

Arte y memoria industrial vasca Alberto Salcedo Fernández

Arte y memoria industrial vasca

Revitalización del patrimonio industrial obsoleto mediante su intervención artística

Alberto Salcedo Fernández



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Tesis doctoral 2022





...

Arte y memoria industrial vasca

Revitalización del patrimonio industrial obsolecente
mediante su intervención artística

Alberto Salcedo Fernández

...

Director de tesis

Juan Andrés Crego Morán

Programa de doctorado

Investigación y Creación en Arte Contemporáneo

Tesis presentada y defendida en 2022
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea



Resumen

El área metropolitana de Bilbao, en el País Vasco (España), fue entre los siglos XIX y XX uno de los epicentros de la industrialización en el sur de Europa. A partir de la crisis del petróleo en 1973 y las posteriores reconversiones industriales que se acometieron en los años 80 del siglo pasado, comienza un declive que provocó el cierre de gran parte de su tejido industrial. Este naufragio de un sistema socio-económico basado en las industrias pesadas provocó una auténtica catarsis. La deriva hacia una nueva etapa postindustrial supuso, además de una transformación socio-económica en la que se refuerza el sector terciario, liderado por el turismo, la hostelería y las industrias culturales, una mutación urbana y paisajística de primer orden. Para propiciar una veloz transición entre épocas, se realizó una demolición masiva de instalaciones industriales obsoletas, amparada por una política pública de *tabula rasa*, sin un proceso reflexivo y desoyendo las recomendaciones de los expertos técnicos recogidas en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* desarrollados por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco en esa época. En definitiva, no ha habido una apuesta institucional clara por la protección, valorización y difusión del rico y heterogéneo patrimonio industrial vasco. El problema de investigación de esta tesis se centra en la pérdida del soporte físico de la memoria de la industrialización y la descapitalización simbólica, patrimonial y cultural, provocada por la mencionada política de *tabula rasa*.

Desde este problema de investigación se genera la siguiente pregunta de investigación ¿cómo puede el arte influir en las políticas de gestión del patrimonio industrial, socializar la problemática de su obsolescencia, sensibilizar a sociedad e instituciones respecto a su fragilidad y valor y contribuir a revitalizar la memoria colectiva de la industrialización? Se sugiere la hipótesis de que el arte, con sus lógicas y mecanismos propios, puede propiciar un cambio de mirada, social e institucional, hacia el patrimonio de la industrialización, mostrando su potencialidad en la construcción de las ciudades postindustriales y la identidad cultural vasca.

Esta tesis tiene como objetivos generales, contribuir a sensibilizar sobre la necesidad social de revitalizar la memoria industrial vasca y poner en valor el patrimonio industrial material mediante su intervención artística. También se plantean dos tipos de sub-objetivos, unos teórico-conceptuales y otros experimentales.

Los objetivos teórico-conceptuales son: a) definir y analizar el concepto de obsolescencia y crear una tipología de obsolescencias que afectan específicamente al patrimonio industrial; b) analizar, desde la

perspectiva del patrimonio industrial, las transformaciones urbanas y paisajísticas acontecidas en el área funcional del Bilbao Metropolitano en su metamorfosis postindustrial; c) analizar la gestión pública del patrimonio industrial en el proceso transformador postindustrial; d) analizar el concepto de reutilización aplicado a la recuperación del patrimonio industrial material y proponer una tipología de los modelos de reutilización realizados en el Bilbao Metropolitano, e) revisar y actualizar los datos del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* referidos a los Bienes Culturales de origen industrial, y f) generar y custodiar un repositorio documental abierto sobre el patrimonio industrial vasco.

Los objetivos experimentales son: g) realizar nueve proyectos artísticos para la revitalización del patrimonio industrial material obsolecente, y h) crear un repositorio fotográfico y video gráfico con los registros tomados en el trabajo de campo.

Para atender a los objetivos marcados se acota temporal y territorialmente la investigación. La acotación temporal del estudio se justifica por el interés en conocer el devenir del patrimonio industrial desde los primeros pasos de la desindustrialización, a mediados de la década de 1970, hasta la consolidación de la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano, datada en 2020. En cuanto al ámbito territorial de estudio, el área funcional del Bilbao Metropolitano, ésta circunscripción espacial se justifica por tratarse de un ejemplo paradigmático, a nivel mundial, de transformación postindustrial integral, mutación que ha afectado a los ámbitos: urbano, paisajístico, socioeconómico, simbólico, cultural y de identidad.

La metodología de la tesis es teórico-práctica con un enfoque multidisciplinar. Para vertebrar el cuerpo teórico de la investigación se emplean cinco conceptos clave: obsolescencia, gestión, transformación urbana y paisajística, reutilización y revitalización. Estos conceptos se analizan en una secuencia de causa-efecto: 1) Obsolescencia: se define y analiza el término/concepto y se propone una tipología de obsolescencias que afectan específicamente al patrimonio y a los territorios de la industrialización; 2) Gestión: se analizan las políticas y estrategias desarrolladas por las distintas administraciones públicas para la gestión de los vestigios industriales obsoletos; 3) Transformación urbana y paisajística: se analizan las mutaciones urbanas y paisajísticas postindustriales desde la perspectiva del patrimonio industrial, revelando de qué manera esa transformación ha afectado a los vestigios de la industrialización; 4) Reutilización: se analiza la reutilización del patrimonio industrial mueble e inmueble y se propone una tipología de actuaciones de reutilización de inmuebles fabriles con el fin de conocer el impacto que los proyectos y usos que acogen han tenido en los valores patrimoniales industriales de las edificaciones afectadas; 5) Revitalización: se realizan diez proyectos artísticos multidisciplinarios, realizados ad hoc para esta tesis doctoral, en los que, partiendo de estímulos o documentación hallados durante el trabajo de campo, se interviene el patrimonio industrial buscando su revitalización a través de propuestas que cambien la mirada de la sociedad y las instituciones. Se trata, en definitiva, de devolver al patrimonio industrial un papel protagonista en el imaginario colectivo y reactivar la memoria colectiva.

Las contribuciones de esta tesis son tanto teóricas como artísticas. En el ámbito teórico-conceptual, se ofrece una imagen panorámica y un profundo análisis de los factores determinantes en la mutación postindustrial del área metropolitana de Bilbao y que han afectado de manera directa o indirecta al patrimonio de la industrialización. Se realizan propuestas tipológicas en materias como: obsolescencia, gestión y reutilización, que se espera sirvan como herramientas de análisis del patrimonio industrial. A nivel plástico, la tesis explora las posibilidades estéticas y expresivas del patrimonio industrial construido y el impacto que la intervención artística tiene en su revitalización física y en la memoria que atesora. Esta investigación, con su metodología teórico-práctica específica y el extenso repositorio documental y de registro de la transformación postindustrial de los territorios de la industrialización, puede ser empleada tanto como ejemplo de las posibilidades que ofrece el arte contemporáneo para tratar temas de índole social, como para mostrar las potencialidades del arte en la búsqueda de soluciones creativas y positivas para atajar problemáticas como la tratada en esta tesis doctoral.

L

Laburpena

Bilboko metropoli-eremua, Euskal Herrian (Espainia), Europa hegoaldeko industrializazioaren epizentroetako bat izan zen XIX. eta XX. mendeen artean. Petrolioaren 1973ko krisitik eta joan den mendeko 80ko hamarkadan egin ziren industria-birmoldaketetatik aurrera, gainbehera hasi zen, eta, horren ondorioz, industria-ehunaren zati handi bat itxi egin zen. Industria astunetan oinarritutako sistema sozio-ekonomiko baten hondoratze honek benetako katarsia eragin zuen. Industriaren ondorengo aro berri baterako norabideak eraldaketa sozio-ekonomiko bat ekarri zuen, zeinetan hirugarren sektorea indartzen den, turismoa, ostalaritza eta kultura-industriak buru zirela, lehen mailako hiri- eta paisaia-aldaketa. Garaien arteko trantsizio azkar bat bultzatzeko, industria-instalazio zaharkituen eraispen masibo bat egin zen, tabula rasa politika publiko baten babespean, hausnarketa-prozesurik gabe eta Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailak garai hartan garatutako Euskal Autonomia Erkidegoko Industria Ondarearen Inbentarioetan jasotako aditu teknikoek gomendioei entzungor eginez. Azken batean, erakundeek ez dute apustu garbirik egin euskal industria-ondare aberats eta heterogeneoa babestu, baloratu eta zabaltzeko. Tesi honen ikerketa-arazoa industrializazioaren memoriaren euskarri fisikoaren galeran eta tabula rasa politika horrek eragindako deskapitalizazio sinboliko, ondare eta kulturalen oinarritzen da.

Ikerketa-arazo horretatik honako ikerketa-galdera hau sortzen da: nola eragin dezake arteak industria-ondarearen kudeaketa-politiketan, nola gizarteratu dezake ondare zaharkituaren problematika, gizartea eta erakundeak haren hauskortasunaz eta balioaz sentsibilizatu, eta industrializazioaren memoria kolektiboa biziberritzen lagundu? Hipotesi hau iradokitzen da: arteak, bere logika eta mekanismo propioekin, ikuspegi sozial eta instituzionala alda dezake industrializazioaren ondarrera, industria osteko hiriak eta euskal nortasun kulturala eraikitzeko duen ahalmena erakutsiz.

Tesi horren helburu orokorrak dira euskal industria-memoria biziberritzeko gizarte-beharraz sentzibilizatzen laguntzea eta industria-ondare materialari balioa ematea esku-hartze artistikoaren bidez. Bi azpi-helburu mota ere planteatzen dira: teoriko-kontzeptualak eta esperimentalak.

Honako hauek dira helburu teoriko-kontzeptualak: a) zaharkitzearen kontzeptua definitzea eta aztertzea, eta industria-ondareari berariaz eragiten dioten zaharkitze-tipologia sortzea; b) Bilbo Metropolitarraren eremu funtzionalean gertatutako hiri- eta paisaia-erlidaketak aztertzea, industria-ondarearen berreskuratze-prozesuan industria-ondarearen kudeaketa publikoa aztertzea, eta industria-ondarearen berrerabilpenaren kontzeptua proposatzea.

Helburu esperimentalak hauek dira: g) industria-ondare material zaharkitua biziberritzeko bederlatzi proiektu artistiko egitea, eta h) landa-lanean hartutako erregistroak biltzen dituen argazki- eta bideo-gordailu grafiko bat sortzea.

Ezarritako helburuei erantzuteko, ikerketa aldi baterako eta lurraldeka mugatzen da. Azterlanaren denbora-mugaketa industria-ondarearen bilakaera ezagutzeko interesak justifikatzen du, desindustrializazioaren lehen urratsetatik, 1970eko hamarkadaren erdialdean, Bilbo Metropolitarraren eraldaketa postindustrialia, 2020an datatua, sendotzeraino. Aztertu beharreko lurralde-eremuari dagokionez, Bilbo Metropolitarraren eremu funtzionala, espazio-barruti hori justifikatzen da eredu paradigmatico bat delako, mundu-mailan, paisaiaren eraldaketa postindustrialia, eremu sozioindustrialia, eremu sozioindustrialia eta eraldatze postindustrialia.

Tesiaren metodologia teoriko-praktikoa da, diziplina anitzeko ikuspegiarekin. Ikerketaren gorputz teorikoa egituratzeko, bost kontzeptu nagusi erabiltzen dira: zaharkitzea, kudeaketa, hiri- eta paisaia-erlidaketa, berrerabiltzea eta biziberritzea. Kontzeptu horiek kausa-efektu sekuentzia batean aztertzen dira: 1) Obsoleszentzia: terminoa/kontzeptua definitu eta aztertzen da, eta industrializazioaren ondareari eta lurraldeei berariaz eragiten dieten zaharkitze tipologia bat proposatzen da; 2) Kudeaketa: Administrazio publikoek industria-azarna zaharkituak kudeatzeko garatutako politikak eta estrategiak aztertzen dira; 3) Hiri- eta paisaia-erlidaketa, industria-ondare horren paisaia-aldaketak aztertzen dira. Azken batean, industria-ondareari iruditeria kolektiboan protagonista izatea eta memoria kolektiboa suspertzea da helburua.

Tesi honen ekarpenak teorikoak eta artistikoak dira. Eremu teoriko-kontzeptualean, Bilboko metropoli-eremuko industria-ondoko mutazioan erabakigarriak izan diren eta industrializazioaren ondareari zuzenean edo zeharka eragin dioten faktoreen irudi panoramikoa eta azterketa sakona eskaintzen dira. Proposamen tipologikoak egiten dira honako gai hauetan: zaharkitzea, kudeaketa eta berrerabilera, industria-ondarea aztertzeko tresna gisa balioko dutenak. Maila plastikoan, tesiak eraikitako industria-ondarearen aukera estetikoak eta adierazkorrak aztertzen ditu, bai eta esku-hartze artistikoak bere biziberritze fisikoan eta gordetzen duen memorian duen eragina ere. Ikerketa hori, bere metodologia teoriko-praktiko espezifikoarekin eta industrializazioaren lurraldeen eraldaketa postindustrialaren dokumentu- eta erregistro-biltegi zabalarekin, arte garaikideak gai sozialak lantzeko eskaintzen dituen aukeren adibide gisa erabil daiteke, baita arteak irtenbide sortzaileak eta positiboak bilatzeko orduan dituen ahalmenak erakusteko ere, doktoretza-tesi honetan jorratutako problematika bezalako arazoei aurre egiteko.



Abstract

The metropolitan area of Bilbao, in the Basque Country (Spain), was one of the epicentres of industrialisation in southern Europe between the 19th and 20th centuries. After the oil crisis in 1973 and the subsequent industrial reconversions that took place in the 1980s, a decline began that led to the closure of a large part of its industrial fabric. This wreckage of a socio-economic system based on heavy industries caused a real catharsis. The drift towards a new post-industrial stage meant, in addition to a socio-economic transformation in which the tertiary sector was strengthened, led by tourism, the hotel and catering industry and cultural industries, a major urban and landscape mutation. In order to promote a rapid transition between eras, a massive demolition of obsolescent industrial facilities was carried out, covered by a public policy of *tabula rasa*, without a reflective process and ignoring the recommendations of the technical experts included in the Inventories of Industrial Heritage of the Basque Country developed by the Basque Government's Department of Culture at the time. In short, there has been no clear institutional commitment to the protection, valorisation and dissemination of the rich and heterogeneous Basque industrial heritage. The research problem of this thesis focuses on the loss of the physical support of the memory of industrialisation and the symbolic, heritage and cultural decapitalisation caused by the aforementioned *tabula rasa* policy.

From this research problem, the following research question arises: how can art influence industrial heritage management policies, socialise the problem of its obsolescence, make society and institutions aware of its fragility and value, and contribute to revitalising the collective memory of industrialisation? We suggest the hypothesis that art, with its own logics and mechanisms, can bring about a change of social and institutional outlook towards the heritage of industrialisation, showing its potential in the construction of post-industrial cities and Basque cultural identity.

The general objectives of this thesis are to contribute to raising awareness of the social need to revitalise the Basque industrial memory and to enhance the value of the material industrial heritage through artistic intervention. Two types of sub-objectives are also proposed, some theoretical-conceptual and others experimental.

The theoretical-conceptual objectives are: a) to define and analyse the concept of obsolescence and create a typology of obsolescences that specifically affect industrial heritage; b) to analyse, from the perspective of industrial heritage, the urban and landscape transformations that have taken place in the functional area of Metropolitan Bilbao in its post-industrial metamorphosis; c) to analyse the public management of industrial heritage in the post-industrial transformation process; d) to analyse the concept of reuse applied to the recovery of the material industrial heritage and to propose a typology of the models of reuse carried out in Metropolitan Bilbao, e) to revise and update the data of the Basque Cultural Heritage Register of the ACBC referring to Cultural Heritage of industrial origin, and f) to generate and safeguard an open documentary repository on Basque industrial heritage.

The experimental objectives are: g) to carry out nine artistic projects for the revitalisation of obsolescent material industrial heritage, and h) to create a photographic and graphic video repository with the records taken in the fieldwork.

In order to meet the objectives set, the research is limited in time and territory. The temporal delimitation of the study is justified by the interest in learning about the evolution of industrial heritage from the first steps of deindustrialisation in the mid-1970s to the consolidation of the post-industrial transformation of Metropolitan Bilbao in 2020. As for the territorial scope of study, the functional area of Metropolitan Bilbao, this spatial circumscription is justified by the fact that it is a paradigmatic example, worldwide, of integral post-industrial transformation, a mutation that has affected the urban, landscape, socio-economic, symbolic, cultural and identity spheres.

The methodology of the thesis is theoretical-practical with a multidisciplinary approach. Five key concepts are used to structure the theoretical body of the research: obsolescence, management, urban and landscape transformation, reuse and revitalisation. These concepts are analysed in a cause-effect sequence: 1) Obsolescence: the term/concept is defined and analysed and a typology of obsolescences specifically affecting heritage and territories of industrialisation is proposed; 2) Management: the policies and strategies developed by the different public administrations for the management of obsolescent industrial vestiges are analysed; 3) Urban and landscape transformation: post-industrial urban and landscape mutations are analysed from the perspective of industrial heritage, revealing how this transformation has affected the vestiges of industrialisation; 4) Reuse: The reuse of movable and immovable industrial heritage is analysed and a typology of actions for the reuse of factory buildings is proposed in order to find out the impact that the projects and uses they accommodate have had on the industrial heritage values of the buildings affected; 5) Revitalisation: ten multidisciplinary artistic projects, carried out ad hoc for this doctoral thesis, in which, based on stimuli or documentation found during the fieldwork, the industrial heritage is intervened, seeking its revitalisation through proposals that change the way society and institutions look at it. In short, the aim is to give industrial heritage back a leading role in the collective imagination and reactivate the collective memory.

The contributions of this thesis are both theoretical and artistic. In the theoretical-conceptual field, it offers a panoramic image and an in-depth analysis of the determining factors in the post-industrial mutation of the metropolitan area of Bilbao and which have directly or indirectly affected the heritage of industrialisation. Typological proposals are made in areas such as: obsolescence, management and reuse, which are expected to serve as tools for the analysis of industrial heritage. At the plastic level, the thesis explores the aesthetic and expressive possibilities of built industrial heritage and the impact that artistic intervention has on its physical revitalisation and on the memory it treasures. This research, with its specific theoretical-practical methodology and the extensive documentary repository and record of the post-industrial transformation of the territories of industrialisation, can be used both as an example of the possibilities offered by contemporary art to deal with social issues, and to show the potential of art in the search for creative and positive solutions to tackle problems such as the one dealt with in this doctoral thesis.

Índice

Introducción	18
· Planteamiento de la investigación	18
· Motivación personal y antecedentes	19
· Ámbito y problemática de investigación	21
· Cuestión e hipótesis de investigación	27
· Objetivos	28
· Marco teórico y metodología	29
· Estructura de la tesis doctoral	32
· Contribuciones de la investigación	33

Parte teórica

01	
Estado de la cuestión	37
1.1 Revisión de los conceptos clave de la investigación	37
1.2 Obsolescencia. Mal endémico del patrimonio industrial material	38
1.2.1 Teorías y tipologías de la obsolescencia	38
1.2.2 Los espacios obsolescentes de la industrialización y sus múltiples nombres. Desde los no lugares a los vacíos urbanos	45
1.3 Gestión de la metamorfosis. Transición desde el Gran Bilbao Industrial al Bilbao Metropolitano Postindustrial	48
1.3.1 Marco normativo	48
1.3.2 Gestión institucional del patrimonio industrial en el Bilbao Metropolitano. Bicefalia bipolar	55

1.3.3 La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública. La voz de la sociedad	57	1.5.2 Desde la fotografía. Registro de la huella de la industrialización	70
1.3.4 La gestión del patrimonio. Autores	58	1.5.3 Desde el videoarte, el cine y el documental. Memorias en movimiento	81
1.4 Tratamiento del patrimonio industrial. Conservación, restauración y reutilización	60	1.5.4 Desde el arte sonoro. Los sonidos de la memoria colectiva industrial	84
1.4.1 Teorías de la conservación	60	1.5.5 Desde el dibujo. Trazos sin nostalgia	85
1.4.2 Teorías de la restauración	61	1.5.6 Desde la escultura. Dando forma a lo industrial	90
1.4.3 Teorías de la reutilización	62	1.5.7 Desde la síntesis de las artes. Un anhelo conquistado	96
1.5 Revitalización. El papel del arte contemporáneo en la reinserción del patrimonio industrial y su influencia en el imaginario colectivo y la memoria colectiva industrial	66	1.5.8 Desde la investigación. El arte contemporáneo como transmisor de la memoria industrial	99
1.5.1 Desde la pintura. Representación pictórica postindustrial de lo industrial	67		

02

Contextualizaciones 105

2.1 Ámbitos de la tesis doctoral	105	2.2.3 Guerra civil española, autarquía y políticas desarrollistas (1936-1975)	118
2.1.1. Objeto de estudio	105	2.2.4 Crisis del petróleo y reconversiones industriales. El ocaso de más de un siglo de industrialización en Euskadi (1975-1990)	122
2.1.2. Ámbito territorial	106	2.3 Colapso del sistema socioeconómico industrial. Años 70 y 80 del siglo XX	124
2.1.3. Ámbito temporal	108	2.3.1. Situación previa	124
2.2 Desarrollo industrial del País Vasco	108	2.3.2. Crisis del petróleo	126
2.2.1 Secuenciación de la implantación del sistema industrial	108	2.3.3. Reconversiones industriales	127
2.2.2 Desde la génesis de la industrialización hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1870-1936)	109		

2.3.4. Crisis sanitaria. Heroína y SIDA	130
2.3.5 Banda terrorista ETA	131
2.3.6 Central Nuclear de Lemóniz. El nacimiento de la conciencia medioambiental colectiva	132

2.3.7 Situación política. Dictadura, transición, Estatuto y golpe de Estado	133
---	-----

2.3.8 Inundaciones de agosto de 1983	134
--------------------------------------	-----

03

Obsolescencia. Mal endémico del patrimonio industrial construido	139
---	-----

3.1 Definición del concepto de obsolescencia	139
---	-----

3.2 Un problema generalizado del patrimonio industrial material	140
--	-----

3.3 Tipología de obsolescencia vinculada al patrimonio industrial material en el Bilbao metropolitano	141
--	-----

3.3.1 Tipología 1. <i>Obsolescencia por causas especulativas</i>	141
--	-----

3.3.2 Tipología 2. <i>Obsolescencia por éxodo</i>	142
---	-----

3.3.3 Tipología 3. <i>Obsolescencia funcional</i>	144
---	-----

3.3.4 Tipología 4. <i>Obsolescencia habitacional</i>	148
--	-----

3.3.5 Tipología 5. <i>Obsolescencia por causa legal</i>	152
---	-----

3.3.6 Tipología 6. <i>Obsolescencia por causas medioambientales</i>	154
---	-----

3.3.7 Tipología 7. <i>Obsolescencia por causas político-sociales</i>	156
--	-----

3.3.8 Tipología 8. <i>Obsolescencia programada</i>	157
--	-----

3.3.9 Tipología 9. <i>Obsolescencia simbólica</i>	159
---	-----

3.4 Aspectos destacables del capítulo	161
--	-----

04

Gestión. Las estrategias gestoras del patrimonio de la industrialización	165
---	-----

4.1 Dualidades del Gobierno Vasco. Bicefalia en la gestión del patrimonio industrial	165
---	-----

4.2 Gestión desde la ordenación del territorio. Programas, planeamiento y política del olvido	168
--	-----

4.2.1 Programa de Demolición de Ruinas Industriales	168
---	-----

4.2.2 Tipología de actuaciones del Programa de Demolición de Ruinas Industriales	180
--	-----

4.3 Gestión desde la cultura. Inventarios, patrimonio cultural y política de la memoria	226
--	-----

4.3.1 Plan Territorial Sectorial de Patrimonio Industrial y Obra Pública. I Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco. 1996	228
--	-----

4.3.2 II Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco. 2007	231
---	-----

4.3.3 Los Bienes Culturales de origen industrial. El sanctasanctórum del patrimonio industrial vasco	232
--	-----

4.4 Aspectos destacables del capítulo	303
--	-----

05

Transformación. El camino postindustrial 307

5.1 Paisajes culturales	307	5.2.2 Operaciones catárticas. Cirugías masivas de transformación urbana para eliminar las “ruinas industriales” (1990-2005)	349
5.1.1 Concepto	308	5.2.3 PGOU periféricos, microcirugías y cirugías estéticas postindustriales (2005-2020)	420
5.1.2 Paisajes culturales industriales del País Vasco	311	5.3 Aspectos destacables del capítulo	473
5.2 Tránsito paisajístico y urbano del Gran Bilbao Industrial al Bilbao Metropolitano Postindustrial	322		
5.2.1 Catarsis. Regeneración y transformación del área metropolitana de Bilbao. El camino postindustrial	324		

06

Reutilización. La tabla de salvación del patrimonio industrial 477

6.1 El instrumento clave para la salvaguarda del patrimonio industrial	477	6.3 Aspectos destacables del capítulo	546
6.2 La reutilización como tabla de salvación del patrimonio industrial	484		
6.2.1 Reutilización del patrimonio industrial inmueble	484		
6.2.2 Análisis tipológico de los modelos de reutilización del patrimonio industrial inmueble en el Bilbao Metropolitano	495		
6.2.3 Apropiación artística del patrimonio industrial inmueble. Otra forma de reutilización	533		

Parte experimental

07	
Revitalización. El impacto de los proyectos artísticos	553
7.1 Revitalización vs desaparición	553
7.2 Suspensión (2016-2017)	557
7.2.1 Planteamiento del proyecto <i>Suspensión</i>	557
7.2.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>Suspensión</i>	559
7.2.3 Obra final del proyecto <i>Suspensión</i>	568
7.2.4 Impacto del proyecto <i>Suspensión</i>	574
7.2.5 Valoración del proyecto <i>Suspensión</i>	575
7.3 13.545 gr. (2017)	577
7.3.1 Planteamiento del proyecto <i>13.545 gr.</i>	577
7.3.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>13.545 gr.</i>	580
7.3.3 Obra final del proyecto <i>13.545 gr.</i>	587
7.3.4 Impacto del proyecto <i>13.545 gr.</i>	595
7.3.5 Valoración del proyecto <i>13.545 gr.</i>	596
7.4 Exposición de motivos (2018)	655
7.4.1 Planteamiento del proyecto <i>Exposición de motivos</i>	655
7.4.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>Exposición de motivos</i>	663
7.4.3 Procesos artísticos del proyecto <i>Exposición de motivos</i>	672
7.4.4 Obra final del proyecto <i>Exposición de motivos</i>	675

7.4.5 Impacto del proyecto <i>Exposición de motivos</i>	693	7.7.3 Sobre la construcción del sistema operativo	811
7.4.6 Valoración del proyecto <i>Exposición de motivos</i>	694	7.7.4 Sobre la pieza audiovisual <i>Un fin del mundo mejor es posible</i>	812
7.5 Proyecto <i>BilbaoBizkaiArte</i> (2018). Propuesta de reutilización de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS	699	7.7.5 Configuración conceptual	813
7.5.1 Planteamiento del proyecto <i>BilbaoBizkaiArte</i>	699	7.7.6 Sobre la exposición del proyecto	815
7.5.2 Desarrollo del proyecto <i>BilbaoBizkaiArte</i>	703	7.7.7 Impacto del proyecto <i>No monuments</i>	818
7.5.3 Intervención artística de GRANDES MOLINOS VASCOS	713	7.7.8 Valoración del proyecto <i>No monuments</i>	819
7.5.4 Valoración del proyecto <i>BilbaoBizkaiArte</i>	717	7.8 <i>Non daude fabrikak?</i> (2020-2021)	823
7.6 <i>Azken alabak</i> (2017-2019)	721	7.8.1 Planteamiento del proyecto <i>Non daude fabrikak?</i>	823
7.6.1 Planteamiento del proyecto <i>Azken alabak</i>	721	7.8.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>Non daude fabrikak?</i>	828
7.6.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>Azken alabak</i>	731	7.8.3 Obra final del proyecto <i>Non daude fabrikak?</i>	837
7.6.3 Piezas escultóricas finales del proyecto <i>Azken alabak</i>	750	7.8.4 Impacto del proyecto <i>Non daude fabrikak?</i>	845
7.6.4 Proyecto expositivo <i>Azken alabak</i>	765	7.8.5 Valoración del proyecto <i>Non daude fabrikak?</i>	846
7.6.5 Impacto del proyecto <i>Azken alabak</i>	794	7.8.6 <i>Anexo</i>	846
7.6.6 Valoración del proyecto <i>Azken alabak</i>	796	7.9 <i>I survived the Guggenheim effect</i> (2021-2022)	849
7.7 <i>No monuments y Un fin del mundo mejor es posible</i> (2020)	799	7.9.1 Planteamiento del proyecto <i>I survived the Guggenheim effect</i>	849
7.7.1 Planteamiento del proyecto <i>No monuments</i>	799	7.9.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>I survived the Guggenheim effect</i>	853
7.7.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>No monuments</i>	804	7.9.3 Impacto del proyecto <i>I survived the Guggenheim effect</i>	875
		7.9.4 Valoración del proyecto <i>I survived the Guggenheim effect</i>	875

7.10 <i>The sleepers</i>	879	7.10.4 Obra final del proyecto <i>The sleepers</i>	891
7.10.1 Planteamiento del proyecto <i>The sleepers</i>	879	7.10.5 Impacto del proyecto <i>The sleepers</i>	905
7.10.2 Desarrollo y metodología del proyecto <i>The sleepers</i>	882	7.10.6 Valoración del proyecto <i>The sleepers</i>	907
7.10.3 Exposición del proyecto <i>The sleepers</i>	886		

08

Conclusiones y aportaciones	909
------------------------------------	-----

++

Figuras, referencias y anexos	
--------------------------------------	--

Índice de figuras	931
Referencias bibliográficas	959
Anexos documentales	989

DOCUMENTO 1. Informe sobre el estado de conservación del Conjunto Monumental de *TALLERES DE ZORROZA* enviado a las tres instituciones competentes (Ayuntamiento de Bilbao, Gobierno Vasco y DFB). 991

DOCUMENTO 2. Respuesta del Centro de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco a la reclamación por el estado de conservación y la desaparición de uno de los pabellones protegidos del Conjunto Monumental de *TALLERES DE ZORROZA*. 1003

DOCUMENTO 3. Respuesta de la Subárea de Disciplina Urbanística del

protegidos del Conjunto Monumental de *TALLERES DE ZORROZA*. 1005

DOCUMENTO 4. Respuesta del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB a la solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales de *TALLERES DE ZORROZA*. 1007

DOCUMENTO 5. Respuesta in extenso del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB a la solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales de *TALLERES DE ZORROZA*. 1009

DOCUMENTO 6. Denuncia interpuesta ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia por un delito contra el Patrimonio Cultural Vasco contra la propiedad de *TALLERES DE ZORROZA*. 1019

DOCUMENTO 7. Aviso de incoación de diligencias de investigación por parte de la Fiscalía Provincial de Bizkaia a raíz de la denuncia de un delito contra el PCV en *TALLERES DE ZORROZA*. 1037

DOCUMENTO 8. Notificación de incoación Diligencias Previas 660/22 por el Juzgado de Instrucción N°3 de Bilbao en base a la denuncia de la Fiscalía Provincial de Bizkaia por la denuncia previa de un delito contra el PCV en el caso de *TALLERES DE ZORROZA*. 1039

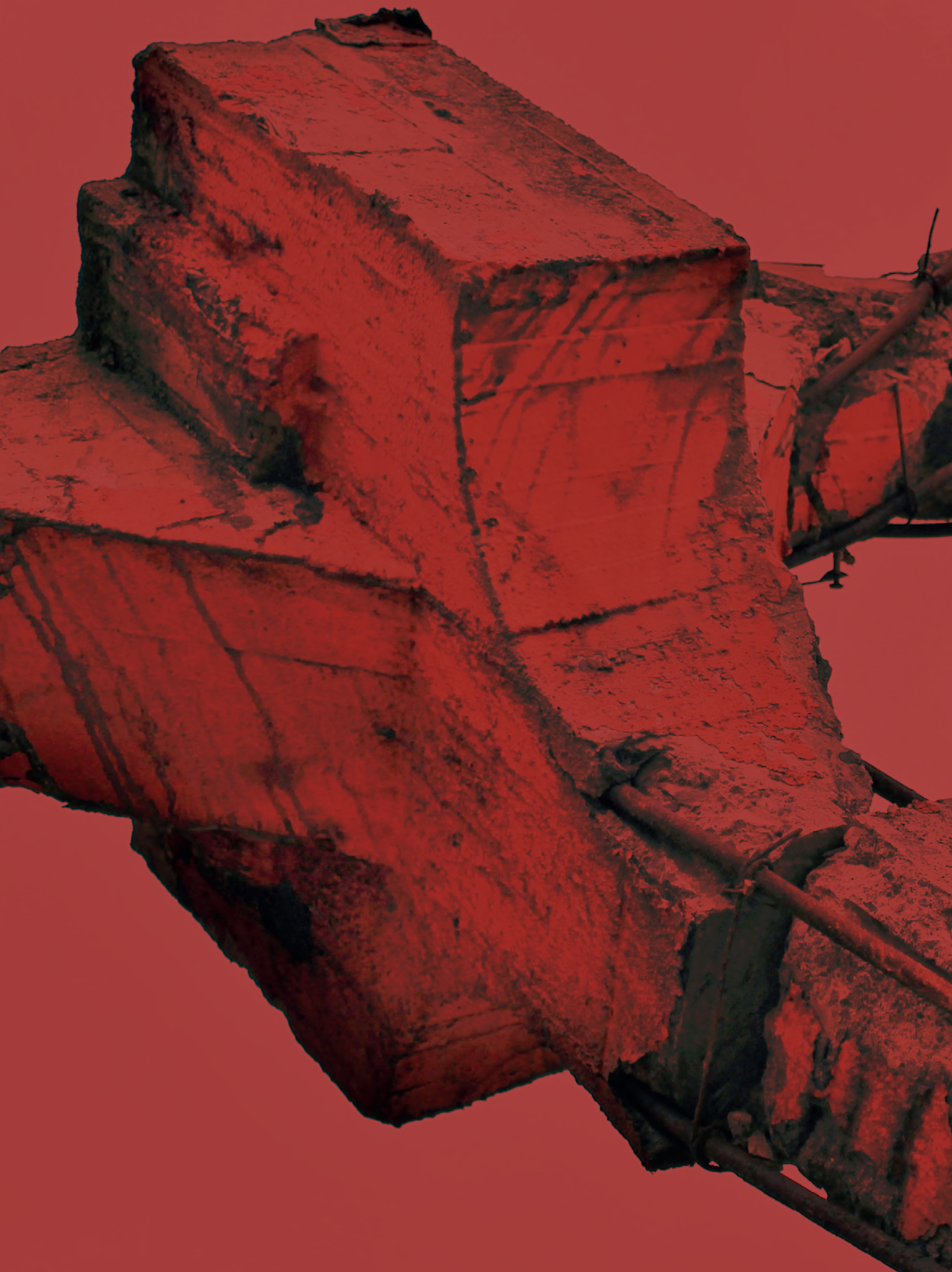
DOCUMENTO 9. Denuncia interpuesta ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia por un delito contra el Patrimonio Cultural Vasco contra la propiedad de *GRANDES MOLINOS VASCOS*. 1041

DOCUMENTO 10. Aviso de incoación de diligencias de investigación por parte de la Fiscalía Provincial de Bizkaia a raíz de la denuncia de un delito contra el PCV en *GRANDES MOLINOS VASCOS*. 1055

DOCUMENTO 11. Solicitud presentada por la *Fundación Museo de la Minería del País Vasco/Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa Fundazioa* ante la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco para declarar Bien de Interés Cultural el conjunto de Hornos de Calcinación de la Zona Minera de Bizkaia. 1057

DOCUMENTO 12. Informe realizado por la Dirección de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco sobre la *"Propuesta de protección patrimonial e intervención de las Naves Fundacionales de Babcock & Wilcox"*. 1085

DOCUMENTO 13. Propuesta de inventario de los últimos modelos industriales de AHV, presentada al Departamento de Cultura de la DFB. 1094





Parte teórica

Análisis de la situación del
patrimonio industrial obsoleto
en el Bilbao Metropolitano

i

Introducción y planteamiento de la investigación

i.1 Planteamiento de la investigación

Esta tesis de doctorado, titulada *Arte y memoria industrial vasca. Revitalización del patrimonio industrial obsolecente mediante su intervención artística*, se desarrolla en el Programa de Doctorado Investigación en Arte Contemporáneo (UPV/EHU).

La investigación doctoral tiene como objeto de estudio al patrimonio físico de la industrialización, y trata de desvelar la situación real y actualizada en que se encuentra, tomando como contexto territorial, el área funcional del Bilbao Metropolitano; y temporal, la etapa de transición entre la desindustrialización y la consolidación del sistema postindustrial. De este modo, analizaremos, desde la práctica artística, el papel que este patrimonio construido juega en la configuración de las ciudades posmodernas vascas y cómo influye su obsolescencia, además de en la pérdida de identidad y la descapitalización patrimonial, en la transmisión de la memoria colectiva de la industrialización.

El problema de investigación se centra en la imposición de una política pública de *tabula rasa*, fomentada desde el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco frente a la mirada patrimonialista propuesta desde Cultura. La estrategia de ordenación territorial ha supuesto el borrado sistemático de gran parte de los vestigios de la etapa industrial, dejando al patrimonio industrial material del Bilbao Metropolitano en una situación límite.

Por un lado, la destrucción, abandono y obsolescencia del patrimonio industrial construido supone la pérdida del soporte físico en el que se fija la memoria industrial, lo que afecta negativamente a su transmisión; mientras, por otro, hay poderes públicos que emplean en sus discursos oficiales una terminología despectiva y negativa en referencia a los restos físicos de la etapa industrial, lo que ha provocado una desafección social respecto a la industrialización.

Además, a pesar de haber Leyes de *Patrimonio Cultural Vasco* (PCV) que deben proteger a los Bienes Culturales de origen industrial, se detectan casos significativos de abandono, degradación y descapitalización patrimonial de estos bienes, lo que revela una dejación de funciones y responsabilidades por parte de los poderes públicos señalados por la ley como competentes y que deberían cumplir y hacer cumplir estas Leyes de PCV. En esta investigación, también se desvelan los

acontecimientos, las políticas gestoras y los actores que han intervenido en la transformación postindustrial del área metropolitana de Bilbao, así como la influencia y responsabilidad que éstos han tenido en la actual situación de desamparo que padece el patrimonio industrial y la memoria colectiva de la industrialización.

De esta manera, se ha visto la necesidad de analizar el papel que se ha reservado a los testimonios físicos de la etapa industrial en la configuración de las ciudades postindustriales y el impacto que ese nuevo estatus tiene en la memoria colectiva industrial de la sociedad vasca. El ostracismo urbano, social e institucional que viene soportando el patrimonio industrial desde la década de 1990, prácticamente en toda la etapa de transformación postindustrial del área metropolitana, genera una pregunta que es crucial en esta investigación: *¿cómo puede el arte influir en las políticas de gestión del patrimonio industrial, socializar la problemática de su obsolescencia, sensibilizar a la sociedad respecto a su fragilidad y valor y contribuir a revitalizar la memoria industrial colectiva?*

Se sugiere, en este sentido, la hipótesis de que el arte contemporáneo posee el potencial de proponer metodologías, puntos de vista y soluciones alternativas con el objetivo de salvaguardar los restos físicos de la industrialización con valores patrimoniales, históricos, culturales o identitarios, así como de revitalizar las memorias individuales de los protagonistas —directos o indirectos— de la etapa industrial, de manera que se pueda realimentar la memoria colectiva y reconciliar a las instituciones y a la sociedad vasca con este importante pasado que la ha construido con valores culturales, económicos e identitarios.

De esta forma, el planteamiento de la pregunta de investigación nos lleva a establecer como objetivo general de esta tesis la revitalización de la memoria industrial vasca y la puesta en valor del patrimonio industrial material obsoleto mediante su intervención artística.

Esta tesis adopta simultáneamente métodos analíticos y experimentales y tiene acotaciones territoriales y temporales. El ámbito territorial de la investigación se circunscribe al área funcional del Bilbao Metropolitano; mientras como acotación temporal, se toma la etapa de transición comprendida entre el inicio de la desindustrialización (1975) y la consolidación del sistema socioeconómico postindustrial (2020), aunque dentro de esta línea temporal queremos distinguir tres etapas: (1) una primera etapa que abarca desde 1975 a 1990, caracterizada por la crisis y el colapso del sistema industrial vasco; (2) una segunda etapa comprendida entre 1990 y 2005, esta etapa coincide con la primera fase de la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano; y (3) una tercera etapa delimitada entre los años 2005 y 2020, esta etapa coincide con la segunda fase de la transformación postindustrial del área metropolitana de Bilbao.

El acotamiento territorial y temporal de la tesis obedece a la excepcional y rauda transformación que ha venido aconteciendo en esta comarca, una de las más industrializadas del sur de Europa, y al corto intervalo de tiempo que ha sido necesario para obrar tamaña metamorfosis postindustrial, de tal forma que se ha convertido en un caso paradigmático de transmutación para los urbanistas más prestigiosos del mundo.

i. 2 Motivación personal y antecedentes

Como parte de la generación nacida durante la década de 1970, una *generación bisagra*, que fue testigo directo de la etapa industrial y que vivió el proceso de crisis y de desindustrialización, así como la posterior mutación postindustrial, que fue, poco a poco, transformando las ciudades y paisajes donde crecimos, encuentro la motivación personal para la realización de esta tesis en el compromiso que tengo con este patrimonio. Creo firmemente que el hecho de vivir en nuestras propias carnes los conflictos generados en este contexto nos confiere, como generación, la capacidad de tener una mirada consciente y panorámica de todos los acontecimientos que se dieron en la transición entre

etapas, así como de seguir leyendo los espacios urbanos como un palimpsesto, en donde aún permanecen las tímidas huellas del pasado. De esta manera, el compromiso con mi contexto me pone en la necesidad —casi en la obligación moral— de transmitir la memoria y los valores que se fraguaron en la etapa industrial.

Adquirí plena consciencia de esta necesidad de reflexionar sobre la radical metamorfosis, física y emocional que se estaba completando en el País Vasco y que había cambiado todo mi mundo para siempre, cuando, paseando por los antaño territorios industriales hoy transformados en espacios urbanos postindustriales, trataba de explicar a mis hijas los paisajes de mi niñez y de mi adolescencia, paisajes que ya nunca volverían y de los que apenas quedan rastros. Me costaba recordar cómo eran esos espacios urbanos periféricos construidos al abrigo de las grandes industrias, barrios obreros, donde lo industrial impregnaba la vida cotidiana. Además, en mi familia se dieron casi todos los supuestos representativos de la sociedad industrial vasca. Casi todos los varones de mi familia materna, que llevaba generaciones residiendo en el bilbaíno barrio de Olabeaga, trabajaron en el Astillero Euskalduna, mientras mi padre, un inmigrante interterritorial español, ejemplo del trasvase de población entre campo y ciudad, trabajó en una empresa siderometalúrgica alavesa.

Recuerdo que el barrio donde crecí estaba mayoritariamente poblado por inmigrantes del resto de España, que al igual que mi padre, habían acudido al efecto llamada de las industrias vascas. Curiosamente, en aquella época, había una serie de relaciones sociales que me marcaron y que hoy prácticamente no se dan. La generación de inmigrantes a la que pertenecía mi padre se concentraba en comunidades específicas que se reunían en centros regionales en los que mantenían la memoria y las tradiciones de sus lugares de origen. Así pues, en mi barrio había centros culturales de casi todas las provincias españolas —andaluz, extremeño, gallego, castellanoleonés, etc.—, centros regionales que aún hoy siguen abiertos, pero que han perdido esa función de congregar a los nostálgicos de su tierra de origen. Además de esa vinculación regional y cultural, había una relación sociolaboral entre compañeros de trabajo de la misma empresa. De este modo, dentro de un mismo espacio urbano había diferentes estratos o grupos sociales a los que uno podía pertenecer o con los que identificarse como individuo: un barrio, una fábrica o una identidad regional.

Aún atesoro en mi memoria el recuerdo de aquellos tiempos: sonidos, imágenes y olores que traen al presente cómo lo industrial construyó mi personalidad. Cerrando los ojos, aún me es posible oír el estrépito de las sirenas en los cambios de turno, aún me es posible ver los colgadores en las fachadas de las casas —casi como estandartes en los que destacaban los buzos de trabajo de cada empresa—, esas grandes columnas de humo blanco que exhalaban las infinitas chimeneas y que despuntaban sobre los tejados de los pabellones industriales, aquellos inmensos relojes circulares colocados sobre las fachadas principales de las fábricas, las interminables hileras de trabajadores con sus paraguas negros cuando se dirigían a pie a la fábrica los días de lluvia, el característico color ferroso e irisado de la Ría provocado por la contaminación y las manchas de combustible que flotaban en su superficie, aquel ir y venir de los botes que cosían sus márgenes o los grandes buques que surcaban sus aguas hasta el corazón mismo de Bilbao.

Resulta curioso observar como el relato oficial explícitamente expresado por las instituciones vascas relacionadas con la ordenación del territorio sobre el proceso de desindustrialización y el borrado sistemático de los restos físicos de esta etapa, han inducido una amnesia colectiva en la que ya no hay una identificación social con la etapa industrial. Por otra parte, la cercanía temporal con la etapa industrial imposibilita que la sociedad vea el potencial del patrimonio industrial vasco en la construcción de la Euskadi del futuro, pues ha calado bien hondo la idea de que esos vestigios industriales no son si no ruinas de otro tiempo que lastran el progreso vasco.

En resumen, considero que existe una necesidad de incorporar la memoria colectiva de la industrialización al relato oficial para poder construir y consensuar un relato capaz de abordar una memoria veraz de la etapa industrial. Además, considero mi deber, como testigo y artista, trabajar por revitalizar esa memoria de la industrialización y proteger los vestigios con valor patrimonial que aún nos queda.

i. 3 **Ámbito y problemática de la investigación**

Para entender la dimensión y especificidad del problema de investigación que se plantea en esta tesis, emplearemos una analogía médica que ayudará a su comprensión. Si tomamos al patrimonio industrial como el paciente enfermo, hay una serie de síntomas que dan fe de la gravedad de la enfermedad que padece. En el caso que nos ocupa, los síntomas son: la obsolescencia; el abandono y la degradación; la no reinserción de este tipo del patrimonio construido preexistente en el planeamiento urbano postindustrial; y la ruptura en la cadena de transmisión intergeneracional de la memoria industrial, entre otros.

De este modo, para lograr un diagnóstico preciso y un tratamiento eficaz, se hace necesario conocer si tales males han sido atendidos con anterioridad. Así pues, se han de tener en cuenta los tratamientos previos que, en forma de estrategias y políticas gestoras, se han aplicado y qué efectos o consecuencias han tenido en la situación actual que padece el patrimonio industrial. Consiguientemente, se detecta que no ha habido un seguimiento del paciente tras la aplicación de los tratamientos previos, es decir, que no ha habido una reflexión sobre qué consecuencias han tenido las políticas gestoras desarrolladas en el País Vasco para el patrimonio industrial. En este sentido, se descubre que el patrimonio industrial vasco ha sido tratado con dos terapias antagónicas: una, desarrollada desde el ámbito de la cultura y, otra, desde el de la ordenación territorial, ya que el Gobierno Vasco se apoyó en estos dos departamentos para la gestión pública de la ingente cantidad de restos físicos obsoletos que quedaron tras la debacle del sistema industrial.

Con cierta perspectiva, se contempla que el empleo simultáneo de dos estrategias totalmente opuestas en diagnóstico, método y objetivos ha sido contraproducente para la salvaguarda del patrimonio industrial. Es necesario recordar que, en los más de treinta años de gestión bicéfala del patrimonio industrial en el País Vasco, se han producido pérdidas irreparables de bienes muebles e inmuebles industriales de altísimo valor patrimonial. Estas pérdidas materiales inciden en una deficiente transmisión de la memoria colectiva de la industrialización, pues las edificaciones fabriles desaparecidas o abandonadas son soportes para fijar esa memoria industrial. De este modo, su desaparición o grave deterioro dificulta que las generaciones futuras sean conscientes del potencial industrial que se concitó en este territorio, a la vez que suponen una pérdida irreparable para la cultura e identidad vascas.

También es importante considerar si, quizás, este mal que viene padeciendo el patrimonio industrial desde la década de 1990 se ha vuelto crónico y, en caso afirmativo, es relevante cuestionarnos por qué los *tratamientos* que le han sido administrados hasta el momento apenas han tenido efecto. Es aquí donde se reivindica el papel del arte, con su visión y especificidades, como posible herramienta de diagnóstico y cura, de esta enfermedad que padece el patrimonio industrial. En este sentido, el arte también propone una reconciliación de la sociedad vasca con su pasado industrial y mostrar a las administraciones públicas competentes en esta materia todas las potencialidades que posee el legado de la industrialización.

De esta manera, proponemos que el arte debe tener un papel protagonista en la búsqueda de un diagnóstico y un tratamiento acertados, que garanticen la supervivencia y la salud del patrimonio industrial a largo plazo, pues este es un legado que se ofrece a la construcción, o configuración, tanto de las ciudades postindustriales como de la cultura e identidad, incluso más allá de su reconocido valor patrimonial o de otras utilidades de promoción económica, como pudieran ser el turismo industrial o la reutilización del patrimonio industrial inmueble.

Por otra parte, cierto es que, en el contexto actual en que la pandemia vírica COVID-19 y la crisis económica y social que desencadena reclaman la atención urgente de las instituciones, la situación del patrimonio industrial pasa a un segundo plano o directamente desaparece de las agendas de las administraciones públicas vascas, acrecentando el problema que padece el patrimonio de la

industrialización. Sin embargo, de no atajar urgentemente esta problemática que se está convirtiendo en una dificultad estructural, se corre el riesgo de la descapitalización irreversible de este patrimonio.

Así, en esta tesis doctoral se atenderá a estas cuestiones, desde la perspectiva del *savoir-faire* del arte contemporáneo, centrandó nuestra atención especialmente en el problema que supone la integración de los vestigios de la etapa industrial, entendidos estos como cultura material de la industrialización, en la nueva urbanidad de las ciudades postindustriales y posmodernas vascas, sobre todo, en el área metropolitana de Bilbao. En este problema de encaje de las edificaciones industriales intervienen tres factores o implicaciones: el facto físico, el factor de la memoria y el factor de la identidad.

En cuanto al encaje físico del patrimonio industrial, del que vamos a hablar en primer lugar, encontramos grandes contradicciones en las políticas gestoras propuestas por los poderes públicos competentes en esta materia. Como se ha mencionado anteriormente, se identifican dos bloques o corrientes políticas, económicas e ideológicas en la gestión del patrimonio industrial dentro de las tres administraciones públicas competentes —a saber: el Gobierno Vasco, las Diputaciones Forales y los Ayuntamientos—. Estas dos almas, que conviven simultáneamente, se definen por los enfoques —culturales y de ordenación del territorio— con los que abordan la gestión del patrimonio industrial

Estos modelos de gestión, cultural y de ordenación territorial, proponen estrategias opuestas en intereses, métodos y objetivos. Debido a esta bipolaridad, nos encontramos con numerosos casos en los que edificaciones e infraestructuras industriales, reconocidas desde instituciones culturales como patrimoniales, son destruidas por instituciones encargadas de la ordenación territorial y la planificación urbana por considerar que carecen de valor, que proyectan una imagen negativa o porque, según sus criterios, suponen un obstáculo para la regeneración urbana. Es por esto que uno de los principales objetivos de esta tesis doctoral será desentrañar qué mecanismos, estrategias de planeamiento territorial y políticas gestoras se han venido desarrollando en el País Vasco en su transición entre las etapas industrial y postindustrial.

Como veremos, la comprensión de estas dos estrategias gestoras antagónicas, que se dieron simultáneamente en el seno del Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia —aunque en esta última de una manera más sutil—, ayudará a dirimir las responsabilidades en la paulatina desaparición de los testimonios físicos de la industrialización.

Otro de los problemas fundamentales que afectan a la supervivencia del patrimonio industrial construido en el País Vasco es la falta de un conocimiento global, real y actualizado de su situación. Esto se debe a que, como si de un puzle se tratase, las piezas que lo conforman están en diferentes manos, ya que los poderes públicos encargados de la gestión y protección del patrimonio industrial han abandonado el trabajo de campo y manejan datos desfasados y alejados de la situación real en la que éste se encuentra. La sociedad, que vive de espaldas a esta problemática, desconoce el valor patrimonial, cultural y de memoria que atesora el patrimonio industrial, patrimonio que, gracias a la incidencia del discurso oficial, identifica con ruinas del pasado que carecen de valor.

Finalmente, en este triángulo de responsabilidades, los expertos, investigadores y amantes del patrimonio industrial, conocedores de su situación real, apuestan por su salvaguarda y alertan del flagrante incumplimiento de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco (PCV) que debiera proteger, al menos, a los Bienes Culturales de origen industrial y de las graves consecuencias que el abandono y degradación de estos testimonios de la industrialización acarrearán en forma de descapitalización patrimonial, cultural, de identidad y de memoria colectiva. Esta tesis tratará de unir y sintetizar estas tres realidades para lograr una visión global y panorámica de la problemática. También, se centrará en buscar, a través del arte, un cambio de mirada y una solución integradora que ayude a la revitalización, conocimiento y puesta en valor del patrimonio industrial vasco.

Una de las virtudes del patrimonio industrial material, además de su evidente valor patrimonial e histórico, es que pone el pasado ante nuestros ojos y mantiene encendida la llama de la memoria colectiva industrial de las personas que lo protagonizaron. No obstante, se trata de un pasado en fuga, ya que los testigos directos de la industrialización van cumpliendo años y reduciendo inexorablemente

su número; a esto hay que añadir que los vestigios industriales son frágiles y se encuentran desprotegidos, tal y como recuerda Joseba Juaristi:

[el pasado industrial] ha quedado atrás, separado del presente, cuya única función parece ser el servir como polo de referencia en el doblote antes-ahora, al igual que en esas fotografías de anuncios de tratamientos de estética «antes y después» (2004, p. 186).

Siguiendo a este autor, es necesario plantearse la integración del patrimonio y las memorias de la industrialización en el presente postindustrial, trascendiendo los discursos oficiales y los relatos históricos que pretenden sepultar la memoria colectiva, yendo a soluciones reales y sostenibles que garanticen su supervivencia e involucrando a la sociedad para tejer afectos que la reconcilien con esa parte de su historia, identidad y cultura.

Por su parte, la obsolescencia y degradación del patrimonio industrial vasco es un síntoma inequívoco de ineficacia de los poderes públicos y de desafección social. En el caso vasco, esa deslealtad institucional hacia el patrimonio cultural de origen industrial es doblemente dolorosa, ya que son los mismos partidos políticos los que llevan ostentando el poder en las diferentes administraciones competentes en materia de patrimonio industrial desde la transición, siendo éstos mismos los que promulgan las leyes de protección del patrimonio y el reconocimiento de los valores patrimoniales de ciertos testimonios de la industrialización y simultáneamente permiten y alientan su abandono, deterioro y paulatina desaparición.

Ciertamente, se descubre con gran preocupación la situación de obsolescencia continuada y extremo deterioro que sufren algunos elementos del patrimonio industrial reconocidos como Bienes Culturales y que deberían contar con protección en virtud de las Leyes de PCV. Por lo tanto, su obsolescencia y degradación son una cuestión de interés público que trasciende titularidades y competencias. Desgraciadamente esto no es así, ya que existen casos gravísimos de abandono y falta de mantenimiento por parte de propietarios de elementos de patrimonio cultural de origen industrial que actúan con la connivencia, permisividad o pasividad de las administraciones públicas competentes, en una evidente dejación de funciones.

Para una gestión eficaz, es necesario tener un conocimiento actualizado de la situación real en la que se encuentran, al menos, los elementos reconocidos oficialmente como patrimonio industrial. Se deben actualizar los datos teóricos oficiales que manejan las instituciones de la situación real del patrimonio industrial, teniendo en cuenta que se trata de una situación cambiante, pues los datos con los que cuentan instituciones como el Centro de Patrimonio Cultural Vasco llevan sin ser actualizados más de 15 años, tiempo suficiente para que las ciudades postindustriales hayan ido colonizando territorios industriales obsoletos, dando prioridad a los intereses urbanísticos sobre la protección de los inmuebles patrimoniales, mostrando así la extrema fragilidad del patrimonio industrial.

Junto a los problemas que afectan al patrimonio físico de la industrialización, también se observa un grave problema en la transmisión de la memoria colectiva industrial, entendida como la conjunción de las memorias individuales de los protagonistas, directos o indirectos, de la industrialización. De esta forma, se identifican tres problemas que afectan a la transmisión intergeneracional de la memoria industrial: en primer lugar, una política de la desmemoria, alentada desde ciertas instituciones en las que el discurso oficial identifica la industrialización como un fracaso colectivo y a sus vestigios como ruinas sin valor de una etapa agotada; en segundo lugar, la infravaloración de las memorias individuales de los protagonistas de la etapa industrial en la construcción del relato histórico de esa etapa socioeconómica; por último, la escasez de testimonios de testigos directos de la etapa industrial debido a su envejecimiento y a los decesos que paulatinamente van aconteciendo.

En cuanto al problema de desafección social que se da en el cambio de valores, referentes e iconos en la transición postindustrial, uno de los factores principales es la relación e identificación del individuo con su comunidad y con los valores imperantes en la actualidad. La globalización, la conectividad y el cambio de referentes simbólicos e iconográficos en el imaginario colectivo han traído un profundo

cambio en los valores que han construido la identidad social y cultural de esta comunidad durante la etapa industrial. Hoy, el individuo no se identifica nítidamente con un grupo, comunidad o estamento social. La desaparición de la clase obrera, entendida como clase social que se autodefinía como tal, ha traído una crisis en la identidad colectiva del individuo, sobre todo, en sociedades que han estado tan vinculadas a la industria como la vasca. Aunque, hoy en día, sigue habiendo trabajadores que, por sus roles laborales y estilo de vida, encajarían en la definición clásica de clase obrera, no se identifican con ella, sino con una ensanchada y difusa clase media, debido a la carga de negatividad con la que se la ha asociado, obviando los valores que aportó para la consecución del estado del bienestar que aún hoy disfrutamos. Con la desaparición de la clase obrera, también han desaparecido los espacios urbanos donde se concentraba. Ya no existen los barrios obreros, ni grandes empresas que construyan viviendas comunitarias para sus trabajadores. Esa concepción de la vida en comunidad, propiciada por la actividad laboral, ha pasado a ser cosa de otro tiempo.

Se detecta también un problema de identidad social derivado de la sustitución de la iconografía y simbología industrial que había poblado el imaginario colectivo vasco durante casi dos siglos. En el camino de la consolidación del sistema postindustrial, se ha dado un proceso, promovido desde las instituciones públicas vinculadas a la ordenación territorial y a la planificación urbana, de desvinculación social de la identidad e iconografía industrial. El periodo industrial pasó a ser una etapa gris, contaminante y de fracaso, mientras en la transformación postindustrial todo era luz y buen vivir.

En este sentido, el Museo Guggenheim Bilbao fue la herramienta perfecta empleada por los poderes públicos para abanderar la mutación física e identitaria de la sociedad vasca, convirtiéndose, desde su mismo nacimiento, en el símbolo más reconocible e internacional del éxito de las políticas de transmutación urbana experimentadas en el Bilbao Metropolitano. El museo sustituye a la fábrica, la cultura a la industria, la globalización a la identidad localista, la ciudad-marca a la urbe industrializada y todo esto en apenas dos décadas.

Como detalle anecdótico de la desconexión social e institucional con el pasado industrial, en la colección del *Museo Etnográfico Vasco/Euskal Museoa* de Bilbao, no hay una sola referencia al importante patrimonio industrial del País Vasco, es como si el periodo industrial jamás hubiese existido. Uno de los reflejos más simbólicos y nítidos de este cambio lo encontramos en las fotografías oficiales de la primera plantilla del equipo de fútbol del *Athletic Club* de Bilbao, otro de los grandes iconos de la sociedad vizcaína¹. Ya lo decía el antropólogo Joseba Zulaika:

La economía simbólica y poder de seducción del Bilbao imaginario. Durante los noventa se invirtió tanto en un museo como en un súper puerto. Mientras ello se traduzca en espacio mediático internacional y en industria turística, nada más importante que invertir en el Bilbao imaginario. (2000, p. 36).

Notas -----

¹ Como es tradición, al inicio de cada temporada, el primer equipo masculino del Athletic Club es fotografiado delante de un paisaje cultural significativo de cada momento histórico. En la temporada 1991-1992, cuando aun se sostenía el sistema industrial, el escenario elegido fueron las instalaciones de ALTOS HORNOS DE VIZCAYA en la dársena La Benedicta de Sestao, ya que era un lugar representativo de los valores de la sociedad de la época. Curiosamente, seis temporadas después, el

fondo seleccionado fue el Museo Guggenheim Bilbao. Este cambio de escenario evoca nuevos imaginarios, evidencia las transformaciones que se estaban viviendo en esta etapa y sentencia la mutación postindustrial del Bilbao Metropolitano. El Guggenheim es así avalado por el club de fútbol como símbolo de la nueva Bizkaia. La comparativa de ambas imágenes muestra la rauda sustitución de los referentes industriales por los culturales postindustriales en el imaginario colectivo. A rey muerto rey puesto.

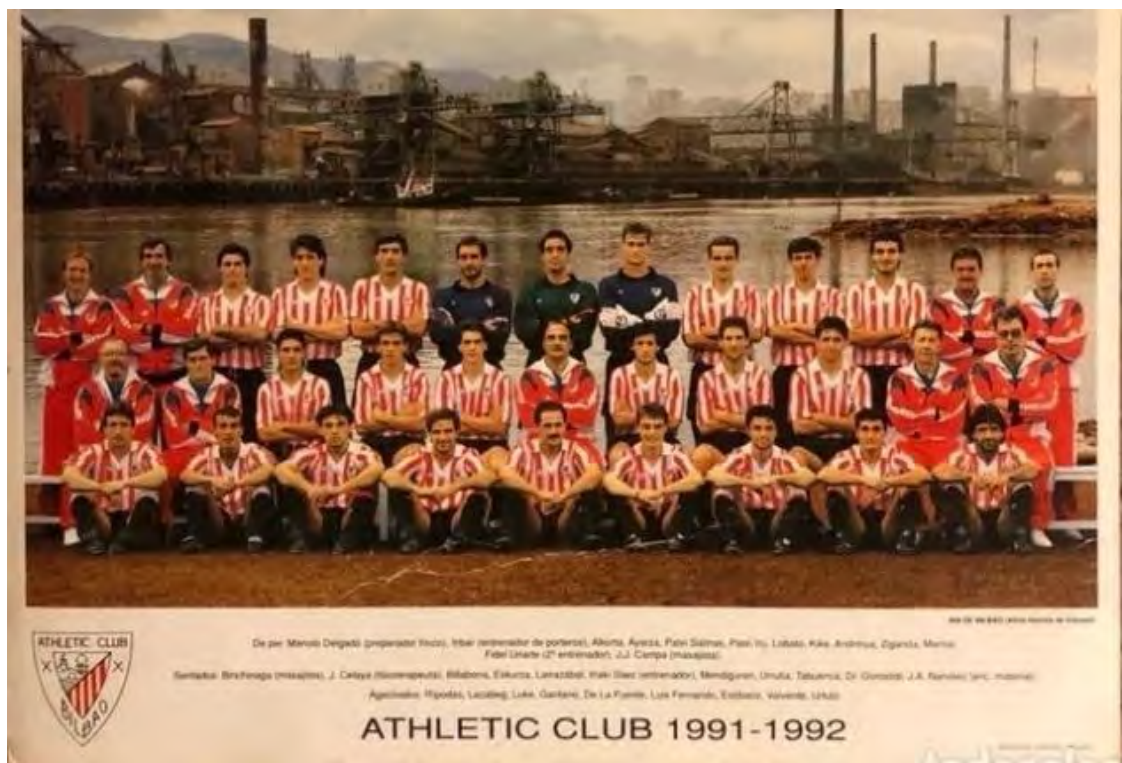


Figura 1. Fotografía oficial de la primera plantilla del Athletic Club de Bilbao masculino de la temporada 1991-1992 con las instalaciones de AHV de fondo.

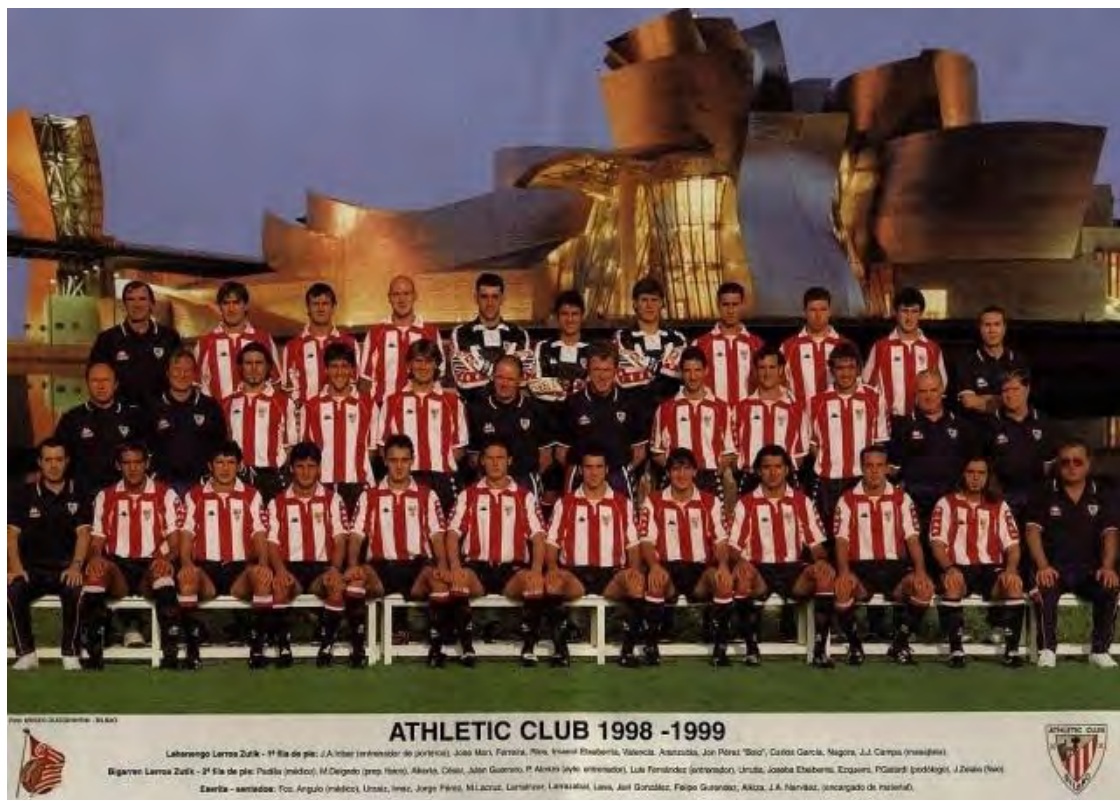


Figura 2. Fotografía oficial de la primera plantilla del Athletic Club de Bilbao masculino de la temporada 1998-1999 tomada delante del Museo Guggenheim Bilbao.

De esta forma, la sociedad ha dejado de ser crítica y es permeable a los discursos oficiales que, amparados en el éxito de la operación Guggenheim, sueltan toda amarra que nos pudiera aún unir con la etapa industrial. Mientras sobre el impacto del Museo Guggenheim Bilbao todo son parabienes sin un ápice de autocrítica (gentrificación del centro urbano, pérdida de identidad cultural, *urbanización*², abandono de la periferia, etc.), desde las instituciones públicas y los poderes políticos se carga sobre la memoria de la industrialización un halo de negatividad y fracaso.

Este mensaje oficial ha ido calando en el subconsciente colectivo y, como en la película *Origen*³ de Christopher Nolan, se ha implantado la falsa idea de que lo nuevo siempre es mejor y que la industrialización es un pasado de fracaso colectivo, cuyos restos físicos no son sino rémoras que la rememoran e impiden superarla, además de considerarlos como obstáculos, físicos y emocionales para el desarrollo de nuevas políticas e imaginarios en el camino irreversible hacia el modelo postindustrial.

En este mismo sentido, los investigadores Lekerikabeaskoa y Vivas reflexionan sobre la influencia que el mensaje político ha tenido en el desarraigo social respecto a la etapa industrial, diciendo que:

En el fondo subyacía el pensamiento 'moral' sobre la ciudad 'evitable' y manifiestamente monstruosa. Dichas ideas fueron durante un tiempo el estandarte enarbolado por próceres políticos e ideólogos, respetables desde un punto de vista histórico pero digno de poner en entredicho. (2009, p. 308).

Estos autores prosiguen su disección de las injerencias de los poderes públicos en el imaginario colectivo asegurando que «mediante la metáfora de 'ciudad como texto' las autoridades tratan de transformar la imagen de la ciudad alterando el 'texto' de su escritura urbana y mítica, añadiendo el cambio físico que conlleva en sí la revitalización socioeconómica" (Lekerikabeaskoa y Vivas, *Ibidem*). Además, analizan las consecuencias que esta alteración de la memoria y la transformación urbana, dejando los vestigios industriales aparte, han tenido para la identidad de Bilbao, al decir que:

Tanto la remodelación y restauración urbanística como la revitalización social y el restablecimiento de las condiciones de habitabilidad que se pretende para los entornos industriales, revalorizados mediante infraestructuras y equipamientos, magnas operaciones inmobiliarias de gentrificación (sustitución de población) y diseño urbano, vienen cargadas de imágenes iconográficas que no hacen sino constituir actas notariales de las 'defunciones' (de memorias, de identidades...) a menudo promovidas por las instancias oficiales, mientras que se estigmatiza cualquier rastro de lo anterior. (*Ibidem*, p. 311).

Siguiendo la misma línea argumental, la investigadora Sara González comparte esa idea de la posible manipulación oficial de la memoria y de la imagen del territorio al asegurar que:

Un grupo de poder en la ciudad, como las autoridades públicas, puede ofrecernos deliberadamente una lectura del paisaje concreta, un 'sistema de representación' para interpretar el paisaje en la dirección que les interese. (2000, p. 493).

Queda patente que hay una más que extendida percepción de que el relato *oficial* ofrece una versión alterada e interesada del relato de la industrialización con la intención de *desmemorizar* a la sociedad y facilitar así la transición a la etapa postindustrial.

Notas -----

² Término acuñado por Francesc Muñoz en su libro "*Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*", para definir la creciente homogenización del paisaje urbano.

³ En la citada película de Christopher Nolan, un equipo de hombres, que dispone de una tecnología capaz de manipular los sueños de sus víctimas, es contratado por un importante empresario para implantar en el subconsciente del hijo de su mayor

adversario la idea de renunciar al imperio industrial de su padre una vez fallezca. Se emplea esta referencia porque, en *Origen*, el tema central que se trata es la manipulación de la voluntad a través del subconsciente, tal y como ha venido sucediendo con la sociedad vasca, a la que desde ciertas instituciones, se ha inducido a pensar que el periodo industrial es un pasado de fracaso colectivo y que sus restos carecen de valor y entorpecen la necesaria mutación postindustrial.

No se reclama en esta tesis el retorno a tiempos pasados, ni la íntegra conservación de todos los vestigios de la industrialización, pero sí el justo reconocimiento de esta como una etapa importante de la historia vasca, en la que se mostró al mundo las capacidades y los recursos de esta sociedad. Además, se busca un acuerdo de mínimos que garantice la supervivencia del patrimonio industrial reconocido como patrimonio cultural. Se debe recordar también, que el desembarco de la franquicia Guggenheim en Bilbao no fue una iniciativa nacida en el seno de la sociedad vasca que construye el imaginario desde dentro, tal y como había sucedido durante la industrialización, sino que es una franquicia de una industria cultural foránea, con unos objetivos económicos que están muy por encima de los culturales, ya que, como ha quedado patente en su cuarto de siglo de vida en Bilbao, entre sus prioridades nunca ha estado dar visibilidad a la producción artística local, sino más bien promocionar sus colecciones haciendo que estas se revaloricen en el mercado del arte. Ya lo decía el gran Juan Carlos Eguillor:

Había que tener un edificio singular. Es mejor tener este museo que no tenerlo. Además, vienen extranjeros a verlo y eso da un aire cosmopolita a la ciudad. No creo que el Guggenheim haya tenido una influencia artística en la ciudad. Su influencia, y esto ya es un éxito indiscutible, ha sido de imagen para la ciudad [...]. (2000, p. 75).

Bilbao, en su metamorfosis posmoderna, aspira a pasar de oruga industrial a mariposa posindustrial y convertirse así en una *ciudad-marca* de reconocido y reconocible prestigio internacional en la que la cultura, el urbanismo y la capacidad de organizar eventos globales sean sus señas de identidad. Es suficientemente ilustrador de la dicotomía que se vive este territorio el hecho de que el rutilante brillo del Museo Guggenheim deslumbra de tal manera que impide ver que, a apenas cinco kilómetros, ría abajo, en Punta Zorroza, se encuentra el *zombieland* del Patrimonio Cultural Vasco, un cementerio de la industrialización donde languidecen, ante los ojos de todos, los cadáveres de monumentos industriales de la relevancia histórica y patrimonial de GRANDES MOLINOS VASCOS, TALLERES DE ZORROZA o el PUENTE DE ALZOLA, monumentos que, como se recuerda en la Ley 7/90 de PCV, representan:

La principal expresión de la identidad del pueblo vasco y el más importante testigo de la contribución histórica de este pueblo a la cultura universal. Este patrimonio cultural es propiedad del pueblo vasco. La protección, defensa y enriquecimiento del patrimonio cultural, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad, es uno de los principios ordenadores de la actuación de los poderes públicos. (BOPV nº 57, de 6 de agosto de 1990).

Es evidente que décadas de inercia gestora y de desprestigio de todo lo relacionado con la etapa industrial no se corrigen con esta investigación doctoral, pero iniciativas de esta índole ayudan a la sociedad a reconciliarse con su pasado industrial y a las instituciones encargadas de su gestión a visibilizar nuevas posibilidades y valores que este patrimonio ofrece en la configuración de las ciudades postindustriales. Dadas todas estas circunstancias, se reclama una reutilización sostenible que garantice su supervivencia y en la que se priorice la conservación de los valores patrimoniales industriales, históricos y de memoria que los elementos del patrimonio industrial poseen.

Es por todo esto por lo que se hace más necesaria que nunca una reflexión sobre qué valores cimentan el nuevo Bilbao Metropolitano postindustrial y a qué se está renunciando para garantizar el éxito de su metamorfosis. El arte, con sus mecanismos y lógicas propias, está llamado a ganar protagonismo y convertirse en un elemento clave para la reintegración del patrimonio industrial en las ciudades postindustriales, para revitalizar la memoria colectiva de la industrialización y para restituir el papel protagonista que hoy han perdido los símbolos de la etapa industrial del País Vasco. Es aquí, en el papel que el arte debe tomar en esta cuestión, donde encaja este proyecto de investigación.

i. 4 Cuestión e hipótesis de investigación

La pregunta de investigación de esta tesis doctoral es: ¿cómo puede el arte influir en las políticas de gestión del patrimonio industrial, socializar la problemática de su obsolescencia, sensibilizar a la sociedad respecto a su fragilidad y valor y contribuir a revitalizar la memoria industrial colectiva?

Se plantea la hipótesis de que el arte puede aportar una nueva mirada sobre el patrimonio industrial, material e inmaterial; una mirada que influya en un cambio social e institucional respecto a su protección, valorización y gestión, sensibilizando a la sociedad sobre su valor y fragilidad. Se sugiere, además, que su salvaguarda es un asunto de interés público. Al fin y al cabo, se trata de dar una respuesta, desde el mundo del arte, a la desprotección, aislamiento y desmemoria respecto a la trascendencia del patrimonio industrial en el Bilbao Metropolitano. Para ello se despliega una práctica artística pública y política, que contribuya a proteger, difundir y poner en valor el legado de la industrialización.

Los lugares y el patrimonio material, en particular el industrial, son soportes de nuestra memoria colectiva y, por lo tanto, de una parte importante del patrimonio inmaterial de la cultura vasca. La obsolescencia del patrimonio industrial, por tanto, constituye un obstáculo para la transmisión de la memoria colectiva y una pérdida cultural e identitaria de una sociedad fuertemente industrial como la vasca con el consiguiente impacto negativo. Sugiero la hipótesis de que es posible la revitalización de la memoria colectiva mediante la intervención artística sobre el patrimonio industrial obsoleto y que esta memoria de la industrialización pase a formar parte del patrimonio inmaterial de la cultura vasca.

El arte se convierte en la lupa que centra el foco de atención y nos reencuentra con elementos, edificios, territorios y paisajes que formaron parte de la vida de las personas que los habitaron, conservados aún en su memoria individual, buscando aún su reflejo en la memoria colectiva. La práctica artística tendrá el efecto de poner en valor el patrimonio industrial y de mostrar sus potencialidades y su trascendencia en la construcción física, emocional e identitaria de las nuevas ciudades postindustriales vascas. El patrimonio de la industrialización es un factor diferenciador en un mundo globalizado y su protagonismo daría un valor añadido al País Vasco.

i. 5 Objetivos

A partir de la cuestión e hipótesis de investigación se plantea un objetivo general y una serie de objetivos específicos que atienden a las necesidades teórico-conceptuales y de experimentación artística que plantea esta investigación doctoral.

i.5.1 Objetivo general

Revitalizar la memoria industrial vasca y poner en valor el patrimonio industrial material mediante la intervención artística del patrimonio industrial obsoleto.

i.5.2 Objetivos específicos

- a) Analizar las circunstancias en que se ha desarrollado la transición entre la etapa industrial y postindustrial en el País Vasco y las transformaciones urbanas que se han producido para comprender en qué situación se encuentra el patrimonio industrial material y qué percepción tiene la sociedad de la etapa industrial y de sus testimonios físicos.
- b) Analizar y definir el concepto de *obsolescencia* como problema endémico del patrimonio industrial material. Tipificar las obsolescencias que afectan al patrimonio industrial material en el País Vasco.
- c) Analizar la gestión institucional del patrimonio industrial material y crear una tipología para discernir los tipos de actuaciones que se han llevado a cabo en éste.

- d) Analizar la transformación urbana y paisajística del área metropolitana de Bilbao y la incidencia que en esta han tenido las diferentes políticas de gestión del patrimonio industrial y de ordenación territorial.
- e) Analizar el concepto de *reutilización* aplicado al patrimonio industrial material mediante casos de estudio y crear una tipología con las diferentes casuísticas que se han dado en los diferentes proyectos de reutilización desarrollados en el Bilbao Metropolitano.
- f) Realizar una revisión y actualización de los datos contenidos en las fichas del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* referidas a los Bienes Culturales de origen industrial.
- h) Revisar y redefinir el concepto de paisaje cultural industrial.
- i) Proponer, diseñar y realizar diez proyectos artísticos en los que se intervenga el patrimonio industrial para su revitalización tanto física como de la memoria que atesora.
- j) Crear un repositorio de imágenes con las fotografías tomadas en el trabajo de campo que dé cuenta del proceso de transformación postindustrial del Bilbao metropolitano durante la investigación doctoral.

i. 6 Marco teórico y metodología

La metodología de la tesis es teórica-práctica con un enfoque multidisciplinar. Los tres pilares que cimientan esta investigación son: una exhaustiva indagación documental para un profundo conocimiento teórico de la materia; un intenso trabajo de campo para comprender sobre el terreno el estado real y actualizado del patrimonio industrial vasco; y una práctica artística que dé respuesta a los quiebres y desplazamientos hallados y que ayude a revitalizar el patrimonio industrial construido y la memoria de la industrialización.

En esta tesis se emplean dos ámbitos/contextos de trabajo, uno temporal y otro territorial. El ámbito temporal de la investigación acota el estudio al periodo de tránsito definido entre el final de la etapa industrial (1975) y la consolidación del sistema postindustrial (2020). En cuanto al ámbito territorial, se emplea el área metropolitana de Bilbao por ser ejemplo paradigmático de un potente proceso industrializador y de un raudo, radical y exitoso proceso de transformación postindustrial.

En cuanto a los citados pilares que sustentan esta investigación, en primer lugar, se encuentra un exhaustivo y riguroso análisis documental. Para esta tarea se han empleado bases de datos oficiales entre las que se encuentran documentos como las cartas de recomendación de la UNESCO, los Convenios en materia de patrimonio cultural de la Comunidad Europea, el Plan Nacional de Patrimonio Industrial (2001 y 2016) del Ministerio de Cultura del Gobierno de España, el Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco, los Inventarios de patrimonio Industrial del País Vasco o el Archivo Foral de Patrimonio Histórico de Bizkaia, entre otros. También se emplean, por su veracidad y actualización constante, las bases de datos de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP).

Por su parte, el trabajo de campo tiene el doble objetivo de conocer el estado de conservación real y actualizado del patrimonio industrial material y de tener conocimiento directo de los testimonios individuales de testigos, directos e indirectos, de la etapa industrial, como trabajadores, gestores, artistas o vecinos de zonas industrializadas, con el fin de conocer de primera mano detalles que no estén recogidos en los documentos oficiales y que sean relevantes para la investigación.

La práctica artística permite dar respuesta, con las lógicas del arte, a las problemáticas que se detectan en los ámbitos anteriores, propiciando un cambio de mirada con el fin de sensibilizar a sociedad e instituciones públicas de la necesidad de conservar los vestigios industriales con valor patrimonial y de

revitalizar la memoria industrial colectiva como parte de la memoria histórica oficial en el relato de la industrialización vasca.

Para la estructuración de la parte teórico-conceptual de esta tesis, se emplean cuatro conceptos clave: *obsolescencia, gestión, transformación urbana y paisajística, y reutilización*. Cada uno de estos conceptos clave es trabajado siguiendo la metodología citada en el párrafo anterior, es decir, primero se realiza un análisis documental de la información teórica que hay respecto al concepto clave concreto; posteriormente se ve sobre el terreno la incidencia que este concepto tiene sobre el patrimonio industrial para, finalmente, en caso de detectar problemas o cuestiones problemáticas, emplear estas como motor creativo en la práctica artística. Estos conceptos se presentan interrelacionados y secuenciados, como en una correlación de causas y efectos.

En la parte experimental se emplea el concepto *revitalización* para aglutinar todos los proyectos de experimentación plástica realizados *ad hoc* para esta tesis con el objetivo de revitalizar el patrimonio industrial construido y reactivar la memoria industrial. Además, en esta parte, se incluyen las acciones que, en forma de denuncia de delitos contra el PCV y de propuestas de inventariado, y reutilización del patrimonio obsolecente, conlleven el cumplimiento de los objetivos fijados.

Esta estructura, que actúa como la columna vertebral que sustenta la tesis, sirve para poner *blanco sobre negro* la secuencia de acontecimientos que se han dado en el contexto temporal y territorial de la investigación y que han incidido en la situación actual del patrimonio y memoria industrial. De este modo, como si de un efecto dominó se tratase, la crisis del petróleo propició el colapso del sistema industrial vasco. La solución que se propuso para salvar parte de la maltrecha red industrial vasca fue una severa reconversión industrial que solo permitió salvar una parte del tejido industrial vasco. El resto de los complejos industriales quedó abandonado y obsolecente, generando un problema de degradación que comprometía el cambio hacia una etapa postindustrial. La incapacidad de los organismos locales para hacer frente a la gestión de esta inmensa cantidad de complejos fabriles abandonados y a los suelos contaminados hizo que se convirtiese en un problema general que se gestionó desde todos los ámbitos institucionales y desde dos frentes: el cultural y el de ordenación territorial. Esa gestión bicéfala trajo consigo el desarrollo de estrategias y políticas públicas de gestión antagónicas. De entre las medidas tomadas para atajar el problema de la obsolescencia industrial, la reutilización se revela como la más eficaz y respetuosa con este patrimonio. Finalmente, la intervención artística de los vestigios de la industrialización conlleva su revitalización y contribuye a su puesta en valor.

Debido a la inexistencia de un estudio específico de la obsolescencia como mal endémico del patrimonio industrial que sirva para diagnosticar la severidad del problema, desentrañar las diferentes formas en las que afecta al patrimonio de la industrialización y para buscar soluciones eficaces, hace necesaria la realización de un análisis tipológico específico del concepto.

En referencia al análisis de la gestión del patrimonio de la industrialización, debido al gran número de inmuebles y solares industriales obsoletos que se concentraban en un territorio tan reducido como es el área metropolitana de Bilbao y a la imagen de degradación que éstos proyectaban, se optó por una gestión pública, ya que se convirtió en un problema estructural, que afectaba a la configuración urbana y emocional de las nuevas ciudades postindustriales. En la gestión de los restos de la etapa industrial se dieron dos almas o políticas gestoras que se han revelado antagónicas: una, desde la cultura y, otra, desde la ordenación territorial. La gestión cultural se basó en el análisis y valoración de los elementos patrimoniales materiales de la época industrial, análisis que se concretó, tras un arduo trabajo de campo, en la realización de sucesivos *Inventarios Patrimonio Industrial del País Vasco* (1996 Y 2007), encargados por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco a la AVPIOP. Los datos incluidos en estos inventarios sirvieron de base para crear la *Base de Datos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*, así como el *Registro de la CAPV de patrimonio Cultural Vasco*, en el que se incluyeron los elementos industriales de mayor valor patrimonial, que fueron reconocidos como Bienes Culturales.

En cuanto a la gestión pública desarrollada desde ordenación territorial de los espacios y restos físicos abandonados y obsoletos de la industrialización, esta se concretó en la adopción de una serie de políticas públicas de ordenación territorial y de planeamiento urbano experimentales como las que se implementaron en el Bilbao Metropolitano, concretadas en documentos como las *Directrices de Ordenación Territorial del País Vasco* (DOT) desarrolladas en 1997 por el Dpto. de Ordenación del territorio del Gobierno Vasco y aplicables a toda la Comunidad Autónoma o el *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano* (PTPBM) presentado el mismo año por el Dpto. de Urbanismo de la Diputación Foral de Bizkaia (DFB), que se aplicó específicamente en el área metropolitana de Bilbao. La implementación de estos planes y directrices conllevaron una transformación urbana y paisajística de primer orden que afectó sobremanera a los vestigios industriales. Estos documentos señalaban los espacios industriales obsoletos como áreas de oportunidad sobre las que había que actuar, proponiendo una *tabula rasa* con toda edificación o infraestructura industrial, sin tener en cuenta su valor patrimonial. Para ejecutar estas políticas gestoras, el Dpto. de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco diseñó el *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* (PDRRII) como la herramienta de ordenación territorial definitiva con la que eliminar todo testimonio físico de la industrialización que entorpeciera el proceso de transformación urbana postindustrial. Dentro de este apartado de gestión, se detectan inexactitudes, desfases y errores en los datos oficiales referidos a este patrimonio que manejan las diferentes administraciones competentes en la materia. Se hace imprescindible una actualización de los inventarios de patrimonio industrial para un veraz conocimiento de la situación real y actualizada en que se encuentra el patrimonio industrial vasco que ayude a una eficaz gestión y a la labor de los investigadores.

De entre las diferentes estrategias de gestión del patrimonio industrial puestas en práctica en el Bilbao Metropolitano, la reutilización se ha demostrado como la más eficaz para garantizar su salvaguarda sostenible y su reintegración social y urbana. Es por esto por lo que en esta investigación se pone en valor la reutilización del patrimonio industrial, ya sea mueble o inmueble, enfatizando los proyectos de reutilización vinculados con el arte y la cultura. Para un análisis más profundo del concepto de *reutilización*, se propone una tipología que dé cuenta de los diferentes modelos de reutilización del patrimonio industrial desarrollados en el área funcional del Bilbao Metropolitano. Dentro de los proyectos de reutilización del patrimonio industrial inmueble se detecta un problema de pérdida de los valores específicamente industriales en la adecuación de las edificaciones para nuevos usos, lo que supone la descapitalización de sus señas de identidad industriales. Es decir, que un elemento de patrimonio industrial al que se le extirpa toda huella de los procesos productivos que acogía deja *de facto* de ser patrimonio industrial.

En referencia al concepto de *revitalización*, para esta tesis doctoral se diseñan y desarrollan un total de nueve proyectos artísticos en los que las problemáticas y disonancias halladas en los apartados anteriores sean el motor de creación, con el objetivo de evidenciar el peligro de extinción del patrimonio de la industrialización o denunciar la descapitalización de los valores industriales que padece este patrimonio y la pérdida que esto supone para la cultura vasca. El arte contemporáneo se presenta como una rama del conocimiento capaz de cambiar la mirada de la sociedad sobre el patrimonio industrial y de forjar nuevos afectos que ayuden a revitalizar tanto el patrimonio construido como la memoria que atesora. Estas obras también permiten a las instituciones públicas ver el valor cultural y de identidad del patrimonio industrial, así como su potencial como elemento fundamental en la construcción física y emocional de las ciudades postindustriales vascas. Este apartado de la tesis es el que tratará de contestar de forma más directa a la pregunta de investigación y donde se verá confirmada o no la hipótesis dispuesta en la génesis del proyecto. Así mismo, bajo el paraguas de la *revitalización* se incluyen dos denuncias contra el PCV interpuestas ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia, basadas en la información recopilada en la parte teórica de la tesis. Del mismo modo se incluye una propuesta realizada conjuntamente con la AVPIOP para el inventario y salvaguarda de los últimos modelos en madera para fundición de ALTOS HORNOS DE VIZCAYA, objetos industriales que languidecen desde hace dos décadas en los sótanos de Edificio principal de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS, un BC abandonado que ha sido objeto de una de las denuncias anteriormente mencionadas.

Por último, con todos los datos y el conocimiento acumulado, y teniendo siempre como punto de referencia la cuestión de investigación, se finaliza la tesis con un apartado de conclusiones en el que se hará una última reflexión sobre la situación que padece el patrimonio industrial vasco y cómo esta investigación doctoral ha incidido en su protección y puesta en valor.

De este modo, se genera un entramado de análisis, hipótesis, acciones y conclusiones, dirigidos a describir, identificar y proponer reflexiones y soluciones a la problemática que, en forma de desaparición y pérdida de valores patrimoniales industriales, de desafección social e institucional y de transmisión intergeneracional de la memoria colectiva padece el patrimonio de la industrialización. Estas soluciones y reflexiones se tratarán desde la especificidad del arte. Los resultados preliminares de la tesis han sido presentados en seminarios, congresos, festivales y exposiciones y se han realizado publicaciones parciales de los mismos.

Esta metodología y el extenso repositorio de documentación e imágenes fotográficas de registro tomadas a lo largo de varios años pueden ser empleados tanto en futuras investigaciones relacionadas con el tema, en actividades docentes vinculadas al arte contemporáneo, así como en prácticas artísticas y creativas de artistas plásticos. Esta tesis doctoral es un buen ejemplo de las posibilidades investigadoras, de nuevos enfoques y diferentes soluciones que ofrece la investigación en arte contemporáneo respecto a otras ramas de conocimiento.

i. 7 Estructura de la tesis doctoral

Como puede observarse, esta tesis se encuentra estructurada en dos partes y ocho capítulos, además del capítulo de introducción —en donde se refleja el planteamiento de la tesis—, de manera que la tesis queda dividida en una parte teórica que alimenta la parte experimental y el tratamiento de los temas queda reflejado de la siguiente manera: en primer lugar, el capítulo I se dedica al estado de la cuestión y en él se recogen las principales teorías, conceptos, referencias y proyectos realizados por los más relevantes autores relacionados con el tema y los conceptos clave de la investigación. Para continuar, el capítulo II desarrolla el marco conceptual y metodológico, basado en cinco conceptos clave que vertebran la investigación doctoral: la obsolescencia, la gestión, la transformación urbana y paisajística, la reutilización y la revitalización. Estos conceptos tienen una relación de causa-efecto que ayuda a construir la investigación siguiendo una correlación lógica de acontecimientos en la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano y a desentrañar qué efectos han tenido las decisiones que se han tomado en materia de patrimonio industrial.

En el capítulo dedicado a *Obsolescencia* se realiza un análisis del concepto de *obsolescencia* en su afección al patrimonio industrial construido, así como de las consecuencias e inconvenientes que ha supuesto para su gestión. Para una comprensión más eficaz y global de la dimensión del problema se propone un análisis de los tipos de obsolescencia que afectan específicamente al patrimonio industrial material.

A continuación, en el capítulo de *Gestión*, se analiza la gestión que, desde las diferentes instituciones públicas —sobre todo, aquellas con competencia en materia de patrimonio industrial—, se ha venido desarrollando en el País Vasco. En este sentido, este capítulo resulta crucial para desentrañar la bicefalia del Gobierno Vasco en la gestión de los vestigios físicos de la industrialización. Como el lector podrá comprobar en este trabajo, estos vestigios han sido gestionados simultáneamente por los Departamentos de Cultura y de Ordenación del territorio a través de políticas, métodos y objetivos percibidos por la población general como antagónicos. En consecuencia, el patrimonio industrial vasco ha llegado a una situación extrema. De este modo, en este capítulo prestaremos especial atención a la situación del patrimonio cultural de origen industrial ubicado en el área metropolitana de Bilbao, empleando un análisis tipológico de las actuaciones —o, en su caso, de su omisión— en la obligatoria salvaguarda de este patrimonio material protegido por las Leyes de Patrimonio Cultural Vasco. También resulta de especial interés el análisis de los datos oficiales que manejan las diferentes administraciones públicas competentes en la gestión del patrimonio industrial.

Seguidamente, el capítulo de *Transformación* estudia la transformación urbana y paisajística, física y emocional, del Bilbao Metropolitano, como ejemplo paradigmático del impacto e influencia que las estrategias de ordenación territorial y de planeamiento urbano desarrolladas en el País Vasco han tenido en las políticas de gestión del patrimonio industrial —que se verán en el capítulo IV— y, por tanto, en la conservación del patrimonio material de la industrialización. Es por esto por lo que, a la hora de analizar esa transformación urbana y paisajística postindustrial, destaca la pérdida irreversible de elementos del patrimonio industrial de alto valor, así como la forma en que esa desaparición paulatina de todo rastro físico de la industrialización afecta a la transmisión de la memoria colectiva industrial y a la cultura e identidad vasca.

En el capítulo dedicado a la *Reutilización*, se realiza una aproximación al concepto de *reutilización* referido al patrimonio industrial construido; siendo ésta la única herramienta eficaz capaz de garantizar la salvaguarda del patrimonio industrial material. De este modo, se estudiará la reutilización de instalaciones fabriles y de objetos industriales en proyectos vinculados al arte. Asimismo, se realiza una propuesta tipológica basada en los proyectos de reutilización del patrimonio industrial inmueble en el Bilbao Metropolitano con el objeto de conocer el impacto que estas reutilizaciones han tenido en las edificaciones fabriles y en sus valores patrimoniales netamente industriales.

El capítulo de *Revitalización* indaga en el concepto de *revitalización*, de forma que esta se entiende como todo aquel impacto positivo que la práctica artística tiene en la conservación y transmisión de la memoria colectiva de la industrialización y en la salvaguarda de sus vestigios físicos. En este sentido, intentamos demostrar cómo el arte, mediante sus mecanismos particulares, posibilita un cambio de perspectiva en la sociedad y en las instituciones, de modo que se propicia un reencuentro con ese pasado industrial a la vez que se hace posible, para ambas partes, percibir el valor patrimonial, cultural e identitario que atesora el patrimonio industrial, además de su potencialidad al ser reintegrado en las ciudades postindustriales. De este modo, en este capítulo se propone el análisis de los proyectos artísticos realizados específicamente para esta tesis.

Por último, el capítulo dedicado a las *Conclusiones y Contribuciones* recoge las conclusiones y trata de responder a la pregunta de investigación mediante la exploración de la hipótesis. Además, en este capítulo expondremos nuestras reflexiones personales, además de la contribución de la tesis en pro de la revitalización de la memoria y el patrimonio material de la etapa industrial en el Bilbao Metropolitano.

i. 8 Contribuciones de la investigación

Las contribuciones de esta tesis son tanto metodológicas como artísticas. Esta investigación ofrece una panorámica del proceso transformador postindustrial del área metropolitana de Bilbao tras el fin de la etapa industrial, aunando las diferentes perspectivas aportadas por los actores involucrados (administraciones públicas, asociaciones civiles e investigadores), analizando cómo esos cambios han afectado al patrimonio de la industrialización desde niveles urbanos y paisajísticos hasta emocionales e identitarios. A nivel metodológico, se muestra cómo es fundamental, para un profundo y veraz conocimiento del patrimonio industrial, la combinación de un riguroso análisis documental con un exhaustivo trabajo de campo, pues el objeto de estudio es muy sensible a los cambios provocados por el paso del tiempo, los cambios normativos, las transformaciones urbanas o el abandono, lo que provoca una desactualización constante de los datos. La tesis ofrece contribuciones en el conocimiento de qué factores han influido en la delicada situación que atraviesa en la actualidad el patrimonio industrial y qué papel han jugado las políticas de gestión de las diferentes administraciones públicas. Para un mayor conocimiento de las variables que inciden en la conservación del patrimonio de la industrialización se realizan varios análisis tipológicos de las diferentes casuísticas que se dan en factores como la obsolescencia, la gestión del patrimonio cultural, la reutilización o las actuaciones del *Programa de Demolición de Ruinas Industriales*. Como se podrá comprobar, estas tipologías pueden ser empleadas en el análisis de cualquier tipo de elemento patrimonial. En esta investigación también se

contribuye en la búsqueda de soluciones a problemáticas que llevan décadas estancadas, con propuestas de reutilización para elementos muebles e inmuebles del patrimonio industrial vasco.

Hay también una contribución metodológica en cuanto a la vertebración de la investigación, pues se emplean como guía o andamiaje los conceptos clave: *obsolescencia, gestión, transformación urbana y paisajística, reutilización y revitalización*. Esta estructura ayuda a tener una perspectiva global de la situación real y actualizada en la que se encuentra el patrimonio industrial en el País Vasco.

Por otro lado, la tesis se construye en una simbiosis no jerárquica entre su parte teórico-conceptual y de práctica artística, en la que esta última responde, a través del arte, a las problemáticas detectadas en la primera. De este modo, el arte se revela como mediador y potenciador: por un lado, mediador entre el patrimonio industrial y la sociedad y sus instituciones, de manera que contribuye a reconstruir los lazos de afecto que se han roto y da a conocer el extenso, rico y heterogéneo patrimonio que nos legó la industrialización, a la vez que es capaz de mostrar el potencial de este patrimonio en la configuración de las ciudades postindustriales y su valor, además del patrimonial, como anclaje de la memoria colectiva y como creador de imaginarios. Las obras que conforman el cuerpo de la parte de práctica artística de la tesis contribuyen a denunciar la situación de desamparo en que se encuentra el patrimonio de la industrialización y revitalizar tanto la memoria industrial que atesoran los inmuebles fabriles como su presencia en la ciudad postindustrial.

En síntesis, esta investigación doctoral pretende contribuir al campo del arte ofreciendo tres tipos de resultados: (1) una metodología en la que el análisis de los datos teóricos y del trabajo de campo se emplea como motor de creación artística; (2) una creación plástica personal que aplica las problemáticas detectadas a las obras creadas para esta investigación doctoral y expande los análisis y revitaliza el patrimonio de la industrialización y (3) un extenso repositorio de imágenes realizadas a lo largo de varios años que registran las transformaciones urbanas y paisajísticas acontecidas en el último lustro en el Bilbao Metropolitano.

Hasta aquí hemos visto el planteamiento de la tesis. El siguiente capítulo está dedicado al *Estado de la Cuestión* con el objetivo de hacer la revisión de la literatura más relevante para el tema.



01

Estado de la cuestión

1.1 Revisión de los conceptos clave de la investigación

En este capítulo se analizan la bibliografía y las teorías fundamentales sobre los conceptos clave que vertebran la investigación —obsolescencia, gestión, transformación urbana y paisajística, reutilización y revitalización—. La estructuración del capítulo obedece al orden-secuencia en que devienen estos conceptos clave. De este modo, el capítulo se inicia con una aproximación al concepto de obsolescencia como mal endémico que padece el patrimonio de la industrialización tras el impacto, en forma de abandono de los espacios e instalaciones fabriles, que las reconversiones de la década de 1980 tuvieron en gran parte del tejido industrial vasco. En este apartado se desgranar qué autores destacados y qué teorías se han ido confeccionando para dar forma a un fenómeno que se desvela con las prácticas comerciales vinculadas al desarrollo del sistema capitalista.

Se atiende a aspectos teóricos sobre la aparición y proliferación de la obsolescencia, además de a las propuestas tipológicas expuestas por diferentes autores. También se atiende, específicamente, a las aportaciones teóricas que ayudan a definir el estatus de los espacios abandonados y obsoletos de la industrialización, territorios en los que se trabaja de manera intensa para la confección de esta tesis.

La *gestión* es un concepto que requiere una mayor dedicación y conocimiento, pues es determinante para entender la situación actual en que se encuentra el patrimonio industrial en el Bilbao Metropolitano postindustrial. Para conocer todos los matices de la gestión, se hace un repaso a todas las normativas, recomendaciones, declaraciones y convenios que en el ámbito de la gestión del patrimonio cultural se han venido desarrollando desde el marco internacional hasta el autonómico, pasando por el europeo y estatal. Otro punto fundamental dentro de la gestión del patrimonio y los territorios de la industrialización es el conocimiento de las políticas gestoras desarrolladas por las diferentes administraciones públicas que han intervenido en la transformación postindustrial del área

metropolitana de Bilbao. También, se pone en valor la influencia de organismos como la *Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública* (AVPIOP) para lograr que las administraciones públicas tengan una mirada patrimonialista a la hora de gestionar los vestigios industriales. Se cierra este apartado, ampliando el foco, con una visión generalista del término/concepto para analizar las teorías de los más importantes expertos en la materia.

El concepto de *reutilización* guarda una relación indisoluble con los conceptos de *conservación* y *restauración*. Las diferentes teorías de la reutilización son tratadas extensamente por numerosos y prestigiosos autores, cuyas tesis coinciden, sin disenso conocido, en que la reutilización es la única vía posible para una eficaz salvaguarda del patrimonio construido. Entre las teorías y propuestas específicas que tratan la reutilización del patrimonio industrial, destacan, por su interés para esta investigación, las propuestas y proyectos de reutilización de edificaciones industriales para su uso con fines vinculados al arte y la cultura, así como la nueva vía abierta para su reutilización como reclamo turístico.

En este capítulo también se atiende a los referentes artísticos que han sido relevantes para esta investigación. El análisis de estos referentes se estructura en base a ejemplos de trabajos artísticos vinculados con *lo industrial*, desde un amplio abanico de disciplinas. En la indagación de los referentes seleccionados, hay ejemplos desde la pintura, la fotografía, el videoarte, el cine, el documental, el arte sonoro, el dibujo, la escultura, la síntesis de las artes y la investigación en arte contemporáneo.

1.2 Obsolescencia.

Mal endémico del patrimonio industrial material

1.2.1 Teorías y tipologías de la obsolescencia Objeto de estudio

En relación con el primero de estos conceptos, *obsolescencia*, es necesario decir que es el principal problema que afecta al patrimonio industrial material. La obsolescencia es un estado de letargo funcional que se produce de manera natural con la evolución tecnológica y es un factor consustancial a la evolución humana. De este modo, comienza a ser programada deliberada o artificialmente dentro de las lógicas comerciales del sistema capitalista. El término obsolescencia como tal, aparece en los albores del siglo XX, cuando, en Occidente —principalmente en Estados Unidos—, se generaliza entre la población el consumo de productos manufacturados.

Tal y como recuerda Serge Latouch, fue el matemático Charles Babbage, quien, en 1832, describe por primera vez un fenómeno propio de la revolución industrial que sería la génesis conceptual de lo que hoy conocemos como la *obsolescencia técnica*. En esos primeros estadios de la obsolescencia, esta únicamente se producía por la incesante renovación tecnológica de la época (2012, p. 27).

Posteriormente, el economista Joseph Alois Schumpeter (1942) determinó la vinculación entre la obsolescencia de los edificios y las actividades que albergan y facilitan. Según este autor, las economías capitalistas estaban sometidas a un proceso constante de destrucción creativa que describía así:

El impulso fundamental que pone y mantiene en movimiento el motor capitalista proviene de los nuevos bienes de consumo, los nuevos métodos de producción o transporte, los nuevos mercados, las nuevas formas de organización industrial que crea la empresa capitalista. (1942, págs. 82-83).

En este sentido, resulta muy interesante la vinculación que hace Schumpeter entre el sistema capitalista y la obsolescencia, pues la naturaleza o la lógica del capitalismo es de un crecimiento, evolución y renovación constante que deja desfasados los viejos productos, sustentándose en la consabida teoría de que *lo nuevo siempre es mejor*.

Siguiendo la senda marcada por Schumpeter, habría que remontarse a las primeras décadas del siglo XX, en Estados Unidos, para señalar el origen del concepto de la *obsolescencia programada o planificada* como un fenómeno inducido por el sistema capitalista y su *American way of life*. Este tipo de obsolescencia se manifestó nítidamente en tres momentos claves: la demolición del edificio *Gillender* de Nueva York en 1910, el lanzamiento del modelo *Chevrolet* de la empresa *General Motors* en 1923 y el pacto comercial del denominado *cártel Phoebus* en 1924.

El primero de estos acontecimientos, la demolición del edificio *Gillender* de Nueva York en 1910, es el primer caso documentado de *obsolescencia programada/planificada* vinculado a la arquitectura. En este sentido, el profesor de arquitectura Daniel M. Abramson (2016) ve en esta demolición un caso paradigmático de *obsolescencia planificada*. Según Abramson, el *Gillender* se encontraba en plena etapa funcional —tenía apenas trece años de vida— cuando fue sustituido por un edificio más moderno e imponente. Abramson trata la demolición del *Gillender* como punto de partida de una práctica que se llevó por delante, solo en la ciudad de Nueva York, inmuebles tan emblemáticos e imponentes como el *Western Union Building*, el *Tower Building*, el edificio original de la Estación *Grand Central*, o el *Hotel Plaza* entre otros; edificaciones, al fin y al cabo, que tenían aún vigencia funcional y estética. A partir de estos hechos, Abramson indaga sobre este nuevo modelo de obsolescencia arquitectónica que elimina la perdurabilidad como valor intrínseco a la arquitectura y lleva el consumismo a lo arquitectónico. El caso *Gillender* es un ejemplo que desvela cómo la transformación/renovación constante de la ciudad contemporánea capitalista es vista como un signo de modernidad que impulsa y consolida el sistema.

Abramson incide en la idea propuesta por Galbraith al establecer un vínculo causa-efecto entre la obsolescencia inducida de edificaciones aún funcionales y su demolición forzada. Esta práctica es perfectamente extrapolable, aunque con ciertos matices, a casos y situaciones que se han dado en la transformación urbana postindustrial del área metropolitana de Bilbao, ya que desde el propio Gobierno Vasco se ha apostado por la sustitución de edificaciones industriales obsoletas en buen estado de conservación y perfectamente reutilizables. De esta forma se ha fomentado una política de *tabula rasa* que se ha llevado por delante importantes testimonios arquitectónicos con valores patrimoniales de la etapa industrial. Es decir, que, en un mundo globalizado en el que el sistema capitalista ha acabado imponiéndose, la arquitectura ha sido concebida como un producto más de consumo, desposeyéndola de su carácter de perdurabilidad, lo que provocó que una corriente arquitectónica construyese edificaciones con una fecha de caducidad predeterminada.

El segundo acontecimiento clave en la implantación de la *obsolescencia programada* se dio nuevamente en Estados Unidos, pero más de una década después del caso *Gillender*. En 1923, la empresa automovilística *General Motors*, en su lucha contra la hegemonía de *Ford* en el sector, lanza su *Chevrolet*, el primer modelo de automóvil que contaba con diferentes gamas dirigidas a diferentes segmentos o públicos. Estas técnicas de *marketing* proponían una actualización/renovación constante de los automóviles/productos, provocando en el consumidor la sensación de que los modelos anteriores estaban pasados de moda, es decir, obsoletos. El propio director de *General Motors* por esa época, Alfred P. Sloan, se refería a la estrategia comercial de su empresa como *obsolescencia dinámica*. Años después, esa práctica comercial fue identificada por el economista canadiense John Kenneth Galbraith como *obsolescencia planificada* (1991).



Figura 3. Edificio Gillender de Nueva York.

El tercer acontecimiento determinante en la implantación de la *obsolescencia programada* fue el acuerdo comercial adoptado en Ginebra, en diciembre de 1924, por las principales empresas mundiales en la fabricación de bombillas con el fin de limitar deliberadamente la vida útil de sus productos y acordar los precios. Estas empresas, entre las que destacaban líderes en el sector como *Osram*, *Philips* o *General Electric*, pasaron a formar lo que popularmente se conoció como el *cártel Phoebus* (Dannoritzer, 2011).

Estos hechos provocaron que, en 1932, el corredor inmobiliario Bernard London acuñase oficialmente el término *obsolescencia programada* para referirse a esta estrategia comercial en la que se buscaba «definir la obsolescencia de los bienes de consumo en el momento de su producción» (Yanes, 2020). Para Giles Slade, «la obsolescencia programada es una expresión general utilizada con el fin de describir un conjunto de técnicas aplicadas para reducir artificialmente la durabilidad de un bien manufacturado que estimule su reiterado consumo» (2006, p. 5).

A continuación, una vez presentados los tres hitos claves en el nacimiento de la obsolescencia programada o planificada, se analizan las distintas teorías que van apareciendo sobre la obsolescencia. Volviendo a Schumpeter (1942), este economista indica que las innovaciones no se producían de manera aleatoria, sino que más bien tendían a agruparse. En este sentido, los autores Christine y Richard Grover (2015) contemplan que, si las innovaciones ocurren en grupos, es probable que haya grupos de edificios que se vuelvan obsoletos aproximadamente al mismo tiempo, ya que hay una relación de causa-efecto entre la innovación y la obsolescencia de lo anterior. De esta manera, aplicando esta lógica al urbanismo, si en el crecimiento de ciudades como Bilbao, el desarrollo de sus ensanches se da en un espacio y un tiempo concretos y son constituidos por amplios grupos de edificaciones de nueva planta de similares características, es lógico que, cuando sea necesaria su renovación, estos grupos de edificios se vuelvan obsoletos simultáneamente. Esto es lo que ha venido sucediendo en la obsolescencia de amplios territorios industriales del Bilbao Metropolitano. Cada ciclo de desarrollo o etapa socioeconómica produce sus cambios y sus obsolescencias; así, los vestigios de la etapa industrial quedan obsoletos ante las innovaciones urbanísticas que impone la consolidación de la nueva etapa postindustrial. En esa misma línea va la reflexión del autor John Raftery cuando expone que, como la obsolescencia es una consecuencia de la percepción y decisión humana, su categorización es inevitablemente subjetiva (1991).

Por otro lado, uno de los más importantes teóricos en el campo del concepto de *obsolescencia* y sus implicaciones ha sido el investigador canadiense Marshall McLuhan. En su célebre *Teoría de los medios*, publicada póstumamente bajo el título *Laws of Media: The New Science* (1988), con la participación de su hijo Eric, McLuhan propone una serie de cuatro leyes empíricas, también conocida como *la Tétrada de McLuhan*: la ley de la ampliación, la ley de la obsolescencia, la ley de la recuperación y la ley de la inversión. Mediante estas leyes, sus autores buscaban dar respuesta a todas las variables de la creación humana, es decir, reflexionaban sobre las transformaciones generadas por cada innovación. Las variables que manejaban los McLuhan quedaban sintetizadas en cuatro preguntas:

- ¿qué mejora el medio creado?
- ¿qué medios anteriores quedan obsoletos con la irrupción del nuevo medio?
- ¿qué medios obsoletos vuelven nuevamente a la funcionalidad con la irrupción del nuevo medio?
- ¿en qué se transforma el nuevo medio cuando es llevado al extremo?

En este punto se hace necesario aclarar que, para los McLuhan, el término *medio* hace referencia a cualquier creación del hombre que amplifica o extiende sus capacidades corporales o mentales.

Por lo que respecta específicamente a la concepción de la obsolescencia y su influencia en los medios, estos autores, en su segunda ley, contemplan que, cuando se crea un nuevo medio —por ejemplo, un avance tecnológico— otros, existentes previamente, quedan irremediablemente obsoletos. Sin poner en tela de juicio la esencia de esta segunda ley de McLuhan, se sospecha que cuando los autores hablan de obsoleto, realmente se refieren a obsoletos pues, en su tercera ley, la ley de recuperación, exponen que, cuando un nuevo medio es creado, anteriores creaciones renacen y son recuperadas para su uso, es decir, que cada nuevo avance revitaliza creaciones obsoletas devolviéndoles nuevamente su funcionalidad y protagonismo.

El profesor Norman Bowie (1984) detectó tres casuísticas de la obsolescencia que afectaban a la depreciación de los bienes inmuebles: en primer lugar, la *obsolescencia física*, o aquella provocada por el desgaste de las edificaciones, motivado por su antigüedad, por las condiciones de mantenimiento y

por los costes futuros de su mantenimiento; en segundo lugar, la *obsolescencia funcional*, sobrevinida cuando la edificación sobrevive a la actividad para la que había sido específicamente construida o incumple las normativas o estándares de cada momento, y, por último, la *obsolescencia ambiental*, que se produce por factores ajenos a la propia edificación, como las políticas de planificación (Bowie, 1984).

Posteriormente, en el conocido como *Libro Rojo* de la *Royal Institution of Chartered Surveyors* (RICS) (2014), también se realiza un análisis tipológico de la obsolescencia arquitectónica en el que se observan tres motivos: físico, funcional y económico. En este documento se establece como causa de *obsolescencia física* el hecho de que el costo de conservación, mantenimiento, rehabilitación o reacondicionamiento de una edificación supere al de la construcción de un edificio nuevo. En cuanto a la *obsolescencia funcional*, el *Libro Rojo* establece que ésta acontece cuando una edificación deja de cumplir la función para la que fue concebida. Finalmente, según este libro, la *obsolescencia económica* se produce por una demanda cambiante de los bienes y servicios producidos por el activo o como existe consenso en su definición y en las causas que la producen. De cualquier forma, nos parece importante añadir que, en este sentido, Robert F. Reilly (2012) sugiere que en la *obsolescencia económica* inciden variables económicas como el valor de la propiedad, el precio de mercado o la rentabilidad, entre otros.

Por su parte, el profesor Andrew Baum (1991, 1994) distingue tres factores fundamentales que inciden en la obsolescencia de las edificaciones: la apariencia externa, las especificaciones internas —que tienen relevancia funcional y estética— y la configuración, entendida como la disposición horizontal y vertical de una edificación. Este autor también señaló que la calidad de una edificación es más determinante en su depreciación que su antigüedad. Para Baum, la obsolescencia provoca «una disminución de la utilidad que no está directamente relacionada con el uso, la acción de los elementos o el paso del tiempo» (Baum, 1994 *apud* Grover y Grover, 2015, s.p.). De esta forma, según los investigadores Richard y Christine Grover, la obsolescencia no es el resultado del desgaste de un elemento, sino más bien es un final prematuro de su vida funcional, independientemente de su buen estado de funcionamiento. La obsolescencia puede sobrevenir sorpresivamente debido a una mejora tecnológica o a un cambio en la demanda del consumidor (Grover y Grover, 2015, s.p.).

Para los investigadores John R. Mansfield y James A. Pinder (2008), el concepto de *obsolescencia* ha sido insuficientemente tratado y detectan que, aunque ha habido intentos de definirla y categorizarla, no se ha llegado a un consenso para dotarla de un sentido conciso e inclusivo, por lo que muchos aspectos de este fenómeno aun están por investigar. Mansfield y Pinder centran sus estudios en la afección de la obsolescencia a la propiedad (arquitectura). Así pues, para definirla analizan su impacto en factores como: la estructura física, el sitio particular que ocupa la propiedad y su área circundante, el marco legal y regulatorio y cuestiones estéticas más subjetivas. En este sentido, Mansfield y Pinder proponen dos categorizaciones para la obsolescencia que afecta a los inmuebles: por un lado, la obsolescencia económica y, por otro lado, la obsolescencia funcional. En referencia a la *obsolescencia económica*, los autores destacan la disparidad de concepciones que hay en torno a ella. Para ellos, la *obsolescencia económica* «podría considerarse como una cuestión de teoría económica o, alternativamente, como un problema técnico y estructural en las propiedades individuales» (2008, s.p.). En cuanto a la *obsolescencia funcional*, Mansfield y Pinder inciden en el amplio consenso que hay en su delimitación y definición. Según estos investigadores, se da la *obsolescencia funcional* cuando una propiedad «no puede soportar las demandas funcionales contemporáneas de la ocupación. Implícita en esta explicación está la idea de cambios en los requisitos del ocupante, posiblemente exacerbado por la inflexibilidad espacial dentro de la estructura existente» (Mansfield y Pinder, *ibídem*).

Por su parte, Juan Calduch (2009) reconoce la obsolescencia funcional como la única que afecta a la arquitectura, entendiendo que sobreviene cuando la edificación entra en un estado de disfuncionalidad o de pérdida de su función original. Según este autor, «que una arquitectura pensada esencialmente para ser funcional se convierta en disfuncional es el signo más evidente de su deterioro y envejecimiento» (Calduch, 2009, p. 37). Para Calduch, hay una dicotomía difícilmente solucionable entre lo patrimonial y lo funcional, ya que si una arquitectura es considerada patrimonial se produce una renuncia, pues «bien la liberamos de los usos para los que ya no sirve, dejándola como un

monumento inútil, traicionando así su misma esencia, o bien restituimos su valor funcional adecuándola a las demandas actuales» (2009, p. 37). De este modo, Calduch sentencia que la declaración como patrimonial de un inmueble conlleva implícitamente su *obsolescencia funcional*.

Al igual que para Manfield y Pinder, para los investigadores multidisciplinares Butt, Camilleri, Paul y Jones (2015) la obsolescencia es un fenómeno que ha sido tratado de manera difusa y poco acotada; de hecho, durante su investigación sobre la obsolescencia apreciaron que:

La revisión de la literatura, así como anécdotas con profesionales de diversos campos del entorno construido revelaron a los autores que no sólo el término obsolescencia no es muy común, sino que el concepto de obsolescencia rara vez se aprecia plenamente con su amplia gama de implicaciones. (2015, p. 22).

Ciertamente, en el trascurso de esta investigación, ha sido una ardua tarea buscar referencias y consensos en torno al concepto de obsolescencia. Butt, Camilleri, Paul y Jones definen la obsolescencia como un concepto multidimensional y creciente con una amplia gama de implicaciones. Estos investigadores realizan una categorización sistemática de ocho tipos de obsolescencias relacionadas con el entorno construido: (1) *obsolescencia financiera*, que implica pérdida de valor de la propiedad; (2) *obsolescencia funcional*, que implica pérdida de utilidad, eficacia, eficiencia o productividad; (3) *obsolescencia interna*, que se debe a factores que se producen en la configuración interna del componente o activo construido, como corrosión, oxidación, etc.; (4) *obsolescencia externa*, que implica el deterioro temporal o permanente del valor o la utilidad de un activo construido debido a factores externos al sistema; (5) *obsolescencia planificada*, que conlleva la intencionalidad de producir o provocar un estado de obsolescencia; (6) *obsolescencia no planificada*, que se da de manera natural o fortuita; (7) *obsolescencia inducida por el cambio climático* o *obsolescencia permanente*¹, se trata de estados de obsolescencia irreversibles; y (8) *obsolescencia temporal*, referida a la reversibilidad de ésta. La totalidad de las obsolescencias detectadas por los autores funcionan por pares, es decir, un tipo de obsolescencia y su antítesis. De entre los diferentes tipos de obsolescencias analizadas por Butt, Camilleri, Paul y Jones, destaca, por novedosa y creciente en importancia, la *obsolescencia producida por el cambio climático* y las legislaciones medioambientales creadas para frenarlo. Es evidente que, frente a los casos de obsolescencia que podríamos denominar tradicionales, la *obsolescencia sobrevenida por el cambio climático* tiene una relación directa con los efectos contaminantes de la actividad industrial. La finalidad del estudio tipológico de estos autores es crear una herramienta de análisis que permita incorporar la obsolescencia como variable que debemos tener en cuenta en el estudio de la arquitectura.

Christine y Richard Grover (2015) observan que en las transformaciones urbanas hay edificaciones de una misma época que mantienen su valor patrimonial y vigencia urbana, mientras otras son demolidas y reemplazadas. En este sentido, los autores se plantean que cuestiones como éstas hacen necesario conocer qué causa la obsolescencia y qué aspectos de una edificación la vuelven obsoleta u obsoleta. En esta búsqueda de las casuísticas de la obsolescencia en la arquitectura, los Grover detectan definiciones contradictorias y literatura poco definitoria.

También, se identifican casos de obsolescencia que afectan a espacios o territorios. De esta manera, Mansfield y Pinder (2008) denominan *obsolescencia local* a la devaluación del suelo en un área concreta. Por su parte, Christine y Richard Grover (2015) consideran que hay una *obsolescencia de ubicación* y determinan que esta se produce por el deterioro físico del entorno en que se ubica la propiedad o por el cierre de instalaciones y servicios complementarios, como tiendas o instalaciones de cualquier tipo. En definitiva, el valor de cualquier edificación está vinculado al valor del espacio donde se ubica. Según Alan Mallach (2011), la pérdida de función económica de algunos territorios o ciudades puede conllevar su obsolescencia y provocar la demolición de edificaciones y zonas urbanas vinculadas a la actividad económica que acogen. Esta casuística —contemplada por Mallach— se dio

Notas -----

¹ En caso de producirse una obsolescencia irreversible, el elemento afectado pasa a estar obsoleto, por lo que debería salir de esta

categorización. La obsolescencia siempre debe implicar reversibilidad.

en el Bilbao Metropolitano tras el naufragio de la industrialización. Siguiendo este hilo argumental, para Beekmans, Van Der Krabben y Martens (2012) los espacios urbanos pueden sufrir obsolescencia, a pesar de mantener sus características físicas originarias, si sus habitantes valoran más otras características. Es por esto por lo que es fundamental en la vigencia de un espacio urbano la forma en la que sus habitantes lo interpretan/perciben.

En los últimos tiempos, la sostenibilidad se ha convertido en una nueva variable que debe tenerse en cuenta en el estudio de la obsolescencia (Reed y Warren-Myers, 2010, citados por Grover y Grover, 2015). Los cambios legislativos, la variable del impacto medioambiental y la necesidad de hacer los entornos de trabajo más sostenibles han obligado a los propietarios a adaptar sus edificaciones a las normativas vigentes. En casos como la evaluación ambiental de una edificación, si esta incumple la normativa y/o carece de certificados oficiales de sostenibilidad y eficiencia, se vuelve obsolescente. Para la consultora inmobiliaria Jones Lang LaSalle, esta necesaria sostenibilidad de las edificaciones tiene dos posibles consecuencias, la adaptación/reutilización de las edificaciones o su demolición (2013).

En relación con la obsolescencia de objetos y productos, sean estos tecnológicos o no, fue determinante en su detección y en el análisis de sus consecuencias el documental *Comprar, tirar, comprar. La historia secreta de la obsolescencia programada* (2010) de la directora alemana Cosima Dannoritzer. En su obra, Dannoritzer analiza el concepto de *obsolescencia programada* de manera teórica y empírica —su demostración empírica se basa en probar la reducción forzada en fábrica de la vida útil de su impresora—. Según esta investigadora, la *obsolescencia programada* conlleva intencionalidad y puede afectar a todos los elementos construidos por el hombre. Los objetivos que se persiguen al programar la obsolescencia de los productos de consumo son, por una parte, incentivar el consumo, y, por otra, aumentar la productividad de las empresas y la rentabilidad del producto, de manera que la rueda del capitalismo nunca pare de girar. Así, La autora analiza las consecuencias que esta decisión empresarial tiene en el estilo de vida y en los hábitos de consumo de la sociedad actual, cuestionando el encaje moral de esta práctica. La pertinencia de la obra de Dannoritzer se debe a que abre un debate y un proceso reflexivo sobre la reutilización óptima y sostenible de los recursos existentes. De esta forma, esta lógica parece aplicable a los vestigios industriales materiales que debieran ser reutilizados con un doble fin: su conservación y puesta en valor y la sostenibilidad urbana y medioambiental.

Asimismo, el economista galo Serge Latouche (2012), centra su mirada en la *obsolescencia programada*. Al igual que vienen advirtiendo varios de los autores mencionados, Latouche vincula inequívocamente el sistema capitalista con la generación de obsolescencias. Para este autor, «la obsolescencia programada constituye un elemento clave de la sociedad contemporánea» (2012, p. 21). La naturaleza del capitalismo pasa irremediabilmente por inducir a un consumo continuo en el que se acorta premeditadamente la vida, funcional o estética, de los productos. De esta forma, Latouche distingue tres tipos de obsolescencia: (1) *obsolescencia técnica*, que sobreviene por la evolución tecnológica constante y provoca, consecuentemente, el desfase tecnológico a la vez que la pérdida de vigencia de los productos que siguen siendo funcionales psicológica y programada; (2) *obsolescencia psicológica*, que se da por la necesidad creada al consumidor para poseer el último modelo del producto de consumo, una *persuasión clandestina* provocada por la publicidad y la moda; y (3) *obsolescencia programada*, provocada por el «desgaste o defectuosidad artificial» (Latouche, 2012, p. 27) de un producto. La *obsolescencia programada* tiene un papel fundamental en la escalada de crecimiento infinito de la producción y el consumo de un capitalismo que pone en riesgo los limitados recursos del planeta y genera una incesante contaminación culpable del cambio climático. Finalmente, el autor propone una estrategia de decrecimiento, eliminando la obsolescencia programada, como primer paso para revertir esta situación.

Dentro de los múltiples rostros que tiene la obsolescencia, resultan muy interesantes la teoría sobre la obsolescencia del trabajo asalariado como actividad humana, planteada por Jeremy Rifkin en su obra *End of the work* (1996). Rifkin predice que la llegada de la IV revolución industrial traerá un desarrollo tecnológico que hará prescindible la presencia humana en las actividades productivas, especialmente

las industriales, lo que supondrá la caducidad del trabajo humano. Esta desocupación de la humanidad en una actividad inherente a su historia y evolución traerá unos profundos e impredecibles cambios sociales.

Finalmente, en este recorrido por el análisis conceptual y tipológico de la obsolescencia, también me gustaría destacar que en investigaciones previas (Salcedo, 2016) he realizado un análisis tipológico de las obsolescencias arquitectónicas, identificando once tipos entre las que se encuentran: la anacrónica, la estética, la evolutiva, la debida al éxodo, la funcional, la medioambiental, la político-social, la previsible, la programada, la simbólica y la urbana.

1.2.2 Los espacios obsolescentes de la industrialización y sus múltiples nombres. Desde los no lugares a los vacíos urbanos.

Dentro del territorio físico que será analizado y escrutado en el contexto de esta investigación, junto a la configuración urbana de las nuevas ciudades postindustriales vascas, los espacios industriales obsolescentes abandonados serán un objeto de estudio primordial. Con el fin de desvelar el nuevo papel que juegan las ruinas contemporáneas posmodernas procedentes de la desindustrialización, conformadas por instalaciones fabriles e infraestructuras obsolescentes y por territorios industriales abandonados y potencialmente contaminados, a continuación, se analizan las derivas teóricas y conceptuales que se han venido dando al respecto.

Para poder comprender y discernir entre los matices de los diferentes análisis teóricos de los territorios industriales abandonados, se debe partir de la noción de qué es un lugar y cómo se conforma. Según el prestigioso arquitecto italiano Aldo Rossi (1992), hay un vínculo entre la construcción arquitectónica y la configuración urbanística de la ciudad y la memoria colectiva, de tal forma que la ciudad se define como el *locus* de esta última. De esta manera, se podría afirmar que Rossi identifica la ciudad con un lugar antropológico de identidad, relacional e histórico, construido por la encarnación de la *memoria colectiva* en un espacio-tiempo compartido por una comunidad. Rossi trae a colación la *memoria colectiva*, un concepto acuñado por el sociólogo galo Maurice Halbwachs (1950), donde la memoria es un proceso de recuerdo subjetivo, tanto individual como colectivo, pero distinto de la historia.

Para Halbwachs, cuando en un grupo social se comparten un lenguaje y significación comunes se produce una mirada colectiva al pasado, «dotando de un sentido compartido a los eventos que los han constituido como una entidad» (Halbwachs, 2002, p. 1). A diferencia de la memoria histórica, que se considera objetiva e inamovible, la memoria colectiva es múltiple y subjetiva y se configura a partir de las memorias individuales. Estos análisis refuerzan la teoría de que la memoria colectiva de una comunidad conforma como lugares los espacios habitados por ella, dotándolos de identidad, significado y simbolismo. Siguiendo esta lógica, si los territorios industriales periféricos abandonados dejan de formar parte de la memoria colectiva de su comunidad y pierden su estatus como lugares antropológicos, pasarían inevitablemente a convertirse en no lugares.

La autoría del concepto no lugar es del antropólogo francés Marc Augé (1992), quien lo empleó por primera vez en su obra *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Augé define el no lugar como «[...] un espacio despojado de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones y la historia» (1992, p. 111) y lo identifica con «[...] instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta» (Augé, 1992, p. 41). Teniendo en cuenta los espacios que Augé identifica como no lugares, quizá los espacios abandonados de la industrialización no encajen exactamente en esa definición, pero se podría afirmar que, si Augé hubiese paseado por las cuencas mineras agotadas y abandonadas de los montes encartados o por las ruinas, durante décadas olvidadas, de grandes factorías como BWE o Sefanitro, sin duda las hubiese incluido en esa categoría.

Estos vestigios de la industrialización abandonados, repudiados institucionalmente y olvidados socialmente, carentes ya de trascendencia histórica, se convierten, indudablemente, en productos de la sobremodernidad y dejan de reunir los valores mínimos para ser considerados lugares. El propio Augé dice que un no lugar se configura en oposición al lugar antropológico o lugar de memoria. En este sentido, afirma textualmente que, «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (1992, p. 83). No obstante, finalmente, explica que tanto el no lugar como el lugar no son realidades absolutas, «[...] son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación» (Augé, 1992, p. 85).

Por su parte, el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (2003) encuentra resonancias de los no lugares de Augé en una categoría de lugares que define como «ostensiblemente públicos, pero enfáticamente no civiles», lugares de tránsito, tan inhóspitos que no ofrecen habitabilidad o refugio (Bauman, 2003). El propio Bauman realiza una definición propia del no lugar, identificándolo como «[...] un espacio despojado de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones y la historia» (2003, p. 111). Para dotar de un mayor contenido al término, Bauman echa mano de la cita de un concepto previo, el de espacio vacío. El concepto de espacio vacío fue acuñado y analizado por los investigadores Jerzy Kociatkiewicz y Monika Kostera (1999), quienes lo definen como:

Lugares a los que no se les adscribe sentido alguno. No tienen que estar físicamente aislados por medio de cercas o barreras. No son lugares prohibidos, sino espacios vacíos, inaccesibles debido a su invisibilidad. Si la extracción de sentido es un acto que implica pautar, comprender, resituar la sorpresa y crear significado, nuestra experiencia de los espacios vacíos no incluye la extracción del sentido (Kociatkiewicz y Kostera, 1999, *apud* Bauman, 2003, p. 111-112).

Así, estos *espacios vacíos* están fundamentalmente vacíos de sentido; son los espacios que sobran cuando se ha realizado la estructuración de los espacios/lugares que realmente importan. Es decir, que estos *espacios vacíos* se encuentran en los márgenes de los lugares habitados, de tal forma que podemos integrar en esta categoría los territorios abandonados de la industrialización y los terrenos baldíos resultantes de las demoliciones de las fábricas y de la no reutilización de esos solares.

Como se puede comprobar, el no lugar es un concepto abierto y creciente que transita desde su primera acepción vinculado a los espacios de tránsito de la ciudad posmoderna, ampliando su radio para incluir los espacios vacíos de Kociatkiewicz y Kostera y los espacios públicos no civiles de Bauman. Sin embargo, es interesante tener en cuenta que ya en 1967, el artista Robert Smithson hablaba de sus non-sites en un texto que recoge su experiencia al visitar Passaic, la urbe industrial donde nació y creció (1967). En este sentido, la revista *Arquine* (2017) recoge los fragmentos de una conversación que tuvieron Smithson y la artista Patsy Norvell en 1969, en la que entre otros temas hablan de los non-sites. Cuando Norvell le pregunta por su concepción de los non-sites, Smithson afirma que éstos tienden a negar los lugares existentes y que «en realidad, con lo que uno se está enfrentando en un no-lugar es con la ausencia del lugar» (Cassin, 2017, s.p.). En esta dicotomía entre el no lugar y el lugar, el primero actúa como un espejo y el segundo como el reflejo.

Posteriormente, el arquitecto Eduard Bru (2001) identifica dentro de los espacios públicos de las ciudades europeas contemporáneas unos espacios que califica como reservas. Estos son territorios urbanos que han quedado en desuso y abandonados o que pasan a manos públicas una vez han consumido su aprovechamiento para una actividad socioeconómica. Estas reservas descritas por Bru encajan perfectamente con los espacios dejados por la actividad industrial y los solares que ocupaban los grandes complejos fabriles que, como fueron rescatados en momentos de dificultad por el estado y no han podido devolver las ayudas económicas prestadas, pasan a ser, tras su cierre, de titularidad pública. En el ámbito geográfico de esta investigación, el área metropolitana de Bilbao, hay numerosos ejemplos de antiguas áreas industriales abandonadas que coinciden conceptualmente con las *reservas* de Bru.

Otro de los teóricos trascendentes en el estudio de los espacios industriales residuales o abandonados es Ignasi de Solà-Morales (1995, 2002), quien acuñó el término *terrain vague*. Según este autor, los *terrain vague* son espacios urbanos «faltos de una incorporación eficaz [...] islas interiores vaciadas de actividad [...] olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana» (Ibíd., p. 188). Los espacios descritos por de Solà-Morales son territorios indeterminados, inciertos, imprecisos y olvidados, lugares obsoletos ajenos a la vida de la ciudad. Estos *terrain vague* aparecen en el periodo de la desindustrialización como consecuencia del abandono de la actividad productiva industrial en las cercanías de las zonas pobladas o por la deslocalización industrial en un mundo globalizado, donde los grandes centros industriales de trabajo se desplazan a los llamados países emergentes. «En definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma [sic], tanto en el sentido de su crítica como en el sentido de su posible alternativa» (Ibíd.).

En esta deriva conceptual que teoriza sobre los antiguos espacios industriales abandonados es interesante el matiz que introduce la investigadora Claudia Azevedo de Sousa (2010), que los incluye dentro del concepto de *vacíos urbanos*, un término que categoriza en tres escalas: la urbana, la económica y la social. Según esta clasificación, los territorios industriales obsoletos se integran en la categoría económica, ya que es el cese de la actividad económica industrial y comercial la que provoca estos *vacíos urbanos*. Asimismo, coincide con la idea de Azevedo el arquitecto Francisco Berruete (2015, 2017), incluyendo dentro de la categoría de *vacíos urbanos* a las zonas en ruinas, zonas abandonadas resultantes de crisis o procesos económicos, así como lugares donde se desarrolló una intensa actividad industrial y que se conforman como territorios periféricos, lugares que perdieron su funcionalidad y que hoy viven de espaldas a la ciudad. Los *vacíos urbanos* definidos por Berruete son «espacios inactivos, espacios de nada, a veces receptáculos de un pasado que más cerca o más lejos, termina por reemplazar el ahora» (Berruete, 2017, p. 122).

Por otra parte, es muy interesante la mirada que los investigadores-artistas Lekerikabeaskoa y Vivas proponen de los espacios abandonados de la industrialización, a los que identifican como “*anti-urbanos*” y en los que sus señas de identidad se trastocan y difuminan. Estos autores describen estos paisajes *anti-urbanos* como «entornos desurbanizados y vacíos que desde la aproximación etnográfica se presentan cargados de memorias latentes y permanencias aún tenuemente manifiestas en los objetos de cultura material, si bien en fase de descomposición, desaparición y olvido» (Lekerikabeaskoa y Vivas, 2009, p. 306). Lekerikabeaskoa y Vivas hablan de estos espacios *anti-urbanos* como productos de la transformación postindustrial, “*espontánea o premeditada*”, que tornó los territorios industriales en espacios desmantelados y ruinas. En estos territorios desindustrializados y abandonados se producen dos cambios significativos que describen como:

Por un lado, y de una forma muy evidente, esos terrenos obsoletos, desérticos y abandonados retoman un valor añadido en cuanto a oportunidades estratégicas de diseño para la remodelación urbanística. Por otra parte, los elementos mobiliarios y arquitectónicos que los poblaban comienzan a adquirir connotaciones estéticas y simbólicas que trascienden el mero recuerdo de un tiempo pretérito y/o memorable (Lekerikabeaskoa y Vivas, 2009, p. 306).

De este modo, los espacios *anti-urbanos* se sitúan, conceptualmente hablando, a medio camino entre el sentido entrópico de los *non-sites* de Robert Smithson y el antropológico de los *no lugares* de Marc Augé.

Los espacios que fueron de explotación industrial estudiados en esta investigación tienen un poco de todas las definiciones mencionadas, aunque quizá sea entre los *non-sites* de Smithson y los paisajes *anti-urbanos* de Lekerikabeaskoa y Vivas donde encuentran un mejor acomodo. Estos *non-sites* y espacios *anti-urbanos* descritos y analizados por artistas incluyen todos los territorios proscritos de la desindustrialización, espacios que se mantienen al margen de la urbanidad de las ciudades postindustriales y de la gestión institucional, espacios donde podemos hallar los últimos rastros

salvajes de la etapa industrial, despojados de funcionalidad, sentido y memoria, pero cargados de connotaciones estéticas y simbólicas. Espacios periféricos que se pueden encontrar tanto en Passaic como en Sestao. Específicamente, en esta categoría de *non-sites* o espacios *anti-urbanos* tienen cabida los terrenos baldíos resultantes de las demoliciones de las fábricas, financiadas mediante el PDRRII del Gobierno Vasco, solares antaño productivos, convertidos hoy en suelos yermos, contaminados y huérfanos que languidecen de espaldas a la vida urbana.

1.3 Gestión de la metamorfosis. Transición del Gran Bilbao industrial al Bilbao Metropolitano postindustrial

Como preámbulo en el análisis de la gestión del patrimonio industrial y de los espacios abandonados de la industrialización, se ha de distinguir entre dos categorías de este patrimonio: el reconocido como patrimonio cultural y el que no. Esta distinción, en el caso del patrimonio cultural, supone *de facto* la protección legal de los elementos que lo integran, dotándolos del estatus de *Bienes Culturales* (BBCC), por un reconocimiento, consensuado socialmente, de sus valores patrimoniales. Lógicamente, en el caso de los BBCC de origen industrial debe haber una rigurosa exigencia social en el cumplimiento de la legalidad vigente en materia de patrimonio cultural, lo que supondría una escrupulosa gestión pública y privada que conllevaría la supervivencia en buen estado de conservación de los elementos reconocidos como BBCC.

1.3.1 Marco normativo

Partiendo de esta premisa se analiza el marco normativo que afecta a la gestión del patrimonio cultural industrial. Este marco normativo está estratificado desde un ámbito internacional, hasta el autonómico, pasando por el continental y estatal.

1.3.1.a Marco internacional

Entre estas diferentes perspectivas referidas a la gestión del patrimonio industrial encontramos, a nivel mundial, a la UNESCO² como plataforma de preservación de los patrimonios materiales e inmateriales de la humanidad. Esta institución, dependiente de la ONU³, realiza, a través de instituciones como ICOMOS⁴, investigaciones que se traducen en cartas de recomendación⁵ –que no normativas de obligado cumplimiento– a los estados miembros para guiar sus gestiones y proponer buenas prácticas que puedan ayudar a la salvaguarda del patrimonio cultural de la humanidad. Entre estos documentos que afectan al patrimonio industrial de manera directa o indirecta, destacan:

Notas -----

² UNESCO es la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Se trata de un organismo internacional encargado de establecer la paz mediante la cooperación internacional en materia de educación, ciencia y cultura.

³ ONU es el acrónimo de *Organización de las Naciones Unidas*

⁴ ICOMOS es el acrónimo de *International Council On Monuments and Sites*.

⁵ Estas cartas de recomendación de ICOMOS se pueden consultar en la web <https://www.icomos.org/>.

- *La Carta de Atenas* (1931), que se considera el primer acuerdo internacional en materia de conservación del patrimonio cultural inmueble. En este documento se contemplaban los aspectos más importantes de la conservación y restauración de arquitectura y patrimonio urbano. Este documento surgió de las actas de la *Conferencia internacional de Expertos en la Protección y Conservación de Monumentos de Arte y de Historia*, celebrada en la capital griega en octubre de 1931. Fueron publicadas un año después con el título *La conservación de los monumentos de arte y de historia*. La Carta de Atenas fue fundamental para conocer las dificultades y la metodología para la conservación y la restauración del patrimonio cultural inmueble en Europa en el período de entreguerras (1918-1939).
- *La Carta de Venecia* (1965). Es una *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico-Artísticos*, que surgió como conclusión del *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*, celebrado en 1964 en la ciudad italiana de Venecia. Fue aprobada por ICOMOS un año después. En esta Carta se dan las directrices para una correcta conservación, rehabilitación y restauración del patrimonio cultural inmueble de la humanidad.
- *La Carta Internacional para la Conservación de Poblaciones y Áreas Urbanas Históricas* (1987). Este documento, aunque no está directamente relacionado con la conservación del patrimonio cultural inmueble, se centra en analizar y proponer directrices para la conservación y protección de los conjuntos urbanos como reflejo del desarrollo de los asentamientos humanos y de expresión urbana del proceso gradual e histórico de las diferentes sociedades y culturas. Esta Carta Internacional fue aprobada por ICOMOS en octubre de 1987.
- *La Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico* (1990) fue un documento en el que se marcaron las directrices y fundamentos para una gestión eficaz del patrimonio arqueológico de la humanidad. Este referente es relevante por la necesaria salvaguarda del escaso patrimonio industrial mueble que se conserva en el País Vasco. Esta carta fue adoptada por el ICOMOS en 1990.
- *Principios para la Creación de Archivos Documentales de Monumentos, Conjuntos Arquitectónicos y Sitios Históricos y Artísticos* (1966). El objeto de este documento fue analizar los motivos, responsabilidades, principios de organización, contenido y principios de clasificación y distribución para registrar la documentación relativa al patrimonio cultural. Este documento fue aprobado por ICOMOS en 1996.
- *La Carta Internacional sobre Turismo Cultural* (1999) proporciona las directrices y recomendaciones para la gestión de los recursos turísticos en los sitios con patrimonio cultural visitable. El espíritu del documento se basa en que el patrimonio natural y cultural pertenece a todos los pueblos y se debe comprender que la gestión del patrimonio cultural conlleva comunicar su significado, difundir sus valores patrimoniales y la necesidad de su conservación tanto a la comunidad anfitriona como a los visitantes. El acceso físico, conceptual y/o emotivo, bien gestionado y argumentado a los bienes del patrimonio cultural de la humanidad y el acceso al desarrollo cultural de cualquier sociedad constituyen, al mismo tiempo, un derecho y un privilegio para cualquier ser humano.
- *La Carta de Cracovia* (2000) surge como un documento de conclusiones de la *Conferencia Internacional sobre Conservación Cracovia 2000*, celebrada en la ciudad polaca. Heredera del espíritu de *la Carta de Venecia*, propone la actualización de las recomendaciones sobre conservación y restauración del patrimonio cultural construido realizadas en ésta.

- *Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del Patrimonio Arquitectónico* (2003). La finalidad de este documento es proveer de recomendaciones y directrices para el correcto diagnóstico y restauración de las estructuras del patrimonio cultural arquitectónico.

1.3.1.b Marco normativo europeo⁶

Dentro del marco europeo, el Consejo de Europa, como máxima autoridad continental en patrimonio cultural, emite tres tipos de normativas para los países miembros de la Unión: convenios, recomendaciones y declaraciones.

- **Convenios**

- *Convenio Cultural Europeo* (1954). Firmado en París, fue el primer gran convenio europeo en materia de patrimonio cultural. En este documento, los países miembros del Consejo marcaron las pautas de lo que serían las políticas europeas en materia de patrimonio cultural, considerándolo como un bien común europeo —más allá de su nacionalidad originaria— y fomentando el estudio de las diferentes lenguas, la historia y la civilización europeas.
- *Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico* (1969). Firmado en Londres, en mayo de 1969, en este documento se reconoce al patrimonio arqueológico como una cuestión esencial para conocer la historia de Europa. Asimismo, se considera su protección mediante su estudio por métodos científicos, con el fin de preservar todo su significado histórico y mantener su información científica.
- *Convenio para la Protección del Patrimonio Arquitectónico de Europa* (1985). Firmado en Granada en octubre de 1985, este Convenio supuso una actualización del *Convenio Cultural Europeo* de 1954. En el documento, los Estados miembros del Consejo de Europa instan a lograr una mayor unidad en la salvaguarda del patrimonio cultural común. Además, reconocen que el patrimonio arquitectónico constituye una expresión insustituible de la riqueza y diversidad del patrimonio cultural europeo.
- *Convenio Europeo sobre la Protección del Patrimonio Arqueológico* (1992). Este convenio, firmado en enero de 1992 en la ciudad de La Valetta, capital maltesa, revisa a su predecesor, el *Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico* de 1969.
- *Convenio Europeo del paisaje* (2000). En este documento se constata el interés público que subyace en la salvaguarda del paisaje como recurso cultural, ecológico, medioambiental y social y se promueve su protección, gestión y ordenación. Además, este convenio se convierte en una herramienta para la protección, gestión y ordenación de todos los paisajes de Europa.

- **Recomendaciones**

- *Resolución sobre criterios y métodos de catalogación de edificios antiguos y sitios histórico-artísticos* (1966). Esta resolución nace como documento conclusivo del Consejo de Cooperación Cultural Europeo celebrado en mayo de 1965 en las ciudades españolas de Barcelona y Palma de Mallorca. En el documento se reconoce el valor que el patrimonio cultural aporta, a nivel económico, cultural y turístico, e insta a los países participantes a elaborar un inventario de

Notas -----

⁶ Todo el marco normativo europeo se puede consultar en la web <https://www.euskadi.eus/web01->

[a2kulonz/es/contenidos/informacion/manifiestos_patrimonio/es_8658/es_europa_convenios.html](https://www.euskadi.eus/web01-a2kulonz/es/contenidos/informacion/manifiestos_patrimonio/es_8658/es_europa_convenios.html).

protección y a identificar los bienes que componen el patrimonio cultural europeo, para poder así realizar una protección eficaz de los grupos y conjuntos de edificios de interés histórico-artístico del patrimonio cultural europeo.

- *Resolución sobre la revitalización de monumentos* (1966). Esta resolución es producto del Simposio realizado por el Consejo de Cooperación Cultural Europeo que tuvo lugar en octubre de 1965 en Viena. Este documento se centra en dar las pautas a los estados miembros para crear un catálogo de monumentos que deben ser protegidos y les insta a implementar legislaciones o normativas para asegurar la salvaguarda de dichos monumentos.
- *Resolución sobre mantenimiento de monumentos, grupos y áreas de edificios históricos o de interés artístico en el contexto de la planificación regional* (1968). Esta Resolución surge del Simposio del Consejo de Cooperación Cultural Europeo, celebrado en mayo de 1967 en La Haya. El documento resultante pone el acento en que, además de la consabida protección del patrimonio cultural a través de sus monumentos, conjuntos monumentales y áreas de edificaciones de interés histórico o artístico, también se debe salvaguardar el entorno humano en que están insertos, como un espacio que hay que proteger y que, a la vez, nos protege.
- *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico* (1975). El contenido de este documento es resultado del Comité de Ministros realizado el 26 de septiembre de 1975. En esta Carta se incide en el objetivo del Consejo de Europa que debe lograr la unidad entre sus miembros para hacer un frente común en la salvaguarda del patrimonio cultural común de Europa. Además, se pauta el tratamiento que se debe dar al patrimonio cultural arquitectónico para asegurar su integridad y futuro.
- *Resolución sobre la adaptación de leyes y reglamentos a los requerimientos de una conservación integral del patrimonio arquitectónico* (1976). Esta Resolución supone una recomendación a los gobiernos de los estados miembros para que promuevan la adaptación de sus sistemas jurídicos y reglamentos para una eficaz protección del patrimonio cultural de sus países.
- *Recomendación sobre acciones de ayuda en torno a oficios en declive* (1981). A través de este documento, el Consejo de Europa insta a los países miembros a realizar una serie de acciones encaminadas a proteger ciertos oficios tradicionales y artesanales que se encuentran en declive y en serio riesgo de desaparecer.
- *Recomendación sobre ciudades industriales europeas* (1987). Estas recomendaciones del Consejo de Europa promueven estrategias y políticas que contribuyan a la regeneración y a dotar de una mayor dimensión humana a las antiguas ciudades industriales europeas.
- *Recomendación sobre la protección y conservación del patrimonio industrial, técnico y de ingeniería de Europa* (1990). Estas recomendaciones, surgidas en el Comité de Ministros de Europa celebrado en septiembre de 1990, van dirigidas específicamente a la conservación del patrimonio técnico, industrial y de ingeniería civil como parte integrante del patrimonio cultural e histórico europeo. En el documento se promovía la protección, la conservación, el conocimiento y el reconocimiento de este patrimonio.
- *Recomendación sobre medidas para la promoción de la financiación de la conservación del patrimonio arquitectónico* (1991). Este documento recoge la recomendación del Comité de Europa a los gobiernos de los Estados miembros para que promuevan la financiación de la conservación del patrimonio arquitectónico. Se trata de incentivar la inversión privada en la conservación del patrimonio cultural arquitectónico mediante el *mecenazgo* y el *patrocinio*, creando condiciones favorables para estimular los proyectos de conservación, utilizando más eficazmente los fondos públicos para generar inversiones privadas y haciendo que las inversiones privadas sean más rentables, disminuyendo sus riesgos; aunque, evidentemente,

se ha de promover la inversión pública, ya que la conservación del patrimonio cultural europeo es de interés público.

- *Recomendación sobre la protección del patrimonio arquitectónico del siglo XX* (1991). Mediante esta recomendación, el Consejo de Europa propone a los Estados miembros que desarrollen estrategias de identificación, estudio, protección, conservación, restauración y sensibilización social sobre la de la arquitectura del siglo XX, en el marco de sus políticas generales estatales de conservación del patrimonio construido. Se entiende, de esta forma, que este patrimonio arquitectónico del siglo pasado es parte integrante del patrimonio histórico europeo.
- *Recomendación sobre coordinación de métodos y sistemas de documentación relacionados con edificios históricos y monumentos de patrimonio arquitectónico* (1995). Esta recomendación comunitaria insta a los Estados miembros a cooperar en materia de patrimonio cultural europeo, compartiendo estamentos, metodología de estudio y sistemas de documentación.
- *Recomendación sobre la conservación integral de paisajes culturales como parte de las políticas paisajísticas* (1995). Esta recomendación versa sobre el impacto que las transformaciones socioeconómicas acontecidas en Europa han tenido en la modificación del paisaje, de tal forma que han supuesto una amenaza para la conservación de los espacios culturales europeos. En este documento, el Consejo de Europa incide nuevamente en la necesaria protección y valorización de los espacios paisajísticos culturales para preservar la memoria popular y las identidades culturales de las comunidades humanas. Teniendo en cuenta estos hechos, se insta a los Estados miembros a desarrollar estrategias para integrar la evolución ordenada del paisaje y la preservación de las áreas de paisaje cultural como parte de una política global, previendo la protección unificada de los intereses culturales, estéticos, ecológicos, económicos y sociales de sus territorios. Se insta a intensificar la investigación y la cooperación entre las distintas instituciones europeas, además de coordinar las políticas locales, nacionales y transfronterizas sobre el paisaje.
- *Recomendación sobre medidas para promover la conservación integral de complejos históricos compuestos por propiedades muebles e inmuebles* (1998). En esta recomendación se considera que el patrimonio cultural mueble constituye una expresión insustituible de la riqueza y la diversidad del patrimonio cultural europeo, que debe ser protegido y conservado. Se incide en el impacto que el mercado del arte tiene en la conservación del patrimonio mueble, debiendo controlar los flujos de mercancías patrimoniales. También, se unen los bienes muebles con la edificación que los acoge a través de vínculos históricos, artísticos, arqueológicos, científicos, funcionales o culturales que confieren a estos conjuntos una coherencia notable que debe ser preservada.
- *Recomendación sobre educación patrimonial* (1998). A través de esta recomendación, el Consejo de Europa busca que los Estados miembros promuevan actividades, contribuciones e interacciones dirigidas a una educación social que ayude a la concienciación ciudadana sobre el patrimonio cultural europeo, promoviendo la inversión, movilidad y formación adecuada para los profesores y responsables culturales.
- *Recomendación sobre la promoción turística para el fomento del Patrimonio Cultural como factor de desarrollo sostenible* (2003). En esta Recomendación se insta a los Estados miembros a adoptar una política general de turismo sostenible y desarrollo turístico respetuoso con el medio ambiente en las áreas protegidas y con el patrimonio cultural europeo.

- **Declaraciones**

- *La declaración de Arc-et-Sennans (1972)* se produce como respuesta al impacto de las lógicas de un mercado globalizado y capitalista en el mundo de la cultura. Según este documento, los flujos económicos anónimos globalizados y la visualización de la cultura como objeto de inversión, además de traer ciertos beneficios ligados a la valorización y revalorización de recursos del patrimonio cultural, puede suponer una amenaza para las culturas y los modos de vida tradicionales.
- *La declaración de Bremen (1983)* contempla la ciudad como verdadero espacio de civilización y subraya la importancia de las relaciones entre desarrollo cultural y económico.
- *La declaración de Berlín (1984)* está centrada en la constitución del espacio urbano como territorio de convivencia fértil entre una pluralidad de identidades, donde primen la realización personal, la integración y el civismo.
- *La declaración de Florencia sobre Cultura y Regiones (2001)* aborda el fenómeno de la globalización económica y cultural y el dinamismo de las regiones en este entorno. Están presentes debates como la democracia cultural y los obstáculos que la impiden. También, se tratan los temas de la identidad nacional y la pertenencia europea, así como la subsidiariedad y los niveles de gobierno en la intervención cultural.

1.3.1.c Marco estatal⁷

En el marco normativo estatal referido al patrimonio cultural industrial destacan la Ley del Patrimonio Histórico Español y el Plan Nacional de patrimonio Industrial.

- *Ley 16/1985, de 26 de junio, del Patrimonio Histórico Español.* Se trata de la primera ley del patrimonio histórico estatal. Esta ley aglutinó normativas específicas que legislaban el patrimonio histórico y cultural estatal, pero sin un marco normativo general. Además, respondió a una corriente internacional de creciente preocupación por la salvaguarda del patrimonio cultural. Esta Ley 16/1985 revisa y amplía la definición existente de *patrimonio histórico*, de manera que convierte en elementos protegidos a todos aquellos bienes muebles e inmuebles que lo conforman. Se trata, en definitiva, de una ley que protege y fomenta este patrimonio histórico y cultural, estableciendo diferentes niveles de protección correspondientes a las diferentes categorías legales.
- *Plan Nacional de Patrimonio Industrial (2001, revisado en 2011 y actualizado en 2016).* Este documento se dedica por primera vez en exclusiva al patrimonio industrial, definiendo el término y sentando las bases para su preservación, puesta en valor, difusión y recuperación para el futuro. Este *Plan Nacional* ejerce una función similar a la *Carta de Nizhny Tagil*, aunque en un contexto estatal, tratando de unificar criterios de estudio y metodología en el tratamiento del patrimonio industrial español. De este modo, se convierte en una herramienta gestora con el objetivo de trazar criterios y articular acciones encaminadas a la conservación de los bienes industriales patrimoniales.

Notas -----

⁷ El marco normativo estatal en materia de patrimonio cultural e industrial se puede consultar

en la web <https://www.euskadi.eus/legislacion-de-la-comunidad-autonoma-vasca/web01-a2kulonz/es/>

1.3.1.d Marco autonómico⁸

En la Comunidad Autónoma del País Vasco, han sido una serie de decretos y leyes los que han legislado, normativizado y sentado las bases para la catalogación y protección del patrimonio cultural vasco. A continuación, vamos a exponer algunos:

- *Ley 7/1990, de 3 de julio, del Patrimonio Cultural Vasco (PCV)*. Esta primera Ley, recogida en el BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, normativizó todo lo referente al patrimonio cultural en el País Vasco una vez transferidas las competencias en esa materia a la comunidad autónoma. En esta ley se analizan y categorizan los elementos que deben protegerse y se expone que estos deben ser de índole exclusivamente material, así como que deben ser bienes muebles e inmuebles. A través de esta ley se pretendía articular una política cultural vasca asentada en una base jurídica sobre la que debía descansar el régimen de protección del Patrimonio Cultural Vasco.
- *Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco*. Esta segunda Ley del Patrimonio Cultural Vasco, recogida en el BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, actualiza la ley anterior —que estuvo vigente durante casi tres décadas—. La novedad más importante e interesante que aportaría esta ley 6/2019 de PCV sería la definición, análisis y legislación del patrimonio inmaterial, aunque también se retocan las normativas referidas a los bienes materiales.
- *Decreto 204/1998, de 28 de julio*. Este Decreto, recogido en el BOPV nº 44 de 4 de marzo de 1999, forma parte de las normas reguladoras del denominado *1% cultural*. La Ley 7/1990 de PCV (artículo 106.7), así como el Decreto 204/1998 —en su disposición final segunda— prevén expresamente que la aplicación de los fondos económicos correspondientes al Gobierno Vasco y procedentes de la reserva presupuestaria de un uno por ciento de los presupuestos de las obras públicas en el País Vasco y sus Territorios Históricos se llevará a cabo de acuerdo con los criterios que reglamentariamente sean determinados por el Departamento de Cultura. Esta partida económica, conocida como el *1% cultural*, se debe invertir en la investigación, defensa, enriquecimiento, protección, difusión y fomento del Patrimonio Cultural Vasco.
- *Decreto 342/1999, de 5 de octubre*. Mediante este Decreto, recogido en el BOPV nº 203 de 22 de octubre de 1999, se desarrolla el reglamento de las condiciones de organización y funcionamiento del Registro de Bienes Culturales Calificados y del Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco.

Tanto la normativa internacional como las leyes nacionales y las autonómicas relacionan directamente protección y conservación como dos acciones donde la primera condiciona a la segunda. Así, en función del grado de protección, las acciones encaminadas a la conservación pueden ser más o menos invasivas con el bien que deben proteger.

En la normativa europea se deja claro que el Patrimonio Cultural Europeo es el resultado de la mezcla de culturas intra y extra europeas y que la integración europea ha de ser cultural, además de política y económica. Se plantea, asimismo, la cooperación intraeuropea en materia de cultura y se pone sobre la mesa la utilización de los fondos europeos también como fondos culturales para financiar proyectos de esta naturaleza.

En este entramado de normativas, la herramienta fundamental para entender las responsabilidades y los límites en la gestión del patrimonio cultural industrial vasco es la Ley de *Patrimonio Cultural Vasco* (PCV). Aunque, en realidad, se trata de dos leyes sucesivas: la primera fue la Ley 7/1990 de PCV, que fue sustituida en 2019 por la Ley 6/2019 de PCV. El conocimiento de estas leyes ayudará a determinar las responsabilidades, tanto de los poderes públicos competentes en la gestión del patrimonio cultural

Notas -----

⁸ El marco normativo autonómico se puede consultar en la web

<https://www.euskadi.eus/legislacion-de-la-comunidad-autonoma-vasca/web01-a2kulonz/es/>

como de los propietarios de estos BBCC. Estas leyes se crearon para proteger la integridad de los elementos muebles, inmuebles e inmateriales reconocidos como BBCC del PCV.

Además de las normativas mencionadas, que hablan teóricamente de cómo debe ser la correcta gestión del patrimonio industrial en todas sus expresiones, se consultan los expedientes municipales de los BBCC de origen industrial más relevantes para conocer su biografía y ver si las declaraciones, recomendaciones, leyes y decretos se cumplen. Para obtener esta información se acude a ayuntamientos como el de Bilbao, en cuyo Archivo Municipal se guardan todos los documentos relativos a cada elemento patrimonial inserto en la Villa. Igualmente, se consultan los archivos de agentes como Bilbao Ría 2000 o Bilbao Metrópoli 30. Estas son sociedades público-privadas que han participado en casi todos los proyectos de regeneración urbana del área metropolitana de Bilbao.

1.3.2 Gestión institucional del patrimonio industrial en el Bilbao Metropolitano. Bicefalia bipolar

Una de las principales claves para comprender la situación actual del patrimonio industrial en el área metropolitana de Bilbao es el modelo de gestión que se ha desarrollado en ésta materia. Con las competencias transferidas en materia de gestión del patrimonio cultural en virtud del estatuto de autonomía, el Gobierno Vasco diseñó una *estrategia gestora bicéfala*, sustentada simultáneamente en dos de sus departamentos, el de Ordenación del territorio y el de Cultura, que desarrollaron políticas y estrategias radicalmente opuestas en lo que se podría denominar *gestión bipolar* del Gobierno Vasco.

Aunque se realizará un análisis más pormenorizado de este organigrama, sus políticas y las consecuencias de estas en el capítulo de esta tesis doctoral dedicado a la gestión, se adelanta que esta división de competencias y criterios ha producido la pérdida de gran número de elementos industriales obsoletos de altísimo valor patrimonial. Se trata de una gestión bicéfala, en la que cada Departamento diseña su estrategia propia, descoordinada de la del otro, con una metodología y objetivos completamente opuestos. A la gestión bipolar del Gobierno Vasco hay que sumar la de la Diputación Foral de Bizkaia (DFB), que gestiona oficialmente los recursos patrimoniales de su Territorio Histórico a través del Departamento de Cultura, pero sobre los que también actúa su Departamento de Urbanismo. Mientras, a nivel municipal, en el Ayuntamiento de Bilbao, es su Área de Obras y Servicios la encargada de gestionar el patrimonio industrial del municipio. Viendo este organigrama gestor, se puede determinar que existen dos ramas o políticas de gestión completamente antagónicas: una cultural proteccionista y otra de ordenación territorial anti conservadora. No obstante, como se desvelará en esta investigación, una con más peso que la otra. He aquí uno de los quid de la cuestión para comprender la situación agónica en que se encuentra actualmente el patrimonio industrial vasco.

La política de gestión del patrimonio industrial desarrollada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco –uno de los reconocidos oficialmente como competentes en materia de patrimonio industrial– se inicia a mediados de la década de 1980, con un espíritu proteccionista y de valorización del patrimonio industrial. Se podría considerar que el punto de partida de esta política gestora estuvo en la coorganización, compartida con su homólogo catalán, de las *I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial* (1984), el primer encuentro de expertos en esta materia a nivel estatal y foro de gran valor en el análisis teórico y el debate sobre los modelos de gestión del patrimonio industrial.

Entre los años 1990 y 1993 el Departamento de Cultura encarga a la AVPIOP realizar un completo inventario de las edificaciones industriales con valor patrimonial del País Vasco. Este trabajo dio lugar al primer inventario oficial de patrimonio industrial de Euskadi denominado *Plan Territorial Sectorial sobre Patrimonio Industrial y Obra Pública* (1996). Este primer inventario atiende al lapso temporal de entre 1841 —momento del traslado de las aduanas vascas del interior a la costa— y 1936 —fecha de

inicio de la Guerra Civil Española—. Además, fue creado con la premisa de que el conocimiento exhaustivo de los elementos de patrimonio industrial permitiría otorgarles un justo valor individualizado, estableciendo así unos criterios generales de conservación.

En este documento se inventariaron un total de 1.227 elementos: 195 de ellos en Álava, 474, en Guipúzcoa y, 558, en Vizcaya. En el año 2007, el Departamento de Cultura realiza una segunda versión del inventario primigenio ampliando el marco temporal hasta los años 80 del siglo pasado, conscientes de que el progreso tecnológico y la profunda transformación postindustrial del territorio influía en la desaparición de importantes testimonios físicos de la etapa industrial. Con la ampliación temporal se pasó de los 1.227 elementos del primer inventario a los 2.680 del segundo. Otro de los datos importantes que aporta esta segunda versión es que se cuantifican los elementos desaparecidos entre inventarios. En el año 2012, el Departamento de Cultura, contando de nuevo con la inestimable colaboración de la AVPIOP, publicó en dos volúmenes el libro *Patrimonio Industrial en el País Vasco* (2012), síntesis de los dos inventarios descritos y en el que se recogen los 600 elementos industriales de mayor valor patrimonial de Euskadi, proporcionando una visión panorámica que abarca todos los sectores industriales, la vivienda obrera, la obra pública y los transportes. También, se debe destacar que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco se dotó de un Centro de Patrimonio Cultural dedicado exclusivamente a la gestión de las competencias del Gobierno Vasco en esta materia. En este centro se custodia el Inventario General de Patrimonio Cultural del País Vasco en el que se incorporan todos los inmuebles patrimoniales protegidos legalmente de Euskadi y en el que se incluyen las edificaciones industriales. En este punto se debe hacer un inciso respecto a la protección del patrimonio industrial mueble, puesto que se ha podido comprobar que únicamente un elemento de esta categoría está reconocido oficialmente como patrimonio cultural: la DRAGA JAIZKIBEL. No obstante, es necesario decir que el Gobierno Vasco custodia en el edificio denominado Konsoni Lantegia, sito en Zorrozaurre (Bilbao), una imponente colección de patrimonio industrial mueble —aunque los elementos que componen la colección no están reconocidos como patrimonio cultural—. De esta colección se espera su futura exposición en el Museo de la Técnica.

Frente a la política de valorización y preservación del patrimonio industrial desarrollada por el Departamento de Cultura, se sitúa, al otro lado de la balanza, la gestión realizada por el Departamento de Ordenación del Territorio. Este segundo departamento se ocupa de diseñar la estrategia de gestión en la transformación postindustrial del País Vasco. Esta estrategia de colonización de los antiguos territorios de la industrialización, supuso la demolición indiscriminada de edificaciones e infraestructuras fabriles, independientemente de su estado de conservación y su valor patrimonial. Como máximo exponente de la afección que la política gestora promovida por el Departamento de Ordenación del Territorio ha tenido en la conservación del patrimonio de la industrialización tenemos el *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* (PDRRII). Se trata de un programa desarrollado con el fin de sufragar la demolición de toda edificación industrial obsolescente. Paradójicamente y como se verá en el capítulo de esta tesis dedicado a la gestión, se han dado casos en los que una edificación industrial inventariada como patrimonial por el Departamento de Cultura ha sido demolida con financiación del PDRRII.

Esta bicefalia se reproduce también en la DFB, aunque de una manera menos visible. Supuestamente, en esta institución, la gestión del patrimonio industrial es competencia exclusiva de su Departamento de Cultura, que, además, es el señalado por las leyes de PCV como el responsable último en hacer cumplir la legalidad vigente en materia de patrimonio cultural. Para ello, el Departamento se ha dotado de un Servicio de Patrimonio Histórico de Vizcaya, en el que se conservan todos los expedientes referidos al patrimonio cultural vizcaíno. Sin embargo, como se ha mencionado, hay una gestión indirecta del patrimonio industrial ejercida por el Departamento de Urbanismo, tal y como se explicita en el *Plan Territorial Parcial para el Bilbao Metropolitano* (PTPBM) de 1997. En este PTPBM queda patente una apología de la *tabula rasa* para con los restos del pasado industrial, cuyos asentamientos son señalados como áreas de oportunidad para la Vizcaya postindustrial y las edificaciones industriales obsolescentes como ruinas.

En esta misma línea se sitúa el Ayuntamiento de Bilbao, que cede la gestión del patrimonio industrial de la Villa a su Área de Obras y Servicios, desvinculándola del Área de Cultura. Es evidente que, si no hay un contrapunto cultural en la gestión del patrimonio de la industrialización, nos encontramos con el arrasamiento de la práctica totalidad de la huella industrial en Bilbao y la conservación puntual y descontextualizada de escasos ejemplos de este patrimonio. De hecho, en una ciudad tan industrializada como fue Bilbao, no existe un inventario municipal de patrimonio industrial. Para consultar los expedientes referidos a elementos de patrimonio industrial ubicados en el término municipal de Bilbao hay que acudir al Archivo Municipal y solicitar el de cada edificación individualizada.

A través de la consulta de los expedientes custodiados en los archivos municipales de los Ayuntamientos del área metropolitana de Bilbao, de los archivos del Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral de Vizcaya y la documentación de los inventarios del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, se han obtenido datos objetivos que han permitido conocer la importancia y la biografía del patrimonio industrial del área metropolitana de Bilbao.

1.3.3 La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública. La voz de la sociedad

En la gestión del patrimonio industrial vasco, el modelo ideal debería ser, a nuestro entender, de cogobernanza. Una cogobernanza en tríada, no jerarquizada y con una estrecha colaboración entre los tres poderes públicos marcados por la ley: el Gobierno Vasco, las Diputaciones Forales y los Ayuntamientos. Según indica la propia Ley 6/2019 de PCV, sería más que deseable la participación de agentes de la sociedad civil en las labores de gestión del patrimonio cultural, ya que se trata de una materia de interés público. De entre estos agentes que defienden la salvaguarda de la memoria y de los vestigios físicos de la etapa industrial, si hay una voz autorizada y experta en esta materia es la de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP). Esta asociación nació en 1984 tras las *I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*, celebradas en Barakaldo en 1982. En sus orígenes, esta asociación se denominó *Asociación de Amigos del Museo de la Técnica de Euskadi*, ya que su principal demanda era y es, velar por el cumplimiento el compromiso de crear un Museo de la Industria para el País Vasco. Aparte de esta reivindicación histórica, la labor fundamental de esta asociación es vigilar el cumplimiento de la legalidad vigente y colaborar en cualquier tarea que conlleve la conservación, puesta en valor y reutilización respetuosa del patrimonio de la industrialización, además de sensibilizar a la sociedad y a sus instituciones de la fragilidad y la riqueza cultural y de identidad que atesora el patrimonio industrial vasco.

Esta pretendida corresponsabilidad y empoderamiento de los agentes sociales y culturales que trabajan en la defensa del patrimonio industrial y cultural se ve respaldada dentro del artículo 7 de la Ley 6/2019 de PCV dedicado a *Colaboración ciudadana y acción pública*, en el que se hace una mención expresa a la corresponsabilidad de las administraciones públicas y de la ciudadanía en la defensa del patrimonio cultural vasco. En él se dice textualmente que las administraciones competentes «impulsarán la participación ciudadana en la conservación, protección, puesta en valor, fomento, utilización y difusión del patrimonio cultural vasco, facilitando el acceso a la información existente sobre el mismo» (Artículo 7.1 de la Ley 6/2019 de PCV). Sin embargo, la claridad con que se expresa la ley en cuanto a la necesaria participación de la ciudadanía en la salvaguarda del patrimonio queda contrarrestada por la insuficiencia de instrumentos y recursos que las administraciones ponen al servicio de los ciudadanos para esta tarea.

Volviendo de nuevo a las aportaciones que la AVPIOP ha hecho en la gestión del patrimonio industrial vasco, se debe poner en valor su liderazgo en la práctica totalidad de inventarios, publicaciones que sobre el patrimonio industrial se han realizado en Euskadi. La AVPIOP ha realizado los dos Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco (1996 y 2007) a petición del Departamento de Cultura del

Gobierno Vasco, además de promover y participar en encuentros, jornadas, conferencias, visitas guiadas o cualquier otra actividad relacionada con la conservación, rehabilitación, restauración, puesta en valor y difusión del patrimonio industrial vasco. Finalmente, se debe mencionar su blog oficial⁹, excelente altavoz para el seguimiento actualizado de toda noticia relacionada con el patrimonio industrial.

Es por todo esto por lo que se considera a la AVPIOP y a sus miembros como una de las principales fuentes de información veraz, autorizada y actualizada sobre las transformaciones urbanas o normativas que afectan al patrimonio industrial del País Vasco. Sus publicaciones, textos y registros fotográficos son la contrainformación que completa o desdice las informaciones oficiales que ofrecen las instituciones a través, en muchas ocasiones, de expedientes desactualizados. Gracias a las certeras, cercanas y proteccionistas miradas de estos testigos/registradores de las consecuencias del colapso del sistema industrial en el País Vasco y de la posterior metamorfosis socioeconómica y urbana postindustrial, se puede medir la pérdida patrimonial que sufre Euskadi desde la década de 1980 del siglo pasado debido a la falta de rigor en el (re)conocimiento de la relevancia del patrimonio industrial y la permisividad con el incumplimiento de la ley. Se podría decir que son las aportaciones más técnicas y autorizadas para revelar la verdadera dimensión de la problemática que sufre el patrimonio industrial en el País Vasco. En su web, han documentado las ilegalidades cometidas al permitir el paulatino abandono y degradación de Monumentos y Conjuntos Monumentales del PCV, con casos tan flagrantes como: la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao), los TALLERES DE ZORROZA (Bilbao), el Horno Alto N°1 (Sestao), o el PUENTE DE ALZOLA (Bilbao-Barakaldo), entre otros. También han retratado las irregularidades cometidas por diferentes administraciones públicas al permitir alteraciones ilegales del patrimonio cultural, con casos tan destacados como: el MUELLE DE HIERRO (Portugalete), el PUENTE TRANSBORDADOR o Colgante (Getxo-Portugalete), o la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO, entre otros. La AVPIOP ha denunciado igualmente las demoliciones de elementos patrimoniales como: las instalaciones primigenias de BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (Sestao-Trapagaran), el edificio de la CENTRAL DE ARTESANÍA (Bilbao), o la Casa del Guardés de CROMODURO (Bilbao), entre otros.

1.3.4 La gestión del patrimonio. Autores

Por lo que respecta a las aportaciones que investigadores de diversas ramas de conocimiento han hecho en relación con la gestión del patrimonio industrial, se considera fundamental conocer el momento en que se creó el término/concepto de patrimonio cultural y qué agentes se encargan de su gestión.

Para ello, es fundamental la aportación de la profesora de arquitectura Lucía Allais (2018), que analiza el contexto histórico en el que renace la conciencia patrimonial tras la devastación producida por la Segunda Guerra Mundial, remarcando el hito que supuso el nacimiento de la UNESCO como agente internacional encargado de velar por la salvaguarda del patrimonio mundial y marcar las pautas en la gestión global del patrimonio cultural de la humanidad.

Hay varios autores (Campillo, 1998; Ballart y i Tresserras, 2001; Arias, 2002) que han fijado su mirada en los mecanismos de gestión del patrimonio cultural a nivel estatal, analizando la gestión en diferentes épocas y proporcionando una panorámica de la evolución de la gestión del patrimonio cultural en España. No obstante, se debe destacar la aportación que hacen Josep Ballart y Jordi i Tresserras (2001) al abordar, desde una perspectiva generalista, la gestión actual del patrimonio histórico y cultural español, con el fin de asentar los fundamentos que deberían regir esta gestión a futuro.

Notas -----

⁹ Dirección del blog oficial de la AVPIOP es <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/>

En esta misma línea trabaja la arqueóloga María Ángeles Querol (2010), que dedica varios textos y reflexiones a articular, con un criterio pedagógico y un espíritu didáctico, sus conocimientos sobre la gestión del patrimonio cultural. Haciendo una referencia específica a la gestión del patrimonio industrial, es indispensable mencionar al profesor Juan Claver (2016). Este investigador ha trabajado sobre metodología de análisis del patrimonio industrial para facilitar su gestión a través del tratamiento de datos y parámetros objetivos y comunes a todas las edificaciones industriales con el objetivo de sentar las bases conceptuales y metodológicas que rijan los proyectos de actuación e intervención sobre inmuebles patrimoniales de origen industrial.

Hay otros autores que tratan la gestión del patrimonio industrial de manera indirecta, encuadrándola dentro de las políticas de gestión urbana que han favorecido la metamorfosis postindustrial de las ciudades contemporáneas. De entre estos destacan las aportaciones de Jordi Borja (2003, 2004, 2004) que, en colaboración con otros autores, analiza la planificación urbana y el papel de la ciudadanía en la construcción de la ciudad, utilizando, entre otros, el ejemplo de la transformación de Bilbao.

Otros autores han realizado estudios sobre la gestión del patrimonio industrial basados en la máxima de que la reutilización es la única solución para su conservación y puesta en valor. Estos plantean su análisis a través de casos de estudio de reutilización y inserción urbana, como Sara Mas y Joaquim Sabaté (2013) que, mediante la experiencia en Terrassa, analizan una gestión urbana que combina estrategias de conservación del patrimonio industrial textil y de renovación de la ciudad. Por su parte, Paz Benito (1998) toma como ejemplo paradigmático el caso de Asturias. También, Pilar Biel (2013) analiza las actuaciones en las fábricas Fabra i Coats (Barcelona), La Fábrica de Chocolate (Zaragoza) y La Tabacalera (Madrid) para hablar de un modelo de gestión del patrimonio industrial vinculado a su uso como nuevo espacio para la cultura. Otros autores como Benito, Calderón y Pascual (2009) alertan sobre la difícil situación que afronta el patrimonio industrial en su encaje dentro de los entornos urbanos de las ciudades postindustriales, atrapado entre el desamparo institucional y la voracidad urbanística.

El paisaje industrial también es un elemento que hay que tener en cuenta y que debe ser gestionado, tal y como propone el profesor Juan Martín Dabezies (2000), mediante un modelo de gestión del paisaje cultural, integrándolo dentro del patrimonio cultural inmaterial. Para ello, emplea una serie de procedimientos y abordajes que ayudan a desentrañar los aspectos inmateriales del paisaje como parte de un sistema en la gestión de información arqueológica. También, la arquitecta María Isabel Alba (2010, 2016, 2018a, 2018b, 2018c) propone una gestión del paisaje de la industrialización vinculando paisaje, memoria e industria.

Por lo que respecta específicamente al contexto geográfico y temporal de esta investigación, se constata a través de las tesis de varios investigadores la indisolubilidad de la gestión territorial y urbana y la de los vestigios de la etapa industrial. Esto se debe a que, en un caso tan particular como el de la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano, con un territorio urbanizable muy limitado, las áreas de nueva urbanidad y los ensanches urbanos de nueva creación se consiguen colonizando los territorios antaño industriales.

Esta tesis es sostenida por prestigiosos investigadores (Rodríguez, 1998, 2002, 2018; Esteban, 2000; Rodríguez, Martínez y Guenaga, 2001; Vicario y Monje, 2005), que analizan desde una perspectiva socioeconómica la transición de Bilbao y su área de influencia hacia un modelo postindustrial, en el que el sector terciario toma el relevo como motor económico. Para desentrañar tan rauda mutación, estos autores analizan las normativas, planes y agentes que la han hecho posible.

Es también de gran interés la perspectiva que aportan otros investigadores como los profesores Joseba Juaristi (2003, 2004a, 2004b) e Isusko Vivas (2002, 2004a, 2004b, 2006, 2008, 2012a, 2012b, 2012c, 2012d, 2014a, 2014b, 2018)¹⁰—el primero, historiador, y el segundo, artista—, que dedican varios de

Notas -----

¹⁰ En varias de las publicaciones mencionadas (2006, 2014a y 2018) Isusko Vivas ha sido coautor.

sus escritos a desentrañar la gestión que se ha hecho y se ha de hacer de las ruinas de la industrialización en el País Vasco.

Por su parte, Javier Puertas (2012) analiza específicamente la gestión de los espacios industriales de Bilbao y propone soluciones para una gestión más respetuosa del patrimonio cultural industrial mediante su reutilización como el Parque Cultural de la Memoria de la Industrialización.

Finalmente, es necesario decir que es tal el interés que despierta el estudio de la gestión del patrimonio industrial que varias universidades españolas han organizado másteres, cursos y estudios sobre esta materia. Entre ellas podemos contar: la Universidad Politécnica de Madrid, la Universidad de Oviedo, la Universidad de Sevilla, la Universidad Internacional de Valencia, la Universidad de Educación a Distancia, o la Universidad Europea Miguel de Cervantes.

Por lo que concierne a publicaciones y autores que trabajan sobre lo industrial, desde el arte o con perspectivas novedosas, se debe nombrar en primer lugar la revista *Fabrikart*. Esta revista, nacida por iniciativa del profesor, artista e investigador Luis Badosa, contó en sus 13 años de vida con la estrecha colaboración de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián y el Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Universidad del País Vasco, lo que fortalecía su carácter interdisciplinar.

El núcleo temático de la revista era alumbrar estudios e investigaciones relativos al denominador común artístico de diferentes campos científicos, tecnológicos, arquitectónicos y sociológicos que tienen que ver con el desarrollo de las ciencias, las técnicas y las artes relacionadas con la industria y la máquina, y siempre con la sociedad. No obstante, también se ocupaba de informar sobre eventos culturales y exposiciones artísticas vinculadas al patrimonio industrial o en las que destacaban la imagen, la estética o la iconografía de *lo industrial*.

1.4 Tratamiento del patrimonio industrial. Conservación, restauración y reutilización

En relación con el tratamiento que debe darse al patrimonio material heredado de la etapa industrial, habría que tener en cuenta tres opciones que están hermanadas y se retroalimentan: la conservación, la restauración y la reutilización.

1.4.1 Teorías de la conservación

El concepto de conservación del patrimonio cultural se ha revelado como algo fundamental para la correcta intervención del patrimonio material, aportando mayor rigor a la fase de diagnóstico de éste y haciendo que la intervención de este tipo de patrimonio adquiriera un aspecto interdisciplinar.

En cuanto a las teorías de la conservación del patrimonio cultural —y por extensión del industrial—, hay que remontarse a textos ya mencionados en este estado de la cuestión como la *Carta de Venecia* (1964), publicada por la UNESCO, cuya esencia fue contribuir a constituir el primer acuerdo internacional de acotación y definición de los conceptos de conservación y restauración, así como las normas que deben regir en cualquier intervención sobre el patrimonio cultural material.

Tras esa primera convención internacional, la Comunidad Económica Europea publica en 1975 la *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico de Ámsterdam* en 1975. En este documento se recoge el nuevo concepto de *conservación integrada*, entendida esta como el conjunto de acciones necesarias para preservar el patrimonio construido de todo tipo de degradación. En esta *Carta de Ámsterdam* se indica a los Estados miembros que cualquier intervención sobre el patrimonio cultural europeo debe

combinar una restauración respetuosa con la esencia de la edificación patrimonial y la búsqueda de una función adecuada que garantice su futuro. Hay autores tan relevantes como el arquitecto italiano Marco Dezzi (1988, 2004, 2009) que consideran imprescindible un proyecto de conservación cuando se va a intervenir el patrimonio cultural. Dice textualmente que la restauración es «una paciente, pero obstinada búsqueda de la permanencia, es decir, con la efectiva conservación de la ciudad física» (Dezzi, 1988, p. 8).

El reconocimiento de la interdependencia entre las acciones de restaurar y conservar conlleva trascender los posicionamientos tradicionales y reconocer que, para la conservación del patrimonio construido, se deben adoptar todas las acciones y medidas que palien el deterioro físico de las edificaciones y garanticen su superveniencia integral.

Esta corriente de pensamiento reconoce la heterogeneidad del patrimonio cultural material y, por lo tanto, la especificidad de las actuaciones que se deben tomar en cada caso concreto. Dezzi define la conservación como la materia que «se ocupa de analizar la degradación de los componentes, prevenirla identificar el ciclo de evolución, finalmente contenerla mediante el desarrollo de las estrategias más estrategias correctas y adecuadas de intervención» (2004, p. 72), y le atribuye cuatro fines: el conocimiento de la edificación patrimonial, la transmisión de la memoria y la continuidad de la historia, el respeto por la edificación patrimonial al elegir usos adecuados y compatibles con su esencia y el freno del natural e imparable proceso de degradación de la edificación.

1.4.2 Teorías de la restauración

En referencia al concepto de *restauración*, se plantea un debate contemporáneo y cambiante al respecto, ya que debe adaptarse a una realidad de corsés normativos, convencionalismos culturales y avances técnicos y tecnológicos, que obligan a una continua redefinición del término y a la relectura de las teorías de la restauración.

En este sentido, el primer gran referente en cuanto a la concepción moderna de la restauración es Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc (1866), un intelectual y teórico que poseía conocimientos prácticos en el ámbito de la restauración de edificaciones patrimoniales. A principios del siglo XIX, Viollet-Le-Duc promovió una metodología universal para afrontar la restauración de edificios históricos. Esta teoría se oponía a las actuaciones que, sin una metodología común, se venían desarrollando en el campo de la restauración arquitectónica. Viollet-Le-Duc proponía intervenciones proyectadas en las que debía primar el conocimiento de la edificación, poniéndose en la piel de sus creadores y haciendo que la intervención sobre el edificio patrimonial pasase totalmente desapercibida. En oposición a Viollet-Le-Duc, se posiciona su coetáneo John Ruskin (1900), quien propone una teoría del conservacionismo frente al intervencionismo; es decir, consideraba más importante una labor de mantenimiento que la restauración. Para Ruskin, cualquier intervención restauradora sobre un monumento le resta autenticidad:

El verdadero sentido de la palabra restauración no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse el menor fragmento, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. [...] es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura (Ruskin, 1900, p. 256).

Otro teórico fundamental en el campo de la restauración fue el arquitecto Ambrogio Annoni (1946, 1992), cuyo fundamento teórico sitúa a la edificación como centro de cualquier proyecto de intervención relacionado con patrimonio cultural. Considera que solo esta es capaz de dar las claves para su correcta restauración al ser testimonio histórico y cultural de su época. El propio autor describe perfectamente la esencia de su propuesta al decir:

Con esto me refiero a la prueba directa sobre el monumento, más que como documento histórico y expresión de arte, como un hecho constructivo [...] sólo si se penetra en los a veces inesperados meandros de los antiguos edificios, y ladrillos y piedras, vigas y pinturas, organismos y formas dejan que digan su palabra inalterada, así el monumento [...] revela su razón, y también la de quienes lo hicieron y lo quisieron (Annoni, 1992, p. 81 y 82; *apud* Besana, 2019, p. 32).

Annoni refuerza la idea adelantada por Viollet-le-Duc de que el tratamiento dado a cada intervención sobre patrimonio construido debe ser individualizado, adaptando el proyecto a las necesidades específicas de cada caso. Además, Annoni introduce la variable de la necesaria reutilización de las edificaciones patrimoniales.

Otro de los grandes referentes, en lo que a la restauración de monumentos arquitectónicos se refiere, es el arquitecto Gustavo Giovannoni (1945). Como uno de los padres de la citada *Carta de Atenas*, en su teoría, promueve que toda restauración patrimonial debe ser multidisciplinar. Además, es necesario adecuar las diferentes técnicas y saberes a las exigencias específicas de cada proyecto, aglutinando, en la restauración, disciplinas como la arquitectura, la arqueología o el conocimiento de las técnicas constructivas. Así pues, Giovannoni dota a la restauración de la categoría de disciplina independiente.

Por su parte, Camillo Boito (1893) establece la necesaria distinción entre el monumento original y los materiales y técnicas empleados en una *restauración moderna*. Boito propone evidenciar los estratos y cambios que se produzcan en la restauración con el empleo de materiales y de soluciones tecnológico-constructivas contemporáneos, pero siempre con un escrupuloso respeto a la esencia constructiva del edificio patrimonial que se pretenda intervenir.

Para el prestigioso profesor de arquitectura Benito Paolo Torsello (1988), que tiene un posicionamiento teórico pro-intervencionista, lo primordial es preservar los rasgos y señales que mejor permitan estudiar y comprender la naturaleza del monumento. Para Torsello, la pregunta que se debe hacer antes de iniciar cualquier intervención sobre una edificación patrimonial es *¿por qué se restaura?*, frente a la errática *¿cómo se restaura?* Esta es, por tanto, una pregunta que debe ser contestada en base a los criterios de destino, memoria y voluntad.

1.4.3 Teorías de la reutilización

En cuanto se vincula la conservación y restauración del patrimonio material con la necesidad de su reutilización para garantizar su pervivencia, se comienza a teorizar sobre este concepto. El autor arriba citado, Marco Dezzi, incide en lo necesario de la reutilización en la supervivencia de una edificación al asegurar que: «los valores de uso son los principales garantes del futuro de un edificio» (Dezzi, 2004, p. 247). En su desarrollo conceptual, Dezzi afirma que:

La reutilización, por tanto, se impone a todos como un problema ineludible, que merece pleno reconocimiento tanto por conciencia histórica, como por la máxima atención al diseño de lo existente [...] sin la reutilización, todo proyecto de conservación sería igualmente sin sentido, porque tal vez podría satisfacer un ingenuo fetichismo de la imagen, pero carecería el objetivo real de ocuparse de la sociedad de hoy y de mañana que lo usa y disfruta (Dezzi, 2004, p. 250).

Para Dezzi, la intervención y reutilización de una edificación patrimonial deben ser respetuosas con el monumento y deben permitir que la lectura que se hace de él en el tiempo en que se interviene pueda replicarse en condiciones similares de autenticidad en el futuro.

Por su parte, Benito Paolo Torsello (2006) carga sobre los hombros del diseñador de la restauración la responsabilidad de lograr una convivencia simultánea de los signos de identidad de la edificación y de la reutilización que permita la perdurabilidad del inmueble. Torsello aboga por la necesaria reutilización de los monumentos diciendo que «la arquitectura, entre todos los objetos heredados del

pasado, es la que exige con más fuerza una reutilización constante o, según una expresión reciente, una recuperación de las funciones relacionadas con la vida» (Torsello, 2006, p. 156).

Estos posicionamientos teóricos han hecho que hoy se entienda como imprescindible la reinsertión urbana del patrimonio cultural inmueble, más allá de su presencia e iconografía. En este sentido han sido numerosos los autores y publicaciones que han visto las posibilidades de reinsertión -urbana y social- que ofrece la reutilización, para una efectiva salvaguarda del patrimonio industrial. En este sentido, se ha detectado un especial y descompensado interés por el patrimonio inmueble en detrimento del mueble. Sobre la reutilización del patrimonio arquitectónico industrial han corrido ríos de tinta. Ya hace décadas que se identificó la posibilidad de asignar nuevos usos a las edificaciones fabriles obsoletas como la única solución viable y sostenible de supervivencia.

Yendo a autores que dedican sus trabajos a analizar la incidencia de la reutilización en el patrimonio industrial inmueble, la arquitecta e investigadora Diana Sánchez (2013) dedica un capítulo completo de su tesis doctoral a la reconversión y reutilización de edificaciones fabriles, haciendo un análisis empírico de los buenos resultados que ha tenido la reutilización del patrimonio industrial valenciano y la capacidad de éste para reinsertarse, con nuevos usos, en la ciudad postindustrial. Sánchez, coincide plenamente con casi todos los investigadores en que la conservación del patrimonio industrial pasa inevitablemente por su reutilización (Álvarez-Areces, 2017; Benito, 2008; Cano, 2007; Capel, 1996; Claver, 2016; Georgescu, 2015; Hernández, 2017; Juaristi, 2004b).

En referencia a la reutilización específica del patrimonio inmueble, cada investigador aporta matizaciones relevantes; así pues, Juan Claver (2016) pone el acento en la necesidad irrenunciable de priorizar la conservación de los valores patrimoniales netamente industriales en los proyectos de reutilización del patrimonio industrial. Claver advierte de que, si en ese proceso de reutilización de un bien de origen industrial se le descapitaliza de sus valores industriales y se borra toda huella de los procesos productivos que acogía, ella edificación intervenida perderá su condición de patrimonio industrial.

Por su parte, Alexandra Georgescu (2015) analiza los proyectos arquitectónicos de reutilización en los que se hibrida la conservación con la nueva creación. La autora ofrece su particular visión, proponiendo una interesante clasificación de las intervenciones en el patrimonio industrial edificado, de manera que las divide entre simbióticas y parasitarias.

Miguel Ángel Álvarez-Areces (2017) exige que los proyectos de reutilización del patrimonio industrial se desarrollen con «fidelidad y rigor», para que no se desvirtúe la memoria colectiva industrial y no haya una pérdida patrimonial que conlleve una distorsión en la transmisión de la historia técnica y social que atesora el patrimonio que debe ser intervenido.

Por su parte, Juan Manuel Cano (2007) destaca que se debe buscar la rentabilidad sociocultural y económica del patrimonio industrial si se pretende una salvaguarda sostenible. La profesora investigadora Pilar Biel (2016) explica que una reutilización escrupulosamente respetuosa con el patrimonio industrial debe estar regida por los criterios de la arqueología industrial y la teoría y cartas del restauración. La arqueología industrial marca qué elementos tienen suficientes valores patrimoniales objetivos para exigir su conservación y salvaguarda, mientras que la segunda se ocupa de regular los criterios en la intervención, es decir, cómo se debe intervenir. En la actualidad la aplicación del concepto de sostenibilidad a la gestión y reutilización del patrimonio industrial se antoja imprescindible y va ganando terreno como valor e indicador en los proyectos de rehabilitación y restauración (Álvarez-Areces, 1998).

Una de las voces más autorizadas y experimentadas en cuestión de reutilización del patrimonio industrial en la Comunidad Autónoma del País Vasco es José Eugenio Villar (1994, 1998), investigador y Vicepresidente de la AVPIOP. En su publicación *El patrimonio industrial en el Bilbao Metropolitano. Un recurso a utilizar para un desarrollo sostenible* (1998), Villar analiza los proyectos de reutilización de suelos y edificaciones fabriles obsoletas en el País Vasco.

El profesor Iskandar Rementeria (2008, 2012, 2017) investiga la propuesta fallida de reutilización de la Alhóndiga Municipal de Bilbao como centro cultural en lo que fue un proyecto rompedor para su época, encabezado por el escultor Jorge Oteiza y los arquitectos Sainz de Oiza y Fullaondo. Aunque lo verdaderamente relevante e innovador de este proyecto —auspiciado por el aquel entonces alcalde de la Villa, José María Gorordo— es que fue pionero en la propuesta de reutilización del patrimonio industrial en Euskadi y puede considerarse como la primera piedra del Bilbao postindustrial.

Hay otros investigadores como el sociólogo vasco José Ignacio Homobono (2006), que aportan una perspectiva diferente, identificando un trasfondo de intereses políticos en la gestión y reutilización selectiva del patrimonio industrial obsoleto en el País Vasco. Según Homobono, que emplea el término *activar por reutilizar*, la activación selectiva de ciertos elementos industriales obsoletos, por parte de las instituciones, obedece intereses partidistas basados en criterios y valoraciones subjetivas con el objetivo de legitimar y ensalzar una determinada versión de la identidad grupal. Es decir que, tras la activación de ciertos elementos del patrimonio industrial, subyacen criterios políticos (subjetivos y simbólicos) que se imponen a los criterios técnico-científicos (objetivos), convirtiendo así la reutilización del patrimonio industrial en un arma de construcción social y de identidad, convirtiendo el patrimonio en un producto consumible y exportable.

Entre las posibilidades que ofrece la reutilización del patrimonio industrial, cabe destacar su atractivo turístico. Hay autores (Álvarez-Areces, 2003; Bergeron, 2003; Cueto, 2009, 2010; Gómez, 2002; Llurdés, 1994; Pardo, 2004, 2008) que ven en esta posibilidad una oportunidad de gestión y de reutilización sostenible de los vestigios de la industrialización como reclamo para el denominado turismo cultural y como motor de desarrollo económico.

La arquitecta Elena Rentero (2018) analiza las estrategias de intervención en los proyectos de reutilización del patrimonio industrial y realiza una tipología propia de estas estrategias identificando tres casos: vaciado, duplicidad y regularidad. En la misma línea, hay autores (Arnet, 2014; Cañizares, Benito y López, 2020; Martínez y Pérez, 1998; Sobrino, 2005) que analizan, mediante casos de estudio, las posibilidades y resultados de la reutilización del patrimonio industrial y el impacto positivo que estas reutilizaciones tienen en el desarrollo sostenible de las ciudades postindustriales.

Respecto a la influencia que han tenido proyectos de arte contemporáneo en la reutilización del patrimonio industrial, los investigadores M^a Isabel Alba (2010, 2016, 2018a, 2018b) y Diego Arribas (2009) ponen sobre la mesa las posibilidades que ofrece el arte en la reutilización y reactivación de los paisajes obsoletos de la industrialización. Por su parte, Jesús Pedro Lorente (1999) analiza los resultados de las políticas culturales que han conllevado la reutilización del patrimonio industrial, vinculándolas con proyectos relacionados con el arte contemporáneo.

Hay autores que ponen en cuestión los métodos y fines en la reutilización del patrimonio industrial construido, dando cuenta de innumerables ejemplos de mala praxis en la rehabilitación/reutilización de edificaciones industriales patrimoniales o en su eliminación. Tal es el caso que hasta se han creado términos específicos para aludir a estas. El presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Antonio Gallego, acuñó en 2012 el término *fachadismo* para referirse a las intervenciones arquitectónicas en inmuebles patrimoniales que los desprovveen de sus estructuras originales y sus valores patrimoniales específicos, respetando únicamente su fachada como imagen exterior de las edificaciones, como si del decorado de un parque temático se tratase.

Otro término que explica en qué se convierten las ciudades postindustriales que van perdiendo su identidad por la paulatina desaparición de elementos industriales patrimoniales es el de *urbanalización*. Este término fue creado por el geógrafo Francesc Muñoz (2008) para describir las nuevas ciudades globales que se reorganizan y reestructuran arquitectónicamente para facilitar el consumo de actividades relacionadas con el sector terciario, como el ocio, la cultura y el turismo. En

este proceso de refundación de la ciudad posmoderna, que afecta de una manera más específica y directa a las ciudades postindustriales, la ciudad se convierte en un producto globalizado y estandarizado, que ofrece experiencias similares en cualquier punto del planeta. Es evidente que la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano ha supuesto, en cierta, medida su *urbanización*.

Son ya numerosas y muy diversas las publicaciones que atienden monográficamente al tema de la rehabilitación y reutilización del patrimonio industrial desde perspectivas y reflexiones muy diferenciadas, pero, a su vez, complementarias, como piezas de un gran puzle conceptual. De entre las publicaciones de investigación que han dedicado monográficos al tema, cabe destacar: *Arquitectura viva AV*; *la Revista de Cultura y Ciencias Sociales ÁBACO*; o *Arte, Tecnología, Industria, Sociedad FABRIKART*, entre otras. La revista AV Arquitectura dedicó íntegramente su número 182, titulado *Patrimonio industrial. Reinventando Europa: de Portugal a Polonia* a realizar una panorámica europea de proyectos de reutilización del patrimonio inmueble. Por su parte, ÁBACO dedicó varias publicaciones monográficas al tema, como: número 1 (1992) *Arqueología industrial*; número 8 (1996) *Patrimonio industrial. Museos y su contribución al desarrollo local*; y número 70 (2011) *Arquitectura industrial. Restauración y conservación en tiempos de crisis*. O en el número 9 (2010) de la revista FABRIKART, dedicado a la sostenibilidad, donde se trata ampliamente, desde diferentes perspectivas, la reutilización del patrimonio cultural y de la industrialización como factor de sostenibilidad en la ciudad contemporánea.

Este interés por la reutilización de las fábricas obsoletas trasciende los tradicionales cotos de los expertos en patrimonio, para convertirse en elemento de debate y reflexión en el urbanismo postindustrial.

La reutilización del patrimonio industrial también es un tema recurrente en los encuentros de investigación organizados por prestigiosas instituciones públicas y privadas del Estado, entre los que destacan:

- Las Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial INCUNA¹¹, organizadas por la sociedad del mismo nombre. Estas Jornadas anuales de investigación reúnen a reputados expertos internacionales para mostrar públicamente sus trabajos. En las Jornadas de INCUNA se han dedicado monográficos a la reutilización del patrimonio industrial, como en sus ediciones: III Edición (2001) *Experiencias de reutilización del patrimonio industrial en turismo cultural y museos*; IV Edición (2002) *Estructuras y paisajes industriales: proyectos socio-culturales y turismo industrial*; XVI Edición (2014) *Espacios industriales abandonados: gestión del patrimonio y medio ambiente*; XVIII Edición (2016) *Pensar y actuar sobre el patrimonio industrial en el territorio*; XIX Edición (2017) *Patrimonio, paisajes urbanos, creación industrial y culturas contemporáneas*; XX Edición (2018) *Resiliencia, innovación y sostenibilidad*; y la XXII Edición (2020) *Hacia un new deal para el patrimonio industrial*. Las actas de este congreso anual se publican en la colección *Los Ojos de la Memoria*, lo que supone que, en los últimos 20 años, solamente esta asociación, ha publicado 7 libros dedicados a esta temática, recogiendo las investigaciones de los más reputados expertos en la materia, lo que da medida del interés académico que suscita la reutilización del patrimonio industrial.
- Seminario Internacional anual del Aula de formación para la *Gestión e Intervención sobre el Patrimonio Cultural de la Arquitectura y la Industria (G+I_PA)*¹². De manera similar al seminario

Notas -----

¹¹ INCUNA es el acrónimo de Industria, cultura, naturaleza. Es una asociación cultural nacida en 1999 en Gijón (Asturias); en su página web se autodefine como una asociación para el estudio de la arqueología industrial y el patrimonio cultural y

natural. Fue declarada de utilidad pública en el año 2011.

¹² El aula G+I_PA lo conforma un grupo de investigación multidisciplinar, codirigido por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

organizado por INCUNA, aunque con un matiz más técnico que esta, el Seminario del Aula G+I_PAI, también reúne a investigadores internacionales interesados en el patrimonio industrial. De los ocho seminarios organizados hasta la fecha, dos se han dedicado a la rehabilitación y reutilización del patrimonio industrial: V Seminario (2017) *Ciudad industrial* y VII Seminario (2020) *¿Cuál es el futuro del patrimonio industrial?* Del mismo modo que sucede con las Jornadas de INCUNA, las actas del Seminario Internacional anual del Aula G+I_PAI son publicadas.

1.5 Revitalización. El papel del arte contemporáneo en la re inserción del patrimonio industrial y su influencia en el imaginario y la memoria colectiva industrial

Las factorías, los espacios portuarios y ferroviarios vinculados a la actividad industrial o espacios como las explotaciones mineras, que son, en definitiva, los paisajes de la industrialización han sido referentes del arte, tanto en sus etapas funcionales como en su abandono y obsolescencia.

De la representación de la industria en su etapa revolucionada y funcional se ocuparon los artistas de las vanguardias del siglo XX. El profesor-artista-investigador Luis Badosa (1944-2015), realizó en su tesis doctoral titulada *Arte e industria. Influencia de las formas industriales en el arte del siglo XX (1900-1945)* (1987), un repaso de los artistas y movimientos que mostraron en su producción su fascinación por la revolución industrial. Badosa destacó la influencia que la estética industrial y maquinista tuvo tanto en artistas individuales como Fernand Leger, Robert Delaunay o Wyndham Lewis, así como entre movimientos artísticos grupales como los *Futuristas* italianos, los *Constructivistas* rusos, los *Dadaístas* y hasta en la mismísima Bauhaus.

Es muy interesante la evolución del arte y el reflejo que *lo industrial* ha tenido en las prácticas artísticas de las vanguardias. En el contexto de esta investigación interesan artistas contemporáneos que hayan trabajado con la idea de *lo industrial*, pero con una mirada postindustrial, postmelancólica y postnostálgica¹³. En esta investigación se da la vuelta a la metodología empleada por Badosa y, en vez de poner el punto de mira en los artistas o movimientos artísticos, interesan los proyectos que tengan a *lo industrial* como motor de creación.

Los proyectos artísticos que a continuación se analizan son seleccionados por su influencia en esta investigación y tienen el común denominador que han utilizado como referente e inspiración los espacios, edificaciones u objetos resultantes de la decadencia industrial, narrando o sirviendo de caja de resonancia de ese fin de ciclo y reflejando el profundo cambio que la industrialización supuso para las sociedades occidentales y, más concretamente, para la vasca. No se pretende únicamente analizar formalmente las obras, sino más bien resaltar su esencia conceptual y los valores que han aportado a este proyecto de investigación.

En este sentido, hay que remontarse a finales de la década de 1960 para marcar el surgimiento, en Estados Unidos, de una conciencia medioambiental colectiva como respuesta y reacción ante una producción industrial intensiva y contaminante, amparada por un sistema capitalista descarnado. Este ecologismo militante está en la esencia de movimientos artísticos como el *Land Art*. Artistas como Robert Smithson comienzan a trabajar con las ruinas de la industrialización como objeto artístico, adjudicándoles cualidades estéticas.

Notas -----

y por la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de la Universidad Politécnica de Madrid.

¹³ *Postnostalgia* es un término acuñado por la investigadora y curadora Inés Moreira que se ha incluido en el Glosario de términos.

Estas primeras aproximaciones postindustriales del arte a *lo industrial* fueron fructificando y ya en la década de 1970, coincidiendo con la consolidación del *Land Art*, se produce la crisis del petróleo que provocó el colapso de la producción industrial en Occidente y supuso el principio del fin de la industrialización en Occidente. El colapso trajo un cierre masivo de fábricas que se volvieron insostenibles, económica y productivamente, lo que generó una proliferación sin precedentes de terrenos baldíos contaminados y de edificaciones e infraestructuras industriales abandonadas.

Estos *non-sites*¹⁴ postindustriales se convierten en territorios de interés y oportunidad para el arte. Al ser intervenidos artísticamente, estos paisajes industriales son reinterpretados, puestos en valor y reintegrados en el imaginario colectivo, adquiriendo el nuevo estatus como paisajes culturales. El propio Smithson se refería a estos parajes residuales de la industrialización, afirmando que « el artista contemporáneo no puede dar la espalda a las contradicciones que están viviendo en este momento los paisajes de la tierra; unas tierras que ofrecen unos retos mayores que los paisajes naturales protegidos.» (Smithson, 1973, p. 62).

Cuando la onda expansiva de la crisis industrial llegó a Europa, el interés de los artistas por los espacios postindustriales obsoletos hizo que se convirtiesen en uno de los campos de investigación más fértiles del arte contemporáneo. Fueron numerosas las disciplinas que situaron *lo industrial*¹⁵ como epicentro de su práctica artística; sobre todo, despertó especial interés en los artistas vinculados física y/o emocionalmente con urbes o territorios antaño industriales. Para ofrecer una panorámica de este acercamiento del arte a *lo industrial*, se echa mano de ejemplos provenientes de diferentes disciplinas y concepciones del arte como: la pintura, la fotografía, el videoarte, el dibujo, la escultura, el arte sonoro, los proyectos de investigación en arte contemporáneo o proyectos de síntesis de las artes.

1.5.1 Desde la pintura.

Representación pictórica postindustrial de *lo industrial*

La pintura ha sido una de las disciplinas que mayor interés ha venido mostrando tanto en representar la industria en todo su apogeo como después las ruinas de la industrialización. Para una aproximación a la mirada postindustrial que ofrece la pintura sobre los vestigios industriales, se toman como ejemplo los trabajos de dos profesores-investigadores-artistas ligados a la universidad, pero de reconocido prestigio. Las obras que a continuación se analizan, están indudablemente vinculadas a *lo industrial*, pero desde un posicionamiento postindustrial, alejado de cualquier atisbo de nostalgia o melancolía. Estos pintores son: Luis Badosa y Jesús María Lazkano.

Las primeras obras pictóricas que hay que tener en cuenta son *Reflejos sobre paisaje industrial en azules con horno alto* (2008-2009) y *El hades siderúrgico* (2011) del artista, profesor e investigador Luis Badosa (1944-2015). En el caso de Badosa, la temática industrial no fue anecdótica en su trayectoria profesional, sino todo lo contrario, pues le acompañó en sus años más fructíferos en los que se dedicó a retratar, física y conceptualmente el impacto de la industrialización en el ecosistema urbano de las ciudades y en la configuración del paisaje en la cuenca de la ría del Nervión.

De las dos pinturas mencionadas como representativas de la obra en que el artista retrata *lo industrial*, interesan para esta investigación dos matices que las hacen especialmente relevantes: su formalidad pictórica y su trasfondo conceptual. Formalmente hablando, los dos cuadros se podrían clasificar como *expresionismo fantástico*, basado en referentes arquitectónicos industriales. En ambas obras, el artista no se limita a representar estructuras y edificaciones industriales, sino que se vale de sus condiciones

Notas -----

¹⁴ Los *non-sites* son una categoría de espacios físicos degradados, vinculados a la producción industrial, identificados por el artista Robert Smithson.

¹⁵ *Lo industrial* queda definido en el blog de la AVPIOP como: [...] un objeto amplio que abarca no sólo los inmuebles, estructuras arquitectónicas y maquinaria de producción, sino también las vías de transporte y

comunicación, a través de las que llegaban las materias primas y se comercializaban los productos, las residencias, centros asociativos y asistenciales de los trabajadores, los servicios públicos y, en última instancia, los propios paisajes modificados por la actividad extractiva e industrial.

formales para estructurarlos plásticamente, consiguiendo «una tensión pictórica creada en base a una meditada ordenación del dibujo» (Sobrino, 1996, p. 165).

En sus cuadros, Badosa crea una atmósfera evanescente que desdibuja las periferias del lienzo y prescinde del paisaje para enfatizar, mediante el color y la forma, su visión de *lo industrial*. El mayor interés que despiertan estas obras se encuentra en su trasfondo conceptual y en la carga simbólica que atesoran. El primer detalle que debe tenerse en cuenta es que los cuadros reinterpretan un paisaje industrial, el de Altos Hornos de Vizcaya, que ya había desaparecido físicamente, pero que, obviamente, formaba parte del imaginario del artista. Simbólicamente hablando, la viveza de los colores y las formas empleados por Badosa representan la fábrica como un inmenso organismo vivo.



Figura 4. Badosa, L. (2008-2009), Reflejos sobre paisaje industrial en azules con horno alto [Pintura].

Figura 5. Badosa, L. (2011), El hades siderúrgico [Pintura].

En la primera obra, *Reflejos sobre paisaje industrial en azules con horno alto*, destaca, entre un mar de estructuras industriales, la calidez del interior de la fábrica, que le confiere un estatus de hogar. En su segunda obra, *El hades siderúrgico*, Badosa representa centralmente el horno alto como si de un inmenso corazón se tratase, del que sale todo un sistema circulatorio de venas y arterias. Resulta impactante que, al ser Badosa un miembro destacado de la AVPIOP y perfecto conocedor de la situación agónica del patrimonio industrial en el País Vasco, pinte sus paisajes industriales aún vigorosos y llenos de vida, como en los tiempos de gloria ya pasados.

Hay una serie pictórica, *De lo bello y lo útil*, del artista vasco Jesús María Lazkano (1960), que es realmente pertinente e influyente en este proyecto de investigación. La selección de este referente obedece a la visión que el artista ofrece de los paisajes agotados de la industrialización. Tal es así que el propio Lazkano describe esta serie como:

Como si todo hubiera acabado, donde ya no queda nada, oscuro, casi sin esperanza, así surgen las ruinas de edificios industriales rescatadas del entorno de la ría de Bilbao, fragmentos de edificios que representaban la fuerza y energía de la modernidad y el progreso, una arquitectura de ingeniero majestuosa, ciclópea, fuera de escala, arrasándolo todo, imponiéndose, sobre un paisaje posthumano (Lazkano, 2019, s.p.).

De esta serie se analiza, como obra paradigmática para mostrar las motivaciones pictóricas y conceptuales del pintor, la pieza *La irresistible ascensión de lo fragmentario* (1987).

Formalmente, en *La irresistible ascensión de lo fragmentario* se adivina una clara influencia, nunca ocultada por el artista, de los románticos alemanes y más específicamente de la pintura paisajista de Caspar David Friedrich (1774-1840), donde la huella arquitectónica, habitualmente de ruinas, se integra en la apabullante presencia de la naturaleza.

El artista vasco comparte con Friedrich la significancia de la luz en su pintura, luz que en realidad es una representación alegórica —o no tanto— del tiempo. La rotunda escalera helicoidal que parte en dos el cuadro, divide un paraje que se adivina industrial por las formas arquitectónicas de un cargadero de mineral que se atisba al fondo. La luz del ocaso o la ausencia de esta —ya que las sombras casi han desaparecido y las arquitecturas se han convertido en siluetas— hace que todas las formas del cuadro, paisaje y arquitectura se ordenen y encajen hasta casi fundirse.



Figura 6. Lazkano, J.M. (1987), *La irresistible ascensión de lo fragmentario* [Pintura].

Conceptualmente hablando, ese ocaso pintado por Lazkano representa también el ocaso de la industrialización y, por tanto, la caducidad de los territorios que tanto le gustaba recorrer al artista. La obra no muestra la supuesta antítesis entre lo natural y lo artificial, sino que en esa fusión pictórica entre arquitectura y paisaje nos indica que se trata de una falsa dicotomía, pues todo es artificial y se conforma a partir de lo manipulado y construido por el hombre. En este sentido, el escritor Kirmen Uribe recoge las palabras del propio Lazkano, que dice “encierra un enorme error de base: considerar que existe algo más allá de lo artificial, de lo manipulado y construido por la mente y la mano del hombre” (Uribe, 2019, s.p.).

En relación con el trasfondo emocional o de volcado de conocimiento que el artista reconoce en este cuadro, según él mismo cuenta, esta obra nace por la conjunción de tres factores o acontecimientos que podrían parecer fortuitos, pero que desvelan el prematuro interés de Lazkano por las ruinas de la industrialización.

El primer acontecimiento tuvo lugar en la visita que Lazkano realizó a la ciudad suiza de Zurich a mediados de la década de 1980, donde encontró casualmente un libro sobre fotografía de arqueología industrial —algo inusual en aquellos tiempos—, en cuyas páginas encontró alimento para su imaginario.

El segundo acontecimiento fue que, entre las imágenes que poblaban ese libro, encontró la escalera helicoidal que parte el cuadro verticalmente y que pertenecía al lavadero de carbón de una explotación minera de la región belga de Valonia.

Por último, el tercer factor fue que todo lo anterior —el interés por un libro de arqueología industrial y la seducción de la fotografía de la escalera— fue posible gracias a que “había aprendido a mirar en Bilbao” (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019, 7m12s). Cuenta que entrenó esa mirada recorriendo

incansablemente los territorios industriales de la Margen Izquierda, «buscando esa arquitectura que todavía me emocionaba, abandonada, destruida, arruinada, esa arquitectura de ingenieros, que no se dice que es gran arquitectura» (Ibídem, de 7m26s a 7m35s). He aquí el especial interés que suscita esta obra, pues condensa tanto el saber hacer pictórico del artista como sus años de observación del patrimonio industrial.

Tanto en las obras de Badosa como en esta *La irresistible ascensión de lo fragmentario*, encontramos el afecto e interés de ambos artistas por los paisajes industriales obsoletos. Es importante poner en valor que se trata de dos artistas foráneos que acaban viviendo y trabajando en el Bilbao industrial, Bilbao que retratan cuando su fuerza industrial se ha apagado. Estos pintores son claros ejemplos de la trascendencia que *lo industrial* ha tenido en sus carreras profesionales y en la pintura posmoderna vasca.

1.5.2 Desde la fotografía. Registro de la huella de la industrialización

Las fotografías son la contracción más extrema, ya que reducen todo a un rectángulo y todo lo achican. Eso me fascina.

Robert Smithson (citado en Cassin, 2017, s.p.)

Lo que resulta ciertamente enriquecedor de la aportación de la fotografía como disciplina artística de nuestro tiempo es que aún atesora un cierto valor de objetividad como medio de registro de la realidad, aunque incorpora la subjetividad de la mirada del fotógrafo, lo que muestra su posición en el mundo que retrata.

Es por esto por lo que se seleccionan como referentes proyectos fotográficos que han mostrado lo industrial o el resultado de la desindustrialización desde perspectivas postindustriales muy dispares y novedosas. En todos estos proyectos hay un elemento común: la intuición de los artistas para observar los cambios irreversibles que el ocaso de la industrialización iba a traer.

Desde el ámbito internacional, se destacan trabajos como: las series de tipología industrial de Hilla (1934-2015) y Bernd (1931-2007) Becher, los proyectos Trabajadores: una arqueología de la era industrial y *Gold, Mina de Ouro, Serra Pelada* de Sebastiao Salgado (1944), la participación del fotógrafo Edward Burtynsky (1955) en The Anthropocene Project y las series sobre las secuelas de la desindustrialización de Camilo José Vergara (1944). De entre los proyectos de ámbito más cercano, resultan de especial relevancia: *Link* de Aitor Ortiz (1971), *Paisajes sin retorno* de Carlos Cánovas (1951), *Margen Izquierda=Ezkerraldea: últimas huellas de identidad* de Fidel Raso (1953) o las fotografías de registro de patrimonio industrial vasco de Santiago Yaniz (1957).

La selección de estos referentes fotográficos obedece a que ofrecen una visión de lo industrial desde todos los ángulos y matices, partiendo desde la imagen estructurada y aséptica del patrimonio industrial arquitectónico ofrecida por los Becher o por Santiago Yaniz —salvando las distancias—, pasando por el registro (micro y macro) de las secuelas que ha dejado la industrialización, reflejadas en los trabajos de Burtynsky y Ortiz o las fotografías de paisajes industriales previas al cese de su actividad como en las propuestas de Cánovas y Raso, hasta llegar al caduco protagonismo del hombre en el trabajo retratado por Salgado.

No se podría analizar la aportación del mundo fotográfico al ámbito de lo industrial sin nombrar la obra del matrimonio de fotógrafos formado por Hilla y Bernd Becher. El trabajo de los Becher —que dedicaron cuatro décadas a fotografiar la arquitectura industrial— solo se puede calificar de revolucionario, tanto en el resultado como en la metodología empleada por los artistas, una metodología innovadora, consistente en la sistematización del retrato tipológico de edificaciones y estructuras industriales; sistematización que se refleja en su metódica utilización del blanco y negro, en su predilección por la vista frontal, en las prolongadas exposiciones con luz invernal y en el empleo

de encuadres similares para conseguir la unificación de escalas y formas entre diferentes elementos pertenecientes a una misma familia tipológica.

La sistematización revelada en la toma de imágenes también se refleja en la presentación de los resultados; los Becher muestran sus fotografías en series tipológicas ordenadas que ofrecen al espectador una comparativa entre elementos diferentes de una misma familia formal y constructiva. Esta apuesta metodológica y su resultado formal les valió el reconocimiento internacional¹ como precursores de la fotografía de patrimonio industrial. Debido al impacto que el trabajo de los Becher ha tenido en la percepción del patrimonio industrial y en las generaciones posteriores de artistas, se podría decir que su obra «ha sido trascendental en la evolución de las artes durante la segunda mitad del siglo XX, así como que su aportación al campo artístico ha supuesto configurar una nueva estética a medio camino entre el minimalismo fotográfico y el arte conceptual» (Calvo, 2003, s.p.)

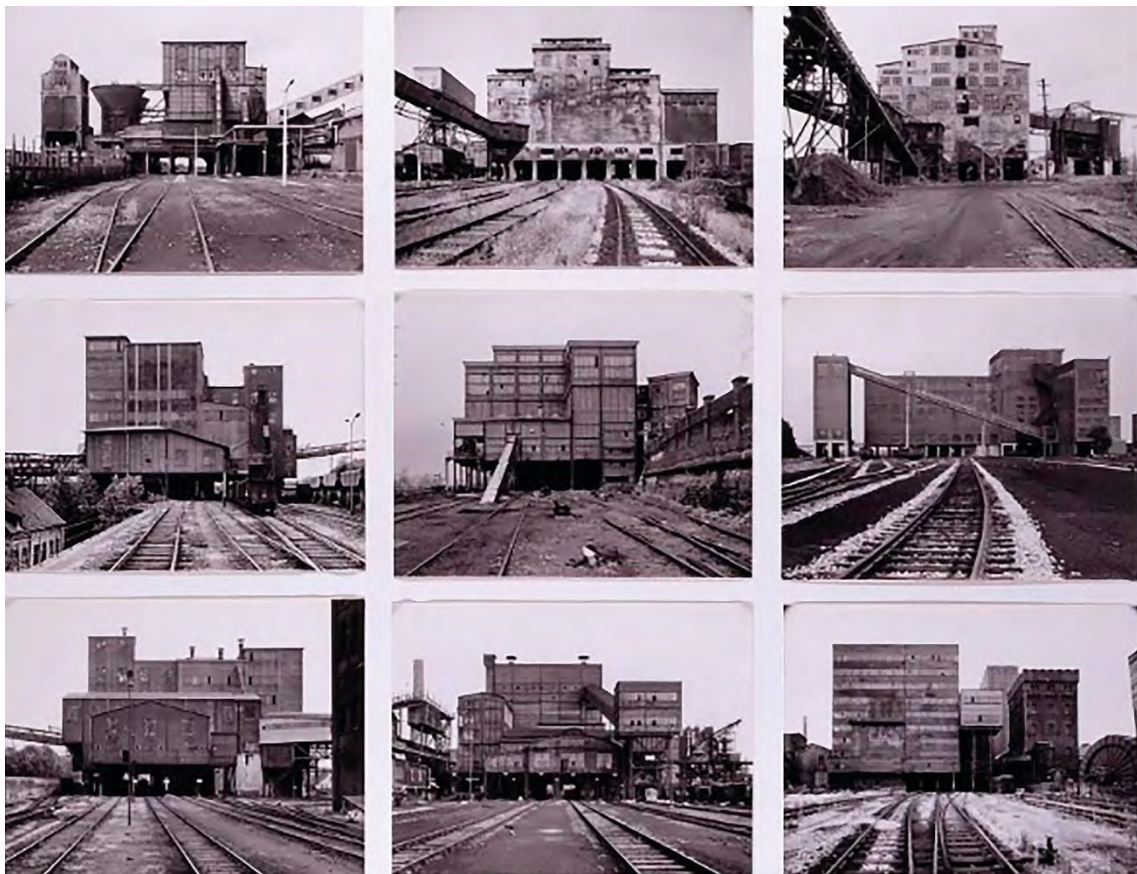


Figura 7. Becher, H. y Becher, B. (1966-1976), *Aufbereitungsanlagen* [Fotografía].

Con respecto a la representación fotográfica de la memoria del trabajo, hay dos trabajos fundamentales, las series —luego conformadas en publicaciones— *Trabajadores: una arqueología de la era industrial* (1993) y *Gold, Mina de Ouro, Serra Pelada* (2019) del fotógrafo brasileño Sebastiao Salgado².

Notas -----

1 En 1990 el matrimonio Becher recibió por su trabajo sobre arquitectura industrial el Premio de Escultura de XLIV Bienal de Venecia.

2 Por su trabajo en la mina de Sierra Pelada, Salgado recibió prestigiosos premios internacionales como el

Premio W. Eugene Smith de Fotografía Humanitaria en 1982, el World Press Photo en 1985 o el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1998.

En el primero de sus proyectos, Salgado recorre todo el planeta para retratar el componente humano del trabajo, fotografiando al trabajador en su hábitat y en plena tarea. Las fotografías de esta serie son en blanco y negro y alterna los primeros planos con planos más extensos, en los que muestra el territorio que cada trabajador habita. La delicada estética de las imágenes no quita un ápice de la dureza que transmiten y dejan adivinar el agotamiento físico y emocional de los protagonistas. El propio autor reflexiona sobre su intuición a la hora de afrontar este proyecto afirmando que «como he sido economista, sentí que la gran revolución industrial llegaba a su fin por las computadoras. La mano ya no iba a ser tan importante en la línea de producción, así que también me identifiqué con ellos» (Morales, 2019).

La mirada consciente de Salgado al retratar el componente humano del trabajo entronca con teorías de la obsolescencia del trabajo humano de Rifkin y se conforma como un registro y memoria del trabajo mientras siga siendo una actividad inherente a la condición humana, mostrando toda su crudeza y grandiosidad, previendo su paulatina e imparable desaparición.

El segundo de los proyectos de Salgado se centra en inmortalizar la actividad minera en la que fue la mayor mina activa a cielo abierto del planeta, la mina de oro de Serra Pelada en Brasil. De este trabajo resulta fundamental el papel del fotógrafo como registrador y testigo de una realidad oculta: la de la explotación del ser humano en la industria. Esta explotación se da tanto en Serra pelada como en los talleres textiles clandestinos de Bangladés o en los vertederos tecnológicos del Congo.

Para enfatizar la narrativa del proyecto, el empleo que Salgado hace de la fotografía en blanco y negro provoca la fusión entre trabajador y mina, entre cuerpo y paisaje, entre fondo y figura, creando unas imágenes que rozan la monocromía. También es necesario destacar la alternancia que Salgado hace entre lo micro y lo macro, entre el adentro y el afuera, equilibrando el protagonismo entre escenas cercanas bien definidas, de primeros planos o planos cortos, en las que los trabajadores ocupan el papel protagonista en la narrativa, con otras escenas más alejadas de la frenética actividad, en las que el artista prima mostrar el contexto y la dimensión física, emocional y simbólica de esta mina.

En sus planos generales, se adivina la intención de Salgado de transmitir la desaparición del individuo en un trabajo colectivo como ese y su fusión con la mina. En estas imágenes, la mina se convierte en un hormiguero. Todas y cada una de las bellísimas fotografías tomadas por Salgado en Serra Pelada impactan en lo más hondo del espectador, haciéndole presenciar realidades contemporáneas apenas imaginables, que ocurren a espaldas del mundo, como la esclavitud, que ingenuamente creíamos abolida y se presenta ante nuestros ojos.

Se considera que la verdadera trascendencia de este proyecto es su capacidad de condensar la memoria del trabajo, en general, y de la actividad minera en Serra Pelada en particular. Si Salgado no hubiese estado allí, nada se sabría de lo que en Serra Pelada aconteció. Con respecto a esto, la periodista Gala Mora afirma textualmente sobre la memoria de lo que ocurrió en esa mina que «en ella trabajaron cerca de 50000 mineros en condiciones infrahumanas, y aunque duró una década, hoy es una leyenda que se mantiene viva gracias a algunos recuerdos felices, a muchos lamentos dolorosos, pero, sobre todo, a las fotografías que en su momento captó Sebastião Salgado» (Mora, 2019, s.p.)

En definitiva, la obra de Salgado aporta a esta investigación una manera de mirar el trabajo como actividad inherente a la condición humana, mostrándonos la dureza del trabajo que hace poco menos de un siglo se podía ver en las minas vizcaínas, además de la capacidad del arte como contenedor de la memoria de la industrialización. El registro de la actividad industrial filtrada por la mirada del artista da como resultado imágenes de gran belleza estética y terrible trasfondo, que pasan a formar parte del imaginario colectivo.



Figura 8. Salgado, S. (1993), *Serra Pelada, Brasil* [Fotografía].

Dentro de la fotografía sobre lo industrial, resulta muy interesante analizar la participación del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky en un proyecto artístico-científico multidisciplinar denominado The Anthropocene Project. Este proyecto pionero estudia desde diferentes perspectivas y disciplinas una nueva era geológica conocida como el Antropoceno³. El nacimiento de esta nueva etapa se debe a que la huella dejada por la humanidad se ha convertido en la fuerza más definitoria del planeta. Esta transformación irreversible de la Tierra, a nivel geológico, es consecuencia en gran medida de casi dos siglos de salvaje industrialización, de la implantación global de las lógicas del sistema socioeconómico capitalista y de un imparable crecimiento de la población mundial. La suma

Notas -----

3 Se denomina *Antropoceno* a la época geológica provocada por el impacto global que las actividades humanas han tenido sobre los ecosistemas

terrestres; especialmente desde el inicio de la industrialización.

de todos estos factores está provocando que el impacto de la actividad humana perdure en el tiempo geológico.



Figura 9. Burtynsky, E. (2017), *Lithium mines #1, Salt Flats* [Fotografía].



Figura 10. Burtynsky, E. (2016), *Carrara marble quarries, Carbonera quarry #1* [Fotografía].

La presencia de Burtynsky en el proyecto sobre el Antropoceno está avalada por sus trabajos previos, sobre todo por sus series fotográficas, en las que el artista ha ido registrando la configuración de nuevos paisajes debida la actividad industrial. Series monográficas como *Salt Pans* (2016), *Oil* (1999-2008), *Mines* (1983-2007), *Quarries* (1991-2006), *Shipbreaking* (2000-2001), *Urban Mines* (1997) o *Tallins* (1995-1996), entre otras, suponen el registro del impacto que la industrialización ha tenido en el planeta a través de las diferentes maneras de explotar el territorio. Se podría decir que, en el trasfondo de la obra de Burtynsky, hay una referencia a la obsolescencia medioambiental y a las secuelas que, en forma de territorios baldíos, deja la actividad industrial intensiva.

Como ejemplos paradigmáticos del saber hacer de Burtynsky se seleccionan las obras *Lithium mines #1*, *Salt Flats* y *Carrara marble quarries, Carbonera quarry #1*. Ambas pertenecen a su serie sobre el Antropoceno. Estas fotografías que, según su trasfondo conceptual podrían clasificarse como ecologistas, retratan dos escenarios industriales activos, aunque también trabajan con territorios industriales agotados, que han transformado irreversiblemente el entorno natural en el que se ubicaban.

Formalmente hablando, se trata de imágenes en color y emplea un punto de vista elevado, casi a vista de pájaro, con el que muestra el contexto paisajístico en el que se enclavan estas explotaciones de recursos naturales. Ese posicionamiento de la cámara les confiere un cierto punto de abstracción. Burtynsky ha sido uno de los fotógrafos claves en mostrar al mundo las secuelas y cicatrices que ha dejado la industrialización.

El propio autor reflexiona sobre la responsabilidad colectiva, activa o pasiva, en este atentado contra la naturaleza diciendo que:

Estas imágenes son metáforas del dilema de nuestra existencia; buscan el diálogo entre atracción y repulsión, seducción y miedo. Estamos guiados por el deseo, -la oportunidad de vivir mejor-, pero consciente o inconscientemente sabemos que el mundo está sufriendo por nuestro éxito. (Burtynsky, 2005, p. 7).

Ese éxito al que apunta Burtynsky es el de un sistema capitalista liberal globalizado basado en un desarrollismo industrial incontrolado y en la esquilmación de materias primas para satisfacer un opulento estilo de vida, en el que siempre hay un irrefrenable deseo por tener más. Esto solo nos abocará, más temprano que tarde, a la insostenibilidad. Pruebas de estas primeras fases de lo que se antoja un camino sin retorno las tenemos en la obra de Burtynsky, que presagian el agotamiento de los recursos naturales de un planeta finito.

Burtynsky aporta su mirada sobre la cara oculta, o no tanto, de la industrialización. En el caso vasco, las consecuencias de más de un siglo de actividad industrial intensiva y poco o nada controlada, se dejan ver una vez apagados los altos hornos y cerradas las grandes factorías. En la transición postindustrial que vivimos, toca lidiar con esas secuelas en forma de yacimientos agotados de materias primas, como los mineros de los montes de Triano en Vizcaya, la imposibilidad de gestión de las edificaciones fabriles y suelos contaminados o las consecuencias de décadas de vertidos industriales incontrolados, sobre todo, en la cuenca de la ría del Nervión. También, se debe tener en cuenta que esos territorios huérfanos, los dejados por la desindustrialización, conforman un paisaje cultural postindustrial que actúa en el presente.

Dentro de la relación entre la fotografía y lo industria, debe ocupar un lugar destacado el trabajo del fotógrafo Camilo José Vergara, denominado como «el fotógrafo del declive americano» (Saiz, 10 de julio de 2013). Para realizar sus series fotográficas, Vergara recorrió durante cuatro décadas las periferias de las que fueron las más prosperas capitales industriales de Estados Unidos —ciudades como Detroit, Baltimore o Nueva York—.

El artista registra las secuelas de la desindustrialización, secuelas del fallido sueño americano que nos presenta en forma de ruinas humanas, arquitectónicas y urbanas. El saber hacer y la metodología de este artista se concentran en series como *Former Packard Plant (1991-2018)*, una secuencia fotográfica compuesta por 24 imágenes tomadas, a lo largo de un cuarto de siglo, al edificio de la empresa automovilística Packard en Detroit, una vez cesada la actividad industrial.

Con una rigurosa metodología, el artista revisita de manera sistemática el edificio, fotografiándolo siempre en color, desde el mismo punto de vista y con el mismo encuadre, con el objetivo de mostrar la evolución inexorable de la degradación producida por el tiempo y el abandono. Vistas en conjunto, la colección de fotografías que componen esta serie se conforman como una suerte de *time lapse* de la desindustrialización. Curiosamente, y a diferencia del resto de referentes del mundo de la fotografía, ese paso del tiempo que obsesivamente pretende captar Vergara también queda plasmado en la fotografía misma, ya que, como se puede apreciar, las fotografías físicas, seguramente tomadas con diferentes cámaras y películas, se convierten en un testimonio más de ese inexorable paso del tiempo.

En su trabajo, Vergara retrata magistralmente la Norteamérica postindustrial y el ocaso del que fue el mayor sistema industrial capitalista del mundo. Sus fotografías transmiten ese fracaso colectivo y cómo los rigores de la crisis socioeconómica se cebaron con las comunidades más desfavorecidas. El trasfondo conceptual de la obra de Vergara se desvela cuando el artista afirma textualmente que «mi trabajo no consiste en tomar imágenes de cosas bonitas. Yo no creo belleza, yo creo historias» (Saiz, 10 de julio de 2013). De estas palabras se puede intuir que pretende que su obra sea una suerte de contenedor de la memoria colectiva de los perdedores, una contrahistoria alternativa o conviviente con los discursos oficiales y las retóricas triunfalistas del *make america great again*. Vergara muestra lo que nunca saldrá en los libros historia. Tanto la metodología de Vergara como la capacidad de su obra para narrar la degradación postindustrial y el paso del tiempo son de especial interés para esta investigación.



Figura 11. Vergara, C. (1991-1998). Serie fotográfica *Antigua planta de Packard* [Fotografía].

Teniendo en cuenta la relevancia y pertinencia de los proyectos fotográficos internacionales referenciados, también en un ámbito más cercano existen propuestas, desde la fotografía, determinantes para esta investigación. Interesa la mirada de fotógrafos que trabajan con lo industrial en el mismo contexto geográfico de esta investigación.

El primero de los proyectos que es necesario analizar por su relevancia e impacto es Link (2019) del artista bilbaíno Aitor Ortiz. Link nace de la capacidad visionaria y de la intuición de su creador. Ortiz, que estaba trabajando en un proyecto para registrar la actividad en los últimos días de vida productiva en las instalaciones que la empresa Vicinay Cadenas tenía en Zorrotzaurre, se percató de que las planchas de acero que cubrían y protegían el suelo de hormigón de las naves industriales estaban marcadas por décadas de fricción de las inmensas cadenas al ser arrastradas por el pavimento. De este modo, el artista observó que las más fidedignas huellas de la vida de la fábrica no eran las que se fijaban en los negativos del carrete, sino las cicatrices que habían dejado las pesadas cadenas sobre las planchas de acero. Ante tal hallazgo, solicitó permiso a los gerentes de la empresa para desmontar esas planchas, consiguiendo así uno de los más fieles e imponentes registros de la desindustrialización.

El resultado final de este proyecto fue una espectacular instalación de lo que podríamos denominar fotografía expandida⁴, en la que el artista mostraba las planchas como grandes esculturas abstractas. Lo verdaderamente relevante e inspirador de esta obra es, por un lado, la importancia de la mirada del artista y, por otro, cómo Ortiz, ajeno a condicionamientos reglados por la arqueología industrial, rescata lo que considera como el vestigio más representativo de la actividad de la fábrica.



Figura 12. Ortiz, A. (2019), *Link* [Escultura].

La serie dio lugar a la publicación *Deriva de la ría: paisaje sin retorno* (1994). En los espacios fotografiados por Cánovas se entre vetan territorios industriales y espacios urbanos, desdibujando los límites entre la fábrica y la ciudad. Todas las fotografías de esta serie están realizadas en blanco y negro y comparten un ambiente neblinoso que les confiere una apariencia etérea, como paisajes de ensoñación, un mundo onírico roto únicamente por la rotundidad formal, matérica y estética de las construcciones fabriles. Si, como dice el fotógrafo Julián Lladosa, el paisaje es un invento cultural y la labor del artista es ensanchar ese horizonte cultural los paisajes que deliciosamente retrata Cánovas proponen un ensanchamiento casi ilimitado (Lladosa, 2002).

Notas -----

4 Se habla de fotografía expandida por dos motivos: el primero es por la trayectoria profesional de Ortiz, en la que ha trabajado con referentes arquitectónicos buscando la abstracción constructiva de la imagen y dotando a sus fotografías

de un cuerpo escultórico; el segundo es porque el propio artista realiza una analogía entre las huellas que dejan las cadenas en planchas de acero y las que deja la luz en los negativos fotográficos.



Figura 13. Cánovas, C. (1993), *Bilbao, Zorrotza, 1993* [Fotografía].

De la serie fotográfica de Cánovas, se destaca su capacidad de evocación y de conservación de la memoria paisajística de los territorios industrializados de la cuenca de la ría del Nervión, espacios que se recorren para esta investigación.

Hay una serie fotográfica, conformada como publicación, del fotógrafo Fidel Raso (1953), que realiza en coautoría con Jesús Ángel Miranda, titulada *Margen Izquierda=Ezkerraldea: últimas huellas de identidad* (1993). Con su obra, los artistas preservan la memoria industrial y las relaciones que, entre la vida cotidiana, la cultura popular y la industria, se tejieron en las urbes industrializadas de la Margen Izquierda.

Cuando todo presagiaba el ocaso de la etapa industrial, Raso decide retratar el final de ciclo antes de que el desmoronamiento de más de un siglo de industrialización cambiase, física y emocionalmente, la comarca del Gran Bilbao para siempre. Los fotógrafos recorren y retratan, durante los primeros años de la década de 1990, áreas urbanas en las que se adivinaban los primeros síntomas del declive industrial. Estas eran poblaciones como: Sestao, Barakaldo o Portugalete, descritas por el propio Raso como microcosmos de culturas, formas de vida y paisajes de una sociedad construida al abrigo de las grandes factorías vizcaínas (Raso y Miranda, 1993).

A través de esta serie, se puede percibir la cotidianidad en las urbes industrializadas, donde se desdibujaban las fronteras entre la fábrica y la ciudad. El propio autor describe el motor creativo del proyecto al ser consciente de que «el advenimiento de la sociedad postindustrial se lleva el buzo y nos trae los cuellos blancos de la nueva sociedad de servicios. Se va una era y viene otra. Para nosotros se va ahora, en este momento y en esta incipiente década» (Raso y Miranda, 1993, s.p.).

Resulta muy interesante la lógica inversa empleada por el fotógrafo en relación con la propuesta pictórica de Lazkano, pues, mientras el segundo se interesa por pintar las ruinas contemporáneas

postindustriales, Raso busca deliberadamente anticiparse a la llegada de una ruina que se antojaba inevitable. Aunque lo realmente inspirador de esta obra es el empleo consciente de la fotografía como mecanismo o dispositivo de memoria y como servicio público, tal y como refieren los autores:

Hace cien años nacieron en Londres, París y Berlín lo que se llamaron metrópolis proletarias que recogieron la mano de obra, mayoritariamente rural, que se incorporaba al proceso industrializador. Aquí, junto a las ricas minas de hierro, pasó lo mismo. Hoy, cien años después, utilizamos nuestras cámaras para mirar las cosas antes de que desaparezcan. Queremos conservarlas en la memoria como homenaje a los que fueron y están y también para que sirvan de recuerdo a la siguiente generación (Raso y Miranda, 1993, s.p.).



Figura 14. Raso F. y Miranda J.A. (1993). *Columpio en Urbinaga. Sestao* [Fotografía].

Figura 15. Raso F. y Miranda J.A. (1992). *Escuela pública Vista Alegre. Sestao* [Fotografía].

También, merece ser reseñada la serie fotográfica *Semillas de hierro* (1995), con la que Raso documentó el desmantelamiento de Altos Hornos de Vizcaya. Junto con la construcción del Museo Guggenheim Bilbao, las imágenes descarnadas de la caída del gigante marcan la frontera entre el final de la etapa industrial y el inicio de la transición hacia un modelo postindustrial en el País Vasco. *A rey muerto rey puesto*.

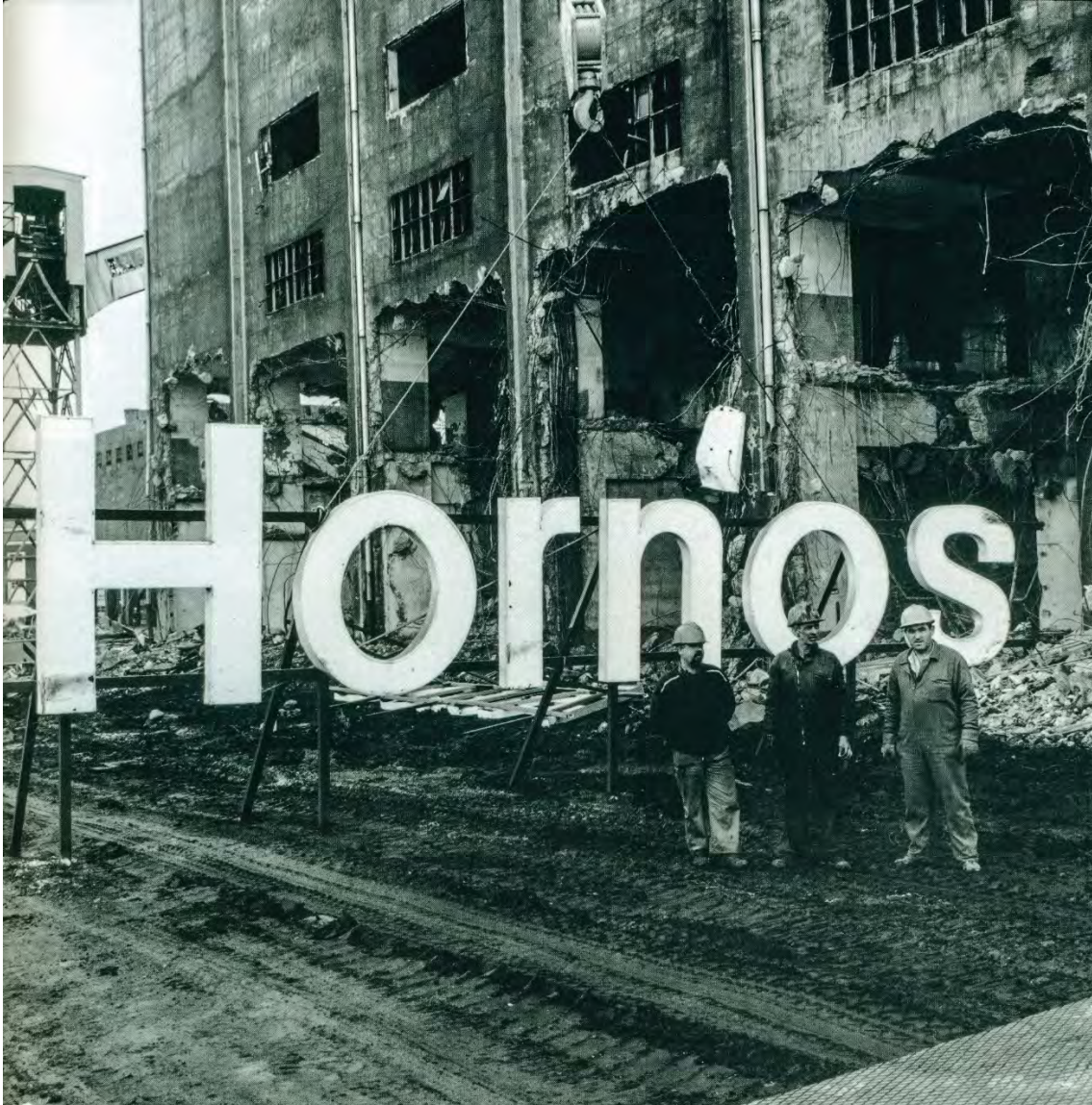


Figura 16. Raso F. (1995), *Operarios junto a las letras de la cabecera* [Fotografía].

La serie fotográfica *Margen Izquierda=Ezkerraldea: últimas huellas de identidad* se considera crucial para esta investigación, pues, gracias a la capacidad visionaria y a la experta mirada de su autor, las generaciones venideras podrán ver la cotidianidad de la vida en las urbes industrializadas de la Margen Izquierda. Además, esta obra de Raso se podría considerar la frontera temporal en la que se inicia el proyecto de investigación que aquí se presenta, justo antes de la caída de los gigantes.

Finalmente, y aunque no se mencione ninguna obra concreta, debe traerse a colación la importante tarea de registro del patrimonio industrial arquitectónico del País Vasco realizada por Santiago Yaniz (1957). Este fotógrafo, que bien podría ser definido como el registrador oficial del patrimonio industrial en Euskadi—ya que la mayor parte de las fotografías que acompañan las publicaciones institucionales realizadas sobre esta materia llevan su firma— destaca por ser el encargado de la documentación

fotográfica que integra los dos volúmenes del libro *Patrimonio industrial en el País Vasco* (2012), publicados por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco. Sus fotografías del patrimonio arquitectónico tienen un carácter descriptivo y objetivo, acorde al fin para el que son realizadas. Gracias al exhaustivo y específico trabajo de Yaniz, se conservan registros fotográficos de numerosas edificaciones industriales patrimoniales desaparecidas, registros que han sido de gran importancia en el contexto de esta investigación.

1.5.3 Desde el videoarte, el cine y el documental. Memorias en movimiento

El videoarte, integrado por instalaciones de vídeo creación, documentales, películas y todos los trabajos artísticos en los que el recurso audiovisual sea predominante, también ha tenido *industrial* como materia de producción artística.

De esta forma, se traen a colación para su análisis los siguientes referentes: por un lado, la obra *Arbeiter verlassen die fabrik* de Harun Farocki (1944-2014); en segundo lugar, la videoinstalación *Aires de cambio* de la videocreadora Itxaso Díaz (1974); en tercer lugar, la pieza *Fabrika(k)* de Igor Rezola (1974) y, por último, el documental *Nosotras, mujeres de Euskalduna* de la cineasta Larraitz Zuazo (1980).

Resulta interesante observar, cómo, desde el ámbito de la videocreación, los proyectos seleccionados no se ocupan del paisaje o de la arquitectura industrial, sino que comparten un mismo interés por conservar la memoria del trabajo como parte de la memoria colectiva de las sociedades industriales.

La primera de las referencias es la obra *Arbeiter verlassen die fabrik* (2006) del artista checo Harun Farocki. En esta pieza el artista revisita la considerada como primera obra cinematográfica de la historia, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon* (1895), filmada por los hermanos Lumière, en la que mostraban la salida de los trabajadores de su fábrica familiar en Lyon.

Con la escena de los Lumière como referencia, Farocki selecciona doce películas de las que extrae las escenas que muestran el momento en que los obreros salen de diferentes fábricas en diferentes épocas. Estas doce escenas se muestran simultáneamente en sendos monitores de televisión, conformando una instalación.

Con esta disposición, el artista genera una simultaneidad de escenas que permite su comparación y la identificación de un denominador común: la premura con la que los trabajadores abandonan las fábricas para volver a sus casas, un detalle que elimina cualquier ápice de romanticismo o heroicidad ligado al trabajo industrial.

De esta manera, se contraponen dos conceptos: frente a la idea de una sociedad del progreso construida por el trabajo, codo con codo —de sus hombres y mujeres—, Farocki presenta la huida, la espantada que se producía en cada época, coincidiendo con el sonido de la sirena que marcaba el final de la jornada laboral.

Por último, otra de las virtudes que se hace necesario mencionar del trabajo del artista es que, además de mostrar cómo ha sido representado el obrero/trabajador en el cine, su obra se convierte en un contenedor de la memoria del cine y del trabajo.

Esta maravillosa pieza de Farocki bien podría haber alimentado los pensamientos de Karl Marx cuando en sus *Manuscritos de Economía y Filosofía* dice:

En su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador solo se siente en sí fuera del trabajo y en el trabajo está fuera de sí. Está en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. Su trabajo no es voluntario sino forzado, trabajo forzado (1981, p. 108 y 109).



Figura 17. Farocki, H. (2006), *Arbeiter verlassen die fabrik* [Instalación].

Dentro de los proyectos artísticos de vídeo arte, resulta de especial interés para esta investigación la obra *Fabrika(k)* (2018) del artista Igor Rezola. En su pieza, Rezola propone una reflexión sobre las consecuencias que ha tenido el colapso de un sistema socioeconómico basado en la producción industrial, vigente durante casi dos siglos, en la desaparición física y conceptual de la fábrica en Occidente y especialmente en Euskadi, además de cuestionarse cómo ha evolucionado el concepto de trabajo en una sociedad fuertemente industrial como la vasca.

En Occidente, la crisis del petróleo de los años 70 del siglo pasado y las sucesivas reconversiones industriales supusieron la certificación de un fin de ciclo que se llevó por delante a la mayor parte de su tejido industrial y que afectó sobremanera al modelo de trabajo vinculado a la industria.

Un modelo socioeconómico capitalista globalizado y una imparable carrera tecnológica han supuesto, por un lado, la deslocalización de la producción industrial con el desplazamiento físico de la fábrica, tal como era entendida en la modernidad, de Occidente a Oriente y, por otro, la paulatina sustitución del humano por la máquina en la industria, debido a la incesante presión de la productividad y a la automatización de los procesos productivos.

El inexorable proceso de desindustrialización y la incesante pérdida de puestos de trabajo en este sector que viene sufriendo Occidente desde finales del siglo XX han supuesto una metamorfosis socioeconómica, cultural e identitaria de primer orden, que ha desplazado el eje de producción y de consumo del capitalismo industrial al capitalismo cultural. Todo esto ha provocado desde hace un tiempo la transformación física y emocional de las viejas urbes industriales en las actuales ciudades posmodernas de servicios.

En *Fabrika(k)* Rezola constata la defunción conceptual de la fábrica en Occidente, pues las grandes factorías de la modernidad y las condiciones de vida y de trabajo que en ellas se dieron ya no son posibles en el aquí y el ahora y encuentran su encaje en sociedades en las que la conciencia medioambiental y los derechos socio laborales aún están por conquistar. Así, de esta maravillosa pieza interesa el trasfondo conceptual con el que el artista nos hace preguntarnos: *¿dónde están las fábricas? ¿y los obreros?*

El tercer referente en la disciplina de video-creación es la instalación documental *Aires de cambio* (2001-2002) de la activista y agitadora cultural Itxaso Díaz. En su obra, la artista retrata el modo de vida de una comunidad vinculada estrechamente con la actividad minera, tomando como ejemplo su Gallarta natal.

Para ello, recopila los testimonios de mineros y personas trabajadoras en la industria metalúrgica, así como de vecinos del pueblo, conectando de esta forma las memorias individuales de los protagonistas, directos e indirectos, de la etapa industrial de Gallarta. Su proyecto se convierte así en una suerte de caja de la memoria colectiva de su comunidad.

El título de la obra presagiaba las transformaciones que llegarían por la desindustrialización y el agotamiento de los recursos de la mina. La artista, consciente de la fractura en la cadena de transmisión intergeneracional de la memoria colectiva industrial, registra/conserva las memorias individuales de los testigos de esa etapa como patrimonio inmaterial de la sociedad. De este modo, a través de su obra, logra realizar una panorámica emocional y subjetiva, paralela a la historia oficial, del pasado y el presente de lo que fue una de las más productivas explotaciones mineras de Europa.

En este sentido, resulta impactante oír los testimonios de los antiguos mineros —hoy ancianos—, que narran las penurias y las condiciones infrahumanas del trabajo en la mina. Sus historias personales traen a la memoria las fotografías que Salgado realizó en Serra Pelada y que, ahora, podrían parecer tan ajenas. Comparando la esencia conceptual que subyace en los proyectos de Salgado y Díaz, como contenedores de la memoria del trabajo, quizá Gallarta y Serra Pelada no estén tan alejadas.

También, el campo del documental se ha ocupado extensamente de *lo industrial* desde una perspectiva postindustrial con ejemplos tan enriquecedores como el proyecto *Nosotras, mujeres de Euskalduna* (2016) de la cineasta Larraitz Zuazo. De esta forma, esta pieza reconstruye, a través de los testimonios de sus protagonistas y de imágenes de archivo, la lucha obrera que se desencadenó en los últimos días del Astillero Euskalduna antes de su cierre definitivo. Esta obra —que funciona a modo de contra crónica— enfatiza y pone en valor el protagonismo de la mujer, borrado de la historia oficial, en la lucha que vivieron los trabajadores y trabajadoras del astillero y sus familias para evitar el cierre de astillero.

Lo más reseñable para esta investigación, además de la aportación de imágenes de aquellos días, es la reconstrucción subjetiva de los hechos, apelando a la necesaria incorporación de las memorias individuales para tejer una memoria colectiva subjetiva frente, o paralelamente, a una historia oficial supuestamente objetiva. Asimismo, la obra de Zuazo también incide en la necesidad de relatar y visibilizar el naufragio de la etapa industrial y las secuelas físicas y psicológicas que ha dejado tanto en los trabajadores como en la sociedad vasca en general.

Debido al creciente interés por *lo industrial* han proliferado los festivales audiovisuales de temática industrial y obrera. De entre estos, destacan dos de ámbito nacional: el INCUNA International Film Fest y el Festival Audiovisual Obrero LAN.

El primero —también denominado Muestra internacional de Cine sobre Patrimonio Industrial y Paisajes Culturales— se celebra en la localidad asturiana de Gijón en el contexto de las Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial que organiza la sociedad INCUNA. El motivo que los organizadores esgrimen para la creación del festival es la capacidad del cine de ser conservador y transmisor de la cultura, además de ofrecer la posibilidad de trabajar plásticamente con los objetos de estudio de la asociación INCUNA: la memoria industrial, la intervención sobre el paisaje, la conservación y el análisis histórico del patrimonio de la industrialización.

Por su parte, el Festival Audiovisual Obrero LAN —del que la artista mencionada más arriba Itxaso Díaz es creadora y gestora— se conforma de manera independiente, ofreciendo una selección de proyectos audiovisuales de temática obrera e industrial, pero desde perspectivas postindustriales. En los 5 años de vida de LAN, el festival se ha abierto a prácticas artísticas contemporáneas con un proyecto colaborativo con el Dpto. de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, incluyendo dentro de su programación un apartado expositivo, denominado *ErakusLAN*, con el objetivo de promocionar proyectos artísticos vinculados con la temática del festival realizados por los alumnos de la Facultad de Bellas Artes y por artistas locales invitados.



Figura 18. Cartel del documental “Nosotras mujeres de Euskalduna”. 2016.

Actualmente LAN está en un proceso de crecimiento, abriéndose a colaboraciones con festivales internacionales con los que comparte temática y objetivos. Dentro de este festival se presentaron dos de los proyectos artísticos propios que forman parte de esta tesis: la pieza audiovisual *Un mundo mejor es posible* (2020), creada al alimón con Díaz e incluida en la sección no oficial del festival; y la instalación *No monuments* (2020) que fue incluida en la muestra *ErakusLAN 2020*, como obra de artista invitado.

1.5.4 Desde el arte sonoro. Los sonidos de la memoria colectiva industrial

También hay ejemplos de arte sonoro relacionados con *lo industrial*, como el interesantísimo proyecto *Matadero Memoria Aural* (2013), realizado por el colectivo artístico *Sound Readers*. Este proyecto sonoro

site specific es especialmente relevante por su trasfondo conceptual, ya que propone una aproximación a la memoria de la industrialización y de los paisajes urbanos desaparecidos mediante el arte sonoro.

Matadero Memoria Aural reconstruye la memoria no histórica del matadero y del entorno urbano que lo abraza, a través de los testimonios de personas que lo habitaron en su vida funcional como matadero municipal. Para ello, los artistas realizaron un exhaustivo trabajo de campo por el entorno urbano, buscando testigos que hubiesen estado vinculados, directa o indirectamente, con este espacio industrial. Los testimonios fueron recogidos en forma de entrevistas que tenían un guion con bloques temáticos como: el impacto de la Guerra Civil Española y la posguerra, las condiciones laborales, la vida cotidiana dentro y fuera del matadero o la paulatina transformación del paisaje urbano y del propio matadero entre otros.

Este proyecto se convierte, por tanto, en un repositorio de testimonios orales de las memorias individuales de los protagonistas de la vida en el matadero, en un entorno urbano industrializado. A partir de los testimonios recopilados, este colectivo artístico realiza una audioguía que se ofrece a los visitantes del Centro Cultural Matadero para poder escuchar las historias de los antiguos trabajadores en los espacios del actual espacio cultural donde se produjeron. De este modo se evidencia el palimpsesto de historias y vivencias que acogió y acoge este centro industrial reconvertido en cultural, superponiendo simultáneamente las capas del presente físico con las del pasado oído y rememorado.

El dispositivo que se empleaba para las visitas trazaba un recorrido empleando un sistema de cartografía digital que situaba los testimonios orales en los espacios actuales del matadero donde ocurrieron. El visitante, utilizando un dispositivo digital (*tablet* o *smartphone*) podía ir escuchando esos testimonios a medida que recorría las naves del centro cultural, de manera que la interpretación del espacio arquitectónico que tenía ante sus ojos se completaba con los recuerdos de los antiguos trabajadores, creando un vínculo entre espacio y memoria. *Matadero Memoria Aural* trata la memoria colectiva como un valor social e identitario y como una herramienta con la que interpretar los espacios urbanos postindustriales.

Resulta muy relevante para esta investigación cómo, a través de proyectos como *Matadero Memoria Aural*, se puede contraponer, en un mismo espacio físico, la memoria del trabajo industrial en un sistema de producción *fordista*²⁰ con el trabajo actual vinculado a las denominadas industrias culturales.

Asimismo, este trabajo también evidencia la lógica espacial y conceptual que hace que se promueva prioritariamente la reutilización/transformación postindustrial y posmoderna de los tradicionales centros de trabajo industrial en los actuales centros de trabajo cultural. Al ejemplo del Centro Cultural Matadero Madrid se pueden unir los casos vascos de Azkuna Zentroa en Bilbao, Tabakalera en Donostia o el Centro Cultural Montehermoso en Vitoria-Gasteiz.

1.5.5 Desde el dibujo. Los trazos sin nostalgia

También existen interesantes propuestas en el mundo del dibujo entre las que podemos destacar especialmente tres proyectos que tratan *lo industrial* y las transformaciones urbanas como temas medulares. Por un lado, los dos primeros proyectos, *Titanes* e *Intermezzo*, fueron realizados por el artista Daniel Muñoz "SAN" (1980); por otro lado, el tercero está vinculado a la trayectoria artística y vital del dibujante vasco Juan Carlos Eguillor (1947-2011).

Notas -----

²⁰ El término *fordista* hace referencia al sistema de producción en cadena empleado por Henry Ford en sus factorías automovilísticas, que supuso toda una

revolución, ya que mejoraba sustancialmente la productividad.

Dentro del proyecto *Titanes*²¹ (2019), Daniel Muñoz comparte autoría con el artista Spok Brillor en la realización de un mural *site specific* en espacio público, interviniendo uno de los Silos de Manzanares (Ciudad Real). Estas son edificaciones industriales de alto valor patrimonial, que estuvieron largo tiempo abandonadas.

En esta obra, los artistas intervienen directamente sobre la piel del silo de cereal, “condecorándolo” con toda una colección de medallas conmemorativas de estética militar, pero de temática industrial, pintadas en la fachada. Así, con estas medallas, se reconoce la resistencia y trascendencia histórica de estos silos.

Lo interesante de esta obra —más allá de su calidad o interés artístico— es su trasfondo, pues se trata de un encargo institucional que pretende emplear estos viejos silos como un reclamo turístico mediado por el arte; es decir, que esto implica que, institucionalmente, se reconoce que el arte aporta un valor añadido al que de por sí poseen estas edificaciones.

A priori se podría pensar que el arte se convierte en una herramienta clave para sacar de su obsolescencia a estas edificaciones industriales protegidas, pero, analizando en profundidad el proyecto *Titanes*, se puede adivinar que el valor que las instituciones otorgan a estas edificaciones no está en su mera presencia física, como testimonios del pasado industrial del territorio, sino que interesan más como soportes que dotan de espectacularidad a los murales creados por los artistas.

Esta teoría se apoya en un artículo publicado en el diario *Lanza Diario de La Mancha* que dice que «la Diputación de Ciudad Real pretende convertir la provincia en una referencia internacional de arte urbano a través del proyecto 'Titanes', que ha transformado los antiguos silos del grano en grandes lienzos para muralistas de referencia internacional» (Velasco, 16 de abril de 2019).

Queda meridianamente clara la jerarquía en los objetivos que se marca la Diputación Provincial: ser un referente internacional en arte urbano empleando las edificaciones patrimoniales como lienzos en blanco para reputados muralistas. La salvaguarda de los silos industriales pasa a ser un tema menor en el que no se han tenido en consideración, ni las teorías de la restauración del patrimonio construido, ni las recomendaciones de la UNESCO en materia de conservación y reutilización del patrimonio cultural.

En este mismo sentido, la periodista Noemí Velasco escribe en referencia a los silos que «lo que estuvo abandonado durante tiempo, la Diputación lo recupera para el uso y disfrute de vecinos y turistas. El objetivo es dar una “nueva vida” a estos edificios y convertirlos en espacios de interés turístico» (Velasco, 16 de abril de 2019). De esta forma, se podría decir que, en el proyecto *Titanes*, el arte, en este caso el arte urbano, es invocado por las instituciones públicas para “decorar” unas edificaciones patrimoniales industriales y dotarlas de un renovado lustre que sirva como gancho para atraer turismo cultural a la provincia.

Evidentemente, no se juzga como colaboracionistas en este atentado contra el patrimonio industrial a los artistas, ni la calidad artística de la intervención de Muñoz y Spok Brillor, sino que se juzga el hecho de que las instituciones utilicen el arte como medio para conseguir sus intereses particulares, en una campaña perfectamente orquestada, en la que el fin no es la promoción del arte urbano o del patrimonio industrial, sino la promoción económica y turística de la provincia y de la gestión e imagen política.

Notas -----

²¹ El proyecto *Titanes* es una iniciativa del artista Okuda San Miguel, la Diputación Provincial de Ciudad Real y el Ayuntamiento de Manzanares en el

que reconocidos artistas de arte urbano realizaban murales *site specific* en edificaciones relevantes del término municipal de Manzanares.



Figura 19. Silos del Manzanares intervenidos artísticamente. El silo de la izquierda es intervenido por Daniel Muñoz y Spok Brillor.

En la génesis del proyecto *Titanes* queda patente que las instituciones no creían en el poder de seducción como atractivo turístico de los silos *per se* —por muy históricos y patrimoniales que estos fueran—, ni había una apuesta cultural firme por la promoción del arte urbano, sino que se ha empleado la conjunción de ambos, patrimonio industrial y arte contemporáneo para un objetivo bien distinto: la promoción turística del territorio. De esta práctica —que está en pleno auge— hay numerosos ejemplos en toda la geografía nacional. En este sentido, véase el polémico caso del Faro de Ajo en Cantabria intervenido por Okuda.

La segunda obra referenciada de Muñoz, *Intermezzo* (2019), tiene una naturaleza bien distinta a la anterior y sirve como contrapunto. En este caso, el artista realizó, por iniciativa propia, un mural *site specific* en un espacio público, interviniendo los muros y puertas del clausurado Cine Goya de Alcoy (Alicante).

Primeramente, aclarar, como es evidente, que el Cine Goya no es un elemento del patrimonio industrial alcoyano, pero sí es una edificación patrimonial e histórica, obsolescente funcionalmente, que evidencia las transformaciones urbanas, físicas y emocionales que vienen sufriendo las ciudades contemporáneas en su transición a la posmodernidad. Desde su cierre definitivo como cine en 1993, este cine ha permanecido obsolescente hasta nuestros días, de tal forma que, para garantizar la salvaguarda de esta arquitectura Art Decó de relevante valor patrimonial, se creó una plataforma ciudadana en apoyo al Cine Goya, plataforma que evitó su demolición para construir un aparcamiento (Muñoz, 2019).

Volviendo al análisis de *Intermezzo*, formalmente hablando, esta obra la componen un total de cinco escenas diferenciadas, realizadas en blanco y negro sobre la fachada del cine, empleando un trazo figurativo y utilizando la pintura para emular un dibujo a tinta, una técnica que nunca se podría usar en un mural sobre fachada. Cuatro de las escenas muestran ruinas arquitectónicas sobre las que se escribe con distintas tipografías el texto *THE END*, en un evidente guiño a la naturaleza funcional de la edificación como cine.



Figura 21. Muñoz, D. (2019), *Intermezzo* (detalle) [Dibujo mural].

Figura 20. Muñoz, D. (2019), *Intermezzo* [Dibujo mural].

Según el propio autor, para elaborar estas escenas empleó «la peculiar historia del propio edificio vuelve a ser el motor de la obra» (Muñoz, 2019, p. 61), concretamente se refiere a un atentado sin víctimas que tuvo lugar en 1978 en los baños del cine y que provocó cuantiosos daños materiales. En la quinta escena, sobre el muro completamente pintado de negro, Muñoz incluye un texto, emulando formalmente los títulos de crédito de una película y donde aporta una pista sobre la dimensión conceptual de su obra. El texto que aparece en el mural dice así:

De atender a tres valores importantes, el de antigüedad, el de historicidad y el de contemporaneidad, el primero está basado sobre la degradación, deseoso de ver abandonar las cosas a su destino natural en conflicto con el valor de contemporaneidad, mientras que el histórico quiere parar toda degradación a partir

de su intervención, aunque pierde su razón de ser sin las degradaciones anteriores. El valor de contemporaneidad no considera el monumento como tal, sino que responde por igual a una creación moderna y exige también que el monumento dé la impresión de una perfecta integridad impregnada por la acción destructora de la naturaleza (Muñoz, 2019, p. 60).

Conceptualmente, la obra ofrece una rica variedad de matices, empezando por la declaración de intenciones que supone el texto descrito, en el que el artista pone en cuestión el monumento como institución y se centra en la ruina como símbolo. El propio Muñoz dice que «la ruina como monumento podía ser uno de los sentidos de esa pieza, pero no la ruina física, sino el escombros cultural» (Muñoz, 2019, p. 61). La ruina representada en los dibujos de Muñoz sobre la piel de la edificación abandonada que amenaza ruina es una manera de evidenciar cómo integramos la degradación urbana como parte de su metamorfosis. Muñoz califica su obra como «un eslabón más en la vida del edificio», para después aseverar que su mural no es más que «un paréntesis en las anteriores funciones del edificio: dispositivo de difusión cultural y propaganda política —no olvidemos que se construyó en plena dictadura franquista—, símbolo local abandonado cargado de nostalgia y los posibles usos futuros, aún inciertos» (2019, p. 61).

Son muy interesantes los cuestionamientos que plantea el artista en *Intermezzo*, ya que nos obligan a preguntarnos qué debemos preservar y qué valores son los que debemos tener en cuenta para llevar a cabo esa preservación. Estos cuestionamientos son perfectamente extrapolables al proyecto de investigación que aquí se presenta.

Como segundo referente del dibujo, como disciplina que representa *lo industrial*, se analiza la trayectoria profesional del incomparable y mordaz dibujante vasco Juan Carlos Eguillor. A Eguillor se lo podría clasificar como el dibujante por excelencia de la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano. Gracias a una extensa y muy reconocible obra, el artista participó de manera asidua en publicaciones de prensa, colaborando en periódicos de tirada local tan relevantes como *El Correo*, *El País*, *Egin* o el *Diario Vasco*, además de su destacada participación en la icónica revista gráfica *Euskadi Sioux*, de finales de la década de 1970.

Si nos centramos en un análisis más específico de su obra, en sus dibujos, casi siempre realizados en blanco y negro, el artista jugaba con tres recursos fundamentales: una línea muy definida, el claroscuro y el simbolismo de lo representado. En los paisajes urbanos que poblaban sus tiras rara vez faltaban las chimeneas fabriles y la lluvia como elementos perennes del escenario de la ciudad. El propio Eguillor, bilbaíno de adopción, manifestó su anhelo del Bilbao que desaparecía en busca de un futuro postindustrial, diciendo textualmente que «yo también me he quedado anclado en el pasado, en el Bilbao industrial, en el Bilbao de las chimeneas, donde hoy nos encontramos con el Guggenheim. Era un Bilbao duro y dramático, pero bello» (2003, s.p.). Como trasfondo conceptual de su obra representativa de la ciudad, hay una ácida crítica a la pérdida de identidad que trajo la transformación social y urbana de su Bilbao, tras el final de la industrialización.



Figura 22. Eguillor, J.C. (s.f.), *Bilbao metroland* [Dibujo].

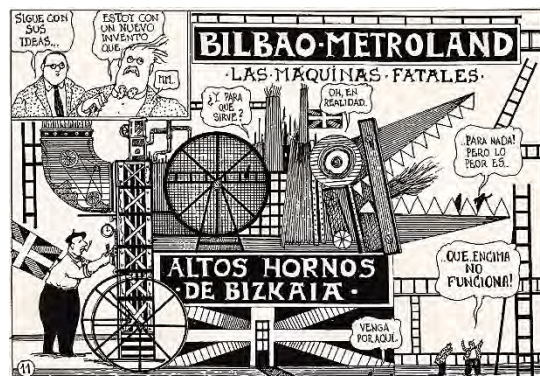


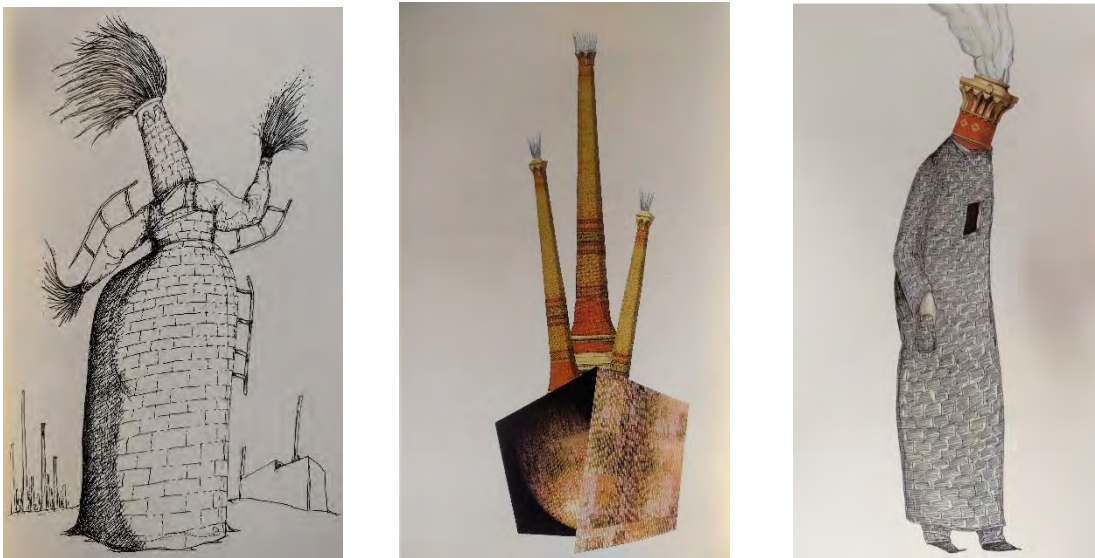
Figura 23. Eguillor, J.C. (s.f.), *Bilbao metroland (las máquinas fatales)* [Dibujo].

En dibujos como *Bilbao Metroland* o *Bilbao metroland (las máquinas fatales)*, Eguillor muestra su añoranza del Bilbao industrial que se diluía entre las edificaciones de la nueva meca del urbanismo a la que aspiraba la capital vizcaína. En ambos dibujos, el artista realiza, con su característica línea bien definida y su magistral uso del claro oscuro, una composición caótica en la que superpone arquitecturas o maquinarias en una suerte de *horror vacui* urbano e industrial. En la primera obra, entre el caos se vislumbran edificaciones claramente reconocibles como el Museo Guggenheim con otras que forman parte del paisaje interior del autor. Estas construcciones del nuevo Bilbao postindustrial comparten escena con elementos simbólicos como la Ikurriña, una balanza, una de las figuras humanas del *Gernika* de Picasso e, incluso, una torre de Babel coronada por una llamativa estructura en la que se distingue una gran letra B que bien podría referir a la citada Babel o a Bilbao. En el caso del segundo dibujo, Eguillor transforma Altos Hornos de Vizcaya en un monstruo industrial en el ocaso de su vida productiva.

En cuanto al aporte de texto de la obra, Eguillor utiliza tres frases, descriptivas y evocadoras a partes iguales, que dejan clara la posición del dibujante ante la transformación de Bilbao, a la que ve como una nueva Babilonia postindustrial, una *ciudad-maqueta* contemporánea, una clara muestra de la *urbanización* de la que nos habla Francesc Muñoz.

En la obra del dibujante conviven toda clase de seres surrealistas postindustriales en los que Eguillor vuelca todo su imaginario. Estos seres son híbridos, mitad industriales mitad orgánicos, pero con una gran carga iconográfica, como una aleación que sirve de contrapunto al deslumbrante brillo el titanio.

La obra de Eguillor es de gran relevancia para este proyecto, pues fue pionero en representar crítica y artísticamente la transformación postindustrial del área metropolitana de Bilbao, casi retransmitiéndola en directo. Su extenso imaginario y su personal iconografía industrial son hoy patrimonio artístico-industrial.



Figuras 24, 25 y 26. Eguillor, J. C. (2000), ilustraciones de las incluidas en el libro *“Los Bilbao soñados de Eguillor”* (2000) en las que se aprecia la fusión de iconografías industriales y vasquistas muy propias de la obra de Eguillor.

1.5.6 Desde la escultura. Dando forma a *lo industrial*

La escultura es otra de las disciplinas que ha mostrado su interés por representar *industrial* con un posicionamiento postindustrial. En este sentido, se propone el análisis de tres referentes escultóricos: *Méta-harmony II* de Jean Tinguely (1925-1991), los proyectos *Forgotten landscape* y *La ciudad y los signos* de Xabier Montsalvatje (1965) y la obra *Tecnofósiles del Antropoceno* de Miguel Sbastida (1989).

"*Méta-Harmonie II*" (1979) es una escultura sonora cinética que forma parte del cuarteto de máquinas *Méta-Harmonie* que Jean Tinguely construyó en la década de 1970. Esta colosal pieza la compone un entramado de objetos montados sobre tres estructuras metálicas con ruedas que se acoplan formando una unidad formal. La activación de la obra se inicia cuando el espectador pulsa con el pie un botón situado en el suelo frente a la escultura.

Entre los objetos que se muestran en las tripas de esta monumental escultura se identifican diferentes instrumentos musicales como: un pequeño piano negro, varios tambores, platillos metálicos, algunos teclados o cencerros, además de varios objetos de diferentes naturalezas, como un escurridor idéntico al empleado por Marcel Duchamp en uno de sus más reconocidos *ready-mades*.

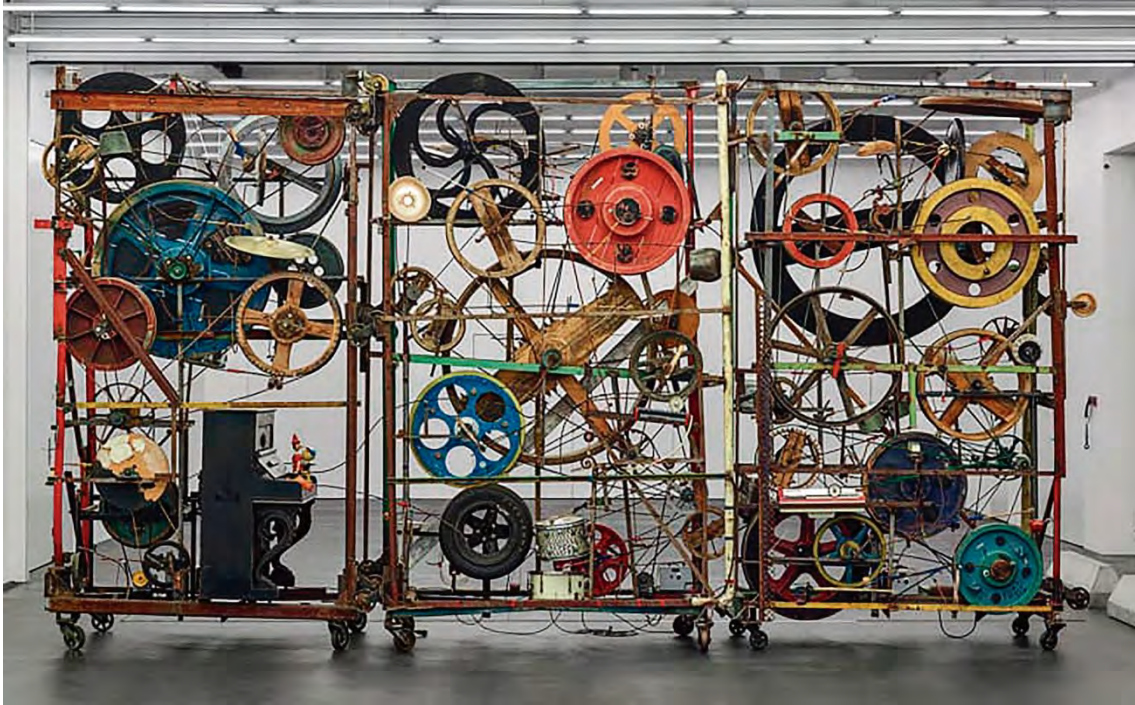


Figura 27. Tinguely J. (1980), *Méta-Harmonie II* [Escultura].

Aunque en este *horror vacui* de formas, sonidos y objetos lo que atrapa la mirada del espectador es el intrincado entramado de formas circulares que giran sin descanso activando los objetos sonoros de la pieza. Esas piezas circulares multicolores de madera son modelos para fundición. La reutilización de estos objetos de origen industrial y el papel protagonista que Tinguely les confiere en la pieza, son de especial relevancia para esta investigación, ya que parece poco probable que el artista desconociese la naturaleza de estos objetos. Se debe confesar que una de las razones principales para traer a colación esta pieza sonora es que los modelos empleados por Tinguely guardan idénticas cualidades formales con los expuestos, dos décadas después, por Javier González de Durana en la célebre exposición "*Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial*" (2000) y en ambos casos el arte media en la reutilización del patrimonio industrial.

Se debe decir que una de las razones principales para traer a colación esta pieza sonora es que los modelos empleados por Tinguely guardan idénticas cualidades formales con los expuestos, dos décadas después, por Javier González de Durana en la célebre exposición *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial* (2000) y en ambos casos el arte media en la reutilización del patrimonio industrial.



Figuras 28 y 29. Fotografías de la exposición *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial* en las que se pueden observar que los modelos industriales de AHV son idénticos a los empleados por Tinguely en Méta-Harmonie II.

Hay dos proyectos realizados por el ceramista valenciano Xavier Montsalvatje que son referentes para esta investigación: *Forgotten Landscape* (2009-2015) y *La ciudad y los signos* (2015-2016). Aunque hay otros como *La ciudad continua* (1998-2002), *Peligro permanente* (2008-2015), *Entre incertidumbre e ignorancias* (2016) o *La ciudad especular* (2018) que también muestran el estrecho vínculo entre la producción artística de Montsalvatje²² y *lo industrial*.

El primer proyecto que se disecciona, *Forgotten Landscape*, es una *rara avis* en la trayectoria disciplinar de Montsalvatje, en la que destacan la escultura y el dibujo. Este proyecto se concreta en una colección de cinco pinturas en las que el artista representa edificaciones industriales reales, pero transformadas en fábricas atemporales, asépticas e idealizadas, fuera de la realidad. De hecho, tres de estas factorías son señaladas como «destruidas» por el autor. Pintadas en escala de grises y con la técnica de acrílico sobre tabla, las edificaciones fabriles representadas comparten una estructura similar, lo que unifica la serie, con una composición ordenada en la que la línea tiene gran poder expresivo. También, cabría resaltar en el aspecto formal el uso que el artista hace de la luz y del claro oscuro para dotar de fuerza expresiva y tridimensionalidad a las arquitecturas que representa. Resulta interesante e inquietante como, a pesar de los cielos nubosos, las edificaciones están bañadas por una dura luz cenital que se adivina solar, lo que acentúa la irrealidad de las escenas.

Conceptualmente hablando, resulta muy interesante el afán del artista por pintar fábricas ya desaparecidas, que podrían resultar anodinas o prescindibles, pero que el artista inmortaliza, recuperando su memoria a través del arte, en este caso de la pintura. Otra de las pistas sobre el componente conceptual de este proyecto es su inclusión en la publicación de un texto del investigador y reputado experto en patrimonio industrial Julián Sobrino:

El edificio industrial posee tales valores simbólicos que es capaz por sí mismo de crear paisaje, ideal o real, debido a la fuerza y al papel fundacional que el mito de la técnica ha tenido, y tiene, en la generación de actitudes y mentalidades en el subconsciente colectivo de los pueblos. (1996, s.p.).

Este proyecto de Montsalvatje entronca con las propuestas de Badosa, Lazkano, Rezola, Cánovas, Raso o Muñoz, en las que la fábrica como concepto se conforma en el símbolo de una etapa que se agota en Occidente, convirtiéndose en lo que Joseba Juaristi denomina «pasado del presente», en referencia

Notas -----

²² Montsalvatje tiene un profundo vínculo profesional, emocional e identitario con el patrimonio industrial. Fue cofundador en 1998 de *La Corporación*, una asociación de artistas a favor de la

salvaguarda del patrimonio industrial, además de formar parte, desde 2013, de la Asociación de Patrimonio Industrial Valenciano (APIVA).

al pasado industrial y a su virtud de «aludir a un pasado común, a una memoria colectiva con la que obtener una solidaridad» (2004a, p. 187). En este sentido, pronto se habrá olvidado la épica y la crueldad de esa etapa de la humanidad en la que el hombre inició su pulso con la naturaleza y que hoy rememoran las idealizadas e irreales pinturas de Xabier Montsalvatje.

La selección de *Forgotten Landscape* como representación del mundo escultura puede llevar a confusión, ya que, evidentemente, se trata de pintura; pero tal y como sucede con las series fotográficas de edificaciones e infraestructuras industriales realizadas por los Becher, en la pintura de Montsalvatje también hay una marcada componente arquitectónica y escultórica. Por lo tanto, queda patente que, tras la construcción formal de las fábricas representadas por Montsalvatje, se halla el saber hacer de la escultura.



Figura 30. Montsalvatje, X. (2019), *La sombra del olvido* [Pintura].

El proyecto *La ciudad y los signos* es uno de los trabajos más destacables de la prolífica carrera de Montsalvatje por su estrecha vinculación vital, formal y conceptual con *lo industrial*. *La ciudad y los signos* es el resultado de una residencia artística en Wisconsin, donde el artista pudo trabajar en el área de cerámica de la empresa *Kohler Co.* dentro del *Programa Arte e Industria* promovido por la compañía.

Esta circunstancia se convierte en algo definitorio para el trabajo de Montsalvatje en esta serie, pues interviene artísticamente productos manufacturados en la fábrica con dibujos que representan los procesos productivos de ésta.

De entre la colección de seis piezas que componen este proyecto, se selecciona la obra *Be careful what you wish for...* (2016) como ejemplo paradigmático. En esta pieza, el artista se apropia de una taza de inodoro manufacturada de gres porcelánico para intervenirla con un dibujo monocromo en azul cobalto sobre vidriado. Montsalvatje dibuja una escena caótica en la que las edificaciones e infraestructuras industriales tienen un papel protagonista.

Esta apropiación del objeto remite al dadaísmo y, más concretamente, al famoso urinario de Marcel Duchamp, aunque la intervención de Monsalvatje no propone un cambio en la percepción física ni en la función simbólica del objeto.



Figuras 31 y 32. Monsalvatje, X. (2016), *Be careful what you wish for...* [Escultura].

En cuanto al carácter formal del dibujo, el artista muestra su destreza con la línea y su renuncia total al claroscuro y al color. Monsalvatje utiliza los dos volúmenes del inodoro para sus intereses narrativos en lo que se adivina una crítica al negligente uso que, de recursos como el agua, hace la industria en su afán productivo, tanto al verter sus residuos como para transportar sus productos o generar la energía que precisa para su eterno funcionamiento. Es en este acto narrativo en el que el agua se coloca en el centro, donde conecta contenedor y contenido, urinario y obra.

En este proyecto resulta interesante la posición del artista y su método de trabajo, ya que, rara vez, un artista interesado en la industria, puede producir su obra en convivencia directa y continuada con la actividad industrial. El propio Monsalvatje define su trabajo como una narración a través de un proceso cerámico meticuloso, apoyado en el binomio arte e industria.

Como reflexión final y, aunque probablemente ambos artistas jamás coincidieran, se adivina un no tan lejano parentesco entre los dibujos de Eguillor sobre la transformación urbana de Bilbao y las escenas industriales y *tecno-urbanas* de Monsalvatje. En ambas propuestas, la pulcritud y la línea se hacen patentes y la utilización del texto es fundamental y supera su mero papel narrativo. También cabría destacar como intereses comunes en las propuestas de ambos artistas, la indisoluble relación entre ciudad y fábrica, la gran carga simbólica e iconográfica que subyaceen sus obras, además de sus intereses por escenarios claustrofóbicos contruidos con un *horror vacui* de arquitecturas imposibles.

Como último referente ligado específicamente a la escultura, aunque también incluye fotografía, se analiza el proyecto *Tecnofósiles del Antropoceno* (2018), realizado por el artista madrileño Miguel Sbastida durante su residencia en la *Fundación BilbaoArte*. En este trabajo, Sbastida investiga sobre el *Antropoceno*, un nuevo estrato geológico producido por la compactación en la costa de los residuos industriales sólidos vertidos incontroladamente durante décadas a la ría de Nervión.

Concretamente, el artista refiere los producidos por Altos Hornos de Vizcaya entre los años 1920 y 1970, en los que la empresa siderúrgica vertió 30.000.000 toneladas de residuos industriales, permitidos entonces política y socialmente en pro de la hegemonía industrial y la riqueza económica. Estos desechos de la industrialización eran empujados mar adentro por las corrientes fluviales para

después ser devueltos a la costa por las mareas, compactándose y consolidándose como una nueva capa geológica.

Para su proyecto, Sbastida recopila en la playa distintos materiales de esos vertidos, sobre todo, ladrillos refractarios con inscripciones aún legibles y escoria de los altos hornos. Utilizando estos objetos postindustriales —denominados por Sbastida «post-naturales»— como materia prima, el artista realiza una instalación en la que incluye dos esculturas realizadas a partir de sedimentos recogidos y que referencian el espacio que queda al cerrar el puño, seis ladrillos refractarios que muestran diferentes estados de erosión, un tótem realizado con escoria y ladrillos que se corona con un ladrillo de refractario con el texto “suarri” impreso, fotografías del lugar donde se recogió todo el material, facsímiles de documentos históricos, archivo meta-arqueológico y vídeo.

En el espacio expositivo, la instalación *Tecnofósiles del Antropoceno* coloca al espectador ante las huellas físicas reales y permanentes de casi dos siglos de actividad industrial sin ningún tipo de conciencia medioambiental. Esta actividad industrial ha dejado un rastro imborrable en el planeta. De entre las diferentes piezas que conforman la exposición del proyecto, destacan sobremanera las dos grandes fotografías del acantilado aupadas por dos pilas de ladrillos refractarios recogidos durante el trabajo de campo. De esta pieza interesa su trasfondo conceptual, pues, muy hábilmente, Sbastida contrapone la verticalidad de los estratos geológicos (configuración natural) que conforman el acantilado, con la horizontalidad de los estratos del *Antropoceno* (configuración post-natural), representados por la pila de ladrillos refractarios. Ya no solo hay una huella del hombre que contraviene el orden natural de las cosas, sino que, tal y como nos muestra el artista, ese impacto es visible compositivamente hablando. Vertical *versus* horizontal, natural *versus* post-natural, naturaleza *versus* humanidad.



Figura 33. Sbastida, M. (2018), Exposición del proyecto *Tecnofósiles del Antropoceno* en la Fundación Bilbao Arte.

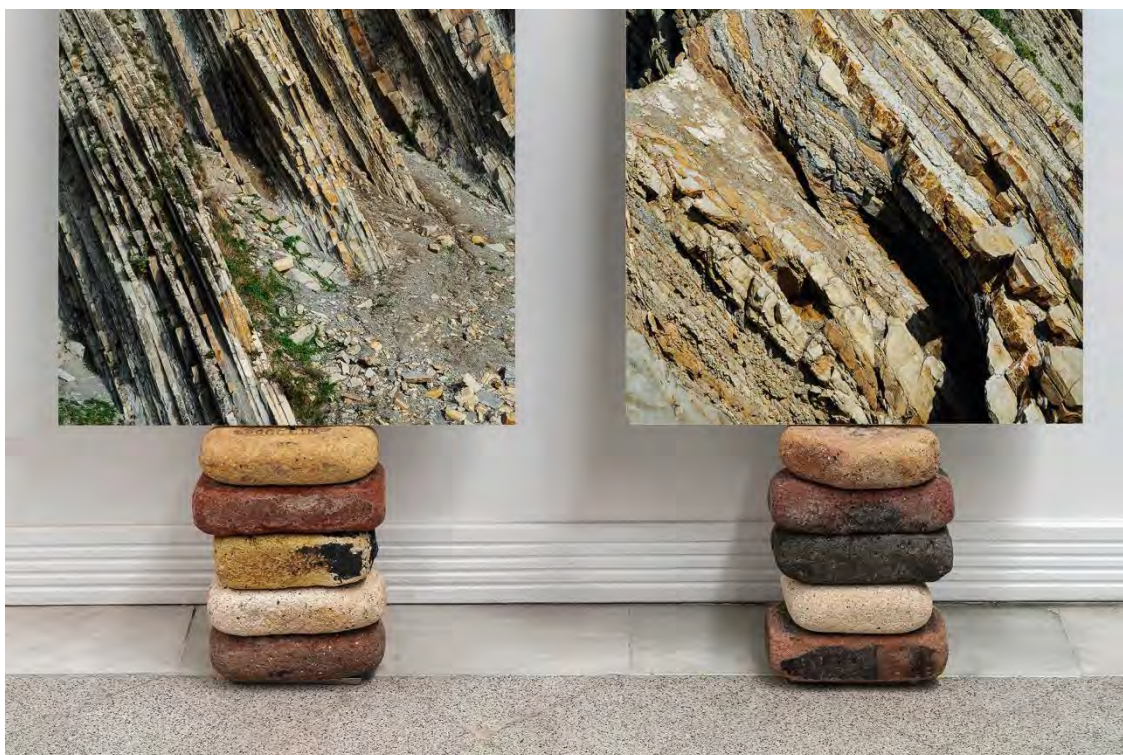


Figura 34. Sbastida, M. (2018), Detalle de la pieza compuesta por dos fotografías de las capas geológicas del acantilado y de las pilas de ladrillos refractarios que las sustentan.

En *Tecnofósiles del Antropoceno*, Sbastida traza la biografía de estos residuos industriales, que mutan en objetos post-naturales y geológicos para finalizar sus periplos vitales convertidos en piezas de arte. En su obra, Sbastida cuestiona el dualismo natural/artificial y la huella que el ser humano está dejando en el planeta. Este proyecto artístico bien se podría ganar un sitio en *The Anthropocene Project* junto a la propuesta de Burtynsky.

1.5.7 La síntesis de las artes. Un anhelo conquistado

También ha habido aproximaciones y experiencias relacionadas con *lo industrial* desde la búsqueda de la síntesis de las artes. Como ejemplos de estas prácticas de síntesis se utilizan dos proyectos: uno de trayectoria vital y otro más coyuntural. En este sentido, la carrera profesional del artista Joaquín Vaquero Palacios es un claro ejemplo de arte de síntesis; mientras que, como representación de un proyecto coyuntural de síntesis de las artes, se analiza el diseño de la sede del Centro de Investigación Metalúrgica AZTERLAN realizado por el colectivo *jaYxa*.

Por su parte, Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) fue un artista irreplicable, que dedicó gran parte de su trayectoria profesional y vital a proyectos híbridos, en los que integraba arte, arquitectura e industria. Este artista asturiano tuvo una prolífica carrera en la que destacó como pintor, escultor y arquitecto. De su trayectoria viene a colación su estrecha y fructífera relación y colaboración con la empresa de energía Hidroeléctrica del Cantábrico (HC) para la que dirigió y participó, entre 1954 y 1980, en el diseño, construcción y decoración de cuatro centrales hidroeléctricas en Asturias: Salime, Miranda, Proaza y Tanes, además de la central térmica de Aboño y de las oficinas centrales de HC en Oviedo.

El resultado de la intervención de Vaquero Palacios ha sido considerado «el conjunto de patrimonio industrial del siglo XX más destacado de España» (Vaquero, 2018, p. 3). De entre estos ejemplos de síntesis de las artes destacan dos: la presa de Salimé y la Central de Proaza. El primero de estos proyectos, la presa de Grandas de Salime, fue construido entre los años 1945 y 1955. Esta presa fue concebida como una “obra total” en la que Vaquero palacios volcó todos sus conocimientos de ingeniería, arquitectura, pintura y diseño, de manera que consiguió un perfecto ejemplo de coherencia y buen hacer entre arte y función. Las características más destacables del proyecto de Salimé son «la conciencia de la escala humana, lo imprescindible de la luz exterior, la profundidad de la perspectiva y los colores sobre las gruesas cúpulas de hormigón, abstrayendo mediante certeras formas geométricas el cielo abierto con sus nubes asturianas» (Vaquero, 2018, p. 11).



Figura 35. Vaquero Palacios J. (1964-1968), *Central de Proaza* [Arquitectura].

Figura 36. Vaquero Palacios J. (1964-1968), *Central hidroeléctrica Grandas de Salime* [Arquitectura, pintura y escultura].

Figura 37. Vaquero Palacios J. (1945-1955), *Presa de Grandas de Salime* [Arquitectura].

El segundo ejemplo del saber hacer de Vaquero palacios es la Central Hidroeléctrica de Proaza (1964-1968), un impecable ejemplo de la belleza de la arquitectura *brutalista*²³. El trabajo del artista en el proyecto de Proaza solo puede ser calificado como magistral, ya que consigue una simbiosis cuasi perfecta entre arquitectura, escultura, pintura y diseño. Vaquero Palacios dirigió, desde los cimientos, los trabajos de este proyecto arquitectónico, incluidos los relieves escultóricos, las pinturas murales y el diseño del mobiliario. El edificio que alberga los equipos transformadores tiene una monumental apariencia exterior, como si de un templo o un búnker se tratase. La secuencia de entrantes y salientes geométricos sobre la piel de hormigón de la central la dotan de un ritmo constructivo de gran belleza. Esa carcasa de hormigón desnudo armado mimetiza la edificación con el entorno natural que la acoge, estableciendo un diálogo con el paisaje del que ya forma parte.

La relevancia de estos proyectos de síntesis y de la figura de su autor está en que ayudan a comprender y ver la aplicación de esa idea y anhelo de la modernidad de volver a unir sin jerarquías las artes, entre las que se integra de manera natural la arquitectura. Esta síntesis se ve mediada también por la industria, dando lugar a las obras de arte total que aquí se han presentado.

El segundo proyecto de síntesis de las artes relacionado con la industria fue la participación del colectivo artístico *jaYxa* en el diseño de la sede que el Centro de Investigación Metalúrgica AZTERLAN construyó en la ciudad vizcaína de Durango (2003-2006). *jaYxa* es un colectivo integrado por los escultores-profesores-investigadores Xabier Laka (1954) y Javier Elorriaga (1959). Este proyecto es un ejemplo paradigmático de la búsqueda consciente de la obra de arte total mediante la síntesis de las artes.

Para lograr este objetivo, el colectivo, que en principio fue convocado para colocar una escultura en la factoría, convenció a los promotores del proyecto para que fuesen los artistas los que liderasen la construcción de la edificación industrial, uniendo arte y función. *jaYxa* enfrentó el proyecto aunando diferentes ámbitos de la creación como la arquitectura, el paisajismo, la escultura y el diseño industrial y gráfico.

En el año 2010, el artista y profesor Xabier Laka defendió su tesis doctoral titulada *Síntesis de las artes. Relaciones escultura-arquitectura. Experiencia Azterlan*, en la que recogía las reflexiones surgidas en esta experiencia de síntesis de las artes. Entre sus reflexiones, Laka apunta que «al asumir el Arte la tarea de la creación y construcción de una totalidad tanto física como simbólica, el proceso se convirtió en una auténtica refundación estructural de la entidad» (Laka, 2010, p. 253). Queda patente, tanto a través de su práctica artística aplicada como en la investigación conceptual posterior, que el colectivo *jaYxa* tenía el anhelo y el objetivo de la transformación del mundo mediante la síntesis de las artes, deshaciendo los límites disciplinares desde una nueva relación no jerarquizada entre arte y arquitectura para lograr una obra unitaria.

Notas -----

²³ El *Brutalismo* es un estilo arquitectónico surgido en el Movimiento Moderno que alcanza su cenit entre los años 50 y 70 del siglo pasado. Uno de los

arquitectos más representativos del movimiento fue Le Corbusier.



Figura 38. Laka, X. y Elorriaga, J. (2003-2006), *Edificio de la sede de Azterlan* en Durango.

1.5.8 Desde la investigación. El arte contemporáneo como transmisor de la memoria industrial

En cuanto a referentes que han emprendido una labor investigadora desde el arte centrada en *lo industrial*, cabe destacar los proyectos del artista estadounidense Robert Smithson así como los proyectos de la artista bilbaína Marisa González y, también, los de la pareja artística formada por Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum, aunque también encajarían perfectamente en esta categoría los citados Xabier Laka, por su tesis doctoral versada en el proyecto de Azterlan, o el proyecto "*Tecnofósiles del Antropoceno*" de Miguel Sbastida.

Poniendo de relieve que se entiende que cualquiera de los proyectos artísticos aquí analizados tiene un importante componente investigador, en este apartado se atiende a proyectos artísticos en los que la investigación forma parte de la obra final, conformando el cuerpo teórico y práctico un binomio indisoluble.

Uno de los artistas más interesantes e influyentes del arte contemporáneo, y pertinente para esta investigación por su relación personal y artística con lo industrial, fue, pese a su corta vida, Robert Smithson (1938-1973). De Smithson destaca tanto su producción artística como teórico-conceptual. La mirada del artista estadounidense fue de las primeras en percatarse de la profunda relación que había entre arte, industria y paisaje, detectando precozmente los valores estéticos, simbólicos y de memoria de los espacios industriales abandonados.

Pionero del *Land art*, Smithson interviene espacios y paisajes obsoletos de la industrialización, con el objetivo de resignificarlos y cambiar, así, su percepción para reintegrarlos en el imaginario colectivo. Con obras tan reconocidas y reconocibles como *Spiral Jetty* (1970), realizada en un paraje industrial obsoleto, el artista pone de relieve el potencial artístico de estos paisajes culturales.

No obstante, hay otra obra de Smithson que es especialmente relevante para esta investigación, *The monumets of Passaic* (1967). Esta pieza surge cuando el artista regresa a Passaic (Nueva Jersey), su ciudad natal, años después de haberla abandonado. En ese regreso al hogar de su niñez, Smithson se encontró con una ciudad distinta, una urbe industrial en declive en la que sus grandes fábricas habían cesado la actividad y los territorios industriales estaban abandonados. Armado con su cámara fotográfica, el artista recorrió, redescubrió y retrató un paisaje mutado, un espacio periférico postindustrial.

Con esta obra y las reflexiones teóricas que la acompañaron, Smithson se convirtió en uno de los pioneros en el tratamiento de las ruinas de la industrialización en términos estéticos, situándolas a la altura de cualquier resto arqueológico merecedor de reconocimiento y salvaguarda. Estas ruinas contemporáneas —o de la modernidad— eran testimonios de un paisaje antrópico, conformado por los restos de un sistema industrial agotado.

El arquitecto Iñaki Ábalos describe a la perfección el proceso artístico que Smithson llevó a cabo en *Passaic* y la consecuente experiencia estética que experimentó al encontrarse con las ruinas de la modernidad al decir que:

La escucha de la vocación de los lugares implica así una apertura a otra experiencia estética, la proporcionada por el aspecto, variedad y sorpresa con que los paisajes se presentan ante nosotros mientras los recorremos: la derivada de escucharlos tanto como de movernos a través de ellos, la experiencia estética que introducen a la vez la motricidad y el tiempo (Ábalos, 2007, p. 137).



Figura 39. Smithson, R. (1967), *The monuments of Passaic* [Fotografía].

El trabajo de Smithson en Passaic se concretó en una serie de fotografías en blanco y negro y fue decisivo en el desarrollo de su teoría sobre los *non-sites*. Hay muchas resonancias de la metodología empleada por Smithson en esta obra que se reflejan en el proyecto de investigación que aquí se presenta y que impregnan tanto su parte teórico-conceptual, en la que el trabajo de campo, la observación empírica y los recorridos por los espacios abandonados de la industria son fundamentales para conocer de primera mano la situación real y actualizada en que se encuentran, como la parte de práctica artística, pues se coincide con el artista en reconocer los valores patrimoniales, simbólicos, culturales y estéticos de las ruinas de la industrialización. Se podría afirmar que la acción de Smithson en Passaic da cobertura conceptual y moral para tratar a las ruinas industriales como patrimoniales, independientemente de condicionamientos sociales o técnicos y del reconocimiento institucional.

La nueva mirada o, mejor dicho, la mirada renovada que Smithson proyectó en obras como *The monumets of Passaic* rememora lo pintoresco y provocó un cambio de tendencia en la representación tradicional del paisajismo norteamericano; es decir, que el trabajo del artista recorriendo nuevamente —con una mirada renovada— un territorio industrial mutado que guardaba en su memoria es un proceso de observación empírica de lo que reconoce como un paisaje cultural.

Así, al observar, experimentar y fotografiar la periferia de Passaic, los espacios postindustriales se revelaron como un palimpsesto en el que convivían simultáneamente el presente y la memoria, creando un vínculo emocional y estético entre el observador y el entorno. En este sentido, resulta pertinente traer nuevamente a colación las palabras de Iñaki Ábalos, que dice que «lo pintoresco puede entenderse como una renovación de la mirada originada por el empirismo que otorga por primera vez a los lugares un papel activo y creativo» (2007, p. 135).

Como segundo referente de esta categoría de investigación de *lo industrial* desde el arte, se recurre a dos proyectos de la polifacética artista bilbaína Marisa González (1943), *La fábrica* (2000) y *Nuclear LMNZ/Mecanismos de control* (2004). Estos proyectos son ejemplos paradigmáticos del saber hacer investigador de González y, en ambos, la fábrica, despojada de su función y al borde de su desaparición, se coloca en el epicentro de la obra.

El primero de ellos, *La fábrica*, ha sido especialmente inspirador para esta investigación, por la metodología empleada por la artista. Esta metodología es perfectamente extrapolable a esta investigación y se replica en algunas de las obras realizadas en el contexto de esta tesis. *La fábrica* nace cuando González tuvo noticias del inminente desmantelamiento de la fábrica panadera ubicada en el barrio bilbaíno en el que ella creció y que la acompañó como parte del paisaje urbano de su niñez y adolescencia. Esa noticia activó sus recuerdos e hizo que la artista realizase un registro apresurado, intuitivo, exhaustivo y metodológicamente eficaz de la fábrica antes de su demolición. Mediante una rigurosa y sistemática recopilación y colección de registros y objetos, González estructura una obra de arte total en la que se vale de diferentes disciplinas. Se trata de un proyecto de investigación en el que la artista utiliza a su favor su vínculo afectivo con la fábrica y una experta mirada postindustrial.

En su segundo proyecto, *Nuclear LMNZ/Mecanismos de control*, González emplea la misma metodología que en *La fábrica* y registra y documenta el desmantelamiento de la Central Nuclear de Lemóniz. Durante varias semanas, la artista acompañó a los operarios que desmontaban estos equipos, fotografiando el proceso y recolectando objetos que luego interviene y expone. En el aspecto teórico conceptual, González propone una reflexión sobre el simbolismo que atesora Lemóniz, ya que su sola presencia, como ruina posmoderna, encarna el fracaso que supuso este proyecto fallido, además de que el descomunal sistema de seguridad diseñado para controlar todo lo que pudiese suceder en ella alude a la actual sociedad de control en la que en pro de la seguridad se renuncia a derechos fundamentales.

En ambos proyectos, resulta muy interesante la mirada del arte o de la artista, liberada de corsés metodológicos de disciplinas como la arqueología industrial y que permite a González elegir las imágenes que toma y los objetos que recopila en base a criterios subjetivos y emocionales. Las imágenes y objetos que la artista emplea en sus proyectos difícilmente encajarían con una práctica estricta de la arqueología industrial. Esa mirada y las operaciones en que deriva son de especial interés para este proyecto de investigación.

Como tercer referente de investigación, desde el arte contemporáneo, se pone la atención en tres proyectos desarrollados por Jaio (1976) y Van Gorkum (1975). Estos proyectos se conforman como una trilogía dedicada a *lo industrial* y al concepto de trabajo, desde una posición y una mirada postindustrial. Estos trabajos son: *Produciendo tiempo entre otras cosas* (2011), *Work in progress* (2013) y *Naturaleza muerta con recipientes* (2016).

Quizá, de los tres proyectos, el más interesante y pertinente para esta investigación sea *Naturaleza muerta con recipientes* por la metodología que emplearon los artistas para realizarlo. Jaio y Van Gorkum

lo inician a partir del hallazgo de unos moldes de escayola en una fábrica de cerámica abandonada, moldes que registran, analizan y trasladan para reproducir las piezas que contenían.



Figura 40. Jaio, I. y Van Gorkum, K. (2016). *Naturaleza muerta con recipientes* [Instalación escultórica].

Este proyecto tiene dos vertientes que lo hacen de especial interés para esta investigación: por un lado, el interés investigador que mueve a los artistas, tanto en el trabajo de campo realizado en la fábrica abandonada como, posteriormente, al reconstruir la biografía de los moldes, buscando la colaboración del Museo de Alfarería Vasca de Ollerías. Y, por otro lado, la práctica artística desarrollada al reproducir las piezas cerámicas contenidas en los moldes originales, incluyendo las “deformidades” que habían sufrido estos moldes por su abandono y larga exposición a las inclemencias climatológicas. De este proceso de reproducción —que imita el proceso productivo industrial original efectuado en la fábrica de cerámica— nacen dos colecciones de objetos de arte que retratan y rememoran el catálogo de las piezas que realizaba la fábrica en el momento de su cierre.

Tanto la metodología de recogida y catalogación de los artefactos industriales como su apropiación y reutilización como parte de la práctica artística entroncan con proyectos artísticos desarrollados específicamente para esta tesis como *Azken alabak*.

La unión de la labor investigadora y de la práctica artística suma valor al proyecto. De nuevo, tal y como sucede en los proyectos de Marisa González, un trabajo arqueológico sin el corsé de la metodología reglada y con pautas marcadas por artistas, proporciona matices y perspectivas diferentes y enriquecedoras. Finalmente, y aunque se profundizará en esta idea en el análisis conceptual de las obras realizadas en el contexto de esta investigación, se debe poner en valor el cuestionamiento que Jaio y Van Gorkum²⁴ se hacen sobre la autoría de las piezas escultóricas, ya que éstas nacen de unos moldes realizados por un operario y eran propiedad de la fábrica alfarera, aunque la intervención de los artistas torna los objetos manufacturados en obras de arte.

Notas -----

²⁴ Este cuestionamiento fue manifestado por los artistas en la conferencia realizada el 24 de octubre

de 2018 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.



02

Contextualizaciones

Este capítulo de la tesis doctoral se ocupa de situar los límites territoriales y temporales de ésta, además de mostrar al lector los acontecimientos previos a los hechos estudiados en esta investigación. Así pues, se dedican sendos textos analíticos a desgranar los factores e hitos que hicieron posible el exitoso desarrollo industrial que se dio en el País Vasco, así como los acontecimientos que provocaron la catarsis que inició el camino de Euskadi hacia la actual etapa postindustrial.

2.1 Ámbitos de la tesis doctoral

2.1.1 Objeto de estudio

Tal como se ha adelantado en el apartado previo dedicado a la metodología de la tesis, el objeto de estudio de esta investigación es el patrimonio industrial material como vestigio físico y contenedor de la memoria de la industrialización. Este patrimonio construido, aunque haciendo una jerarquización de éste en base a su valor patrimonial reconocido institucionalmente, habría tres categorías: los Bienes Culturales (BBCC) del Patrimonio Cultural Vasco (PCV), los elementos de patrimonio industrial inscritos en los Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco y los elementos sin un valor patrimonial reconocido oficialmente.

- 1) Según se define en el artículo 2.1. de la Ley 6/2019 de PCV forman parte del PCV y por lo tanto están amparados por ésta:

[...] todos aquellos bienes culturales inmuebles, muebles e inmateriales que ostentan un valor artístico, histórico, arqueológico, paleontológico, etnológico, antropológico, lingüístico, científico, industrial, paisajístico, arquitectónico o de cualquier otra naturaleza cultural que merezcan ser considerados de interés para su reconocimiento y transmisión intergeneracional. (BOPV, nº93, de 20 de mayo de 2019, p. 5).

Estos BBCC se inscriben en el *Registro de la Comunidad Autónoma del País Vasco (CAPV) de Patrimonio Cultural Vasco*, lo que les confiere protección legal al amparo de la Leyes 7/1990 y 6/2019 de PCV. Dentro de cada Ley de PCV hay una clasificación diferente de los BBCC en base a su nivel de protección. En el caso de la Ley 7/1990 de PCV esta clasificación es: calificados o inventariados; mientras en el caso de la ley 6/2019 de PCV se dividen en tres grupos: BBCC de protección especial, BBCC de protección media y BBCC de protección básica.

Yendo a las especificidades del primer grupo, según el artículo 10.1 de la Ley 7/1990 de PCV, se consideran BBCC calificados:

[...] aquellos bienes del patrimonio cultural vasco cuya protección es de interés público por su relevancia o singular valor y así sea acordado específicamente. (BOPV, nº 157, de 6 de agosto de 1990, p. 5).

Según el artículo 16 de esa misma Ley 7/1990 de PCV, serán considerados BBCC inventariados:

[...] aquellos que sin gozar de la relevancia o poseer el valor contemplados en el artículo 10 de la presente ley, constituyen, sin embargo, elementos integrantes del patrimonio cultural vasco, y serán inscritos, a los efectos de la presente ley y de las disposiciones que la desarrollen, en el Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco, dependiente del Departamento de Cultura y turismo del Gobierno Vasco. (BOPV, nº 157, de 6 de agosto de 1990, p. 7).

En el caso de la clasificación propuesta en la ley 6/2019 de PCV, según su artículo 8.1., las especificidades de cada grupo son:

- a) Bienes culturales de protección especial: se declararán bienes culturales de protección especial aquellos inmuebles, muebles e inmateriales más sobresalientes de la CAPV que reúnan alguno de los valores culturales citados en el artículo 2.1 de esta ley.
 - b) Bienes culturales de protección media: se declararán bienes culturales de protección media aquellos inmuebles y muebles relevantes de la CAPV que reúnan alguno de los valores culturales citados en el artículo 2.1 de esta ley.
 - c) Bienes culturales de protección básica: serán bienes culturales de protección básica aquellos inmuebles de interés cultural que reúnan alguno de los valores culturales citados en el artículo 2.1 de esta ley y que se determinen reglamentariamente a partir de los bienes incluidos en los catálogos de los documentos vigentes de planeamiento urbanístico municipal, excluyendo de estos los que hayan sido o sean declarados de protección especial y media y, por tanto, incluidos en el Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco." (BOPV, nº93, de 20 de mayo de 2019, p. 9 y 10).
- 2) Elementos industriales reconocidos como patrimonio industrial al estar recogidos en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* (1996 y 2007) realizados por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco. Pese al reconocimiento oficial de sus valores patrimoniales no cuentan con protección legal al amparo de las leyes de PCV.
 - 3) Elementos industriales que no gozan de ningún reconocimiento oficial de sus valores patrimoniales y que por lo tanto no son considerados oficialmente como patrimonio industrial. Entre estos elementos industriales "no patrimoniales" se encuentran ejemplos de la entidad histórica, patrimonial y cultural como la Central Nuclear de Lemóniz o Petronor, entre otros.

2.1.2 Ámbito territorial

Como contexto territorial para el desarrollo de esta investigación se emplea el área metropolitana de Bilbao, también denominada Bilbao Metropolitano o área funcional del Bilbao Metropolitano, un territorio que se corresponde, casi exactamente, con el que en la etapa industrial ocupaba la comarca del Gran Bilbao. Se podría decir que este cambio de denominaciones denota la transformación postindustrial del territorio. El ámbito territorial de la metrópoli bilbaína, según se constata en el *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano*, está compuesto por 35 municipios²⁵, entre los que destaca, como centro de poder, la capital vizcaína, Bilbao. El motivo de la selección de este territorio como contexto geográfico de la tesis obedece a que fue el epicentro de la industrialización del País Vasco y

Notas -----

²⁵ Según consta en el Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano diseñado por la DFB, el área metropolitana de Bilbao la integran los municipios de: Abanto-Zierbena, Alonsotegi, Arrankudiaga, Arrigorriaga, Barakaldo, Barrika, Basauri, Berango, Bilbao, Derio, Erandio, Etxebarri, Galdakao, Getxo,

Gorliz, Larrabetzu, Leioa, Lemoiz, Lezama, Loiu, Muskiz, Ortuella, Plentzia, Portugalete, Santurtzi, Sestao, Sondika, Sopela, Trapagaran, Ugao-Miraballes, Urduliz, Zamudio, Zaratamo, Zeberio, Zierbena.

uno de los más importantes enclaves industriales del Estado, pudiendo considerarse como uno de los núcleos más industrializados del sur de Europa. De igual o parecida importancia que la explosión industrial de este territorio, fue su transformación postindustrial, ejemplo paradigmático internacional de metamorfosis socioeconómica, urbana y paisajística. También ha sido determinante el conocimiento previo que se tenía del terreno y de las transformaciones urbanas que se estaban acometiendo en el periodo de duración del trabajo de investigación y que permitía estudiar in situ la aplicación práctica de las políticas de planeamiento urbano y ordenación territorial.



Figura 41. Fotografía de satélite del territorio del Bilbao Metropolitano.



Figura 42. Mapa con la relación de municipios que conforman el área funcional del Bilbao Metropolitano

2.1.3 Ámbito temporal

En cuanto al ámbito temporal de la investigación, éste queda establecido entre dos límites principales, 1975, año del impacto de la crisis del petróleo en el País Vasco e inicio de la desindustrialización, y 2020, fecha límite para el trabajo de campo de la tesis y momento de consolidación de la etapa postindustrial en el País Vasco. Como se ha apuntado en el resumen de la tesis, dentro del paraguas de estos límites, pueden distinguirse tres periodos claves: el primero va desde 1975 hasta 1990, el segundo, entre 1990 y 2005 y un tercer momento, que va desde 2005 a 2020. Se trata de tres etapas bien diferenciadas que se dividen en lapsos de 15 años cada una.

La primera etapa (1975-1990) es tomada en consideración por su importancia para poder desvelar los acontecimientos clave que posibilitaron la rauda y radical transformación que se dio en el área metropolitana de Bilbao en ese tiempo. En esta primera etapa aconteció la crisis del petróleo, las reconversiones industriales y el proceso de desindustrialización como acontecimientos que afectaron de manera directa al ocaso de la industrialización; pero se concitaron en ese tiempo y espacio otra serie de acontecimientos clave que aceleraron sobremanera el colapso del sistema socio-económico industrial, acontecimientos que se dieron en todos los ámbitos de la sociedad: (1) el sanitario, por la auténtica pandemia que supuso el consumo de heroína y la proliferación incontrolada del SIDA; (2) el de la seguridad ciudadana, con la irrupción de la banda terrorista ETA; (3) el medioambiental, con el cuestionamiento social del proyecto de la central nuclear de Lemóniz; (4) el político, con la muerte de Francisco Franco, el fin de 40 años de dictadura, el proceso de transición hacia la democracia, un golpe de Estado y el nuevo Gobierno Vasco; y (5) el de la configuración urbana de las urbes industriales, puesto en evidencia por las devastadoras consecuencias de las inundaciones que se produjeron en agosto de 1983 y que afectaron especialmente a toda la cuenca del Nervión.

En la segunda etapa (1990-2005), tras el colapso de estas estructuras del sistema, se da una auténtica catarsis y un reinicio del sistema. En este lapso temporal se diseña el nuevo Bilbao Metropolitano postindustrial. Desde las políticas de planeamiento urbano y ordenación territorial, hasta todo el sistema de infraestructuras que conecten los diferentes municipios que lo conforman, así como infraestructuras de transporte estratégicas que posibilites la conexión global de esta área metropolitana a nivel comercial y turístico. En esta segunda etapa se realizan las operaciones urbanísticas de mayor calado para posibilitar la metamorfosis postindustrial del área funcional del Bilbao metropolitano.

En la etapa tercera (2005-2020) se desarrolla la segunda y definitiva fase de transformación y se da por consolidada la etapa postindustrial en el Bilbao Metropolitano.

A continuación, y para tener un mínimo conocimiento sobre el excepcional impulso industrializador que se dio en el País Vasco en general y en el Gran Bilbao en especial, se realiza una narración de cómo fueron los tiempos de la Revolución Industrial vasca.

2.2 Desarrollo industrial en el País Vasco

2.2.1 Secuenciación de la implantación del sistema industrial

Para poder dimensionar adecuadamente la radical transformación urbanística, paisajística y socioeconómica postindustrial del País Vasco es necesario dar cuenta del igualmente radical proceso industrializador que se dio en este territorio, siendo uno de los más intensivos, exitosos y longevos del Estado y del sur de Europa. La implantación del sistema basado en la industria también supuso un

drástico cambio en la economía, el urbanismo, la conformación del paisaje y sobre todo en las vidas de vascos y vascas, en sus valores, identidad, cultura e idiosincrasia.

El desarrollo industrial en Euskadi tuvo tres etapas, la primera comprendida entre el inicio de la explotación industrial de los yacimientos de mineral de hierro de los montes vizcaínos, allá por la década de 1870 hasta el inicio de la Guerra Civil Española (1936); la segunda va desde la contienda española hasta el final del franquismo (1975); y la última etapa que se inicia con el impacto de la crisis del petróleo en la industria vasca (1975) y dura hasta el inicio del siglo XXI. A su vez, dentro de cada etapa se dieron acontecimientos cruciales que condicionaron el desarrollo industrial del País Vasco. En la etapa inicial tuvo lugar la Primera Guerra Mundial; en la segunda etapa tuvieron lugar dos contiendas muy decisivas en el devenir de la industria vasca, la mencionada Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial; mientras en la tercera etapa se dieron acontecimientos tan relevantes como la muerte de Francisco Franco tras casi cuatro décadas de dictadura, la transición democrática o la entrada de España en la Comunidad Económica Europea. Esta estructuración por etapas del desarrollismo industrial en el País Vasco es una propuesta que el profesor de Políticas Públicas e Historia Económica, Pedro María Pérez, hizo en el capítulo titulado "*La industrialización del País Vasco: inicio y desarrollo del proceso*", incluido en el volumen 1 de la publicación *Patrimonio Industrial en el País Vasco* (2012).

Entre los factores que favorecieron la implantación y florecimiento del sistema socioeconómico industrial en el País Vasco destacan su estratégica ubicación, con el mejor puerto del Cantábrico, siendo frontera terrestre con la vecina Francia y con un acceso directo a la meseta española. También fueron determinantes sus recursos naturales, como la gran cantidad y calidad de yacimientos de mineral de hierro de los montes encartados, ubicados muy cerca de una ría navegable y del mar. Estas circunstancias hicieron del País Vasco un lugar ideal para la implantación de la industria.

La tradicional actividad comercial y artesanal que se venía desarrollando en Euskadi antes de la industrialización proporcionó una potente base económica al empresariado vasco para financiar sus proyectos industriales y una mano de obra cualificada, además de una más que adecuada red de infraestructuras. El singular sistema fiscal vasco hizo que el Estado no gravase las actividades vinculadas al sector secundario, circunstancia que fue aprovechada por la burguesía industrial vasca para invertir en un próspero sistema industrial. La suma de todos estos factores fue la base sobre la que se implantó la industrialización en el territorio (Fernández de Pinedo, 2001).

2.2.2 Desde la génesis de la industrialización hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1870-1936)

El inicio de la revolución industrial en el País Vasco y más específicamente en sus Territorios Históricos de la costa, es datado por varios investigadores y publicaciones en 1841, año en que fueron trasladadas las aduanas interiores vascas a la costa y a la frontera con Francia (Arozamena et al., 1996, p. 9; Pérez, 2012, p. 23), aunque si se vincula la génesis de la industrialización en Euskadi con la implantación imparable del sistema industrial, ésta debería estar inequívocamente unida a los albores de la explotación minera vizcaína, tal y como propone el profesor e investigador Isusko Vivas, que dice textualmente que:

El auténtico arranque industrial tuvo, no obstante, como punto de partida el interés que la siderurgia tanto británica como continental prestaron a las montañas óxidas que se extendían por Somorrostro, actuales municipios de Trapaga (San Salvador del Valle), Santurtzi, Ortuella, Abanto-Zierbana y Muskiz, con zonas importantes como La Arboleda y Montes de Triano. En Bilbao destacan las zonas de Ollargan y Minas de Miribilla. Se acelera hasta tal punto un proceso que en un corto período de tiempo asistimos al surgimiento de numerosos hitos trascendentales: "The Bilbao River and Cantabrian Railway" (1870): ferrocarril minero desde Galdames hasta los embarcaderos de la Ría, "Luchana Mining": ferrocarril que enlaza el término municipal de Lutxana con las minas de El Regato, "Orconera Iron Ore" (1873), "Sociedad Franco Belga de las Minas de Somorrostro" (1876). (2004, p. 119).

Tomando como referencia los hitos expuestos por el profesor Vivas, se podría datar el arranque de la industrialización en Bizkaia y Euskadi a finales del siglo XIX, en torno a la década de 1870.



Figura 43. Fotografía histórica de un grupo de mineros en una explotación a cielo abierto en los montes encartados.

En el periodo comprendido entre la génesis del sistema industrial y la Guerra Civil Española, el proceso de industrialización del territorio y los crecimientos económico y demográfico relacionados con este fenómeno fue desigual en los tres Territorios Históricos. La implantación de la industria y los consiguientes crecimientos de población fueron más importantes en las provincias costeras, donde se habían desplazado las aduanas, en detrimento del interior, en el que la implantación industrial fue prácticamente inapreciable en esta primera etapa. Entre los años 1877 y 1930 la población vasca estuvo cerca de duplicarse, pasando de 500.000 a 900.000 habitantes. En Bizkaia, este aumento se concentró en la capital y en la cuenca de la ría del Nervión; en Gipuzkoa esta población se asentó de manera más dispersa en sus valles fluviales; mientras en Araba, su capital Vitoria-Gasteiz capitalizó la práctica totalidad del incremento de población. Este aumento poblacional sin precedentes se dio por la inmigración que vino al País Vasco para colmar la incesante demanda de mano de obra de su incipiente tejido industrial. En un principio, durante el último cuarto del siglo XIX, el trasvase de población fue intraprovincial, dándose entre los propios Territorios Históricos vascos, más concretamente Bizkaia acogió población proveniente de sus provincias vecinas. Posteriormente, a medida que el impulso industrializador se fue asentando en todo el País Vasco, los tres Territorios Históricos acogieron población de las comunidades autónomas limítrofes, aunque Araba de manera casi inapreciable respecto a las cifras de Bizkaia y Gipuzkoa. Finalmente, ante la gran demanda de trabajadores de un tejido industrial consolidado y en constante crecimiento se pasó a recibir inmigración de todo el país. Queda por tanto directamente relacionado el excepcional aumento de población en el País Vasco con su proceso industrializador (Hernández y Piquero, 1988).

La transformación socioeconómica que sobrevino con la industrialización del territorio tuvo su reflejo en los cambios en la distribución sectorial de la población activa. Estos cambios se iniciaron en las dos últimas décadas del siglo XIX y tuvo como característica principal el trasvase de mano de obra del sector primario al secundario. Analizando este proceso se observa que, en 1930, la industrialización de Bizkaia y Gipuzkoa se había completado, mientras en Araba el proceso fue mucho más lento. En esa década de 1930, Bizkaia empleaba más del 50% de la población activa en trabajos relacionados con la industria, en Gipuzkoa el 43% de los empleos eran industriales, mientras en Araba apenas alcanzaban un 24% de la población activa (Pérez, 2012).

En este primer momento de implantación y desarrollo de la industrialización en el País Vasco hay tres etapas fundamentales: el inicio de la explotación de los yacimientos de mineral de hierro de los montes encartados en Bizkaia y la paulatina implantación de un tejido industrial multisectorial en todo el territorio vasco (1870-1913), la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y el periodo posbélico (1919-1930).

Como se ha determinado al inicio de esta contextualización histórica del proceso de industrialización vasco, se considera como punto de partida la explotación intensiva de los yacimientos de hierro vizcaínos, aunque el citado desplazamiento de las aduanas interiores a la costa fue determinante para el diferenciado desarrollo de la industrialización en Euskadi, dando un impulso a Bizkaia y Gipuzkoa en detrimento de Araba, que quedaría atrás en ese arranque de la etapa industrial vasca. En este sentido y tras la conclusión de las Guerras Carlistas²⁶ se evidenciaron las diferentes apuestas de especialización industrial que realizó cada Territorio Histórico vasco. En Bizkaia, la gran calidad y cantidad de mineral de hierro con bajo contenido en fósforo de sus yacimientos, disparó su exportación, debido a su idoneidad para ser transformado en acero. Esa característica específica del mineral vizcaíno disparó la demanda británica, locomotora económica, por aquel entonces, de Europa, lo que propició el despegue de la industria minera y de una potente flota de transporte marítimo.

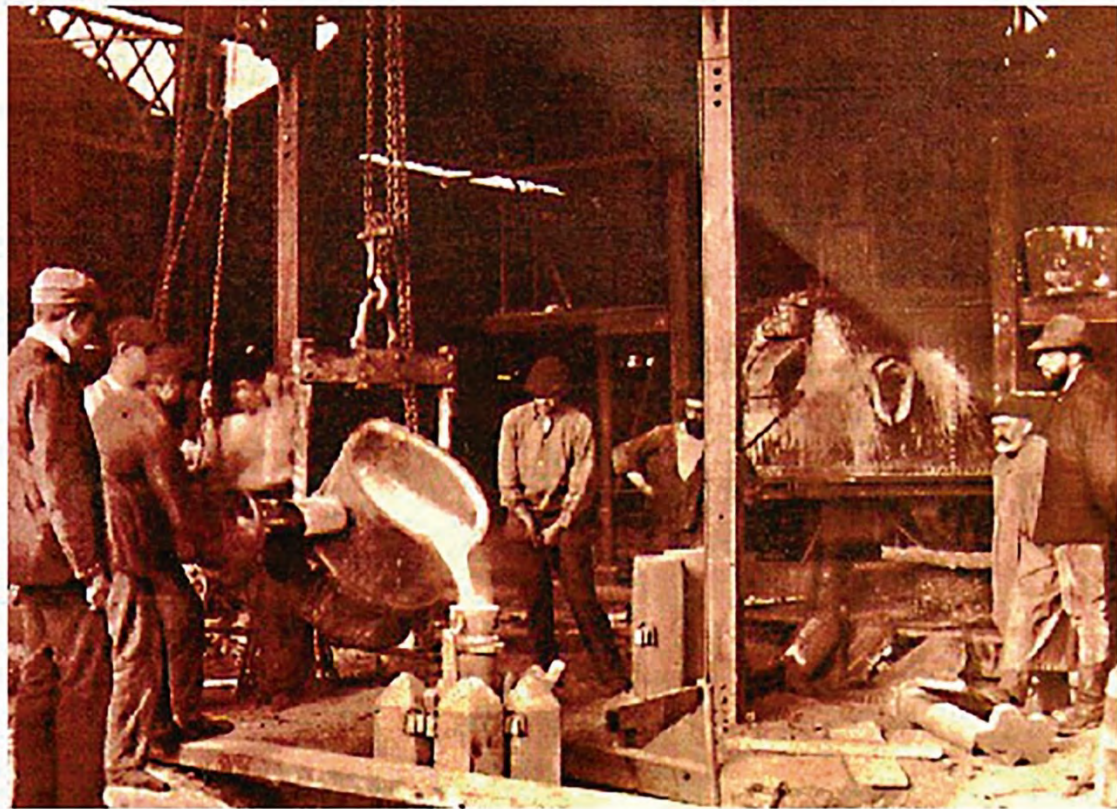


Figura 44. Fotografía histórica de una colada en el interior de la FÁBRICA AJURIA Y URIGOITIA.

Este prometedor arranque convirtió a la minería, la siderurgia y al sector naval en la santísima trinidad de la industrialización vizcaína. Grandes factorías siderúrgicas y navales fueron colonizando las márgenes de la ría del Nervión, de este modo se cerraba el círculo productivo en el que el mineral de

Notas -----

²⁶ Las Guerras Carlistas fueron unas contiendas bélicas civiles dentro del Estado español en las que durante el siglo XIX se enfrentaron los bandos carlista y liberal. El primero reclamaba el trono de España para el infante Carlos V y defendían el

sistema político tradicional; mientras los liberales luchaban por un profundo cambio del sistema político, posicionándose a favor de una república basada en un gobierno constitucional y parlamentario.

hierro extraído en los yacimientos encartados era transformado en las fábricas siderúrgicas en lingotes de hierro dulce y acero Bessemer para acabar siendo empleado en la construcción de buques en los astilleros vizcaínos. Desde los albores de la industrialización en Bizkaia, su máxima potencia industrial se concentra en la cuenca de la ría del Nervión. En Gipuzkoa la implantación industrial fue más diseminada, con cierta tendencia a colonizar sus valles fluviales, con un tejido formado por empresas de pequeño y mediano tamaño dedicadas principalmente a la producción de bienes de consumo, destacando los transformados metálicos, la producción textil, las industrias alimentarias y de papel. En Araba el desarrollo industrial se concentró básicamente en su capital y fue mucho más lento y menos intensivo que en el resto de Euskadi, aunque hubo excepciones como la fundición AJURIA Y URIGOITIA (1858).

La implantación en el País Vasco de grandes industrias pesadas, sobre todo en Bizkaia, hizo crecer todo un ecosistema de industrias subsidiarias dependientes de éstas, así como toda una red de industrias secundarias (industria alimentaria, textil, construcción, etc.) desarrolladas para facilitar la calidad de vida del inmenso contingente humano necesario para cubrir la demanda de mano de obra de ese tejido industrial.

La solidez y potencia que fue adquiriendo paulatinamente el sistema industrial vasco y los grandes beneficios económicos que reportaba la actividad industrial, propiciaron la aparición de entidades financieras creadas por empresarios de la industria y el comercio. Estos bancos se convirtieron en piezas esenciales para afianzar el proceso industrializador y de desarrollo empresarial. Fue Bizkaia la primera en poseer un gran banco, el *Banco de Bilbao* (1857), posteriormente, en 1890, se construyó el edificio de la Bolsa de Bilbao. En 1901 se produjo la primera gran fusión bancaria vasca, en la que la unión del citado *Banco de Bilbao* con el *Banco de Comercio* dio lugar al nacimiento del *Banco de Vizcaya*, entidad financiera creada para trascender el ámbito vasco y conseguir relevancia tanto a nivel nacional como internacional. En el caso de las entidades financieras guipuzcoanas, sus grandes bancos no fueron determinantes en su desarrollo industrial, pues la creación del *Banco Guipuzcoano* (1899) y del *Banco de Tolosa* (1911) se produjo cuando el proceso ya se había iniciado. En Araba, el banco de referencia fue el *Banco de Vitoria*, entidad fundada en 1900 por industriales y comerciantes locales. A medida que la industria iba ganando peso en la economía vasca y estatal fueron numerosos los bancos que fueron instalándose en el territorio, entidades como: el *Banco Urquijo*, el *Banco Vascongado*, el *Banco Hispano-Americano* o el *Banco Español de Crédito*, entre otros (Pérez, 2012). Junto al desarrollo de un sistema bancario creado para responder a las necesidades de los grandes y medianos empresarios, surgieron las Cajas de Ahorro, entidades financieras creadas entre finales del XIX y la década de 1920 para captar el ahorro de los trabajadores y sus familias. Estas Cajas dedicaban una parte importante de sus beneficios a obras sociales (Torres, 2006).

Dejando atrás el surgimiento del sistema bancario vasco, uno de los sectores productivos industriales de mayor relevancia en el ecosistema industrial vasco y especialmente en el vizcaíno fue el siderúrgico. El germen de este sector provenía de una tradición en la producción de hierro que se daba en las denominadas ferrerías, pequeñas unidades de producción de hierro que abastecían a núcleos de población muy limitados. Estas ferrerías se fueron modernizando dando lugar a instalaciones siderúrgicas de mayor tamaño y producción, con altos hornos de carbón mineral. Como hito de la siderurgia vasca, en 1849 se encendió el primer horno alto vizcaíno en la histórica fábrica de SANTA ANA DE BOLUETA en Bilbao.

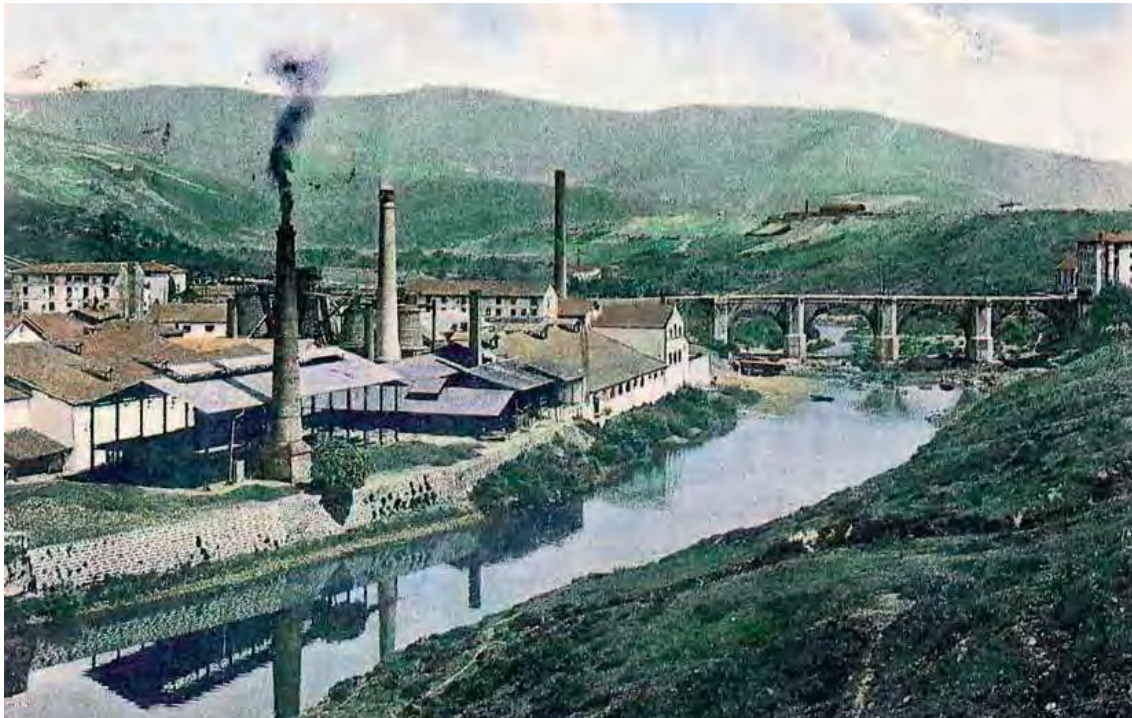


Figura 45. Fotografía histórica de la fábrica SANTA ANA DE BOLUETA de Bilbao.

Pero hubo un hecho determinante que pondría al sector siderúrgico vizcaíno en la vanguardia estatal y europea en la producción de acero, la utilización del convertidor Bessemer²⁷. Aunque en un primer momento la práctica totalidad del mineral de hierro extraído en Bizkaia era exportado en bruto hacia tierras británicas, a medida que los empresarios vascos y españoles fueron viendo cómo se podía producir acero en las cercanías de las explotaciones mineras de hierro de los montes encartados, se fue asentando a orillas de la ría del Nervión un tejido de industrias siderúrgicas de gran tamaño. En apenas un lustro, entre los años 1879 y 1882 se implantaron en Sestao y Barakaldo las siderúrgicas ALTOS HORNOS DE BILBAO, SAN FRANCISCO y LA VIZCAYA (Fernández de Pinedo, 1983).

Esta apuesta de la siderurgia vizcaína por la exportación de lingotes de acero Bessemer se vio frenada por las políticas arancelarias que impusieron varios países europeos a finales del siglo XIX. Este cierre del mercado exterior supuso un desplome en las ventas de los lingotes vizcaínos, haciendo que los siderúrgicos vascos reclamasen al Estado medidas similares para España y poder así dar salida al acero acumulado en el mercado interior. Las reivindicaciones de los empresarios vascos fueron calando, logrando que el Estado impusiese una política arancelaria proteccionista que duraría desde la década de 1890 hasta los años 30 del siglo XX. Como resultado de estas medidas proteccionistas proliferaron las empresas dedicadas a la transformación del acero, destacando empresas como: TALLERES DE DEUSTO, LA SOCIEDAD DE TUBOS FORJADOS, LA BASCONIA, TALLERES DE CONSTRUCCIÓN DE ZORROZA, TALLERES CHAVARRI, PETREMENT Y CÍA., ALAMBRES DEL CADAGUA, SANTA ÁGUEDA O LA FRANCO-ESPAÑOLA DE TREFILERÍA (Escudero, 1998).

En Gipuzkoa también se dieron intentos de implantación del sector siderúrgico, aunque con escasa entidad en comparación con las mastodónticas empresas vizcaínas. Entre las fábricas del sector que se implantaron en este Territorio Histórico destacaron la FUNDICIÓN AURRERÁ (1883) creada por empresarios armeros para abastecer de materia prima sus industrias o los ALTOS HORNOS DE VERGARA (1920) dependientes de la empresa LA UNIÓN CERRAJERA. También relacionadas con la manufactura del

Notas -----

²⁷ El convertidor Bessemer fue una tecnología inventada por Henry Bessemer en 1856. El convertidor era una máquina que convertía el

mineral de hierro con bajo contenido en fósforo en acero sin necesidad de utilizar combustible.

hierro y el acero, en Gipuzkoa se implantaron la fábrica de herramientas agrícolas de PATRICIO ECHEVERRIA (1908) en Legazpia o la COMPAÑÍA AUXILIAR DE FERROCARRILES S.A. (CAF) fundada en Beasain en 1917, empresa que aún hoy sigue siendo líder mundial en la construcción de transporte ferroviario (Catalán, 2002).

El sistema proteccionista arancelario español propició que las empresas siderúrgicas vascas pudiesen capear con cierta solvencia los rigores de la crisis internacional, aunque, como consecuencia de la falta de competitividad en el mercado interno, hubo una tendencia al monopolio en el sector. Como hito que marcaría esa época, destaca el nacimiento, en abril de 1902, de la mayor empresa siderúrgica del país y del sur de Europa, ALTOS HORNOS DE VIZCAYA (AHV). La creación de esta mega factoría surgió de la fusión de tres empresas del sector: LA VIZCAYA, ALTOS HORNOS DE BILBAO y LA IBERIA (Escudero, 1998).



Figura 46. Publicidad de ALTOS HORNOS DE VIZCAYA.

Como consecuencia del desarrollo de la minería y la siderurgia surgió una potente industria química, creada para dar respuesta a la demanda de explosivos para las explotaciones mineras y de productos para la producción siderúrgica, además de cubrir la necesidad de fertilizantes para el campo español. Estas circunstancias convirtieron a Bizkaia en la mayor productora estatal de fertilizantes de sulfato amónico y de explosivos. LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LA DINAMITA, fundada en 1872 por Alfred Nobel, inventor de la dinamita y creador de los Premios Nobel, y cuya central se erigió en el municipio de Galdakao, construyó dos fábricas a orillas de la Ría del Nervión para abastecer de material explosivo a las cercanas explotaciones mineras. Para satisfacer la incesante demanda de abono de sulfato amónico se fundó, en 1903, la SOCIEDAD GENERAL DE INDUSTRIA Y COMERCIO (Fernández de Pinedo, 1986).

También cabría destacar que en estas tres primeras décadas del siglo XX se fueron implantando sectores industriales estratégicos propios de la Segunda Revolución Industrial como el petrolífero o el eléctrico. En referencia al sector eléctrico y aunque ya desde 1890 operaban empresas productoras y distribuidoras de electricidad, el florecimiento del sector no se dio hasta finalizada la Primera Guerra Mundial. En este contexto, se creó en 1901 la empresa HIDROELÉCTRICA IBÉRICA, con participación financiera del *Banco de Vizcaya*. Los sectores que ya por esa época se consideraban como maduros o tradicionales (siderurgia, metalurgia, naval, etc.) también experimentaron un aumento en su producción y una renovación tecnológica acorde a sus necesidades productivas. En esta etapa, la industria de construcción de buques de hierro creció debido la gran demanda de este tipo de embarcaciones y la disponibilidad en cercanías del material para construirlos. Este crecimiento en el sector naval plagó la ría del Nervión de astilleros, creando un círculo productivo entre la minería que extraía la materia prima, la siderurgia que transformaba el mineral de hierro en lingotes de hierro dulce y acero, y los astilleros que empleaban ese material para construir sus barcos. Los astilleros más importantes surgidos en esa época fueron: los ASTILLEROS DEL NERVIÓN (1890), ligados a la construcción de buques de guerra para la Marina Española; la COMPAÑÍA EUSKALDUNA DE CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE BUQUES (1900), astillero dedicado a la reparación de barcos; y la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CONSTRUCCIÓN NAVAL (1916), especializada en la construcción de buques mercantes.

Al igual que sucediese con el sector siderúrgico, para el sector naval vasco la Primera Guerra Mundial supuso un periodo de bonanza y crecimiento de producción y ventas. Los astilleros guipuzcoanos centraron su producción en la construcción de embarcaciones de pesca. Tras la gran guerra, el ritmo de producción y demanda en el sector naval se mantuvo en Gipuzkoa, mientras que se desplomó en Bizkaia, lo que obligó a una reestructuración del sector, con cierres, fusiones y diversificación de la actividad. Otro de los sectores industriales vascos que lideró el mercado español fue el papelero, concretamente con la creación en 1901 de LA PAPELERA ESPAÑOLA en Bilbao, lo que colocó a Euskadi como la principal productora de papel de España en el periodo previo a la Guerra Civil Española (Valdaliso, 2002).



Figura 47. Fotografía que muestra la intensa actividad naval de la ría del Nervión desde los albores de la industrialización.

Aunque la industrialización se inició en Gipuzkoa de una manera más tardía y menos intensiva que en su vecina Bizkaia, al inicio del siglo XX ya estaba plenamente consolidada, impulsada sectores como los de bienes de consumo, el de los transformados metálicos, el naval y el eléctrico. En el despegue del sector de los bienes de consumo guipuzcoanos tuvieron un papel relevante las industrias papelera y textil. La primera de ellas tuvo su buque insignia en la fábrica de papel LA ESPERANZA (1842) de Tolosa, pionera en el sector y autentico referente para la industria papelera guipuzcoana. Respecto a la implantación de la industria textil en Gipuzkoa, esta se produce en torno al año 1846 con la construcción de fábricas textiles en Errenteria, Bergara, Lasarte-Oria y Villabona. Este sector contó principalmente con la participación e inversión de empresarios vascos, catalanes y franceses. Entre los hitos de este sector cabría destacar la creación en Azkoitia de la FÁBRICA DE BOINAS ELÓSEGUI (1846), empresa líder que ha llegado hasta nuestros días.

Este exponencial crecimiento y diversificación del tejido industrial vasco y las consiguientes mejoras en la economía y la calidad de vida de la sociedad abrió un nuevo campo de oportunidad a las industrias alimentarias, dentro de las que destacaron las fábricas de cerveza, de galletas o de chocolate, entre otros productos. Este sector alcanzó su madurez a finales del siglo XIX y principios del XX. Respecto a las empresas que fueron referentes y lideraron el sector de la alimentación cabría destacar la implantación, a comienzos del siglo XX, de las fábricas chocolateras de LOUIT Y SUCHARD en Donostia y la FÁBRICA DE CHOCOLATES ELGORRIAGA en Irún.

Pero si hay un sector único en el País Vasco y que se fue representativo del saber hacer de los empresarios guipuzcoanos, ese fue el armero. El centro neurálgico de la fabricación de armas de fuego fue el municipio de Eibar, aun hoy reconocido como la localidad armera, aunque en su entorno también se implantaron fábricas de armas en su vecina Ermua, así como en Elgoibar o en Sorluze-Placencia de las Armas. Tras el fin de la Primera Guerra Mundial la industria armamentística vasca

sufrió una grave depresión, lo que obligó a los empresarios eibarreses a reorientar su actividad industrial hacia otros productos de consumo. De esta adaptación de la fábricas de armas al nuevo escenario posbélico surgieron empresas como: ORBEA y GAC de bicicletas, *Alfa* de máquinas de coser, *Solac* de electrodomésticos, además de fábricas dedicadas a la máquina herramienta. También en esa etapa aparecieron las grandes empresas cementeras guipuzcoanas, que nacieron para dar respuesta a la incipiente demanda de cemento del sector de la construcción. De entre estas empresas destacó la cementera CEMENTOS REZOLA (1901) que implantó en Añorga su primera fábrica de cemento Pórtland. La industria cementera vasca fue una de las grandes beneficiarias del fomento de obras públicas que se dio durante la dictadura de Primo de Rivera (Pérez, 2012).



Figura 48. Publicidad de la empresa eibarresa ORBEA en la que se puede observar la deriva de la empresa para adaptarse al escenario comercial posbélico, en el que la fabricación de armas da paso a la fabricación de productos de consumo como bicicletas o carritos para bebés.

En este primer periodo, la industrialización en Araba fue testimonial, pues este Territorio Histórico seguía dependiendo de un sistema socioeconómico basado en el sector primario, en las pequeñas industrias manufactureras y en el comercio. Aunque a finales del siglo XIX hubo una proliferación de pequeñas empresas y talleres dedicados mayoritariamente a la producción de maquinaria agrícola, naipes, transformados alimenticios o productos de ebanistería, su ejecución era básicamente artesanal y alejada de los modelos de producción industrial desarrollados en el resto de Euskadi. Hubo algún intento serio de industrialización en el territorio alavés tras la repatriación de grandes fortunas tras la crisis colonial de 1898, aunque finalmente las contadas fábricas que se implantaron no consiguieron un cambio sustancial del sistema socioeconómico alavés.

Tras ese periodo inicial de arranque industrial en Euskadi, llegó el momento de su despegue y consolidación, coincidiendo y como consecuencia directa de la Primera Guerra Mundial y de la neutralidad española en el conflicto. Esta contienda internacional, que se prolongó entre 1914 y 1918, se desarrolló principalmente en territorio europeo, implicando a países que eran competidores directos de las empresas vascas. Las industrias españolas en

general y las vascas en particular fueron grandes beneficiadas del aumento de pedidos debido a la escasez de materias primas y la demanda internacional. Todos los sectores de todos los Territorios Históricos vascos vieron incrementada su producción y beneficios, lo que supuso una consolidación del modelo y una gran riqueza para el territorio. Sectores maduros como la siderurgia, la minería, la metalurgia y la construcción naval tuvieron un aumento de producción y ganancias sin precedentes por la gran demanda de material bélico y la disponibilidad de mercados exteriores que habían sido desabastecidos por los países contendientes.



Figura 49. Publicidad de la empresa BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA.

Una vez finalizado el conflicto bélico todo el tejido industrial vasco y especialmente el vizcaíno adolecía de un severo desfase tecnológico debido a la falta de inversión en la modernización de sus instalaciones, afectando sobremanera a la siderurgia y a la minería. Estos sectores también vieron mermada drásticamente su producción por la escasa demanda de materia prima de un mercado internacional saturado con los excedentes de chatarra provenientes de materiales empleados en la guerra, aunque gracias a los beneficios económicos producidos durante la gran guerra y a la robustez que había adquirido el ecosistema industrial vasco se pudo amortiguar el impacto de la depresión económica posbélica (Arozamena et al., 1996).

Afortunadamente para el empresariado vasco, en 1922, durante la dictadura de Primo de Rivera, se reactivó nuevamente un arancel proteccionista nacional, lo que facilitó la subsistencia del tejido industrial vasco en una coyuntura internacional tan convulsa. En este periodo de protección del mercado interior, los grandes empresarios emplearon parte de los beneficios acumulados durante la guerra para modernizar sus empresas y adecuar sus instalaciones a las nuevas necesidades productivas. En este tiempo aparecieron dos de las mayores empresas vascas: BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (1918) y GENERAL ELÉCTRICA (1929) (Fernández de Pinedo, 1998).

La década de 1920 fue un periodo de transición entre la bonanza que trajo la guerra y la crisis internacional de los años 1930. Esta crisis afectó de lleno a la producción industrial vasca que vio cómo se reducían drásticamente sus exportaciones y su producción. Como resultado del impacto de la crisis, las empresas siderúrgicas vizcaínas tuvieron que reducir sus jornadas y plantillas. Como ejemplo de esta afección, AHV redujo sus turnos de 8 horas de tres a dos. Pero lo que realmente afloró durante esta depresión fue un problema estructural de superproducción que el mercado interior era incapaz de absorber (Fernández de Pinedo, 2006).

2.2.3 Guerra Civil Española. Autarquía y política desarrollista de la dictadura franquista (1936-1975)

En 1936, el General Francisco Franco lideró un alzamiento militar contra la II República Española que acabó produciendo una guerra civil que duró hasta 1939, año en que el bando nacional instauró una dictadura militar en España.

El periodo de contienda no afectó excesivamente al tejido industrial vasco, pues los batallones nacionalistas primero y los nacionales después protegieron las industrias que consideraron estratégicas, los primeros para suministrar material bélico a su bando y los segundos para la reconstrucción del país tras el fin de la guerra (Fernández de Pinedo, 2003). En realidad, el mayor impacto que sufrió la economía vasca vino con la abolición de los Concierdos Económicos de sus Territorios Históricos costeros, ya que el régimen fiscal alavés fue respetado. Este cambio de las reglas económicas trajo una pérdida de la autonomía financiera y de la capacidad inversora de las Diputaciones vascas afectadas (Catalán, 1993).

Las tres décadas posteriores al final de la Guerra Civil Española supusieron un crecimiento de población sin precedentes en el País Vasco, llegando a duplicarse entre 1940 y 1970. Por porcentajes, Bizkaia siguió siendo el Territorio Histórico más poblado contando con el 56% de la población vasca, seguido por Gipuzkoa que acogía al 33%, mientras Araba apenas llegaba al 11% del total. Este incremento poblacional se explica por el movimiento migratorio que se produjo dentro del territorio español desde el campo hacia las zonas industrializadas, siendo el País Vasco una de esas zonas receptoras. Los migrantes llegaban en busca de un futuro laboral en la industria vasca (Pérez, 2012).

Durante la década de 1940 y aunque los ecos de la guerra aún resonaban en el país, la industria pesada vasca fue cogiendo de nuevo el pulso productivo del periodo republicano (Fernández de Pinedo, 2003).

Coincidiendo con el final de la Guerra Civil Española se inició la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) con la invasión germana de Polonia. Aunque la España franquista se declaró nuevamente neutral, en la práctica el régimen fascista de Franco apoyaba al bando liderado por la Alemania de Hitler, de hecho, Alemania e Italia apoyaron militarmente el levantamiento franquista. Este posicionamiento geopolítico tuvo como consecuencia el aislamiento internacional de España tras la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial.

El bloqueo internacional coincidió con el proceso de reconstrucción del país, lo que propició que se instituyese un sistema autárquico que puso a disposición del tejido industrial vasco todo el mercado interior sin competencia internacional. Los sectores que mayor beneficio sacaron de esta coyuntura fueron el naval y el bancario, de hecho, las industrias navieras vascas vivieron en la década de 1940 su época dorada. Esta década también reportó grandes beneficios a empresas como: BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA, EL ASTILLERO EUSKALDUNA, LA NAVAL, GENERAL ELÉCTRICA, COMPAÑÍA AUXILIAR DE FERROCARRILES o UNIÓN CERRAJERA.

En el contexto de esta contienda bélica internacional, las industrias armeras guipuzcoanas encontraron una situación muy favorable para la producción y exportación de material armamentístico, siendo grandes beneficiadas empresas como STAR, ASTRA o GABILONDO. La autarquía abrió todo el mercado español a productos de consumo producidos en Euskadi que fueron copando el mercado interior con ejemplos como: las máquinas de coser de ALFA, las herramientas producidas por PATRICIO ECHEVARRÍA, las bicicletas ORBEA, BH y GAC, las cocinas de ORBEGOZO o las planchas eléctricas SOLAC, entre otros. En este periodo también el sector químico vasco gozaba de una salud inmejorable con empresas como LA UNIÓN QUÍMICA DEL NORTE DE ESPAÑA (Unquinesa) y la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE FABRICACIONES NITROGENADAS (Sefanitro) liderando el mercado nacional (Pérez, 2012).



Figura 50. Fotografía del complejo industrial de Sefanitro en Barakaldo.

La otra cara de la moneda la representaban sectores industriales que acusaron el impacto de la guerra y la posterior postguerra. Entre los sectores vascos más afectados destacan el siderúrgico, el eléctrico o el minero, este último empezó a atisbar en esa época su ocaso debido al paulatino agotamiento de sus sobreexplotados yacimientos de hierro. En el caso del sector siderúrgico, tras un prometedor arranque en la década de 1940, pronto empezó a dar señales de ralentización en su producción, entre otros motivos por la escasez de energía eléctrica, la limitada disposición de divisas en el periodo posbélico y lo mastodónico de sus instalaciones y plantillas, lo que comprometía su productividad.

A esta delicada situación se sumó la iniciativa del *Instituto Nacional de Industria* (INI) de crear una industria siderúrgica nacional (lo que acabaría siendo ENSIDESA) gestionada por el régimen franquista, lo que afectó a la pérdida de mercado y de liderazgo en el sector de las empresas vascas. Durante la década de 1950, con Europa dividida en dos bloques, el occidental y el oriental pro soviético, los países aliados levantaron paulatinamente el aislamiento a la España de Franco en su intención de blindar la Europa occidental al comunismo. Esto supuso la apertura del mercado internacional para importaciones y exportaciones y la llegada de ayudas económicas desde Estados Unidos.

En esta coyuntura, ALTOS HORNOS DE VIZCAYA llevó a cabo un importante proceso de renovación y de modernización tecnológica con la construcción de dos nuevos altos hornos y dos trenes de laminación (Fernández de Pinedo, 2003). El tercer sector perjudicado por la Guerra Civil Española y el periodo posterior fue el eléctrico. Las restricciones en el fluido eléctrico durante la década de 1940 lastraron el desarrollo industrial de postguerra, lo que provocó severas reestructuraciones en el sector, como la fundación en 1944 de la empresa eléctrica IBERDUERO como resultado de la fusión de HIDROELÉCTRICA IBÉRICA y SALTOS DEL DUERO, contando con una importante participación de capital vizcaíno. Con un impacto menor que los sectores anteriormente mencionados, la industria papelera vasca sufrió por la escasez de materia prima y también se resintió la producción de las industrias galleteras y chocolateras guipuzcoanas por la falta de azúcar y cacao en la época (Catalán, 2002).

En general, la década de 1950 fue una etapa de crecimiento económico para el País Vasco por el aumento de las exportaciones y la ampliación del suministro eléctrico para la industria, mejorando la

producción y competitividad de la industria vasca. En esta década se produce el despegue de la industria alavesa, debido a que este Territorio Histórico ofrecía un suelo industrial económico y prácticamente virgen a la explotación industrial, buenas comunicaciones y la posibilidad de expansión de los complejos fabriles ubicados en las provincias vecinas. A parte del polo de asentamiento industrial que se dio en la capital alavesa, en cuyo entorno se ubicaron empresas vizcaínas y guipuzcoanas dedicadas a la fabricación de automóviles, bicicletas o máquina herramienta, destaca la colonización industrial de las localidades de Llodio y Amurrio, municipios pertenecientes a la comarca de Ayala (límitrofe con la industrializada Bizkaia) y ubicados a orillas del río Nervión en los que se implantaron grandes empresas de capital vizcaíno como ACEROS DE LLODIO (1940) o VIDRIERAS DE LLODIO (Villosa) (1936). En la segunda mitad de esta década de 1950 en Gipuzkoa coge protagonismo el sistema industrial cooperativista que tiene su epicentro en el municipio de Arrasate/Mondragón, destacando la fundación de la fábrica de electrodomésticos y cocinas de la cooperativa ULGOR (1956), posteriormente FAGOR. En 1959, uno de los socios fundadores de ULGOR creó la entidad financiera *Caja Laboral Popular* y los Servicios de Promoción Social (entidad que derivaría en la aseguradora *Lagun Aro*). Más tarde, ya en la década de 1970 surge también en Arrasate/Mondragón la cooperativa de alimentación y consumo *Eroski*, una de las empresas líderes en el sector de la alimentación en España (Catalán, 2002).

A finales de la década de 1950 la economía y la industria españolas sufrieron una desaceleración debido a la falta de divisas, lo que colocó al Estado al borde de la bancarrota (Catalán, 2002). Para solventar esta grave problemática se diseñó en 1959 el Plan de Estabilización, un programa de ajuste y reforma estructural del sistema económico español. Como resultado de la eficacia de este *Plan de Estabilización* y del pleno aperturismo del mercado europeo para España, la década de 1960 se inició con un repunte del crecimiento económico que benefició al tejido industrial vasco. En esa década de recuperación económica, el sector naval vasco fue el gran protagonista debido al notable incremento en la demanda de buques vascos por parte de los países de la Europa occidental, una vez superada la reconstrucción posbélica. Crece sobre todo la demanda de grandes buques, en especial de petroleros, lo que obliga a la especialización de los grandes astilleros vizcaínos de la cuenca de la ría del Nervión. Esa orientación productiva hacia buques de gran calado hizo que el *Puerto de Bilbao* se trasladase del centro de la Villa a la zona del Canal de Deusto, canal construido precisamente para facilitar la maniobrabilidad de esos inmensos navíos, aunque finalmente las instalaciones del *Puerto de Bilbao* se desplazaron al Abra, concretamente al municipio de Santurtzi, liberando la práctica totalidad del recorrido fluvial de actividad portuaria.

El sector siderúrgico vasco de capital privado y en especial AHV, tuvieron que hacer frente a la irrupción de la empresa siderúrgica pública, EMPRESA NACIONAL SIDERÚRGICA, S.A (ENSIDESA), creada en 1950 por el INI y ubicada en la localidad asturiana de Avilés, además de a la liberalización del mercado exterior e interior, lo que abrió el mercado nacional a las importaciones y a una competencia globalizada. Esta situación de mercado liberalizado y la competencia interna de una empresa pública llevó a AHV a buscar alianzas con uno de los gigantes internacionales del sector, la empresa norteamericana UNITED STATUS STEEL C°. La colaboración entre ambas compañías, la vasca y la estadounidense, se tradujo en mejoras en la planta vizcaína y facilitó la concesión de un crédito público en el contexto del *Plan de Acción Concertada del Estado*. Aunque tanto la ayuda técnica como económica de las que dispuso la empresa siderúrgica vasca no la hicieron competitiva en el mercado internacional, lo que en definitiva supuso el principio del fin de la que fue la mayor empresa siderúrgica del sur de Europa (Fernández de Pinedo, 2003). En la época comprendida entre la década de 1950 y 1960, el sector siderometalúrgico de los transformados metálicos y la fabricación de máquina herramienta creció de una manera ostensible debido a la demanda de sus productos por parte de las industrias españolas. En referencia



Figura 51. Fotografía aérea del *Puerto de Bilbao* en Santurtzi.

al impacto que tuvo la apertura del mercado internacional para el sector químico vasco, ésta afloró las deficiencias y la falta de competitividad y productividad de las dos grandes empresas vascas del sector, SEFANITRO y UNQUINESA, la segunda fue absorbida por la estadounidense DOW CHEMICAL COMPANY. A finales de la década, concretamente en 1968 se creó la compañía PETRÓLEOS DEL NORTE (Petronor) con la participación de los principales bancos y cajas de ahorro vizcaínas, y se construyó una gran refinería en el municipio costero de Muskiz (Pérez, 2012).

Lo más destacable de la década de 1960 fue el intervencionismo estatal para favorecer la estabilidad y solvencia de los sectores industriales tradicionales. Gracias a los denominados *Planes de Desarrollo*, se concedieron beneficios fiscales y créditos públicos a empresas concretas con la contrapartida de alcanzar unos objetivos de producción fijados por el Estado (Catalán, 2002). Durante esta etapa de desarrollismo tutelado, el sector bancario vasco se reestructura. Dos de las principales entidades vizcaínas, el *Banco de Bilbao* y el *Banco de Vizcaya* centran su estrategia en el apoyo financiero a las grandes empresas, llegando a formar sus propios grupos industriales y entidades bancarias paralelas dedicadas específicamente a la financiación de grandes proyectos industriales como el *Banco Industrial de Bilbao* o el *Indubán*. En la vecina Gipuzkoa cabe destacar la creación del *Banco Industrial de Gipuzkoa* (Bankoa), entidad fundada por un grupo de industriales guipuzcoanos como mecanismo de financiación de proyectos empresariales en el Territorio Histórico. En referencia a las Cajas de Ahorro, dedicadas principalmente a gestionar el ahorro de las familias vascas, apenas hay cambios sustanciales más allá de la citada incorporación de la Caja Laboral Popular.

2.2.4 Crisis del petróleo y reconversiones industriales. El ocaso de más de un siglo de industrialización en Euskadi (1975-1990)

Aunque esta etapa será tratada en profundidad en el apartado dedicado a la transición del Gran Bilbao industrial al Bilbao Metropolitano postindustrial²⁸, se considera relevante hacer una contextualización del final de la gran industrialización en el País Vasco. Dejada atrás la década de 1960 se inicia un proceso de desaceleración económica a nivel mundial provocado principalmente por la crisis del petróleo de 1973. Esta crisis energética fue ocasionada por el desabastecimiento de crudo y el incremento imparable de su precio. Esta crisis impactó con toda su crudeza en el tejido industrial vasco en 1975, afectando especialmente a las industrias pesadas de los sectores tradicionales y a toda la red de industrias auxiliares dependientes de éstas, que vieron como su gran dependencia del petróleo afectaba al incremento de los costes de producción, restándoles competitividad en un mercado internacional en clara contracción. Este impacto negativo en la economía vasca influyó en el estancamiento de su población. Como ejemplo significativo de esa tendencia, en 2001, la población vasca apenas superaba los dos millones de habitantes, una cifra similar a la alcanzada en 1975. Por Territorios Históricos, Bizkaia y Gipuzkoa, que habían sido tradicionalmente las provincias con mayor crecimiento de población, experimentan un ligero decrecimiento en sus censos, mientras Araba, que siempre había tenido un incremento de población residual, despega hasta superar por primera vez el 11% de la población total de Euskadi (Pérez, 2012). Este decrecimiento de población experimentado en las provincias costeras se explica por el retorno a sus lugares de origen de parte de la población inmigrante que habían acogido en la etapa de expansión industrial (Fernández de Pinedo, 2001).

A principios de la década de 1980 el Estado reaccionó a la crisis apoyando a las grandes industrias privadas vascas con créditos y subvenciones de dinero público a cambio de reestructuraciones, ajustes en la producción, aumento de la productividad y modernización de sus instalaciones. Las primeras medidas tomadas por el Estado fueron el Real Decreto de 8 de mayo de 1981 y posteriores disposiciones legales cuyo objetivo principal era reflatar la industria española (Catalán, 2002). Estas medidas de choque se vieron reforzadas con proyectos estratégicos, como la creación de las *Zonas de Urgente Reindustrialización* (ZUR) o con la creación de entidades públicas de carácter autonómico como la *Sociedad de Promoción Industrial* (SPRI) o el *Ente Vasco de la Energía* (EVE), la primera creada en 1981 para articular la política industrial y de empleo del Gobierno Vasco, mientras el segundo se constituyó en 1982 para sentar las bases de la futura política energética vasca. Ambas entidades centran sus esfuerzos en apoyar los procesos de saneamiento y reconversión de las empresas vascas y su adecuación a los nuevos estándares de producción y productividad impuestos por la CEE.

La intervención del Estado y del Gobierno Vasco no fue suficiente para evitar la debacle, los envites de la crisis provocaron una reacción en cadena que fue tumbando una a una las empresas más emblemáticas y con mayor tradición histórica de todos los sectores industriales vascos, cebándose con las áreas más industrializadas como la Margen Izquierda en Bizkaia.

En esta etapa de caída libre del sistema industrial coge el testigo el sector servicios, que absorbió gran parte de los trabajadores que perdieron sus empleos en la industria. En esta terciarización del sistema socioeconómico vasco, fueron los servicios públicos los que mayor contribución hicieron al PIB y los que amortiguaron el impacto de la brutal crisis (Catalán, 2002).

Notas -----

²⁸ Concretamente la crisis del petróleo y las reconversiones industriales que afectaron al tejido industrial vasco serán tratadas en los apartados 2.1 y 2.2 del mencionado capítulo titulado “Transición del

Gran Bilbao industrial al Bilbao Metropolitano postindustrial. Desde el colapso del sistema industrial al efecto Guggenheim”.



Figura 52. Fotografía de la llamada marcha de hierro que emprendieron los trabajadores de ENSIDESA y AHV desde sus fábricas hasta Madrid para reivindicar la viabilidad de sus empresas.

La entrada de España en 1986 en la *Comunidad Económica Europea* (CEE) supuso el acceso a fondos europeos para la modernización del país a cambio del compromiso de acometer una transformación estructural del tejido productivo industrial. Es decir, que la entrada en la CEE tuvo su cara y su cruz, su cara por la trascendencia que tuvo ser miembro de esta asociación de Estados europeos y por la disponibilidad de fondos para la adecuación de las infraestructuras y del sistema productivo español a la nueva coyuntura, pero la cruz fue el sometimiento a un profundo cambio del sistema productivo que afectó especialmente al tejido industrial vasco que tuvo que adecuarse para cumplir las exigencias europeas en cuanto a productividad, solvencia y expectativas de futuro. Las reconversiones industriales comprometidas por España se llevaron por delante a gran parte del tejido industrial vasco, cebándose con sectores tradicionales como el minero, el siderúrgico, el siderometalúrgico, el papelero o la industria naval, entre otros. La supervivencia únicamente de las empresas más fuertes y competitivas hizo que la mano de obra industrial que perdió su trabajo fuese paulatinamente derivando al sector servicios, lo que en definitiva supuso un cambio de modelo socioeconómico en el que el sector terciario cogió el testigo de la industria como motor de la economía vasca.

A partir de la década de 1990 el Gobierno Vasco centró sus esfuerzos en incentivar las industrias tecnológicas y de gran especialización, apoyando igualmente a las industrias vascas supervivientes del proceso de reconversión, siendo una apuesta por la convivencia de los sectores tradicionales con las nuevas industrias de innovación tecnológica (Catalán, 2002). Esta reestructuración de todo el sistema socioeconómico vasco tuvo su repercusión en el sector bancario, propiciando fusiones entre entidades para afrontar los exigentes retos de un mercado globalizado, la unión más poderosa y destacable fue la que llevaron a cabo las entidades financieras *Banco de Bilbao*, *Banco Vizcaya* y *Banco Argentario* para fundar el BBVA. También entre las Cajas de Ahorro vascas se dieron importantes fusiones en los tres Territorios Históricos, coincidiendo éstas en el año 1990. En Bizkaia nace la *Bilbao Bizkaia Kutxa* (BBK) de la unión de la *Caja de Ahorros Municipal de Bilbao* y la *Caja de Ahorros Vizcaína*, en Gipuzkoa surge la *Kutxa* de la fusión de la *Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián* y la *Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa*, mientras en Araba se constituye la *Vital* por la suma de la *Caja Provincial de Ahorros de Álava* y de la *Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Vitoria*. Otro de los sectores que se vio abocado a las uniones fue el energético, formándose en Euskadi una de las empresas energéticas más poderosas de Europa, IBERDROLA, que surgió de la fusión entre IBERDUERO e HIDROELÉCTRICA ESPAÑOLA. En esta década el modelo productivo cooperativista guipuzcoano sigue siendo sinónimo de éxito, liderado por la *Corporación Cooperativa de Mondragón*, en la que se integran empresas de gran poderío en sus sectores como EROSKI en el alimentario o FAGOR en de los electrodomésticos (Pérez, 2012).

En definitiva, el acceso al mercado común europeo como Estado miembro de la Comunidad Económica Europea, la transformación del modelo socioeconómico tras las reconversiones industriales, la inversión pública en grandes infraestructuras, la recuperación del sistema fiscal vasco basado en el *Concierto Económico* y el nuevo marco institucional de la etapa democrática posdictadura, son el motivo de esta nueva y próspera etapa de desarrollo económico en el País Vasco que deja atrás la hegemonía del sistema productivo industrial.

2.3 Colapso del sistema socioeconómico industrial. Años 70 y 80 del siglo XX

Bilbao (es) el perfecto ejemplo de lo feo, viejo, sucio, violento, crispado, contaminado, sin futuro económico, en el que dominan lo vulgar, lo tosco, lo pobre²⁹

José Luis Laskurain (ex Diputado Foral de Hacienda de Bizkaia)

2.3.1 Situación previa

Para contextualizar y arrojar luz sobre cómo fue posible la profunda, radical y rauda transformación urbana, socioeconómica, paisajística y medioambiental que llevó al área metropolitana de Bilbao a mutar, de ser uno de los territorios más industrializados del sur de Europa, a ser hoy en meca del urbanismo de vanguardia y ejemplo global de revitalización y regeneración urbana postindustrial, se analizan los acontecimientos cruciales que posibilitaron la metamorfosis.

Este análisis sobre la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano se aborda desde una perspectiva predominantemente urbanística y paisajística, aunque sin perder de vista los cambios sociales que la posibilitaron, además de valorar qué instrumentos de planificación y agentes fueron determinantes para llevarla a cabo.

Se determinan dos momentos fundamentales de la historia reciente del Bilbao Metropolitano y por extensión de Bizkaia y de Euskadi como fundamentales para contextualizar la mutación, el primero es el momento del colapso del sistema industrial, datado entre 1975, momento en que la crisis del petróleo (que se había iniciado dos años antes) impacta con toda su crudeza en el tejido industrial vasco y la década de 1980, marcada por las reconversiones industriales obligadas para adaptar el sistema industrial vasco a las exigencias europeas. Este colapso influye y se produce simultáneamente a una serie de acontecimientos de orden político, social, sanitario, de seguridad pública y medioambiental que hacen tambalear todas las estructuras del sistema y afectan a todas las esferas de la vida pública vasca. El segundo momento clave se inicia en la década de 1990 y llega hasta nuestros días y es la metamorfosis propiamente dicha, pues tras el colapso vino la reacción catártica que provocó el resurgir de la comarca con una radical transformación física y socioeconómica. Superado el modelo socioeconómico basado en las llamadas "industrias pesadas", Bilbao y su área de influencia se convierten en el paradigma de la transformación postindustrial. Aunque la nueva metrópoli del siglo XXI se construyó sobre los escombros del extenso, rico y heterogéneo patrimonio industrial vizcaíno.

El final de la década de 1970 y los años 80 serán considerados en esta investigación como la frontera socioeconómica y emocional³⁰ entre las etapas industrial y postindustrial en el País Vasco. Para poder

Notas -----

²⁹ Estas palabras de Laskurain son extraídas del texto "*Bilbao: el peso de un contexto*" (2004) de Víctor Urrutia, incluido en el libro *Urbanismo en el siglo XXI. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*.

³⁰ La frontera de transformación física y paisajística entre épocas la marcan las demoliciones masivas de elementos industriales ejecutadas por el PDRRII a partir de la década de 1990.

comprender el punto de partida que unió a instituciones y agentes públicos y privados del Bilbao metropolitano en pos de un proyecto común de radical transformación del territorio, se debe contextualizar el momento del colapso del sistema basado en las grandes industrias, aunque sin obviar el contexto histórico que dio pie a esta profunda y drástica metamorfosis como sociedad.

Aunque prácticamente sin excepción, en las economías industriales occidentales avanzadas, los años 80 del siglo pasado supusieron un periodo de reformulación y de cambios sustanciales en sus sistemas productivos y en su planificación urbana. En ese contexto global, Euskadi fue una excepcionalidad por la concatenación de acontecimientos extraordinarios que se produjeron en todos los ámbitos de la sociedad vasca desde el político, al económico, pasando por violencia terrorista y llegando hasta catástrofes naturales. Esta concatenación de acontecimientos excepcionales, en principio independientes e inconexos, que como si de un guión tarantinesco³¹ se tratase, acaban influenciándose unos a otros, generando un imprevisible efecto dominó que desembocaría en la catarsis que supuso la década de 1990 en el País Vasco.

Para situarse en el momento del *big bang* que posibilitó la reacción que trajo la radical transformación, hay que desenfocar de lo puramente industrial o urbano y ampliar las miras para hacer un análisis global de la realidad social, política, medioambiental y económica de aquel momento histórico. Desde finales de la década de 1970 y durante la práctica totalidad de la de 1980, Euskadi era una olla a presión en todas sus estructuras.

El epicentro del terremoto se produjo con la citada crisis del petróleo, que supuso un durísimo varapalo para el tejido industrial vasco y el final de una época de bonanza económica. Esta crisis energética hizo tambalearse lo que se suponía un sólido sistema industrial destapando una serie de deficiencias estructurales que hicieron necesarias políticas de reestructuración del sistema productivo en forma de reconversiones industriales. Este colapso de la industria vizcaína mutó en crisis social con el cierre masivo de fábricas y la pérdida de miles de puestos de trabajo, además de acabar con las expectativas laborales y de futuro de miles jóvenes en las zonas altamente industrializadas como la Margen Izquierda. Esta falta de futuro laboral hizo que una generación de jóvenes buscase refugio en el consumo de heroína, lo que supuso un grave problema de salud y de seguridad pública. Miles de jóvenes murieron de sobredosis y de SIDA en las calles de Euskadi. Ese cóctel de desafección, falta de expectativas laborales y rebeldía unido a estar bajo el yugo de una dictadura militar de 40 años supuso el origen de la banda terrorista ETA³² que aprovechó tales circunstancias para reclutar miembros y sembrar de violencia el País Vasco, asesinando, secuestrando y extorsionando a cientos de empresarios vascos; la acción de ETA, fue decisiva para el cierre (sin haber sido puesta en marcha) de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ, única central nuclear construida en suelo vasco. La respuesta terrorista del estado a la violencia de ETA la encarnaron los GAL³³. En el ámbito de la política, con la situación social descrita, con el dictador moribundo y grandes disensiones en el seno del régimen, se afrontaba con gran incertidumbre la agonía de la dictadura franquista. La muerte del dictador y el asesinato a manos de ETA del almirante Carrero Blanco, sucesor natural de Franco, provocaron el fin de la dictadura y el inicio del proceso de transición hacia la democracia. En ese camino se formó el primer gobierno democrático postdictadura y Euskadi volvió a contar, 40 años después, con un Gobierno Vasco. Pero el tránsito hacia la consolidación de la democracia no estuvo exento de sobresaltos, ya que el 23 de febrero de 1981 hubo un golpe de Estado que afortunadamente no prosperó. A este coctel

Notas -----

³¹ Tarantinesco hace referencia a Quentin Tarantino, actor, productor, guionista y director de cine estadounidense, conocido por la violencia y los giros dramáticos de sus guiones.

³² ETA es el acrónimo de Euskadi Ta Askatasuna, denominación de un grupo terrorista de carácter independentista que surgió en Euskadi y que

reivindicaba su independencia de los Estados francés y español.

³³ GAL son las siglas de Los Grupos Antiterroristas de Liberación. Los GAL, fue un grupo terrorista formado por elementos parapoliciales financiados con fondos reservados del Ministerio del Interior del Gobierno de España, para contrarrestar con violencia extrajudicial las acciones de ETA y su entorno.

hay que añadir una catástrofe natural, sin precedentes, que golpeó duramente a Bizkaia, las inundaciones de 1983.

A continuación, a través de una propuesta específica de esta investigación, se hace un repaso de los aspectos destacables que hicieron tambalearse la estabilidad socioeconómica del País Vasco y que amplificaron el impacto del colapso industrial.

2.3.2 Crisis del petróleo

La primera crisis del petróleo se inició en 1973³⁴ y se sitúa como el acontecimiento principal que marca la frontera entre los periodos industrial y postindustrial. Aunque su efecto se dejó notar en todo el sistema productivo occidental, esta crisis energética fue especialmente dura para los sectores industriales españoles. España era un gran consumidor de crudo, con una dependencia que alcanzaba dos tercios del consumo energético del país. En aquella época, el precio del petróleo se disparó en apenas tres meses, pasando de un precio de 3 a 11,70 dólares por barril, casi cuadruplicando su valor. La factura del petróleo aumentó en 2.500 millones de dólares, disparando el déficit comercial hasta un 50%. Las consecuencias inmediatas de este desequilibrio comercial y de la fuerte dependencia del crudo fue el empobrecimiento colectivo por la transferencia de recursos al exterior, el aumento significativo de la inflación y un importante desajuste fiscal. Pero las consecuencias a plazo medio fueron demoledoras, pues supuso una grave alteración en las condiciones productivas que hicieron imposible la competitividad de las industrias españolas en tales condiciones. Esta situación provocó un profundo reajuste estructural del tejido industrial.

El impacto de esta crisis internacional en España llegó en el momento más inoportuno, coincidiendo con los momentos inmediatamente anteriores y posteriores a la muerte del dictador. La muerte de Franco descabezó a un régimen que fue incapaz de adoptar medidas de contención que amortiguasen el impacto de la crisis.

Tras el asentamiento de la transición política y la estabilización económica en España, con Adolfo Suárez como presidente, sobreviene una segunda crisis del petróleo³⁵. De nuevo, los precios se disparan, pasando de los 12,70 dólares por barril en 1979, a los 37 dólares por barril en 1980. Esta segunda oleada supuso de facto un nuevo estancamiento económico. En los años siguientes, ya con un gobierno socialista en la Moncloa, se inició la senda de la recuperación económica, pero para la superación definitiva de esta crisis se debía afrontar una profunda reconversión industrial. Esta necesaria reestructuración de la industria supuso una importante destrucción de empleo en el sector (Sudriá, 10 de febrero de 2012).

Notas -----

³⁴ El 6 de octubre de 1973, las tropas de varios países árabes lanzaron una ofensiva a gran escala contra Israel. Tras tres semanas de combates, los israelíes, con el apoyo de Estados Unidos, lograron restablecer su hegemonía. Como respuesta a la derrota y sabedores del apoyo occidental a Israel, los países árabes decidieron utilizar el petróleo como arma económica y bloquearon los envíos de crudo a los aliados del Estado Hebreo. Los precios del petróleo sufrieron una escalada sin precedentes, inasumible

para el sistema productivo industrial occidental, lo que supuso una profunda crisis económica.

³⁵ La segunda crisis del petróleo la provocó el derrocamiento del Sah y la instauración del régimen de los Ayatolás en Irán, uno de los principales países productores de crudo. Como consecuencia estalla la guerra entre Irán e Irak, país también productor de crudo, provocando un nuevo desabastecimiento y la consecuente escalada de precios.

2.3.3 Reconversiones industriales

Siguiendo con este efecto dominó, la crisis del petróleo desembocó en la reestructuración de la industria en España, afectando especialmente a territorios muy dependientes de este sector productivo como Euskadi. Esta reestructuración recibió el nombre de reconversión industrial.

Se inicia este análisis, atendiendo a la definición del término reconversión industrial, realizado por la profesora de Geografía Humana de la UPV/EHU M^a Concepción Torres, que lo define así:

La política de reconversión industrial es un conjunto de medidas financieras, fiscales, laborales y tecnoorganizativas, orientadas a la modernización de los sectores maduros afectados por la crisis, para lograr que las empresas sean competitivas en el nuevo contexto económico.
[...] Las regiones donde los sectores maduros suponen una parte esencial de la estructura económica son conocidas por regiones industriales en declive, en las cuales la incidencia de la reconversión ha sido muy aguda o acusada a nivel socio-económico y espacial. El País Vasco estaría incluido en este tipo de regiones. (Torres, 1991, p. 166)

Una de las motivaciones, o quizás esté mejor expresado, una de las consecuencias del naufragio de la industrialización en el País Vasco fueron las reconversiones industriales. El varamiento de las industrias pesadas o "maduras", como las define Torres, de sectores tan importantes y estratégicos para la economía vasca como el naval, el siderúrgico o el minero, tuvo como consecuencia una necesaria y urgente toma de decisiones para dar respuesta a sus innegables problemas estructurales que los hacían incapaces de competir en un mercado internacional globalizado. A tal efecto, en las décadas de 1980 y 1990 se implementó, en varias fases, un programa de reconversión industrial que provocó un gran impacto que trascendió el ámbito puramente industrial y empresarial, llegando a afectar directamente a la esfera de lo social.

El proceso de transición democrática, supuso un nuevo panorama político y el despegue de las relaciones internacionales de España. Esta apertura tuvo como consecuencia principal la entrada de una competencia industrial globalizada. El fin de décadas de autarquía y proteccionismo del régimen franquista, la no inversión tecnológica, y el mantenimiento de plantillas sobredimensionadas en las grandes empresas vascas, dio lugar a la tormenta perfecta.

Hay una serie de factores que fueron determinantes en la necesidad de afrontar una profunda reconversión industrial y que afectaron sobremedida al tejido industrial vasco, siendo éstos: la competencia internacional con la irrupción de nuevos países industrializados; el considerable incremento de los costes energéticos, que repercutían directamente en los precios de los productos industriales; la falta desarrollo tecnológico en la producción industrial, que la hacía menos eficiente y dependiente de mano de obra; la disminución de la demanda; y el aumento en los costes salariales. Esta situación afectó de una manera más notoria a sectores como el siderúrgico o el naval.

En un primer momento, la reconversión industrial se tradujo en acciones puntuales, desarrolladas en el segundo semestre de 1980, sobre sectores productivos concretos como el de los electrodomésticos, los aceros especiales y la siderurgia. Tras estos inicios fragmentarios, la reconversión industrial fue ganando una dimensión más estructurada; así pues, se podría decir que el primer paso de la reconversión industrial con mayúsculas se dio con el Decreto-Ley 9/1981 de 5 de junio, que estableció medidas concretas de acción. Las medidas financieras se concretaron en la concesión de préstamos y avales; las fiscales, mediante bonificaciones en impuestos y laxitud en las obligaciones con la Seguridad Social; y las socio-laborales, con expedientes de regulación de empleo y jubilaciones anticipadas. También se establece la figura de la "*Sociedad de Reconversión*", encargada de gestionar el operativo propiamente dicho.

En 1983 comienza lo que se podría denominar como la segunda fase de la reconversión. Su inicio lo marca la aprobación del Real Decreto-Ley 8/1983 de 30 de noviembre, denominado de Reconversión

y Reindustrialización. En este Real decreto, se apela a la reestructuración de los sectores más afectados por la crisis para su adaptación a la situación económica internacional, además del re direccionamiento de recursos humanos y financieros hacia sectores productivos que se consideraban de futuro. También se debe destacar la creación de los Fondos de Promoción de Empleo, ideados con los objetivos de facilitar la recolocación de trabajadores de sectores en crisis y generar nuevas dinámicas tanto en formación como en ofertas de empleo.

Dentro del periodo que duró la reconversión industrial, hubo un punto de inflexión que merece especial atención, la entrada de España en la *Comunidad Económica Europea* (CEE). Dentro de las condiciones aceptadas por el Estado para su integración, se fijó un periodo de tres años (1986-1989) en el que España se comprometía a concluir los planes de reestructuración industrial detallados en plan de reconversión industrial que desde principios de la década venía desarrollando el Gobierno de España.

Los rigores de la presión europea y de la propia reconversión industrial fueron especialmente duros en Euskadi. Con un tejido industrial liderado por mastodónticas empresas de sectores básicos de la producción industrial como la siderurgia o la construcción naval, el peso de estos sectores en la actividad económica vasca era desequilibrado, llegando a absorber un 38,8% de los empleos en todo el territorio en el año 1986. Por tanto, era previsible e inevitable que, tras la crisis y la posterior reconversión industrial, la pérdida de puestos de trabajo en industria fuese importante.



Figura 53. Fotografía de las movilizaciones que se dieron para frenar la reconversión industrial en Euskadi.

En el cuadro estadístico adjunto, se aprecia en cifras la pérdida constante de puestos de trabajo en el sector industrial. No hay manera más clara de mostrar lo que supuso socioeconómicamente hablando la crisis y la reestructuración industrial en el País Vasco y de manera más cruda en Bizkaia. Tal es así, que en el periodo comprendido entre 1975 y 1990, en el sector industrial vizcaíno se destruyeron casi 70.000 empleos del total de 115.400 perdidos en todo el País Vasco. Pasando de las grandes cifras a los datos más concretos, en Bizkaia el sector más afectado por esta pérdida de puestos de trabajo fue el siderúrgico. Como ejemplo paradigmático de la afección de estas medidas en relación con la destrucción de empleo, en 1990, tras el cumplimiento del Plan Industrial de AHV, solamente en esta empresa se perdieron 4.171 puestos de trabajo. En ese mismo año, las pérdidas económicas de la

empresa ascendían a los 4.000 millones de pesetas. Al encarar la década de 1990, AHV era un gigante con los pies de barro (Torres, 1991).

En cuanto al otro sector más castigado, el naval, en la segunda mitad de la década de 1980, su capacidad productiva se redujo a la mitad, situación que incidió directamente en la pérdida masiva de empleos y en una radical reestructuración del sector, sobre todo en las empresas asentadas en la Ría. El cierre definitivo del ASTILLERO EUSKALDUNA en 1985, enmarcado en la reconversión del sector naval propuesta en los acuerdos de la CEE, supuso el pistoletazo de salida a la profunda transformación de la construcción y reparación naval en el Gran Bilbao. Entre 1984 y 1990 se sucedieron las fusiones y las reintegraciones de plantillas de los astilleros que se consideraron inviables, para propiciar un sector más fuerte y especializado, capaz de pelear en el mercado global.

EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN OCUPADA EN INDUSTRIA

1975-1990 (miles de personas)

AÑOS	ARABA	GIPUZKOA	BIZKAIA	MADRID	BARCELONA	ESPAÑA
1975	43,6	129,1	182,7	405,3	812,6	3.532,7
1976	46,2	118,1	180,2	394,5	705,8	3.420,9
1977	44,9	108,7	183,8	417,3	726,9	3.414,1
1978	40,9	109	173,4	384	741,7	3.345,6
1979	40,5	110,8	156,8	382,1	668,1	3.210,5
1980	41,5	111,9	155,9	372,3	644,3	3.061,5
1981	42	101,7	145,7	346,3	616,1	2.888,7
1982	37,3	100,8	142,2	318,8	574,7	2.760,3
1983	33,8	95,3	132,6	352,6	567	2.732,2
1984	34,4	89,4	119	347,5	561,4	2.619,9
1985	34,4	87,2	111,2	306,7	556,5	2.567,6
1986	34,3	91,4	113,4	328,6	540,2	2.664,3
1987	31,9	86,4	114,6	367,9	580,8	2.801,9
1988	34	79,9	106,9	370,2	582	2.818,6
1989	35,2	88,7	111	347	643,2	2.940,6
1990	37,2	89,8	113	339,5	641	2.960,9
A)	78,9	67,5	60,9	75,7	68,5	72,7
B)	108,5	98,2	99,6	103,3	118,7	111,1

A) 1985/1975*100
B) 1990/1986*100

Figura 54. Cuadro estadístico de la evolución de la población ocupada en industria en los momentos más duros de la crisis, comparando las 3 provincias vascas con las principales ciudades españolas y el Estado.

A partir de 1981, Euskadi empieza a tener competencias³⁶ en materia de reestructuración industrial. Además de encargarse de cumplimentar las medidas adoptadas a nivel estatal, paralelamente, el Gobierno Vasco desarrolló su propio paquete de medidas, para rescatar al eslabón más débil del tejido empresarial vasco, las *Pequeñas Y Medianas Empresas (PYMES)*³⁷. Estas PYMES, no estaban incluidas en la reconversión industrial estatal, Por lo que eran más vulnerables. Las PYMES, también sufrieron los rigores de la crisis con la pérdida de 200.000 empleos en todo el País Vasco. De entre las medidas lanzadas por el Gobierno Vasco, merece especial atención el *Plan de Relanzamiento Excepcional (PRE)*³⁸,

Notas -----

³⁶ Las transferencias se acuerdan en la *Comisión Mixta de Transferencias*, mediante el Real Decreto 3502/1982, dando cumplimiento al artículo 18/30 del Estatuto de Autonomía.

³⁷ En este texto, el acrónimo PYMES hace referencia a las pequeñas y medianas empresas.

³⁸ En este texto se utiliza el acrónimo PRE para referirse al Plan de Relanzamiento Excepcional.

desarrollado entre 1985 y 1987, con una dotación económica de 34.484 millones de pesetas. El PRE se aprobó según el Decreto 150/1985, de 11 de junio, que lo describe así:

Se configura como un plan unitario y trienal, en el que se establece un marco general de beneficios, que potencie actuaciones interempresariales y mejoras de la gestión, inversiones en activos fijos e innovación en procesos y productos mediante actividades de Investigación y Desarrollo tecnológico, todo ello con el fin último de incrementar sustancialmente la competitividad de sectores industriales fuertemente implantados en la Comunidad Autónoma. (Orden 1719/1986, de 17 de julio).

Los efectos a nivel social, derivados de la pérdida masiva de puestos de trabajo en industria, fue una respuesta en forma de actividad sindical frenética y presión en forma de huelgas generales o huelgas sectoriales, que en ocasiones derivaron en protestas violentas. Los incidentes más graves y que permanecen en la memoria colectiva fueron los acontecidos en el proceso de cierre del ASTILLERO EUSKALDUNA de Bilbao y que fueron conocidos popularmente como "la batalla de Euskalduna" (Unzueta, 1984).

A modo conclusivo del apartado y en vista de los resultados analizados, se puede afirmar que esta sucesión de planes en pos de la reconversión, reestructuración y reactivación de la actividad industrial en el País Vasco tuvieron un resultado no muy positivo, pues la inversión de ingentes recursos en sectores como el siderúrgico o el naval, no ha permitido la subsistencia de gran parte de las empresas beneficiarias, ni supuso la contención en pérdida en puestos de trabajo, aunque si abrió la puerta a la inversión en sectores productivos estratégicos de futuro con base tecnológica.

2.3.4 Heroína y SIDA

La crisis industrial trajo desempleo y la pérdida de oportunidades de futuro en un mercado laboral muy debilitado. Este panorama supuso un durísimo golpe para una generación de jóvenes vascos que vieron truncadas sus expectativas de futuro, con especial afección en la Margen Izquierda. La crisis industrial mutó en crisis social, generando desafección y un efecto de rebeldía que empujaría a esa generación a evadirse a través del consumo de heroína.

Sin tener en cuenta la crisis sanitaria por la pandemia de coronavirus de 2020, el azote de la heroína y la proliferación del SIDA en las décadas de 1980 y 1990, ha sido uno de los mayores problemas de salud pública al que se enfrentado la sociedad vasca. Según datos de EITB³⁹, a principios de los años 80 se contabilizaban cerca de 10.000 adictos a la heroína en el País Vasco (Cayero y Zulaika, 2016).

Además, las muertes por sobredosis de cientos de adictos en las calles de Euskadi, el consumo de heroína por vía intravenosa y el compartir jeringuillas, conllevaron una escalada del SIDA. Los primeros casos de la enfermedad se detectaron en Euskadi en 1984 y se estima que terminó afectando a 10.000 personas, la mayoría de ellas por compartir jeringuillas. 4.000 heroinómanos murieron por el SIDA. Según el experto Daniel Zulaika, coordinador del Plan Vasco Contra el SIDA, hubo una relación directa entre el consumo de heroína inyectable y la escalada de casos de SIDA en el País Vasco, destacando como una de las zonas de máxima afección de esta problemática a la Margen Izquierda, con especial incidencia en sus localidades más industrializadas, Sestao y Barakaldo.

El consumo de una droga tan adictiva y destructiva como la heroína, también supuso graves problemas de orden público, muchos adictos delinquían para conseguir su dosis.

Notas -----

³⁹ El acrónimo EITB, hace referencia a Euskal Irrati Telebista, la radio televisión pública vasca.

Como testimonio desgarrador, de lo que supuso vivir ese momento en primera persona, en el programa de EITB, "Las huellas perdidas", se recupera un extracto de la entrevista que se realizó en 1991 a losu Expósito, guitarrista del grupo de rock radical vasco⁴⁰ *Eskorbuto*, que fallecería un año después víctima de SIDA. En esa entrevista, Expósito dice: "Yo nací un buen día en la Margen Izquierda del Nervión, al lado de Bilbao. En este pueblo, la heroína está al alcance de cualquiera, en cualquier esquina. Está llena de camellos." (Cayero y Zulaika, 2016).

También Edurne Portela, autora de la novela "Mejor la ausencia" (2017), describe y vincula el consumo de heroína con la desindustrialización en la entrevista realizada para RTVE⁴¹. A las preguntas ¿La heroína que suponía en aquellos años? ¿Estaba muy presente? La escritora contesta en estos términos:

Si, la margen izquierda del Nervión, todos los pueblos que van desde Bilbao a Santurce, que es donde se desarrolla la novela, sufrió mucho la incursión de la droga con unas consecuencias tremendas. [...] Yo creo que era una época en que la juventud, debido al paro y a las consecuencias de la industrialización, no veía un futuro y que la droga fue un acto de rebeldía. (Romero, 2017, s.p.).

En este devenir de acontecimientos, también irrumpe la organización terrorista ETA, que asesinó a 20 personas a las que vinculaba con el narcotráfico.

2.3.5 La banda terrorista ETA

En la esfera de lo social y enlazando con el dato de los asesinatos de personas supuestamente vinculadas con el tráfico de drogas a manos de la banda terrorista ETA, se analiza el impacto que su violencia tuvo en la sociedad y como afectó al sector industrial y empresarial vasco.

La década de 1980 fue un periodo convulso por diferentes motivos, primero, se vivió un recrudecimiento de la violencia terrorista de ETA y su entorno, encabezado por Jarrai⁴². Tal importancia tuvo esta organización juvenil dependiente de la banda terrorista que Portela, en la entrevista anteriormente citada, se refiere a ella como:

En la sociabilidad de la juventud [...] parte de esa rebeldía se canalizó hacia el movimiento político de esa juventud, que entonces se llamaba "rebelde y combativa", y que al final fue la que surtió el Jarrai de aquella época de la kale borroka y que algunos de ellos acabaron formando parte de ETA. (Romero, 2017, s.p.).

La presión de la violencia de ETA resultaba asfixiante en aquella época, tal y como lo describe Portela "Los años 80 fueron años durísimos, en el 80, 81 había un asesinato cada dos días como mucho." (Romero, 2017, s.p.).

La mención del terrorismo de ETA viene a colación, por la especial incidencia que tuvo en el devenir de la industria vasca. Los empresarios vascos fueron objetivo prioritario de la banda terrorista desde el principio. ETA, desarrollo un sistema de extorsión generalizada, llamado "impuesto revolucionario", mediante el que hacían llegar a sus víctimas misivas (ver documento 14 de los Anexos Documentales) en las que reclamaban cantidades de dinero para su financiación. Además de la extorsión, ETA asesinó y secuestró a numerosos empresarios o a empleados de grandes empresas. Según datos de

Notas -----

⁴⁰ El rock radical vasco fue un movimiento musical surgido a mediados de los 80 en Euskadi. Musicalmente hablando, bajo el paraguas de esta denominación se incluían diferentes estilos musicales, aunque con una hegemonía de grupos que bebían del punk.

⁴¹ El acrónimo RTVE, se corresponde con Radio Televisión Española, la radio televisión pública española.

⁴² Jarrai fue una organización juvenil de carácter político, que acabó formando parte del entramado de la banda terrorista ETA.

Confebask⁴³, la cifra de empresarios que se vieron afectados por la violencia terrorista se traduce en 49 empresarios asesinados, 52 secuestrados y cerca de 10.000 chantajeados económicamente. Se estima que mediante el chantaje y los llamados “secuestros económicos”, la banda terrorista logró recaudar una cantidad cercana a los 104 millones de euros (Fernández, 2016). En abril de 1976, Ángel Berazadi fue primer empresario asesinado por ETA; mientras que el último, Joxemari Korta, fue asesinado en agosto de 2000 (Agencia EFE, 2017). Esta cifra inasumible, supuso una gota más en el colmado vaso de las grandes empresas vascas.

La violencia de ETA provocó el exilio de numerosas empresas y el miedo de los nuevos inversores, y tuvo un efecto devastador en la economía vasca.

2.3.6 La Central Nuclear de Lemóniz. El nacimiento de la conciencia medioambiental colectiva

Dentro del maremágnum de acontecimientos que contextualizan la catarsis vasca, hay ingredientes que tienen gran peso, como los anteriormente descritos, pero hay otros, de menor relevancia, que explican lo convulso del ambiente de la época. Hubo un hecho, la construcción de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ, que fue ejemplo paradigmático de la lucha de la sociedad civil contra una imposición del régimen dictatorial de Franco. Además, en ese tablero, tuvo un papel determinante la irrupción de ETA.

La CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ fue levantada en 1972 en la cala Basordas del municipio vizcaíno de Lemóniz. El complejo ocupó y ocupa la práctica totalidad de ese enclave natural de exuberante belleza, frente a frente con el mar Cantábrico, como si se tratase de una faraónica arquitectura brutalista⁴⁴ de hormigón armado, inmensa, masiva y sin concesiones al ornamento.



Figura 55. Fotografía de la marcha antinuclear de agosto de 1979.

La construcción e intento de apertura de la central coincidió temporalmente con el declive industrial vasco, declive que fue haciendo perder dependencia económica de la producción industrial, poniendo así en cuestionamiento esa hegemonía en la balanza socioeconómica vasca. Cuando se vieron las costuras del sistema industrial, que hasta aquel entonces fue incontestable y exitoso, se puso en el

Notas -----

⁴³ La *Confederación Empresarial Vasca* (Confebask) es la organización que representa y defiende los intereses generales y comunes de los empresarios vascos.

⁴⁴ El brutalismo es un movimiento arquitectónico que apareció en la década de los 50. El término

“brutalismo” procede del concepto francés *‘beton brut’*, que significa hormigón a la vista. Las construcciones brutalistas se caracterizan por una geometría dinámica masiva y monolítica, en la que el hormigón visto tiene una presencia preponderante.

punto de mira la sostenibilidad medioambiental, pues casi dos siglos de salvaje industrialización dejaron suelos altamente contaminados, yacimientos agotados y una ría al borde de la muerte como

ecosistema natural. Fue el asentamiento de la conciencia medioambiental en la sociedad y el intento de apertura de la central nuclear lo que provocó el surgimiento del movimiento antinuclear en el País Vasco. A este movimiento, muy activo durante todo el proceso de construcción de la central, se unieron los alcaldes vascos que instauraron en sus ayuntamientos una política antinuclear. En 1976, se crea la *Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear*, organización que pretendía aglutinar el movimiento antinuclear vasco, llegando a concentrar en julio de 1977 a 150.000 personas en Bilbao (Urrutia, 2004). Pero el momento clave de esta acción pacífica, civil y ecologista, fue la marcha realizada el 14 de agosto de 1979 que congregó a las puertas de Lemóniz a más de 12.000 personas, siendo una de las primeras manifestaciones importantes toleradas en Euskadi durante la transición (Albiz, 1979; Abaitua, 2016).

Aunque realmente, el punto de inflexión que hizo que la central nunca abriese, lo marcó la intervención de la banda terrorista ETA. En vista de la controversia social y la reacción civil que provocó Lemóniz, ETA decidió incluir la central nuclear entre sus objetivos prioritarios. Las primeras acciones de terroristas de la banda fueron la colocación de artefactos explosivos en torres de alta tensión o subestaciones de IBERDUERO, hasta que el 17 de marzo de 1978, una bomba colocada en uno de los reactores de la central, causó la muerte de 2 trabajadores e hirió a otros 14. Desde este atentado, ETA dio un salto cualitativo en sus acciones y realizó, lo que se podría denominar la acción definitiva que desequilibró la balanza, el secuestro y asesinato en 1981, de José María Ryan, ingeniero jefe de la central nuclear. Tras este asesinato y el posterior, en 1982, de Ángel Pascual, director de la sociedad público-privada que debía relanzar el proyecto de Lemóniz, ETA comenzó una campaña del miedo, con el envío de cartas amenazantes a decenas de técnicos de la central nuclear. Este salto provocó dos reacciones que fueron decisivas en el devenir de la central: por un lado, desmovilizó a gran parte de los activistas antinucleares, que eran contrarios al uso de la violencia; pero de manera simultánea, los asesinatos y las amenazas, sembraron el miedo entre los técnicos que trabajaban en la central, lo que provocó la paralización temporal de las obras de construcción (López, 2011; Lecumberri, 2018a).

La insistencia de la banda terrorista en su ofensiva violenta contra Lemóniz fue determinante en su cierre definitivo en 1984. Según afirma textualmente Víctor Urrutia:

El caso de la Central Nuclear de Lemóniz constituye un “trofeo de guerra” que ETA exhibe como su gran victoria frente al Estado, pese a que la paralización del proyecto es el resultado de una realidad mucho más compleja. (Urrutia, 2004, p. 58).

Desde entonces, esta inmensa mole de hormigón armado, permanece varada, como un buque fantasma, en una de las zonas más bellas de la costa vasca.

2.3.7 Situación política. Dictadura, transición, estatuto y golpe de estado

Como colofón a este análisis de los acontecimientos que llevaron al País Vasco a tocar fondo, tiene una importancia capital la situación política de esa etapa histórica.

Tras más de 35 años de dictadura, el día 20 de noviembre de 1975, un compungido Arias Navarro⁴⁵ anunció, con una frase que pasaría a la historia de España, lo que a la postre sería el epitafio del régimen dictatorial, "Españoles... Franco ha muerto". La muerte del dictador y el posterior asesinato a manos de ETA, del Almirante Carrero Blanco, hombre fuerte del régimen llamado a liderar una segunda etapa dictatorial, fueron los acontecimientos clave que pusieron el punto y final a la dictadura y dieron paso al proceso de transición hacia la democracia.

Tras el regreso del exilio de los dirigentes de las formaciones políticas proscritas en los años de dictadura y su legalización, las primeras elecciones democráticas en España se celebraron el 15 de junio de 1977.

Con un sistema democrático en plena construcción, el 23 de febrero de 1981, la joven democracia española sufrió un golpe de estado. Conocido popularmente como 23F, esta insurrección tuvo su momento estelar en la toma del Congreso de los Diputados por un numeroso grupo de guardias civiles, liderados por el Teniente Coronel Antonio Tejero, cuya intervención ante las cámaras de RTVE forma parte de la historia de España y del imaginario colectivo. Afortunadamente, el golpe fracasó y sus ideólogos y ejecutores fueron procesados y encarcelados.

En Euskadi, el 19 de abril de 1979 se celebraron las primeras elecciones democráticas para ayuntamientos y diputaciones. Con estas elecciones, las instituciones locales y forales se convierten en la punta de lanza del cambio democrático. Otro hito en la transición política del territorio, fue la aprobación mediante la Ley Orgánica 3/1979, de 18 de diciembre, del Estatuto de Autonomía para el País Vasco, más conocido como el Estatuto de Gernika. Casi un año después, en marzo de 1980, se celebran las primeras elecciones autonómicas, que dieron lugar al primer Gobierno Vasco de la democracia postfranquista. En mayo de 1981, se aprueba una de las leyes que dotarán de mayor autogobierno a Euskadi, la *Ley del Concierto Económico* que supone a independencia económica y la asunción de la competencia para la recaudación de impuestos a las diputaciones forales vascas. Se fijó un cupo como fórmula de contribución a los gastos generales del Estado en el territorio y se asentaron las bases para la autogestión económica. Esta herramienta financiera, junto a las transferencias en competencias que el Estado ha ido transfiriendo al País Vasco en cumplimiento del Estatuto de Gernika, han hecho posible la Euskadi de hoy.

2.3.8 Inundaciones de agosto de 1983

Parecería anecdótico, si sus consecuencias no hubiesen sido dramáticas, pero en esta tormenta perfecta, solo faltaba como ingrediente una catástrofe natural, pero sucedió. El día 26 de agosto de 1983, más de un centenar de localidades vascas fueron declaradas zona catastrófica, después de que unas inundaciones históricas arrasasen con todo. Estas inundaciones afectaron a todo el País Vasco, pero de nuevo, la tragedia se cebó especialmente con Bizkaia.

Los 600 litros por metro cuadrado caídos en apenas 24 horas, convirtieron ese fatídico 26 de agosto, en el día de la mayor catástrofe natural registrada en Euskadi. El balance más trágico de las riadas fueron las 34 personas fallecidas y unas pérdidas económicas cuantificadas en 1.200 millones de euros. (Lecumerri, 2018b).

Estas inundaciones tuvieron una gran repercusión y aún hoy permanecen en el imaginario colectivo, por su virulencia y por suponer un punto de inflexión en la búsqueda de un modelo urbanístico y socioeconómico más sostenible para el área metropolitana de Bilbao. De hecho, si se recorre con

Notas -----

⁴⁵ Carlos Arias Navarro fue hombre de confianza del dictador y un peso pesado del Régimen. Fue el

encargado de dar la noticia del fallecimiento de Franco.

atención las calles del Casco Viejo bilbaíno, se pueden observar las placas conmemorativas de esta catástrofe en las que se marca el nivel que alcanzaron las aguas.

El investigador Roberto San Salvador del Valle describe muy certeramente la época previa a las inundaciones:

El urbanismo salvaje del período desarrollista había potenciado la infravivienda, el tráfico de vehículos priorizado sobre el peatón, el olvido de las infraestructuras básicas de luz, electricidad, saneamientos y pavimentación en la mayoría de los barrios de la metrópoli o la ausencia de equipamientos públicos básicos. Los cauces de los ríos y el aire presentaban altísimos niveles de contaminación y polución. La economía se hacía añicos con sectores excesivamente protegidos, muy mediatizados por los grupos próximos al poder, faltos de competitividad y sin un desarrollo tecnológico adecuado. (San Salvador del Valle, s.f.).



Figura 56. Fotografía de una placa conmemorativa de las inundaciones de 1983.

El declive industrial había llegado a su cénit y el efecto causado por estas inundaciones que arrasaron cientos de instalaciones industriales situadas en las cuencas de ríos y de la Ría, supuso la puntilla para muchas de estas empresas. Además, a nivel urbanístico, la riada del 83 provocó la transformación de áreas de gran concentración urbana como el Casco viejo de Bilbao, que en plena Aste Nagusia⁴⁶ se llevó la peor parte de esta tragedia. Precisamente dos años después de las inundaciones, en 1985, se pusieron en marcha entidades públicas dedicadas a paliar los efectos de las inundaciones, como la Sociedad Urbanística de Rehabilitación de Bilbao (SURBISA)⁴⁷ y la Oficina Municipal del Plan, con cometidos complementarios: una dedicada a la rehabilitación de los edificios existentes y la otra a definir las directrices de la nueva ciudad del futuro. (Rincón, 2013).

Notas -----

⁴⁶ Aste Nagusia, semana grande en euskera, se denominan a las fiestas principales de Bilbao.

⁴⁷ La *Sociedad Urbanística de Rehabilitación de Bilbao S.A. - Bilboko Berregokipenerako Hirigintza Elkarte S.A.* (SURBISA) fue una empresa pública, creada por el Ayuntamiento de Bilbao en 1985, para dar

respuesta a los efectos de las graves inundaciones de 1983. Su primera actuación fue rehabilitar el Casco Viejo de la Villa, según las directrices marcadas por el *Plan Especial de Rehabilitación* (PER).

Aunque lo que realmente acabaron por llevarse las aguas aquella fatídica tarde de agosto, fueron las viejas estructuras de un sistema económico, social y político en profunda crisis. La fotografía del territorio que abrazaba y sobreexplotaba a su Ría, con un urbanismo desbocado y un tejido industrial que la envenenaba y que fue anegado por ella, es una metáfora de la necesaria metamorfosis de la metrópoli a todos los niveles.



Figura 57. Fotografía de un buque hundido en pleno centro de Bilbao como consecuencia de las inundaciones de 1983.

Figura 58. Fotografía de los efectos de las inundaciones de 1983 en una localidad cercana a Bilbao.



03

Obsolescencia. Mal endémico del patrimonio industrial construido

3.1 Definición del concepto de obsolescencia

Este capítulo trata de definir y analizar el término/concepto de obsolescencia y desentrañar la repercusión que ha tenido en el patrimonio industrial. Para ello se crea una tipología específica en la que se identifican nueve casos de obsolescencia que afectan al patrimonio material. Para iniciar el abordaje de este concepto es necesario definirlo y dimensionarlo, por lo que se acude, en primer lugar, a la definición que de él hace la *Real Academia Española* (RAE):

- Obsolescencia: 1. f. Cualidad de obsoleto. (Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de abril de 2022, de <https://dle.rae.es/obsolescencia?m=form.>)
- Obsoleto: 1. adj. Que está volviéndose obsoleto. (Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de abril de 2022, de <https://dle.rae.es/obsoleto?m=form.>)
- Obsoleto/ta:
 1. adj. Anticuado o inadecuado a las circunstancias, modas o necesidades actuales.
 2. adj. Dicho especialmente de una palabra: Que ha dejado de usarse. (Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de abril de 2022, de <https://dle.rae.es/obsoleto?m=form.>)

Si se aplica al patrimonio industrial construido la definición de obsoleto propuesta por la RAE, se puede decir que el patrimonio industrial obsoleto son los vestigios de la etapa industrial que, aún siendo reconocidos socialmente como patrimoniales, han perdido “temporalmente” su uso o función;

y la obsolescencia podría definirse como el estado en el que permanece un objeto, edificación, solar o lo que sea entre usos, como un paréntesis funcional en la biografía de algo. Por su parte, los investigadores Butt, Camilleri, Paul y Jones amplían la definición de obsolescencia incluyendo los motivos que la provocan:

Obsolescencia significa el proceso de volverse obsoleto u obsolecente; caer en desuso o quedar desfasado. La obsolescencia también puede denominarse como el estado de ser que se produce cuando una persona, un objeto o un servicio ya no se quiere, esté en buen estado o funcionamiento. Es la depreciación del valor, el deterioro de la deseabilidad y/o utilidad causada por nuevas invenciones, cambios actuales en el diseño, procesos de producción mejorados, o factores externos que hacen que un sistema sea menos deseable y valioso para un uso continuado (Butt, Camilleri, Paul y Jones, 2015, p. 24).

Se trae a colación esta explicación del concepto, porque amplía la escueta definición propuesta por la RAE y ayuda a dimensionar sus matices. Para definir correctamente la obsolescencia es necesario conocer su naturaleza. En este sentido, urge la tipificación, análisis y diagnóstico de las diferentes obsolescencias, que afectan específicamente al patrimonio industrial. Como se ha desgarnado en el capítulo anterior, a pesar de que han sido varios los autores que se han fijado en esta materia, no hay un análisis tipológico de la obsolescencia arquitectónica consensuado. Es por esto que en esta investigación se propone una tipología propia.

3.2 Un problema generalizado del patrimonio industrial material

Las razones de la pérdida de la función original de las arquitecturas, maquinarias u objetos fabriles, que provocan su obsolescencia, son muy diversas, aunque, de entre todas destacan, por comunes, la pérdida de competitividad por la falta de innovación tecnológica o la deslocalización de las infraestructuras industriales. Esta se ha ido desplazando de los tradicionales feudos industriales del llamado primer mundo, América del Norte y Europa, principalmente, a los países en vías de desarrollo, con especial implantación en el continente asiático, dejando las edificaciones fabriles locales en desuso.

Estas dos circunstancias han afectado directamente al tejido industrial vasco, provocando un inevitable cierre masivo de fábricas en Euskadi (Cueto, 2010). En circunstancias normales, la obsolescencia que afecta a la actividad industrial es un proceso natural o naturalizado, fruto del progreso tecnológico y que se da de manera individualizada en cuanto al modo y al tiempo específicos de cada sector productivo, empresa o maquinaria concreta.

No obstante, en el caso que nos ocupa, el verdadero problema surgió cuando gran parte de la red de industrias vascas colapsó simultáneamente tras el impacto de la crisis del petróleo y las posteriores reconversiones industriales de la década de 1980. Este terremoto afectó a los cimientos de todas las estructuras y sectores de un sistema sustentado en un tejido industrial muy dependiente del petróleo y que había quedado desfasado tecnológicamente y productivamente.

Tras el primer impacto de la crisis y sus réplicas en forma de reconversiones industriales, se inició un efecto dominó en el que los mastodónticos complejos fabriles fueron cayendo uno tras otro, arrastrando a toda la red de industrias auxiliares que dependían de ellos y obligando a una profunda reestructuración de las empresas que quedaron en pie.

La inexistencia de un plan de choque para amortiguar ese primer envite, de una sorpresiva crisis mundial, produjo el abandono de vastos territorios industriales, abandono espacialmente acentuado en la Margen Izquierda, donde se produjo, en un corto periodo de tiempo, el cierre de empresas tan emblemáticas como: ALTOS HORNOS DE VIZCAYA, ASTILLEROS EUSKALDUNA o la JABONERA TAPIA, entre otras. Al problema de la proliferación de instalaciones fabriles y suelos industriales en desuso se unió la

insuficiencia de fondos y la improvisación gestora de esos primeros momentos de la desindustrialización.

Por otro lado, el ocaso del sistema socioeconómico industrial, sustentado por una producción intensiva, muy dependiente de la extracción del hierro y de los combustibles fósiles, ha traído a debate las secuelas que, en forma de contaminación medioambiental y ruinas arquitectónicas, han dejado casi dos siglos de producción y explotación industrial ininterrumpida, además de una necesaria reflexión social sobre la sostenibilidad de un sistema fagocitador, como el industrial, en un planeta con recursos limitados.

La obsolescencia es un problema en sí mismo, pero la manera en que esta afecta a los restos físicos de la industrialización, y en especial al patrimonio cultural de origen industrial, denota la desafección social e institucional que padece este tipo de patrimonio. En este sentido, la obsolescencia que afecta al patrimonio industrial material adquiere diferentes formas y matices. Es por esto que se propone un análisis tipológico referido específicamente a la obsolescencia industrial, para el que se parte de las propuestas de los autores incluidos en el *Estado de la Cuestión*.

3.3 Tipología de obsolescencia vinculada al patrimonio industrial material del Bilbao Metropolitano

Para una mejor comprensión del concepto de obsolescencia y de los modos en que esta afecta a los testimonios físicos de la industrialización, se realiza un análisis tipológico de las diferentes variables de obsolescencia detectadas en el Bilbao Metropolitano.

Esta tipología aspira a convertirse en una herramienta útil para amplificar el análisis de los elementos de patrimonio industrial. No se trata de una tipología definitiva e inamovible, sino de un acercamiento basado en los conocimientos adquiridos y que está abierta a aportaciones y ampliaciones. Dentro de las diferentes tipologías de obsolescencia aplicadas por Salcedo (2016) al ámbito arquitectónico, seis han sido redefinidas y ampliadas para buscar su encaje con la casuística particular del objeto de esta investigación y tres son de nueva creación. Gracias al trabajo de campo y al conocimiento adquirido respecto a las particularidades del patrimonio industrial material del Bilbao Metropolitano, se han detectado las siguientes obsolescencias:

- Obsolescencia por causas ESPECULATIVAS.
- Obsolescencia por ÉXODO.
- Obsolescencia FUNCIONAL.
- Obsolescencia HABITACIONAL.
- Obsolescencia por causas LEGALES.
- Obsolescencia por causas MEDIOAMBIENTALES.
- Obsolescencia por causas POLÍTICO-SOCIALES.
- Obsolescencia PROGRAMADA.
- Obsolescencia SIMBÓLICA.

3.3.1 Tipología 1. Obsolescencia por causas especulativas

La *obsolescencia especulativa* se da cuando una edificación o solar industrial permanece deliberadamente en desuso y abandonado por la propiedad a la espera de un cambio en la normativa municipal del suelo que permita pasar de un uso industrial a un uso urbano que los revalorice, de manera que puedan, así, aumentar los beneficios de su venta o explotación. Esta tipología de

obsolescencia está detrás de las grandes operaciones urbanísticas postindustriales del área metropolitana de Bilbao, con casos tan recientes como el de la isla de Zorrozaurre.

Un ejemplo de *obsolescencia especulativa*, en el que también concurre la *obsolescencia legal*, es el que afecta a los Talleres de Zorroza de Bilbao, Conjunto Monumental del PCV que fue adquirido en el año 2000, cuando ya estaba protegido legalmente (fue declarado BC en el año 1999), por una empresa inmobiliaria que permite su inexorable y casi definitiva degradación a la espera de la entrada en vigor del PGOU de Punta Zorroza, enclave en el que se ubica este BC.



Figura 59. Fotografía del muro perimetral de los TALLERES DE ZORROZA en el que se anuncia el alquiler de las instalaciones fabriles protegidas.

El PGOU de Punta Zorroza prevé el mantenimiento del Conjunto Monumental, permitiendo la construcción de vivienda en la parte del libre solar, aunque el ritmo de degradación es tan evidente que este BC está a las puertas de la ruina irreversible. De hecho, desde que esta factoría fue adquirida por la empresa inmobiliaria, una de sus edificaciones protegidas, el Pabellón de Metal Deployé, ha sido demolida y desescombrada ilegalmente sin que ningún poder público haya tomado medidas sancionadoras, en un claro ejemplo de desidia y de desatención de las obligaciones que estipula la Ley de PCV. Debido a la gravedad de los hechos, este caso será analizado pormenorizadamente en el punto 5.2.2.a del capítulo dedicado a la *Gestión*.

3.3.2 Tipología 2. Obsolescencia por éxodo

Este tipo de obsolescencia quizá no tenga *a priori* una importante resonancia en el ámbito geográfico de la investigación, pero tiene relación directa con el proceso de revolución industrial que acogió. Esta *obsolescencia por éxodo* afecta a edificaciones y territorios y surgió como consecuencia del trasvase de población del campo a las urbes industrializadas para satisfacer la incesante necesidad de mano de obra que demandaba una industria en imparable expansión durante los siglos XIX y XX.

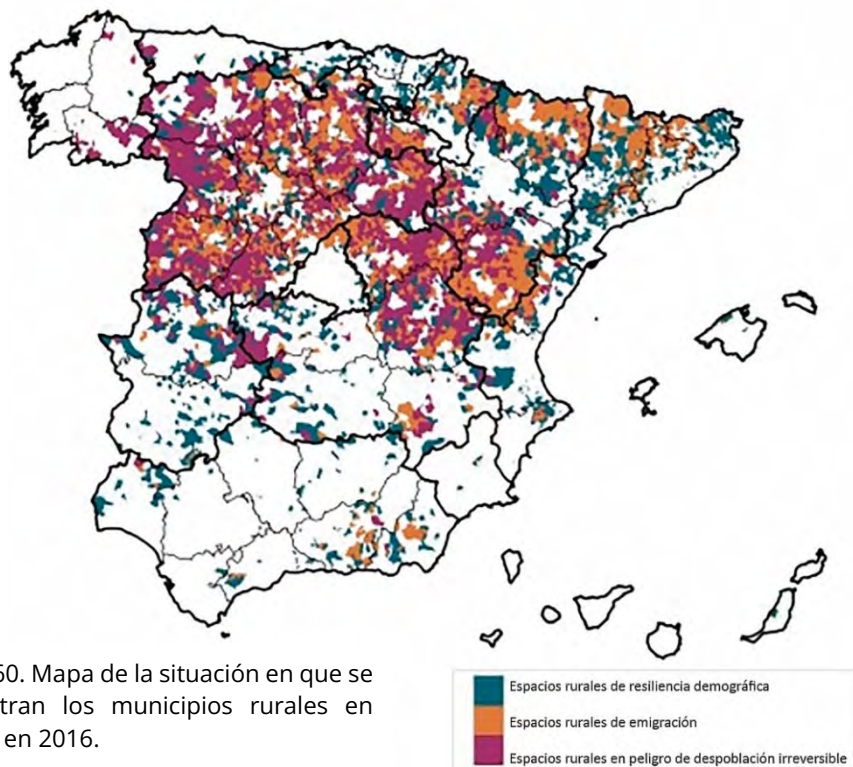
Aunque el flujo unidireccional de población del campo a la ciudad fue significativamente importante en el siglo XIX, durante el periodo de la dictadura franquista, la despoblación del medio rural español se convirtió en un fenómeno sin precedentes en Europa. Estos grandes trasvases de población fueron el origen del fenómeno conocido como la *España vaciada*. En este sentido, los mecanismos y condicionantes que propiciaron esa *España vaciada* tuvieron sus resonancias a nivel autonómico, concretamente en el caso vasco, también se puede hablar de una *Euskadi vaciada*.

La *obsolescencia por éxodo*, tal y como la recoge Alberto Salcedo, «se refiere a la huida o trasvase demográfico de la población, abandonando sus asentamientos tradicionales. La huida puede ser provocada por situaciones de guerra, hambruna, etc.» (Salcedo, 2016, p. 37). Se trata, por tanto, del abandono de territorios, asentamientos o edificaciones por cuestiones impuestas a la población y ajenas a su voluntad. En un artículo de Federico Ruíz de Lobera para el diario *El País* sobre la *España vaciada*, el periodista recurre a las palabras del profesor de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense, Ariel Jerez, para explicar las motivaciones que pueden justificar una situación de éxodo:

Abandonar, sin que quede un alma, la tierra de tus ancestros solo sucede en casos extremos de guerras, epidemias, limpiezas étnicas... o migraciones forzadas. En España se puede hablar de 'etnocidio rural', destrucción de una cultura adaptada a su entorno desde tiempos remotos (Ruíz de Lobera, 2020, s.p.).

Según Jerez, cuando hablamos de la *España vaciada*, hablamos de un fenómeno relacionado con la política estatal de migraciones forzadas llevada a cabo durante la dictadura franquista.

En su artículo, Ruíz de Lobera aporta datos objetivos que dejan patente el importante trasvase de población del medio rural a las ciudades, sobre todo, en los momentos de apogeo de la industrialización. Según datos del *Instituto Nacional de Estadística* (INE), entre los años 1951 y 1975, cerca de 12 millones de españoles abandonaron sus poblaciones rurales de origen para desplazarse a las incipientes urbes industrializadas promocionadas por el régimen franquista. Para comprender la verdadera dimensión de este éxodo sin parangón, los datos dicen que este desplazamiento geográfico afectó a casi el 40% de la población nacional. Además de los españoles que salieron del campo, casi 2 millones emigraron al extranjero.



El caso de España, debido a su dimensión y a las motivaciones del éxodo, se considera una anomalía en Europa. Aunque el abandono del campo durante las décadas de 1960 y 1970 también afectó a otros países industrializados del continente, los datos distan mucho de acercarse a los españoles. Si se comparan los datos de abandono de municipios rurales en los países de nuestro entorno, en Francia, los núcleos de población rural abandonados no llegan a 100, o en los casos italiano y portugués, donde son pocos centenares; mientras en España, según fuentes del INE, de los 8.108 pueblos habitados en zonas rurales, son más de 3.000 los que han sufrido esta *obsolescencia por éxodo*, el 37% del total (Ruíz de Lobera, 2020).

Yendo a las causas que provocaron este éxodo masivo, hay autores que van un paso más allá en sus análisis y, además de hablar de la citada despoblación del medio rural para abastecer de mano de obra a las urbes industrializadas, ponen el acento en la sobreexplotación de los recursos naturales del campo.

Uno de estos autores es José Manuel Naredo, que en su libro "*Extremadura saqueada*" (1978) acuñó el concepto "*colonialismo interior*" para poner nombre a esa toma de los recursos naturales. Ese colonialismo rural se forjó a base de expropiaciones y desahucios que favorecieron el desarrollo de las políticas hidrográficas del régimen franquista.

Naredo también alerta de la influencia que tuvo en el éxodo la deforestación de especies autóctonas para implantar el pino como especie prioritaria, la clausura de redes de comunicación secundarias en el medio rural y la inundación de terrenos cultivables. La suma de todos estos factores dificultó sobremedida la habitabilidad de la España rural. Entre los ejemplos de embalses que provocaron ese éxodo forzoso, Naredo incluye el caso vasco del embalse de Ullívarri-Gamboa en Araba (Naredo, 1978).

Aunque es evidente que el País Vasco, y más concretamente la cuenca del Nervión, fueron receptores de población procedente de este éxodo del medio rural, también existen ejemplos de vaciamiento del campo en este territorio. En Araba concretamente, en el 42% de su superficie vive menos del 15% de la población, y su capital, Vitoria-Gasteiz, absorbe al 76% de los habitantes de este Territorio Histórico, mientras más de la mitad de los municipios alaveses no llega a los 1000 vecinos. Queda evidenciado por los datos, el polo de atracción que suponen las urbes frente a la vida rural (Domaika, 2019).

Finalmente, se debe añadir que también hay un éxodo provocado por la implantación de la industria en suelos ocupados por asentamientos urbanos. En el Bilbao Metropolitano existen dos ejemplos destacables del desplazamiento forzoso de núcleos de población por la industria, como son los casos de Gallarta y de la ribera de Zorrotaurre. Ambos enclaves eran espacios rurales con pequeños asentamientos urbanos rodeados de tierras de cultivo que fueron desplazados para implantar, en el caso de Gallarta, una explotación minera a cielo abierto, la mina de Bodovalle, y, en el caso de Zorrotaurre, para abrir el Canal de Deusto y ubicar edificaciones industriales. Ambos casos han sido recogidos en los puntos 4.2.2.d. y 4.3.1.a respectivamente del Capítulo IV dedicado a la "*Transformación urbana y paisajística*" de esta tesis.

3.3.3 Tipología 3. *Obsolescencia funcional*

Quizá la *obsolescencia funcional* deba ser considerada la obsolescencia más común (y natural) de las obsolescencias que padece el patrimonio industrial mueble e inmueble y la que mayor consenso tiene, en su definición e interpretación, entre investigadores y teóricos.

Esta obsolescencia afecta a elementos industriales en los que la edificación o la maquinaria sobrevive a la actividad para la que habían sido creados; es decir, que, en el caso del patrimonio arquitectónico,

la edificación fabril acoge la actividad productiva industrial durante el ciclo de rentabilidad o necesidad y, una vez concluido éste y hasta que se asigna un nuevo uso, la edificación permanece obsolescente.

Los objetos, artefactos y maquinaria industrial también adolecen de esta *obsolescencia funcional* al quedar desfasados tecnológicamente, bien por un cambio en la línea de producción de la factoría o simplemente porque están ligados al destino de la edificación que las acoge (por cambios de sede de la empresa). Esta obsolescencia es característica de zonas que han sufrido agotamiento de recursos naturales vinculados a la producción industrial, reconversiones industriales o la modernización de infraestructuras o redes de transportes.

De esta tipología hay infinidad de ejemplos en el área metropolitana de Bilbao, que van desde yacimientos mineros agotados —en cuyos entornos quedan sin función todas las edificaciones, infraestructuras y maquinarias dependientes de la labor extractiva de la mina— hasta factorías que cerraron sus puertas, dejando en desuso naves industriales, edificios de oficinas, viviendas y demás construcciones que conformaban estos complejos.

Entre los ejemplos de *obsolescencia funcional* que se dieron en el Bilbao Metropolitano, destacaban los de fábricas como: SEFANITRO (Barakaldo), ALTOS HORNOS DE VIZCAYA (Sestao y Barakaldo), BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (Sestao y Trapagaran), el ASTILLERO EUSKALDUNA (Bilbao), la CENTRAL NUCLEAR DE LEMONIZ y, más recientemente, LA NAVAL (Sestao). También, hay otros elementos de menor entidad que han perdido su funcionalidad, pero que son igualmente dignos de conservación como el ASCENSOR DE BEGOÑA (Bilbao) o el DEPÓSITO DE AGUAS DE DOLARETXE (Bilbao).

Finalmente, se deben reseñar los ejemplos de BBCC de origen industrial que se encuentran en desuso y obsolescentes: GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao), TALLERES DE ZORROZA (Bilbao), el Alto Horno Nº1 (Sestao), la BOMBREADORA DE ELORRIETA (Bilbao), la ESTACIÓN DE NEGURI (Getxo), el PUENTE DE ALZOLA (Bilbao), además de todas las explotaciones mineras consideradas Patrimonio Cultural Vasco.

Como ejemplo paradigmático de esta obsolescencia funcional se analiza el devenir del edificio de la Escuela de Aprendices de AHV en Sestao. En primer lugar, y como dato histórico, se debe recordar que las *escuelas de aprendices* surgen a partir de una orden del Ministerio de Industria franquista emitida en 1940, por la que era obligación de las fábricas —que tuviesen en plantilla más de 100 trabajadores directos— disponer de una escuela de aprendices propia. Estas *escuelas de aprendices* hacían la función de los actuales estudios de formación profesional, aunque con una especialización más marcada. El edificio que acogió la escuela de aprendices de AHV fue construido en 1939 por José Ricardo Zubiria, jefe de los Servicios Técnicos de la siderúrgica, aunque no fue hasta el curso 1941-1942 que abrió sus puertas (Millán, 1952).

El edificio de la Escuela de Aprendices se denominaba edificio de Servicios Sociales y está ubicado en la calle Txabarri de Sestao. Este imponente y robusto inmueble de siete alturas dedicó tres plantas de 1.404 metros cuadrados cada una a los talleres y aulas de la escuela.

El taller, que ocupaba toda la tercera planta del edificio, se utilizaba para iniciar a los alumnos en los nueve oficios principales de la fábrica (a excepción de los de albañilería y pintura) y se dividía en las siguientes secciones: carpintería y modelos, ajustes, soldadura eléctrica y autógena, moldeo y fundición, forja y herrería, hojalatería, fontanería y plomeros, calderería, tornos y taller mecánico, y eléctrica (Millán, 1952).



Figuras 62. Fotografía de 1943 de la fachada trasera del edificio denominado de Servicios Sociales, donde se encontraba la escuela de aprendices de AHV.

Figuras 62. Fotografía de 1943 de la entrada de la Escuela de Aprendices de AHV.



Figuras 63 y 64. Fotografías de los alumnos de la Escuela de Aprendices de AHV en la sala de dibujo y en el taller mecánico. 1954.

Tras el cierre definitivo de la empresa en 1996, el edificio de la *escuela de aprendices* pasó a formar parte del complejo industrial de la empresa Arcelor Mittal, aunque en el año 2009 fue cedido al Ayuntamiento de Sestao. Desde finales de la década de 1990, el inmueble ha permanecido cerrado y en situación de abandono. La obsolescencia funcional ha afectado tanto a la edificación, que ha quedado sin uso, como a las instalaciones y maquinaria de los talleres y las aulas. También se conoce, por el testimonio de antiguos trabajadores de la factoría, que en el interior aún se debe conservar documentación y mobiliario de la escuela.

En el año 2019, según recoge la prensa local, el edificio fue ocupado ilegalmente por un grupo de personas con la pretensión de crear un centro sociocultural. A esta invasión del ahora edificio municipal el equipo de gobierno se opone argumentando que están trabajando «en diversos proyectos para su rehabilitación y posterior uso» (Zunzunegui, 2020). Aunque el Ayuntamiento de Sestao ha iniciado ciertos movimientos para recuperar y reutilizar el edificio, aún no hay un proyecto definido que garantice su supervivencia y un nuevo uso sostenible.



Figura 65. Fotografía de la fachada trasera del Edificio de Servicios Sociales.

Figura 66. Fotografía del acceso de la fachada trasera del Edificio de Servicios Sociales.

Finalmente, se debe añadir que se considera que esta obsolescencia funcional afecta al inmueble en términos de improductividad industrial y económica, pues estas edificaciones en desuso contienen un inmenso caudal productivo para el arte.

3.3.4 Tipología 4. *Obsolescencia habitacional*

Hay otro tipo de obsolescencia que afecta, más que a la esencia arquitectónica de la edificación, a los modos de habitarla. Esta *obsolescencia habitacional* afecta de una manera más específica a las viviendas obreras, también denominadas *polígonos residenciales* o *casas baratas*. Estos edificios residenciales se construyeron para proporcionar vivienda a la clase obrera en la sociedad productiva de la revolución industrial.

Para entender la incidencia de esta tipología de obsolescencia hay que remontarse al origen y función de la vivienda obrera. El desarrollo industrial sin precedentes que experimentó la comarca del Gran Bilbao desde finales del siglo XIX y la demanda de mano de obra de las grandes industrias que se asentaron a ambos márgenes de la ría del Nervión, provocó un trasvase de población entre territorios y un éxodo masivo del campo a las ciudades. Hubo municipios, como Sestao que, en los momentos álgidos de la industrialización, llegaron a duplicar su población. La construcción de vivienda para alojar a esa nueva población, que debían absorber las urbes industrializadas, se convirtió en un problema estratégico, logístico y social.

Se debe recordar que esta problemática no fue específica del País Vasco, pues, aunque tardía respecto a los ejemplos europeos, la industrialización se implantó con fuerza en diversos focos geográficos de España, convirtiendo los trasvases de población y los consecuentes problemas para su alojamiento en un problema compartido por todos los núcleos industriales del país. En este sentido, fue el Estado el primero en tomar cartas en el asunto, construyendo las primeras viviendas sociales. Bizkaia, y más concretamente, la Margen Izquierda de la ría del Nervión, debido al potencial industrial que poseían, fueron grandes receptoras de promociones de vivienda obrera estatal.

De esta tipología de *casas baratas*, hay una amplia muestra que ha llegado hasta nuestros días, entre las que destacan promociones enteras reconocidas como PCV: el Poblado minero LA ARBOLEDA (Trapagaran), la COOPERATIVA EL PROGRESO (Portugalete), la COOPERATIVA VILLANUEVA (Portugalete), el POBLADO DE BABCOCK & WILCOX (Portugalete), las CASAS DE ALTOS HORNOS DE VIZCAYA (Barakaldo), la COOPERATIVA ARABELLA (Bilbao), el BARRIO DE LA CRUZ (Bilbao), LA DEMASÍA A COMPLEMENTOS (Muskiz), la COOPERATIVA LA AURORA (Sestao), la COOPERATIVA LA HUMANITARIA (Sestao), LA GALANA (Sestao), LA PROTECTORA (Sestao) y la COOPERATIVA BERRIA (Sestao).

En el despegue industrial vasco previo a la *Guerra Civil Española*, la construcción de vivienda obrera se cimentó en cuatro pilares: el Estado, la Diputación, las cajas de ahorros locales y el movimiento cooperativista. Estas entidades trabajaron en sinergia por un objetivo común: mitigar el alarmante problema de la vivienda en los municipios donde se instalaron las grandes factorías. Estos municipios sufrieron una inesperada sobrepoblación que tuvieron que gestionar pese a carecer de infraestructuras y medios propios para atender a esos nuevos vecinos (Domingo, 2005).

Finalizada la *Guerra Civil Española*, y debido a la supervivencia de la mayor parte del tejido industrial vizcaíno tras la contienda, la llegada de nuevos trabajadores a los municipios industrializados fue incesante, por lo que la demanda de vivienda no decayó. En esta ocasión, fue el gobierno dictatorial el que impuso e impulsó una política estatal de construcción de vivienda obrera, regulando estas construcciones mediante decretos y reglamentos, dictados, sobre todo, en la década de 1950. Esta política de vivienda desencadenó la producción en masa de los *polígonos residenciales* en las décadas de 1960 y 1970 (Salcedo, 2016).

El diseño interior y exterior de estas promociones de vivienda estaba muy pautado y estructurado. Los interiores de las viviendas obreras estaban muy estandarizados y destacaban por un máximo aprovechamiento de los espacios disponibles. En cuanto a los exteriores de estas viviendas, apenas disponían de espacios comunitarios y se construían en las cercanías de los centros de trabajo. También se debe destacar que las cooperativas creadas por los propios trabajadores fueron grandes promotoras de vivienda obrera, con ejemplos destacados en toda la Margen Izquierda y en Bilbao.

Como ejemplo arquitectónico de la tipología de vivienda obrera que ha llegado funcional a nuestros días, pero que padece una *obsolescencia habitacional*, se analiza el caso de La Galana en Sestao.

Denominada la *ciudad fábrica*, Sestao fue uno de los municipios vascos que mayor número de factorías industriales acogió, entre las que destacaron: ALTOS HORNOS DE VIZCAYA, LA NAVAL, o BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA. Este potencial industrial necesitaba ingentes cantidades de trabajadores, lo que provocó un grave problema de superpoblación e infravivienda.



Figura 67. Fotografía de la fachada del edificio de vivienda obrera La Galana de Sestao.

Para paliar esa problemática, las grandes empresas, las cooperativas de trabajadores y el Estado se involucraron en la construcción de promociones de vivienda obrera con el triple objetivo de afincarse a los trabajadores y a sus familias en el municipio donde se encontraba la fábrica, fidelizar la mano de obra y facilitar el acceso a pie de los trabajadores desde sus viviendas a sus puestos de trabajo.

Pero, en muchas ocasiones, esta vivienda obrera no llegaba a los estándares mínimos para una habitabilidad digna e higiénica. La conflictividad social derivada de la baja calidad de vida de los trabajadores y sus familias hizo que se desarrollaran diferentes tipologías de vivienda obrera, arquitecturas sin concesiones a la ornamentación y con la característica común del uso intensivo del espacio disponible.

Una de estas tipologías arquitectónicas de vivienda obrera fue la denominada *casa de corredores*. La superficie media de las viviendas en estas *casas de corredores* apenas llegaba a los 50 metros cuadrados, lo que las situaba a medio camino entre un barracón y una vivienda tradicional. La Galana de Sestao, construida en 1892, bajo proyecto del maestro de obras portugués Francisco Berriozabal, es el único ejemplo de la tipología de *casa de corredores* que ha sobrevivido en Bizkaia, lo que le confiere un valor patrimonial incalculable. Tal es así, que en 2012 fue reconocida como BC integrante del PCV, siendo parte del Conjunto Monumental adscrito al Camino de Santiago (Aja et al., 2012).

La planta rectangular de la edificación tiene 30 metros de largo por apenas 9 metros y medio de anchura. El edificio tiene cinco alturas, distribuidas en planta baja, tres pisos altos y desván. Su cubierta es a dos aguas. No obstante, lo más característico de esta edificación son sus tres balcones corridos de madera, ubicados en su fachada principal, en las plantas altas. Interiormente, cada vivienda contaba con unos 50 metros cuadrados que se distribuían en dos o tres dormitorios, cocina y un pequeño espacio común. Los dormitorios eran interiores (ciegos), a excepción de uno por vivienda que daba al exterior. La Galana respondía a una necesidad y tipología específica de un momento histórico concreto (Ibídem.).

A finales de la década de 1980 y comienzos de la década de 1990, aconteció en España y en Euskadi un cambio social sin precedentes en Europa, producido por una conjunción de acontecimientos excepcionales, tales como: la transición política tras casi cuarenta años de dictadura, el declive de un sistema socioeconómico basado en las industrias pesadas tras las sucesivas reconversiones industriales, el aperturismo internacional de España por su ingreso en la Comunidad Económica Europea y en la O.T.A.N.⁴⁸, entre otras.

Estos cambios radicales desataron procesos de todo tipo: inmigración, movilidad geográfica, aparición de nuevos modelos de familia, modificaciones en la pirámide de edad, hundimiento de la natalidad, etc. Esta mutación social provocó nuevas necesidades en los demandantes de vivienda que no encajaban con el encorsetamiento arquitectónico y espacial de la vivienda obrera, diseñada específicamente para alojar a una clase obrera inserta en una sociedad industrial, moral y culturalmente controlada y pautada por una dictadura.

El perfil y las necesidades de las personas actualmente demandantes de vivienda nada tienen que ver con las de aquel grupo humano de trabajadores industriales, por lo que, en el momento actual, estas edificaciones adolecen de una *obsolescencia habitacional*, obsolescencia que no afecta a la imagen externa de la edificación o a su entorno propiamente dicho, sino a la habitabilidad que esta ofrece.

Dicho esto, y como ha sido reseñado anteriormente, hay promociones de *casas baratas*, reconocidas como patrimoniales y protegidas por las leyes de PCV, en las que se deberían preservar ejemplos de su configuración interna y externa original, además del contexto urbano en el que están insertas, como huella y testimonio del modo de vida obrero en la etapa industrial.

Finalmente, habría que añadir que esta tipología de obsolescencia podría encajar dentro del paraguas de la *obsolescencia funcional*, tal como ésta es concebida por los investigadores John R. Mansfield y James A. Pinder (2008). Estos autores consideran que la *obsolescencia funcional* incide en factores de la propiedad como: la estructura física, el sitio particular que ocupa la propiedad y su área circundante, el marco legal y regulatorio y cuestiones estéticas más subjetivas. Para Mansfield y Pinder, la *obsolescencia funcional* afecta a las edificaciones cuando éstas: «[...] no puede soportar las demandas funcionales contemporáneas de la ocupación. Implícita en esta explicación está la idea de cambios en los requisitos del ocupante, posiblemente exacerbado por la inflexibilidad espacial dentro de la estructura existente» (Mansfield y Pinder, 2008, s.p.).

3.3.5 Tipología 5. Obsolescencia por causa legal

Este tipo de obsolescencia la padecen específicamente el patrimonio industrial reconocido como patrimonio cultural y se refiere al estado de obsolescencia en el que queda un elemento industrial

Notas -----

⁴⁸ O.T.A.N. es el acrónimo de Organización del Tratado del Atlántico Norte, alianza internacional de carácter militar.

material, sea este de naturaleza mueble o inmueble, cuando tras ser declarado BC no es conservado en las condiciones óptimas que exige la ley.

En este sentido, la responsabilidad de esta obsolescencia recae, a partes iguales, en la propiedad y en los poderes públicos señalados por las Leyes de PCV como competentes en la materia. Esta situación de limbo legal, en el que ninguna de las partes implicadas, propiedad y poderes públicos, cumple con el mandato de las Leyes de PCV, afecta a gran número de bienes protegidos que, en el momento en el que fueron reconocidos como PCV, llevaban un largo periodo de tiempo en desuso, abandonados y con un alto grado de degradación.

El problema de este tipo de obsolescencia está en que, aunque existan herramientas legales para atajar la paulatina degradación de estos BC, ni la propiedad, ni las instituciones competentes hacen nada para detener y reparar el deterioro de los BC, bien sea porque carecen de los fondos necesarios para hacer frente a los gastos de mantenimiento, bien por falta de voluntad.

Algunos ejemplos paradigmáticos de *obsolescencia legal* se tratarán en los diferentes capítulos de esta tesis⁴⁹. De entre los casos tratados destacan los que afectan a: GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao), TALLERES DE ZORROZA (Bilbao), el PUENTE DE ALZOLA (Bilbao), el Alto Horno N°1 de AHV (Sestao) y la ESTACIÓN DE NEGURI (Getxo), además del abandono absoluto y generalizado de las instalaciones mineras protegidas de los montes encartados.

En este tipo de obsolescencia hay un importante componente económico que dificulta su posible solución, pues tras un dilatado periodo de abandono sin mantenimiento, sobreviene una degradación y agotamiento de los materiales que hace muy costoso acometer la rehabilitación y restauración del elemento patrimonial, sea este de naturaleza mueble o inmueble.

Como si de una pescadilla que se muerde la cola se tratase, el abandono y la degradación sostenida encarecen el mantenimiento y la restauración del patrimonio industrial y ese incremento del coste de mantenimiento desalienta a los propietarios a iniciar trabajos de rehabilitación, lo que de nuevo deviene en una progresiva degradación y encarecimiento de la eficaz conservación.

Como ejemplos paradigmáticos de esta escalada de degradación e inversión están los casos de la Draga Jaizkibel como patrimonio mueble y de la ESTACIÓN DE NEGURI (Getxo) como patrimonio inmueble. En el caso de la primera, tras una primera restauración llevada a cabo entre los años 2010 y 2012 — con un coste total de 640.000 euros—, es necesario acometer un segundo trabajo de rehabilitación, debido a la falta de previsión de las consecuencias que una prolongada exposición al rigor de las condiciones meteorológicas y ambientales tendría en la integridad física de la embarcación patrimonial en su ubicación actual.

En este sentido, Javier Puertas, presidente de la AVPIOP, en una entrevista concedida al diario Noticias de Guipúzcoa, afirma textualmente que «la restauración parcial que se llevó a cabo entre 2010 y 2012 se ha perdido. Con las condiciones ambientales y la salinidad del astillero Ondartxo, la embarcación ha sufrido mucho y ha vuelto a quedar mal. Es como si nunca se hubiera restaurado» (Zubiria y Azurmendi, 2021).

Aunque no hay una previsión económica del coste de este segundo trabajo de restauración, sin una solución viable de mantenimiento y sostenibilidad de la Draga, se corre el riesgo de que caiga nuevamente en un estado de obsolescencia. Esta situación provocaría constantes desembolsos económicos de la administración pública que podrían ir destinados a salvar otros elementos del patrimonio industrial.

Notas -----

⁴⁹ Estos ejemplos son tratados en el capítulo dedicado a la Gestión.

Por lo que respecta al segundo caso señalado, el de la Estación de Neguri en Getxo, sabemos que fue declarada ruina en 2019 por el alto grado de degradación de la edificación, provocado por décadas de abandono. Su propietaria, *Euskal Trenbide Sarea*, tendrá que desembolsar 244.153 euros para su rehabilitación integral (Izagirre, 2021). En ambos casos queda patente que el desentendimiento de las obligadas labores de mantenimiento de los bienes protegidos como PCV por parte de los propietarios, tiene como consecuencia el aumento exponencial del gasto en los procesos forzosos de restauración y rehabilitación a los que obliga la ley.

El incremento paulatino de los costos de mantenimiento y rehabilitación de una edificación histórica hace que, en un momento determinado, superen a los que supondrían su sustitución por una edificación de nueva planta. Este tipo de obsolescencia es identificada en el *Libro Rojo de Royal Institution of Chartered Surveyors (RICS)* (2014) como una *obsolescencia física*.

3.3.6 Tipología 6. Obsolescencia por causas medioambientales

La *obsolescencia medioambiental* tiene relación directa con actividades contaminantes producidas por el ser humano y que, habitualmente, son consecuencia de una producción industrial intensiva poco o nada controlada. Este tipo de obsolescencia se produce, bien por accidentes o vertidos intencionados de materiales altamente contaminantes que imposibilitan la vida humana, bien como consecuencia de la contaminación de suelos y edificaciones tras un largo periodo de actividad industrial. Estos terrenos y edificios, si quieren ser reutilizados, deben ser evaluados y procesados para su descontaminación.

Como ejemplos paradigmáticos de *obsolescencia medioambiental* provocada por vertidos de materiales contaminantes se proponen los casos de las centrales nucleares de Chernóbil (Ucrania) y Fukushima (Japón). En el caso de la central ucraniana, tras un accidente en uno de sus reactores y el consiguiente vertido de materiales radioactivos al exterior, se produjo una evacuación masiva de los habitantes de las localidades colindantes y se marcó un área de exclusión en el que no se permitía el paso de los humanos (Sahuquillo, 2021).



Figura 68. Fotografía aérea de la central nuclear de Chernóbil tras el accidente en uno de sus reactores.

En el caso japonés, el impacto de un gran tsunami contra la costa oriental de Japón, afectó a la central nuclear de Fukushima. Ubicada frente al mar, esta central recibió el impacto directo de las grandes olas, lo que provocó graves daños en su estructura y el escape de material radioactivo (Vidal, 2021). Al igual que sucedió en el caso de Chernóbil, Fukushima también está aislada y no se permite, momentáneamente, el acceso a los habitantes de la zona. Este tipo de obsolescencia se produce debido al desalojo de las zonas afectadas por este tipo de catástrofes y por la imposibilidad de su rehabilitabilidad a corto plazo.

De la segunda casuística de *obsolescencia medioambiental*, la provocada por la imposibilidad de reutilización de suelos y edificaciones contaminadas provenientes de la explotación industrial, hay numerosos ejemplos en el Bilbao Metropolitano. Durante la etapa industrial, hubo gran permisividad con las actividades contaminantes vinculadas a los procesos productivos de las grandes industrias vascas. La escasa conciencia medioambiental de la sociedad vasca mostrada durante gran parte del periodo industrial y la dependencia socioeconómica de la producción industrial hicieron que se mirase para otro lado en cuanto al tratamiento de los residuos industriales que se generaron y que contaminaron tanto el suelo en el que se asentaban como la ría a la que vertían directamente parte de estos residuos. En las décadas de mayor producción industrial, el tema medioambiental quedaba en un segundo plano.

Tras el cese de las actividades industriales que habían sido potencialmente contaminantes, y debido a la necesidad de reutilizar los suelos en los que se habían desarrollado, se crea la *Sociedad Pública de Gestión Ambiental del Gobierno Vasco* (IHOBE)⁵⁰. Esta sociedad pública, dependiente del Departamento de Desarrollo Económico, Sostenibilidad y Medio Ambiente del Gobierno Vasco se encargó de crear un inventario de suelos potencialmente contaminados. De este inventario se desprende que la práctica totalidad de los suelos sospechosos de estar contaminados habían acogido actividades vinculadas con la industria.

Como protocolo, antes de su reutilización, estos suelos deben someterse a rigurosos análisis de calidad y a procedimientos de descontaminación. Estos procedimientos de descontaminación varían dependiendo del nuevo uso del suelo y del nivel de exposición que vaya a tener el ser humano a esos terrenos. Quizá esta relación de causa y efecto entre la actividad industrial, la contaminación del suelo y la necesaria descontaminación previa para acoger un nuevo uso pueda explicar la gran cantidad de solares abandonados relacionados con las actuaciones del Programa de Demolición de Ruinas Industriales desarrollado por el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

El Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Transportes del Gobierno Vasco, en su página web oficial, analiza la necesidad de prevención y corrección de la contaminación del suelo:

Tras años de una inadecuada utilización y la aparición de los primeros signos de alarma, ha sido necesario poner en marcha los mecanismos para que esos usos pudieran desarrollarse de una forma sostenible sin poner en peligro este recurso natural, escaso y no renovable, y que resulta cada vez más afectado por la actividad antrópica que perturba sus características físicas, químicas y biológicas y llega en algunas ocasiones a producir alteraciones graves. (2018, s.p.)

Resulta significativa la falta de autocrítica y la falta de referencia a la permisividad que durante décadas hubo con la actividad industrial contaminante, la cual ha dejado secuelas medioambientales en los suelos que ocupó. De hecho, en el texto anterior, sería más correcto cambiar la frase «tras años de una inadecuada utilización» por “tras años de permisividad con una actividad industrial contaminante”.

Notas -----

⁵⁰ IHOBE es una Sociedad Pública del Gobierno Vasco, creada con el objetivo de apoyar al departamento de Desarrollo Económico, Sostenibilidad y Medio Ambiente en el desarrollo de

la política ambiental y en la extensión de la cultura de la sostenibilidad ambiental en la Comunidad Autónoma del País Vasco.

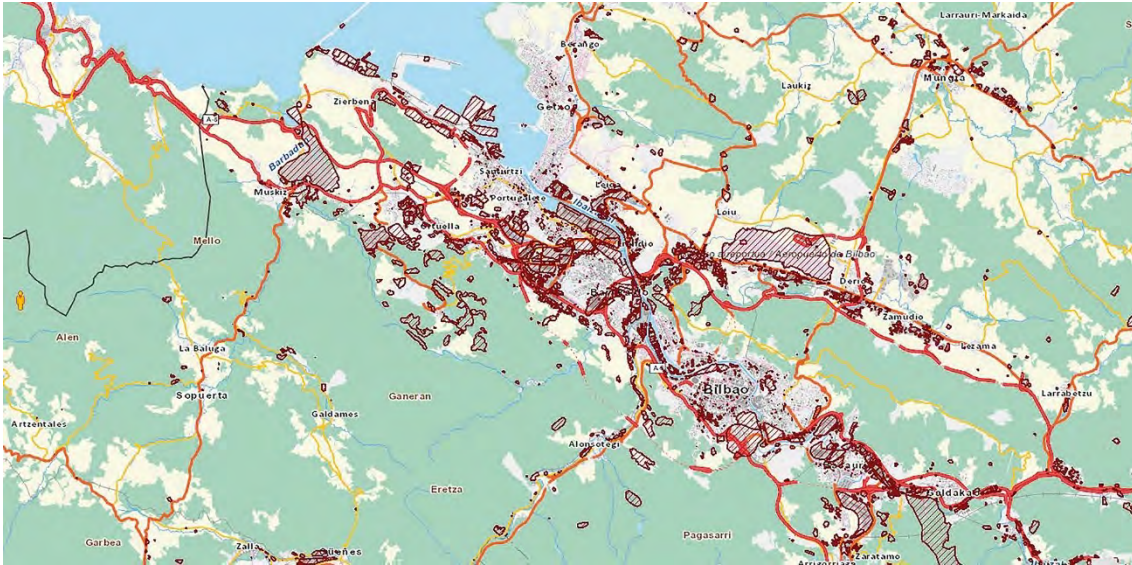


Figura 69. Mapa de suelos potencialmente contaminados (solares marcados en rojo) del Bilbao Metropolitano.

En el año 2019, el Gobierno Vasco creó un documento titulado *Listado de actividades e instalaciones potencialmente contaminantes del suelo* que, como se puede deducir, recoge las actividades que se consideran contaminantes, siendo en su mayoría actividades vinculadas a la producción industrial.

En el contexto territorial del Bilbao Metropolitano se da una *obsolescencia medioambiental* relacionada con la proliferación de solares —antaoño suelos industriales— que permanecen abandonados ante la imposibilidad de su reutilización directa por considerarse potencialmente contaminados, lo que vincula su reutilización con su descontaminación previa.

3.3.7 Tipología 7. Obsolescencia por causas político social

Este tipo de obsolescencia se produce cuando ciertos proyectos arquitectónicos son realizados de espaldas a la sociedad o sin el mínimo apoyo social. Esta falta de un consenso mínimo y su imposición provoca un rechazo social generalizado y en ocasiones hace inviable el proyecto propuesto. Como paradigma de *obsolescencia político-social* tenemos el caso de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ

⁵¹. En este ejemplo, la obsolescencia se produce por el rechazo frontal de amplios sectores de la sociedad vasca a la construcción de esta central. La movilización antinuclear provocó tal agitación social que atrajo la atención de la banda terrorista E.T.A. Esta organización colocó a la central nuclear entre sus objetivos prioritarios. La presión social, con manifestaciones multitudinarias y peregrinaciones masivas hasta las cercanías de la central, unida a las acciones terroristas de sabotaje, amenazas y asesinatos de E.T.A. hicieron que, finalmente, esta central nuclear, una vez finalizada su construcción, nunca entrase en funcionamiento.

Desde su construcción, en 1972, el complejo de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ continúa abandonado debido a tres motivos fundamentales: su ubicación, en la costa, alejada de grandes núcleos de población y con una red viaria deficiente; por la propia configuración formal y matérica de la edificación, ya que tanto por sus características arquitectónicas como por su robustez, es

Notas -----

⁵¹ Este ejemplo ha sido analizado pormenorizadamente en el punto 2.4.2.e. del

capítulo II de esta tesis doctoral dedicado a los Ámbitos y contextualizaciones.

prácticamente indestructible y difícilmente reutilizable; y por la carga simbólica que subyace en el caso de Lemóniz y que, aún hoy, condiciona el debate social y político sobre la reutilización de la central. En



Figura 69. Fotografía del complejo de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ.

este sentido, las heridas provocadas por la lucha social y los atentados terroristas que llevaron a su cierre, todavía no han cicatrizado. Por estos motivos se considera que la situación de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ es un caso ejemplar de *obsolescencia por causa político-social*.

3.3.8 Tipología 8. Obsolescencia programada

Para contextualizar esta tipología de obsolescencia vinculada a *lo industrial*, se debe ir al origen del término en cuestión. La *obsolescencia programada* hace referencia a la limitación predeterminada de la vida de un producto con fines de rendimiento comercial. Esta lógica del rendimiento comercial hizo que se impusiese una reducción forzada de la vida útil de un producto. Esta vida útil también se vio afectada por la apariencia física del producto, de ahí el término *estar de moda*. De este modo, cualquier producto en el mercado era susceptible de ser actualizado con pequeñas modificaciones, funcionales o estéticas, provocando la desactualización de sus predecesores, aún funcionales. El prestigioso diseñador industrial estadounidense Brooks Stevens, explicaba elocuentemente las dinámicas de producción en los Estados Unidos de la década de 1950:

Toda nuestra economía se basa en la obsolescencia planificada... fabricamos buenos productos, inducimos a la gente a comprarlos y, al año siguiente, introducimos deliberadamente algo que hará que esos productos queden anticuados, desfasados, obsoletos (Quintana, 2015, s.p.).

Brooks explicaba la lógica de este tipo de producción obsolescente en los siguientes términos: «Instalar en el comprador el deseo de poseer algo un poco más nuevo, un poco mejor, un poco antes de lo necesario» (Arenas, 2018, s.p.).

Teniendo muy presentes los postulados de Abramson incluidos en el *Estado de la Cuestión*, se detectan otros tipos de *obsolescencia programada* vinculadas a la arquitectura, que tienen que ver con las construcciones realizadas para eventos específicos de corta duración. Tras su celebración, estos eventos dejan las edificaciones erigidas específicamente para ellos, obsolescentes.

Encontramos ejemplos muy significativos de esta *obsolescencia programada* relacionada con lo arquitectónico en eventos como los Juegos Olímpicos, las Exposiciones Universales o los Mundiales de Fútbol, entre otros. Estas grandes infraestructuras y edificaciones, necesarias para estas celebraciones, —estadios deportivos, ciudades olímpicas, edificios sedes de los países, etc.— atienden a una necesidad específica y a una fugaz funcionalidad, desarrollada en el espacio tiempo del evento en cuestión, sin una necesaria planificación a futuro para su reutilización.

La reutilización de estas edificaciones se ve comprometida por el elevado coste del mantenimiento de estas instalaciones, por la especificidad en el uso de estas arquitecturas, —diseñadas para acoger una actividad muy concreta que dificulta su readaptación—, por su ubicación, alejadas del centro de las ciudades, o bien por la falta de demanda de las actividades que acogían. En definitiva, se trata de arquitecturas e infraestructuras con un fin muy determinado, que, de antemano, se sabe que sobrevivirán a las actividades para las que han sido proyectadas y construidas, pero sin un plan de reutilización tras esta funcionalidad perentoria.



Figura 70. Fotografía de la demolición del pabellón de la Santa Sede en la Expo'92 de Sevilla.

De esta falta de planes de reutilización tenemos ejemplos como el de la isla de la Cartuja de Sevilla — que acogió la Exposición Universal de 1992— donde, tras su celebración, gran parte de las instalaciones quedaron abandonadas, tal y como señala la periodista Clara Fajardo en una crónica sobre el tema para el periódico *El País*. En su columna, la periodista hace referencia a unas conclusiones de la Junta de Andalucía sobre la posibilidad de reutilización de los pabellones de la Exposición Universal: «la disposición de edificios expositivos de la mayoría de los pabellones de la Expo '92, hace que la reedificación salga mucho más rentable que la remodelación o acondicionamiento de las antiguas estructuras a las nuevas, continentes de empresas de diversos sectores» (Fajardo, 2008, s.p.).

Hay una tercera variable en los casos de *obsolescencia programada* arquitectónica, provocada por la especificidad constructiva de una edificación, lo que dificulta que pueda acoger un uso distinto del concreto para el que fue construida. Quizá sea más sencillo explicar esta tercera vía a través de lo que se considera un ejemplo paradigmático de *obsolescencia programada* arquitectónica y mecánica industrial, la Bombeadora de Aguas de Elorrieta⁵².

Esta edificación, de uso socio sanitario, fue proyectada en 1894 por Recaredo de Uhagón para modernizar el sistema de recolección y tratamiento de las *aguas sucias* de la Villa. Cuando este prestigioso ingeniero de caminos diseñó esta instalación, hizo una previsión de su funcionalidad, vinculando la capacidad de los depósitos y de la maquinaria que albergaba la edificación con el aumento de la población de Bilbao. De este modo, Uhagón estableció el límite funcional de la Bombeadora en dar servicio a una población máxima de 100.000 habitantes. Es decir que esta infraestructura nació con la fecha de defunción ya pronosticada. La cifra de habitantes marcada por Uhagón fue superada mucho antes de lo previsto, lo que provocó la temprana e inevitable obsolescencia de la Bombeadora de Elorrieta. Esta obsolescencia perdura aún hoy, a pesar de la relativamente reciente rehabilitación de la edificación y la minuciosa y costosa restauración de su maquinaria.

3.3.9 Tipología 9. Obsolescencia simbólica

El edificio industrial posee tales valores simbólicos que es capaz por sí mismo de crear paisaje, ideal o real, debido a la fuerza y al papel fundacional que el mito de la técnica ha tenido, y tiene, en la generación de actitudes y mentalidades en el subconsciente colectivo de los pueblos.

Julián Sobrino (1996, citado en Monsalvatje, 2021)

[...] los testimonios del pasado industrial constituyen un importante capital simbólico, que produce una solidaridad social en torno a un pasado compartido, un pasado que es hasta cierto punto heroico, pues la industrialización se ha presentado en las historias nacionales con el carácter épico de una conquista y dominación de la naturaleza.

Joseba Juaristi (2004, p. 185-186)

Esta tipología de obsolescencia se sustenta en el valor iconográfico y simbólico que poseen algunas edificaciones industriales, valor que queda en suspenso por el abandono y degradación de esta. El valor iconográfico fue uno de los valores reconocidos por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco a la hora de catalogar las edificaciones fabriles que integrarían sus *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco*.

El origen de esta tipología parte de la propuesta tipológica de la obsolescencia ligada a la arquitectura —realizada por el investigador Alberto Salcedo— en la que habla de una tipología de *obsolescencia simbólica* cuando las edificaciones en desuso tienen una carga simbólica subyacente que dificulta o condiciona su reutilización para nuevos usos (Salcedo, 2016). Es decir, que el componente simbólico es determinante para la incidencia de la obsolescencia.

Como ejemplo certero de la tipología, Salcedo emplea el caso del Valle de los Caídos, un complejo arquitectónico ligado a un uso religioso, pero cargado de simbolismo al ser un monumento que ensalza la victoria del alzamiento franquista y que fue erigido por presos del bando republicano en régimen de trabajos forzados. Tras el fallecimiento del dictador en 1975, el Valle de los Caídos se convirtió en su mausoleo y en un lugar de peregrinación para el ensalzamiento del régimen fascista y de la figura del dictador. Tuvieron que pasar más de 43 años desde su enterramiento para que el cadáver de Francisco

Notas -----

⁵² El caso de la Bombeadora de Elorrieta como ejemplo de reutilización fallida, será tratado en el

punto 6.2.2.c. del capítulo dedicado a la Reutilización.

Franco fuese exhumado y trasladado a otra ubicación. Estos hechos dan cuenta de la carga simbólica de este complejo monumental, para cuya reutilización se hace necesario un amplio consenso social.

Como aplicación de esta tipología al contexto de *lo industrial*, se detectan dos variantes: la primera se da cuando una edificación industrial de reconocido valor simbólico e iconográfico queda abandonada y olvidada, perdiendo su estatus o reconocimiento dentro del imaginario colectivo; y la segunda, relacionada con la definición de Salcedo, en la que la edificación fabril tiene una carga simbólica que condiciona su supervivencia y reutilización.

En referencia a la primera variante, se toma como ejemplo la presencia icónica de AHV como símbolo del poderío industrial del País Vasco, reconocido en ejemplos como la mencionada fotografía de la primera plantilla del Athletic Club de Bilbao (figura 1). Este ejemplo, que ha sido contemplado dentro del problema de investigación de esta tesis, muestra la carga simbólica que poseía AHV, al ser utilizado como fondo para la imagen del club de fútbol. Ese reconocimiento al poder simbólico de esta empresa histórica también era compartido por las institucionales públicas, que reconocían a AHV «[...] como emblema de toda la poderosa actividad industrial siderometalúrgica del Bilbao Metropolitano» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 51).

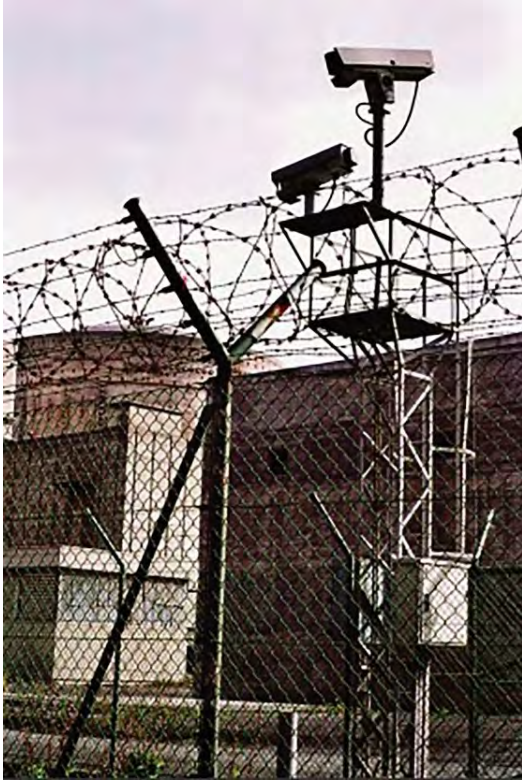
Respecto a la segunda variante de esta tipología, y a falta de ejemplos significativos, se recurre nuevamente al caso de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ, ya que, como ha quedado patente en su análisis dentro de la tipología de *obsolescencia político social*, el edificio queda permanentemente ligado a los conceptos de control, imposición y fracaso.

El simbolismo de Lemóniz fue perfectamente captado por la artista Marisa González en su obra y posterior publicación *Nuclear LMNZ/Mecanismos de control* (2004). González fue testigo del desmantelamiento de toda la maquinaria de la central nuclear. En su primera visita a Lemóniz, la artista describe el complejo industrial como una «criatura terrible, estéril, varada como el descomunal esqueleto de una quimera imposible en una playa desierta y ajena, en su subyugante esplendor vegetal, en su perturbadora inutilidad» (González, 2004, p. 10). En su obra, la artista bilbaína centró su mirada en dos puntos muy concretos: el desmesurado sistema de seguridad, que aún hoy es visible en los muros perimetrales de la central, y la ruina industrial. Ambos objetos de estudio tienen una evidente carga simbólica: el imponente sistema de seguridad simboliza el control, mientras la ruina arquitectónica simboliza el fracaso de una quimera construida a espaldas de la sociedad. Hay un párrafo de un texto de Santiago B. Olmo, que acompaña la publicación de González, que describe a la perfección la carga simbólica del lugar:

La central nuclear de Lemóniz tiene una historia, trágica en múltiples sentidos, que resume explícitamente las contradicciones, tanto de la historia reciente de España en su relación con la sangrante herida del terrorismo etarra, como de la evolución de la conciencia ecológica hacia la resistencia frente a la noción de progreso científico triunfante desde el positivismo de la razón tecnológica y el pragmatismo de la razón capitalista (Olmo, 2004, p. 23).

Ciertamente, el peso de la historia es intrínseco a la percepción de esta central nuclear obsolescente. Cada rincón de Lemóniz recorrido y documentado por la artista destilaba ese peso de lo simbólico: las decenas de cámaras que despuntan en las interminables alambradas y vallas que dibujaban el perfil de los montículos que abrazaban la central y que cubrían todo el perímetro eran más propias de un centro penitenciario de alta seguridad o un campo de reclusión para inmigrantes en la frontera sur de Estados Unidos que de una ruina industrial.

Con las fotografías de este desmesurado sistema de seguridad, González también habla de la sociedad de control actual y de una normalización de nuevas pautas impuestas en pro de nuestra supuesta seguridad, pero que evidencian unos mecanismos de control que se sitúan en los límites de lo legal y lo democrático. Estos mecanismos hace pocos años eran percibidos como *antivalores* de restricción de las libertades civiles.



Figuras 71 y 72. González, M. (2004). Fotografías de las torres de vigilancia de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ.

restos de una monumental arquitectura brutalista, hundidos en el embudo de la antigua cala en la que fue construida, con la inherente *aura de fracaso* de una ruina industrial que nació muerta. Tras casi medio siglo varada en Basordas, la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ forma, en su simbiosis con el paisaje natural que la rodea, un consolidado paisaje cultural integrado en el imaginario colectivo.

Toda la carga simbólica intrínseca a la ruina de la central nuclear y a su entorno dificulta cualquier proyecto de reutilización para este complejo industrial. Cualquier posibilidad de reutilización deberá ir necesariamente precedida de un proceso de reflexión, reconciliación y asunción de errores que favorezca un consenso social que libere a Lemóniz de un simbolismo negativo.

3.4 Aspectos destacables del capítulo

Se debe comprender que la obsolescencia es un estado transitorio de letargo funcional, que afecta de manera natural a cualquier bien. En el caso del patrimonio industrial con reconocidos valores patrimoniales, esa obsolescencia debería ser reversible.

Teniendo en cuenta que la obsolescencia es el más común y grave problema del que adolece el patrimonio industrial material, un conocimiento más profundo de esta ayudará a realizar un diagnóstico más certero de la situación en que se encuentra cada elemento para poder, así, buscar soluciones individualizadas más eficaces que lleven a una salvaguarda más efectiva.

Es muy interesante descubrir que, tras algunas de estas tipologías, se encuentran problemas tan acuciantes como la proliferación de terrenos baldíos provenientes de las actuaciones del *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* (PDRRII). El Programa siempre ha sido calificado como un rotundo éxito por el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, sin entrar a valorar estas consecuencias y sin un ápice de autocrítica.

También resulta esclarecedor, para conocer la situación *zombi* que padecen algunos de los más importantes Monumentos del PCV, entender lo que supone la obsolescencia legal y la responsabilidad inequívoca que en esta tienen los poderes públicos competentes en la materia.

Las tipologías recogidas en este análisis están basadas en el trabajo de campo realizado para esta investigación, en el conocimiento del patrimonio industrial vasco y en las teorías sobre la obsolescencia expuestas en el *Estado de la Cuestión*. Este análisis tipológico de la obsolescencia no es definitivo ni cerrado, está abierto a correcciones, aportaciones y ampliaciones.

Tras esta aproximación al concepto de obsolescencia y la tipología propuesta para los casos de esta, que afectan específicamente al patrimonio industrial material, a continuación, se analizarán las políticas y estrategias gestoras que se implementaron en el área funcional del Bilbao Metropolitano para hacerle frente.



04

Gestión. Las estrategias gestoras del patrimonio de la industrialización

4.1 Dualidades del Gobierno Vasco. Bicefalia en la gestión del patrimonio industrial

En este capítulo se pretende dilucidar qué estrategias políticas referidas a la gestión del patrimonio industrial se han implementado en el País Vasco, qué instituciones con competencias en la materia las han desarrollado y qué consecuencias han tenido y siguen teniendo en la situación actual del patrimonio industrial vasco.

Las crisis económicas y energéticas que azotaron el País Vasco en las últimas décadas del siglo XX desembocaron en una serie de reconversiones industriales que tuvieron como consecuencia el cierre traumático de las más emblemáticas factorías de la industria pesada vasca, afectando a todo el ecosistema de empresas auxiliares, que dependían de éstas, y tocando a todos los sectores productivos.

Estos cierres golpearon especialmente a la economía y a la sociedad vizcaína, produciendo, además de un aumento del paro sin precedentes, el abandono de los cientos de instalaciones fabriles que salpicaban la comarca del Gran Bilbao, como testimonios materiales de la desindustrialización. Esta proliferación de complejos fabriles obsoletos abandonados y la imagen de degradación que transmitían hicieron necesario el planteamiento de su gestión pública, en la que se vieron implicadas, en mayor o menor medida, las diferentes instituciones vascas.

Cuando se analiza la gestión de los vestigios materiales de la etapa industrial en el País Vasco, se debe hablar de dos almas o de dos estrategias: una proteccionista y otra transformadora, identificadas respectivamente con las políticas gestoras implementadas desde la cultura y desde la ordenación del territorio. Ambas estrategias se han venido desarrollando simultáneamente desde que se inició el proceso de desindustrialización —a finales de la década de 1980— hasta nuestros días.

Estos modelos de gestión del patrimonio industrial se deben contextualizar temporal y competencialmente. El contexto temporal en el que se desarrollan coincide con el contemplado para esta investigación y se inicia en los albores de la década de 1990, aunque hay dos hitos previos que supusieron el germen de estos dos modelos y que son ilustrativos de lo dispar de los caminos emprendidos, diferenciados e inconexos, por cada estrategia gestora.

Desde la política de ordenación del territorio, el primer gran proyecto de gestión del patrimonio de la industrialización fue ejecutado por el Ayuntamiento de Bilbao a finales de la década de 1980 y supuso la transformación del complejo fabril Recalde de la Compañía Echevarría en parque público, tras la demolición total de sus edificaciones, a excepción de una de sus chimeneas.

Desde la cultura, el hito que marcó su estrategia gestora fue la organización, en 1982, de las primeras jornadas sobre patrimonio industrial del Estado, denominadas *I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*. Estas jornadas históricas sobre gestión del patrimonio industrial se organizaron conjuntamente por los Departamentos de Cultura de la Generalitat de Cataluña y del Gobierno Vasco y tuvieron su sede en Barakaldo. En ellas se dieron cita los mayores expertos en la materia del Estado y se alcanzaron consensos para sentar las bases de unas políticas de gestión del patrimonio industrial proteccionistas y el compromiso de construcción de un Museo de la Técnica⁵³, en ambas comunidades autónomas.

En cuanto al ámbito competencial, con las transferencias en esta materia cedidas al Gobierno Vasco, este distribuye las competencias gestoras entre las tres administraciones que integran el organigrama institucional vasco: el propio Gobierno Vasco, las Diputaciones Forales y los Ayuntamientos.

De los diferentes roles que asume cada institución se dará cuenta a lo largo del capítulo, aunque se adelanta que, en el contexto geográfico de esta investigación, el área metropolitana de Bilbao, esta competencia gestora del patrimonio industrial es compartida entre los Departamentos de Cultura y Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, el Departamento de Cultura de la DFB —aunque extraoficialmente también tiene competencias gestoras su Departamento de Urbanismo— y el Área de Obras, Planificación Urbana y Proyectos Estratégicos del Ayuntamiento de Bilbao⁵⁴.

Este reparto de competencias entre las diferentes administraciones evidencia las dos almas gestoras explicadas anteriormente, con estrategias, intereses y objetivos radicalmente opuestos. Esta bipolaridad en la gestión del patrimonio de la industrialización es uno de los principales motivos que explican la delicada situación en la que se encuentra el parque de edificaciones industriales patrimoniales en el Bilbao Metropolitano.

Yendo al análisis de la gestión del Gobierno Vasco, en la década de 1990, se comenzaron a diseñar y desarrollar políticas y estrategias de gestión del patrimonio industrial, distribuyendo el peso de esta competencia entre dos de sus Consejerías: la de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente y la de Cultura y Política Lingüística.

Notas -----

⁵³ Pese a que la construcción de los Museos de la Técnica fue un compromiso adquirido por ambas administraciones, a día de hoy, se puede decir que la delegación catalana cumplió y creó su Museo Nacional de la Ciencia y la Técnica de Cataluña (MNACTEC) en 1984, mientras que el museo vasco

sigue siendo una reivindicación histórica a la espera de su realización.

⁵⁴ En referencia a las competencias gestoras de los Ayuntamientos, reflejadas en las leyes vascas de Patrimonio Cultural, el único Ayuntamiento que cuenta con un área específica dedicada a esta materia es el de Bilbao.

Dentro de los organigramas internos de estas Consejerías, fueron los Departamentos de Ordenación del Territorio y de Cultura respectivamente los que se encargaron de gestionar el rico y heterogéneo patrimonio industrial vasco. Lo que debiera haber sido una gestión coordinada y colaborativa, se tradujo en el desarrollo de dos modelos de gestión política independientes y radicalmente opuestos. De tal modo que, mientras el Departamento de Cultura desarrollaba una gestión proteccionista que se podría denominar *política de la memoria*, el Departamento de Ordenación del Territorio ejecutaba, simultáneamente y en dirección opuesta, una gestión transformadora a modo de *política del olvido*, desarrollando herramientas de planeamiento como el *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* (PDRRII). Las consecuencias de esta bicefalia han sido devastadoras para el patrimonio industrial vasco.



Figura 73. Gráfica del organigrama del Gobierno Vasco para la gestión del Patrimonio Industrial.

Realizando un somero análisis de la propuesta gestora del Departamento de Ordenación del Territorio, desde la dirección del Departamento se buscó una cobertura social y política para su estrategia de arrasamiento del patrimonio industrial. Para ello se proyectó, a través de mensajes y acciones, un halo de negatividad sobre todo lo que tuviese que ver con la etapa industrial. No se escatimaron adjetivos negativos para calificar el patrimonio industrial, utilizando habitualmente términos con una intencionada carga peyorativa como “ruinas”, “obsoletos” o “rémoras”.

En cuanto a las acciones promovidas desde este Departamento, todas ellas fueron encaminadas a ejecutar una auténtica política de purga, con demoliciones generalizadas, indiscriminadas e incluso preventivas, de instalaciones industriales, ferroviarias y portuarias obsoletas. En definitiva, desde el Dpto. de Ordenación del Territorio se promovió el borrado de todo rastro físico y emocional de la etapa industrial y se ejecutó una auténtica *política del olvido*. En el lado opuesto de la balanza de esta gestión bipolar se encuentra la propuesta del Departamento de Cultura que promueve la conservación y valorización de los elementos industriales con valor patrimonial, apostando por una *política de la memoria*. Esta política se ve avalada por su labor de inventariado basado en los criterios técnicos de expertos en la materia.

Como consecuencia de esta dislocación gestora se dan situaciones incomprensibles en las que algunos elementos del patrimonio industrial, inventariados y propuestos para ser protegidos legalmente por el Departamento de Cultura acabaron siendo demolidos por el PDRRII del Departamento de Ordenación del Territorio. De hecho, —haciendo un paralelismo entre las iniciativas desarrolladas por cada Departamento en la primera mitad de la década de 1990— mientras el de Cultura iniciaba el trabajo de campo para el análisis y valorización del patrimonio industrial del que nacería el primer *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco*; el de Ordenación del Territorio ya había financiado la demolición de complejos industriales de la entidad de ALTOS HORNOS DE VIZCAYA (AHV), el ASTILLERO EUSKALDUNA o la JABONERA TAPIA —entre otros—, todos ellos inventariados y propuestos para su reconocimiento como *Patrimonio Cultural Vasco* (PCV) por el Departamento de Cultura.

4.2 Gestión desde ordenación del territorio. Programas, planeamiento y política del olvido

Como inicio del análisis de la gestión del patrimonio industrial desarrollada por el primero de los miembros de la bicefalia propuesta por el Gobierno Vasco se debe aclarar que el Dpto. de Ordenación del Territorio fue el encargado de abordar la imperiosa y necesaria transformación física del territorio que se debía acometer para una exitosa transición hacia un modelo socioeconómico postindustrial, en el que un hegemónico sector terciario, liderado por el sector servicios, las industrias culturales y el turismo, tomara el relevo de las industrias pesadas como motor de la economía vasca.

El traumático y sorpresivo colapso del sistema industrial dejó en el imaginario colectivo momentos de dolor y lucha por los cierres de las más emblemáticas empresas vizcaínas. Estos cierres provocaron conflictividad social, un desastre económico, un imparable aumento del paro y el abandono de vastos complejos industriales ya inservibles. Tocaba gestionar los sentimientos y los restos físicos dejados por una etapa agotada. En este momento crítico, el papel de liderazgo para iniciar el radical movimiento transformador lo asumió la Consejería de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco.

Esta urgente necesidad de un radical cambio de rumbo, asumida por la sociedad, supuso un cheque en blanco para que la Consejería, a través de su Dpto. de Ordenación del Territorio, crease una estrategia que acelerase el proceso y garantizase su éxito. Esta estrategia, analizada con cierta distancia, se puede calificar de *política del olvido*, pues señalaba los territorios industriales obsoletos como espacios de oportunidad a ocupar y su explotación vino acompañada del borrado sistemático e indiscriminado de todo rastro físico de la etapa industrial.

No hay más que repasar la documentación que en aquella época generó este departamento para observar la carga ideológica de sus políticas, con afirmaciones textuales que justificaban las demoliciones como: «Este paisaje industrial ya no respondía a las exigencias de los valores imperantes en la nueva época post industrial» (Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, 2018, s.p.).

4.2.1 Programa de Demolición de Ruinas Industriales

En el contexto histórico descrito, y como herramienta definitiva de planeamiento territorial, el Departamento de Ordenación del Territorio creó el *Programa de demolición de ruinas industriales* (PDRRII). Mediante este programa se financió, con dinero público, la demolición y desescombro de edificaciones e infraestructuras industriales, portuarias y ferroviarias obsoletas. A través de la implementación del PDRRII se pretendía la radical transformación de un paisaje industrial con casi dos siglos de historia que, como se ha mencionado anteriormente, se identificaba como el testimonio físico del fin de la industrialización en el País Vasco.

El PDRRII fue un instrumento puesto al servicio de los propietarios de edificaciones industriales para financiar su demolición, liberando, así, los suelos que acogieron actividades industriales y que adquirirían un nuevo rol como territorios de oportunidad.

Como quedará demostrado, con el uso de esta herramienta se eliminó toda variable patrimonialista y conservadora del patrimonio industrial con valores históricos o arquitectónicos, por lo que se ejecutó una destrucción deliberada, indiscriminada y sistematizada de edificaciones, instalaciones e infraestructuras industriales, única en el Estado y en Europa. Esta agresiva estrategia tuvo como epicentro el área funcional del Bilbao Metropolitano.

Se califican de indiscriminadas las actuaciones ejecutadas por el PDRRII porque, como se probará a lo largo del capítulo, no se tuvieron en cuenta los valores patrimoniales de los elementos industriales demolidos, lo que provocó que numerosas edificaciones industriales, que habían sido inventariadas por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco como patrimoniales, fuesen derribadas.

También se califican las actuaciones del PDRRII como *preventivas*, porque numerosas fábricas obsoletas demolidas mantenían su integridad física y estaban perfectamente operativas — estructuralmente hablando—, por lo que difícilmente podían haberse calificado como *ruinas*. Estas demoliciones preventivas de instalaciones fabriles obsoletas, pero vigentes, que habían cerrado recientemente su ciclo productivo, con ejemplos como los casos del ASTILLERO EUSKALDUNA y AHV, bien podrían denominarse *demoliciones en caliente*⁵⁵.

Para dar cobertura a esta operación de arrasamiento del patrimonio industrial, frente a las voces discrepantes que pedían una reflexión sobre las consecuencias de la pérdida patrimonial que traería asociada, el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco lanzó una agresiva campaña en la que se atribuía una imagen (interesada e inducida) de negatividad y de degradación a los complejos fabriles obsoletos abandonados, negando cualquier posibilidad de reutilización y buscando la complicidad y el beneplácito de la clase política y de la sociedad.

Esta apelación a la sociedad se evidencia en las proclamas que, a modo de mantras o eslóganes, fueron utilizadas en el vídeo promocional del *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano* (PTPBM) de 1997, realizado por el Dpto. de Urbanismo de la DFB. En este vídeo, encontrado entre los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio, se alude a la necesidad de un cambio radical que debe ser avalado por sociedad e instituciones: «Hace décadas que se está en la cuenta atrás. Hay que actuar antes de que sea tarde» (2m30s), «hay que cambiar radicalmente y pronto la imagen» (3m39s) o «sólo así se constatará la voluntad colectiva de renovación global» (7m28s). Las dos últimas frases fueron incluidas en la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible* (2020), para evidenciar la carga ideológica de estos mensajes, puestos en relación con las imágenes de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII.

Durante los 21 años (1992-2013) en que estuvo activo el PDRRII, se realizaron 159 actuaciones, “liberando” 258 hectáreas de suelo industrial, con una inversión de más de 21 millones de euros, según datos del propio Departamento (Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Medio Ambiente, 2018, s.p.).

Poniendo el punto de mira en las actuaciones del Programa desarrolladas en el área funcional del Bilbao Metropolitano, se llevaron a cabo 49 demoliciones entre los años 1992 y 2013, con una superficie total liberada de 154,03 hectáreas y un gasto público de 9.810.010,26 euros (Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Medio Ambiente, 2018, s.p.). Estas actuaciones tenían como fin la liberación de terreno industrial para cubrir las necesidades de suelo urbano público de los diferentes municipios en su transición hacia la etapa postindustrial.

La esencia del PDRRII se basaba en sufragar con dinero público la demolición de los elementos industriales recogidos en los *Estudios-Inventarios de Ruinas Industriales*. La ayuda para la demolición y desescombro de un elemento industrial la debía solicitar la propiedad o un Ayuntamiento, si actuaba en ejecución subsidiaria y con una declaración previa de ruina del inmueble. Tras la firma de un convenio entre el solicitante y el Dpto. de Ordenación del Territorio, en el que el primero asumía las condiciones y obligaciones que conllevaba esta ayuda pública, el dinero solicitado era puesto a su

Notas -----

⁵⁵ Se emplea el término demoliciones en caliente como analogía de las devoluciones en caliente que se dan en las fronteras terrestres cuando un inmigrante ilegal es localizado por las fuerzas de seguridad de un Estado pasando ilegalmente su frontera y es devuelto al país del que provenía, casi de inmediato y sin trámite legal alguno. Siguiendo

esta lógica— y aplicando la inmediatez como elemento común a las demoliciones— las demoliciones en caliente tendrían lugar cuando las fábricas son destruidas momentos después de su cierre definitivo, aun estando en perfectas condiciones estructurales para su reutilización.

disposición. Una vez concluidos los trabajos de demolición y desescombro y justificados los gastos de la actuación, el importe total de la ayuda debía ser devuelto en un plazo no superior a los 6 meses desde la concesión de la licencia municipal, en el supuesto de que hubiese un proyecto de reutilización del suelo liberado, y en un periodo de 10 años sin intereses, en caso de no realizarse ninguna actuación en el solar resultante.

Según el Departamento de Ordenación del Territorio, el PDRRII era la solución a la problemática de las denominadas *ruinas industriales*⁵⁶, término empleado para referirse a los restos de la industrialización, fuese cual fuese su estado de conservación. El término ruina, aplicado indiscriminadamente a la totalidad del patrimonio industrial inmueble, tiene una intencionada carga peyorativa, además de tratarse de una apreciación subjetiva que contradice las valoraciones realizadas por los técnicos de cultura y los expertos en patrimonio.

Otro de los motivos esgrimidos por el Departamento para implementar el Programa fue que los restos físicos de la industrialización condicionaban el desarrollo urbano y emocional de las ciudades en su transición hacia modelos postindustriales. El problema de la acumulación de instalaciones fabriles en desuso se agudizaba en los frentes de agua, sobre todo, en territorios de alta industrialización como la cuenca del Nervión, donde la implantación de grandes empresas había colonizado los terrenos de las vegas de este espacio fluvial, impidiendo el acceso de las urbes y sus habitantes a las márgenes de la Ría. Por lo tanto, uno de los objetivos prioritarios del PDRRII fue ganar estos frentes de agua para las ciudades postindustriales.

La búsqueda de soluciones hizo que los responsables del Departamento de Ordenación del Territorio tomaran ejemplo de territorios que habían afrontado retos y problemáticas similares. Las instituciones vascas se fijaron en actuaciones desarrolladas en urbes industrializadas como Manchester y los Docklands de Londres, en Reino Unido, Baltimore, en Estados Unidos, la cuenca del Rhur en Alemania o las comarcas de Lorraine y Nord Pas de Calais en Francia (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000).

En lo referente a las líneas de actuación del PDRRII, estas obedecen a las exigencias de su tiempo, que fueron marcadas por dos planes estratégicos de 1997, diseñados e implementados en paralelo por el Gobierno Vasco y la DFB. Estos planes estratégicos daban cobertura institucional a las actuaciones del PDRRII. El Gobierno Vasco, mediante su Dirección de Ordenación del Territorio aprueba las denominadas *Directrices de Ordenación Territorial de la Comunidad Autónoma del País Vasco* (DOT), en las que se define el modelo territorial para la Euskadi del futuro.

Las DOT establecen los ejes básicos de actuación futura sobre el medio ambiente, los recursos naturales, el paisaje, los espacios urbanos, industriales y rurales, las infraestructuras y equipamientos y el patrimonio histórico y cultural del País Vasco. Según el propio Gobierno Vasco, mediante las DOT se busca aunar esfuerzos y buscar objetivos comunes y transversales que interconecten los diferentes planes territoriales y sectoriales, así como el planeamiento municipal, aportando una visión global de Euskadi. En definitiva, las DOT son: «[...] la herramienta de progreso precisa para lograr un modelo territorial más equilibrado y atractivo, en consonancia con la nueva etapa de desarrollo que afronta la sociedad vasca» (Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Transportes, 1997, s.p.).

Centrándonos en lo que se especifica en las DOT, referido al impacto que la desindustrialización tenía en la reconfiguración de las urbes industrializadas, se apuntaba textualmente que:

También parece fundamental destacar el gran reto que supone afrontar la caótica situación urbana que actualmente presentan un número significativo de ciudades vascas. Son ciudades "producto", desarrolladas por exigencias productivas de la etapa industrial y con un nivel insuficiente de calidad urbana y ambiental. (Ibídem.)

Notas -----

⁵⁶ En esta investigación, cualquier referencia al término ruina para describir un elemento industrial, se debe a la toma del punto de vista de la institución

a la que se hace referencia. Se considera más adecuada la acepción de 'vestigio' o 'resto'.



Figura 74. Fotograma de la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*⁵⁷.

Estas DOT también hacían referencia en su capítulo 16 a la problemática de las ruinas industriales en los siguientes términos: «en las Áreas de Ruinas Industriales, sobre las instalaciones sin actividad, se actuará de forma inmediata con operaciones de limpieza» (Ibídem). Resulta cuanto menos contradictorio que, en el mismo documento que recoge las DOT, se hable simultáneamente de “operaciones inmediatas de limpieza” en referencia al patrimonio industrial obsoleto, mientras en el apartado dedicado a la Ordenación del Patrimonio Cultural se afirma textualmente que «el gran número de instalaciones de origen industrial en desuso deben pasar a formar parte del patrimonio cultural e histórico de la C.A. de Euskadi» (Ibídem.). Esta dicotomía es resultado de la doble alma que el Gobierno Vasco viene demostrado en la gestión del patrimonio industrial.

Por otro lado, el segundo plan estratégico que influyó en las líneas de actuación del PDRRII fue el citado *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano* (PTPBM). El PTPBM planteaba las directrices estratégicas necesarias para la transformación global del área metropolitana de Bilbao. En lo que atañe a la gestión del patrimonio industrial, en un vídeo realizado para promocionar el Plan, se hace una apología descarnada de la política de *tabula rasa*, proponiendo una transformación radical del territorio, promoviendo la demolición masiva de instalaciones industriales obsoletas, desposeyéndolas de cualquier valor patrimonial y negando la posibilidad de su reutilización. La presentación del Plan no deja lugar a dudas sobre sus motivaciones y objetivos con afirmaciones tales como: «El gran desafío es convertir en oportunidad el problema de la obsolescencia industrial» (1m34s).

El Plan proponía, como espejo en el que mirarse, la estrategia urbanística desarrollada en la Barcelona de 1992, sobre todo, en lo referido a la transformación territorial y reordenación urbana acometida en la construcción de su Villa Olímpica. Los objetivos prioritarios de este Plan Territorial eran ganar los frentes de agua para las ciudades postindustriales y poner en valor los suelos llanos del estuario que estaban ocupados por la industria.

Para ello, se apelaba sin pudor a la «demolición generalizada de instalaciones obsoletas, industriales, portuarias y ferroviarias» (3m20s), a «mantener solo aquello que tenga un futuro claro» (3m27s), un futuro que estaba en manos de administraciones, cuyo mantra era «[...] que hay que saber ver que las

Notas -----

⁵⁷ Fotograma de la obra *Un fin del mundo mejor es posible*, presentada en el Festival LAN 03

oportunidades se encubren bajo las ruinas» (2m10s), o «[...] hay que cambiar radicalmente y pronto la imagen, descubrir el nuevo territorio» (3m43s).

Con esta urgencia por una metamorfosis territorial rápida y radical que facilitase la implantación de un nuevo modelo postindustrial, se promueve una política de purga con la demolición indiscriminada de toda construcción industrial, sin tener en cuenta los estudios e inventarios realizados por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco, que proponían la protección de los elementos con valores patrimoniales e históricos. De hecho, en el prólogo del *Plan Territorial Sectorial sobre Patrimonio Industrial y Obra Pública* (PTS) de 1996, realizado por expertos técnicos por encargo del Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco, se alude a esta cuestión:

La crisis industrial prolongada que padece nuestro país ha ido dejando, además de vacías de trabajadores, obsoletas y en desuso y abandonados cientos de instalaciones industriales. Esta situación ha provocado que en los últimos dos o tres años se esté desarrollando una política institucional, acertada en su planteamiento de búsqueda de regeneración urbana y recuperación de suelos industriales, pero que no ha asumido el valor testimonial de imaginario colectivo, así como la capacidad potencial de creación de riqueza de muchos de los elementos calificados como “ruinas” y por lo tanto sujetos a desapariciones más o menos inminentes. (Arozamena et al., 1996, p. 6 y 7)

En aquel momento histórico del fin de la era industrial, hubo una conciencia colectiva sobre la necesidad de un cambio de rumbo tras el colapso del sistema, pero esto no debió ser interpretado como un cheque en blanco para el arrasamiento de los restos físicos de la etapa industrial. Se debe hacer un análisis crítico de la falta de reflexión sosegada y de perspectiva histórica, cultural y patrimonial a la hora de planificar las demoliciones ejecutadas por el PDRRII que conllevaron la pérdida de valiosísimos testimonios de la industrialización.

El Plan proponía, para la transformación urbanística y paisajística del Gran Bilbao, dos acciones fundamentales: «demoler y limpiar todo» (7m17s) y la construcción de grandes infraestructuras como el eje viario y de comunicaciones que recorrería longitudinalmente la Ría, desde Bilbao hasta su desembocadura en el Abra, con una serie de puentes transversales para «grapar» (04m25s) sus márgenes y unir físicamente las nuevas zonas de oportunidad. Esta transformación de la metrópoli bilbaína fue (y es) un objetivo económico prioritario para Euskadi y su Gobierno. Como guinda, en este PTPBM se afirma sin tapujos que «la transformación de Bilbao ha de ser negocio» (8m14s). Se puede decir más alto, pero no más claro. Ante tal afirmación solo cabe preguntarse: *negocio, ¿para quién?, y, ¿a costa de qué?*

Este es el caldo de cultivo en el que nace y se desarrolla el PDRRII como herramienta y brazo ejecutor para cumplir con los objetivos marcados en las DOT y en el PTPBM. De este modo, el Programa se convierte en una pieza fundamental para entender las transformaciones territoriales, urbanas y paisajísticas en la Euskadi postindustrial.

El desarrollo de estos planes estratégicos y del PDRRII avala lo que se podría calificar de *política del olvido*, que propone la superación, física y emocional, de la etapa industrial mediante la purga de los restos físicos que dejó. Como estrategia para desvincular a la sociedad de las ataduras emocionales que aún pudiese tener con ese pasado reciente, además de la citada política de arrasamiento, se ejecuta una sutil campaña dirigida a desprestigiar, sin discriminación alguna, todo lo relacionado con la industrialización. De hecho, el propio consejero de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco, responsable último del PDRRII, D. Francisco José Ormazabal, se refiere a los vestigios de la industrialización como:

Se trata de un fenómeno de gran entidad no sólo por sus implicaciones medioambientales e incluso estéticas (con la imagen de degradación que conlleva su existencia y la rémora que ello supone para la creación de nuevas dinámicas de desarrollo), y especialmente, como elemento condicionante en el desarrollo urbanístico de su entorno. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 5)

Tal y como se refleja en numerosas publicaciones del Departamento, se identifica constantemente el patrimonio industrial como restos de una etapa socioeconómica superada que saca a la luz problemas estructurales. Estos problemas son que los mejores suelos, en su mayoría ubicados en las orillas de

los cauces fluviales, están ocupados por la actividad industrial, con absoluta falta de conciencia medioambiental y social.

La falta de terreno urbanizable afecta sobremanera al área metropolitana de Bilbao, con un entorno geográfico abrupto y escaso en suelos llanos. Con esta lógica, los complejos industriales obsoletos solo entorpecían los proyectos de desarrollo urbanístico de las nuevas ciudades postindustriales (con una gran presión de los inversores inmobiliarios) y proyectaban una imagen de degradación que, supuestamente, repercutía en la generación de nuevas dinámicas socioeconómicas y en la atracción de inversiones. En este sentido, en la introducción referida a las actuaciones del PDRRII en el Área Funcional del Bilbao Metropolitano, este extremo se deja meridianamente claro:

Hoy en día, en la gestación de una nueva era postindustrial, esta Área Funcional acogen los suelos que ofrecen mayores expectativas; tanto en tamaño como en calidad. Las verdaderas oportunidades actuales se encuentran bajo las ruinas de las industrias en declive o cerradas. El gran reto de la metrópoli de Bilbao consiste en convertir en oportunidad el problema de la obsolescencia. (Ibidem, p. 33).

Del mismo modo, el propio Consejero Ormazabal, en la parte dedicada a la presentación de la publicación de su Departamento sobre las actuaciones del PDRRII dice textualmente:

La finalidad de este programa no era ejecutar las determinaciones de los respectivos planeamientos, sino precisamente anular el impacto negativo que la presencia de estas edificaciones provocaba y dinamizar los procesos de cambio, aportando nuevos suelos y nuevas oportunidades al territorio donde antes no existían sino ruinas. (Ibidem., p. 6).

Según la publicación *Actuaciones del programa de Demolición de Ruinas Industriales en la Comunidad Autónoma de Euskadi* (2000), el Programa nació de la urgencia de liberar suelo industrial para uso urbano, para lo que se financiaba con dinero público la demolición de edificaciones industriales obsoletas o en desuso. El Programa perseguía un cuádruple objetivo: liberar suelo industrial para uso urbano, borrar la imagen de degradación proyectada por los restos físicos de la industrialización, eliminar los problemas medioambientales derivados de la producción industrial a gran escala y generar nuevas dinámicas socioeconómicas. El Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco justifica las actuaciones del PDRRII diciendo textualmente que «este paisaje industrial ya no respondía a las exigencias de los valores imperantes en la nueva época post industrial» (Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, 2018, s.p.).

Es llamativo que se haga una alusión al paisaje industrial como un generador de valores negativos, en lugar de hacer un análisis discriminatorio entre los inmuebles industriales obsoletos y no reutilizables y los que poseían valores patrimoniales. Aunque nuevamente se detectan contradicciones en las propuestas del Departamento de Ordenación del Territorio, pues mientras con el PDRRII destruye indiscriminadamente todo rastro de la industrialización, en las DOT identifica hasta ocho paisajes industriales a preservar, entre los que se encuentra el denominado como CPI 1, que corresponde al recorrido fluvial de la ría del Nervión.

En este sentido, para una correcta utilización de un instrumento como el PDRRII, el Departamento de Ordenación del Territorio debería haber cruzado datos con el Departamento de Cultura para discriminar y salvar los elementos del patrimonio industrial que tenían suficientes valores históricos, arquitectónicos, artísticos y culturales para haberse conservado. Es decir, que la salvaguarda del patrimonio industrial inmueble debía basarse en criterios técnicos y en una visión global y supramunicipal.

Respecto al marco normativo que ampara las actuaciones del PDRRII, tal y como se recoge en la publicación del Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, data de 1993, año en que se aprueba el primer decreto regulador de las ayudas del Programa. Este decreto sufrió renovaciones y actualizaciones en los años 94, 95, 97 y 98. En base a esta información oficial, se detecta que hubo actuaciones previas al primer decreto, que no estuvieron reguladas de manera ordinaria, tal como justifica el departamento:

Con anterioridad a la publicación del primer decreto, y ante lo apremiante de la situación, el Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente firma dos convenios de cooperación para el derribo de las instalaciones de los Astilleros Euskalduna en Abandoibarra y del Antiguo Matadero de Zorroza. Las operaciones de liberación de suelo habían comenzado. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 17).

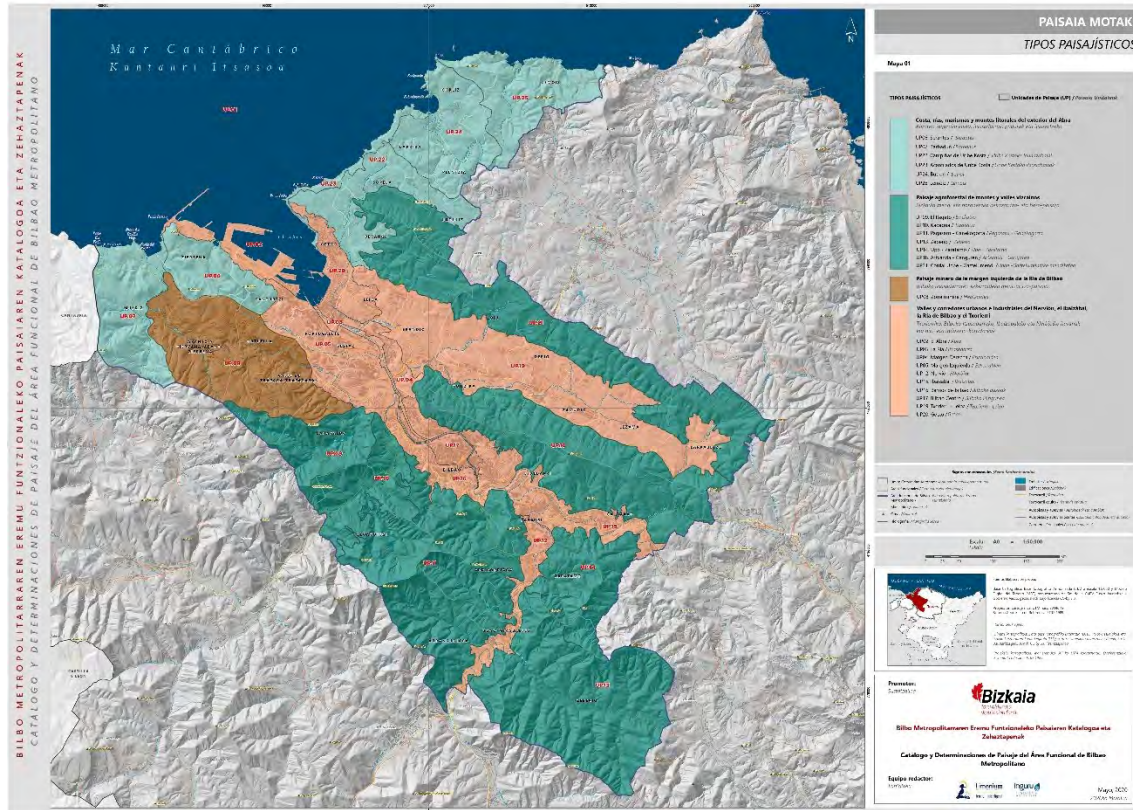


Figura 75. Plano de los tipos paisajísticos del área funcional del Bilbao Metropolitano.

Para la ejecución de estas primeras demoliciones, un año antes de la entrada en vigor del primer decreto, se invoca una supuesta situación de urgencia que justificaría las demoliciones. No se ha encontrado documentación alguna de la apremiante situación a la que se refería el Departamento y que justificaría el adelanto extraordinario de la activación del PDRRII.

Estos procedimientos plagados de subjetividades crean dudas sobre las motivaciones últimas de estas actuaciones, porque *¿acaso se tuvieron en cuenta criterios exclusivamente técnicos o primaron las estrategias políticas y especulativas?* Este cuestionamiento de la oportunidad y consecuencias de la ejecución de estas primeras demoliciones es relevante en casos como el del ASTILLERO EUSKALDUNA. Es ciertamente llamativo que el acuerdo definitivo para el cierre de este astillero se firmase en 1988, 4 años antes de su demolición, por lo que sus instalaciones no podían considerarse como ruinosas.

Además, ya en el PTS de 1996 del Departamento de Cultura del propio Gobierno Vasco, el astillero estaba inventariado con la descripción individualizada de varias edificaciones e infraestructuras y con la recomendación de los expertos técnicos que lo realizaron para ser calificado como Patrimonio Cultural Vasco (Arozamena et al., 1996), lo que revela el importante valor patrimonial e histórico del ASTILLERO EUSKALDUNA.

En lo referente a los criterios técnicos que justificarían las actuaciones del Programa, el Departamento de Ordenación del Territorio remite a los criterios esgrimidos en los *Estudios-Inventario de Ruinas*

Industriales. Estos Estudios-Inventario se crearon para dar cobertura técnica, legal y moral a las actuaciones del PDRRII y para poder determinar quién podía optar a la financiación del Programa y qué elementos industriales eran considerados “ruinas” y debían ser demolidos.

El primer *Inventario de Ruinas Industriales del País Vasco*⁵⁸ lo realizó la Dirección de Ordenación del Territorio en 1991. Se debe puntualizar que se tiene conocimiento de la existencia de este estudio por las referencias que se hacen a este, tanto en la web del Departamento como en el *Estudio-Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia* de 1997. Se solicitó la consulta física de este primer *Estudio-Inventario* en la sede del Departamento, pero ningún funcionario pudo localizar el documento. Sin la posibilidad de analizar este documento y sin conocer sus autores, hay 6 años de actividad en los que no se pueden identificar los criterios técnicos que avalaron la ejecución de las actuaciones del Programa.

En 1997, el Departamento planteó la actualización del *Estudio-Inventario* primigenio. Para ello, sacó a licitación la realización de los estudios, pero circunscribiéndolos a cada Territorio Histórico de la Comunidad Autónoma del País Vasco (CAPV). En el BOPV de 22 de Julio de 1997, se recoge la resolución de la licitación realizada el 26 de junio de 1997, donde el director de Ordenación del Territorio resuelve la adjudicación de la realización del *Estudio-Inventario sobre las Ruinas Industriales de la CAPV*.

Los Estudios-Inventarios correspondientes a cada Territorio Histórico se adjudicaron a diferentes empresas. En primer lugar, el *Estudio-Inventario sobre Ruinas Industriales de Araba* (Lote 1) se adjudicó a la entidad IDEMA S.L., con una dotación presupuestaria de 2.640.000 ptas. En segundo lugar, el *Estudio-Inventario sobre Ruinas Industriales de Bizkaia* (Lote 2) se adjudicó a la entidad COINPASA, con una dotación presupuestaria de 8.712.000 ptas. Por último, el *Estudio-Inventario sobre Ruinas Industriales de Gipuzkoa* (Lote 3) se adjudica a la entidad CINSA-EP, con una dotación presupuestaria de 6.206.000 ptas. Todas estas adjudicaciones se cargan a los presupuestos del año 1997 del Departamento de Ordenación del Territorio.

El objeto de estos *Estudios-Inventario* fue la revisión, actualización y digitalización de los datos del primer *Inventario General sobre Ruinas Industriales*. Esta actualización y división por territorios históricos respecto del *Estudio-Inventario* primigenio facilitaría la identificación de edificios e instalaciones industriales que se encontrasen en estado de abandono, marcada infrautilización u ocupadas por actividades obsoletas que entrasen en contradicción con el planeamiento vigente, que no fuesen adaptables o compatibles con otra actividad industrial o que dicha adaptación supusiese un elevado coste económico.

Para la confección de estos Estudios-Inventarios, las empresas adjudicatarias tuvieron en cuenta los siguientes factores: (1) el estado de ruina urbanística o constructiva; (2) la situación “precaria” del elemento y su encaje en el Planeamiento por encontrarse fuera de ordenación expresa o condicionada por una previsión de recuperación del suelo para usos no industriales. Instalaciones industriales absorbidas por el tejido urbano propiciado por el desarrollo propio de los municipios; (3) la obsolescencia de las instalaciones: instalaciones que fueron diseñadas para procesos productivos específicos que, debido a la transformación de los sectores productivos, quedan desfasadas para acoger una nueva actividad industrial; (4) la situación de abandono con escasas posibilidades de reutilización; y (5) la utilización residual de las instalaciones o superficie ocupada por el edificio industrial.

Notas -----

⁵⁸ No existe una prueba física de la existencia de este inventario, pues, tras ser solicitada su consulta al propio Departamento de Ordenación del Territorio, no ha sido localizado. Se hace mención al inventario en la página 16 de la publicación de las actuaciones

del Programa de Demolición de Ruinas Industriales en la Comunidad Autónoma del País Vasco del año 2000 y en el apartado dedicado al Objeto del encargo del Estudio-inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia de 1997 en su página 2.



Figura 76. Fotografía⁵⁹ de uno de los carteles del PDRRII en Zorrozaurre.

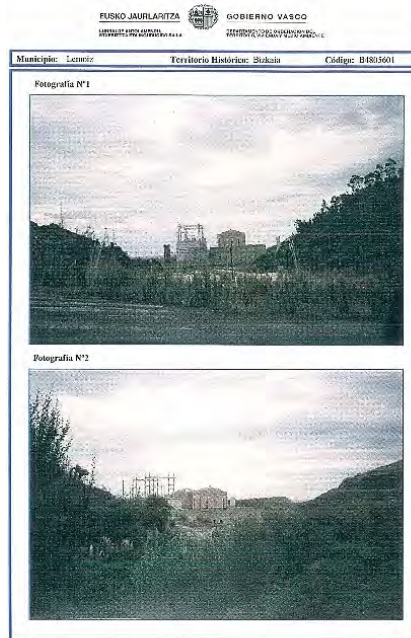
Dentro de estos *Estudios-Inventario de Ruinas Industriales*, las concesionarias realizan fichas individualizadas para cada elemento industrial inventariado. Estas fichas están encabezadas por un código alfanumérico que identifica el Territorio Histórico en que se ubica el elemento, el municipio y el elemento específico. De esta forma, se incluyen datos concretos de cada elemento inventariado como el nombre de la empresa, la superficie de parcela ocupada, el estado de conservación del elemento industrial y el nivel de utilización. Esta información se completa con 2 fotografías descriptivas, el plano de ubicación (a escala 1:10.000) y un plano de conjunto o de parcela del inmueble (a escala 1:2.000). A continuación, se presenta como ejemplo de estas fichas incluidas en los *Estudios-Inventarios*, la correspondiente a la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ.

Notas -----

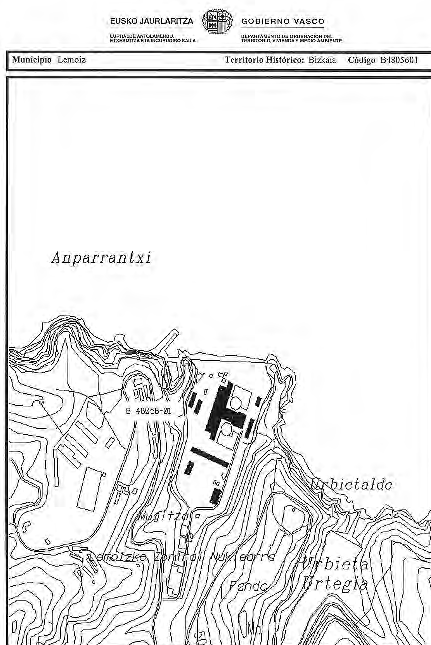
⁵⁹ Fotografía inédita perteneciente al repositorio de imágenes recopilado en labores de campo para esta investigación doctoral.

EUSKO JAURLARITZA		GOBIERNO VASCO	
DEPARTAMENDUA		GOBIERNO VASCO	
Municipio:	Lemoiz	Territorio Histórico:	Bizkaia
Código:	B4805601		
Número de casetas: Central Nuclear de Lemoiz			
Localización: Calo Basortas		Área Funcional: Bilbao Metropolitano	
Propiedad:	Público		
Nombre:	Burdola		
Dirección:	Cl. Gardegui nº 8		
Localidad:	Bilbao		
Teléfono:	94 - 415 14 11		
Observaciones:			
Superficie (m ²):	114.803		
Situación urbanística			
Planteamiento:	Nuevas subsidiarias tipo B		
Clasificación:	Suelo urbano		
Categorización:	Industrial		
Planteamiento de desarrollo:			
Fecha de aprobación definitiva:			
Fuera de ordenación:	No		
Observaciones:			
Estado de conservación			
Abandono:	<input checked="" type="checkbox"/>	Rehabilitación:	<input type="checkbox"/>
Infraestructura:	<input type="checkbox"/>	Obsolescencia:	<input type="checkbox"/>
Observaciones:	Instalaciones desconectadas en parte y abandonadas.		
Nivel de utilización:			
Nivel de utilización:	0 %		
Observaciones:	Nunca ha tenido uso		
Actividad de la empresa: Producción, transporte y distribución de energía eléctrica			
Actividad actual:	Sin actividad		
Observaciones:	Nunca ha tenido actividad		
Patrimonio cultural			
Registro general de bienes catalogados:	No	Catálogo municipal:	No
Inventario general:	No		
Observaciones:			
Elementos de interés			
Elementos arquitectónicos:	No	Potible reutilización:	No
Elementos arqueológicos:	No		
Observaciones:			

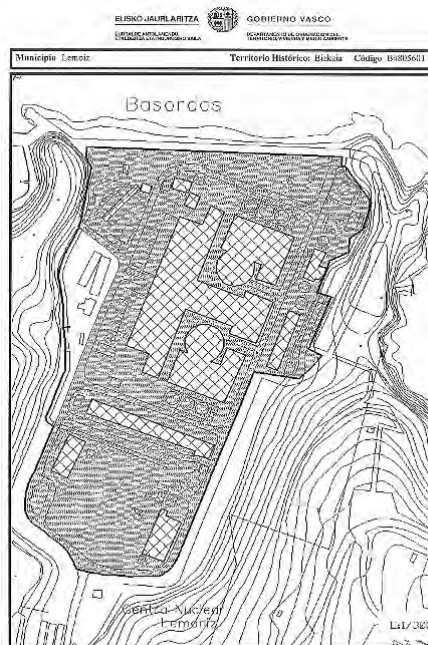
ESTUDIO-INVENTARIO DE RUINAS INDUSTRIALES: INDUSTRI AURREN AZTERLAN-INBENTARIOA (1997)
CORPASA - ITS



ESTUDIO-INVENTARIO DE RUINAS INDUSTRIALES: INDUSTRI AURREN AZTERLAN-INBENTARIOA (1997)
CORPASA - ITS



ESTUDIO-INVENTARIO DE RUINAS INDUSTRIALES: INDUSTRI AURREN AZTERLAN-INBENTARIOA (1997)
CORPASA - ITS



ESTUDIO-INVENTARIO DE RUINAS INDUSTRIALES: INDUSTRI AURREN AZTERLAN-INBENTARIOA (1997)
CORPASA - ITS

Figura 77. Ficha técnica realizada en el *Estudio-Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia* correspondiente a la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ.

Como puede verse, al estudiar las fichas correspondientes al *Estudio-Inventario de Bizkaia*, resulta llamativo que el único dato común en todas ellas sea la imposibilidad de reutilización de ninguno de los elementos industriales inventariados, pese a que en algunos elementos se indique que se encuentra en buen estado de conservación.

Se considera que esta valoración generalizada e indiscriminada de los 255 elementos industriales de Vizcaya como no reutilizables es inexacta y sesgada, pues son numerosos los ejemplos de reutilización de arquitecturas industriales para otros usos. De hecho, en las actuaciones desarrolladas por el propio PDRRII en la parte barakaldesa de AHV, uno de sus edificios más emblemáticos, el Ilgner, fue salvado, rehabilitado y reutilizado para albergar la sede del *Centro de Desarrollo Empresarial de la Margen Izquierda* (CEDEMI).

Dentro de las conclusiones que se publican en el *Estudio-Inventario de ruinas industriales de Bizkaia* se alude a que:

En el Territorio Histórico de Vizcaya, hay un total de 255 ruinas industriales inventariadas, que ocupan una superficie total de 388 hectáreas, de las cuales 332, el 85%, se encuentran en el área metropolitana de Bilbao.

Los municipios de Barakaldo y Sestao son los que acumulan la mayor superficie de suelo ocupado por ruinas industriales. En el caso de Sestao, la superficie de terreno con ruinas industriales supone el 23% del total del municipio. Este volumen de suelo industrial se debe a la implantación en este municipio de gigantes como Altos Hornos de Vizcaya, La Naval o Babcock Wilcox.

Bilbao es el municipio con mayor número de elementos ruinosos dentro de su área metropolitana con 24 elementos.

Una de las características de la ubicación de las ruinas industriales en el Bilbao Metropolitano es su proximidad a núcleos urbanos densamente poblados, lo que provoca un entrelazamiento de espacios residenciales e industriales, con un deterioro e incluso marginalidad de estas áreas urbanas mixtas.

De entre los sectores a los que pertenecen las empresas que ocupan estos edificios industriales, objeto del estudio, destacan el siderometalúrgico (34,95%), el de bienes de equipo (10,18%) y el naval (8,24%) como ejemplo del declive del modelo económico de la industria pesada en el País Vasco.

En este análisis de la estructura del *Estudio-Inventario de ruinas industriales de Bizkaia*, se debe señalar que, de entre las fuentes a las que la concesionaria dice haber consultado para la recopilación de datos, se hace una mención específica a la *Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública* (AVPIOP), aunque según declara su presidente, al que se le ha preguntado por esta cuestión, la consulta nunca se produjo. Este hecho hace poner en duda la participación del resto de instituciones mencionadas, lo que genera incertidumbre sobre la legitimidad y veracidad de este documento técnico.

Si se analiza el PDRRII en base a parámetros de justificación de sus actuaciones, pérdida de elementos patrimoniales y reutilización del suelo liberado, se identifican 4 tipos de actuaciones: actuaciones justificadas, actuaciones no justificadas, actuaciones con pérdida patrimonial y actuaciones sin reutilización. Estos tipos de actuaciones del PDRRII serán analizados pormenorizadamente en la tipología que se propone en este capítulo.

Dentro de las actuaciones del PDRRII, se han detectado anomalías, tal y como se demostrará con el aporte de pruebas gráficas y documentales, ya que existen varios casos en los que, tras la demolición de los conjuntos, los suelos liberados siguen sin ser asumidos por las tramas urbanas de ciudades postindustriales. Espacios abandonados que permanecen obsoletos y a los que no se asigna ninguno de los usos a los que supuestamente serían destinados. En varias actuaciones se han demolido elementos industriales con reconocido valor patrimonial. Además de que se ha financiado con el programa la demolición de inmuebles que no podrían calificarse como industriales o relacionados con la producción industrial.

Cuando se rasca la superficie del PDRRII, se atisba una clara directriz política, que queda desvelada en declaraciones publicadas por el Departamento de Ordenación del Territorio como en «se trata de liberar los mejores territorios, en lugar de ocupar suelos rurales más lejanos. Conseguir un soporte idóneo para una nueva economía, convertir en expectativas positivas el problema del declive industrial» (Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Medio Ambiente, 2018, s.p.).

No habría nada que reprochar si esta estrategia fuese consensuada en el seno del Gobierno Vasco con el Departamento de Cultura, pero resulta inasumible la decisión unilateral de eliminación de todo rastro de la etapa industrial, tenga valor patrimonial o no. Además, la utilización intencionada e insistente de un léxico que relaciona *lo industrial* con términos negativos, desvela la carga ideológica que subyace en la política de eliminación sistemática y preventiva del patrimonio industrial en el País Vasco.

Al realizar un cruce de datos entre las actuaciones ejecutadas por el PDRRII y los elementos incluidos en los *Estudios-Inventario de Ruinas Industriales* con los elementos que conforman los *Inventarios de Patrimonio Industrial*, se observa que varios elementos industriales están incluidos en ambos documentos. Esta circunstancia ha supuesto que estas edificaciones fabriles fuesen calificadas simultáneamente como ruinas y patrimonio industriales, aunque, en realidad, su inclusión en el *Estudios-Inventario de Ruinas Industriales* supuso su sentencia de muerte, pese a haber sido reconocidas como patrimoniales por expertos técnicos del Departamento de Cultura.

Esta circunstancia hace asomar las costuras de una ineficaz gestión bicéfala, en la que quedan patentes los intereses opuestos y la incomunicación entre dos departamentos del mismo gobierno, además de dejar clara la preponderancia de los criterios e intereses del Departamento de Ordenación del Territorio sobre los del Departamento de Cultura. Los ejemplos de esta dicotomía y falta de entendimiento se abordarán en la tipología del PDRRII de *actuaciones con pérdida patrimonial*.

Otro dato objetivo que debemos tener en cuenta es la nítida definición que en el vídeo promocional del PDRRII se hace de las edificaciones e infraestructuras sobre las que puede actuar el Programa, de manera que estas son «las explotaciones mineras vinculadas a yacimientos agotados, las ruinas industriales propiamente dichas, y las canteras y vertederos industriales» (1 m38s).

Teniendo en cuenta esta limitación tipológica impuesta por el propio Departamento, en la partida presupuestaria destinada a las actuaciones desarrolladas en el Bilbao Metropolitano, se observa que fueron demolidos varios inmuebles que no encajaban en esta denominación. Las actuaciones en las que se han demolido edificaciones no industriales o no vinculadas con procesos productivos industriales serán abordadas en la tipología de *actuaciones no justificadas*.

Hay otras actuaciones que suscitan dudas —bien por lo indeterminado de su definición, bien por carecer de imágenes de los inmuebles que pudiesen facilitar su identificación—, como por ejemplo el edificio de Santa Ana, nº8 (Bilbao), el edificio nº4 en Amezola (Bilbao), el edificio en Miraflores, nº28 (Bilbao); también, el edificio en calle Olabeaga, nº62 (Bilbao), el edificio en calle San Nicolás de Olabeaga, nº64 (Bilbao), los edificios en Bº de San Ignacio, nº4 y nº7 (Bilbao) o los edificios en calle Tartanga nº 48-52 (Erandio).

De estos edificios se han localizado, entre las carpetas consultadas en la sede del Gobierno Vasco, algunas fotografías con notas manuscritas con las direcciones en el dorso. El Departamento de Ordenación del Territorio justifica la demolición de estos inmuebles alegando que «(...) aunque de poca entidad individual, resultan una labor considerable al estimarlas de forma conjunta» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 55). Es decir, en ocasiones el PDRRII consideró objeto de actuación la infravivienda asociada al desarrollo industrial. Aunque si se atiende estrictamente a lo que el propio Programa consideraba como ruinas industriales, estas actuaciones debían haber sido excluidas o haber sido financiadas en otras partidas presupuestarias.



SANTA ANA BOLUETA N°8



AVDA. PIRAFLORES N° 28



Figuras 78, 79, 80 y 81. Fotografías de edificaciones demolidas por el PDRRII que no encajan como instalaciones industriales.

4.2.2 Tipología de actuaciones del Programa de Demolición de Ruinas Industriales

Para un análisis más eficaz de la totalidad de actuaciones del PDRRII en el Bilbao Metropolitano, se buscan similitudes entre estas que permitan crear una tipología que las diferencie y agrupe en base a denominadores comunes marcados por la esencia y los objetivos del Programa. Con estas premisas se distinguen cuatro tipologías: *actuaciones justificadas*, *actuaciones no justificadas*, *actuaciones con pérdida patrimonial* y *actuaciones sin reutilización*.

El primer grupo lo componen las denominadas *actuaciones justificadas*, que son aquellas que cumplen todas las exigencias y objetivos del PDRRII, es decir, que las edificaciones demolidas no poseían valor patrimonial reconocido, que había una problemática de degradación urbana y que la reutilización de los solares liberados ha supuesto una dinámica socioeconómica positiva. Del total de 48 actuaciones ejecutadas en el área metropolitana de Bilbao por el PDRRII, se considera que 15 (31%) se ajustan exactamente a estas pautas y pueden considerarse estrictamente correctas (menos de un tercio de las ejecutadas).

El segundo grupo lo integran las intervenciones consideradas como *actuaciones con pérdida patrimonial*. En estas actuaciones se han demolido edificaciones e infraestructuras de complejos industriales que estaban reconocidos como patrimoniales en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* realizados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. De hecho, frente a la descripción generalizada de los complejos fabriles por parte del PDRRII, en los *Inventarios de Patrimonio Industrial* se realiza una descripción pormenorizada de los elementos que los componen, con una jerarquización basada en sus valores patrimoniales.

En 11 de las 48 demoliciones ejecutadas ha habido pérdida de elementos con valor patrimonial e histórico —el 22,9% del total— lo que en definitiva supone que, en 1 de cada 4 actuaciones del PDRRII, se han perdido valiosos elementos del patrimonio industrial vizcaíno. El gasto realizado en las *actuaciones con pérdida patrimonial* superó los 3 millones y medio de euros.

La tercera tipología de *actuaciones no justificadas* está integrada por las intervenciones del PDRRII en las que se han demolido edificaciones no industriales, ni vinculadas con la actividad productiva industrial. De las actuaciones ejecutadas en el Bilbao Metropolitano, 11 se consideran como no justificadas, lo que supone el 22,9% del total, y han supuesto un gasto de dinero público de 1.727.131,26 euros.

Finalmente, la tipología de *actuaciones sin reutilización*, la integran las actuaciones en las que el suelo liberado ha permanecido en desuso y sin mantenimiento por un periodo superior a una década. Se utiliza esta frontera temporal porque el propio Programa ponía un plazo límite de 10 años para la devolución de la subvención otorgada, si se había reutilizado el solar liberado. En este sentido, se considera que una década es un tiempo más que suficiente para planificar la reutilización de los terrenos disponibles, de acuerdo con los objetivos y el espíritu del Programa.

Una vez superado ese plazo, se entiende que hay un incumplimiento *de facto* de los objetivos y la esencia del PDRRII, que no son otros que evitar la imagen de degradación, reutilizar el suelo liberado para reintegrarlo en la trama urbana de las ciudades postindustriales y generar dinámicas que estimulen la actividad socioeconómica.

Las 11 actuaciones en las que no se han reutilizado los solares generados tras las demoliciones suponen un 22,9% del total y han supuesto un gasto de 1.383.019,59 euros. Se debe tener en cuenta que hay 6 actuaciones en las que los solares liberados no han sido reutilizados por periodos superiores a 10 años, pero que han sido integradas en alguna de las otras tipologías, por lo que el porcentaje de actuaciones en las que no ha habido reutilización del suelo disponible ascendería al 35,4% del total.

Tipología de actuaciones de PDRRII

- Actuaciones justificadas (15)
- Actuaciones no justificadas (11)
- Actuaciones con pérdida patrimonial (11)
- Actuaciones sin reutilización (11)

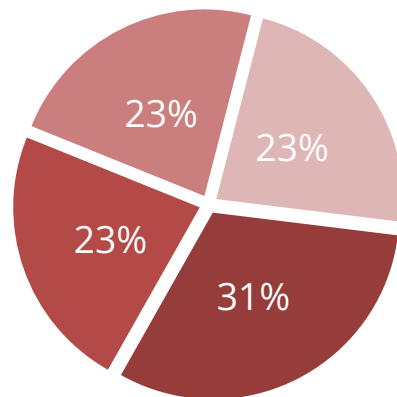


Figura 82. Gráfico sobre los tipos de actuaciones del PDRRII.

Al analizar el PDRRII en su conjunto y ciñéndose a su esencia, se considera que el Programa podía y debía haber sido una herramienta eficaz para la transformación urbana y socioeconómica de Euskadi, que debía haber sido respetuosa con la conservación de los restos patrimoniales de la industrialización. Los datos obtenidos tras el estudio de las actuaciones del Programa, en base al cumplimiento de los objetivos y con un margen de tiempo suficiente —8 años desde el cierre del Programa—, sirven para llegar a unas conclusiones objetivas que ponen en cuestión el éxito del Programa. No obstante, en el año 2000, el Departamento de Ordenación del Territorio hacía una valoración del PDRRII y lo calificaba como un rotundo éxito, tal y como se desprende de las siguientes afirmaciones:

Transcurrido el tiempo podemos afirmar que el programa de Demolición de Ruinas industriales ha sido un verdadero éxito, como lo demuestra el número de intervenciones que se ha realizado (del orden de 80 actuaciones) y la superficie de suelo liberada (más de 160 hectáreas de suelo). (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 6).

Frente a la euforia triunfalista y la falta de autocrítica del Departamento de Ordenación del Territorio se impone la demoledora realidad de los datos objetivos que, analizados con cierta perspectiva temporal, arrojan unas conclusiones un poco menos positivas, al menos en cuanto a lo que a pérdida de patrimonio cultural se refiere.

A continuación, se realiza un análisis pormenorizado de las características particulares de las diferentes tipologías anteriormente bosquejadas, a través de casos de estudio paradigmáticos de cada una de ellas.

4.2.2.a Tipología 1. *Actuaciones justificadas*

La tipología de *actuaciones justificadas* la integran aquellas actuaciones que han cumplido los objetivos y exigencias del PDRRII. Se debería comenzar este análisis diciendo que todas las actuaciones del PDRRII fueron justificadas por cumplir con estos criterios, pero lamentablemente y en base a los datos obtenidos en este estudio, esta tipología la constituyen únicamente 15 de las 48 ejecutadas en el área metropolitana de Bilbao:

- 4 tinglados de Abandoibarra (Bilbao)
- MATADERO MUNICIPAL DE ZORROZA (Bilbao)
- TARABUSI (Bilbao)
- Pabellones PRAXAIR (Bilbao)
- TERMINAL DE BUQUES ROLL ON/ROLL OFF (Bilbao)
- REFRACTARIOS BIZKAIA (Derio)
- Edificio industrial C/Bereterretxe, 7 (Erandio)
- Edificio industrial C/Bereterretxe, 9 (Erandio)
- KOSSLER IBÉRICA (Erandio)
- METALQUÍMICA (Erandio)
- METACAST (Etxebarri)
- Pabellones CENTRIMETAL (Portugalete)
- Ruina sita en Bº Pando (Portugalete)
- ATLÁNTICA DE GRANELES Y MOLIENDAS (Sestao)
- Fábrica FINEX (Sondika)

Denominación del Inmueble	Año de la Actuación	Importe de la actuación	Superficie liberada
4 tinglados Abandoibarra	1995	318.689,55 €	3,50 Ha.
Matadero Zorroza	1992	355.016,74 €	5,00 Ha.
Pabellones Praxair	2013	49.338,52 €	0,46 Ha.
Tarabusi	1993	89.847,96 €	1,80 Ha.
Terminal de buques	1996	92.955,61 €	0,20 Ha.
Refractarios Bizkaia	2006	99.555,00 €	0,20 Ha.
Edificio C/Bereterretxe, 7	1997	30.073,93 €	0,10 Ha.
Edificio C/Bereterretxe, 9	1997	29.464,88 €	0,10 Ha.
Kossler Ibérica	1994	38.770,40 €	0,30 Ha.
Metalquímica	1993	696.229,15 €	3,30 Ha.
Metacast	2004	717.447,87 €	2,00 Ha.
Pabellones Centrimetal	1996	28.886,32 €	0,10 Ha.
Ruina Bº Pando	1996	17.722,20 €	0,10 Ha.
Atlántica de Graneles y Moliendas	2012	319.187,36 €	1,60 Ha.
Fábrica Finex	2010	103.505,00 €	0,70 Ha.
TOTAL		2.986.762,49 €	19,46 Ha.

Figura 83. Tabla de datos de las actuaciones justificadas del PDRRII.

- **Caso de estudio de la tipología de actuaciones justificadas. Edificios 7 y 9 de la calle Bereterretxe de Erandio**

En el año 1997, el PDRRII llevó a cabo dos actuaciones para demoler los edificios industriales sitos en los números 7 y 9 de la calle Bereterretxe de Erandio. La actuación en el número 7 tuvo un coste de 30.073,93 euros y se liberó un solar de 0,10 hectáreas, mientras la desarrollada en el número 9 tuvo un coste de 29.464,88 euros y se liberó la misma superficie.

Se consideran estas actuaciones como justificadas porque se trataba de edificaciones industriales insertas en la trama urbana de Erandio y su obsolescencia sí afectaba urbanísticamente al municipio y provocaban una imagen de degradación. Además, los inmuebles demolidos carecían de valor patrimonial, ya que no habían sido inventariados como patrimonio industrial, ni poseían valores arquitectónicos o históricos reseñables que pudiesen justificar su conservación. Los solares liberados fueron reutilizados para la construcción de un edificio de viviendas y un aparcamiento público, cumpliendo así con todos los objetivos del PDRRII.

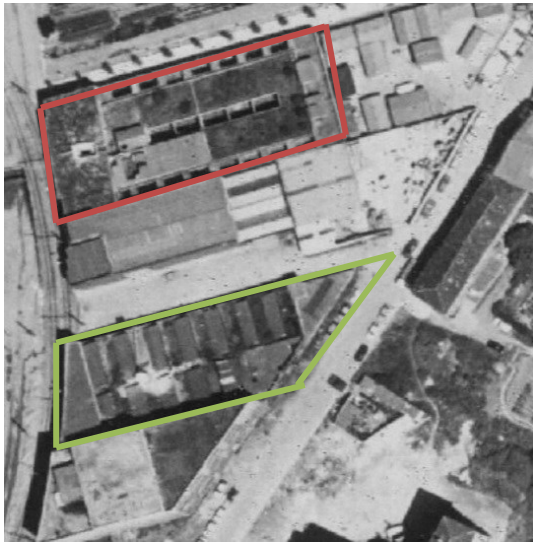


Figura 84. Ortografía de 1977, que muestra las edificaciones industriales activas.



Figura 85. Ortografía de 2019, que muestra los solares reutilizados. En el número 9 se ha construido un edificio de viviendas, mientras el número 7 es ocupado por un aparcamiento público.

En referencia a esta actuación del PDRRII, en casos como el de Erandio —un municipio muy industrializado con edificaciones fabriles insertas en la trama urbana—, se debería haber afrontado la regeneración de su casco urbano de manera integral y no con actuaciones puntuales. Además, en el caso que nos ocupa, pese a la habilitación de un aparcamiento público en el solar de la edificación fabril demolida, su urbanización es defectuosa y sigue proyectando una imagen residual de degradación, ya que dicho aparcamiento está flanqueado por edificaciones industriales abandonadas y muy deterioradas.



Figura 86. Imagen del parking público que ocupa el solar sito en el número 7 de la calle Bereterretxe.



Figura 87. Imagen del edificio de viviendas erigido en el solar número 9 de la misma calle.

4.2.2.b Tipología 2. *Actuaciones con pérdida patrimonial*

La tipología definida como *actuaciones con pérdida patrimonial* la integran las actuaciones ejecutadas por el PDRRII en las que se han demolido edificaciones fabriles que estaban incluidas en sus *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* de 1996 y 2007 y, por lo tanto, contaban con el reconocimiento de sus valores patrimoniales e históricos por parte del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

Dentro de estas pérdidas, es evidente que hay elementos de mayor o menor entidad, pero la ejecución de estas demoliciones constata la incomunicación interdepartamental entre las administraciones gestoras del patrimonio industrial en Euskadi, el inexistente asesoramiento en cuestiones de patrimonio industrial que ha tenido el Departamento de Ordenación del Territorio y la falta de objetividad e información que en este sentido se observa en el *Inventario de Ruinas Industriales del Territorio Histórico de Bizkaia*.

En relación con este último documento, y como se ha remarcado al inicio del capítulo, en la totalidad de las fichas específicas de cada elemento industrial incluidas en el *Inventario de Ruinas*, no se contemplaba la posibilidad de reutilización, lo que supuso un cheque en blanco, que avalaba las demoliciones.

También, se debe destacar que, tanto en el *Inventario de Ruinas Industriales* como en la publicación del Departamento *“Actuaciones del Programa de Demoliciones de Ruinas Industriales en la Comunidad Autónoma de Euskadi”*, se hacen ciertas concesiones en cuanto al valor patrimonial, histórico o arquitectónico de algunos elementos, aunque este reconocimiento no sirviese para garantizar su supervivencia.

Resulta llamativo, por inusual, que en sus publicaciones, el Departamento de Ordenación del Territorio haga un reconocimiento de los valores arquitectónicos de algunas de las edificaciones fabriles demolidas, como es el caso de ACHA Y ZUBIZARRETA, de la que se dice que «(...) ambos están cubiertos con interesantes cubiertas quebradas apoyadas en cerchas de madera de una cierta calidad visual» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 49); o de la JABONERA TAPIA, a cuya fábrica se alude en los siguientes términos «era un edificio típicamente industrial, que evidenciaba sus forjados de hormigón armado en fachada, reiterando su secuencia modular» (Ibíd., p. 52). En el caso del edificio de Oficinas de GRANDES MOLINOS VASCOS, éste se incluye entre las

edificaciones con reconocidos valores arquitectónicos «elementos arquitectónicos de interés: pabellones industriales, casa de oficinas y vivienda» (Ficha del *Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia* código B4802003).

Caso aparte son las referencias que el Departamento hace de AHV, pues se indica que, en las actuaciones del Programa en el complejo de Sestao, «[...] se han respetado en el derribo los tres hornos altos existentes; el María Ángeles, el 2A y el 2B» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 63). Hoy, podemos asegurar que estas declaraciones son falsas, ya que, de los tres hornos altos mencionados, solamente se conserva el denominado oficialmente como Horno Alto nº1. Siguiendo con la ficha individual de AHV se indica que posee diferentes elementos arquitectónicos de interés, con un apunte en el apartado de observaciones que dice «[...] todavía se conservan parte de las antiguas instalaciones, otras se han demolido y remodelado para crear los nuevos Altos Hornos, la Acería Compacta de Bizkaia.» (Ficha del *Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia* código B4808401).

Realizado este repaso a las concesiones del PDRRII respecto al valor objetivo que poseían algunas de las edificaciones e infraestructuras industriales desaparecidas, se analiza la relevancia patrimonial de los elementos demolidos en base a los criterios de los expertos técnicos en patrimonio industrial que realizaron los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco*.

En primer lugar, habría que remarcar que todos los elementos industriales integrados en esta tipología están incluidos en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* y, por lo tanto, poseían valores patrimoniales e históricos objetivos que debían haber garantizado, al menos, su conservación parcial. En base a los datos oficiales de las actuaciones del Programa en el área geográfica del Bilbao Metropolitano, y tras el cruce de datos con los *Inventarios de Patrimonio Industrial* del Departamento de Cultura, la categoría de *actuaciones con pérdida patrimonial* la integran 11 elementos:

- AHV (Barakaldo y Sestao)⁶⁰
- Oficinas de GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao)
- EL ASTILLERO EUSKALDUNA (Bilbao)
- Nave de laminación de BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (Sestao)
- Edificaciones industriales de LA BASCONIA (Basauri)
- Coto minero LA PRIMITIVA (Bilbao)
- DOW CHEMICAL (Leioa y Erandio)
- ACHA Y ZUBIZARRETA (Bilbao)
- JABONERA TAPIA (Bilbao)
- LA AERONAÚTICA (Bilbao)
- CROMODURO (Bilbao)

Notas -----

⁶⁰ En la documentación del PDRRII las actuaciones en AHV son dos, una en la parte barakaldesa y otra en

la sestaoarra, pero en esta investigación se analizan como una.

Denominación del Inmueble	Año de la Actuación	Importe de la actuación	Superficie liberada
Altos Hornos de Vizcaya (Barakaldo y Sestao)	1994-95	2.141.506,21 €	90,00 Ha.
Oficinas de Molinos Vascos	1998	40.480,89 €	0,05 Ha.
Astillero Euskaluna	2011	372.786,64 €	2,60 Ha.
Nave laminación Babcock Wilcox	2009	134.697,00 €	1,40 Ha.
Edificaciones industriales La Basconia	1996	37.454,51 €	0,20 Ha.
Coto minero la Primitiva	2001	53.553,18 €	2,50 Ha.
Dow Chemical	2013	116.616,52 €	0,10 Ha.
Acha y Zubizarreta	1995	98.297,83 €	0,50 Ha.
Jabonera Tapia	1995	284.663,37 €	0,92 Ha.
La Aeronáutica	1995	170.167,32 €	3,00 Ha.
Cromoduro	2013	179.660,52 €	0,72 Ha.
TOTAL		3.629.883,99 €	111,12 Ha.

Figura 88. Tabla de datos de las actuaciones no justificadas del PDRRII en el Bilbao Metropolitano.

Pese a que ni en el *Inventario de Ruinas industriales del Territorio Histórico de Bizkaia* ni en la documentación consultada en el Departamento de Ordenación del Territorio se realiza un análisis individualizado de los elementos (edificaciones e infraestructuras) que componen los complejos industriales en los que se actuó, tras examinar los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* del Departamento de Cultura —que sí realizó esa labor de inventariado individualizado—, queda patente que no todas las edificaciones poseen el mismo valor patrimonial e histórico.

Es por esto por lo que en este análisis se jerarquizan, patrimonialmente hablando, los complejos demolidos por el PDRRII, atendiendo al valor individual de los elementos que los integraron. Esta jerarquización se basa en el valor patrimonial de las edificaciones según los criterios esgrimidos por los expertos del Departamento de Cultura. Esta jerarquía se estructura de mayor a menor valor patrimonial de la siguiente manera: (1) los inmuebles industriales reconocidos como BBCC del PCV (reconocimiento y protección consolidados); (2) edificaciones inventariables o calificables (propuesta para su reconocimiento y protección como BBCC); (3) los bienes inmuebles propuestos para protección local (menor entidad pero también con propuesta de protección); y (4) los inmuebles desaparecidos (estas edificaciones desaparecieron en el periodo entre inventarios, esto es entre 1996 y 2007).

A continuación, se exponen los elementos demolidos por el PDRRII que aparecen en los Inventarios de Patrimonio Industrial. Se jerarquizan los grupos, numerándolos en base a su valor patrimonial, y se denomina cada elemento tal y como aparece en los Inventarios.

1. Entre los elementos industriales calificados como BBCC se encuentran:

- AHV
Plan Territorial Sectorial 1996, BBCC a calificar, p. 57
 - Hornos altos de A.H.V. (Sestao)
 - Sala Ilgner de A.H.V. (Barakaldo)
 - Oficinas de A.H.V. (Barakaldo)Inventario 2007, Categoría Monumento, p. 1 y 2
 - Altos Hornos de Vizcaya S.A. (Ficha 46) BOPV 17/06/2005
 - Altos Hornos de Vizcaya S.A. (Ficha 53) “
 - Horno Alto 2 (Ficha 53-16) “

- GRANDES MOLINOS VASCOS
Plan Territorial Sectorial 1996, BBCC a inventariar, p. 91
 - Molinos Vascos (Bilbao)Inventario 2007, Categoría Monumento, p. 1
 - Grandes Molinos Vascos S.A. (Ficha 448) BOPV 24/02/1999
 - Casa de oficinas y viviendas (Ficha 448-1) “
 - Almacén (Ficha 448-2) “
 - Pabellón industrial (Ficha 448-3) “
 - Pabellón de descarga pesado y transporte de cereal (Ficha 448-4) “
 - Pabellón de almacenaje y molienda de cereal (Ficha 448-5) “

- BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA
Plan Territorial Sectorial 1996, BBCC a calificar, p. 57
 - Babcock Wilcox (Sestao- Galindo)

- ASTILLERO EUSKALDUNA
Plan Territorial Sectorial 1996, BBCC a calificar, p. 65
 - Euskalduna (Bilbao)

2. Entre los elementos industriales reconocidos como calificables o inventariables se encuentran:

- AHV (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 7)
 - Altos Hornos de Vizcaya S.A. (Ficha 46)
 - Puente peatonal (Ficha 46-10)
 - Sala Ilgner (Ficha 46-4)
 - Oficinas de Barakaldo (Ficha 46-5)
 - Puente ferrocarril (Ficha 46-9)

- LA BASCONIA (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 8 y 9)
 - La Basconia S.A. (Ficha 20)
 - Antiguo taller de refractario (Ficha 20-1)
 - Nave de chapa fina y chapa gruesa (Ficha 20-10)
 - Nave de chapa fina y chapa gruesa (Ficha 20-11)
 - Nave de chapa fina y chapa gruesa (Ficha 20-12)
 - Nave de chapa fina y chapa gruesa (Ficha 20-13)
 - Central eléctrica (Ficha 20-14)
 - Oficinas generales de la S.A. Basauri (Ficha 20-15)
 - Carpintería y transformados de la S.A. Basauri (Ficha 20-16)
 - Pabellón industrial de la S.A. Basauri (Ficha 20-167)
 - Taller mecánico “B” (Ficha 20-18)
 - Taller de reparaciones eléctricas (Ficha 20-19)
 - Antiguo pabellón de hornos de acero (Ficha 20-2)
 - Viviendas obreras (Ficha 20-20)

- Casa Ibarondo (Ficha 20-21)
 - Escuela de Artes y Oficios (Ficha 20-22)
 - Vivienda de los frailes (Ficha 20-23)
 - Escuela de la Divina Providencia (Ficha 20-24)
 - Oficinas (Ficha 20-25)
 - Antiguo pabellón de hornos eléctricos (Ficha 20-3)
 - Nave de nueva laminación (Ficha 20-4)
 - Nave de nueva laminación (Ficha 20-5)
 - Pabellón de talleres mecánicos y forja (Ficha 20-6)
 - Nave de Calderería (Ficha 20-7)
 - Nave de chapa fina y chapa gruesa (Ficha 20-8)
 - Nave de chapa fina y chapa gruesa (Ficha 20-9)
- CROMODURO (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 10)
 - Cromoduro (Ficha 1526)
 - Oficinas (Ficha 1526-1)
 - Pabellón de plásticos (Ficha 1526-2)
 - Almacén (Ficha 1526-3)
 - Pabellón de servicios y fabricación (Ficha 1526-4)
- BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 10)
 - Babcock & Wilcox (Ficha 1556)
 - Oficinas (Ficha 1556-1)
- MINA PRIMITIVA (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 13)
 - Mina Primitiva (Ficha 524)
 - Horno de calcinación (Ficha 524-1)
 - Horno de calcinación (Ficha 524-2)
- ASTILLERO EUSKALDUNA (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 13)
 - Dique seco nº1 (Ficha 533-22)
 - Dique seco nº2 (Ficha 533-15)
 - Dique seco nº3 (Ficha 533-16)
 - Casa de bombas (Ficha 533-5)
- DOW CHEMICAL (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 16)
 - Dow Chemical (Ficha 33)
 - Zona C (Ficha 33-3)
- BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (Inventario 2007, Bizkaia calificables o inventariables, p. 18 y 19)
 - Babcock Wilcox (Ficha 56)
 - Nave de bienes de equipo (Ficha 56-1)
 - Productos tubulares (Ficha 56-2)
 - Zona D (Ficha 56-2)
 - Comedor (Ficha 56-5)
 - Servicios (Ficha 56-6)
- 3. Entre los elementos industriales propuestos para contar con protección local se encuentran:**
- MINA PRIMITIVA (Inventario 2007, Local, p. 7)
 - Machón y control del arrastre de la mina (Ficha 524-4)
 - DOW CHEMICAL (Inventario 2007, Local, p. 8)
 - Antiguas oficinas (Ficha 33-1)

- Planta de poliestireno (Ficha 33-8)
- AHV (Inventario 2007, Local, p. 9)
 - Almacenes comerciales (Ficha 53-17)
 - Escuela de aprendices (Ficha 53-5)
- 4. Entre los elementos industriales desaparecidos se encuentran:**
- AHV (Inventario 2007, Bizkaia desaparecidos, p. 8, 17 y 18)
 - Nave de hornos "sofás" del tren *blooming* (Ficha 46-1)
 - Nave de laminación del tren *blooming* (Ficha 46-2)
 - Nave de laminación del tren estructural (Ficha 46-3)
 - Edificio de bienestar social (Ficha 46-6)
 - Laboratorio central (Ficha 46-7)
 - Edificio de ensayos (Ficha 46-8)
 - Taller de cañones (Ficha 35-1)
 - Torre de carbón y enfriamiento (Ficha 35-10)
 - Batería de silos de carbón (Ficha 35-11)
 - Torres amone (Ficha 35-12)
 - Batería 1-A de hornos de *cock* (Ficha 35-13)
 - Estufas de secado (Ficha 35-14)
 - Horno Alto 1 (Ficha 35-15)
 - Fundición de cilindros (Ficha 35-2)
 - Naves del tren continuo (Ficha 35-3)
 - Almacén de hierros (Ficha 35-4)
 - Subestación cuarta (Ficha 35-6)
 - Nave "Q" (Ficha 35-7)
 - Molienda de *cock* (Ficha 35-8)
 - Casa del director (Ficha 35-9)
- ACHA Y ZUBIZARRETA (Inventario 2007, Bizkaia desaparecidos, p. 9)
 - Acha y Zubizarreta
- JABONERA TAPIA (Inventario 2007, Bizkaia desaparecidos, p. 9)
 - Jabonera Tapia (Ficha 451)
 - Pabellón de coco (Ficha 451-1)
 - Pabellón de las prensas (Ficha 451-2)
 - Pabellón de la glicerina (Ficha 451-3)
 - Pabellón de filtrado de glicerina (Ficha 451-4)
 - Casa (Ficha 451-5)
 - Vestuarios de los trabajadores (Ficha 451-6)
 - Oficinas (Ficha 451-7)
 - Pabellón industrial (Ficha 451-8)
 - Chimenea (Ficha 451-9)
- LA AERONÁUTICA (Inventario 2007, Bizkaia desaparecidos, p. 9)
 - La Aeronáutica S.A.L. (Ficha 452)
 - Almacén de producto acabado (Ficha 452-1)
 - Oficinas (Ficha 452-2)
- MINA PRIMITIVA (Inventario 2007, Bizkaia desaparecidos, p. 12)
 - Puerto (Ficha 524-3)
- ASTILLERO EUSKALDUNA (Inventario 2007, Bizkaia desaparecidos, p. 13 y 14)

- Carpintería y casa de viviendas (Ficha 533-1)
- Taller de calderería y departamento eléctrico (Ficha 533-10)
- Taller de elaboración de perfiles metálicos (Ficha 533-11)
- Nave de equipos navales (Ficha 533-12)
- Grada nº1 (Ficha 533-17)
- Grada nº2 (Ficha 533-18)
- Parrillas de prefabricación (Ficha 533-19)
- Hogar del marino (Ficha 533-2)
- Muelles de armamento (Ficha 533-20)
- Planchadas (Ficha 533-21)
- Taller de tubos (Ficha 533-3)
- Subcentral de transformación (Ficha 533-4)
- Carpintería y almacén general de efectos y oficina (Ficha 533-6)
- Carpintería y almacén general de tránsito (Ficha 533-7)
- Pabellón de caldereros (Ficha 533-8)
- Pabellón de compresores (Ficha 533-9)

Este análisis pormenorizado de los elementos demolidos se realiza por dos motivos: en primer lugar, para destacar que se trata de vastos complejos industriales integrados por numerosas edificaciones e infraestructuras, que deberían haber sido valoradas individualmente en el *Inventario de Ruinas Industriales*, tal y como hace el Departamento de Cultura; y en segundo lugar, para evidenciar la incomunicación interdepartamental y sus consecuencias para el patrimonio industrial vasco.

Con los datos aportados, extraídos literalmente de los *Inventarios de Patrimonio industrial del País Vasco*, se puede apreciar que, dentro de un mismo complejo industrial, hay elementos individuales que deben ser protegidos y otros que carecen de valor patrimonial. Si se hubiesen tenido en cuenta estos criterios, las actuaciones del PDRRII podrían haber sido más adecuadas, como microcirugías con las que eliminar los elementos sin relevancia, preservando los que tienen un importante valor patrimonial. Estas actuaciones indiscriminadas evidencian, por un lado, el impacto negativo que el Programa ha tenido en la conservación del patrimonio industrial y, por otro, la incomunicación y las gestiones opuestas de los Departamentos de Ordenación del Territorio y de Cultura de un mismo gobierno y sobre una misma competencia.

A continuación, y teniendo en cuenta la relevancia de esta tipología para la investigación, se analizan dos casos de estudio como ejemplos paradigmáticos de *actuaciones con pérdida patrimonial*: en primer lugar, la demolición del complejo industrial de AHV y, en segundo lugar, la del edificio de oficinas y vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS. Estas actuaciones tienen dos componentes que las hacen muy interesantes e ilustrativas: en ambas se actúa con un conocimiento previo del valor patrimonial que poseían y en ambos casos hay una importante carga simbólica.

- **Caso de estudio 1 de tipología de actuaciones con pérdida patrimonial. AHV**

AHV fue la empresa privada más poderosa del Estado durante la práctica totalidad del siglo XX. Fundada en 1902 como resultado de la fusión de varias empresas siderúrgicas vecinas, cesó su actividad productiva en 1996, un fin de ciclo representado simbólicamente por la última colada de su horno alto más emblemático, el María Ángeles, que, según recoge la prensa nacional, se produjo el 2 de julio de 1996 (Larrauri, 1996).

La fábrica, que llegó a contar con una plantilla de 16.000 trabajadores, estaba físicamente partida en dos por el río Galindo. A la izquierda de la desembocadura del río en la ría del Nervión se ubicaba la parte barakaldesa, que ocupaba los terrenos denominados como *Urban Galindo*, mientras que la parte sestaoarra, situada a la derecha de la desembocadura, ocupaba la práctica totalidad de la dársena artificial conocida como *La Benedicta*.

Atendiendo a los datos oficiales ofrecidos por el Departamento de Ordenación del Territorio, las demoliciones del complejo de AHV se realizaron entre los años 1994 y 1995, con la liberación de 90 hectáreas de suelo (la mayor de las efectuadas por el PDRRII) y un gasto de 2.141.506,21 euros. De hecho, el propio Departamento de Ordenación del Territorio califica esta actuación del PDRRII como la más importante de cuantas se han realizado. Tal es así, que la demolición del complejo de AHV supuso el 58,43% del suelo total liberado en el Bilbao Metropolitano y el gasto alcanzó el 21, 8% del presupuesto total del Programa en esta área geográfica.

Como dato ilustrativo de la falta de comunicación y de la diferencia de criterios entre los departamentos gestores del patrimonio industrial en el Gobierno Vasco y la excesiva premura en demoler las instalaciones de AHV, en 1992, dos años antes de que se iniciaran las demoliciones, los expertos en patrimonio industrial designados por el Departamento de Cultura se encontraban catalogando las instalaciones de AHV para incluirlas en el primer Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco.

Este hecho queda constatado en el artículo que Jon Minguito realizó para la revista interna de AHV *Acero 2000*. En el artículo se recoge el testimonio de los expertos en patrimonio en referencia al Edificio Ilgner, que decían textualmente que «si hubiera que destacar algún edificio, me quedaría con la Sala Ilgner en Baracaldo» (Minguto, 1992, p. 21).

Además, estos mismos expertos enumeran otros elementos que consideraban *patrimonializables*, como: «*otras instalaciones que datan de esa época son los Silos y Torres de Refrigeración de baterías, la nave de sulfato amónico, la molienda de cok, la Vega, Dícido y los talleres de Fundición y Cañones*» (Ibidem.).

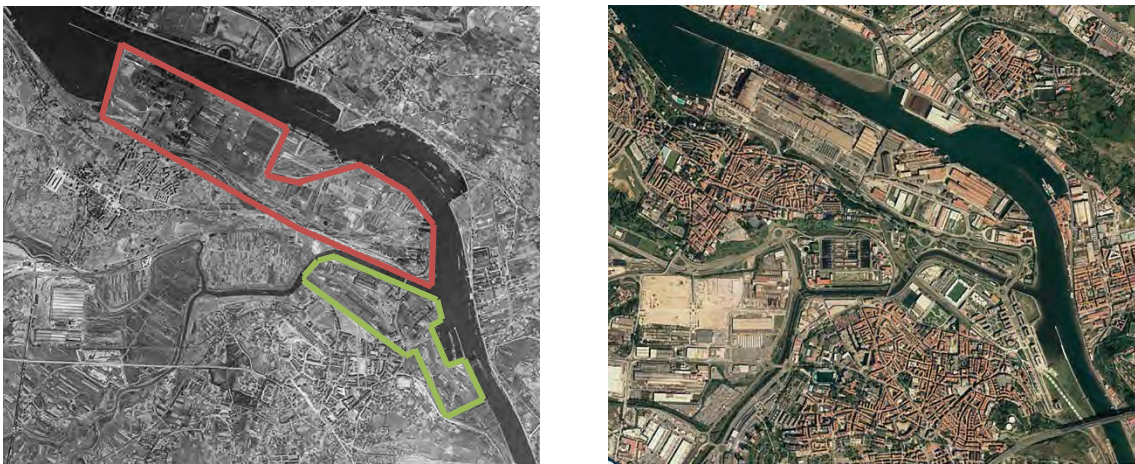


Figura 89. Ortofotografía de 1977 que muestra los municipios de Barakaldo y Sestao. (1) Perimetrados con línea rojiza, se marcan los terrenos ocupados por AHV en Sestao. (2) Perfilados con línea verde, se marcan los terrenos barakaldeses de AHV.

Figura 90. Ortofotografía de 2019 que muestra como los terrenos de la dársena *La Benedicta* siguen teniendo uso industrial y están ocupados por las empresas VICINAY, LA NAVAL Y ARCELOR MITTAL (ACB); mientras, los terrenos barakaldeses de AHV se han reurbanizado como nuevo ensanche de la ciudad postindustrial.

El PDRRII se acoge a la división territorial de AHV para ejecutar dos actuaciones con dos convenios diferentes, una en suelo barakaldés y otra en el municipio de Sestao. En la actuación de Barakaldo, realizada en 1994, se liberan 25 hectáreas con un gasto de 536.570,37 euros, mientras que, en la actuación de Sestao, realizada un año después, se liberaron 65 hectáreas de suelo industrial y se invirtieron 1.614.935,84 euros.

La demolición de AHV supuso la mayor transformación territorial acometida en Euskadi, tanto por la superficie de suelo liberado como por la cantidad de edificaciones industriales demolidas. Aunque se

considera que una actuación mesurada del PDRRII en AHV era necesaria, hay motivos para hacer un análisis crítico de las actuaciones ejecutadas.

En primer lugar, hay discrepancias en los datos temporales proporcionados por el propio Departamento de Ordenación del Territorio en su web oficial y en la publicación *Actuación del Programa de Demolición de Ruinas Industriales en la Comunidad Autónoma de Euskadi*. La web data las actuaciones en Barakaldo y Sestao con las fechas 1993 y 1994 respectivamente, mientras en la publicación se datan en los años 1994 y 1995. Aunque según prueban los vídeos de las demoliciones de AHV encontrados en los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio, estas demoliciones se ejecutaron el 3 de febrero de 1995 (las dos chimeneas) y el 16 de febrero de 1995 (la torre de refrigeración), ambas actuaciones en la parte sestaoarra de AHV.

A esta inexactitud cronológica hay que sumar la inexplicable convivencia de las demoliciones con una fábrica en plena actividad productiva, pues, tal y como se ha demostrado al inicio de este análisis, trayendo a colación el artículo de Larrauri para el diario *El País*, el fin de la vida productiva de AHV lo marcó el apagado definitivo de sus hornos altos, apagado que se produjo en julio de 1996, un año después de concluir las demoliciones.

Un segundo punto cuestionable es el trasfondo ideológico de estas actuaciones explicitado por el Departamento de Ordenación del Territorio en su publicación *Actuación del Programa de Demolición de Ruinas Industriales en la Comunidad Autónoma de Euskadi* (2000), en la que se ensalza el simbolismo y el impacto social que tuvo la desaparición de AHV para facilitar el tránsito a un modelo postindustrial:

Es esta la actuación más importante llevada a cabo hasta la fecha dentro del Programa de Ruinas Industriales, no solamente en cuanto a superficie liberada en una sola operación, sino en cuanto a lo que supone Altos Hornos de Vizcaya como emblema de toda la poderosa actividad industrial siderometalúrgica de Bilbao Metropolitano. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 51).

Da la sensación, al leer tales razonamientos, de que se estuviese haciendo una apología de la desindustrialización, augurando que la caída del gigante afectaría al imaginario colectivo, ya que AHV era un icono del poderío industrial de Euskadi. De hecho, esta afirmación contrasta con las que realizaron los parlamentarios que representaban a los partidos políticos que conformaban, el por aquel entonces, Gobierno Vasco de coalición, PNV⁶¹, EA⁶² y PSE⁶³ en el pleno del Parlamento Vasco del 24 de marzo de 1995, dedicado a la preservación del Alto Horno 2A de AHV. En primer lugar, el parlamentario de EA Sabin Intxaurreaga —del mismo partido que el consejero de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco— dijo textualmente en ese pleno que:

En ese desmantelamiento intuimos el riesgo de que desapareciesen los antiguos hornos y acogimos con mucho agrado la concertación de una enmienda transaccional que asumía el núcleo de la proposición no de ley, con el fin de ensalzar en cierta manera el pasado y el futuro. (Parlamento Vasco-Lege Biltzarra, s.f., p. 60)

Por su parte, el vocal del PSE en el pleno, Jesús María Orrantia, defendió la salvaguarda del patrimonio de AHV, afirmando que:

[...] no solo se contempla la posibilidad de mantener los hornos 1 y 2, que son como más reseñables, sino también las instalaciones que representen el proceso productivo en su conjunto. (Ibidem., p. 62)

Finalmente, el representante del PNV, Joseba Arregi —representante del partido que dirigía el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco— dijo textualmente:

Notas -----

⁶¹ PNV son las siglas del Partido Nacionalista Vasco.

⁶³ PSE son las siglas del Partido Socialista de Euskadi.

⁶² EA son las siglas de Eusko Alkartasuna.

El Departamento de Cultura tiene ya encauzados los estudios referentes a Altos Hornos, con el fin de dilucidar lo que ha de conservarse dentro del patrimonio industrial, teniendo siempre en cuenta el principio ya citado del equilibrio. Y tal como ha indicado el señor Orrantia, hay que tener muy en cuenta el hecho de que no ha de ser necesariamente un horno lo que ha de conservarse, sino bastantes elementos de los que toman parte en el proceso de producción de hierro. (Ibíd., p. 63 y 64)

El resultado de la votación del pleno fue favorable a la preservación de Horno Alto 2A con 47 votos a favor, ninguno en contra y un voto nulo. Esto demuestra que la práctica totalidad del pleno, con su voto favorable, y los representantes en el Parlamento Vasco de los tres partidos políticos que formaban el Gobierno Vasco, con su testimonio, hicieron hincapié en la necesaria conservación del patrimonio industrial de AHV, incluso más allá de la mera conservación de sus hornos altos.

A todas estas voces favorables a la salvaguarda de los elementos suficientes del ecosistema fabril de AHV, que pudiesen dar cuenta de su proceso productivo, hay que sumar, como se ha mencionado anteriormente, que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco hizo un extenso y detallado inventario de las diferentes edificaciones e infraestructuras de la empresa, otorgándoles valores patrimoniales específicos.

También, en el mencionado artículo de Jon Minguito, se destaca que «a pesar de la constante modernización que ha registrado A.H.V. en los últimos años, todavía guarda algunas instalaciones en desuso que muestran la forma de trabajar de cada época» (Minguito, 1992). Para abundar en la importancia histórica y patrimonial de los vestigios de AHV, el Servicio de Patrimonio Histórico del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia publicó, en 1996, el segundo número de la colección *Bizkaiko Industri Ondarea / Patrimonio Industrial de Bizkaia*, monográfico dedicado a los hornos altos gemelos números 1 y 2 de AHV.

Resulta contradictorio e injustificable que, mientras se producían todos estos reconocimientos institucionales a la trascendencia patrimonial de AHV, el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco ejecutara el arrasamiento de la práctica totalidad de las instalaciones fabriles, hornos altos 2 y 2A (M^a Ángeles) incluidos.

De hecho, del vasto complejo de AHV que ocupaba las zonas en las que actuó el PDRRII, apenas se salvaron el Edificio Ilgner, el Horno Alto 1 y la Escuela de Aprendices. Ante tal decisión solo cabe preguntarse *¿quién es responsable de tamaña pérdida patrimonial? y ¿cómo es posible que se haya desoído el pronunciamiento de un pleno del Parlamento Vasco en el que todo el arco parlamentario, con su voto casi unánime, defendía la salvación del Horno Alto 2A?*

Para abundar en la pérdida patrimonial que supuso esta actuación, en la publicación *Actuación del Programa de Demolición de Ruinas Industriales en la Comunidad Autónoma de Euskadi* (2000), realizada por el Departamento de Ordenación del Territorio, se anunciaba la salvación de los 3 hornos altos de AHV, diciendo textualmente que «también se han respetado en el derribo los tres hornos altos existentes; el María Ángeles, el 2A y el 2B» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 63).

Es incomprensible que se haga tal afirmación, cuando en el año que vio la luz este libro, era conocido que de los altos hornos mencionados únicamente había sobrevivido el Horno Alto nº1, pese a que en los dos *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* se proponía el reconocimiento patrimonial de todos los hornos altos como BBCC a calificar, tal y como se muestra en las imágenes extraídas de ambos Inventarios.

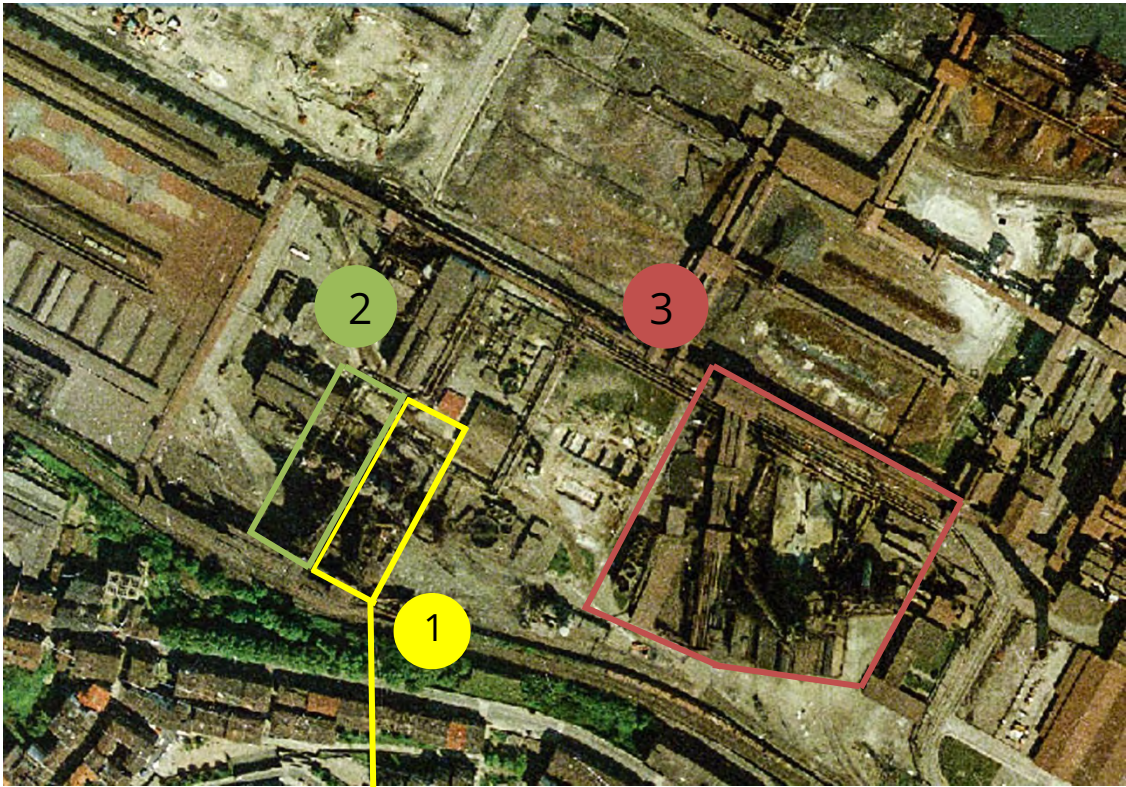
BIENES CULTURALES A CALIFICAR

- HORNOS ALTOS DE A.H.V. - Sestao
- SALA ILGNER DE A.H.V. - Barakaldo
- OFICINAS DE A.H.V. - Barakaldo
- BATERIAS DE COK DE ECHEVARRIA -Barakaldo
(Sta. Agueda)
- BABCOCK WILCOX - Sestao (Galindo)
- A.H. DE BERGARA - Bergara
- C.A.F. - Beasain
- PATRICIO ECHEBERRIA - Legapi

Figura 93. Extracto del inventario del PTS de 1996 en el que se propone la calificación de los Altos Hornos de AHV como BBCC.

CATEGORIA MONUMENTO					
Comarca	Municipio	Denominación General	Denominación	Ficha Nº	Ultimo Boletin
ENCARTACIONES	CARRANZA	DOLOMITAS DEL NORTE S.L.	DOLOMITAS DEL NORTE S.L.	168	BOPV 23-11-2002
ENCARTACIONES	CARRANZA	DOLOMITAS DEL NORTE S.L.	ESTACIÓN DE TRITURACIÓN	168-10	① BOPV 23-11-2002
ENCARTACIONES	CARRANZA	DOLOMITAS DEL NORTE S.L.	ESTACIÓN DE CARGA DEL TRANVÍA AÉREO	168-11	② BOPV 23-11-2002
ENCARTACIONES	CARRANZA	DOLOMITAS DEL NORTE S.L.	ESTACIÓN DE DESCARGA DEL TRANVÍA AÉREO	168-12	③ BOPV 23-11-2002
ENCARTACIONES	CARRANZA	DOLOMITAS DEL NORTE S.L.	CHIMENEA	168-6	④ BOPV 23-11-2002
GRAN BILBAO	BARAKALDO	FESA	FESA	40	⑤ BOPV 07-01-2002
GRAN BILBAO	BARAKALDO	FESA	ALMACÉN DE PRODUCTOS ACABADOS	40-1	BOPV 07-01-2002
GRAN BILBAO	BARAKALDO	ALTOS HORNOS DE VIZCAYA S.A.	ALTOS HORNOS DE VIZCAYA S.A.	46	BOPV 17-06-2005

Figura 94. Extracto del *Inventario de Patrimonio Industrial* de 2007 en el que se reconoce el Horno Alto de AHV como BC.



Figuras 91 y 92. Comparativa ortofotográfica entre los espacios donde se ubicaban los hornos altos de AHV. En la imagen superior (1995), se pueden ver los tres hornos altos: el Horno Alto N°1 perimetrado en amarillo, el Horno Alto N°2, perimetrado en azul, y el Horno Alto 2A (M^a Ángeles), perimetrado en rojo. En la imagen inferior (2019), se puede observar que únicamente el Horno Alto N°1 sigue en pie.

Como colofón a lo inexplicable de esta actuación indiscriminada e irreflexiva, el Departamento de Ordenación del Territorio saca pecho por la supervivencia del Edificio Ilgner, un inmueble que acogía un centro de transformación eléctrica. En la publicación del departamento se dice textualmente en referencia a este hecho que:

Es un ejemplo de cómo una ruina industrial recuperada puede servir de símbolo y motor de un plan integral de recuperación, y de cómo el Programa de Demolición de Ruinas Industriales actúa de la mano de las posibilidades de recuperación de aquellos elementos y edificios que puedan resultar interesantes desde la disciplina de la Arqueología o Arquitectura industrial. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 62).

leyendo tal afirmación, podría parecer que el Departamento de Ordenación del Territorio tuviese un asesoramiento y un criterio general para el valor patrimonial y las posibilidades de reutilización que pudieran tener "ruinas industriales" dignas de ser salvadas por sus valores arqueológicos y arquitectónicos industriales. Si se tienen en cuenta las palabras de los parlamentarios vascos en relación con los vestigios de AHV y los datos técnicos aportados por los expertos en patrimonio industrial que realizaron los Inventarios para el Departamento de Cultura, se podría afirmar que el Departamento de Ordenación del Territorio ejecutó la demolición masiva de las instalaciones de AHV, desoyendo todas las voces institucionales y técnicas autorizadas que clamaban por su conservación parcial.

En cuanto a la salvación del Edificio Ilgner, esta se puede considerar una *rara avis* en la generalidad de las actuaciones de un Programa. De hecho, el Ilgner también era reconocido en el *Estudio-Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia* como "ruina industrial" y no reutilizable. Si se observa la imagen que la Sociedad *Bilbao Ría 2000* tiene en su web del estado del Edificio Ilgner antes de su rehabilitación, se puede afirmar que no se trata de una edificación ruinoso, además del hecho de que no existe un informe técnico que respaldase esa calificación de ruina. De este modo, en el caso del Ilgner, en su catalogación como ruina industrial subyace motivaciones ideológicas subjetivas, ya que esta instalación permaneció funcional hasta el fin de los días de AHV. Una edificación funcional no puede ni debe ser calificada como ruina. Finalmente, en la ficha del *Estudio-Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia* referida a AHV, se indica que en esta empresa no existían elementos arquitectónicos de interés y que ninguno de ellos era reutilizable. Se desconocen los criterios reales en los que se basó el Departamento de Ordenación del Territorio para salvar el Edificio Ilgner, pero se trata de una decisión acertada, aunque claramente insuficiente.



Figura 95. Fotografía del Edificio Ilgner antes de su rehabilitación.

Actividad de la empresa: Siderurgia	
Actividad actual:	Sin actividad
Observaciones:	
Patrimonio cultural	
Registro general de bienes calificados:	Sí
Inventario general	No
Observaciones:	Situación: Protección Propuesta.
Catálogo municipal: No	
Elementos de interés	
Elementos maquinaria:	Sí
Elementos arquitectónicos:	No
Observaciones:	
Possible reutilización: No	

ESTUDIO-INVENTARIO DE RUINAS INDUSTRIALES/ INDUSTRI AURREN AZTERLAN-INBENTARIOA (1997)
COINPASA - ITS

Figura 96. Extracto de la ficha de AHV incluida en el *Estudio-Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia* (1997). En la ficha se puede observar que la empresa estaba incluida en el registro general de bienes calificados y que no poseía elementos de interés arquitectónico (incluido el Edificio Ilgner) ni reutilizables.

En cuanto a la reutilización del suelo industrial liberado, en los dos municipios afectados se les ha dado un uso muy diferente. En Barakaldo, este suelo fue gestionado por *Bilbao Ría 2000* y el Ayuntamiento, mediante un convenio que dio lugar a la operación urbanística denominada *Urban Galindo*, que supuso la creación de un nuevo ensanche para Barakaldo y la conquista del frente de agua de la Ría.

Este proyecto se concretó con la construcción de un vasto complejo de viviendas y edificaciones que albergan actividades económicas y empresariales, un nuevo polideportivo público y el campo de fútbol de Lasasarre, además de dos grandes parques públicos, el de Lasasarre y el de la ribera del río Galindo. De hecho, en la planificación urbana de *Urban Galindo*, las zonas verdes ocupan la mitad de la superficie liberada. También, se han construido nuevas infraestructuras viarias como la nueva carretera BI 3739 y la ronda de circunvalación, mejorando así la conectividad de este nuevo ensanche con los municipios colindantes y la autopista A-8.

En el caso de Sestao, se apostó por una reutilización industrial de los solares disponibles en la dársena *La Benedicta*, en la que, junto al veterano astillero LA NAVAL, se incorporaron la nueva ACERÍA COMPACTA DE BIZKAIA (ACB) y las instalaciones de la empresa VICINAY CADENAS, reubicadas tras abandonar la fábrica de Zorrozaurre. Aunque se ha de señalar que no se ha reutilizado la totalidad del suelo liberado.

En esta actuación, hay un hecho que la singulariza respecto al resto de actuaciones del PDRRII, la participación de trabajadores de AHV en las tareas de demolición. Tal y como se muestra en el vídeo identificado como *Demolición por voladura de 2 chimeneas de AHV*, encontrado entre los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio, hasta 4 trabajadores, ataviados con el buzo de trabajo de la empresa, barrenan la base de una de las inmensas chimeneas del complejo fabril y colocan las cargas de Goma2, antes de la voladura final. Esta participación de los propios trabajadores es cuanto menos anómala, ya que es el único ejemplo encontrado hasta la fecha. Además, resulta doblemente sorprendente, a sabiendas de la conflictividad laboral durante el proceso de cierre de la empresa y cuando los ecos de la *marcha del hierro*⁶⁴ aun resonaban en la memoria colectiva.

Notas -----

⁶⁴ Se denominó marcha del hierro a una caminata reivindicativa en la que participaron trabajadores de AHV y ENSIDESA que, partiendo de Bilbao y Oviedo, llegaron a pie hasta Madrid para exigir al Gobierno

de España la modificación del Plan de la Corporación de la Siderurgia Integral (CSI), con el que se pretendía fusionar ambas factorías.



Figura 97. Salcedo, A. (2020). *Demolition man*⁶⁵ [Fotografía intervenida].

Figura 98. Salcedo, A. (2020). *Dream Team* [Fotografía intervenida].

Notas -----

⁶⁵ Las obras *Demolition man* y *Dream Team* forman parte del proyecto artístico *Non daude fabrikak?* En ambas obras se presenta al equipo de trabajadores de AHV que participaron en las demoliciones de las diferentes edificaciones e infraestructuras de la

fábrica donde desarrollaron su carrera profesional. Esta participación activa de los trabajadores en la destrucción de su fábrica es una rara avis en las demoliciones ejecutadas por el PDRRII.

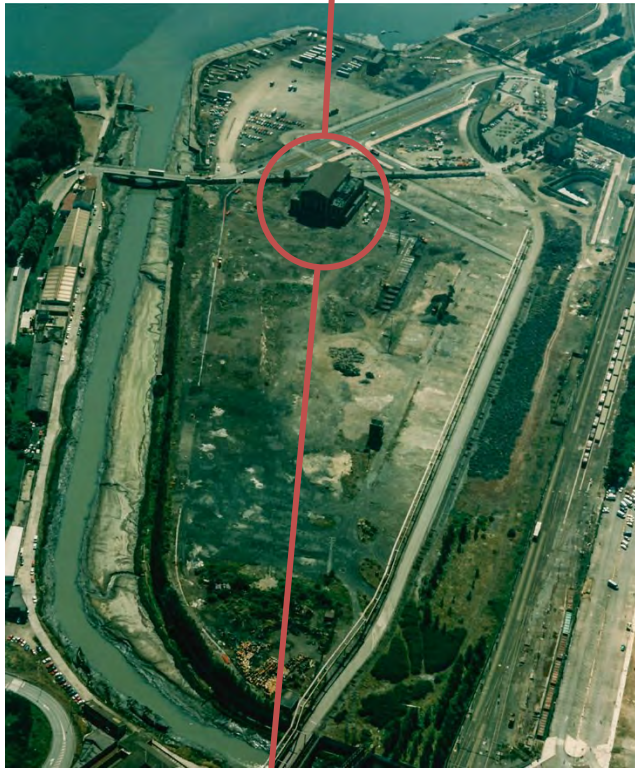
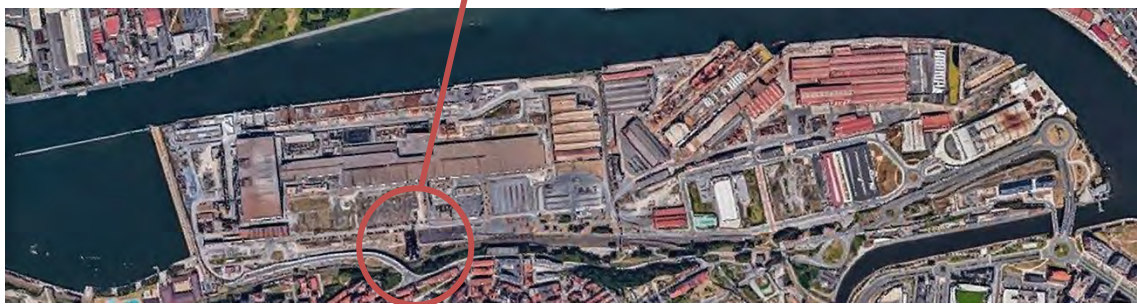


Figura 99. Fotografía aérea de las edificaciones de AHV en Barakaldo, ocupando los terrenos denominados *Urban Galindo* antes de la actuación del PDRRII.

Figura 100. Fotografía aérea del mismo territorio tras la actuación del PDRRII. Sólo quedó en pie el Edificio Ilgner.

Figura 101. Infografía de la transformación postindustrial de los terrenos de *Urban Galindo*. Marcado con un círculo amarillo la ubicación del Edificio Ilgner.



Figuras 102, 103 y 104. Comparativa de la transformación acometida en la dársena *La Benedicta*. La imagen superior muestra la dársena con las instalaciones de AHV a pleno rendimiento. Se rodea con un círculo amarillo la ubicación de los Hornos Altos N°1 y N°2 y con un círculo rojo la del Horno Alto 2A, denominado Mª Ángeles. La imagen central muestra los mismos hornos altos desde otra perspectiva. En la imagen inferior (2019) se marca con un círculo amarillo la ubicación del Horno Alto N°1, único superviviente a las demoliciones del PDRRI.

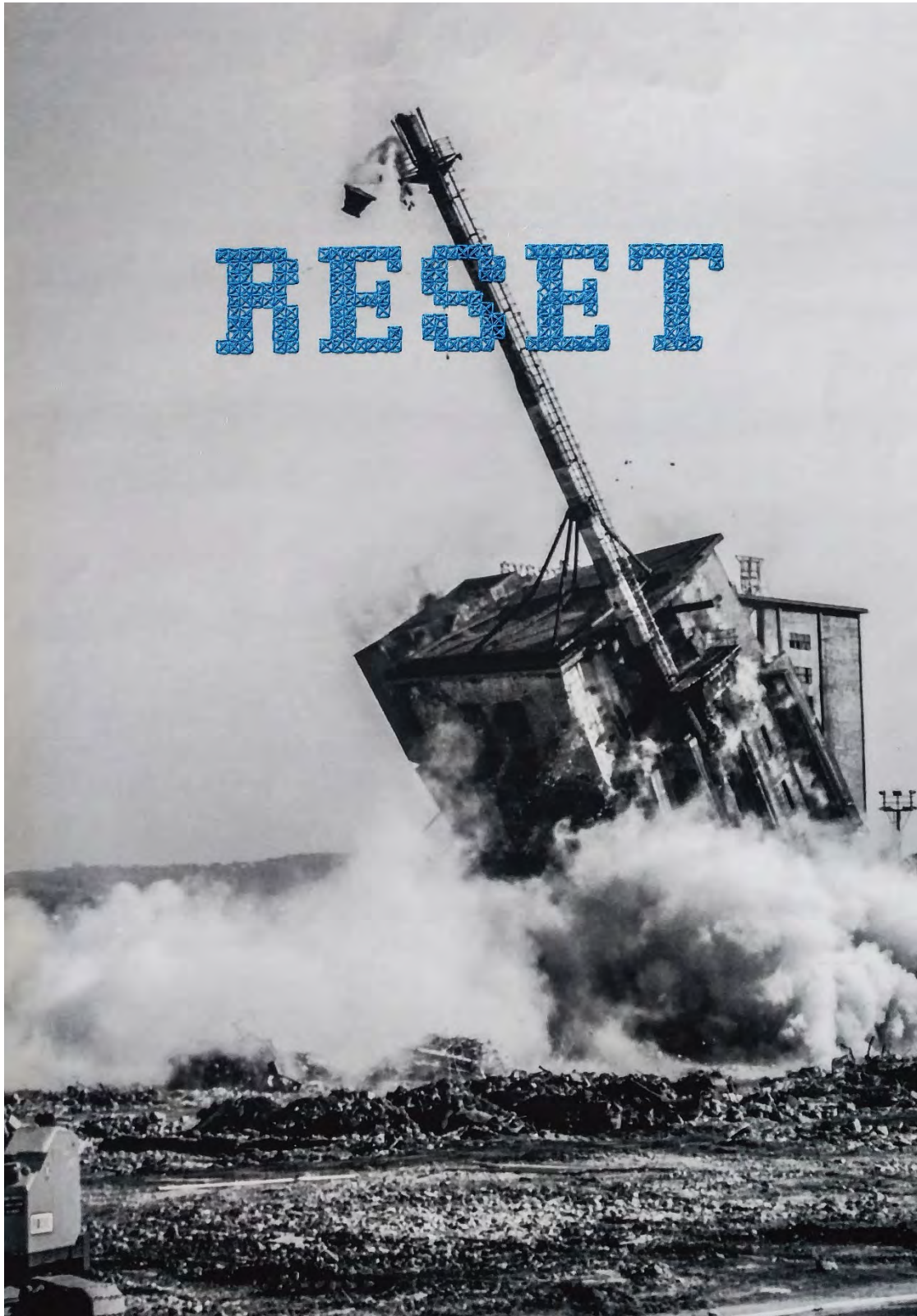


Figura 105. Salcedo, A. (2021). *Reset*⁶⁶ [Fotografía intervenida].

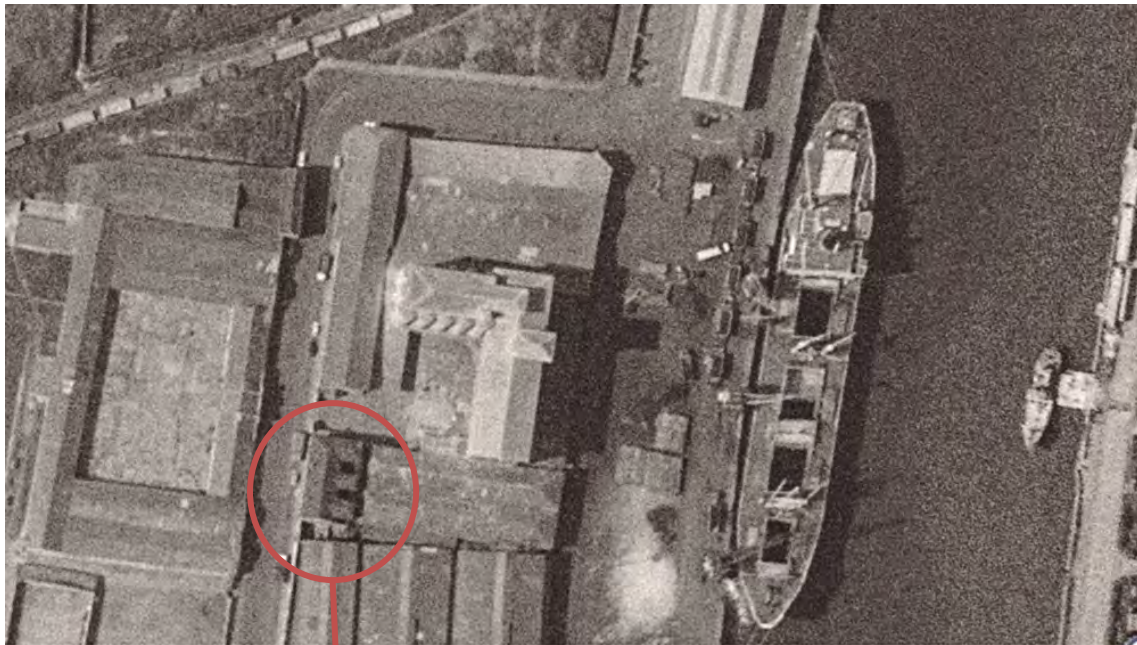
Notas -----

⁶⁶ La obra *Reset* forma parte del proyecto artístico *Non daude fabrikak?* Esta pieza pone de manifiesto

el reinicio que ha supuesto, en todos los ámbitos, la transformación postindustrial vasca.

- **Caso de estudio 2 de *tipología con pérdida patrimonial*. Edificio de oficinas y vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS**

Como segundo caso de estudio de esta tipología, se analiza la demolición del edificio de oficinas y vivienda de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS en Bilbao. Con la demolición de este inmueble, ejecutada en 1998, se liberó un solar de 0,05 hectáreas, con un gasto de 40.480,89 euros.



Figuras 106 y 107. Comparativa ortofotográfica del área donde se ubica GRANDES MOLINOS VASCOS. En la imagen superior, de 1983, se muestra la imagen del espacio ocupado por el complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS con el edificio de oficinas rodeado por el círculo rojizo. En la ortofotografía inferior, de 2019, se muestra el complejo con el solar sin reutilizar desde hace más de dos décadas.

El inmueble demolido formó parte del complejo de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS. Según consta en la ficha nº 448, esta harinera fue inscrita en el *Inventario de Patrimonio Cultural del País Vasco* el 1 de marzo de 1990. En un informe⁶⁷ de los *Servicios Técnicos de la Dirección de Patrimonio Cultural Vasco* del Departamento de Cultura fechado el 4 de octubre de 1993, se incluye la descripción de cuatro edificaciones: una casa para vivienda y oficinas, tres pabellones industriales y una fábrica de pisos, que formaban parte del complejo industrial de la harinera. Se indica también que la integración provisional de GRANDES MOLINOS VASCOS en el PTS de 1996 podría dar lugar a un expediente de calificación, dado su interés cultural.

El 2 de junio de 1993, en una carta dirigida a la propiedad de la harinera y firmada por el Teniente Alcalde Delegado del Área de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Bilbao, se informa a los propietarios de GRANDES MOLINOS VASCOS de la posibilidad de acogerse a las ayudas del PDRRII para la demolición de las instalaciones de la harinera, afirmando textualmente que el Ayuntamiento la considera de "*interés público*" esa demolición, a pesar de que el Edificio Principal estaba catalogado como patrimonial en el *Plan General Municipal de Bilbao* y contaba con un grado de conservación básica de nivel C. En su misiva, el Teniente Alcalde asevera que:

Considerando que las instalaciones de su sociedad, Molinos Vascos, sita en Península de Zorroza, pueden incluirse dentro de las posibles beneficiadas por este programa, le doy traslado del Decreto del Gobierno Vasco para su conocimiento y consideración, con el objetivo de lograr el derribo y desaparición de aquellas instalaciones que, no estando en funcionamiento, suponen una degradación de la trama urbana del territorio municipal de Bilbao. (Documento N°3 del Expediente 981098000001)

Ante tal propuesta del Ayuntamiento de Bilbao, el 7 de julio de 1993, la entidad propietaria de la harinera se dirige mediante una misiva al Departamento de Urbanismo, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco para solicitar la subvención del PDRRII con el fin de demoler todo el conjunto de elementos de Grandes Molinos Vascos. A tal pretensión se niega el Departamento alegando que:

El pabellón principal, se encuentra catalogado en el Plan General Municipal de Bilbao aprobado provisionalmente, como de conservación básica de nivel "C" por lo que tienen carácter de protegidos al menos los siguientes elementos: las fachadas exteriores y los volúmenes hoy existentes; los espacios de circulación originales, verticales y horizontales; el aparato decorativo interior y exterior (cornisas, remates de pilares, esculturas, portales, suelos artesanos, escayolas, etc.); el mobiliario integrado en el conjunto estilístico y ornamental del edificio. (Documento N°5 del Expediente 981098000001)

Además, con fecha 4 de octubre de 1993, según consta en el Expediente 981098000001, el responsable de Patrimonio Arquitectónico, Arqueológico y Etnográfico del *Centro de Patrimonio Cultural Vasco* del Gobierno Vasco informa mediante una carta a la Dirección de Ordenación del Territorio de ese mismo Gobierno de que «el conjunto de referencia fue incluido en 1990 en el Inventario de Patrimonio Industrial que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco está a punto de finalizar».

Queda meridianamente claro que el Departamento de Cultura habla de "conjunto" y no de inmueble individual a la hora de aplicar la protección derivada de la Ley 7/90 PCV. Por lo tanto, se puede determinar que, en 1993, el Departamento de Ordenación del Territorio, creador y gestor del PDRRII, ya conocía el valor patrimonial del "conjunto" de la harinera. En el año 2009, casi dos décadas después de que la harinera fuese inventariada y propuesta para ser calificada como BC, se la reconoció, por fin, como Monumento del PCV.

Pese a que todo reconocimiento patrimonial parece girar en torno a la Edificación Principal del complejo fabril, en la ficha *in extenso* referida a este bien, custodiada por la *Dirección de Patrimonio Cultural* de Gobierno Vasco, se hace una mención específica al edificio de oficinas y vivienda en la descripción del conjunto arquitectónico de GRANDES MOLINOS VASCOS. De igual manera, en el primer *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco*, el PTS de 1996, se incluye el complejo de la harinera entre los BBCC que necesitan ser inventariados. También en el *Inventario de Patrimonio Industrial del*

Notas -----

⁶⁷ Una copia de este informe se encuentra adjuntada en el Expediente 981098000001 del Ayuntamiento de Bilbao sobre la demolición del edificio de oficinas

y vivienda de Grandes Molinos Vascos. El documento fue aportado por la propiedad para solicitar la exención de impuestos sobre dicho inmueble.

País Vasco de 2007 se identifican seis elementos individualizados dentro del conjunto: el Edificio Principal (en dos partes diferenciadas), el Edificio de Oficinas y Vivienda, el Almacén pabellón industrial, el Pabellón de Descarga Pesada y Transporte del cereal, y el Pabellón de Almacenaje y Molienda del cereal (también en dos partes diferenciadas).

En el caso de la Casa de Oficinas y Vivienda, es identificada con el número de ficha 448-1 y se menciona en el BOPV nº 38 de 24 de febrero de 1999. Este documento contiene la resolución por la que se incoa el expediente de declaración de Monumento de GRANDES MOLINOS VASCOS. Estos datos hacen suponer que, de haberse protegido la integridad del conjunto desde el primer reconocimiento de su valor patrimonial (1990), hoy, el Edificio de Oficinas y Vivienda hubiese compartido con el Edificio Principal el reconocimiento como BC y conformarían un Conjunto Monumental.

BIENES CULTURALES A INVENTARIAR		Bilbao	DENOMINACION
- NTRA. SRA. DE IBERNALO - Sta. Cruz de Campezo			Molinos Vascos
- BODEGAS PALACIO - Laguardia			PROTECCION PROPUESTA
- MAXIMINO ACHA - Amurrio			1 Valor histórico
- TRUJAL DE ACEITE - Lanciego			2 Valor artístico-arquitect.
- HARINO PANADERA - Bilbao (Irala)			3 Procesos Productivos
- MOLINOS VASCOS - Bilbao (Zorroza)			4 Valor de Conjunto
			5 Valor de Interacción
			6 Valor iconográfico
			7 Estado de Conservación
			8 Potencial de Uso
			9 Interés Territorial

Figura 108. Extracto del PTS de 1996 elaborado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco en el que se hace referencias a GRANDES MOLINOS VASCOS.

GRAN BILBAO	BILBAO	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	448		BOPV 24-02-1999
GRAN BILBAO	BILBAO	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	448		BOPV 24-02-1999
GRAN BILBAO	BILBAO	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	CASA DE OFICINAS Y VIVIENDAS	448-1	(7)	BOPV 24-02-1999
GRAN BILBAO	BILBAO	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	ALMACÉN	448-2	(8)	BOPV 24-02-1999
GRAN BILBAO	BILBAO	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	PABELLÓN INDUSTRIAL	448-3	(9)	BOPV 24-02-1999
GRAN BILBAO	BILBAO	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	PABELLÓN DE DESCARGA PESADA Y TRANSPORTE DEL CEREAL	448-4	(10)	BOPV 24-02-1999
GRAN BILBAO	BILBAO	GRANDES MOLINOS VASCOS S.A.	PABELLÓN DE ALMACENAJE Y MOLIENDA DEL CEREAL	448-5	(11)	BOPV 24-02-1999

Figura 109. Extracto del *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco* (2007) con la referencia a los elementos que integran el complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS con propuesta de categoría de Monumento. La casa de oficinas y vivienda está recogida como elemento integrante del conjunto en el *Anexo del Territorio Histórico de Bizkaia del Inventario de 2007*.

Incluso en la en la ficha del *Estudio-Inventario sobre Ruinas Industriales de Bizkaia* dedicada a GRANDES MOLINOS VASCOS, se incluye, como elemento de interés, *El Edificio de Oficinas y Vivienda de la harinera*. Este cúmulo de reconocimientos del valor de esta edificación, provenientes incluso de dentro del Departamento de Ordenación del Territorio hace sospechar que esta demolición se ejecutó pese al conocimiento del valor patrimonial del edificio desaparecido.

Patrimonio cultural			
Registro general de bienes calificados:	Sí	Catálogo municipal:	Sí
Inventario general	No		
Observaciones:	Situación: Protección Propuesta.		
Elementos de interés			
Elementos maquinaria:	Sí	Posible reutilización:	No
Elementos arquitectónicos:	Sí		
Observaciones:	Maquinaria de interés: elevador de cangilones, cinta y carro transportador. Elementos arquitectónicos de interés: pabellones industriales, casa de oficinas y vivienda		

ESTUDIO-INVENTARIO DE RUINAS INDUSTRIALES/ INDUSTRI AURREN AZTERLAN-INBENTARIOA (1997)
COINPASA - ITS

Figura 110. Extracto de la ficha dedicada a GRANDES MOLINOS VASCOS en el *Estudio-inventario de Ruinas Industriales. Territorio Histórico de Vizcaya* (1997). En el apartado de elementos de interés, en el epígrafe de observaciones, entre los elementos arquitectónicos de interés se destacan los pabellones industriales y la Casa de Oficinas y Vivienda.

El propio Departamento de Ordenación del Territorio justifica la demolición del edificio con una afirmación textual tan subjetiva y alejada de todo criterio técnico como:

El derribo de este edificio cercano (en referencia a las oficinas de Grandes Molinos Vascos) que fue declarado en estado de ruina por el Ayuntamiento de Bilbao contribuye a destacar la belleza del edificio principal del resto de edificaciones. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 54).

Resulta sorprendente que se esgrima un argumento tan banal y subjetivo como éste para justificar esta demolición, más aún, cuando en las fotografías manejadas por el Departamento (figura 109) se aprecia una desmesurada diferencia de escala entre el Edificio Principal y el de Oficinas y Vivienda, a favor del primero. Además de que el inmueble demolido se ubicaba separado y a la espalda del principal, por lo que de ninguna manera alteraba o afectaba a la contemplación del Edificio Principal en toda su grandeza.

También se debe reseñar que, en el momento de la declaración de estado de ruina del Edificio de Oficinas y Vivienda, el deficiente estado de conservación era común a todas las edificaciones que conformaban el conjunto fabril. De hecho, a día de hoy, 31 años después de su inventariado como elemento patrimonial y pasada más de una década desde que fuese reconocida como BC, así como de estar amparada por las leyes de PCV, el Edificio Principal de GRANDES MOLINOS VASCOS permanece abandonado por la propiedad, con graves daños que condicionan su supervivencia, sin un proyecto de reutilización viable que garantice su futuro y sin intervención alguna de las administraciones responsables de su protección.



Figuras 111 y 112. Comparativa fotográfica del antes (fotografía izquierda) y el después (fotografía derecha) de la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda.



Figura 113. Vista aérea del solar resultante de la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda. El solar liberado sigue sin reutilizarse 23 años después de la demolición.

Entrando en el análisis de los acontecimientos que provocaron la desaparición de este inmueble, previamente a la ejecución de la demolición, con fecha de 29 de mayo de 1998, el Área de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Bilbao, en un informe que se adjunta al Expediente 981098000001, reconoce la relación entre las diferentes edificaciones del conjunto de la harinera «los edificios que conforman las instalaciones son constructivamente independientes, aunque formando un único conjunto productivo e industrial, hoy en día abandonado y fuera de uso» (Documento N°1 del Expediente 981098000001). En este sentido, también se debe incidir en la inequívoca relación arquitectónica, constructiva y de conjunto que existía entre el Edificio Principal y el de Oficinas y Vivienda.

Pese a tratarse de una propiedad privada con dueño conocido, la solicitud de demolición urgente fue cursada, de manera unilateral, por el Ayuntamiento de Bilbao. Para llevar a cabo esta solicitud, el consistorio bilbaíno alegó que: «el edificio en cuestión albergaba en su día oficinas y viviendas, encontrándose actualmente en un estado lamentable de total abandono y deterioro con sus elementos constructivos prácticamente destrozados» (Documento N°2 del Expediente 981098000001).

Igualmente, se debe reseñar que las imágenes incluidas en esta actuación y que muestran el estado en que se encontraba el Edificio de Oficinas y Vivienda de la harinera antes de su demolición y fueron aportadas al Departamento de Ordenación del Territorio en la solicitud de subvención del PDRRII. Estas fotografías, además de inéditas, quizá sean las únicas que se conservan de este inmueble.



Figuras 114, 115, 116 y 117. Fotografías de la fachada frontal, lateral, trasera y una vista general del Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS antes de ser demolido.



Figura 118. Fotografía de la parte trasera de GRANDES MOLINOS VASCOS. En el muro perimetral del complejo aún se aprecian los huecos tapiados de lo que fueron puertas y ventanas del Edificio de Oficinas y Vivienda.

Otra cuestión no menor es quién debe pagar esta actuación. Según el pliego de condiciones que se exigen para acceder a la financiación del PDRRII, tras la demolición del inmueble en cuestión, el solicitante debe devolver el total del importe subvencionado, tal y como se recoge en el Decreto 75/1998 de 21 de abril por el que se regulan las ayudas para la redacción y/o ejecución de los proyectos de demolición de "Ruinas Industriales", que en su artículo 15.1 dice:

Los beneficiarios de las ayudas deberán proceder a la devolución de la cantidad concedida en el plazo máximo de seis meses a contar desde la aprobación del proyecto de urbanización o desde la obtención de la licencia del proyecto de urbanización, en el caso de no existir proyecto. Si no se lleva a cabo la urbanización ni la edificación, en el plazo máximo de 10 años, contados a partir de la suscripción del Convenio. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 148).

En el caso que nos ocupa, al ser el Ayuntamiento de Bilbao el que realiza, de manera unilateral, la declaración de ruina del edificio, iniciar los trámites para la demolición del inmueble (Decreto de 3 de junio de 1998) y ser el solicitante de la subvención del PDRRII como ejecutor subsidiario de la demolición del edificio; es el propio Ayuntamiento el que firma la solicitud de subvención del PDRRII como responsable subsidiario. De este modo es el propio Ayuntamiento el que asume, en primera persona, los compromisos, derechos y obligaciones como receptor directo de las ayudas, según el convenio firmado con el Departamento de Ordenación del Territorio.

El importe solicitado para ejecutar la demolición fue de 6.735.454 pesetas, tal y como se recoge en el Convenio firmado el 18 de septiembre de 1998. Aunque, según reconoce el Ayuntamiento en el Decreto de 18 de noviembre de 1997, el montante total de la operación ascendió a 7.813.127 pesetas. De este presupuesto, 263.832 pesetas correspondían a la redacción del proyecto, 448.116 pesetas a la dirección de obra y 7.061.179 pesetas a los trabajos de demolición.

Tras la demolición del inmueble, certificado el 5 de octubre de 1998 por el *Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro* (COAVN), el Ayuntamiento inició una serie de procedimientos para reclamar a la propiedad el pago de la demolición, tal y como consta en la Providencia de 29 de enero de 1999 y en el Decreto de 10 de marzo de 1999. Ante el silencio de la propiedad y el impago de estas cantidades, el Ayuntamiento inicia el *Expediente de Apremio* nº 4.992/00. Mediante este Expediente se comunica a la propiedad, con fecha de 25 de febrero de 2003, la reclamación, en conceptos de cargos y recargos, de una cantidad total de 220.609,11 euros.

En respuesta al *Expediente de Apremio*, la propiedad presenta un recurso el 11 de marzo de 2003, en el que solicita la anulación de los pagos, alegando que:

(...) del conjunto industrial de Grandes Molinos Vascos (...) en el que se recogen los "Datos Históricos" la "Descripción del conjunto y los elementos que lo integran" así como su "Valoración", destacando de esta última que "El conjunto de referencia fue incluido en 1990 en el Inventario de Patrimonio Industrial que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco está a punto de finalizar. (Recurso de alegaciones, p. 4)

Siguiendo el hilo argumental expuesto en el alegato de la propiedad, tras la inclusión del complejo de la harinera en el Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco, se alude al artículo 22 de la Ley 7/1990 del Patrimonio Cultural Vasco, que dice «la incoación de un expediente para la calificación de un Bien Cultural determinará respecto al bien afectado la aplicación provisional del régimen de protección previsto en la Ley para los bienes calificados» (Ibídem.).

Según la propiedad, esta circunstancia debía haber supuesto la suspensión de cualquier licencia municipal que pudiera haberse concedido acerca de la parcelación, edificación o demolición de la zona afectada. También se alude textualmente a lo ilegal de la demolición ya que «tampoco puede procederse al derribo al ser un inmueble inventariado sin la expresa autorización de la Diputación Foral y previa declaración de ruina y obtener como condición indispensable la autorización previa del Gobierno Vasco» (Ibídem., p. 5).

Lo que resulta llamativo de este recurso es el continuo alegato de la propiedad contra la demolición, haciendo valer la importancia patrimonial del conjunto de la harinera y recordando el espíritu de la Ley 7/90 del PCV, una ley que esta misma propiedad desacata flagrantemente y de manera continuada

al encontrarse todo el conjunto de GRANDES MOLINOS VASCOS abandonado y en grave estado de degradación.

El recurso fue desestimado en base al Informe nº 195/2003 de 27 de marzo de 2003, que en su propuesta de resolución decía:

Declarar inadmisibile por extemporáneo el recurso por Almacenes Comerciales S.A., el 11.3.2003, contra los recibos girados (...), considerando por otra parte, que los mismos son correctos, dado que los mismos fueron extendidos en cumplimiento de los correspondientes Decretos dictados por el Área de Urbanismo, sin que conste su impugnación ante la jurisdicción contencioso administrativa.

Es decir, que la argumentación del recurso de la propiedad es en esencia correcta y que solo su continuado silencio ante las diferentes notificaciones y el no acudir a la justicia administrativa hicieron que se ejecutase la demolición. Otra cuestión interesante es que la propia administración, junto al estudio estructural del edificio de oficinas, debía haber realizado un análisis previo del valor patrimonial del inmueble para conocer el grado de protección del complejo o la propuesta de calificación como BC del conjunto.

Tras la desestimación del primer recurso, la propiedad recibió con fecha de 25 de septiembre de 2005, un requerimiento de pago de la cantidad de 338.432,47 euros, ante el que presentó un segundo recurso, en el que esgrime alegaciones de carácter técnico. Aunque hay una interesante narración del proceso de degradación del edificio hasta su demolición. Según indica textualmente la propiedad, los hechos se desencadenaron de la siguiente manera:

El cese de actividad económica en Molinos Vascos para su demolición y reutilización del solar, que ya se ha indicado y justificado, ante la imposibilidad conocida a "posteriori" de su demolición, por las razones argumentadas, se dispuso de un inmueble vacío que intrusos, violando los accesos, lo expoliaron y utilizaron sin autorización de la propiedad, requiriendo de sucesivas sustituciones por parte de la propiedad de los elementos de cierre de la parcela por rotura de los mismos, circunstancia que fue comunicada en repetidas ocasiones a la Policía. Consecuencia del intrusismo se produjo, entre otros efectos, el incendio del edificio de viviendas y oficinas, que motivó la presencia del Servicio de Bomberos. Actuaron, al parecer, en tres ocasiones a lo largo de un año. Consecuencia del incendio y de la acción de los Bomberos, el edificio quedaría destruido, con riesgo de derrumbe, lo que motivó al Ayuntamiento para proceder a su demolición y al fortalecimiento del cierre de la parcela, cuyo coste el Ayuntamiento reclama a la propiedad. (Recurso de 25 de noviembre de 2005, p. 22)

Este segundo recurso presentado por la propiedad de Grandes Molinos Vascos ante el Ayuntamiento de Bilbao para eludir cualquier responsabilidad de pago, fue nuevamente desestimado en base a las motivaciones expuestas en el Informe Nº 801/06 de 12 de diciembre de 2006.

El 11 de marzo de 2009, mediante un documento de Testimonio, el Área de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Bilbao autorizó el ingreso de 40.480,89€ a favor de la Tesorería General del País Vasco en concepto de pago de la ayuda concedida para la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS, reconociendo así su obligación en el cumplimiento de los deberes derivados de la solicitud de subvención del PDRRII.

En este caso, se realiza el pago de las ayudas por haber pasado más de una década desde la demolición y no haberse realizado actuación alguna para la reutilización del solar liberado. Este documento, el último del que consta el Expediente 981098000001, custodiado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao, acredita que a día de hoy, el pago de esta actuación del PDRRII ha sido asumido íntegramente por el Ayuntamiento, sin que haya podido ser cobrado a la propiedad.

Recapitulando, una edificación industrial abandonada de titularidad privada, tras ser expoliada y dañada de manera irreversible, es declarada ruina y demolida subsidiariamente por el Ayuntamiento de Bilbao con financiación del PDRRII. Tras la demolición del inmueble y transcurrida una década, el Ayuntamiento asume el coste de la operación al no poder reclamar dicha cantidad a la propiedad, a la que desestima todos sus recursos pero que se niega a abonar el coste de la demolición. A todo esto, habría que añadir que, según todos los indicios, si en 1990, cuando el Edificio de Oficinas y Vivienda, junto al resto de edificaciones de la harinera, fue registrado en el primer *Inventario de Patrimonio*

Industrial del País Vasco, hubiese sido protegido, probablemente hoy, GRANDES MOLINOS VASCOS sería un BC calificado con la categoría de Conjunto Monumental.

Quizá se trate de una actuación de escasa entidad y bajo impacto físico, pero se trata de un ejemplo de actuación parcial cargada de subjetividades, en la que no se ha tenido en cuenta la pérdida patrimonial que supuso la demolición. Además, la pérdida de estos edificios auxiliares en los conjuntos fabriles, en los que sí se protegen y conservan los edificios productivos principales, hace que se pierda el concepto de complejo industrial o de ecosistema fabril, en el que edificios exentos de oficinas, viviendas e incluso comedores o de otras actividades no productivas, formaban parte integrada del complejo.

De hecho, la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS no es un caso aislado; del mismo modo, han desaparecido edificaciones auxiliares con valores patrimoniales como: la Casa del Guardés de CROMODURO, el Edificio de Oficinas del ASTILLERO EUSKALDUNA, o el Edificio de Oficinas de BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA, entre otros. Con esta advertencia se quiere incidir en que la exclusiva conservación del centro principal de producción, mientras desaparecen el resto de edificaciones del ecosistema de un complejo industrial, supone su descontextualización y una pérdida en su valor patrimonial.

Como reconocimiento póstumo, se debe destacar la belleza del edificio demolido y sus valores arquitectónicos e históricos, reconocidos tanto en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* como en la ficha del *Estudio-inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia*.

4.2.2.c Tipología 3. Actuaciones sin reutilización

La tipología de actuaciones con suelos “liberados” no reutilizados la integran las actuaciones del PDRRII en las que los terrenos resultantes de la demolición de las instalaciones industriales permanecen abandonados y sin reutilizarse por más de una década. Se utiliza el límite de 10 años porque el propio Departamento de Ordenación del Territorio marca esta frontera temporal como fecha límite para la devolución de la subvención del PDRRII, si pasado este tiempo los solares liberados no han sido reutilizados. Ese descuido de la reinserción urbana de los suelos industriales liberados hace que se consideren actuaciones fallidas, ya que no se cumplen los objetivos ni el espíritu del *Programa*.

La no supervisión o el no seguimiento del devenir de los solares liberados una vez ejecutadas las demoliciones de las edificaciones fabriles por parte del Departamento de Ordenación del Territorio han generado una nueva problemática: la proliferación de terrenos baldíos de origen industrial.

Tal y como se ha podido comprobar, gracias al trabajo de campo realizado, parte de los suelos liberados por el PDRRII no han sido reutilizados, debido a que se trata de suelos potencialmente contaminados y necesitan de un proceso de descontaminación para acoger un nuevo uso. Esta no asimilación de los solares antaño industriales por un extenso periodo de tiempo, unida a la ubicación de estos suelos en sus municipios, entre vetados en la trama urbana, ha hecho que persista la imagen de degradación que se pretendía evitar con la demolición de las instalaciones fabriles.

Estos territorios baldíos encajan a la perfección con los *non-sites* que recorría el artista Robert Smithson en su Passaic natal, territorios yermos, consecuencia directa de la explotación industrial, convertidos tras su abandono en espacios olvidados, casi invisibles. Estos espacios tienen también un evidente vínculo con los *espacios anti-urbanos* de Lekerikabeaskoa y Vivas o los no lugares de Augé y, después, de Bauman, además de con los espacios vacíos de Kociatkiewicz y Kostera, puesto que tras un largo periodo de abandono, desvinculados ya de su etapa al servicio de la industrialización y desprovistos de cualquier huella arquitectónica de ese periodo, pierden su carácter de lugar, convirtiéndose en «[...]un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico» (Augé, 1992, p. 83). Son espacios fantasmas, «tan inhóspitos que no ofrecen habitabilidad o

refugio» (Bauman, 2003), «[...] lugares a los que no se les adscribe sentido alguno» (Kociatkiewicz y Kostera, 1999, citado en Bauman, 2003, p. 111). Se trata, en definitiva, de territorios marginales y marginados que no se integran en las ciudades postindustriales.

Las actuaciones del PDRRII que encajan en esta tipología han “liberado” 4,05 hectáreas de suelo industrial que, según los objetivos del programa, deberían haber sido reintegrados en sus municipios correspondientes para ser reutilizados para usos de equipamientos, de vivienda o de ocio. Las 11 actuaciones que integran esta tipología son:

- Fábrica DELTA LAMIAKO (Leioa)
- Fábrica LAN (Leioa)
- Instalaciones de BEFESA DESULFURACIÓN (Barakaldo)
- SADER edificio de oficinas y comedor (Bilbao)
- PRECEBICA (Sestao)
- Edificio Ribera de Zorrozaurre, 30 (Bilbao)
- Edificio Ribera de Zorrozaurre, 32 (Bilbao)
- Edificio Ribera de Zorrozaurre, 33 (Bilbao)
- Edificio Ribera de Zorrozaurre, 34 (Bilbao)
- MATRICERÍAS DEL NERVIÓN (Bilbao)

Aunque se debería tener en cuenta que estas actuaciones no son las únicas en las que el suelo liberado no ha sido reutilizado, hay otras 6 actuaciones que sufren esta misma problemática, pero que, debido a sus características particulares, han sido incluidas en alguna de los otros tipos de actuaciones. Estas actuaciones son:

- Seminario Diocesano de Derio (1 hectárea que lleva 17 años sin reutilización)
- LA AERONÁUTICA (3 hectáreas que llevan 16 años sin reutilización)
- Hospital de Leioa (4 hectáreas que llevan 18 años sin reutilización)
- Edificios en C/Tartanga 48-52 (0,3 hectáreas que llevan 15 años sin reutilización)
- Nave de Laminación BWE (1,4 hectáreas que llevan 12 años sin reutilización)
- Edificios industriales LA BASCONIA (5 hectáreas que llevan 10 años sin reutilización)

Denominación del Inmueble	Año de la Actuación	Importe de la actuación	Superficie liberada
Fábrica Delta Lamiako	2009	179.900,00 €	0,90 Ha.
Fábrica LAN	2009	79.361,41 €	0,30 Ha.
Instalaciones de Befesa Desulfuración	2011	531.948,00 €	1,85 Ha.
Sader edificio de comedor y oficinas	1994	42.122,13 €	0,10 Ha.
Precebica	1993	230.500,69 €	0,30 Ha.
Edificio Ribera de Zorrozaurre, 30	1996	5.694,76 €	0,10 Ha.
Edificio Ribera de Zorrozaurre, 31	1996	6.277,40 €	0,10 Ha.
Edificio Ribera de Zorrozaurre, 32	1996	7.251,49 €	0,10 Ha.
Edificio Ribera de Zorrozaurre, 33	1996	19.273,18 €	0,10 Ha.
Edificio Ribera de Zorrozaurre, 34	1996	20.401,47 €	0,10 Ha.
Matricerías del Nervión	1996	46.028,61 €	0,10 Ha.
TOTAL		1.168.732,25 €	4,05 Ha.

Figura 119. Tabla de los elementos incluidos en la tipología de actuaciones con suelos no reutilizados.

Teniendo en cuenta estos datos, la tipología de *actuaciones sin reutilización* debería estar integrada por 17 actuaciones (35,41% del total) y con una superficie total de suelo disponible no reutilizado de 18,75 hectáreas. En definitiva, en 1/3 de las actuaciones ejecutadas por el PDRRII se abandona el solar liberado por un periodo temporal superior a una década, lo que supone, *de facto*, un incumplimiento de los objetivos del Programa.

Hay una circunstancia que agudiza la problemática de solares abandonados y es la concentración territorial de estos terrenos baldíos, provenientes de las actuaciones del PDRRII. Este agrupamiento provoca un verdadero problema de degradación y dificulta la habitabilidad de estas zonas.

Como ejemplo paradigmático de esta concentración de solares en desuso, tenemos el caso de Zorrozaurre, donde, desde principios de la década de 1990, se han realizado 9 actuaciones del PDRRII. De las 83,8 hectáreas de superficie total de este territorio, 6,48 hectáreas (el 7,73%) corresponden a suelos liberados que han permanecido durante más de una década abandonados.

Esta circunstancia, unida a las obras de transformación de la antigua península en isla, al abandono paulatino y casi total de toda actividad productiva industrial y al resto de demoliciones —no achacables al Programa—, ha hecho que, en las últimas décadas, la habitabilidad de Zorrozaurre haya sido difícil para sus vecinos. Aunque se debe aclarar que se trata de una situación temporal, ya que el PEOU de Zorrozaurre prevé la reutilización de todos los solares disponibles.



Figura 120. Mapa de las actuaciones del PDRRII en Zorrozaurre, con las parcelas liberadas y abandonadas marcadas en rojo: (1) TARABUSI, (2) LA AERONAÚTICA, (3) MATRICERÍA DEL NERVIÓN, (4) CROMODURO, (5) PRAXAIR y (6) los edificios sitos en los números 30, 31, 32, 33 y 34.

Aunque el ejemplo más destacado de no reutilización de suelo industrial liberado se da en el municipio de Leioa. Este municipio de la Margen Derecha, tras una inversión pública de 1.198.087,85 euros para liberar una superficie total de 14,53 hectáreas de suelo industrial, resulta ser uno de los más afectados en Euskadi por la proliferación de terrenos baldíos.

Hoy en día, en 2021, se puede confirmar que ni uno solo de los solares disponibles liberados por el PDRRII en Leioa ha sido reutilizado, ni reinsertado en la trama urbana del municipio. Como resultado, los terrenos baldíos resultantes de las demoliciones ejecutadas por el Programa suponen el 1,73% de la superficie total de este término municipal.

Este hecho, deja al descubierto la falta de un seguimiento institucional de las actuaciones del Programa. En casos tan evidentes como este, no se pueden calificar de éxito las actuaciones del PDRRII, ya que no se ha cumplido ninguno de los objetivos propuestos. No se ha revertido la imagen de degradación achacada a las edificaciones industriales abandonadas, los suelos industriales liberados no han sido reutilizados ni asumidos por la trama urbana y la demolición de las edificaciones

industriales no ha generado dinámicas socioeconómicas positivas que ayuden a la regeneración de las zonas intervenidas.

En este sentido, en las conclusiones del *Estudio-Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia*, ya se advertía de la creciente problemática surgida de la convivencia entre núcleos de población y espacios industriales en desuso, lo que generaba áreas urbanas mixtas que padecían degradación y marginalidad. De igual modo, la situación actual de entrelazamiento de solares liberados por el Programa, abandonados con espacios residenciales, incide en el deterioro de la habitabilidad de estos últimos.

- Caso de estudio de actuaciones sin reutilización. Fábricas DELTA LAMIAKO y LAN de Leioa

Después de mostrar la incomprensible situación del municipio de Leioa, es pertinente tratar como casos de estudio las actuaciones del PDRRII en las vecinas fábricas de DELTA LAMIAKO y LAN. Ambas empresas se ubicaban en solares contiguos del leioaztarra barrio de Lamiako. La peculiar orografía de este barrio es crucial a la hora de valorar el impacto que tuvieron en el pasado estas fábricas —y hoy, los terrenos baldíos que han dejado—.

El barrio de Lamiako está embutido entre la ría del Nervión y la colina de Artatza, lo que le confiere una morfología rectangular. Lamiako se encuentra atravesado longitudinalmente y en paralelo por el río Gobelas y el trazado de Metro; se podría decir que ambos parten en dos este barrio y conforman una frontera entre los espacios urbano e industrial.

De la superficie total de Lamiako, prácticamente un tercio, está ocupada por la dársena de Lamiako, un humedal al borde de la ría. Casi la mitad del barrio está colonizado por un denso tejido industrial, con la implantación de empresas de la entidad de la farmacéutica FAES o VICRILA.

El escaso asentamiento urbano de Lamiako se concentra en el estrecho corredor que se forma entre el trazado ferroviario y la falda del alto de Artatza. De hecho, y es aquí donde viene la importancia de la ubicación de Delta Lamiako y LAN en el barrio, estos dos complejos fabriles fueron los únicos que se asentaron en esta zona urbana, al norte del trazado ferroviario.

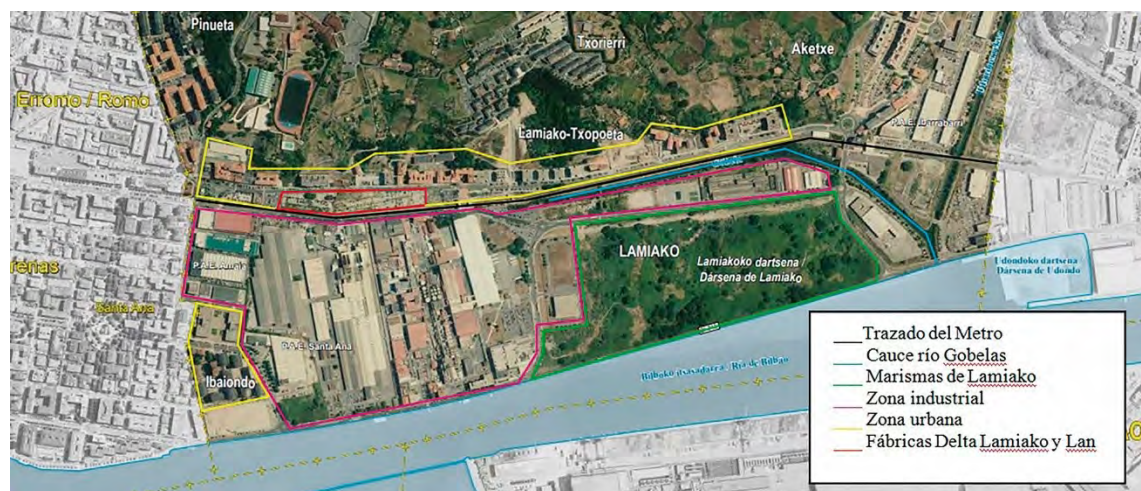


Figura 121. Mapa del barrio de Lamiako en Leioa. En este mapa se marcan los diferentes usos del suelo.

Según los datos oficiales del PDRRII, las demoliciones de DELTA LAMIAKO Y LAN se ejecutaron en 2009, con un coste de 179.900,00 euros en el caso de la primera y de 79.361,41 euros en el caso de LAN. El suelo total liberado con estas operaciones tiene una superficie total de 1,2 hectáreas. Este solar, ubicado en el corazón de la zona residencial de Lamiako, lleva abandonado desde que se ejecutaron

las demoliciones, hace 12 años, lo que hace persistir una imagen de degradación que afecta directamente a la calidad de vida de los vecinos.

Antiguamente conocida como EARCANAL, DELTA LAMIAKO fue una factoría instalada en el corazón de Lamiako desde su fundación en 1898 y llegó a ser una de las fábricas más longevas de toda la Margen Derecha. DELTA LAMIAKO se dedicaba a la producción de piezas para lavadoras y frigoríficos. La fábrica LA AUXILIAR NAVAL (LAN), ocupó el solar contiguo a DELTA LAMIAKO desde enero de 1962. Las instalaciones de ambas empresas ocuparon la práctica totalidad de la superficie de suelo disponible, como si de un *horror vacui* de edificaciones industriales se tratase. Tras el cese definitivo de la producción en ambas factorías, sus instalaciones fueron abandonadas, convirtiéndose en objetivo de los expoliadores de metal.

La concentración de instalaciones industriales obsoletas abandonadas, ubicadas frente al mayor asentamiento urbano de Lamiako, hizo que pronto se generase una problemática de degradación e inseguridad en el barrio, acentuada por la acumulación de materiales tóxicos incontrolados en el interior de las edificaciones industriales. Solo la calle Langilería, una de las principales arterias de Lamiako, separaba físicamente el asentamiento fabril del urbano.

Cuando finalizó la vida productiva de estos complejos fabriles, la empresa *Bruesa Inmobiliaria S.A.* compró ambas fábricas con el fin de demoler sus edificaciones y reutilizar el suelo liberado para la construcción de edificios de viviendas. Según consta en el Expediente nº 150 del Ayuntamiento de Leioa, con fecha 9 de abril de 2010, la empresa *Bruesa Inmobiliaria S.A.* solicitó la licencia municipal para la demolición de las instalaciones en desuso de la fábrica DELTA LAMIAKO.

El 13 de abril de 2010, el Ayuntamiento da respuesta a tal petición mediante el Decreto nº272/10-O.T. en el que otorga la licencia para el derribo del pabellón industrial correspondiente a la antigua fábrica DELTA LAMIAKO/EARCANAL. Para conseguir esta licencia, la empresa *Bruesa Inmobiliaria S.A.*, con fecha de noviembre de 2009, presenta al Ayuntamiento el dossier titulado *Proyecto de demolición fábrica Delta Lamiako*. Este documento incorpora la información pormenorizada del plan de derribo del complejo fabril de DELTA LAMIAKO. El presupuesto presentado por la empresa inmobiliaria para llevar a cabo el derribo fue de 1.075.585,31 euros.

En cuanto al desmantelamiento de LAN, según consta en el Expediente Municipal nº 249, con fecha 16 de junio de 2010, la empresa *Bruesa Inmobiliaria S.A.* solicitó igualmente la licencia municipal para ejecutar la demolición de esta fábrica. Con fecha 28 de junio de 2010, mediante el Decreto 485/10-O.T. el Ayuntamiento de Leioa concede dicha licencia a la empresa solicitante. Previamente, *Bruesa Inmobiliaria S.A.* había presentado un dossier denominado "*Proyecto de demolición fábrica LAN*" en la misma fecha que el dedicado a DELTA LAMIAKO —noviembre de 2009— y con idénticas características formales. El presupuesto calculado para llevar a cabo la demolición de LAN ascendía a 225.301,57 euros.

Según ambos proyectos, a las evidentes dificultades que suponía la demolición de unas instalaciones industriales constreñidas entre el trazado ferroviario y la principal vía de comunicación principal del barrio, había que sumar la presencia de materiales contaminantes abandonados y no controlados, como amianto o clorofluorocarburos.

La planificación del desmantelamiento progresivo de ambas factorías propuesta por la empresa propietaria se vio alterada por un acontecimiento inesperado, consecuencia del expolio inmisericorde de grupos organizados de chatarreros ilegales. El 4 de marzo de 2010, una de las edificaciones de DELTA LAMIAKO colapsó por el daño estructural sufrido por el robo del metal de sus elementos de sustentación y parte de su fachada se desplomó sobre las vías del Metro. Esta situación precipitó el definitivo y esperado desmantelamiento de las instalaciones de DELTA LAMIAKO y de LAN.

Al mencionar la fecha exacta del colapso de DELTA LAMIAKO, se detecta un fallo en la datación de las actuaciones del PDRRII. Esto sería un dato meramente anecdótico si no se tratase de un fallo reiterativo. A los errores en la datación de las actuaciones de AHV y del Hospital de Leioa, hay que sumar el cometido en las actuaciones que nos ocupan.

Según datos oficiales del Departamento de Ordenación del Territorio, la demolición de este complejo fabril se produjo en el año 2009, dato que contrasta con dos crónicas periodísticas de Eva Molano para el diario *El Correo*, en las que se aportan pruebas fotográficas que fechan el desmantelamiento de las fábricas en 2010 (Molano, 2010, marzo 5; Molano, 2010, julio 7), justo tras el derrumbe de uno de los muros sobre el trazado ferroviario. De hecho, ambas noticias se hicieron eco del saqueo previo del material metálico que quedaba en las edificaciones industriales abandonadas y de cómo, a consecuencia de éste, se produjo el mencionado colapso.

Además, en este caso también concurre un problema medioambiental, pues no se retiraron los residuos industriales tóxicos tras el fin de la actividad. A estos residuos, como el amianto, estuvieron expuestos los chatarreros expoliadores., Además, estos podían haberse filtrado y llegado al cauce subterráneo del río Gobelas, a su paso por estas instalaciones fabriles, o haberse propagado, pulverizados tras el desplome de las fachadas.

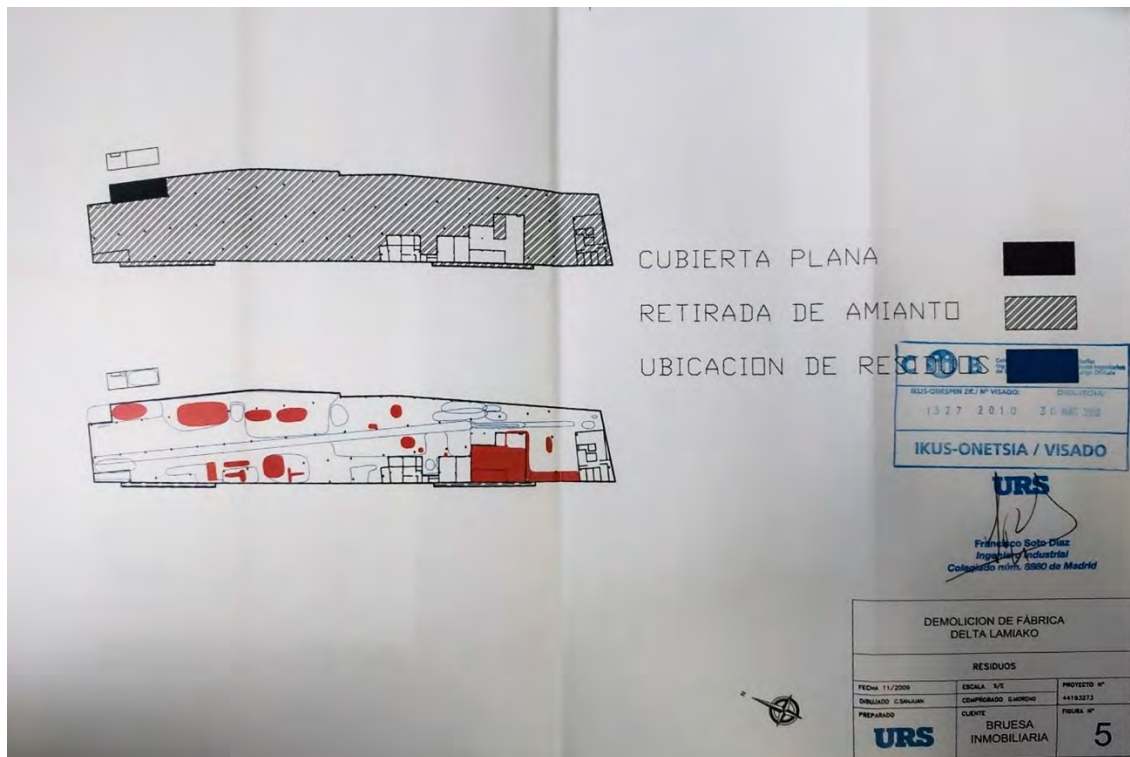


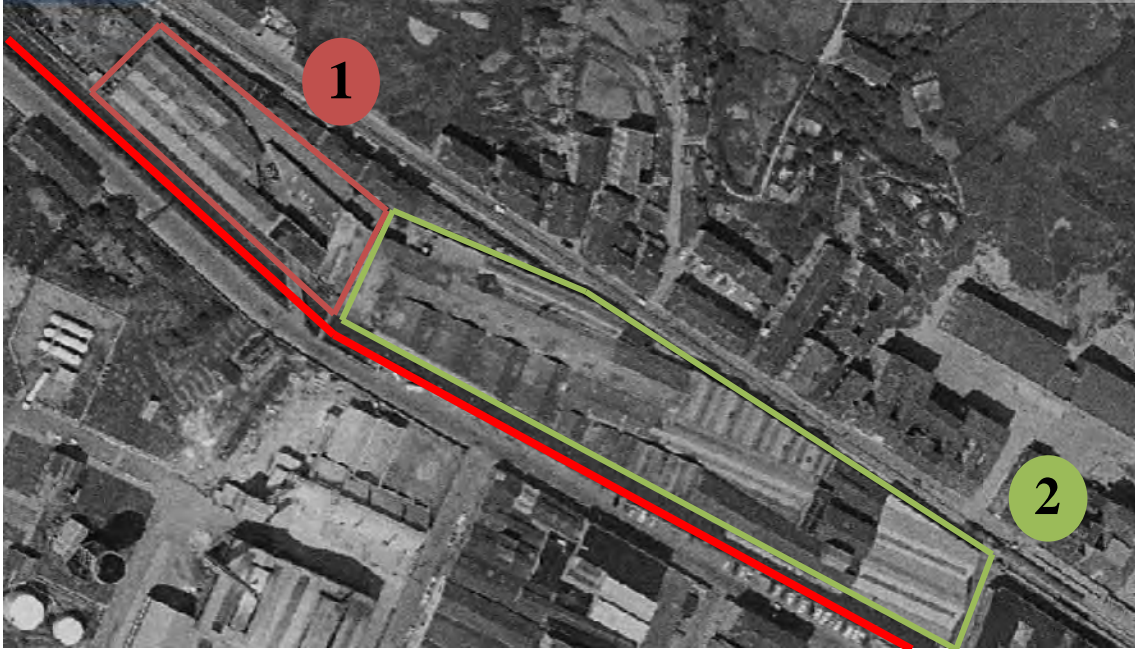
Figura 122. Plano adjuntado al documento *Proyecto de demolición fábrica Delta Lamiako* en el que se marca la detección de residuos tóxicos en las naves de DELTA LAMIAKO.

En cuanto a la posible reutilización de los solares liberados, Molano, en un artículo previo (Molano, 2010, abril 18), confirmaba la existencia de un proyecto de reurbanización que preveía la ocupación de los solares por un complejo de 120 viviendas y un centro cívico. En el mismo sentido se pronunciaba el periodista Diego Artola en un artículo para el diario *Deia*, en el que afirmaba que:

Leioa intensifica la regeneración urbana de Lamiako con el adelanto de los derribos de las antiguas fábricas situadas en pleno corazón del barrio. Así, la nave Lan [sic] ha iniciado ya los primeros trabajos de desmantelamiento anticipándose a la fecha prevista por la promotora, fijada para septiembre. Paralelamente, el Ayuntamiento culminó el pasado lunes la planificación de esta área industrial con una modificación urbanística que proyecta un diseño residencial reforzado con nuevos equipamientos. (Artola, 2010, s.p.).

Pues bien, pese al anuncio oficial de una pronta reutilización de los solares disponibles, estos llevan más de una década abandonados, sin una propuesta en firme que posibilite la integración de estos suelos industriales en la trama urbana del barrio. En este caso, la ubicación central de los terrenos

abandonados condiciona la habitabilidad del más extenso núcleo urbano de Lamiako y hace que persista la imagen de degradación, lo que contradice el fin último del programa.



Figuras 123 y 124. Comparativa ortofotográfica de los terrenos de DELTA LAMIAKO y LAN. En la superior, de 1977, se identifica, perimetrada en rojizo y con el nº 1, la Fábrica LAN, con el nº 2, y perimetrada en verde, se identifica la fábrica DELTA LAMIAKO y con una línea roja, se marca el trazado ferroviario. En la ortofotografía inferior, de 2019, se muestran los solares liberados en desuso y abandonados.



Figuras 125, 126, 127 y 128. Comparativa fotográfica de los terrenos de DELTA LAMIAKO y LAN antes y después de las demoliciones. En la imagen superior izquierda se rodea perimetralmente en rosa el complejo industrial de LAN. En la imagen superior derecha se marca en amarillo el complejo fabril de DELTA LAMIAKO. Del mismo modo, en la imagen inferior izquierda, se marca el solar liberado tras la demolición de LAN. En la imagen inferior derecha se marca el gran solar liberado al demoler DELTA LAMIAKO.



Figura 129. Fotografía actual de los solares abandonados de DELTA LAMIAKO y LAN, ubicados a la derecha del trazado ferroviario.

4.2.2.d Tipología 4. Actuaciones no justificadas

Dentro del conjunto de actuaciones del PDRRII, se detectan una serie de demoliciones que han afectado a edificaciones que no pueden ser consideradas ni como “ruinas industriales”, ya que no se trata de inmuebles o infraestructuras de origen industrial o relacionadas con actividades ligadas a la industria ni están incluidas en los *Inventarios de Ruinas Industriales* que manejó el Departamento de Ordenación del Territorio. El Departamento justifica estas actuaciones del PDRRII, denominadas *no justificadas*, aduciendo que:

A pesar de no poseer este carácter estrictamente industrial [...] coincide con los objetivos de este Programa y con los instrumentos de Ordenación Territorial promovidos por el Departamento, que a este respecto señala que uno de los aspectos fundamentales en materia de Ordenación Territorial es la regeneración de espacios degradados. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 72)

Con esta lógica, se extiende la posibilidad de incluir en el PDRRII actuaciones sobre edificaciones de cualquier naturaleza, ya que la justificación de intervención se basó en criterios que se demostrarán arbitrarios.

Otro de los argumentos esgrimidos por el Departamento, para justificar la inclusión de edificaciones no industriales en el PDRRII es que se trataba de infravivienda relacionada con asentamientos industriales como «[...] característica propia de todo proceso industrializador» (Ibídem., p. 56).

Se entiende, por tanto, que, al ser edificaciones que no están incluidas en los *Estudios-Inventarios de Ruinas Industriales*, es el mismo Departamento, en base a criterios propios, quien dictamina qué edificaciones pueden ser consideradas infravivienda vinculada a la industria y qué edificaciones pueden ser eliminadas. En este punto, se debe advertir que, tras cada actuación, en las que se emplean recursos públicos, debiera haber siempre criterios técnicos y objetivos, huyendo de interpretaciones partidistas, pues decidir qué puede ser demolido y qué no en base a criterios no especificados en el PDRRII supone entrar en el pantanoso terreno de la especulación, sobre todo, cuando en el vídeo promocional del PDRRII, se define su ámbito de actuación, circunscribiéndolo a tres tipos de ruinas industriales: explotaciones mineras vinculadas a yacimientos agotados, las ruinas industriales propiamente dichas y las canteras y vertederos industriales.

Se puede entender que, a ojos del Departamento de Ordenación del territorio, ciertas edificaciones, entre las que se incluían las infraviviendas, fuesen generadoras de una imagen de degradación no deseada; pero su eliminación, debía haberse llevado a cabo por otros medios y no con un instrumento de planeamiento tan específico como el PDRRII.

Además, llama la atención que, para justificar las actuaciones en estas edificaciones no industriales, se aluda a la supuesta conflictividad de las zonas donde se ubican, con afirmaciones textuales como «se han llevado a cabo operaciones de este tipo en zonas conflictivas, como son Olabeaga, Miraflores, San Ignacio de Castrejana y Amézola» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 55). Esta afirmación es inconsistente y subjetiva, pues no se aporta prueba alguna sobre la supuesta conflictividad de estos barrios bilbaínos.

Las 11 actuaciones no justificadas del PDRRII que conforman este tipo son:

- El antiguo hospital de Leioa
- El Seminario Diocesano de Derio
- Las instalaciones de Garellano (Bilbao)
- Edificio Sta. Ana de Bolueta, 8 (Bilbao)
- Edificio nº4 en Amézola (Bilbao)
- Edificio en Miraflores, 28 (Bilbao)
- Edificio en Bº de San Ignacio de Castrejana nº7 (Bilbao)
- Edificio en Bº de San Ignacio de Castrejana nº4 (Bilbao)
- Edificios en C/Tartanga 48-52 (Erandio)
- Edificio en C/Olabeaga, 62 (Bilbao)
- Edificio en C/Olabeaga, 64 (Bilbao)

Denominación del Inmueble	Año de la Actuación	Importe de la actuación	Superficie liberada
Antiguo Hospital de Leioa	2003	822.209,92 €	4,00 Ha.
Seminario Diocesano de Derio	1994	358.766,39 €	1,00 Ha.
Instalaciones de Garellano	2011	372.786,64 €	2,60 Ha.
Edificio en Santa Ana de Bolueta, 8	1996	25.024,04 €	0,10 Ha.
Edificio en Amézola, 4	1996	37.454,51 €	0,20 Ha.
Edificio en Miraflores, 28	1996	26.961,83 €	0,10 Ha.
Edificio en Olabeaga, 62	1996	28.214,66 €	0,10 Ha.
Edificio en Olabeaga, 64	1996	31.331,21 €	0,10 Ha.
Edificio en B° San Ignacio de Castrejana, 4	1996	6.054,60 €	0,10 Ha.
Edificio en B° San Ignacio de Castrejana, 7	1996	370,98 €	0,10 Ha.
Edificio C/Tartanga, 48-52	2006	18.965,38 €	0,30 Ha.
TOTAL		1.727.131,16 €	8,70 Ha.

Figura 130. Tabla de datos de las *actuaciones no justificadas* del PDRRII en el Bilbao Metropolitano.

Se ha de admitir que, de entre estas once actuaciones, hay tres que podrían entrar dentro de los parámetros del PDRRII. Según el criterio de los técnicos del Departamento de Ordenación del Territorio, las edificaciones denominadas como: edificio en C/Olabeaga, 62; edificio en C/Olabeaga, 64; edificio nº4 en Amezola; y edificio en B° San Ignacio de Castrejana, 7, podrían haber albergado actividades vinculadas con la industria. En la labor de campo y consulta de la documentación aportada por el Departamento no se ha demostrado esta vinculación, por lo que, finalmente, han sido incluidas en esta categoría.

- **Caso de estudio de las actuaciones no justificadas del PDRRII. El Hospital de Leioa**

Como ejemplo paradigmático de la tipología de *actuaciones no justificadas* del PDRRII se analiza la demolición del Hospital de Leioa. Según los datos oficiales del Departamento de Ordenación del Territorio, el complejo hospitalario ocupaba un terreno compartido entre los municipios vecinos de Leioa y Erandio. La demolición se ejecutó en el año 2003, con un coste de 822.209,92 euros, y se liberó una superficie total de 4 hectáreas.



Figuras 131 y 132. Comparativa ortofotográfica del área donde se ubicó el Hospital de Leioa. En la imagen superior se muestra el complejo en 1983; mientras, en la inferior, de 2019, se muestra el solar resultante tras su demolición.

Como paso previo al análisis de los pormenores de la actuación propiamente dicha, se debe realizar una contextualización histórica del devenir de este hospital fallido, ya que resulta relevante para valorar la justificación de la intervención. La historia de la construcción del Hospital de Leioa es en realidad la historia de una especulación inmobiliaria frustrada. En un principio, la construcción de este centro hospitalario debía dar respuesta a la saturación del bilbaíno Hospital de Basurto, al que estaba llamado a sustituir. A finales de la década de 1970, se iniciaron las obras para erigir este nuevo hospital en unos terrenos aledaños al campus vizcaíno de la Universidad del País Vasco en el municipio de Leioa, cercanos a un estratégico nudo viario.

El problema del traslado de la actividad sanitaria del Hospital de Basurto al Hospital de Leioa estuvo en que, tras concluirse la construcción del segundo, se pretendía demoler el viejo hospital bilbaíno para realizar un lucrativo pelotazo urbanístico en sus terrenos. Esta operación se vio truncada por dos motivos: el primero fue el veto de las familias que donaron el solar en el que se edificó el Hospital de

Basurto, a cualquier proyecto urbanístico que supusiese la desaparición del hospital bilbaíno; y el segundo motivo fue que el Gobierno Vasco declaró el Hospital de Basurto BC calificado con la categoría de Conjunto Monumental, lo que suponía estar al amparo de la Ley 7/90 del PCV, que, en definitiva, impedía su demolición. Estas dos circunstancias dieron al traste con el futuro del Hospital de Leioa, cuando la totalidad de su estructura y parte de las instalaciones interiores estaban terminadas (Uriona, 2003, marzo 11). Es decir, *se vendió la piel del oso antes de cazarlo*.



Figura 133 Y 134. Comparativa Fotográfica del antes y el después de la demolición de las edificaciones del Hospital de Leioa. En ambas imágenes se puede observar el característico cartel del PDRRII en el acceso del centro hospitalario.

El periodista Iñigo Maruri, en su artículo para el diario *El País* sobre la operación del Hospital de Leioa, describe el centro sanitario inacabado como: «el hospital que quiso ser y que nunca fue pasará dentro de cinco meses a formar parte de la lista de desaguisados en la historia urbana del País Vasco», «hospital fantasma» o «monumento a la nada» (2004, s.p.).

Finalmente, tras la caducidad de la licencia de actividad decretada por el Ayuntamiento de Leioa, el propio consistorio firmó, en el año 2000, un convenio para la reutilización urbanística de la superficie liberada, una vez ejecutada la demolición del Hospital de Leioa por el PDRRII. Este convenio preveía la construcción de un hotel, edificaciones para oficinas y un parque empresarial. Pues bien, hoy en día, en 2021, 18 años después de la demolición de este hospital, se puede afirmar que no se ha producido reutilización, ni total ni parcial, del suelo liberado. De hecho, desde que se paralizaron las obras de construcción del hospital hasta su demolición, pasaron más de 25 años, tiempo más que suficiente para haber buscado una reutilización alternativa para un edificio que estaba casi finalizado.

Como colofón al cúmulo de despropósitos cometidos en esta operación, tras varias visitas a estos terrenos, se comprueba que siguen abandonados y en desuso, colonizados completamente por la vegetación. Para dar dimensión a las consecuencias del no seguimiento de las actuaciones que se financiaron públicamente con el PDRRII, en este solar abandonado, proliferan las denominadas *hierbas de la pampa*, unas plantas calificadas como especie invasora.

Para abundar en esta rocambolesca situación, el propio Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, responsable del PDRRII y de la demolición del hospital, también se encarga del control de la plaga que supone la hierba de la pampa y, a través de la web gubernamental irekia.eus, describe estas plantas diciendo que: «la especie exótica invasora Cortaderia selloana o “Hierba de la Pampa” es una de las especies de flora incluidas en el Real Decreto 630/2013, de 2 de agosto, por el que se regula el Catálogo español de especies exóticas invasoras» (Departamento de Medio Ambiente, planificación Territorial y Vivienda, 2017, s.p.). También la DFB insta a los propietarios de terrenos invadidos por esta plaga a que tomen conciencia de lo peligroso de la proliferación de esta planta invasora.

Con este hecho, que se podría calificar de anecdótico, se pretende poner el foco en la dejadez institucional a la hora de hacer un seguimiento para comprobar si las actuaciones han tenido el efecto deseado y se ha cumplido con el objetivo último del programa, que no es otro que liberar suelo para su reutilización e integración productiva en la trama urbana de las ciudades postindustriales vascas.

La justificación de la inclusión de esta actuación del programa en la tipología de *no justificadas* se basa en dos motivos evidentes y fundamentales: por un lado, no se trata de una edificación de naturaleza industrial ni tiene relación alguna con procesos productivos ligados a la industria; por otro, porque la demolición del complejo hospitalario no supuso la regeneración del espacio en el que se ubicaba, ya que tras la desaparición de las edificaciones, el terreno permanece abandonado y la imagen de degradación, aunque atenuada, persiste.

Estas actuaciones sobre edificaciones no industriales son justificadas por el Departamento con el argumento de que se trata de regenerar «espacios degradados», pero tal afirmación supondría abrir la puerta a un *totum revolutum* en el que se podría justificar la demolición de cualquier edificación, más allá de su naturaleza industrial.

Si se trata de un programa diseñado específicamente para hacer frente a la problemática de las “ruinas industriales” y el propio Consejero de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, el Sr. Ormazabal, acotó los términos de las actuaciones con afirmaciones textuales como: «[...] uno de los ámbitos fundamentales de intervención en cuanto a la ordenación del territorio sea el de la regeneración de grandes superficies (instalaciones industriales obsoletas, yacimientos minerales agotados) de nuestra Comunidad» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 5), se supone que las actuaciones que deben ejecutarse bajo el paraguas del *Programa*, se deberían circunscribir exclusivamente a edificaciones e infraestructuras industriales o con una relación directa con la actividad industrial.

En cuanto a la datación de esta actuación del PDRRII, nuevamente se detecta una discrepancia respecto al año de ejecución de la demolición del hospital. Según los datos oficiales del PDRRII, el Hospital de Leioa fue demolido en el año 2003, pero en la foto de la noticia “*La lenta demolición del Hospital de Leioa*” del periódico *El País*, se indica que los trabajos de demolición del Hospital se iniciaron el 10 de marzo de 2005.

Esta actuación guarda grandes similitudes con la llevada a cabo en el Seminario Diocesano de Derio, ya que en ambos casos se trata de demoliciones de edificaciones inacabadas, que no tenían como finalidad un uso industrial y en las que los suelos liberados, tras demoler los inmuebles, no han sido reutilizados.

Una vez tratada la estrategia política transformadora implementada desde la ordenación del territorio, toca dar cuenta del modelo gestor desarrollado desde el mundo institucional de la cultura.



Figura 135. Fotografía del solar “liberado” tras la demolición del Hospital de Leioa, plagado de *hierba de la pampa*.



Figura 136. Vista aérea del solar en el que se ubicaba el Hospital, con las huellas de sus cimientos. Hoy en día, permanece vacío y sin un plan de reutilización.

4.3 Gestión desde la cultura.

Inventarios, patrimonio cultural y política de la memoria

La gestión cultural del patrimonio industrial siempre ha tenido como piedra angular el reconocimiento del valor patrimonial, social e histórico que atesoran los vestigios de la etapa industrial. También, desde la cultura hay una asunción de la necesaria adaptación al nuevo escenario postindustrial que el País Vasco debe afrontar, tras el colapso de un sistema agotado que estuvo vigente durante casi dos siglos, por lo que se debe favorecer la transición hacia un nuevo modelo socioeconómico postindustrial, pero sin renunciar a la protección y conservación de los elementos de patrimonio industrial que atesoren mayor valor patrimonial y memorial, dotándolos de un nuevo rol en las ciudades postindustriales vascas.

Dentro del patrimonio industrial material, hay un escalafón jerárquico —basado exclusivamente en criterios técnicos—, que determina el valor específico de cada elemento estudiado. En base a esta jerarquización por valor patrimonial, se discriminan tres tipos de patrimonio industrial: (1) el patrimonio industrial protegido, incluido en el *Registro de la Comunidad Autónoma del País Vasco de Patrimonio Cultural*, —condición *sine qua non* para ser reconocido como Bien Cultural (BC) integrante del Patrimonio Cultural Vasco (PCV)—; en segundo lugar, (2) el patrimonio industrial reconocido e incluido en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* realizados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco; por último, (3) el patrimonio industrial no reconocido, que no se incluye en ninguno de los supuestos anteriores.

La institución más activa y determinante en la gestión cultural del patrimonio industrial en el País Vasco ha sido y es el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. En la gestión bipolar que ha venido mostrando el Gobierno Vasco, frente a la *política del olvido* desarrollada por el Departamento de Ordenación del Territorio, con la demolición generalizada, indiscriminada e incluso preventiva de toda edificación e infraestructura industrial obsolescente, la gestión propuesta desde el Departamento de Cultura es radicalmente opuesta, priorizando la conservación y valorización del patrimonio industrial.

Aunque, como se desvelará en este apartado y en los capítulos posteriores, la prioridad institucional fue atender a la imperiosa necesidad de un radical y raudo cambio de sistema socioeconómico, lo que en definitiva supuso un apoyo social y político incondicional a las políticas de ordenación del territorio. De hecho, la reacción del Gobierno Vasco para la salvaguarda del patrimonio industrial se produce por la presión social de las asociaciones civiles que se constituyen para frenar la oleada de demoliciones de auténticas joyas arquitectónicas del patrimonio industrial vasco.

Tal y como se ha mencionado en la introducción del capítulo, el germen de la estrategia gestora del Departamento de Cultura se remonta a 1982, con la organización, en Barakaldo, de las primeras jornadas sobre patrimonio industrial de todo el Estado, organizadas como una cumbre bilateral entre los Departamentos de Cultura vasco y catalán.

Es el primer contacto organizativo del Gobierno vasco y la Generalitat

Clausura de las I Jornadas de Protección del Patrimonio Industrial

Esta primera edición supone un primer paso de futuras organizaciones conjuntas de ambos organismos autonómicos, empezando por la que tendrá lugar el próximo año en Cataluña. Estas I Jornadas han fructificado, asimismo, en la futura puesta en marcha de sendos museos dedicados a la arqueología industrial

GERARDO

Con la presencia del consejero de Cultura del Gobierno vasco, Ramón Labayen, y su homónimo en la Conselleria de Cultura de la Generalitat, Max Khner, se clausuraron en la mañana de ayer en Bilbao las I Jornadas sobre protección y revalorización del patrimonio industrial. Esta primera edición, que constituye el primer contacto a nivel organizativo que mantienen los Gobiernos autónomos, vasco y catalán, ha contado con la participación de importantes personalidades culturales como los historiadores Tuñón de Lara y González Portilla, así como el doctor Harris, en representación de la Asociación Internacional para la Protección del Patrimonio Industrial (TICCIH).

Esta clausura se produjo después de que se propiciase la última ponencia dedicada al tema de las finalidades y actividades del men-

cionado organismo internacional, que pasó el colofón al ciclo de conferencias que se iniciaron el pasado jueves.

Los representantes de los respectivos Gobiernos autónomos valoraron positivamente esta primera iniciativa conjunta, por lo que tiene de satisfactorio el que por primera vez se haya abordado en España el tema de la revalorización del patrimonio industrial, que ha fructificado en la futura puesta en marcha de sendos museos de la técnica, en las dos comunidades dedicados a recoger la historia y evolución de la siderurgia, y en general de todos los campos de la industria. Satisfacción que se hacía asimismo extensible a la organización, esta vez en Cataluña, de una segunda edición y a la multiplicación de contactos en otras cuestiones del área cultural que afecta a las dos comunidades por igual como es la de la problemática lingüística.



Los consejeros de Cultura del Gobierno vasco y de la Generalitat — en el centro — presidieron la clausura de las jornadas.

MUSEOS DE LA TÉCNICA

Estos museos, que en Cataluña se expandirán en diversas sucursales y se concentrarán en uno central que sintetice el espíritu de las exposiciones, acogerán todo tipo de maquinarias herramientas y otros útiles industriales, que sirvan para explicar a los futuros visitantes el proceso evolutivo seguido por las principales actividades industriales desde la revolución industrial hasta nuestros días, «que no es más, en definitiva, que una referencia gráfica de nuestra historia y del forjamiento de una nación», tal como comentaba Ramón Labayen. En lo que respecta al mu-

seo vasco, estará enclavado en Baracaldo y estará dedicado, casi en su totalidad, a la industria siderúrgica, «será un museo del hierro». La configuración del mismo aún está por determinar, aunque si se sabe que en el proyecto colaborarán personalidades tan importantes como los referidos Tuñón de Lara y el vicerector de la Universidad del País Vasco, Manuel González Portilla. Todavía no hay fecha definitiva para la puesta en marcha del proyecto; sin embargo, las primeras muestras estarán listas, casi con toda probabilidad, para 1984.

La creación de estos museos de la técnica no ha sido la única conclusión a que han llegado las participaciones de estas I Jornadas para la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial. Paralelamente, se planteará próximamente a los estamentos oficiales la necesidad de una legislación que proteja los diferentes tipos de restos industriales, ya sea por su valor histórico-artístico o testimonial de un quehacer en una determinada época histórica, que facilite la utilización del patrimonio industrial como fuente de investigación y estudio de la historia de la técnica.

Figura 137. Noticia del Correo Español El Pueblo Vasco de 5 de diciembre de 1982, dedicada a las I Jornadas de Protección del patrimonio Industrial.

En estas jornadas se sentaron las bases para la creación de los organismos gestores competentes dentro de sus áreas, se definieron las políticas necesarias para la salvaguarda del patrimonio industrial, así como el compromiso por parte de ambas administraciones para crear sendos museos de técnica en sus territorios.

De los ecos de estas históricas jornadas nació la Asociación de Amigos del Museo de la Técnica, agrupación de amantes del patrimonio industrial que, posteriormente, en 1987, se refundó como Asociación Vasca de Patrimonio industrial y Obra Pública-Industri Ondare eta Herri Laneko Euskal Elkarte

(AVPIOP-IOHLEE)⁶⁸. Se trae a colación este origen del activismo en la defensa del patrimonio industrial, porque es en él y en el conocimiento técnico de las personas que lo integran donde se apoya el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco para realizar sus *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* de los años 1996 y 2007, además de las diferentes publicaciones sobre la materia.

Siguiendo la cronología de hechos que asientan la política gestora del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, se debe destacar su colaboración con la Universidad de Deusto en 1986, que se materializó en un proyecto de investigación y difusión del patrimonio industrial vasco del que surgieron tres publicaciones monográficas: una realizada en 1988, referida al patrimonio industrial vizcaíno, una segunda, realizada en 1990 —sobre el patrimonio industrial guipuzcoano— y, cerrando la trilogía, la publicación sobre el patrimonio industrial alavés, realizada en 1992. Esta primera aproximación a lo que podrían denominarse *Inventarios Territoriales de Patrimonio Industrial* se revelaría imprescindible para encarar los inventarios posteriores.

4.3.1 Plan Territorial Sectorial de Patrimonio Industrial y Obra Pública. I Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco. 1996

Tras este inicio del camino en pro de la valorización del patrimonio industrial, y ante la inexistencia de una documentación específica al respecto, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco tomó la iniciativa y encargó a expertos de la AVPIOP la realización de un trabajo de campo para identificar, catalogar y evaluar el patrimonio industrial construido de Euskadi, con el objeto de realizar un exhaustivo inventario de estos bienes.

Esta tarea se inició a comienzos de la década de 1990 y culminó con la realización, en 1996, del primer *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco*, denominado oficialmente como *Plan Territorial Sectorial de Patrimonio Industrial y Obra Pública del País Vasco* (PTS)⁶⁹. Este primer inventario general —único en el Estado en su tiempo— nació con el espíritu de ser algo más que una mera herramienta de gestión administrativa y pasó a convertirse en un documento de referencia investigadora y de conocimiento en el ámbito del patrimonio industrial vasco. Este documento permitió el conocimiento pormenorizado de los elementos que recogía, otorgando a cada elemento un valor específico y razonado en base a criterios técnicos objetivos. También, se hace necesario decir que tanto este primer inventario como el segundo jerarquizaban los elementos de patrimonio industrial en base a sus valores patrimoniales, lo que permitió discernir qué elementos debían ser reconocidos como parte del PCV y, por lo tanto, ser merecedores de protección legal al amparo de la Leyes de PCV. Entre los años 1990 y 1993 se inventariaron 1227 elementos industriales (195 en Araba, 558 en Bizkaia y 474 en Gipuzkoa).

Tras esta exhaustiva recopilación de datos mediante el trabajo de campo, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco designó un comité de expertos que, durante ocho meses, se dedicó a analizarlos para confeccionar el documento que dio lugar al PTS. Este comité de expertos estaba compuesto por:

- D. Xabier Arozena, responsable del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco.
- D^a. Itziar Azua, técnico del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco.
- D^a. Rosario Vallejo, técnico del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco.
- D^a. Beatriz Herrera, licenciada en Historia y experta en patrimonio industrial.
- D^a. Marta Zabala, licenciada en Historia y experta en patrimonio industrial.
- D. José Julio Carreras, responsable del Museo de la Técnica de Euskadi.

Entrando en el análisis del documento del PTS propiamente dicho, éste se inicia con una contextualización histórica y territorial de la industrialización en Europa, España y el País Vasco.

Notas -----

⁶⁸ Aunque AVPIOP-IOHLEE es el acrónimo completo de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública-Industri Ondare eta Herri Laneko Euskal Elkarte, en este texto se emplea únicamente las siglas castellanas AVPIOP.

⁶⁹ Se identifica al Plan Territorial Sectorial de Patrimonio Industrial y Obra Pública del País Vasco con el acrónimo PTS porque es así como viene especificado en el documento oficial del Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco.

Posteriormente, se desgranaron los criterios técnicos de clasificación y calificación de los elementos de patrimonio industrial. El inventario se realiza en base a una serie de criterios objetivos que se aplicaron a los elementos muebles e inmuebles de origen industrial para su clasificación y jerarquización, siendo éstos: (1) valor histórico, (2) valor artístico arquitectónico, (3) valor de representación de procesos productivos, (4) valor de conjunto, (5) valor de integración, (6) valor iconográfico, (7) estado de conservación, (8) potencial de uso, e (9) Interés territorial. También se realizó una clasificación de actividad sectorial de los elementos, siendo éstas: (1) energía, (2) minería, (3) siderometalúrgica, (4) naval, (5) transformación de la piedra, (6) textil, (7) químico, (8) madera, (9) papelerero, (10) alimenticio, (11) transporte, (12) servicios, y (13) vivienda obrera.

Para la realización de este primer inventario se consensuó un contexto temporal que abarca desde 1841 hasta 1936. La fecha de inicio del inventario, 1841, se justifica por el traslado de las aduanas vascas del interior del territorio a la costa, lo que supuso una alteración de las coordenadas socioeconómicas y favoreció el despegue industrial vasco. La fecha de finalización del periodo a inventariar, 1936, se debe al inicio de la Guerra Civil Española, ya que, en palabras de los propios autores del inventario, garantizaba un mínimo de perspectiva histórica, aunque se consideraban los límites de este lapso temporal como meros puntos de referencia.

De los 1227 elementos inventariados en el PTS, 195 (15,9%) se ubicaban en el Territorio Histórico de Araba, 558 (45,5%) estaban en el Territorio Histórico de Bizkaia y 474 (38,6%) pertenecían al Territorio Histórico de Gipuzkoa. El objetivo último de este inventario era proponer una protección legal para los elementos más valiosos en base a los criterios técnicos que se desprendían del mismo, dando como resultado la propuesta de 267 elementos que había que proteger como Bienes Culturales calificados e inventariados del PCV, un 21,76% del total.

SECTOR	ARABA		BIZKAIA		GIPUZKOA	
	C	I	C	I	C	I
ENERGIA	-	3	-	5	4	8
MINERIA	-	-	5	6	2	2
SIDEROMETAL.	-	3	5	6	3	6
NAVAL	-	-	5	4	2	6
TRANSF. PIEDRA	3	4	-	3	-	9
TEXTIL	-	-	1	2	-	5
QUIMICO	-	-	1	2	-	2
MADERA	-	-	-	1	-	2
PAPELERO	-	-	1	-	-	7
ALIMENTICIO	3	4	3	2	1	-
TRANSPORTE	1	9	9	14	4	33
SERVICIOS	1	-	9	17	4	23
VIVIENDA OBRERA	-	1	4	4	2	1
TOTAL	8	24	43	66	22	104

Figura 138. Gráfica de la propuesta de protección por territorios y sectores productivos incluida en el PTS (1996).

El inventario propiamente dicho se materializa en una serie de fichas en las que se divide a los elementos según el sector productivo al que pertenecían, al grado de protección propuesto por los expertos, el Territorio Histórico en que se ubicaban, para finalmente hacer un desglose de los valores individuales de cada uno.

CALIFICACION:
Gipuzkoa
Donostia-S. Sebastian

DENOMINACION	
Fabrica de Gas- Central eléctrica	
PROTECCION PROPUESTA	
	C
1	Valor histórico
2	Valor artistico-arqitec.
3	Procesos Productivos
4	Valor de Conjunto
5	Valor de Integración
6	Valor Iconográfico
7	Estado de Conservación
8	Potencial de Uso
9	Interés Territorial

Figura 139. Ejemplo de ficha individual de uno de los elementos incluidos en el PTS (1996).

Uno de los indicadores de la relevancia y el poder efectivo que tenía el Departamento de Cultura dentro del

Gobierno Vasco es que, a pesar de que este PTS había sido confeccionado con el aval de reputados expertos en la materia, entre los años 1996 (PTS) y 2007 (II *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco*) se otorga el reconocimiento como integrantes del PCV únicamente a 32 de los 267 elementos propuestos por los técnicos, que unidos a los 14 que ya estaban reconocidos como BBCC de origen industrial, hacen un total de 46 elementos, lo que supone que se protegieron legalmente el 17,22% del total de los propuestos por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. En este sentido, se evidencia la imposición de las políticas y estrategias del Departamento de Ordenación del Territorio frente a las de Cultura, ya que gracias al PDRRII se demolieron 159 elementos en los 21 años que estuvo activo el Programa. Estos datos evidencian un claro posicionamiento del Gobierno Vasco a favor de la transformación, lo que facilitó el borrado frente a la conservación del patrimonio industrial.

Entre los datos interesantes y reveladores que aparecen en el PTS, destacan, por premonitorias, las reflexiones que se incluyen en su introducción, concretamente en su punto 2, titulado "*Características del Patrimonio Industrial y valores que lo singularizan*", donde se dice textualmente que:

La crisis industrial prolongada que padece nuestro país ha ido dejando, además de vacías de trabajadores, obsoletas y en desuso y abandonados cientos de instalaciones industriales. Esta situación ha provocado que en los últimos dos o tres años se esté desarrollando una política institucional, acertada en su planteamiento de búsqueda de regeneración urbana y recuperación de suelos industriales, pero que no ha asumido el valor testimonial de imaginario colectivo, así como la capacidad potencial de creación de riqueza de muchos de los elementos calificados como "ruinas" y por lo tanto sujetos a desapariciones más o menos inminentes. (Arozamena et al., 1996, p. 6)

En tales afirmaciones se aprecia una clara referencia al PDRRII y a las estrategias gestoras del Departamento de Ordenación del Territorio, que promovían, precisamente en esas fechas, la demolición generalizada de los restos físicos de la industrialización, incluidos elementos que estaban inventariados en el propio PTS. Llama poderosamente la atención que, en este documento oficial realizado por el Gobierno Vasco, se haga hincapié en la fragilidad y desamparo del patrimonio industrial vasco, siendo el propio Gobierno Vasco el que avala las políticas de purga desarrolladas por su Departamento de Ordenación del Territorio.

Otra interesante reflexión, que recoge esta introducción y que resulta determinante para entender la situación límite que hoy padece el patrimonio industrial vasco, es la desafección de la sociedad vasca respecto al patrimonio industrial y a la memoria de la industrialización. Esta problemática aparece en el documento cuando se dice que:

Se puede convencer de que es un objeto de estudio para el especialista, pero es más difícil admitir que un vestigio industrial es un objeto de la memoria que concierne a toda la población y que tiene una clara utilidad para nosotros y para las generaciones futuras. (Arozamena et al., 1996, p. 7).

Parece incuestionable que, para una eficaz salvaguarda del patrimonio de la industrialización, resulte fundamental la implicación de la sociedad. Esta implicación y esta conciencia patrimonial se ha visto gravemente mermada por la insistente y descarnada campaña de desprestigio contra el patrimonio industrial, realizada desde las áreas de ordenación del territorio de las diferentes administraciones, iniciada en el PTPBM y en el PDRRII, y que ha ido calando en la sociedad hasta provocar un

distanciamiento tal que se necesitaría una intensiva campaña de evangelización patrimonial para revertir esa idea de negatividad instalada en el imaginario colectivo y la deficiente transmisión de la memoria de la industrialización. Es por esto por lo que se considera prioritaria la confección de estos inventarios de patrimonio industrial como base desde la que trabajar para alcanzar un consenso colectivo de protección de los elementos industriales que objetivamente poseen valores patrimoniales suficientes para formar parte de la PCV que hay que preservar. Estas dos problemáticas identificadas en la introducción del PTS siguen vigentes hoy en día y lastran toda posibilidad de una gestión proteccionista.

4.3.2 II *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco. 2007*

En enero de 2007, 11 años después de la publicación del PTS, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco realiza un segundo inventario debido a dos necesidades fundamentales: aumentar la horquilla temporal para incluir elementos construidos con posterioridad a 1936 —hasta la década de 1980 incluida— y revisar la situación y el estado de conservación en el que se encuentran los elementos incluidos en el primer inventario, dando cuenta de los elementos que habían desaparecido en el lapso temporal entre inventarios.

El referido aumento del marco temporal de este *II Inventario de Patrimonio Industrial*, se justifica por la ingente cantidad de empresas dedicadas a la actividad industrial que surgen en todo el País Vasco tras la Guerra Civil Española. Este aumento del tejido industrial vasco se contextualiza en la etapa de autarquía impuesta por la dictadura franquista debido al aislamiento internacional que sufrió España tras el fin de la II Guerra Mundial y la derrota del bloque fascista, bloque con el que se alineó el dictador Franco. Este incremento del periodo que había que inventariar hizo aumentar el número de elementos de los 1227 registrados en 1996 hasta los 2680 inventariados en 2007.

Respecto al registro de los elementos desaparecidos en el periodo de tiempo transcurrido entre inventarios, se contabilizaron un total de 406 elementos que, a pesar de haber estado recogidos en el PTS de 1996, habían desaparecido al realizar el nuevo recuento para la confección del inventario de 2007. La distribución geográfica de bienes desaparecidos por Territorios Históricos fue de 34 en Araba, 179 en Bizkaia y 193 en Gipuzkoa.

En este sentido, y como un nuevo ejemplo paradigmático de la dualidad de la gestión en el Gobierno Vasco, la misma administración que valora y propone proteger los elementos industriales de alto valor patrimonial, financia su demolición mediante el PDRRII. Hay numerosos ejemplos de esta práctica contradictoria, como los derribos de la JABONERA TAPIA, los ASTILLEROS EUSKALDUNA o AHV, entre otros, todos ellos elementos ya inventariados en el PTS por sus importantes valores culturales e históricos y que fueron destruidos gracias al PDRRII.

En este segundo inventario, se mantienen los criterios de clasificación y calificación empleados en el primero, con el objetivo de conocer, jerarquizar y proponer para su protección legal, como parte del PCV, a los elementos industriales con alto valor patrimonial. Realizando un cruce de datos entre este segundo inventario y los elementos de origen industrial que fueron declarados *Bienes Culturales* (BBCC) desde 2007 hasta la actualidad, se confirma que del total de 2680 elementos industriales inventariados, 79 han conseguido ser reconocidos como PCV, lo que, unido a los reconocimientos anteriormente mencionados, hacen un total de 125 elementos de patrimonio industrial calificados o inventariados como BBCC del País Vasco, un 2,94% del total, una cifra muy inferior a la estimada por los expertos que realizaron ambos inventarios.

Del material empleado para realizar este segundo *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco*, y gracias a la colaboración entre el Departamento de Cultura de Gobierno Vasco y la AVPIOP, surge en el año 2012 una publicación en dos volúmenes titulada *Patrimonio Industrial en el País Vasco*. Este doble libro incluye una selección ponderada de los 600 elementos más representativos del patrimonio industrial vasco, clasificados por sectores de producción y Territorio Histórico en el que se ubican. Cada elemento recogido en esta publicación cuenta con una referencia individualizada con el nombre de

empresa, varias imágenes (históricas y actuales) y una breve historia de la empresa. El libro finaliza con una gráfica general de todos los elementos publicados y un índice toponímico.

4.3.3 Los Bienes Culturales de origen industrial. El sanctasantórum del patrimonio industrial vasco

Dentro de las competencias del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, se encuentra también la capacidad de proponer elementos de patrimonio industrial que, por sus características y valores, debieran ser reconocidos como BBCC del PCV. Este reconocimiento conlleva la máxima distinción y protección concedida a cualquier elemento mueble, inmueble, inmaterial o paisajístico del País Vasco. Esta categoría se concede en un Consejo de Gobierno y se publica en BOPV con la descripción del BC y el régimen de protección que se le concede. Una vez que un elemento del patrimonio industrial es incluido en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, pasa a estar amparado por las Leyes de PCV⁷⁰.

Como se ha mencionado en el apartado dedicado al *II Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco*, actualmente el parque de elementos industriales reconocidos como BBCC asciende a 125. La distribución territorial de estos bienes sería de 9 en Araba, 67 en Bizkaia y 47 en Gipuzkoa.

En relación con los BBCC del País Vasco de naturaleza mueble, se debe destacar que en la actualidad únicamente hay un elemento de origen industrial protegido con esta categoría, la Draga Jaizkibel, que se encuentra custodiada en la localidad guipuzcoana de Pasaia. También está protegido, junto a las edificaciones que lo acogen, el patrimonio mueble de Harino Panadera en Bilbao y de La Encartada en Balmaseda, convertida ésta última en museo. Resulta verdaderamente desasosegante que, a pesar de que el propio Gobierno Vasco tenga un depósito oficial donde se almacenan los más destacados elementos del patrimonio industrial mueble del País Vasco, Konsoni Lantegia en Zorrozaurre, las piezas que allí se custodian, todas ellas de altísimo valor patrimonial e histórico, carecen de protección legal individualizada, más allá de su catalogación como colección.

4.3.3.a Aspectos metodológicos

Para contextualizar y poder llegar a unas conclusiones más claras sobre la situación real actualizada de estos elementos industriales protegidos por ley, se cruzan los datos oficiales que maneja la administración a través de su Dirección de Patrimonio, dependiente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, y los datos y registros obtenidos mediante el trabajo de campo para esta investigación.

Inicialmente, se consulta el Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco para realizar esta pesquisa se debe acudir físicamente a la sede de la Dirección de Patrimonio del Gobierno Vasco, sita en el edificio central de la administración vasca en Vitoria-Gasteiz⁷¹. Las fichas completas de los BBCC del País Vasco (hay una versión abreviada en la web oficial del Centro de Patrimonio Cultural de Gobierno Vasco, pero que carece de algunos datos primordiales) tienen la siguiente configuración:

Notas -----

⁷⁰ La Ley 7/90 de 3 de julio de Patrimonio Cultural Vasco que estuvo vigente hasta 2019, año en que fue sustituida por la Ley 6/2019 de 9 de mayo de Patrimonio Cultural Vasco. Se hace esta mención a ambas leyes por haber estado vigentes durante la mitad de este proyecto de investigación.

⁷¹ La imposibilidad de un acceso público y telemático a los archivos completos y no poder realizar una descarga de estos, es un hándicap para una investigación más eficiente, agravada por la situación socio sanitaria de la pandemia del COVID-19.

- Denominación del elemento.
- Identificación del elemento: tipo de bien y denominación.
- Localización del elemento.
- Tipología a la que pertenece.
- Cronología y estilo arquitectónico del elemento: Periodo general y siglo.
- Protección actual: categoría, precisiones a la categoría, grado de protección actual, detalles de la protección y boletines.
- Descripción y datos históricos: descripción, valorización, datos históricos, conservación general, uso original y uso actual.
- Fecha de inventario y revisiones: consultable por Internet, bien destacado, fecha de inventario y fecha de revisión.

Además, en cada ficha hay varias fotografías descriptivas del elemento en cuestión.

4.3.3.b Desactualización e inexactitudes en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*

Estos ficheros del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* deberían ser una herramienta de clasificación y catalogación eficaz para las actividades investigadoras, pero, al realizar la presente investigación se constatan varias deficiencias que limitan su eficacia y veracidad.

Una de las deficiencias más relevantes halladas al revisar estos ficheros es su desfase temporal. La mayoría de las fichas fueron revisadas por última vez en 2005 (hay casos que se remontan incluso a 2001), lo que deja un margen de 16 años en los que no se ha actualizado ningún dato, ni imagen fotográfica del elemento descrito.

Esta desactualización de datos en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* contradice la Ley 6/2019 de PCV, que en su artículo 3, referido al Ámbito Competencial, en su apartado 2e dice que corresponde al Gobierno Vasco «elaborar y mantener actualizados los inventarios del patrimonio cultural vasco, así como establecer los criterios técnicos y metodológicos para su elaboración» (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p. 6).

En este sentido, la desactualización detectada da lugar a ejemplos tan paradójicos como el de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, transformada en Centro Cultural desde mayo de 2010 y rebautizada como Azkuna Zentroa, y que, por lo tanto, lleva 11 años reutilizada. En su ficha oficial, la nº 475 del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural*, aparece como fecha de revisión de los datos del elemento el 01 de enero de 2001 (9 años antes de su reutilización y 20 antes de la consulta, además de realizarse esta revisión en el día de año nuevo, festivo en todo el Estado), lo que tiene como consecuencia que se den datos erróneos como que el estado de conservación general de la Alhóndiga Municipal de Bilbao es malo, o que no es un bien destacado, tratándose de un BC calificado con la categoría de Monumento con unos valores históricos y arquitectónicos incuestionables. Además, para ahondar en la inexactitud de esta ficha, se adjuntan fotografías (algunas de ellas analógicas) del elemento en una etapa previa a su rehabilitación y reutilización, mostrando el inmueble abandonado y su entorno urbanístico sin reestructurar, pues la plaza Arriquirar (antes exenta) hoy ha desaparecido como tal y ha sido integrada en el acceso principal del edificio.



Figura 140. Fotografía de la fachada de la Alhóndiga y la Plaza Arriquirar, extraída del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, en esta imagen se pueden observar los accesos de la planta baja tapiados y coches aparcados rodeando el edificio.

Figura 141. Fotografía de la fachada principal de Alhóndiga Bilbao en la actualidad con la Plaza Arriquirar anexionada al edificio contraviniendo el régimen de protección que tiene.

Este mismo caso de información deficiente se repite en numerosas fichas de BBCC, lo que convierte a este *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* en un instrumento ineficaz, cuando debería ser una herramienta de investigación primordial para conocer el PCV.

Se debe tener en cuenta que estos ficheros son cajas de memoria, pero una memoria viva, que debería ser actualizada anualmente para ser una herramienta de conocimiento y consulta. Es más, se considera exigible a la *Dirección de Patrimonio*, como institución marcada como responsable del registro, del conocimiento de la situación real y actualizada en que se encuentran los BBCC del País Vasco. En este sentido, y contradiciendo la lógica, se observa que, no en pocos casos, estos ficheros son prueba y dan fe del incumplimiento flagrante de la ley y del desamparo de los BBCC que debería proteger.

Ante este cúmulo de inexactitudes, a continuación, se analizará la situación actual real de los BBCC de origen industrial ubicados en el área metropolitana de Bilbao mediante su clasificación tipológica, empleando casos de estudio que resulten ejemplos paradigmáticos de las distintas tipologías.

Para la discriminación tipológica de los BBCC de origen industrial se cruzan los datos contenidos en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, los datos incluidos en el BOPV, referidos a cada elemento protegido, y las comprobaciones realizadas en el trabajo de campo. Se debe tener en cuenta que todos y cada uno de los elementos aquí analizados han sido reconocido en un pleno del Gobierno Vasco y cuentan con la protección de las Leyes de PCV.

4.3.3.c Tipos de BBCC industriales en el área funcional del Bilbao Metropolitano

Para realizar una panorámica clara y eficaz, que permita un análisis global de la situación real que atraviesan en la actualidad los BBCC de origen industrial en el área metropolitana de Bilbao, se propone la discriminación tipológica de estos. Para crear esas tipologías, se atiende a la situación física de conservación de los elementos patrimoniales con base en las especificidades que se marcan en los regímenes de protección de cada uno de ellos. Con estas premisas se discriminan 4 tipologías diferentes: (1) *BBCC en buen estado*, (2) *BBCC desaparecidos*, (3) *BBCC abandonados* y (4) *BBCC alterados con pérdida patrimonial*. Del total de 45 BBCC de origen industrial ubicados en el ámbito geográfico de esta investigación se identifican:

- 26 elementos de la tipología de *BBCC en buen estado*.
- 2 elementos de la tipología de *BBCC desaparecidos*.
- 11 elementos de la tipología de *BBCC abandonados*.
- 6 elementos de la tipología de *BBCC alterados con pérdida patrimonial*.

DENOMINACIÓN	MUNICIPIO	T. H.	SECTOR	TIPO	SITUACIÓN ACTUAL
Mina Bodovalle	Abanto-Zierbena	Bizkaia	Minería	Conj. Monumental	En desuso
Casas de AHV	Barakaldo	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	En uso primigenio
Estación de Desierto	Barakaldo	Bizkaia	Transport. y Comunicac.	Monumento	Uso primigenio
FESA-Ercos	Barakaldo	Bizkaia	Químico	Monumento	Reutilización B. P.
Matadero	Barakaldo	Bizkaia	Serv. Públicos	Conj. Monumental	Reutilización B. P.
Mercado de Abastos	Barakaldo	Bizkaia	Serv. Públicos	Conj. Monumental	Reutilización B. P.
Puente Alzola	Barakaldo	Bizkaia	Transport. Y Comunicac.	Monumento	Abandonado
Alhóndiga	Bilbao	Bizkaia	Serv. Públicos	Monumento	Reutilización P. P.
Barrio de la Cruz	Bilbao	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	En uso primigenio
Bombeadora de Elorrieta	Bilbao	Bizkaia	Serv. Públicos	Conj. Monumental	Reutilización fallida
Cargadero y mina de Muelle Marzana	Bilbao	Bizkaia	Minería	Conj. Monumental	Abandonado
Centro Municipal Desinfecc.	Bilbao	Bizkaia	Serv. Público	Conj. Monumental	Reutilización B. P.
Cooperativa Arabella	Bilbao	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	En uso primigenio
Estación Calzadas de Mallona	Bilbao	Bizkaia	Transport. y Comunicac.	Monumento	Reutilización B. P.
Estación Ferrocarriles Vascongados	Bilbao	Bizkaia	Transport. y Comunicac.	Monumento	Reutilización B. P.
Garaje Indautxu	Bilbao	Bizkaia	Serv. Públicos	Monumento	En desuso
Harinera El Pontón	Bilbao	Bizkaia	Agroalimentario	Monumento	Reutilización P. P.
Grandes Molinos Vascos	Bilbao	Bizkaia	Agroalimentario	Monumento	Abandonado
Harinera La Ceres	Bilbao	Bizkaia	Agroalimentario	Monumento	Reutilización B. P.
Harino Panadera	Bilbao	Bizkaia	Agroalimentario	Monumento	Reutilización B. P.
Mercado de la Ribera	Bilbao	Bizkaia	Serv. Públicos	Monumento	Reutilización P. P.
Mina Primitiva	Bilbao	Bizkaia	Minería	Conj. Monumental	Parcialmente reutilizado
Museo de Pasos de S. S.	Bilbao	Bizkaia	Serv. Públicos	Monumento	Reutilización B. P.
Talleres de Zorroza	Bilbao	Bizkaia	Siderom. y B. E.	Conj. Monumental	Abandonado
Estación de Neguri	Getxo	Bizkaia	Transport. Y Comunicac.	Conj. Monumental	Abandonado
Harino Panadera	Getxo	Bizkaia	Agroalimentario	Monumento	Reutilizado P. P.
Coto Amalia Vizcaína	Muskiz	Bizkaia	Minería	Conj. Monumental	Abandonado
La Demasía a Complemento	Muskiz	Bizkaia	Minería	Conj. Monumental	Abandonado
Mina Josefa	Muskiz	Bizkaia	Minería	Conj. Monumental	Abandonado
Orconera Iron Ore C.L.	Muskiz	Bizkaia	Minería	Conj. Monumental	Abandonado
Cooperativa El Progreso	Portugalete	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
Cooperativa Villanueva	Portugalete	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
Estación La Canilla	Portugalete	Bizkaia	Transport. Y Comunicac.	Conj. Monumental	Reutilización B. P.
Mercado de Abastos	Portugalete	Bizkaia	Ser. Público	Conj. Monumental	Uso primigenio
Muelle de hierro	Portugalete	Bizkaia	Obra Pública	Monumento	Reutilización P. P.
Poblado Babcock Wilcox	Portugalete	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
Puente de Bizkaia	Portugalete	Bizkaia	Obra Pública	Monumento	Reutilización P. P.
Cooperativa Berria	Sestao	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
Cooperativa La Aurora	Sestao	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
Cooperativa La Humanitaria	Sestao	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
Depósito de Aguas de Kueto	Sestao	Bizkaia	Serv. Públicos	Monumento	Desaparecido
Horno Alto Nº1	Sestao	Bizkaia	Siderom. y B. E.	Monumento	Reutilización fallida
La Galana	Sestao	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
La protectora	Sestao	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio
Funicular La Reineta	Trapagaran	Bizkaia	Transport. Y Comunicac.	Conj. Monumental	Uso primigenio
Poblado La Arboleda	Trapagaran	Bizkaia	Vivienda	Conj. Monumental	Uso primigenio

Figura 142. Cuadro de BBCC de origen industrial registrados en el Bilbao Metropolitano.

Situación en que se encuentran los BBCC industriales en el Bilbao Metropolitano

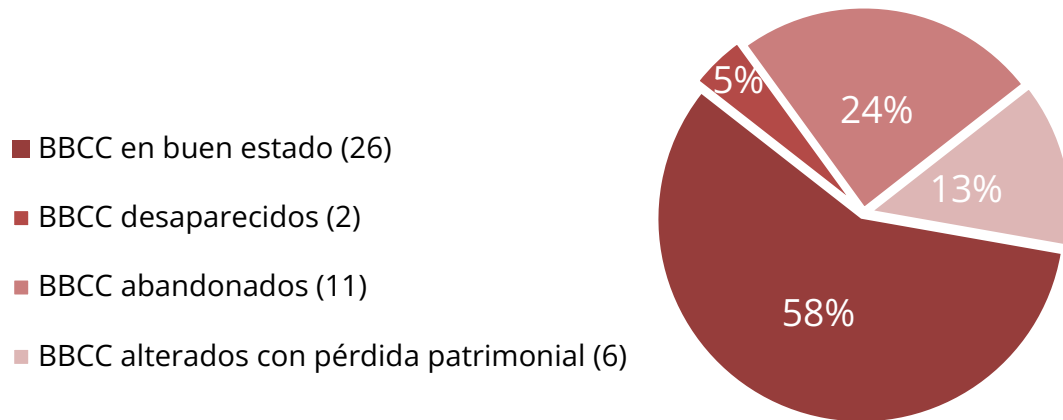


Figura 143. Gráfica de porcentajes sobre la situación en que se encuentran los BBCC de origen industrial en el área metropolitana de Bilbao.

- **Tipología 1. BBCC en buen estado**

Dentro del grupo de BBCC de origen industrial, existe un grupo, que debería ser mayoritario, por no decir único, en el que los elementos que lo componen están correctamente protegidos y en un estado de conservación acorde a lo dictaminado en los regímenes de conservación específicos de cada elemento, es decir, en las condiciones que especifica la Ley de PCV.

Esta tipología la integran 26 elementos, el 57,7% del total de los BBCC de origen industrial ubicados en el área funcional del Bilbao Metropolitano. Dentro de este grupo, 13 elementos son vivienda obrera, por lo que su conservación va ligada a su uso ininterrumpido como espacios habitacionales.

Como ejemplo paradigmático de esta tipología se propone el del CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES de Bilbao y se remite a su análisis pormenorizado como caso de estudio de la tipología de *buenas prácticas en la reutilización* (punto 6.2.2.a.), que será tratado dentro del Capítulo VI de esta tesis, dedicado a la reutilización.

- **Tipología 2. BBCC desaparecidos**


Entre los BBCC de origen industrial, localizados en el área metropolitana de Bilbao, se identifican dos casos de desaparición de edificaciones patrimoniales protegidas, lo que supone el 4,5% del total. Estos casos de BBCC desaparecidos son los del DEPÓSITO DE AGUAS DE KUETO (Sestao) y la demolición del pabellón de Metal Deployé de los TALLERES DE ZORROZA (Bilbao).

En el caso del DEPÓSITO DE AGUAS DE KUETO en Sestao, se trataba de un BC calificado con la categoría de Conjunto Monumental y su demolición fue ejecutada por la presión inmobiliaria. El solar este depósito histórico acabó siendo utilizado para construir un complejo residencial. De entre las numerosas publicaciones de prensa de aquella época se hicieron eco de la noticia, hubo algunas que recogían la protección legal que amparaba a esta histórica infraestructura, con declaraciones textuales como:

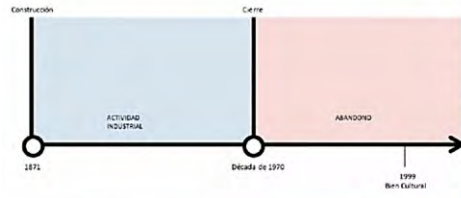


La tramitación de este proyecto de vivienda, que llevaba muchos años paralizado en el Ayuntamiento, se ha encontrado con un obstáculo adicional ante la pretensión de declarar el depósito de aguas como elemento a proteger como valor histórico civil del Camino de Santiago. (EFE, 2020)

Por su parte, la agencia de noticias *EuropaPress* centraba su noticia en el proyecto inmobiliario, informando de que «el proyecto urbanístico que se va a desarrollar en el solar del antiguo depósito de agua de Kueto en Sestao permitirá urbanizar 3.317 metros cuadrados de superficie alrededor de los dos bloques de viviendas que se van a construir en este barrio» (*EuropaPress*, 4 de octubre de 2018). Esta demolición de un BC del PCV no puede calificarse de justa o justificada, sino, más bien, de ilegal. Si se atiende a criterios de necesidad de suelo urbanizable disponible en el municipio, se ha de recordar que, gracias a las actuaciones ejecutadas por el PDRRII en Sestao, estaban disponibles y en desuso los solares de los complejos industriales de PRECEBICA (demolida en 1993), y de ATLÁNTICA DE GRANELES Y MOLIENDAS (demolida en 2012), por lo que se disponía y aún se dispone de 1,9 hectáreas de suelo en desuso. Es decir, que, habiendo disponibilidad de gran cantidad de suelo industrial, en desuso desde hace décadas, que se podía poner al servicio del uso urbano, se opta por destruir un Conjunto Monumental protegido. El segundo caso, el de los TALLERES DE ZORROZA en Bilbao será analizado pormenorizadamente como caso de estudio de esta tipología.

- Caso de estudio de BC desaparecido. Los Talleres de Zorroza (Bilbao)



Situación original	Situación actual (2021)
Denominación	
Talleres de Zorroza	Talleres de Zorroza
Actividad	
Construcciones metálicas	Abandono y desuso
Propiedad	
Sdad. Española de Construcciones Metálicas S.A.	Inmobiliaria Abanto S.A.
Año	
1871	
Ubicación Camino de la Punta. Bilbao	

Este caso de estudio es un ejemplo paradigmático de la situación de indefensión que padecen, desde hace décadas, los BBCC de origen industrial en el área metropolitana de Bilbao y que se hace extensible a la Comunidad Autónoma del País Vasco y al resto del Estado.

Los TALLERES DE ZORROZA constituyen un complejo fabril reconocido —por Orden del 14 de abril de 1999, dictada por la consejera de Cultura del Gobierno Vasco— como Bien Cultural, inventariado con la categoría de *Conjunto Monumental*. Este complejo industrial protegido es de titularidad privada y en la actualidad su propietaria es la empresa *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.*

El conjunto arquitectónico primigenio fue construido en 1871, bajo la denominación MARINEL-LOFREINKE-TOUS Y CÍA. En 1901, se convierte en sociedad anónima y pasa a denominarse TALLERES DE ZORROZA, reorientando su producción hacia las construcciones metálicas e integrándose en el consorcio SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CONSTRUCCIONES METÁLICAS S.A.

Los TALLERES DE ZORROZA ocupan la superficie de la punta de Zorroza, el territorio triangular que se conforma entre el tramo final del río Cadagua, antes de su desembocadura en la ría del Nervión, y la propia Ría. Este complejo fabril lo componían, según descripción en el BOPV de 11 de mayo de 1999, seis pabellones industriales y el Edificio de Oficinas y Vivienda junto al que se situaba un edificio de archivo ya desaparecido. Los pabellones de uso productivo industrial se disponían en dos grupos principales: el Taller Mecánico se encontraba aislado del resto por un gran recinto al aire libre, a modo de plaza, empleado para montajes y el resto de las edificaciones se concentraban en la punta del solar. De los seis pabellones (taller mecánico, taller de calderería mediana, taller de calderería pesada, horno de tratamientos térmicos, instalaciones de metal *Deployé* y almacén), solo el horno de tratamientos térmicos se construyó después de la Guerra Civil Española. Como dato significativo que aporta perspectiva sobre la dimensión y capacidad de esta empresa, se destaca la participación de TALLERES DE ZORROZA en la construcción del Puente Transbordador de Bizkaia, popularmente conocido como Puente Colgante (Ficha nº 447 del *Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco*).

Para poder tener cierta perspectiva del devenir de este histórico complejo fabril, habría que analizar los acontecimientos que le han ido afectando desde su protección legal en 1999 hasta la actualidad, las dos primeras décadas del siglo XXI. El primer y más importante acontecimiento de los que conforman este recorrido cronológico por los últimos años en la vida de TALLERES DE ZORROZA, se produce el 14 de abril de 1999, cuando las edificaciones primigenias que se conservan son inscritas como BC con la categoría de Conjunto Monumental en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*.

En el BOPV nº 87 del 11 de mayo de 1999, se establecen los pormenores de esta categorización y el área protegida de este BC. El territorio y las edificaciones que forman parte de este Conjunto Monumental están definidas en el Anexo I de este BOPV nº 87, en su apartado "b", donde se indica cuál es la "*justificación de la delimitación*". En este documento se especifica que el área protegida de TALLERES DE ZORROZA está definida por el contorno de los propios edificios y el espacio que queda delante de ellos hasta la confluencia de los ríos Cadagua e Ibaizabal. Junto a estas especificaciones, se adjunta un plano del espacio protegido, que deja perfectamente claro qué territorio y edificaciones (Edificio de Oficinas, Edificio de Vivienda, Pabellón de la Central de Fuerza y Pabellón de Metal *Deployé*) están amparados por la Ley 7/90 PCV.

Atendiendo a lo que dice la Ley 7/90 PCV y a la descripción que del Conjunto Monumental se hace en el BOPV nº 87, deberían estar dignamente mantenidas las edificaciones contenidas dentro del perímetro físico de protección, pero con una simple inspección ocular desde la margen de la ría que se encuentra enfrente, se constata que uno de los pabellones protegidos, el de Metal *Déployé*, ha sido demolido y desescombrado por la propiedad y que el resto del conjunto monumental se encuentra abandonado y en un estado de degradación casi irreversible.

Respecto a la condición de elemento integrante del Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA del Pabellón de Metal *Deployé*, se ha detectado una controversia entre lo que dice el BOPV nº 87 y la ficha nº 447-4, dedicada específicamente a esta edificación. De hecho, hay notables diferencias entre el contenido de la ficha 447, referida a los TALLERES DE ZORROZA, cuando fue consultada por primera vez el 6 de noviembre de 2018 y una segunda consulta, realizada 22 de enero de 2021. Mientras en la primera consulta de esta ficha no había una información específica, fuera de la ficha general, referida a sus diferentes edificaciones, en la segunda consulta, dentro de la ficha nº 447, aparecen identificados, con enlaces a subfichas, las diferentes edificaciones que componen el Conjunto Monumental, entre las que se encuentra el Pabellón de Metal *Deployé*.

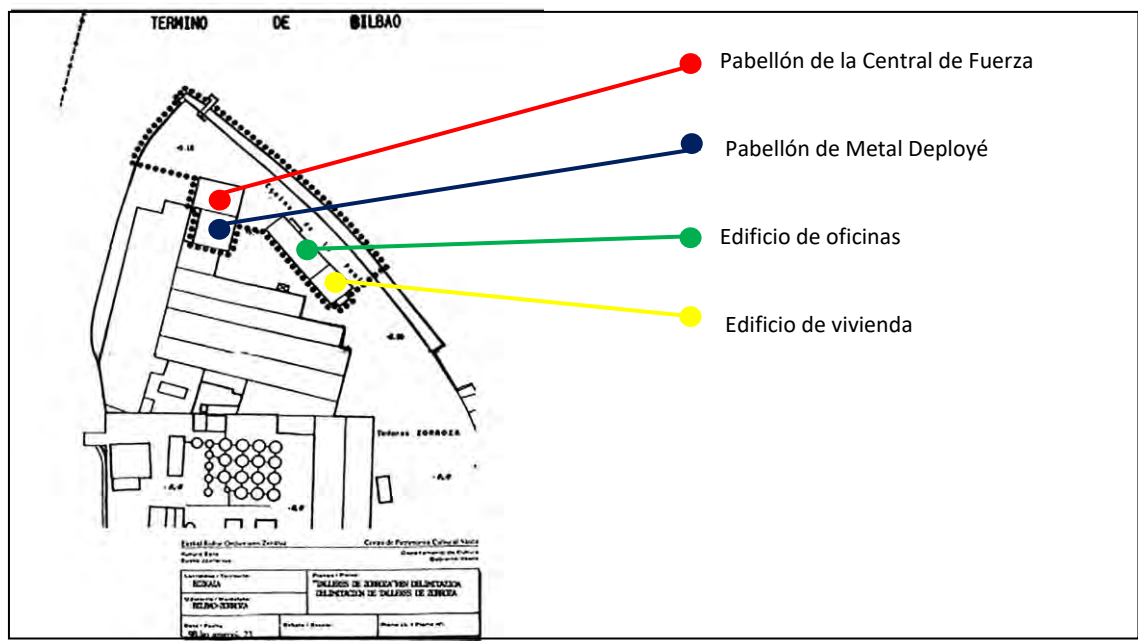


Figura 144. BOPV nº 87 de 11 de mayo de 1999. Plano oficial del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA, con todas las edificaciones incluidas dentro de la delimitación de protección.

Sorprendentemente, en la ficha 447-4, dedicada específicamente al mencionado pabellón, se incluye un apunte en el que se indica que esta edificación patrimonial protegida está desaparecida. Además, según el apartado denominado "protección actual", esta edificación ni estaba incluida en el catálogo de planeamiento ni estaba señalizada como parte del Conjunto Monumental ni poseía grado de protección alguno en la actualidad.

Pues bien, si se da por buena la información sobre el reconocimiento como patrimonio cultural de los TALLERES DE ZORROZA incluida en el BOPV nº 87 y se toman como parte del Conjunto Monumental las edificaciones que se encuentran dentro del área protegida determinada en el plano oficial, se ha de concluir que el pabellón de Metal *Deployé* es un elemento integrante de este Conjunto Monumental y que, por lo tanto, estaba sujeto al régimen de protección marcado por la Ley 7/90 de PCV. En la ficha 447-4 se especifica que la última fecha de revisión fue el 1 de marzo de 2005, un año antes de la demolición del Pabellón de Metal *Deployé*, por lo que resulta sorprendente que se profetizase su desaparición.



Figura 145. Ortofotografía del espacio de TALLERES DE ZORROZA, tal y como aparece en el buscador del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco. Aparecen marcadas con el número 447 todas las edificaciones pertenecientes al Conjunto Monumental. El número 447-4 refiere al pabellón de Metal *Deployé*, incluido dentro del área protegida.

Ante las dudas generadas, se solicita al *Centro de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco una aclaración al respecto de la protección que tenía el citado Pabellón de Metal *Deployé*, a la que da contestación el 2 de febrero de 2021 vía mail. De esta contestación se dará cuenta más adelante, cuando se analicen las responsabilidades de esta institución.

Finalmente, resulta significativo que, mientras en la consulta realizada en 2018 había acceso público a numerosas fotografías de los elementos arquitectónicos del Conjunto Monumental —pabellón de Metal *Deployé* incluido—, en la consulta de 2021, no había ninguna fotografía disponible.

Además, al consultar el mapeo ortofotográfico del *Centro de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco, en el que se marcan las edificaciones patrimoniales, en el caso del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA, están marcados tanto los inmuebles patrimoniales como el área de protección, correspondiendo exactamente con la marcada el plano del BOPV nº 87, incluido el desaparecido pabellón de Metal *Deployé*.

Yendo a la descripción que se hace de este complejo fabril en el mencionado BOPV nº 87, cabe destacar la descripción de la imagen general de abandono del conjunto arquitectónico y del área donde se ubican:

Esta situación de abandono general se hace más patente en el caso de los Talleres de Zorroza, cuya actividad cesó hace unos años. El conjunto de pabellones se encuentra abandonado, ocupándose parte de los pabellones de mayor tamaño para diversos usos de almacén y pequeños talleres. Esto origina que el estado de la edificación varíe según su ocupación actual, los edificios ocupados han sido recuperados en parte, se han sustituido piezas de la cubrición traslúcida, saneado piezas metálicas deterioradas, etc., en alguno de ellos, mientras que la edificación no utilizada, se va deteriorando paulatinamente por el abandono al que está sometida. (BOPV nº 87 de 11 de mayo de 1999, p. 4)

Resulta cuanto menos sorprendente que, cuando se adopta una decisión claramente proteccionista, como la declaración de un conjunto de edificaciones como BC, esta no vaya acompañada de una serie de medidas que garanticen la supervivencia del bien protegido, incluida una dotación económica para su correcta conservación. En este sentido, la Ley 7/90 PCV en su Título III del Régimen de Protección en el Artículo 20.1 es meridianamente clara en cuanto a la protección de los BBCC:

Los propietarios, poseedores y demás titulares de derechos reales sobre bienes culturales calificados y sobre los inventariados están obligados a conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para asegurar su integridad y evitar su pérdida, destrucción o deterioro. (BOPV Nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.8)

Según consta en el expediente 011096000002, custodiado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao, referido a los TALLERES DE ZORROZA, este BC fue subastado el 19 de mayo de 2000 por el *Fondo de Garantía Salarial* (FOGASA) y fue adquirido por la empresa *Inmobiliaria Abanto 2000, S.L.* En el momento de la compra, el conjunto fabril ya estaba reconocido como BC, tal y como consta en el documento con las condiciones de la subasta:

Se hacen las siguientes advertencias con carácter previo: En primer lugar, que el bien señalado con el nº1, el denominado Vega de la Punta del barrio de Zorroza fue declarado parcialmente inscrito en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco por Orden de 14/04/99 de la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco. (FOGASA, G8520747)

En el expediente, también se encuentran las copias de las escrituras y del registro de la propiedad de este Conjunto Monumental. De hecho, en ambos documentos se advierte de su especial valor y de la protección legal del conjunto de edificaciones. Concretamente, en el Registro de la Propiedad se realiza el siguiente apunte: «declarada esta finca como Bien Cultural, con la categoría de Conjunto Monumental, en el Inventario General de Patrimonio» (Registro de la Propiedad de Bilbao Nº2, Tomo: 1710, Libro: 1656, Folio: 52). Esto quiere decir que la propiedad, antes de la adquisición de este complejo industrial, ya conocía su situación legal y su valor patrimonial.

Respecto a la integridad física del conjunto, tal y como se muestra en la imagen de 2002, dos años después de la compra del complejo por *Inmobiliaria Abanto 2000, S.L.*, las edificaciones protegidas como BBCC se encontraban en pie, según se acredita por el estado de sus cubiertas. Este dato es fundamental a la hora de dirimir responsabilidades por el grave deterioro que sufre este Conjunto Monumental. El abandono, deterioro y falta de mantenimiento del Conjunto Monumental podría tener relación con intereses ligados a la actividad empresarial y especulativa de la propiedad.



En el caso que nos ocupa es evidente la ilegalidad flagrante, reiterada y pública que hace la propiedad, ya que, aunque hay documentación previa a su adquisición, que advertía del delicado estado de conservación de los TALLERES DE ZORROZA, la grave degradación del Conjunto Monumental ha ido *in crescendo* de manera visible, clara y notoria, desde su reconocimiento como BC hasta nuestros días.

Figura 146. Ortofotografía del complejo de TALLERES DE ZORROZA en el año 2002. En la imagen, en la que se marca con una línea rojiza el espacio protegido, se observan los tres inmuebles integrantes del Conjunto Monumental conservando todavía sus cubiertas. Marcado con perfil blanco se muestran las cubiertas del pabellón de Metal Deployé

Es por esto por lo que resulta sorprendente que no se haya atajado esta injustificable situación, siendo un bien de propiedad privada y habiendo tres poderes públicos señalados por la ley como responsables de su salvaguarda.

Para poder realizar una descripción ordenada y pormenorizada de hechos probados que afectaron y afectan de manera directa al devenir de este Conjunto Monumental, desde su declaración como BC, se analizan cronológicamente el rosario de actuaciones, informes, resoluciones y decretos que conforman el expediente 01 1096 000002, dedicado específicamente a este complejo fabril y custodiado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao.

Este expediente se abre con un informe fechado el 21 de febrero de 2001, denominado "*Solicita declaración de ruina de dos cuerpos edificatorios anexos de 525 m² en las instalaciones de Talleres de Zorroza*", presentado por la propiedad junto a una solicitud (cuando no había pasado ni un año desde su compra), para declarar ruina el Conjunto Monumental. En dicha solicitud, el propietario describe textualmente la situación física del BC como «los edificios reseñados se encuentran en este momento en situación de ruina física irrecuperable». El propietario continúa con unas apreciaciones dignas de mención, incidiendo en la imposibilidad de utilización de las edificaciones y deslizando sutilmente la posibilidad de la demolición de los inmuebles protegidos:

A las consideraciones anteriores quisiera añadir que el mantenimiento del edificio en las condiciones en las que se encuentra actualmente: a) impide la utilización del edificio, b) tiene importantes costos de mantenimiento que no repercuten en la calidad del edificio, ya que la recuperación del edificio pasará indefectiblemente por su demolición y c) cuando se produzca el correspondiente desarrollo urbano, tal y como se ha señalado el edificio deberá demolerse y, si así lo estima la autoridad competente, proceder a su reposición. Por estas razones se entiende que el mantenimiento del edificio tal y como se encuentra en estos momentos no encuentra justificación alguna. El edificio, en su estado actual, no se puede utilizar ni tampoco se va a poder reconstruir.

Ante tales argumentos, solo cabría preguntarse *¿cuáles han sido los importantes costos a los que alude la propiedad, generados por el mantenimiento de las edificaciones protegidas?* Esta pregunta tiene una más que lógica y fundada respuesta: la propiedad no aporta documento alguno que acredite gastos de mantenimiento de las edificaciones patrimoniales; es más, si se atiende a la situación en que se encuentra el Conjunto Monumental, se podría adivinar qué tal inversión ha sido inexistente.

En su argumentación la propiedad invoca la imposibilidad del sustento económico de este Conjunto Monumental, cuando, además de su evidente estado de abandono, en el Ayuntamiento de Bilbao no aparece licencia de obras alguna relacionada con labores de mantenimiento en las edificaciones patrimoniales.

Además, ahondando en la incoherencia de la propiedad, tanto en las fotografías que acompañan la ficha 447 del *Registro General de la CAPV de Patrimonio Cultural*, dedicada a este Conjunto Monumental, como en el blog de la AVPIOP y en el informe de la empresa de Ingenieros Consultores FHECOR titulado *“Informe sobre el apuntalamiento de los muros del pabellón sito en Zorroza, en la confluencia del río Cadagua con el estuario del Nervión (Bilbao)”* se adjuntan pruebas fotográficas de cómo la actividad fomentada por la propiedad ha sido decisiva en la degradación de las edificaciones protegidas de TALLERES DE ZORROZA.

Estas fotografías muestran como montañas de escombros y chatarra se acumulaban contra los muros de los Pabellones de la Central de Fuerza y de Metal *Deployé*, así como diferente maquinaria apoyada contra la fachada de los Edificios de Oficinas y Vivienda, todos ellos protegidos legalmente. De hecho, en base a la legalidad vigente, en el momento de la petición de declaración de ruina del Conjunto Monumental, esta propuesta debería ser denegada *de facto* al constatarse que es debida al uso negligente de las instalaciones patrimoniales y a la falta de inversión en su mantenimiento, tal y como consta en el artículo 51.8 de la Ley 6/2019 de PCV, que dice textualmente que «si la declaración de ruina es consecuencia del incumplimiento de las obligaciones de conservación previstas en la presente ley, no podrá autorizarse el derribo y se exigirá su conservación a cargo de la persona propietaria».

A tenor de estos acontecimientos, se sospecha que, tras la compra de este espacio industrial protegido por una empresa inmobiliaria, habría un interés especulativo y que estas edificaciones patrimoniales podrían ser una cortapisa para los planes futuros de la empresa propietaria.



Figura 147. Fotografía extraída de la ficha nº 447 del Inventario de Patrimonio Cultural del País Vasco en la que se demuestra como la propiedad acumulaba escombros y chatarra contra los muros de las edificaciones patrimoniales, invadiendo el espacio protegido de este BC.



Figura 148. Fotografía que demuestra el apilamiento de maquinaria contra la fachada del Edificio de Oficinas y Vivienda de TALLERES DE ZORROZA. Esta acción invade el área protegida de este BC.

Figura 149. Fotografía que muestra la base de un montículo de gran tamaño de material de construcción apoyado contra la pared de una de las naves protegidas de TALLERES DE ZORROZA, invadiendo el área protegida.

Siguiendo con el análisis del documento de la Solicitud, en la parte final de su argumentación, la propiedad dice textualmente que:

Con independencia de lo previamente señalado y consciente de la importancia que este bien tiene para el Patrimonio Cultural Vasco manifiesto mi interés en buscar la solución que se estime más adecuada para responder a las exigencias que se derivan de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco y, en concreto, al objeto de respetar la identidad y significado histórico-arquitectónico de los inmuebles conocidos como Talleres de Zorroza y entre los que se encuentra el edificio objeto de este expediente.

La propiedad, al invocar la Ley 7/1990 de PCV, debería conocer que, en el ya mencionado artículo 20, se exige el cuidado y protección de los BBCC para asegurar su integridad y evitar así su pérdida, destrucción o deterioro. Por lo tanto, se trata de un caso incuestionable de abandono de un BC, en el que tanto la propiedad, de manera directa, como los poderes públicos encargados de velar por el cumplimiento de esta ley de manera indirecta, son responsables de su deterioro y posible destrucción.

De hecho, la ley, en su Título III del Régimen de Protección, en el Artículo 21.1, dota a los poderes públicos competentes de una herramienta que debería ser empleada en situaciones como la padecida por los TALLERES DE ZORROZA, la expropiación, señalando que «la defensa y protección de los bienes culturales calificados y de los inventariados serán consideradas causas de interés social a efectos de su expropiación» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 9). Mientras que, por otro lado, en el artículo 21.3, se designa competentes para ejecutar estas expropiaciones al Gobierno Vasco, las Diputaciones Forales y a los Ayuntamientos, en función de sus competencias y causas de la expropiación.

En el expediente municipal consultado, también se adjunta un *"Informe de Ruina"* de los TALLERES DE ZORROZA, firmado por la arquitecta Marta González, fechado en marzo de 2001, aportado por la propiedad. En este *"Informe de Ruina"* se hace una detallada descripción del edificio que se pretende demostrar ruinoso.

Resulta llamativo que en el punto 4 de este informe se hagan varias referencias a la Ley 7/1990 de PCV, que deben ser analizadas y aclaradas. La arquitecta, en su informe, se atreve a aventurar que, aunque no figure en la Orden por la que se declara BC a los TALLERES DE ZORROZA y, basándose en «bibliografía especializada y en los conocimientos propios de su profesión», el valor de los edificios protegidos no descansa en «sus valores arquitectónicos», sino en ser parte de un ecosistema industrial y paisajístico digno de ser conservado, para preservar «una imagen suficientemente evocadora del pasado de la Margen Izquierda de la Ría del Nervión». Prosigue la autora del informe diciendo que estas

edificaciones industriales se conservan como signo de identidad de nuestra historia, ya que «no destacan por su belleza formal o su originalidad constructiva».

Ante tales afirmaciones, solo cabe remitirse a la publicación *“Patrimonio Industrial en el País Vasco”* (2012) realizada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco en el que se recogen los elementos industriales con mayor relevancia patrimonial del País Vasco, entre los que se incluyen los TALLERES DE ZORROZA. En su Volumen segundo, se dice textualmente, en referencia al Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA, que:

El valor de estos edificios reside en su innegable calidad arquitectónica, que los convierte en referentes de un estilo aplicado a la edificación industrial, y de una época, las primeras décadas del siglo XX, fundamental en el desarrollo económico de las márgenes del Nervión. Por sí mismos son también elementos germinales y representativos de una actividad industrial, la construcción metálica, que ha moldeado y configurado el territorio y su desarrollo. El gran valor de la empresa Talleres de Zorroza se ve potenciado por el espacio circundante de la ría. (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2012, p. 871 y 872).

Es evidente que, ante tal discrepancia sobre los valores arquitectónicos de los TALLERES DE ZORROZA, hay una inclinación a dar por buenos los expresados en la publicación del Gobierno Vasco y, por lo tanto, está justificada la conservación de las edificaciones por su valor arquitectónico, además de por su preponderancia en el ecosistema industrial que colonizó los márgenes de la ría del Nervión durante todo el siglo XX.

En el punto 5 del referido informe, dedicado al estado actual del edificio, la autora declara que su estado es de ruina, para reforzar esta conclusión se aportan una serie de fotografías que deberían certificarlo. Posteriormente, en el punto 4 de un apartado del informe titulado *“Dictamen”*, se dice textualmente que: «la falta de estabilidad estructural y el agotamiento existente en los elementos esenciales del edificio obligarían de cualquier modo a la demolición parcial de edificio y su posterior reconstrucción».

En las estimaciones presupuestarias que aparecen en el informe para operaciones de reposición o reparación de las edificaciones protegidas, la arquitecta realiza una estimación del valor de reposición del edificio de 23.200.000 pesetas (139.434,8 euros). En caso de optar por su reparación, el valor de esta operación ascendería a 19.372.000 pesetas (116.428,1 euros). Finalmente, en el apartado de conclusiones, la arquitecta certifica que «[...] nos encontramos ante una ruina incipiente, además de ante una situación de ruina física irrecuperable».

Aunque ciertamente el estado de Conjunto Monumental es deplorable —tras décadas de abandono— no es menos cierto que la calificación de ruina irrecuperable es cuestionable, ya que con la declaración como BC de los TALLERES DE ZORROZA, se debía haber estudiado su rehabilitación, lo que seguramente hubiese supuesto la supervivencia de las cuatro edificaciones protegidas.

Siguiendo cronológicamente los acontecimientos que se relatan en el expediente 011096 000002, con fecha de 7 de junio de 2001 y para dar correcta respuesta a la solicitud de declaración de ruina de un elemento protegido, el Ayuntamiento de Bilbao realiza una revisión técnica de las instalaciones, cuyas conclusiones se incluyen en el Informe 01109600.02/EDIFIC1.01.

En este informe, entre otros datos sobre las edificaciones, se alude a su protección como parte del PCV, aunque se incide en la necesidad de una intervención por razones de seguridad en lo que se identifica como «el pabellón situado en el extremo Norte» (que se corresponde con el de Metal *Deployé*), por el grado de deterioro del inmueble. En cuanto al análisis del estado de la edificación, en el informe se califica textualmente de «una situación lamentable de total abandono y deterioro», además de añadir que en las inspecciones realizadas se observa «la existencia de daños y patologías gravísimas que manifiestan una situación de riesgo de derrumbamiento incontrolado».



Figura 150. Expediente 01 1096 000002. Fotografía adjuntada en el anexo del documento “Informe de Ruina” de los pabellones que conforman los TALLERES DE ZORROZA, incluido el de Metal Dployé. En la imagen no se aprecia un estado de degradación que justifique un estado de ruina física irrecuperable. A la izquierda de la imagen aportada se puede apreciar la acumulación de material en el área protegida de este BC, lo que probaría su uso negligente y una ilegalidad flagrante.

Resulta significativo que, pese al conocimiento del valor patrimonial y de la protección de este Conjunto Monumental, en ninguno de los documentos que forman parte del Expediente se entran a valorar las causas y responsabilidades en el abandono de este BC, sabiendo que se trata de un conjunto de edificaciones de propiedad particular y que su estado de manifiesto abandono y deterioro es visible desde varios puntos sin necesidad de entrar en el recinto privado. Es más, con la tecnología actual, bien vía ortofotografías, bien empleando recursos como *Google Maps* o *Google Street View*, se puede constatar telemáticamente el estado de las edificaciones protegidas.



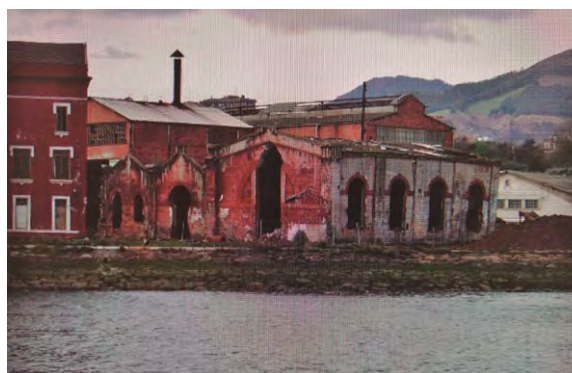
Figura 151. Imagen de Punta Zorroza con las edificaciones que conforman el Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA, con la huella de los cimientos del desaparecido Pabellón de Metal *Deployé*.

En las imágenes de TALLERES DE ZORROZA adjuntadas al informe municipal se pueden ver las edificaciones del Pabellón de Metal *Deployé* y del Pabellón de la Central de Fuerza, identificados en el plano que se adjunta como “Nave sur” y “Nave norte” respectivamente. Ambos inmuebles industriales presentaban en ese momento un estado físico casi idéntico.



Figura 152. Informe 01109600.02/EDIFIC1.01 (s.f.). Plano adjunto al Informe 01109600.02/EDIFIC1.01 en el que el Ayto. de Bilbao identifica los dos pabellones que conforman, junto al edificio de vivienda y oficinas, el Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA. Al Pabellón de Metal Deployé se le llama *Nave sur* y al de la Central de Fuerza se le identifica como *Nave norte*.

Figura 153. Informe 01109600.02/EDIFIC1.01 (s.f.). Fotografía incluida en el informe municipal, en ella se observa la situación en que se encontraban los pabellones patrimoniales. Marcado en verde se muestra el pabellón de la Central de Fuerza, mientras el marcado en rojo es el pabellón de Metal *Deployé*.



Figuras 154 y 155. Fotografías incluidas en la ficha nº 447 correspondiente a los TALLERES DE ZORROZA. En ambas fotografías se ve el conjunto de los dos talleres adosados aun en pie y con un estado de degradación similar.

Con fecha 7 de junio de 2001, según consta en el Informe 01109600.02A/EDIF1C1.01, se informa al alcalde de Bilbao del estado estructural de uno de los pabellones protegidos de TALLERES DE ZORROZA:

La ínfima y grave situación en que se encuentra el edificio y los daños que padece determinan un agotamiento generalizado de los elementos sustanciales y auxiliares, estando seria y gravemente comprometida su estabilidad estructural, pudiéndose producir en cualquier momento un colapso generalizado, siendo imprevisible en el tiempo el que esto pueda ocurrir. (Informe 01109600.02A/EDIF1C1.01)

A tenor de estos datos, el teniente de alcalde delegado del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao resolvió declarar en «estado de ruina inminente el pabellón sito en el nº23 del Camino de la Punta (antiguas instalaciones de Talleres de Zorroza)» dentro del Informe 01109600.02A/EDIF1C1.01, basándose en la Ley del Suelo de 1976. Además, se insta a la propiedad a presentar un proyecto de demolición, advirtiendo que se notificaría tal decisión al Departamento de Cultura DFB, órgano competente en el asunto, que tendría la última palabra. Esta *Declaración de Ruina Inminente* afectaba

a lo que identifica únicamente con el término “*pabellón*”, que forma parte del Conjunto Monumental del BC TALLERES DE ZORROZA.

En este punto es necesario aclarar que en las descripciones que se hacen del Conjunto Monumental, fuera de las fuentes oficiales del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, hay ciertas indeterminaciones o un desconocimiento de la denominación oficial de las edificaciones que lo conforman. En ejemplos como el del Informe del Ayuntamiento de Bilbao, se hace referencia a las dos edificaciones patrimoniales de los talleres con la escueta denominación de “*pabellón*”. Lógicamente esta identificación como unidad de lo que en realidad son dos edificaciones independientes adosadas da lugar a errores e inexactitudes en cuanto al seguimiento de las actuaciones documentadas en el expediente, ya que, en ocasiones, se desconoce si se hace referencia a una edificación o a las dos.

Con fecha 11 de junio de 2001, se comunica esta *Declaración de Ruina Inminente* a los Departamentos de Cultura de la DFB y del Gobierno Vasco, solicitando la autorización para la demolición de este inmueble patrimonial protegido. En la misma fecha, el Ayuntamiento de Bilbao ordena a la propiedad, la *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.*, «el derribo del conjunto de pabellones». Esta orden fue comunicada con acuse de recibo el 3 de julio de 2001. Con fecha 20 de julio de 2001, el Ayuntamiento reclama nuevamente la autorización de la DFB para la demolición del “*pabellón*” protegido. También, se solicita a la propiedad el proyecto de demolición y un Estudio Básico de Seguridad y Salud.

Con fecha 22 de octubre de 2001, según consta en el Informe 01109600.02G/EDIFIC2.01, el Ayuntamiento de Bilbao inicia el procedimiento de ejecución subsidiaria forzosa para desarrollar las obras de demolición referidas. El Consistorio da un plazo de tres días a la DFB y al Gobierno Vasco para realizar alegaciones. Dentro de la información que conformaba este informe, hay que destacar la importancia que se daba a la conservación del material constructivo primigenio para posibilitar una futura reconstrucción del pabellón de Metal *Deployé*. En este sentido, en los puntos tercero y cuarto del informe se expresan tales intenciones:

3º- Debido a las características singulares de la edificación, inscrita en el inventario general del Patrimonio Cultural Vasco, antes de su derribo, se hará un levantamiento detallado de planos al objeto de proceder, en un futuro, a la reconstrucción integral de la edificación.

4º- En las labores de derribo se rescatarán aquellos materiales que por su singularidad y diseño serán objeto de interés para la recuperación de la edificación con el nivel más fidedigno posible.

Nos referimos concretamente, sin descartar otros que no se hayan apreciado a simple vista, de los ladrillos macizos aplantillados que enmarcan los arcos y fajeados de la puerta principal de entrada y los ventanales de la fachada norte.

Estos materiales presentan unas características propias de las tejerías de principios de siglo, elaborados con molde de excelente calidad y materia prima, que podrían aprovecharse y reproducirse para sustituir las pérdidas por rotura. Se acopiarán y posteriormente se trasladarán a un depósito que se habilite para tal fin.

No cabe duda de que estas medidas son necesarias tanto en el caso de derribo, por causa de ruina inminente, como por la reparación del edificio por medios normales, ya que el estado de la pared no admite otra solución técnica que el derribo y su actual reconstrucción.

Estos datos se consideran de gran relevancia a la hora de analizar las condiciones en las que se realizó la demolición de este pabellón protegido y qué consecuencias puede tener su pérdida irrecuperable para el Patrimonio Cultural Vasco.

Con fecha 23 de octubre de 2001, según consta en el Informe 01109600.02H/EDIFIC2.01, el Ayuntamiento insiste nuevamente en la petición a la DFB de autorización de derribo, a la que se dirigen, en estos términos: «reiterar, por última vez, el requerimiento efectuado a la Diputación Foral de Bizkaia (Departamento de Cultura), para que conceda la autorización necesaria para el derribo del pabellón situado en el nº23 del Camino de la Punta».

Con fecha 2 de noviembre de 2001, la AVPIOP, al tener conocimiento de los planes de demolición anunciados por el Ayuntamiento, envía una misiva al alcalde de la Villa en la que alega textualmente que:

[...] siendo uno de los escasos Monumentos del patrimonio industrial bilbaíno con consideración de Bien Cultural e Inventariado como Conjunto Monumental que aún no ha sido derribado, consideramos imprescindible su conservación e integración en el planeamiento vigente o futuro para su reutilización.

Con la misma fecha y ante el *ultimátum* lanzado por el Ayuntamiento de Bilbao, el Departamento de Cultura de la DFB, invocando los artículos 36 y 108 de la Ley 7/90 de PCV deniega la autorización para la demolición del inmueble, proponiendo medidas alternativas de contención y acotamiento del BC para atajar su degradación y garantizar la seguridad.

Con fecha 5 de noviembre de 2001, y ante la respuesta de la DFB, mediante el Informe 01109600.02K/EDIFIC2.01, el subdirector del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao ordena a la propiedad el vallado del recinto, una tarea que el Ayuntamiento acuerda asumir subsidiariamente, según consta en el Informe 01109600.02H/EDIFIC2.01, de 16 de noviembre de 2001. Con fecha 19 de noviembre de 2001, mediante Decreto, el Ayuntamiento ordena la ejecución sustitutoria por medios municipales y a costa de la propiedad, del vallado y acotación de las naves de TALLERES DE ZORROZA. Estos trabajos fueron ejecutados por la empresa *Derribos Petralanda S.A.* con un coste final de 1.630,62€.

Con fecha 26 de diciembre de 2001, el Servicio de Patrimonio de la DFB envía un documento al Ayuntamiento, referenciado como "*Resolución: Camino de la Punta-Talleres de Zorroza*", donde se autorizan las labores de apuntalamiento de los muros de las naves del Conjunto Monumental.

Ante tal autorización, y con fecha de 7 diciembre de 2001, se adjunta al Expediente 0110960002, un informe aportado por la propiedad y firmado por la empresa de Ingenieros Consultores FHECOR, titulado "*Informe sobre el apuntalamiento de los muros del pabellón sito en Zorroza, en la confluencia del río Cadagua con el estuario del Nervión (Bilbao)*". En dicho informe se recoge la propuesta de actuación y apuntalamiento de las estructuras dañadas de acuerdo con los condicionantes señalados por el Departamento de Cultura DFB.

Llama poderosamente la atención que, como ha venido sucediendo en documentos anteriores, las naves del Conjunto Monumental se identifican en este informe únicamente como "*pabellón*", frente a identificaciones más específicas como las empleadas en la ficha nº 447 del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, referida a los TALLERES DE ZORROZA, donde se identifican de manera individualizada las naves de la Central de Fuerza y de Metal *Deployé*, o en los planos incluidos por el Ayuntamiento de Bilbao en el Expediente 0110960002, donde son identificadas como naves norte y sur respectivamente.

Estas diferentes identificaciones de las mismas edificaciones dificultan discernir a qué inmueble patrimonial se hace referencia en cada momento. Lo más relevante de este informe es que apunta, por primera vez, a la propiedad como responsable del deterioro del Conjunto Monumental.

Entre las posibles causas esgrimidas en el documento, se destaca que «no debe descartarse el acopio excesivo de chatarra o escombros frente a la fachada este, como se muestra en las fotos 20 y 21⁷² del Anejo nº1» o «[...] deberán añadirse los efectos derivados del desuso del edificio y el consiguiente

Notas -----

⁷²En referencia a las fotografías aludidas, en la nº 20 aparecen grandes acumulaciones de chatarra y escombros apoyadas contra los muros de las naves protegidas, en la leyenda a pie de foto se lee "Aspecto de la nave anexa (mediados del s. XX) con acopio de chatarra y escombros" y, en la fotografía nº21, se observan los desperfectos en los muros del

pabellón adosado a las naves patrimoniales con evidentes signos de degradación, bajo la foto se puede leer "Aspecto de muro del pabellón anexo. Se aprecia la rotura del cerramiento como consecuencia del empuje de los materiales acopiados."

abandono, sin mantenimiento». La negligente utilización de las edificaciones patrimoniales y su inexistente mantenimiento parecen ser las causas más probables que han llevado a este Conjunto Monumental al borde de la desaparición.

En relación con la invasión ilegal del espacio protegido, en el Informe denominado *“Informe sobre titular de Pabellón”* firmado por el director de Seguridad Ciudadana del Ayuntamiento de Bilbao, fechado el 15 de noviembre de 2001, se reconoce el arrendamiento del pabellón anexo a las naves patrimoniales a la empresa *Sereo S.L.*, que lo utilizaba como almacén de chatarra, de ahí las montañas de material acumuladas en la zona protegida y apoyadas contra los muros de las edificaciones patrimoniales.

De estos hechos, hay registros fotográficos como los que se adjuntan en esta investigación, procedentes de la ficha 447 del Inventario de Patrimonio Cultural y del blog de la AVPIOP. Se debe tener en cuenta, a la hora de dirimir responsabilidades que, tal y como se indica en el BOPV de 11 de mayo de 1999, no está permitido invadir el área de protección del BC y mucho menos llevar a cabo actividades que pongan en riesgo la integridad de los elementos patrimoniales que conforman el Conjunto Monumental. Además, entre las imágenes referidas, provenientes de la ficha nº 447 del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, hay varias que probarían ambas infracciones, tanto el abandono continuado sin mantenimiento como la invasión negligente del área protegida.

Con fecha 15 de enero de 2002, el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco emite una resolución por la que se incoa el expediente para la desafección del pabellón de TALLERES DE ZORROZA, por la previa solicitud que en ese mismo sentido realizó el Consistorio bilbaíno. Posteriormente, el 20 de febrero de 2002, el Ayuntamiento de Bilbao da el visto bueno al proyecto de apuntalamiento del pabellón de TALLERES DE ZORROZA, tras comprobar que está completo, cumple con la normativa y tiene la aprobación de la DFB.

Con la misma fecha, el Departamento de Cultura de la DFB, en una carta enviada al Ayuntamiento, traza la hoja de ruta para la salvaguarda de las naves de TALLERES DE ZORROZA, señalando una primera fase de apuntalamiento y una posterior de restauración. En la misiva, firmada por la diputada foral de Cultura, se indica textualmente, con relación a las obras de apuntalamiento de las naves patrimoniales, que «el Departamento Foral de Cultura se responsabiliza de los pequeños pabellones anexos y la propiedad se encarga de restaurar y rehabilitar el chalet y las oficinas adosadas».

Hoy en día, se puede certificar que ni la DFB ha realizado una acción eficiente de protección de los pabellones protegidos —ya que uno ha desaparecido y el otro, que ha perdido completamente las cubiertas, apenas se mantiene en pie— ni la propiedad ha cumplido ninguno de los compromisos adquiridos, ya que no ha realizado ningún trabajo de restauración o rehabilitación en ninguna de las edificaciones del Conjunto Monumental.



Figuras 156 y 157. Fotografías que muestran el estado de conservación de las edificaciones patrimoniales que aún siguen en pie de los TALLERES DE ZORROZA. Edificaciones que tanto la DFB como la propiedad se habían comprometido a mantener dignamente.

Con fecha 28 de marzo de 2002, la *Dirección de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco, mediante la Orden de 18 de marzo de 2002, da respuesta a la solicitud del Ayuntamiento de Bilbao y resuelve no desafectar el pabellón de TALLERES DE ZORROZA, que forma parte del Conjunto Monumental de este BC, dando por hecho que se adoptarían medidas de consolidación del inmueble.

Con fecha 8 de enero de 2003, la Subárea de Secretaría Técnica del Ayuntamiento de Bilbao comunica a la propiedad el importe de la operación de acordonamiento y vallado del “pabellón” de TALLERES DE ZORROZA, adelantado por el Consistorio y que debía ser abonado por la propiedad.

El 24 de junio de 2005, según solicitud nº 501365295, la propiedad solicita información sobre la calificación de los terrenos en los que se asientan los TALLERES DE ZORROZA, con el objeto de conocer su desarrollo en el futuro y los parámetros legales y urbanísticos de aplicación.

A esta solicitud de información contesta el Ayuntamiento de Bilbao mediante un informe con fecha 18 de julio de 2005, remitiéndose al Plan General, que, a su vez, remite al *Plan Especial de Reforma Interior* (PERI), que se aplica en los terrenos aludidos. Estos terrenos se encuentran en un *Área de Ordenación Remitida* (AOR), lo que en definitiva se traduce en que el uso principal del suelo es productivo industrial y productivo almacén, ambos compatibles con la vivienda colectiva, aunque se admite que estos terrenos pudieran tener otros usos autorizables como: equipamiento, servicios urbanos y administrativos, residencial (vivienda colectiva) y terciario.

Asimismo, aunque en el documento se informa a la propiedad de que estos suelos se ven afectados por una servidumbre de protección impuesto por la *Demarcación de Costas* del País Vasco, en ningún momento se aborda la situación del área y los inmuebles protegidos de los TALLERES DE ZORROZA. Finalmente, se adjuntan planos y normativas que atañen a la solicitud realizada por la propiedad.

En este tanteo realizado por la propiedad, se atisba la intencionalidad, lícita por otra parte, de reutilizar estos terrenos para un uso residencial, ya que es el negocio al que se dedica. Aunque resulta sospechosa la exclusión de información sobre las limitaciones que se desprenden de la protección patrimonial de los terrenos y edificaciones de la punta.

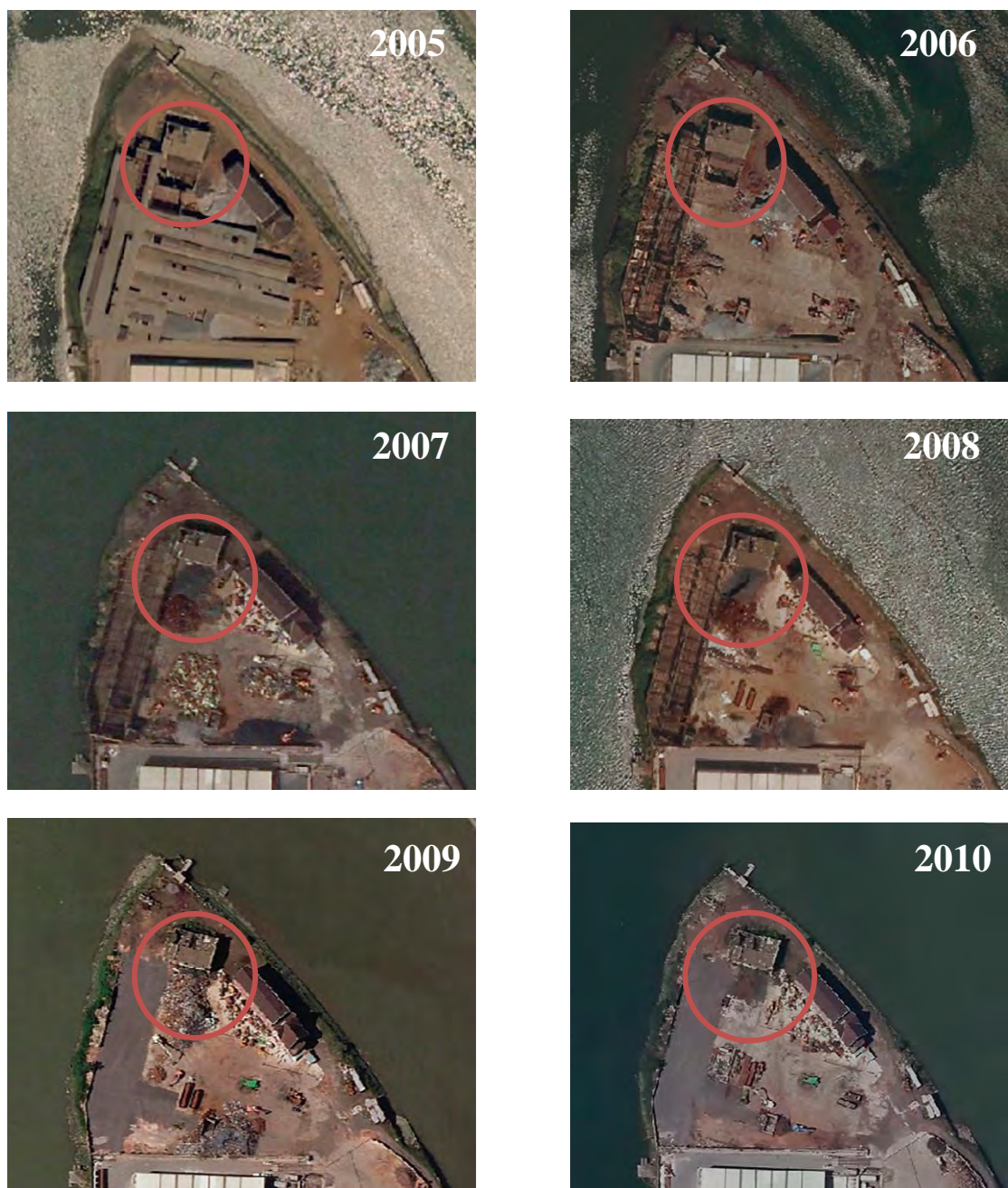
Según las pruebas ortofotográficas que, a continuación, se aportan, en una fecha indeterminada entre 2006 y 2007 se produce la demolición y desescombro ilegal del Pabellón de Metal Deployé. En la comparativa ortofotográfica aportada se puede observar que, en una fecha indeterminada acotada entre los años 2006 y 2007, la nave de Metal *Deployé*, edificación integrante de los TALLERES DE ZORROZA, y, por lo tanto, del Conjunto Monumental, fue demolida por la propiedad sin autorización alguna y sin ser notificada a ninguno de los poderes públicos señalados por la Ley 7/90 PCV.

En el Expediente 0110960002 no existe documentación sobre esta actuación, ni se contaba con los permisos preceptivos del Gobierno Vasco y del DFB, además de no tener permiso de obras del Ayuntamiento de Bilbao. Como dato que podría parecer anecdótico, pero que sirve como muestra de lo desacompasada que está la información manejada por las instituciones en relación con la situación real de las edificaciones patrimoniales, en el libro *Patrimonio industrial en el País Vasco* (2012), publicado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, se incluye una descripción de los TALLERES DE ZORROZA como elemento destacado del patrimonio industrial vasco: «de todas las instalaciones industriales con las que contó Talleres de Zorroza, en la actualidad sólo se conservan tres inmuebles (el pabellón de oficinas y vivienda, el taller de calderería y el pabellón de la central de fuerza) que mantienen la historia viva de esta empresa» (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2012, p. 867). Este texto prueba que, 6 años después de la desaparición del pabellón de Metal *Deployé*, el Departamento de Cultura aún no tenía conocimiento de su demolición ilegal, a pesar de que la Ley 7/90 PCV lo identifica como uno de los poderes públicos responsables de su gestión.

La demolición de un elemento integrante de este Conjunto Monumental contraviene frontalmente el Artículo 36.1 de la Ley 7/90 PCV que dice textualmente que:

No podrá procederse al derribo de bienes culturales calificados y de los inventariados sin previa declaración de ruina y autorización expresa de la Diputación Foral correspondiente, quien deberá conceder audiencia al Ayuntamiento afectado.[...] Asimismo, para los bienes inventariados y los bienes individuales afectados por la calificación de un conjunto monumental será necesaria la desafectación mediante resolución del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, quién también habrá de solicitar informe preceptivo del órgano consultivo correspondiente. (BOPV nº157 de 6 de agosto de 1990, p.12)

Basándose en la documentación consultada, ni hay una autorización expresa de la DFB para la demolición ni el Gobierno Vasco procedió a la desafectación del pabellón demolido del Conjunto Monumental ni tan siquiera contaba con el permiso de obras del Ayuntamiento de Bilbao. Además, esta demolición ilegal e incontrolada ha supuesto la eliminación de todo rastro material de la edificación patrimonial, contraviniendo la propuesta realizada por el Ayuntamiento en su Informe 01109600.02G/EDIFIC2.01, en el que técnicos municipales reconocían la necesaria conservación de los materiales del pabellón para su futura reconstrucción.



Figuras 158, 159, 160, 161, 162 y 163. Comparativa cronológica y ortofotográfica del estado de los pabellones protegidos de TALLERES ZORROZA ENTRE los años 2005 y 2010. Con un círculo rojizo se rodean los pabellones de la Central de Fuerza y de Metal *Deployé*. En la primera imagen, de 2005, se muestra el conjunto de edificaciones en pie. En la imagen de 2006, se observa que todas las edificaciones no patrimoniales fueron demolidas. En la imagen de 2007 el pabellón de Metal *Deployé* fue demolido y sus escombros aún ocupan su espacio; lo que prueba que la demolición se produjo entre 2006 y 2007. En la imagen de 2008 se muestra que los escombros de la nave aún no fueron recogidos. En 2009, aún se pueden observar los restos del pabellón desaparecido. Finalmente, en la imagen de 2010, el solar fue completamente desescombrado.

Como epílogo de esta importantísima pérdida patrimonial, recordando lo que los técnicos municipales del Ayuntamiento de Bilbao apuntaban en el Informe 01109600.02G/EDIFIC2.01, en esta demolición ilegal del pabellón de Metal *Deployé*, ni se han realizado labores pormenorizadas de planimetría, que pudiesen ser útiles para la futura reconstrucción de edificio, ni se han conservado los materiales que lo componían ni tan siquiera se han localizado fotografías del interior del pabellón desaparecido, lo que hace que dicha reconstrucción sea del todo imposible.

En lo referente al resto de edificaciones que componen el Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA, se comprueba, mediante el aporte de registros fotográficos recientes (2019 y 2020), que, tanto el Edificio de Oficinas y Vivienda como el pabellón de la Central de Fuerza se encuentran en un estado de abandono y deterioro insostenible que, si no es atajado de inmediato, augura el mismo futuro que al pabellón desaparecido.

Hay una fundada sospecha, a tenor de las pruebas aportadas y siguiendo el hilo argumental del Expediente 011096000002, de que la propiedad no tiene ni ha tenido nunca voluntad de mantener en pie este BC y que las instituciones competentes para hacer cumplir las leyes 7/1990 y 6/2019 de PCV han hecho una flagrante dejación de sus funciones, parcheando una grave situación de la que son conocedores desde hace décadas. Las leyes son claras y, ante este abandono y destrucción del patrimonio cultural, se ponen en las manos de los poderes públicos herramientas como la expropiación, una medida adecuada y justificada para casos como el que nos ocupa.

En las fotografías que se muestran a continuación, se puede observar como el Pabellón de la Central de Fuerza, único ejemplo de arquitectura puramente industrial que queda del Conjunto Monumental, se encuentra en un estado de práctica ruina irreversible. En el caso del Edificio de Oficinas y Vivienda, aunque muestra una degradación muy grave, no es tan extrema como la del pabellón.



Figura 164. Fotografía del exterior del pabellón de la Central de Fuerza. Tal y como se puede comprobar a simple vista, la degradación de la edificación es extrema, ya que ha perdido totalmente sus cubiertas y sus agrietadas paredes apenas se mantienen en pie.

Hay que hacer un inciso en referencia a este Edificio de Oficinas y Vivienda, pues se trata del único ejemplo de edificación con este uso y características⁷³ que se conserva como BC de origen industrial en el área metropolitana de Bilbao, ya que se han demolido edificaciones de esta tipología potencialmente patrimonializables o protegidas, como el Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao), el Edificio de Oficinas del ASTILLERO EUSKALDUNA (Bilbao), el Edificio de Oficinas de BWE (Sestao) o la conocida como Casa del Guardés de CROMODURO (Bilbao).

Estas edificaciones de uso no industrial, pero vinculadas a las fábricas, deberían haber sido conservadas, además de por sus incuestionables valores históricos y arquitectónicos, por ser testimonio del ecosistema constructivo de las grandes factorías vascas del siglo XX. También, se debe atender a la degradación del embarcadero que se encuentra ubicado dentro del área declarada como protegida.

A continuación, se muestran las pruebas fotográficas de la situación en la que se encuentran las dos edificaciones protegidas que quedan en pie de los TALLERES DE ZORROZA.



Figuras 165, 166 y 167. Fotografías del interior del Pabellón de la Central de Fuerza. En esta imagen se muestran los efectos de décadas de abandono, de mal uso y de nula inversión en su mantenimiento.

Notas -----

⁷³ Estas edificaciones dedicadas a usos como viviendas, oficinas u otros menesteres no productivos industriales propiamente dichos se integraban en los espacios industriales con unas

especificidades arquitectónicas únicas y diferenciadas del resto de las que componían los complejos fabriles.



Figura 168. Fotografía de las fachadas de los edificios adosados de vivienda y de oficinas del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA.



Figuras 169 y 170. Fotografías que muestran en detalle la degradación de las fachadas y las cubiertas y el detalle la degradada fachada del Edificio de Oficinas y Vivienda.



Figuras 171, 172 y 173. Fotografías del interior del Edificio de Oficinas y Vivienda de TALLERES DE ZORROZA. Las imágenes muestran el grave deterioro general, consecuencia del abandono de este edificio protegido.

De la notoria situación de degradación de que padecen los Talleres de Zorroza se ha hecho eco la AVPIOP en numerosas ocasiones, denunciando el abandono de este Conjunto Monumental por parte de la propiedad y de las administraciones, con alegatos como:

La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, AVPIOP, viene denunciando tanto ante la opinión pública como ante los organismos competentes, el estado de abandono de los Talleres del Zorroza, uno de los bienes culturales heredados de la industrialización de la ría del Nervión-Ibaizabal en el siglo XIX, de mayor valor histórico, arquitectónico, patrimonial y portador de una significativa carga de memoria, dado que las obras que de estos talleres salieron, se pueden encontrar hoy por toda la geografía peninsular. (AVPIOP, Ene 4, 2019)

También, en publicaciones como en *“Patrimonio industrial en el País Vasco”* (2012), editada por el Departamento de Cultura de Gobierno Vasco, se hizo hincapié tanto en el importantísimo valor patrimonial de este BC como en la situación de abandono que viene padeciendo desde hace décadas:

El pabellón de la central de fuerza es obra de Nicolás Sanz, quien lo proyecta también entre 1903 y 1908. Es un edificio de un gran cuidado estético, que aún mantiene pese al abandono al que está abocado en la actualidad. (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2012, p. 871)

En este texto —publicado por el propio Gobierno Vasco— se analiza y argumenta el valor arquitectónico y paisajístico de este Conjunto Monumental:

El gran valor de la empresa Talleres de Zorroza se ve potenciado por el espacio circundante de la ría. En su día contó con una playa de trabajo en la zona central del recinto, playa que todavía hoy es visible ante la vivienda y las oficinas. Este espacio, de gran interés paisajístico, forma parte del pasado industrial de Talleres de Zorroza y es un elemento a recuperar como zona de ribera. El suave desnivel que se genera desde la explanada de la Punta hasta la orilla se urbaniza mediante grandes losas de piedra y una escalera, elementos que se suman al recuerdo industrial de Zorroza. (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2012, p. 871 y 872)

Todos estos hechos demostrados suponen un incumplimiento flagrante de las leyes 7/1990 (vigente hasta 2019) y 6/2019 de PCV. Esta última ley, vigente en la actualidad, deja claro en su artículo 3.4, que la responsabilidad en la gestión corresponde a los Ayuntamientos, y en el apartado c de dicho artículo se dice que los Ayuntamientos son competentes para «adoptar las medidas necesarias para evitar daños, en caso de ruina inminente de los bienes culturales localizados en su término municipal, de conformidad con lo establecido en la presente ley» (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p.7).

En este sentido, haciendo una interpretación de lo que ambas leyes podrían estar indicando como medidas necesarias, se entiende que deben ser aquellas que, ateniéndose al régimen de protección del elemento patrimonial, permitan su supervivencia. En este caso solo caben dos posibilidades: la reconstrucción del pabellón demolido y la rehabilitación del Pabellón de la Central de Fuerza, el Edificio de Oficinas y Vivienda y el embarcadero a cargo de la propiedad —o su asunción subsidiaria por las administraciones competentes— o la expropiación forzosa del Conjunto Monumental y su rehabilitación por parte de las instituciones expropiadoras.

Como colofón a este vergonzoso caso de abandono y degradación de un BC, a la responsabilidad de la propiedad y a la desidia de los poderes públicos con competencias en la gestión del PCV, hay que sumar la incapacidad de la *Dirección de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco para detectar y atajar la degradación de este Conjunto Monumental, pese a tener en sus ficheros las pruebas fotográficas de un abandono sostenido durante décadas y pese al negligente e ilegal uso de las edificaciones y del espacio protegido de los TALLERES DE ZORROZA.

En cuanto a la responsabilidad de la *Dirección de Patrimonio*, hay un dato relevante que se recoge en la consulta realizada al *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* en 2018 y que hace sospechar de la negligente inacción de esta Dirección, pues, en la ficha nº 447, referida a los TALLERES DE ZORROZA,

había apuntes individualizados de cada edificación patrimonial del conjunto, excepto del Pabellón de Metal *Deployé* demolido.

Además, para ahondar en este rosario de indicios que apuntan a la *Dirección de Patrimonio*, al acceder a la ficha individual del Pabellón de la Central de Fuerza (pabellón que estaba adosado al de Metal *Deployé*), aparecía una ortofotografía de esta edificación en la que se aprecia perfectamente el grave estado de degradación de sus cubiertas —hoy desaparecidas—, además de constatarse la desaparición del citado Pabellón de Metal *Deployé*.

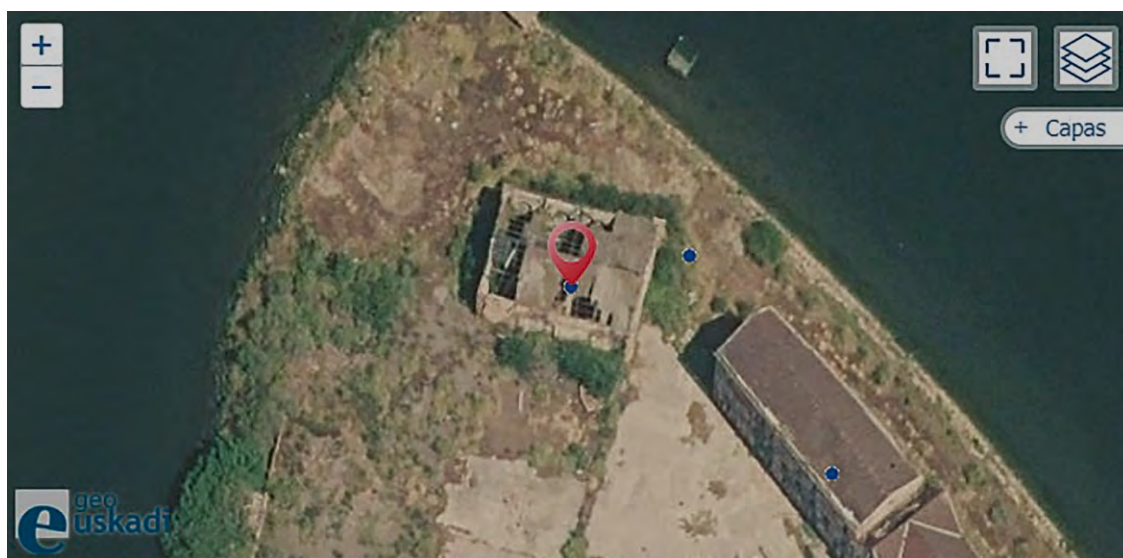


Figura 174. Ortofotografía incluida en la ficha 447-5 dedicada al pabellón de la Central de Fuerza en la que se pueden observar los daños en la cubierta de dicho pabellón, así como la desaparición del pabellón de Metal *Deployé*.

Retomando la polémica contradicción en la información extraída en los años 2018 y 2021 de la ficha nº 447 del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, en la primera consulta, la ficha general del Conjunto Monumental incluía una descripción del pabellón de Metal *Déployé* en clave histórica y patrimonial, destacando que era el pabellón más antiguo de cuantos conformaron los TALLERES DE ZORROZA y que poseía una valoración en grado de interés destacado. Además, se calificaba su estado de conservación general de “bueno”.

A este respecto, hay que recordar que el pabellón descrito había sido demolido entre los años 2006 y 2007. Sorprendentemente, al realizar una segunda consulta en enero de 2021, se detecta una alteración en los datos, ya que en la subficha 447-4, dedicada específicamente al Pabellón de Metal *Deployé*, se hacía constar que esta edificación había “desaparecido”, sin dar explicación alguna, como si fuese cosa de magia que un elemento integrante de un Conjunto Monumental del PCV pudiese desaparecer ante nuestros ojos sin dejar rastro alguno.

Además, tal y como se ha mencionado con anterioridad, en esta sub ficha no se otorga valor patrimonial y protección a este pabellón, una información manifiestamente falsa, que contradice los datos incluidos en la ficha nº 447 del *Registro General de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* en 2018 y lo especificado en el BOPV nº 87, ya que el Pabellón de Metal *Deployé* se encuentra dentro del perímetro señalado como área protegida del Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza, delimitada en el plano oficial, lo que convierte a este pabellón en un elemento integrante del BC y, por lo tanto, está sujeto al régimen de protección marcado por la Ley 7/1990 de PCV.

Ante tales discrepancias, se solicita una aclaración al *Centro de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco, aportando la información contradictoria obtenida en ambas consultas y la incorporada al citado BOPV nº 87, con fecha 2 de febrero de 2022. A este requerimiento de aclaración contesta el *Centro de*

Patrimonio Cultural admitiendo como errata la negación de protección y de reconocimiento como parte del Conjunto Monumental al Pabellón de Metal *Deployé*. En su contestación, esta institución hace una aclaración sobre la situación del pabellón en cuestión:

La única realidad jurídica vigente sobre los talleres de Zorroza a día de hoy es la que se señala en el Boletín Oficial del País Vasco que acertadamente recoges en tu escrito. Todos los edificios siguen protegidos como parte del Conjunto Monumental que en su día se incluyó en el Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco (BOPV nº 87 de 11 de mayo de 1999) mediante Orden de la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco (incluido el desaparecido).

Sobre la desaparición del pabellón de Metal *Deployé* nada podemos aportar, ya que esta administración no ha tenido comunicación de la misma.

De hecho, solicitada inicialmente la ruina de Talleres de Zorroza por el ayuntamiento de Bilbao (año de 2001), finalmente queda desestimada la desafectación previa, a través de la Orden de 18 de marzo de 2002 de la Consejera de Cultura (BOPV nº 76 de 23 de abril de 2002).

Queda acreditado, a tenor de las aclaraciones del *Centro de Patrimonio Cultural*, que el Pabellón de Metal *Deployé* formó y debería seguir formando parte del BC inventariado con la categoría de Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA y que su demolición no contó con el permiso del Gobierno Vasco, lo que hace que su desaparición sea *de facto* una demolición ilegal cometida por la propiedad.

No obstante, también hay un dato desconcertante: *¿cómo puede ser que en la ficha 447-4 se indique que el Pabellón de Metal Deployé está desaparecido, pero, en su mail, el Centro de Patrimonio Cultural — dependiente del Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco— diga que no tiene comunicación de su demolición?* Más aún cuando forma parte del organigrama de uno de los poderes públicos mencionados por las leyes de PCV como competentes en la protección del PCV.

Se debe incidir en que está sobradamente acreditado que este edificio patrimonial protegido fue demolido y desescombrado ilegalmente por la propiedad hace casi 15 años, tiempo más que suficiente para que alguno de estos poderes públicos con competencias en esta materia hubiese, al menos, iniciado una investigación. Además, según consta en la ficha nº 447, su última revisión data del 1 de marzo de 2005, más de un año antes de la demolición del pabellón de Metal *Deployé*, por lo que no debería haber constancia en el documento oficial de la demolición ilegal de este pabellón patrimonial.

¿Cómo es posible que el Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco —cuya única misión es velar por la protección del PCV— no se dé por enterado de la demolición de un elemento protegido integrante de un Conjunto Monumental inventariado como BC, casi 15 años después de su desaparición? Asimismo, ¿cómo puede ser que, en un caso tan flagrante y ejecutado ante los ojos de todos, no se haya iniciado expediente sancionador alguno contra la propiedad, tal y como prevé la ley?

Por otra parte, con esta negligente desidia en la actualización de los ficheros del *Registro General de la CAPV de Patrimonio Cultural*, el *Centro de Patrimonio Cultural* incumple la Ley 7/1990 de PCV en su artículo 5.2.b, en el que se indican como sus funciones «organizar y mantener actualizado el Registro de Bienes Culturales Calificados, así como el Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco en sus diferentes secciones» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 4).

También, se detecta un incumplimiento de la ley en su artículo 18.1, en el que dice que «el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco reflejará todos los actos jurídicos y las alteraciones físicas que afecten a los bienes culturales en él incluidos» (BOPV nº 157, de 6 de agosto de 1990, p.8). De igual modo, esta falta de actualización del Registro contradice lo contemplado en la Ley 6/2019 de PCV, que en su artículo 3.2.e dice textualmente que corresponde al Gobierno Vasco «elaborar y mantener actualizados los inventarios del patrimonio cultural vasco, así como establecer los criterios técnicos y metodológicos para su elaboración» (BOPV nº93, de 20 de mayo de 2019, p. 6).

Ante la contestación del *Centro de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco, en la que niega tener conocimiento de la desaparición del pabellón protegido, se realiza un dossier con las pruebas aquí aportadas y se envía simultáneamente a los Departamentos de Cultura de DFB y Gobierno Vasco y al Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao con el fin de informar directa y oficialmente a las instituciones competentes en materia de patrimonio cultural de la extrema situación de abandono y degradación en la que se encontraba el Conjunto Monumental. Debido a que tal expediente se mandó por los cauces legales, con sello de entrada, todas y cada una de las instituciones apeladas tuvieron que dar respuesta por escrito.

Con fecha 23 de febrero de 2021, se recibe la contestación del Gobierno Vasco firmada por la responsable del Centro de Patrimonio Cultural Vasco en la que eluden cualquier responsabilidad en el caso aduciendo que «[...] es la Diputación Foral de Bizkaia, en este caso, a quien le competen las actuaciones necesarias que garanticen la conservación de estos bienes de acuerdo a su nivel de protección».

Prosiguen las alegaciones del Gobierno Vasco para minimizar su responsabilidad diciendo que «en cuanto que es la Diputación Foral quien asume este seguimiento y control, también es esta administración foral a quien corresponde la investigación y realización de cuantas actuaciones considere procedentes para la comprobación del efectivo cumplimiento de las determinaciones previstas en la presente ley» (artículo 80 de la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco-BOPV N°93 de 20 de mayo de 2019). De esta forma, finaliza este documento animando al denunciante a dar traslado de esta información al Servicio de Patrimonio Histórico de la DFB.

Con fecha de 17 de marzo de 2021, mediante un Informe firmado por el arquitecto jefe de la Subárea de Urbanismo y por la arquitecta técnica, e identificado como 2021-009201, el Ayuntamiento de Bilbao da respuesta a la solicitud presentada. En sus alegaciones, el Ayuntamiento dice que:

«Al encontrarse la mencionada edificación de talleres de Zorroza situada bien al interior de su parcela y alejada de la vialidad y propiedades colindantes, no es previsible que de su colapso parcial o total se puedan derivar daños a terceros, por lo que, dentro de nuestras competencias, no consideramos necesarias la adopción de medidas cautelares». (Ver Anexo)

Resulta llamativo que, a pesar de haberse ejecutado la demolición ilegal de un elemento de patrimonio cultural protegido por ley y sin contar con la preceptiva licencia municipal, únicamente se entre a valorar la afección que, a terceros, pudiese suponer el colapso de las edificaciones patrimoniales que aún se mantienen en pie. Finalmente se apostilla que:

Se entiende, por tanto, que, de acuerdo con lo estipulado en el Artículo 29 de la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco, la potestad de ordenar las medidas necesarias para garantizar la conservación del inmueble, en cuanto bien protegido, recaería dentro de la esfera competencial de la diputación Foral de Bizkaia. (Ver Anexo)

Nuevamente, uno de los poderes, nombrado por la ley como competente en materia de patrimonio cultural, echa balones fuera y se exime de toda responsabilidad en este caso.

Finalmente, y aunque fue la primera contestación recibida, con fecha 12 de febrero de 2021, se recibe el documento enviado por la DFB y firmado por la jefa de Servicio del Archivo Histórico Foral. En el documento se admite la recepción del escrito denominado *Solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales, en Punta Bidea 29007, de talleres de Zorroza*.

En su contestación, la DFB da un plazo máximo de tres meses para resolver la solicitud, advirtiendo seguidamente de que, si no hay respuesta en ese plazo, se daría un supuesto de silencio administrativo, lo que supondría la desestimación del caso.

Con fecha 24 de febrero de 2022, más de un año después de recibir la primera contestación de la DFB al documento enviado, se recibe una segunda contestación. Esta segunda comunicación (ver el documento número 5 de los Anexos Documentales) es un informe de 17 páginas confeccionado por la Sección de intervención Arquitectónica de la DFB. En dicho informe destacan especialmente, por su relevancia, dos apartados: el de *Análisis de la situación* y el de *Resumen y conclusiones*.

En el primero de estos apartados, el de Análisis de la situación, se indica que mediante el Decreto Foral nº 508/2001 de 28 de diciembre, el Diputado General concedió una subvención pública a la propiedad para el «apuntalamiento, consolidación y restauración del conjunto de inmuebles denominados Talleres de Zorroza» (Expediente 35/2021, p. 6). En ese desarrollo argumental de la Diputación, se mencionan las conclusiones de las visitas que los servicios técnicos de la DFB realizaron al Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA, siendo éstas:

Con el propósito de comprobar la situación física de los pabellones pertenecientes a las antiguas instalaciones de Talleres de Zorroza [...] se han girado diversas visitas por parte de los empleados forales de inspección al lugar, resultando que respecto a su estado [...] se encuentra en una situación lamentable de total abandono y deterioro, verificándose la robustez de la edificación y la existencia de daños y patologías gravísimas que manifiestan una situación de riesgo de derrumbamiento incontrolado. (Expediente 35/2021, p. 6).

En este informe también se culpa del deterioro de las edificaciones del Conjunto Monumental al decir que:

Con el paso del tiempo y debido a la más absoluta falta de atención en lo que a obras de reparación y mantenimiento se refiere, se ha producido una degradación progresiva de materiales y elementos constructivos que forman parte de la edificación, ofreciendo un aspecto de total abandono, deterioro y precariedad constructiva. (Expediente 35/2021, p. 6).

Con este reconocimiento de la situación de abandono y extrema degradación que padecía el Conjunto Monumental en 2001, además de reconocer de facto un delito contra el patrimonio por parte de la propiedad, va implícito el reconocimiento de la negligente tarea de salvaguarda del PCV que las leyes de patrimonio cultural otorgan a las Diputaciones Forales.

Dentro del apartado de *Resumen y conclusiones* del informe de la DFB, el Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación hace las siguientes consideraciones:

Reconocer que el Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA se encuentra «en situación total de abandono y falta de mantenimiento por parte de la propiedad, al menos desde los 90» (Expediente 35/2021, p. 8).

Exponer que a pesar de estar en desarrollo el PGOU para Punta Zorroza, «los edificios parcialmente supervivientes de Talleres de Zorroza –el pabellón de oficinas y vivienda y el pabellón de la central de fuerza- no tienen todavía un uso definido ni autorizado en el planeamiento urbanístico municipal» (Expediente 35/2021, p. 8). Prosiguen en este punto aseverando que «esta Diputación Foral de Bizkaia insta a la propiedad para que adopte las medidas oportunas “para asegurar su integridad y evitar su pérdida, destrucción y deterioro”» (Expediente 35/2021, p. 8).

Respecto a la denuncia de la desaparición del pabellón de Metal *Deployé*, en el informe se despacha esta cuestión diciendo textualmente que:

[...] desafortunadamente, en la actualidad, ya han desaparecido todos los materiales con los que fue construido, no siendo, por tanto, recuperables. Además, no existe documentación suficiente que garantice la reposición del bien a su estado original, por lo que en este momento carece de sentido una reinterpretación o reinención del edificio, sobre todo teniendo en cuenta que era un inmueble de escasa calidad proyectual y constructiva y de importancia menor dentro del conjunto. Una vez desaparecido, cualquier reinención del inmueble carecería de valor patrimonial cultural. (Expediente 35/2021, p. 8).

En este sentido, se deben hacer una serie de apreciaciones a las conclusiones expuestas por el Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB. La primera es que resulta desalentador como la DFB, responsable de la salvaguarda del PCV en su Territorio Histórico, a pesar de tener conocimiento de un delito contra el patrimonio cultural vizcaíno desde la década de 1990, no ha tomado medida alguna para atajar esta intolerable e ilegal situación de abandono y degradación. En segundo lugar, a pesar de que en este informe se indica que se insta a la propiedad de TALLERES DE ZORROZA a que adopte las medidas necesarias para la salvaguarda y conservación digna del Conjunto Monumental, no se menciona que medidas se tomaran en caso de que la propiedad incumpla el requerimiento, tal y como lleva haciendo las últimas tres décadas. Y por último, resulta inaudito que la institución con mayor responsabilidad en la defensa del PCV en Bizkaia, despache la demolición ilegal de una edificación integrante de un Conjunto Monumental alegando que desafortunadamente, ya nada se puede hacer. Es también reprochable, el falso argumento de que se trata de una edificación «de escasa calidad proyectual y constructiva y de importancia menor dentro del conjunto», excusa que se desmonta en la descripción que del Conjunto Monumental de Talleres de Zorroza se incluye en la publicación del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco *“Patrimonio Industrial en el País Vasco”* (2012), en el que dice textualmente que:

El valor de estos edificios reside en su innegable calidad arquitectónica, que los convierte en referentes de un estilo aplicado a la edificación industrial, y de una época, las primeras décadas del siglo XX, fundamental en el desarrollo económico de las márgenes del Nervión. Por sí mismos son también elementos germinales y representativos de una actividad industrial [...] (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2012, p. 871 y 872).

También desde la AVPIOP se pone en valor este Conjunto Monumental al decir que es «uno de los bienes culturales heredados de la industrialización [...] de mayor valor histórico, arquitectónico, patrimonial y portador de una significativa carga de memoria [...]» (AVPIOP, 4 de enero de 2019, s.p.).

Pues bien, a pesar del cúmulo de pruebas abrumadoras que probaban, sin lugar a dudas, el abandono generalizado de las edificaciones de los TALLERES DE ZORROZA y la demolición ilegal del Pabellón de Metal *Deployé* por parte de la propiedad, la DFB, a pesar de ser la señalada por Gobierno Vasco y Ayuntamiento de Bilbao como competente para iniciar las acciones previstas en la Ley 6/2019 de PCV, no ha iniciado aún trámite alguno para sancionar a la propiedad o para asegurar la salvaguarda del Conjunto Monumental.

Ante la gravedad del caso expuesto, se esperaba una asunción urgente de medidas y responsabilidades por parte de las tres administraciones consultadas, con especial exigencia a la DFB. Resulta incomprensible que, tratándose de responsables del mundo de la cultura, a los que se supone una mayor sensibilidad en el asunto, éstos hagan una flagrante dejación de funciones, más aún, cuando en el artículo 3.5 de la Ley 6/2019 de PCV se especifica que «las administraciones públicas de la CAPV colaborarán estrechamente entre sí en el ejercicio de sus funciones y competencias para la defensa del patrimonio cultural, mediante relaciones recíprocas de plena comunicación, cooperación y asistencia mutua» (BOPV nº93, de 20 de mayo de 2019, p. 7).

En este caso, ni se ha dado una colaboración estrecha ni una plena comunicación, cooperación o asistencia mutua, si no, más bien, todo lo contrario. Cada administración se ha preocupado de eludir responsabilidades, a pesar de que todas ellas eran concededoras del grave estado de abandono y degradación de este BC, provocando la indefensión del denunciante y del Conjunto Monumental.

Finalmente, ante tal indefensión, con toda la información documental y gráfica que se envió a las tres administraciones públicas competentes en materia de patrimonio cultural y en base a un interés legítimo, en virtud del artículo 7.2 y 7.3⁷⁴ de la Ley 6/2019 de PCV, se realiza una denuncia ante la

Notas -----

⁷⁴ Estos artículos de la Ley de PCV habilitan a cualquier ciudadano que tenga conocimiento de hechos constitutivos de un delito contra el PCV a que

los ponga en conocimiento de los poderes públicos. competentes, de forma que puede ejercer las acciones judiciales oportunas para exigir a las

Fiscalía Provincial de Bizkaia contra *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.*, como propietaria del Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza, por un presunto delito contra el PCV. Ante la gravedad de los hechos denunciados, la Fiscalía Provincial incoa las diligencias de investigación nº 137/2021. Con este acto se pone en manos de la justicia el destino de esta joya del PCV.



Figura 175. Fiscalía Provincial de Bizkaia (2021). Copia de la carta de la Fiscal Jefe de la Fiscalía Provincial de Bizkaia en la que se anuncia el inicio de diligencias de investigación por un presunto delito contra el PCV.

Notas -----

administraciones públicas el cumplimiento de lo dispuesto en esta ley.

Demostradas tan flagrantes, graves y continuadas ilegalidades cometidas por la propiedad del Conjunto Monumental, de manera que hasta la fiscalía provincial de Bizkaia ve indicios de delitos contra el PCV, resulta inaceptable la pasividad de los poderes públicos competentes en este caso. Además, queda patente, tanto por el estado físico de las edificaciones protegidas como por la inexistencia de documentación que acredite labores de mantenimiento, que no se ha realizado ninguna acción, tanto por parte de la propiedad como de los poderes públicos, dirigida a la conservación y rehabilitación acorde a la ley de las edificaciones patrimoniales, más allá del apuntalamiento de los muros del Pabellón de la Central de Fuerza. Es más, el propio Ayuntamiento de Bilbao no tuvo inconveniente alguno en declarar ruinosos los pabellones protegidos, sin entrar a considerar la responsabilidad de la propiedad en su degradación, motivada por su mal uso y por la falta de mantenimiento, pidiendo en varias ocasiones a la DFB y al Gobierno Vasco la desafección del Pabellón de Metal *Deployé* para su demolición.

EL estado de abandono y ruina de un BC contradice de manera explícita las Leyes 7/1990 y 6/2019 de PCV, que son muy claras en cuanto a la protección del patrimonio cultural. En este sentido y aunque en el transcurso de esta investigación han estado vigentes ambas leyes, los hechos aquí descritos acontecieron con vigencia de la Ley 7/1990 PCV. En cuanto al cúmulo de artículos de esta ley incumplidos por la propiedad y por los poderes públicos competentes en la gestión del PCV, a parte de los anteriormente mencionados, también se incumplen los siguientes artículos:

La ley en su Título I en el artículo 1 de sus Disposiciones Generales dice:

La presente ley tiene por objeto la defensa, enriquecimiento y protección, así como la difusión y fomento del patrimonio cultural vasco, de acuerdo con la competencia exclusiva atribuida a la Comunidad Autónoma por el artículo 10, puntos 17, 19 y 20 del Estatuto de Autonomía. El ámbito de aplicación de la presente ley es el territorio de la Comunidad Autónoma del País Vasco. (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.3)

En su artículo 2.1, la ley dice que «integran el patrimonio cultural todos aquellos bienes de interés cultural por su valor histórico, artístico, urbanístico, etnográfico, científico, técnico y social, y que por lo tanto son merecedores de protección y defensa» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.3), lo que demuestra que los Talleres de Zorroza, al ser considerados un BC, tienen acreditado un incuestionable valor patrimonial y deben ser defendidos y protegidos.

En cuanto a quienes son responsables en la gestión y protección de los BBCC, la Ley 7/1990 de PCV es meridianamente clara, ya que en su artículo 20.1 señala que:

Los propietarios, poseedores y demás titulares de derechos reales sobre bienes culturales calificados y sobre los inventariados están obligados a conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para asegurar su integridad y evitar su pérdida, destrucción o deterioro. (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.5).

Está plenamente probado, en el caso que nos ocupa, que hay un reiterado incumplimiento de las obligaciones de conservación, cuidado y protección de los TALLERES DE ZORROZA por parte de la empresa propietaria, incumplimiento del que eran conocedoras todas las instituciones competentes en la materia. En su artículo 20.3, la ley hace referencia a las medidas que se deben tomar en caso de tener conocimiento de daños realizados a un BC:

Las Diputaciones Forales podrán ordenar de forma ejecutiva a los responsables la reparación de los daños causados ilícitamente en los bienes culturales calificados y en los inventariados mediante la adopción de las medidas de demolición, reparación, reposición, reconstrucción u otras que resulten precisas para recuperar el estado anterior del bien, con independencia de la sanción que en su caso proceda. En caso de que el requerimiento no sea atendido, las Diputaciones podrán ejecutar subsidiariamente dichas medidas. (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.8).

Pues bien, a pesar de las evidencias del incumplimiento flagrante de la ley, la DFB no ha realizado acción alguna dirigida a que la propiedad del Conjunto Monumental se haga cargo de sus obligaciones para con este ni ha ejecutado subsidiariamente las medidas necesarias para preservar el elemento

patrimonial. Aunque no solo la DFB ha realizado una labor negligente e insuficiente en este caso: hay una corresponsabilidad de todos los poderes públicos competentes, tal y como la ley indica en su artículo 3:

Los poderes públicos en el ejercicio de sus funciones y competencias, velarán en todo caso por la integridad del patrimonio cultural vasco y fomentarán su protección y enriquecimiento y difusión, actuando con la eficacia necesaria para asegurar a las generaciones presentes y futuras la posibilidad de su conocimiento, comprensión y disfrute. (BOPV nº157 de 6 de agosto de 1990, p.3).

Además, en el artículo 4.1 de esta Ley 7/1990 de PCV, se identifica cómo poderes públicos competentes para aplicar esta ley a «el Gobierno Vasco, las Diputaciones Forales y los Ayuntamientos» (BOPV nº157 de 6 de agosto de 1990, p. 3), apuntillando en el apartado segundo de este artículo 4 que «en particular corresponde a los Ayuntamientos (...) adoptar, en caso de urgencia, las medidas cautelares necesarias para salvaguardar los bienes del expresado patrimonio histórico cuyo interés se encontrase amenazado» (BOPV nº157, de 6 de agosto de 1990, p. 4).

Es decir, que la ley invoca a los poderes públicos como garantes de su cumplimiento y como responsables últimos de la salvaguarda del PCV, dotándoles de competencias y herramientas legales para cumplir esta misión. A este respecto, en esta investigación queda demostrado que todas las instituciones referidas por la ley eran conocedoras del abandono continuado, desde hacía décadas, de este Conjunto Monumental y que, si hubiesen realizado correctamente su labor de vigilancia, ciñéndose exclusivamente a lo que la ley dicta, deberían haber atajado la situación de degradación extrema que padece este conjunto arquitectónico y que se ha agravado desde su reconocimiento como BC, con la pérdida de una de sus edificaciones protegidas.

Además, en su artículo 35.2, la ley incide en la responsabilidad institucional en la protección del PCV:

Cuando los propietarios, poseedores o titulares de derechos reales sobre bienes calificados o inventariados no den cumplimiento a las obligaciones previstas en el artículo 20, la Diputación Foral correspondiente de oficio o a instancia del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, podrá exigir su cumplimiento en un plazo adecuado y en caso contrario, ordenar su ejecución subsidiaria por cuenta del propietario. Así mismo, la Diputación Foral podrá realizar de modo directo las obras necesarias que resulten inaplazables para asegurar la integridad del bien. La ejecución directa no obsta para que su cobro deba ser abonado por el propietario si así resulta procedente. (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.12).

Pues bien, tal y como ha quedado probado, en el Expediente 011096 000002 del Archivo Municipal de Bilbao, se adjunta una carta, fechada el 20 de febrero de 2002 y firmada por la diputada foral de Cultura, la Sra. Ana Madariaga, en la que admite conocer el lamentable estado del Conjunto Monumental, proponiendo hacerse cargo subsidiariamente de los pabellones protegidos, mientras que la propiedad se comprometía a rehabilitar el Edificio de Vivienda y Oficinas.

Transcurridos 18 años desde este compromiso, se puede afirmar que, la DFB realizó las labores de apuntalamiento prometidas, pero que son del todo insuficientes para la salvaguarda del Conjunto Monumental, además de que no se ha realizado seguimiento alguno del devenir de los TALLERES DE ZORROZA, ya que la propiedad jamás cumplió su pacto y nunca llevó a cabo obra de rehabilitación alguna. Como resultado, el Edificio de Oficinas y Vivienda y el Pabellón de la Central de Fuerza siguen su inexorable degradación y el Pabellón de Metal *Deployé* ha sido demolido y desescombrado sin que se hayan adoptado las medidas contempladas en la ley para obligar a la propiedad al mantenimiento del conjunto y a la reconstrucción de la edificación desaparecida.

Como referencia específica a la demolición de un elemento integrante de un Conjunto Monumental, la Ley 7/1990 de PCV, en su artículo 30.1 dice que «no podrán otorgarse licencias ni dictar órdenes para la realización de obras que, conforme a lo previsto en la presente ley, requieran cualquier autorización administrativa prevista en esta ley hasta que haya sido concedida», mientras, en su artículo 30.2 apuntilla que:

Las obras realizadas sin cumplir lo establecido en el apartado anterior serán ilegales, y los Ayuntamientos o, en su caso, las Diputaciones Forales podrán ordenar su reconstrucción o demolición con cargo al responsable de la infracción en los términos previstos por la legislación urbanística (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.9).

Ha quedado acreditado que la demolición del Pabellón de Metal *Deployé* de los TALLERES DE ZORROZA se ejecutó ilegalmente, sin contar con ninguno de los permisos necesarios. Para abundar en esta actuación ilegal, la Ley 7/1990 de PCV, en su artículo 36.1, especifica que, para la demolición de una edificación integrante de un Conjunto Monumental, debe haber un expediente de desafección de esta. En este caso, y como queda demostrado en la Orden de 18 de marzo de 2002, la *Dirección de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco resuelve la no desafección del Pabellón de Metal *Deployé* del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA; por tanto, la demolición de dicho pabellón se produjo sin una resolución favorable de desafección y sin la autorización expresa de la DFB.

Además, la ley preveía para situaciones de extrema gravedad como esta una herramienta excepcional, la expropiación. En su artículo 36.7 dice que:

La incoación de un expediente de declaración de ruina de un inmueble calificado o inventariado o la denuncia de su situación de ruina inminente podrán dar lugar a la iniciación del procedimiento de expropiación forzosa del mismo. (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 13).

Tras una visión de conjunto de las actuaciones llevadas a cabo en este caso, se puede asegurar que la aplicación de este artículo 36.7 hubiese estado totalmente justificada.

Yendo al Título VI de la Ley 7/1990 de PCV, dedicado a las sanciones, en su artículo 108.1, se enumeran los artículos de la ley que serán sancionables económicamente y qué administraciones son competentes para llevar a cabo este expediente sancionador. En el apartado "a" de este artículo se especifica que «las actuaciones y omisiones de propietarios, poseedores y titulares de derechos reales sobre bienes culturales calificados y sobre los inventariados contrarios a lo dispuesto en los artículos 23, 24, 28, 30, 35.1, 37.1 y 3, 41, 42, 45.4 y 101».

En segundo lugar, el apartado "b" de ese mismo artículo dice que «las actuaciones llevadas a cabo con incumplimiento de lo previsto en los artículos 20.1, 29, 30, 37.2, 38, 45.1 y 5, 46, 47.2, 62.1 y 100.1». En tercer lugar, en el apartado "c" se incluyen «las actuaciones que se realicen contraviniendo los artículos 36, 40, 47.3 y 48» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 29).

Asimismo, en el artículo 108.2 se especifican las cuantías económicas que hay que aplicar en cada supuesto. Si se incumplen los artículos incluidos en el artículo 108.1.a, se prevén sanciones económicas de hasta 10.000.000 pesetas; cuando se incumplan los incluidos en el artículo 108.1.b, la multa será de hasta 25.000.000 pesetas, y, si se incumplen los artículos enumerados en el artículo 108.1.c, la cuantía de la multa podrá alcanzar 100.000.000 pesetas.

Pues bien, tal y como ha quedado demostrado en este caso, se han incumplido los artículos 3, 5, 20.1, 23, 24, 30, y 36. Aunque se debe reseñar que el incumplimiento de los artículos 3 y 5, para los que se prevén sanciones económicas de hasta 10.000.000 y 25.000.000 de pesetas respectivamente, son achacables, respectivamente, a los poderes públicos señalados por la ley (Ayuntamiento de Bilbao, DFB y Gobierno Vasco) y al Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco debido a la grave desactualización del Registro General de la CAPV de Patrimonio Cultural.

Tras analizar toda la documentación que se ha facilitado por parte de las administraciones involucradas en este caso —Ayuntamiento de Bilbao, DFB y Gobierno Vasco—, no consta expediente sancionador alguno contra la propiedad de este BC.

Como conclusiones de este caso de estudio y haciendo un repaso a los acontecimientos, se ha demostrado que los TALLERES DE ZORROZA son un BC inventariado con la categoría de Conjunto

Monumental, del cual están protegidas por ley las edificaciones del Pabellón de la Central de Fuerza, el Pabellón de Metal *Deployé* y los edificios anexos de Oficinas y Vivienda.



Figura 176. Salcedo, A. (2021). *The end*⁷⁵ [Fotografía].

Notas -----

⁷⁵ *The end* es una obra que se integra en el proyecto *I survived the Guggenheim effect* realizado ad hoc para esta tesis doctoral. Con esta obra se pone de

relieve el peligro real de desaparición del Conjunto Monumental de Talleres de Zorroza.

Finalmente, haciendo un breve repaso de los acontecimientos que han afectado al Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA desde su reconocimiento como BC del PCV hasta la actualidad, se ha demostrado que este complejo fabril fue adquirido el año 2000, en subasta pública, por la empresa *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.* Que, en el momento de la compra, la nueva propiedad era conocedora de la protección y el valor patrimonial de parte de las edificaciones del complejo adquirido. Que la propiedad pretendió la declaración de “*ruina inminente*” del conjunto patrimonial para su demolición apenas pasado un año desde su adquisición. Que el Ayuntamiento de Bilbao declaró en ruina los pabellones protegidos y apoyó la propuesta de demolición de estos. Que tanto la DFB como el Gobierno Vasco eran conocedores de la situación de degradación de los TALLERES DE ZORROZA, pero negaron la desafección del Pabellón de Metal *Deployé* y propusieron medidas de consolidación. Que tales tareas de consolidación fueron asumidas subsidiaria y unilateralmente por la DFB, previo compromiso de la propiedad de rehabilitación del Edificio de Oficinas y Vivienda. Que la propiedad, además de no acometer las obras de rehabilitación prometidas, demolió ilegalmente el pabellón de Metal *Deployé* protegido. Que ninguno de los poderes públicos competentes, que debían cumplir y hacer cumplir las Leyes de PCV, realizó la tarea encomendada, por lo que no se emprendieron acciones legales dirigidas a garantizar la supervivencia del BC, pese a que se han podido constatar el incumplimiento de 7 artículos de la Ley 7/1990 de PCV por parte de la propiedad. Que el *Centro de Patrimonio* del Gobierno Vasco no ha realizado las labores de actualización del *Registro General de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco*, tal y como exige la ley. Que, hoy en día, 22 años después del reconocimiento como BC de los TALLERES DE ZORROZA, su Pabellón de Metal *Deployé* ha desaparecido y que el resto de las edificaciones que conforman el Conjunto Monumental siguen su inexorable proceso de degradación, sin que los poderes públicos tomen cartas en el asunto para solucionar este grave atentado contra el PCV, consumando una pérdida irreparable.

- **Tipología 3. BBCC abandonados y degradados**

Dentro del conjunto de BBCC de origen industrial que existe en el área metropolitana de Bilbao, hay un grupo que, por sus características o situaciones particulares, adolecen de abandono y falta de mantenimiento por un dilatado periodo temporal, lo que provoca su degradación, situación ésta que *de facto* contraviene las leyes de PCV.

De los 45 elementos reconocidos como BBCC industriales de este territorio, 11 (el 24,4% del total) se encuentran en situación de abandono, con una degradación manifiesta. Los elementos que conforman este grupo son: TALLERES DE ZORROZA (Bilbao), Grandes Molinos Vascos (Bilbao), el PUENTE DE ALZOLA (Bilbao), el cargadero y MINA DEL MUELLE MARZANA (Bilbao), el Horno Alto nº1 de AHV (Sestao), la ESTACIÓN DE NEGURI (Getxo), la MINA PRIMITIVA (Bilbao), el COTO AMALIA VIZCAÍNA (Muskiz), la Demasia a Complemento (Muskiz), Mina Josefa (Muskiz) y ORCONERA IRON ORE C.L. (Muskiz).

Se debe reseñar que hay una especial concentración de estos casos de abandono en Punta Zorroza (Bilbao), conocida como la milla de oro del patrimonio industrial vasco, debido a la frenética actividad industrial, portuaria y ferroviaria de este enclave estratégico. En Punta Zorroza, junto a los BBCC de TALLERES DE ZORROZA, GRANDES MOLINOS VASCOS Y EL PUENTE DE ALZOLA, se instalaron complejos fabriles tan relevantes como la JABONERA TAPIA, SADER O el MATADERO MUNICIPAL DE BILBAO.

La grave situación de abandono y degradación de estos elementos patrimoniales protegidos provocó que la prensa se hiciese eco de tales hechos. Concretamente el periodista José María Reviriego firmó un artículo para el periódico *El Correo*, titulado *La milla de oro del patrimonio industrial agoniza en Punta Zorroza* (Reviriego, 2017), en el que hace referencia a los BBCC que ocupan ese territorio y a la grave situación de abandono que padecen en la actualidad:

En ese mismo escenario agonizan hoy los Grandes Molinos Vascos –centenarios silos de cereal de veinte metros de altura-, el puente de hierro diseñado por Pablo Alzola sobre el río Cadagua y los Talleres de Zorroza, de estilo inglés. Son los tres hitos que jalonan lo que los expertos llaman la milla de oro del patrimonio industrial en Bizkaia. (Reviriego. 2017).

Respecto al abandono de las instalaciones mineras que forman parte del PCV, existe una gran preocupación por la implacable degradación de todos estos elementos patrimoniales mineros sin excepción. Al ser construcciones dispersas y de difícil acceso, se encuentran abandonadas y sin mantenimiento, lo que contraviene las leyes de PCV. En este sentido, en febrero de 2016, desde la *Fundación Museo de la Minería del País Vasco*, se confecciona un dossier titulado *Solicitud de declaración como Bien de Interés Cultural del conjunto de hornos de calcinación de la Zona Minera de Bizkaia* (ver el documento 12 del Anexo Documental) que es enviado al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, solicitando a su consejera que:

[...] al amparo de lo dispuesto en el Artículo 11 de la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco, la declaración de Bien de Interés Cultural con la categoría legal más oportuna (Monumento, Conjunto Monumental o Espacio Cultural), del conjunto de Hornos de Calcinación de la Zona Minera de Bizkaia. Se solicita que las protecciones legales hasta ahora existentes (Apold-Fleisner de Ortuella y la de los hornos gemelos de Amalia-Vizcaína en Kobaron, Muskiz,) se hagan extensibles a los hornos que a continuación citamos:

1. Hornos de las minas José y Lorenza (Muskiz y Abanto-Zierbena)
2. Hornos de las minas Marianela y Santa María (Las Carreras, Abanto-Zierbena)
3. Horno de la Demasía de La Barga
4. Horno de planta cuadrada de la mina Demasía a Complemento (Kobaron, Muskiz)
5. Horno de la Mina Bilbao (Ortuella)
6. Horno de la Mina La Lejana (Barranco de El Cuadro, Ortuella)
7. Hornos de la Mina Catalina (Sopuerta)
8. Horno de la Mina San Luis (Saralegi, Miribilla, Bilbo)
9. Horno de la Mina Segunda y de Montefuerte (Ollargan, Bilbo)“

Del resto de *BBCC abandonados*, sin entrar en pormenorizados análisis, habría que reseñar la situación de grave deterioro en que se encuentran el Horno Alto nº1 de AHV, la ESTACIÓN FERROVIARIA DE NEGURI y el CARGADERO Y MINA DEL MUELLE MARZANA, consecuencia de su abandono y falta de mantenimiento.

En el caso del Horno Alto, su gigantesca estructura metálica está pidiendo a gritos que se elimine el óxido que la corroe, además de un plan para su potenciación como reclamo para el turismo industrial. Este Monumento del PCV sufrió, en marzo de 2021, el expolio de parte de su estructura, así como su ocupación ilegal por parte de un grupo de personas, hechos que fueron denunciados por la AVPIOP y recogidos en el artículo del periodista Josu García para el diario *El Correo* titulado *Desalojan a okupas del Horno Alto de Sestao tras una denuncia por expolio*. En este artículo también se recoge el testimonio de Josu Bergara, alcalde de Sestao que dice textualmente, en referencia a la degradación de este BC, que «[...] cuánto más tiempo pase, más vulnerable se vuelve esta instalación» (García, 2021).



Figura 177. Fotografía de uno de los elementos integrantes del conjunto protegido del BC la Demasía a Complemento.



Figura 178. Fotografía que muestra una vista general del Horno Alto N°1 de AHV, en la que se pueden apreciar las huellas de la oxidación.



Figura 179. Fotografía de detalle de la oxidación y degradación que afecta a la estructura del Horno Alto N°1 por la falta de mantenimiento.

El caso de la ESTACIÓN DE NEGURI reviste mayor gravedad, si cabe, pues, además de padecer de una evidente degradación que la coloca al borde del estado de ruina, el Ayuntamiento de Getxo, cuando acometió la reforma del espacio público comprendido entre la calle Zarrenebarri y el trazado ferroviario del Metro, que conforma una suerte de plaza pública en la que se ubica esta estación, al dotar de inclinación al solar, semienterró la estación, de forma que la parte norte de esta edificación patrimonial ha quedado por debajo del nivel del suelo, provocando un daño irreparable en este BC.



Figuras 180 y 181. Fotografías de dos vistas de la ESTACIÓN DE NEGURI. En la imagen izquierda se muestra la fachada norte, en la que se puede observar el enterramiento parcial de la edificación. En la imagen derecha se muestra la fachada sur con las ventanas y puertas tapiadas y daños en la cubierta.



Figura 182. Salcedo, A. (2018). *Estación de Neguri*⁷⁶ [Fotografía].

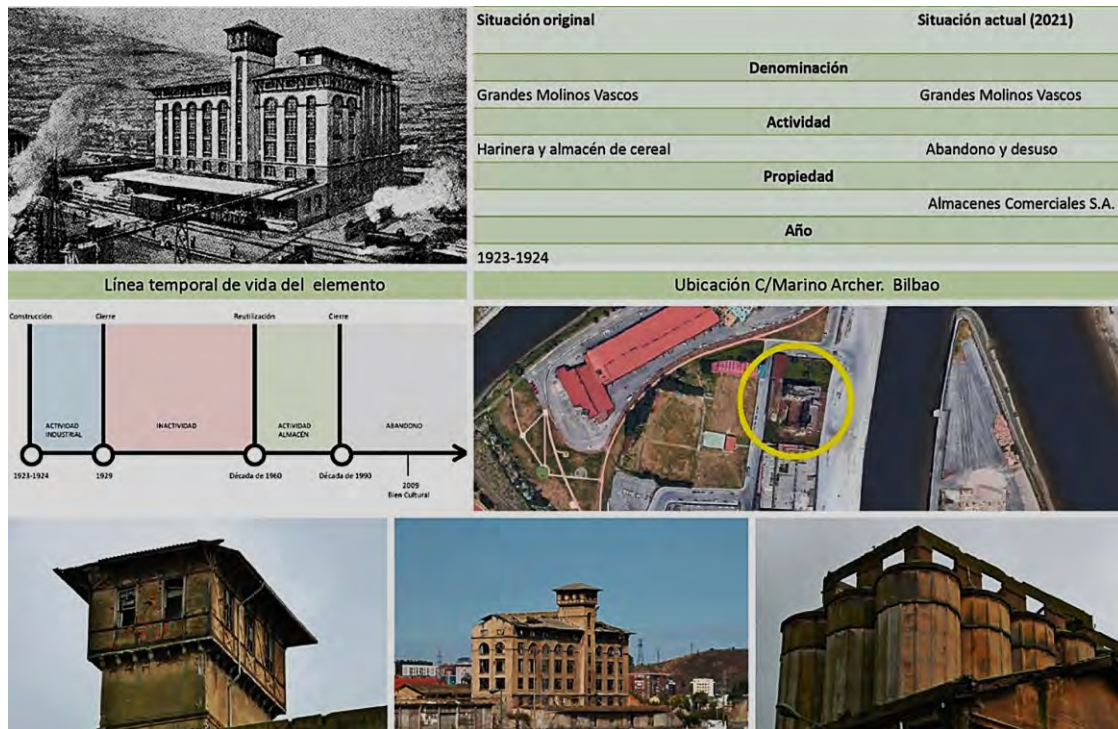
De esta tipología de *BBC abandonados y degradados* se analiza, como caso de estudio, la situación que padece la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS de Bilbao. La selección de este ejemplo obedece a su cercanía geográfica con el caso de estudio anterior de los TALLERES DE ZORROZA que, a pesar de haber sido analizado dentro de la tipología de *BBC desaparecidos*, sus edificaciones supervivientes bien podrían integrarse en esta tipología de *BBC abandonados y degradados*, debido al deterioro extremo de las mismas. La vecindad entre ambos casos ayuda a comprender la degradación por abandono que padece el último bastión industrial que posee la Villa, pero que se marchita irremediamente a la vista de todos, sin un posicionamiento firme de los poderes públicos competentes para proteger estos BBC. Además, se trata de dos ejemplos en los que concurren todas las variaciones posibles de protección para elementos inmuebles. En el caso de los TALLERES DE ZORROZA, se trata de un Conjunto Monumental inventariado, mientras que GRANDES MOLINOS VASCOS es un Monumento calificado.

Notas -----

⁷⁶La obra *Estación de Neguri* forma parte del proyecto Exposición de motivos. En esta obra, se proyecta sobre la fachada de la estación el artículo 34.4 de la

Ley 6/2019 de PCV, que de los condicionantes para la restauración de un BC.

- Caso de estudio de BC abandonado y degradado. GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao)



Un ejemplo que muestra y demuestra el grave problema al que se enfrentan los BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano es el caso de la harinera Grandes Molinos Vascos. Esta harinera fue calificada como BC con la categoría de *Monumento* mediante el Decreto 54/2009, de 3 de marzo. Al igual que sucedió en el caso de estudio anterior, este BC es de propiedad privada. En el caso de la harinera, transcurrieron casi dos décadas desde su inclusión en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* (1990) y su reconocimiento como elemento del PCV protegido por la Ley 7/1990 de PCV se hizo efectivo en 2009. Este reconocimiento dio respuesta a la solicitud realizada por la DFB en 1995.

Grandes Molinos Vascos fue una empresa que se dedicó a la actividad agroalimentaria. Dentro del conjunto fabril de esta harinera, destacó y destaca, arquitectónicamente hablando, su Edificio Principal, una imponente fábrica de pisos con los silos adosados lateralmente, que conforma una construcción en "L". Este complejo industrial se construyó entre 1923 y 1924, según el proyecto de Federico de Ugalde, que se inspiró en la que por aquel entonces era la mayor harinera del mundo: los Grandes Molinos de París.

Los Grandes Molinos Vascos se crearon para la fabricación de harinas a gran escala y el almacenamiento de cereales. Su ubicación en Punta Zorroza obedecía a la situación estratégica de este enclave, que contaba con acceso directo al ferrocarril para el transporte terrestre y a la ría del Nervión para el transporte fluvial y marítimo del producto.

La harinera se ubicó en un solar que, desde 1615, había estado ocupado por las instalaciones del Astillero Real de Zorroza. De hecho, en la construcción de la harinera se reutilizaron e incorporaron varias edificaciones e infraestructuras preexistentes del Astillero Real, como el edificio de la antigua Cordelería, el arco de acceso y parte del muro que separaba el astillero de lo que hoy es la calle Marino Archer.

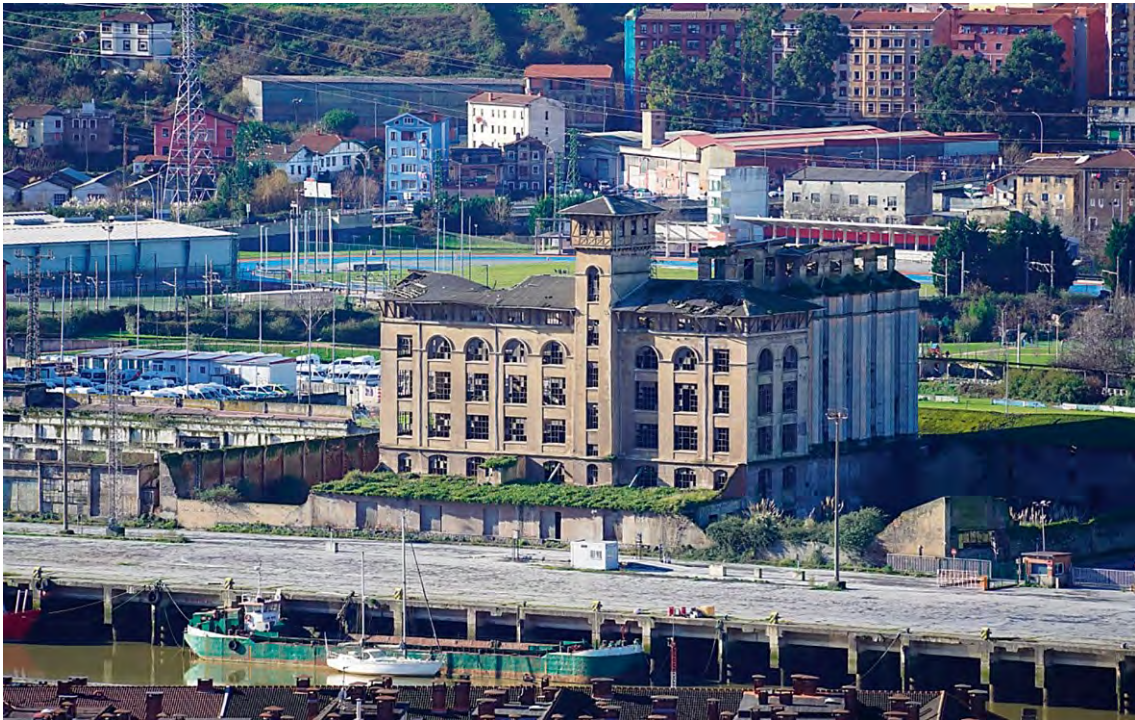


Figura 183. Fotografía de GRANDES MOLINOS VASCOS en su entorno de Punta Zorroza.



Figura 184. Fotografía de la parte trasera de GRANDES MOLINOS VASCOS, donde se distingue la L que conforman la fábrica de pisos y los silos del edificio principal, el muro el arco de acceso y la nave de la Cordelería del antiguo Astillero Real de Zorroza. Ambas edificaciones llevan décadas abandonadas y manifiestamente degradadas

La fábrica comenzó su actividad productiva en 1925, pero quedó suspendida en apenas 4 años, debido a las malas cosechas y al aumento desmesurado en el precio del cereal. Tras su empleo como almacenes, finalmente, la harinera fue abandonada, estado en el que lleva desde hace varias décadas.

Arquitectónicamente hablando, el Edificio Principal (la fábrica de pisos) de Grandes Molinos Vascos es una construcción de notable belleza, ubicada en un paisaje privilegiado al borde de la Ría, lo que la ha convertido en icono del patrimonio industrial bilbaíno. La parte más corta de su configuración en "L" alberga un total de 23 silos, 15 de mayor tamaño, alineados en tres filas de 5 y otros 8, de menor diámetro, ubicados en los espacios intermedios, todos ellos construidos en hormigón armado. Los silos perimetrales, sobresalen de la planta formando semicírculos facetados. La base de estos silos conforma el techo de bóvedas invertidas de la que se ha denominado *sala de bocas*. Se trata de los silos más antiguos que se conservan en el Estado. La estructura de silos estuvo coronada por una cubierta de madera a dos aguas desaparecida en la actualidad.

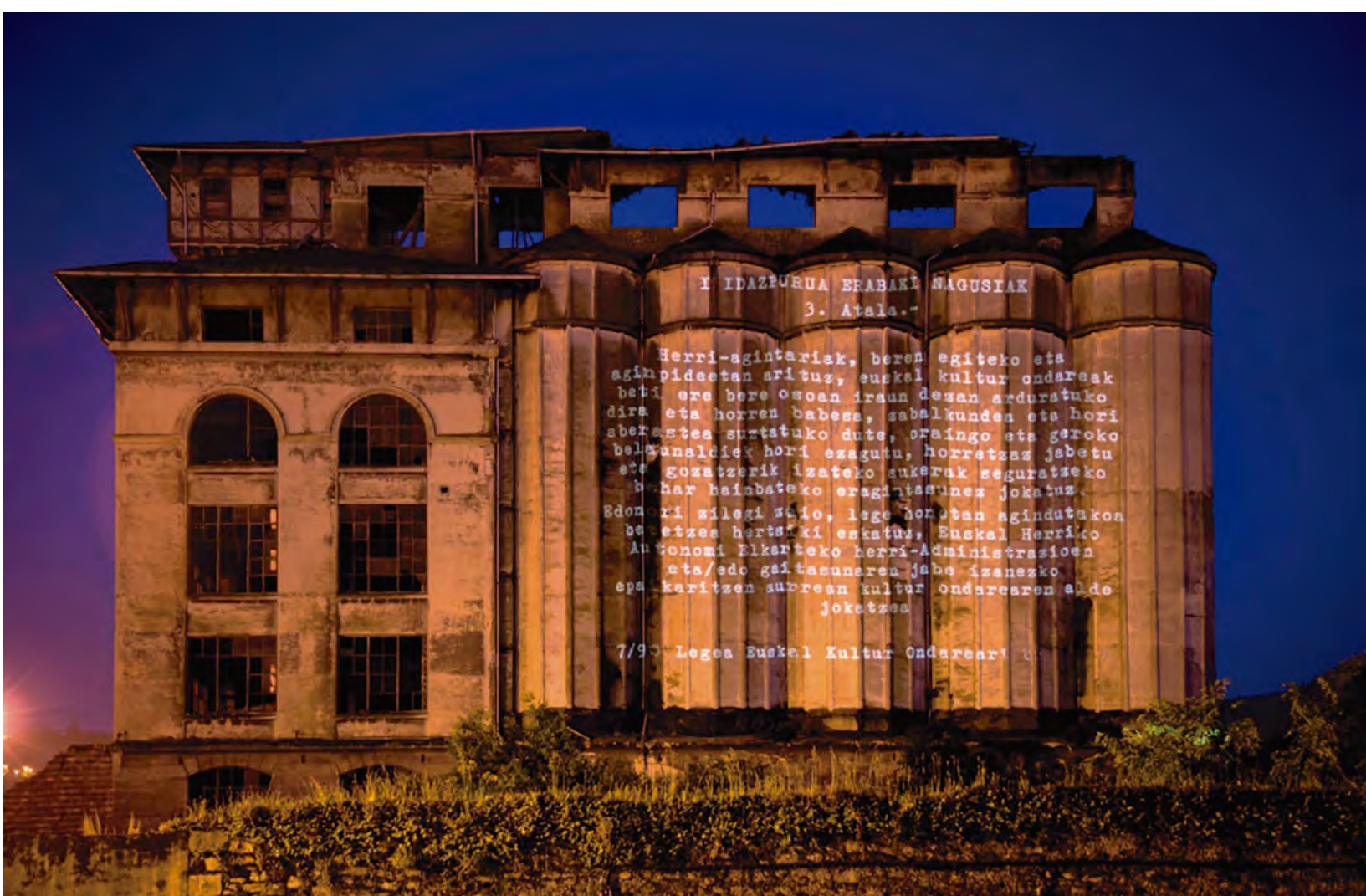


Figura 188. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos*⁷⁷ [Fotografía].

Notas -----

⁷⁷ Obra integrante del proyecto artístico Exposición de Motivos. En esta obra se denuncia la situación de abandono y degradación de este BC proyectando el

artículo 3 de la Ley 7/1990 PCV sobre la piel de sus silos.



Figuras 185, 186 y 187. Fotografías de la sala de bocas de los silos de GRANDES MOLINOS VASCOS.

La parte larga de la configuración en "L" corresponde a la fábrica de pisos. Este edificio se compone de 5 plantas de superficie rectangular de 600 m2. cada una y una estructura vertical, ligeramente descentrada, que alberga las escaleras y el ascensor que comunican las plantas y que sobresale de la fachada que da a la ría. La configuración acaba en una torre de estilo *neovasco*, que supera en altura a la cubierta principal. Este Edificio Principal fue una de las primeras construcciones del Estado realizadas en hormigón armado, aunque su creador optó por una estructura de cerchas de madera para sus cubiertas. Las fachadas se cierran con bloque de hormigón que, por el exterior, se revocan formando fajas y molduras, con un armónico equilibrio entre vanos y muros. A finales de los años cuarenta, la vieja harinera fue subastada y, posteriormente, en 1963, fue adquirida por la empresa que aún hoy es su propietaria, *Almacенamientos Comerciales S.A.*

En cuanto a su devenir patrimonial, el 1 de marzo de 1990, tal y como certifica el *Centro de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco, este Monumento fue incluido en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*. Posteriormente, en el primer *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco*, el PTS de 1996, se incluye la harinera entre los BBCC que necesitan inventariarse. El 3 de marzo de 2009, en el Decreto 54/2009, se califica al Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos como BC con la categoría de Monumento y se establece su régimen de protección.

En el citado régimen de protección de la harinera se delimita el entorno protegido, que se concreta en un plano adjunto (Imagen) y que abarca la totalidad de la finca ocupada por la empresa Grandes Molinos Vascos. Se incluyen dentro del espacio protegido: el Edificio Principal de la harinera y las edificaciones preexistentes pertenecientes al Real Astillero de Zorroza, reutilizadas en el complejo industrial. En este plano se incluyen edificaciones que formaban parte del complejo de la harinera y que fueron demolidas, como el Edificio de Oficinas y Vivienda o los pabellones de almacenamiento.

En este punto se debe reseñar, que el citado Edificio de Oficinas y Vivienda fue demolido en 1998 por el Ayto. de Bilbao con financiación del PDRRII, pese a que esta edificación estaba recogida en el *Inventario de Patrimonio Industrial* de 1996 y en la ficha 448-1 del *Registro General de la CAPV de Patrimonio Cultural*, una ficha realizada por la *Dirección de Patrimonio* del Gobierno Vasco y que se refiere a este inmueble de manera individualizada como parte del conjunto de los Grandes Molinos Vascos.

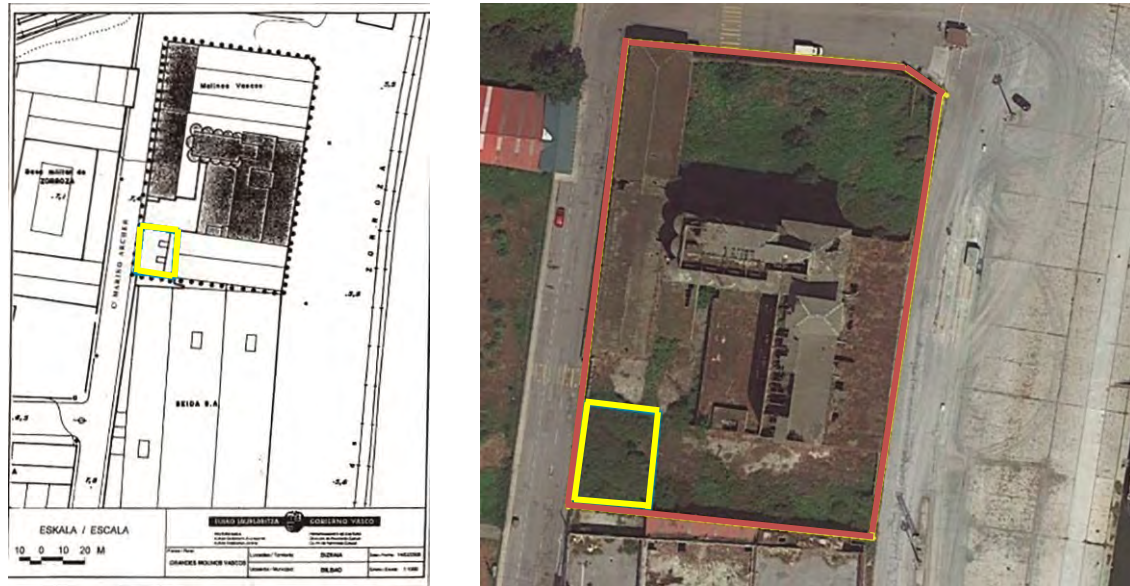


Figura 189. BOPV nº 51 de 13 de marzo de 2009. Plano oficial del Monumento GRANDES MOLINOS VASCOS.

Figura 190. Google Maps (s.f.). Fotografía aérea que muestra la zona protegida en la actualidad. En ambos mapas se marca en amarillo la ubicación del hoy desaparecido Edificio de Oficinas y Vivienda.

Se puede aventurar que, a tenor de los elementos protegidos que se observan en la descripción del conjunto e incluidos en la delimitación del espacio protegido, según el plano extraído del BOPV nº 51, si el Edificio de Oficinas y Vivienda hubiese seguido en pie en el momento del reconocimiento de la harinera como BC, hubiese sido igualmente protegido. Además, en dicho plano, se identifica perfectamente el solar en que se encontraba dicho edificio.

GRANDES MOLINOS VASCOS es una de esas arquitecturas que impactan nada más verlas y tiene todos los atributos para convertirse en un elemento icónico del nuevo Bilbao que tiende a expandirse, colonizando los últimos bastiones industriales de Zorrozaurre y Punta Zorroza a orillas de la ría del Nervión, además de ser elemento central del paisaje industrial vizcaíno (Salcedo, 2018). El altísimo valor patrimonial de este BC se debe a que es uno de los escasos ejemplos de su tipología arquitectónica —fábrica de pisos— que se conservan en el área metropolitana de Bilbao y el único que conserva sus silos que, además, son los más antiguos del Estado.

En relación con las actuaciones realizadas en el complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS durante el tránsito desde la etapa industrial a la postindustrial acontecido en el Bilbao Metropolitano, en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao constan dos expedientes referidos a la harinera: por un lado, el ya mencionado, que concluye con la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda; y, por otro lado, el Expediente 95 1094 000106, iniciado en el año 2000, que lleva por título identificativo "*Orden de reparación del edificio principal. Declaración de ruina inminente y orden de derribo de los pabellones norte y sur. Antiguas instalaciones de Molinos Vascos. 96.1094.197/981034-22/991006.12*". A continuación, se analiza dicho expediente para probar la situación de abandono y degradación que padece este Monumento del PCV.

El documento que inicia este expediente es una misiva fechada el 2 de junio de 1993, firmada por el teniente de alcalde delegado del Área de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Bilbao, en la que se dirige a la propiedad de la harinera Grandes Molinos Vascos sugiriéndole la posibilidad de acogerse a las ayudas del PDRRII para la demolición de *“instalaciones industriales en situación de abandono o ruina”*, como las de su propiedad, e indicando que, desde el Ayuntamiento, tales derribos de elementos industriales eran considerados *“de interés público”*.

Tras recibir esta carta, la propiedad realiza los trámites sugeridos para solicitar la subvención del PDRRII y demoler, así, todas las edificaciones de la harinera, incluyendo el Edificio Principal y el Edificio de la Cordelería del Astillero Real de Zorroza. Resulta del todo desconcertante que, tanto en el caso que nos ocupa como en el ejemplo de la tipología de *BBC desaparecidos*, sea el Ayuntamiento de la Villa el que inste a los propietarios a demoler unas instalaciones fabriles protegidas de cuyo altísimo valor patrimonial e histórico debería ser conocedor.

Con fecha 4 de octubre de 1993, ante la pretensión de la propiedad de Grandes Molinos Vascos de solicitar la subvención del PDRRII para demoler todas las edificaciones del complejo industrial, el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, responsable del Programa, solicitó información sobre la situación de la harinera al *Centro de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco. Los Servicios Técnicos del Centro emitieron un informe en el que se certifica que el conjunto de la harinera Grandes Molinos Vascos fue incluido en 1990 en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, lo que certificaba su valor patrimonial y su protección legal. Tal y como se ha adelantado, resulta sorprendente que el teniente alcalde del Ayuntamiento de Bilbao, en cuyo término municipal se ubica el bien y que debería ser conocedor de su valor, anime a la propiedad a demoler todas las instalaciones fabriles de la harinera, más aún, teniendo en cuenta que el propio Consistorio en su PGOU tenía concedida una protección de nivel C al Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos.

Con fecha 2 de diciembre de 1993, el Departamento de Urbanismo, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco desestima la solicitud de subvención pretendida por la propiedad de la harinera, alegando que, entre las edificaciones que se pretenden demoler, se encuentran inmuebles protegidos, tanto por el Ayuntamiento de la Villa, como por la *Dirección de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco.

Curiosamente, en el expediente referido al Edificio Principal protegido como BC, se adjunta un informe con nº de referencia 3.769-95, fechado el 25 de abril de 1995, denominado *“Informe sobre edificio”*. Este informe habla sobre la inspección ocular que dos agentes de la Policía Municipal de Bilbao realizaron del complejo industrial de la harinera. En dicho documento, los agentes declaran que «el edificio se encuentra en estado de abandono» y «el resto del edificio, lo que se ve desde el exterior, se ve abandonado en estado ruinoso». Es decir, que ya con la misiva datada el 2 de junio de 1993, mencionada anteriormente, y este *“Informe sobre edificio”* de 1995, el Ayuntamiento de Bilbao, una de las instituciones declaradas por la ley 7/1990 PCV como competente en la protección del PCV, era conocedor del abandono del edificio por parte de la propiedad y, por lo tanto, de un incumplimiento flagrante de la ley. Ante estos hechos, no consta que se realizase acción alguna a favor de la salvaguarda de este inmueble patrimonial.

Con fecha 4 de mayo de 1995, en el Informe nº 343/E, el director de Seguridad Ciudadana del Ayuntamiento de Bilbao identifica a la empresa *“Almacenamientos Comerciales”* como propietaria de Grandes Molinos Vascos. Por lo tanto, el Ayuntamiento también conocía la identidad de los responsables directos del abandono de este Monumento desde hace más de 25 años.

Con fecha 5 de junio de 1995, el jefe de la Subárea de Régimen Edificatorio del Ayuntamiento de Bilbao emite el Informe 95109401.06/EDIFIC18.95, en el que se hace una descripción pormenorizada del estado de las edificaciones que conforman el complejo industrial de la harinera. El primer dato relevante extraído de este informe es que «los edificios que conforman las instalaciones son constructivamente independientes, aunque formando un único conjunto productivo e industrial, hoy en día abandonado y fuera de uso». El segundo dato importante que aporta el informe es el

reconocimiento de la protección del Edificio Principal de la harinera, dentro del PGOU de Bilbao, con un nivel C. El tercer dato destacable se extrae de la descripción que se hace del estado físico del Edificio Principal, en la que se informa textualmente de que:

En la inspección realizada se observa el mal estado de conservación general que presentan las cubiertas, habiendo desaparecido en distintos puntos parte del material de cobertura y encontrándose rotos elementos de madera de la estructura de soporte, circunstancias que propician el que el agua de lluvia penetre al interior del inmueble de forma incontrolada, siendo necesario por tanto, llevar a cabo obras de reparación de cubiertas con el fin de devolver a estos elementos su función de utilidad práctica en el conjunto de la edificación.

Con estas apreciaciones, los técnicos del Ayuntamiento, ya en 1995, advertían de dos hechos diferenciados: por un lado, del abandono del Edificio Principal, con una degradación que afectaba especialmente a sus cubiertas; y, por otro, de la declaración de *Ruina Inminente* de los identificados como pabellones Norte y Sur del complejo industrial, de forma que se ordenaba su demolición y desescombros.

Con fecha 26 de junio de 1995, como informe aportado por la propiedad, el arquitecto José Antonio Pérez corrobora los datos aportados en el informe técnico del Ayuntamiento anteriormente mencionado. En este informe de la propiedad, se certifica la necesaria demolición de los pabellones y se analiza el estado de conservación del Edificio Principal: «el Edificio Principal se encuentra estructuralmente en buen estado, presentando serios deterioros en sus cubiertas de estructura de madera, siendo oportuno proceder a su reparación». Con este informe, la propiedad admitiría su responsabilidad en los daños ocasionados por el abandono y falta de mantenimiento de las edificaciones de las que es propietaria, admitiendo, incluso, la necesaria reparación de las cubiertas del Edificio Principal.

Con fecha 12 de diciembre de 1995, la propiedad presenta el requerido proyecto de demolición de los pabellones declarados ruina. Estos pabellones son identificados como N°2 y N°4. Posteriormente, con fecha 18 de diciembre de 1995, mediante el Informe 95109401.06E/EDIFIC19.95, el Ayuntamiento de Bilbao autoriza la demolición de los edificios que identifica como pabellones Norte y Sur —que se corresponden respectivamente con los pabellones identificados por la propiedad como 2 y 4— y da un plazo de dos meses para ejecutar las obras de demolición y desescombros. Más tarde, con fecha 26 de marzo de 1996, el Ayuntamiento certifica, mediante el Informe 95109401.06F/EDIFIC20.96, la ejecución de las obras de demolición y desescombros de los pabellones 2 y 4.

Con fecha 29 de marzo de 1996, el Ayuntamiento requiere a la propiedad dos documentos que faltan para cerrar el expediente: por un lado, el certificado y liquidación finales de las obras de derribo de los pabellones demolidos y, por otro, el proyecto técnico de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal.

Con fecha 16 de abril de 1996, la propiedad presenta el recurso contencioso administrativo nº 965803000471 contra la orden de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos. En este recurso se alega la imposibilidad de la propiedad para cumplir con los ajustados plazos administrativos que impone el Ayuntamiento, así como la improcedencia de la notificación vía correo con acuse de recibo.

Con fecha 20 de diciembre de 1996, mediante Decreto, el Ayuntamiento hace un último requerimiento para que la propiedad presente la liquidación de las obras de demolición de los pabellones 2 y 4 y el proyecto de reparación de las cubiertas del edificio Principal, advirtiéndole de las consecuencias del incumplimiento del Decreto.

Con fecha 24 de febrero de 1997, el Ayuntamiento emite el Informe 95109401.06/N/EDIFIC22.97, en el que se advierte de la responsabilidad de la propiedad de Grandes Molinos Vascos en el incumplimiento

de la Ordenanza Municipal sobre el deber de conservación y el estado ruinoso de las edificaciones del complejo fabril.

Tal responsabilidad conlleva el inicio de un procedimiento sancionador por la «no ejecución de las obras de reparación de la cubierta ordenadas por Resolución Municipal de fecha 3-7-1995» y «al vulnerar el deber legal de mantener la edificación en las debidas condiciones de seguridad, salubridad y ornato público». Resulta llamativa la tardanza en iniciar un expediente sancionador cuando había pasado un año y medio en el que la propiedad había hecho caso omiso de los reiterados requerimientos del Ayuntamiento.

Con fecha 14 de mayo de 1997, se notifica la propuesta de sanción a la propiedad mediante una *Instrucción del Procedimiento Sancionador* con referencia ODT/CF. Se proponen dos sanciones económicas que, sumadas, alcanzan la cifra de 101.000 pesetas.

Con fecha 9 de mayo de 1997, mediante el Informe 3344/97, la Policía Municipal de Bilbao notifica el desprendimiento de cascotes procedentes de una edificación de Grandes Molinos Vascos sobre una acera pública. En su informe, los agentes no identifican con precisión de qué inmueble proceden los cascotes, pero, tras la demolición de los pabellones 2 y 4 y del edificio de oficinas y vivienda de la harinera, se puede suponer que tales desprendimientos se produjeron en el Edificio de la Cordelería del Astillero Real. Además, aunque no aparezca en este expediente mención alguna, se puede certificar que se colocaron unas redes de contención en las fachadas de la Cordelería que dan a la calle Marino Archer y que, aún hoy, siguen conteniendo el desprendimiento de material sobre la vía pública, tal y como se puede apreciar en la imagen.

Con fecha 29 de octubre de 1997, el jefe de la Subárea de Urbanismo emite un informe identificado como 95109401.06Q/EDIFIC2.97 sobre Grandes Molinos Vascos, dirigido al alcalde. En este documento se narran las actuaciones que se han ido desarrollando hasta la fecha en el complejo fabril de la harinera y se realizan dos apreciaciones de gran importancia: por un lado, certifica la responsabilidad de la propiedad en el abandono y no reparación del edificio patrimonial, advirtiendo de que la única solución posible es la imposición de sanción y la ejecución subsidiaria de las obras de reparación del BC.

Por otro lado, se describe el inmueble patrimonial en los siguientes términos «[...] ahora bien, se trata de un edificio abandonado, sin uso y cuyas características tan especiales, se trata de silos, hace muy difícil su futura utilización», aunque también advierte de la falta de ideas para una reutilización del inmueble que garantice su futuro: «[...] el plan carece de concreción sobre el futuro del edificio, simplemente lo protege. Por otra parte, la reparación de la cubierta es una solución temporal pues con el edificio vacío, la situación volverá a repetirse». Es relevante que, desde el Área de Urbanismo del Consistorio bilbaíno, ya hace más de dos décadas, se advirtiera de la falta de soluciones para la reutilización de este BC y de que, sin esa reutilización, peligrase la supervivencia del inmueble.

Con fecha 9 de marzo de 1998, el jefe de Servicio de Patrimonio Histórico de la DFB, mediante una misiva dirigida al Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao, adjunta una documentación requerida por el consistorio y relacionada con la Cordelería del Real Astillero de Zorroza y con las edificaciones de Grandes Molinos Vascos propiamente dichos.

La relevancia de esta carta está en la constatación de que, desde 1998, la DFB era conocedora del problema de abandono y degradación de las dos edificaciones patrimoniales de la harinera, de cuya protección era responsable directa, según la Ley 7/1990 de PCV. Desde entonces, y hasta hoy, tras 22 años, no se ha realizado actuación alguna para la salvaguarda de este BC, incumpliendo reiterada y conscientemente la labor de vigilancia que la ley prevé para esta institución, como primera responsable de la salvaguarda de Grandes Molinos Vascos.



Figura 191. Fotografía de la fachada del Pabellón de la Cordelería del Astillero Real de Zorroza, en primer término, con la estructura de contención contra desprendimientos.

Con fecha 28 de marzo de 1998, se reúne la *Comisión de Patrimonio de Bilbao* y dictamina por unanimidad la necesidad y urgencia de la asunción subsidiaria, por parte del Ayuntamiento, de las obras de reparación de cubierta del Edificio Principal de la harinera. Con fecha 10 de junio de 1998, mediante Testimonio, se inician los procedimientos para la ejecución subsidiaria de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal con un presupuesto estimado de 15.000.000 pesetas.

Con fecha 10 de junio de 1998, casi 3 años después del primer requerimiento emitido por el Ayuntamiento de Bilbao para que la propiedad ejecutase la reparación de las cubiertas del Edificio Principal, la empresa propietaria presentó la Solicitud nº 9700423293, en la que realiza una serie de argumentaciones con el fin de eludir su responsabilidad y obligación de sufragar las obras de sustitución de las cubiertas, alegando, en referencia al estado de conservación del Edificio Principal que «[...] a nuestro juicio, presenta un grado de deterioro extremo, que bien pudiera afectar a su estabilidad, y cuya rehabilitación resultará excesivamente costosa para el desarrollo de cualquier actividad privada». Y prosigue diciendo:

El estado ruinoso del edificio; cuya estructura resistente ha sido alterada por la demolición de los silos interiores que ha requerido de apuntalamiento en los pisos superiores, no descartándose la presencia de algún tipo de patología en el hormigón armado. El alto grado de deterioro de las fachadas, cubiertas y soleras por evidente no se describe. Difícilmente se podría obtener un informe técnico distinto del de ruina del edificio.

Prosigue la propiedad en sus alegaciones reconociendo los valores estéticos, arquitectónicos, culturales, históricos y *"sentimentales"* de esta joya del patrimonio industrial para, a continuación, solicitar «la reconsideración sobre la calificación otorgada al edificio, mediante la realización de un informe técnico sobre la estabilidad del edificio y la revisión de los criterios de valoración que han motivado la calificación» para, finalmente, desvelar el fin último de su Solicitud, declarando que «a la propiedad le interesa la descalificación del edificio y su demolición».

Lo que esta Solicitud deja patente son las contradicciones y el desentendimiento de la empresa propietaria para con su propiedad. Si se contraponen lo argumentado por esta en el informe de parte con fecha 26 de junio de 1995 y lo expuesto en esta Solicitud, queda patente que la propiedad describe

este BC de maneras radicalmente opuestas, pues en el primer documento, declara que el Edificio Principal estaba «estructuralmente en buen estado» y que era necesario «proceder a su reparación»; mientras que, en esta última Solicitud, describe su estado como «ruinoso» y casi irrecuperable. Aunque, ciertamente, el estado de esta edificación patrimonial es lamentable y cercano a la ruina, no es menos cierto que su rehabilitación es del todo posible y deseable.

Con fecha 10 de junio de 1998, el Ayuntamiento de Bilbao emite un Decreto, al no obtener respuesta de la propiedad a los reiterados requerimientos enviados, en el que asume de manera subsidiaria la ejecución de las obras de sustitución de las cubiertas deterioradas del Edificio Principal.

Con fecha 29 de octubre de 1998, el arquitecto nombrado por el Consistorio para dirigir las obras de reparación de las cubiertas del Edificio principal de Grandes Molinos Vascos presenta el informe del proyecto titulado *“Desmontaje, sustitución de cubiertas de fibrocementos, canalones y bajantes”*, en el que se describen los medios y las etapas de esta obra. En este dossier se incluyen fotografías del estado de las cubiertas antes de su reparación. Estas imágenes son relevantes, tanto para demostrar el estado de abandono del inmueble patrimonial, como para realizar una comparativa con el estado actual de las mismas.

Con fecha 9 de noviembre de 1998, se aprueba el *“Acta de inicio de obra”*, en la que se indican datos como el coste de la obra, el arquitecto responsable de la misma y la empresa adjudicataria que la realizará, así como el plazo de ejecución.

Con fecha 14 de enero de 1999, la Sala de lo Contencioso Administrativo del Tribunal Superior de Justicia del País Vasco emite la sentencia nº 20/99 en la que, tras analizar las argumentaciones y pruebas aportadas por las partes, la empresa propietaria de Grandes Molinos Vascos y el Ayuntamiento de Bilbao, resuelve desestimar el recurso presentado por la primera y obliga a la propiedad a asumir los trabajos y costes derivados de la demolición de los pabellones 2 y 4 y de la reparación de las cubiertas del Edificio Principal de la harinera.

Con fecha 12 de abril de 1999, una vez finalizadas las obras de reparación de las cubiertas, se presenta el *“Acta de recepción de obras”*, firmada por todos los participantes en este proyecto: Ayuntamiento, arquitecto responsable y empresa adjudicataria. En esta acta se señala como fecha de finalización de la obra el 17 de marzo de 1999 y se certifica un año de garantía.

Además, las partes, tras un «examen detenido de las obras», manifiestan «no encontrar objeción alguna para que el Excmo. Ayuntamiento pueda proceder a la recepción de las obras». Resulta llamativo, en este sentido, que, en este informe, no se adjunten fotografías de las reparaciones realizadas, que prueben, sin lugar a duda, su realización en las condiciones y términos acordados en el contrato. Estos datos resultan de extrema relevancia para los acontecimientos que se narran a continuación.

Con fecha 7 de febrero de 2000, casi once meses después de la finalización de las obras de reparación de las cubiertas y un mes antes de la finalización del plazo de garantía, el arquitecto director de las obras de reparación de las cubiertas realiza una inspección técnica para determinar el estado en que se encuentran los trabajos ejecutados bajo su responsabilidad:

Se ha realizado un reconocimiento visual de todo el edificio y su entorno, detectándose dos fracturas importantes en la cubierta, que, literalmente, había volado. [...] También se ha detectado alguna rotura adicional de paneles de fibrocemento, por impactos y desgarros.

Prosigue el arquitecto en su informe pormenorizando los daños detectados en las cubiertas para, finalmente, justificar tal desastre alegando que:

En el caso que nos ocupa, son el entramado de madera y tablero de soporte, junto con el elemento de cobertura (panel ondulado de fibrocemento) los que, en conjunto, se han despegado, doblado y, finalmente

partido. Este acontecimiento se da por el hecho de no haber soportado los fuertes vientos que tuvieron lugar al anochecer del día 27 de diciembre de 1999, y que tan malas consecuencias acarrearón, incluso con víctimas mortales, en varios puntos de nuestra geografía, siendo detectadas embestidas huracanadas que sobrepasaron velocidades punta de 170 km/h. rolando de Sur a Oeste, según dejaron constancia los Servicios Meteorológicos y Protección Civil.



Figuras 192 y 193. Comparativa fotográfica del estado de las cubiertas del Edificio Principal antes y después de la reparación de sus cubiertas. En la imagen izquierda se muestran las cubiertas antes de su reparación. En la imagen derecha se muestra el estado actual de las cubiertas desde el interior del Edificio Principal.

Con este informe, el arquitecto que dirigió las obras de reparación de las cubiertas certifica la desaparición por la supuesta acción del viento de los arreglos realizados, que duraron apenas 9 meses. Ciertamente, tal y como declara el arquitecto, se constata que el día 27 de diciembre de 1999, fortísimas rachas de viento azotaron el norte de la península, pero resulta injustificable que, ante tales inclemencias meteorológicas, no se hiciese una revisión de una obra tan reciente y expuesta a las inclemencias meteorológicas como la reparación de las cubiertas.

Aunque resulta aún más inexcusable que tal informe no se soporte con pruebas fotográficas de los daños causados con el fin de esclarecer los motivos de la "desaparición" de las reparaciones realizadas

más allá de las meras conjeturas del arquitecto, que declara como parte interesada. Resulta igualmente sospechoso que, tras esta acción del viento, las únicas partes de la cubierta afectadas sean las reparadas, pues como se demuestra con el aporte de fotografías actuales, las partes de la cubierta no reparadas, que en el momento de estos hechos tenían una antigüedad de 75 años, se mantienen firmes pese a sufrir igualmente los rigores del temporal.

En este caso, con las obras aún en periodo de garantía, se debió informar a la empresa que las realizó, además de iniciar una investigación veraz e independiente para esclarecer los motivos de tan desafortunados acontecimientos. También, se debía haber valorado una nueva reparación de las cubiertas. Se debe constatar que, en una inspección visual de las cubiertas de la harinera en 2020, no se han encontrado restos de materiales de la reparación supuestamente realizada.

Con fecha 13 de octubre de 2000, el técnico de la Subárea de Urbanismo del Ayuntamiento emite el Informe 95109410.6AF/EDIFIC2.00, en el que refiere haber realizado, el día 5 de ese mismo mes, una inspección técnica de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de GRANDES MOLINOS VASCOS en compañía del arquitecto que dirigió las obras.

En dicho informe certifica que, tras esta inspección, las obras realizadas se encuentran en un estado óptimo, y declara textualmente, en referencia a la reparación de las cubiertas, que «se encuentra en las condiciones exigidas y no se detectan deficiencias en su ejecución, tal y como se señala en el informe que se adjunta», para concluir que «una vez transcurrido el plazo de garantía, no existe, por tanto, inconveniente en proceder en consecuencia con el contrato administrativo».

Este informe es del todo inadmisibles, si se da por cierto el informe de daños previo realizado por el arquitecto director de la obra en el mes de febrero y se tiene en cuenta la situación actual de las cubiertas. Porque teniendo todo esto en cuenta ¿cómo puede ser que donde el arquitecto director declara que la parte de las cubiertas reparadas habían “volado” a consecuencia del temporal del 27 de diciembre de 1999, el técnico municipal vea, meses después, que todo está en orden y perfecto estado de revista y, por lo tanto, da por superado el plazo de garantía?

A tenor de esta controversia, y con las pruebas que se aportan en este apartado, se debería dirimir si hubo *mala praxis* por parte del técnico municipal, ya que no se puede dar el visto bueno y, por lo tanto, exonerar de responsabilidad tanto al arquitecto director como a la empresa adjudicataria que ejecutó las obras, cuando la reparación realizada ha sufrido graves daños estando aún en periodo de garantía.

De hecho, al menos se debería haber iniciado una investigación seria e independiente para determinar las causas y responsabilidades en este caso, ya que la garantía de obra, de un año de vigencia, debería haber cubierto la destrucción de las cubiertas reparadas o, al menos, determinar las causas de esta. Además, tal y como se puede observar en la comparativa fotográfica aportada, el estado de las cubiertas antes de su supuesta reparación y el estado actual de las mismas (imágenes), es muy similar y no puede adivinarse dónde se realizaron las supuestas reparaciones.

Con fecha 11 de marzo de 2003, la propiedad presenta la Solicitud 120233476, en la que solicita revisión y/o anulación del pago de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos, ejecutadas subsidiariamente por el Ayuntamiento, alegando que «de modo subsidiario el Ayuntamiento construye tejado a cuenta de la propiedad (1998). Dos meses después el tejado resulta totalmente destruido por razones que no se nos alcanza a comprender».



Figuras 194 y 195. Comparativa fotográfica del avance en la degradación de las cubiertas del Edificio Principal durante esta investigación. La imagen izquierda, de 2018, muestra el principio de degradación en el frontal de la cubierta principal. En la imagen derecha, de 2021, se aprecia el derrumbe de parte de la estructura de la cubierta frontal del Edificio Principal. El estado de abandono y degradación de este monumento es notorio y visible.

Esta Solicitud va acompañada de un informe en el que la propiedad cuestiona las cantidades monetarias reclamadas por el Ayuntamiento por actuaciones realizadas en Grandes Molinos Vascos. En dicho documento, la propiedad realiza una serie de alegaciones referidas al nivel de protección del inmueble y a la reparación de las cubiertas, entre las que cabría destacar —por razonables— que, al ser un BC y tal como marca la Ley 7/1990 de PCV, «cualquier intervención que deba realizarse sobre el referido inmueble y su entorno quedan sujetas a la autorización de los órganos competentes de la DFB». Además, añaden que la vigencia de este reconocimiento como edificio patrimonial es «desde el año 1990, año en que el edificio estaba recogido en el Centro de patrimonio Cultural como un elemento propuesto para que fuera objeto de protección».

En relación con las obras de reparación de las cubiertas, la propiedad señala que «[...] de manera que no se alcanza a comprender, lo cierto es que una vez finalizadas las obras y no habiendo transcurrido ni siquiera dos meses, probablemente debido al viento, la nueva cubierta se destruyó totalmente», añadiendo que «hasta la fecha nadie se haya podido explicar cómo se pudo venir abajo la cubierta».



Figura 196. Fotografía de la parte trasera del complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS en la que se aprecia la grave degradación de las cubiertas de la edificación patrimonial. La cubierta de los silos ha desaparecido totalmente.

En esta ocasión, las argumentaciones de la propiedad tienen total coherencia, ya que la inclusión del Edificio Principal de la harinera en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* ya es un reconocimiento implícito de su amparo por la Ley 7/1990 de PCV, lo que apoya su demanda de la necesaria autorización previa y explícita de la DFB para afrontar las obras de reparación de las cubiertas del inmueble patrimonial. Asimismo, se debe estar de acuerdo en la exigencia de explicaciones y responsabilidades que la propiedad hace al Ayuntamiento por la destrucción de las obras de reparación del tejado del edificio del que es titular y responsable jurídico y con las que pretende cargar a la propiedad.

Con fecha 27 de febrero de 2007 y tras varios intentos de cobro por los trabajos asumidos subsidiariamente por el Ayuntamiento de Bilbao, la concejala delegada del Área de Economía y Hacienda del Consistorio envía a la propiedad el recibo nº 1827000002248 por un importe de 101.984,54€, relativo al Expediente E9510940106.

Con fecha 23 de marzo de 2007, el representante de la propiedad realiza un recurso de alegaciones para minimizar la cuantía económica que hay que pagar. En estas alegaciones, la propiedad invoca la Ley 7/1990 de PCV para «recabar ayudas institucionales que contribuyan al pago o resarzan de los gastos [...]». Ante el apremio para el pago de las obras de reparación asumidas subsidiariamente por el Ayuntamiento y realizadas para minimizar el impacto de la degradación en este inmueble patrimonial, producida por el prolongado tiempo de abandono y la nula inversión en mantenimiento por parte de la propiedad, esta solicita ayuda económica invocando una ley que desoye y vulnera de manera reiterada desde hace décadas.

Mediante Decreto firmado el 23 de mayo de 2007 se desestima el recurso de la propiedad y se insiste en la obligación del pago de la deuda adquirida para sufragar los gastos derivados de las diferentes actuaciones ejecutadas en el complejo fabril. Con fecha 31 de enero de 2008, la propiedad presenta ante el Tribunal Económico-Administrativo de Bilbao la Reclamación 2007.1063 contra la Resolución de fecha 23 de mayo de 2007 dictada por el Área de Economía y Hacienda del Ayuntamiento de Bilbao. El tribunal resolvió desestimar la reclamación económico-administrativa presentada por la propiedad, confirmando el pago ineludible de las cantidades adeudadas. El último documento que se adjunta al Expediente 95 1094 000106 es una Providencia fechada el 4 de marzo de 2008 en la que se informa de «los efectos oportunos. Una vez incorporado acuerdo favorable del Tribunal Económico-Administrativo de Bilbao».

Tras realizar varias consultas con las diferentes Áreas del Ayuntamiento de Bilbao involucradas en este expediente, no se aporta documentación alguna que acredite que la propiedad sufragó los gastos derivados de su negligencia al abandonar y no mantener las diferentes edificaciones de Grandes Molinos Vascos. Es decir que, en la actualidad, los gastos derivados de la reparación de las cubiertas del Edificio Principal y de la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda de la harinera han sido asumidos íntegramente por el Ayuntamiento de la Villa.

El tema del abandono de Grandes Molinos Vascos también fue tratado en las Juntas Generales de Bizkaia, pues era tan evidente y notoria la degradación que padecía este Monumento que, en noviembre de 2012, el Grupo Popular Vizcaíno realizó una solicitud de INFORMACIÓN/DOCUMENTACIÓN sobre la situación y estado de conservación de este BC, petición que quedó reflejada en los boletines oficiales de Bizkaia, números 994 (a) y 994 (b) con fecha del 6 de septiembre y 26 de noviembre del año 2013, respectivamente.

La respuesta a tal petición de información se realizó el 6 de noviembre de 2017 mediante un documento firmado por la propia diputada foral de Cultura, en el que se hace referencia al estado de este Monumento en los siguientes términos:

La Diputación Foral de Bizkaia es plenamente consciente del valor patrimonial cultural de las instalaciones de Grandes Molinos Vascos y de los restos de la cordelería de las atarazanas de Zorrotza asociados a ellas, que gozan de la máxima protección legal como Bien Cultural Calificado con la categoría de Monumento. Las

instalaciones son de propiedad privada -ACSA, S.A.- y en la actualidad el conjunto se encuentra muy deteriorado debido al total abandono y falta de mantenimiento por parte de la propiedad -probablemente desde los años 90, en los que ya se llevó a cabo el derribo del edificio de oficinas y vivienda que se encontraba en estado de ruina-. Así se pudo constatar en la visita de inspección, de 18 de octubre de 2017, que efectuaron los técnicos del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB, junto con técnicos del Ayuntamiento de Bilbao y asistencia de seguridad del servicio municipal de bomberos, con el objetivo de realizar una primera evaluación de sus necesidades más urgentes.⁷⁸

De esta respuesta se extraen dos informaciones muy relevantes para el caso: el conocimiento, reconocido por la DFB, de que el abandono de este BC viene desde la década de 1990, prolongándose durante aproximadamente treinta años, y la realización de una valoración técnica de las consecuencias del dilatado abandono de este inmueble patrimonial, lo que da esperanzas de su rehabilitación en un futuro cercano.

Otro dato incuestionable, que acredita la ineficaz gestión de las instituciones que tienen competencias en la salvaguarda del PCV, es que, tras casi tres décadas de abandono acreditado y con los instrumentos legales que pone a su disposición la Ley 7/1990 de PCV, no se ha iniciado ningún expediente sancionador ni se ha realizado reproche alguno a la propiedad por su responsabilidad en el abandono y deterioro de las edificaciones de la harinera. Mucho menos se ha valorado utilizar una herramienta perfectamente lícita y adecuada para este caso como la expropiación. La no cooperación y la ilegalidad flagrante cometida por la propiedad dejan dos escenarios posibles a la administración: negociar una cesión para su explotación, haciéndose cargo de los gastos de rehabilitación, o hacer una expropiación del bien con base al artículo 21 de la Ley 7/1990 de PCV.

Como muestra de la desidia existente en la defensa del patrimonio cultural de origen industrial, tras la desaparición de la cubierta reparada, nueve meses después de su construcción y aún en garantía, no se ha realizado investigación alguna ni se han dirimido responsabilidades, ignorando la declaración del arquitecto firmante del proyecto y dando por buena la versión del técnico de la Subárea de Urbanismo, que asumió para el erario público los costes de una obra que había sido totalmente destruida por un temporal, de manera que se ha liberado del compromiso de garantía al arquitecto director y a la empresa adjudicataria.

Como colofón a tan desafortunada gestión, tras la desaparición de la cubierta reparada y pese a que, tanto desde la *Comisión de Patrimonio* del propio Ayuntamiento como desde otras instancias, se apuntaba a la necesaria e ineludible sustitución de las cubiertas del edificio patrimonial para garantizar su supervivencia, en la actualidad, desde la fatídica destrucción de las obras de reparación, siguen sin ser nuevamente restauradas, lo que ha supuesto una situación de degradación extrema —en partes han desaparecido—, sin que se haya iniciado procedimiento alguno para acometer una nueva reparación.

Finalmente, debido a la prolongada situación de abandono y degradación del complejo de la harinera, tanto el edificio de La Cordelería del Astillero Real de Zorroza como el Edificio Principal, ambos partes del conjunto fabril protegido de Grandes Molinos Vascos, han sido incluidos, en 2020, en *La Lista Roja del Patrimonio* elaborada por la *Asociación Española para la Defensa del Patrimonio Cultural y Natural* (*Europa Press*, abril 4, 2020). El motivo de esta inclusión es el abandono y ausencia de mantenimiento de estas edificaciones, que presentan un estado deplorable, de forma que el Edificio Principal se encuentra «abandonado y en mal estado de conservación», además de que «gran parte de la cubierta ha desaparecido y se observa una pérdida acelerada de la estructura de madera que la soporta» (*Hispania Nostra*, 2020).

Yendo a las fuentes del *Centro de Patrimonio Cultural* del Gobierno Vasco, la ficha 448 del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, referida a Grandes Molinos Vascos, está desactualizada y plagada

Notas -----

⁷⁸ Documento de respuesta de la Diputada Foral de Euskera y Cultura a las Juntas Generales de Bizkaia

(Expediente 6343) con fecha de 6 de noviembre de 2017.

de inexactitudes. En este caso, la ficha correspondiente al complejo de la harinera fue revisada por última vez el 1 de abril de 2005, 4 años antes de que el Edificio Principal fuese reconocido como BC. Los más de 15 años sin la actualización de información provocan desajustes como que se califique como «no destacado» a este inmueble patrimonial, cuando tiene, desde 2009, el más alto grado de protección y valorización concedido en el País Vasco a una edificación.

Otro de los errores detectados en la ficha oficial tiene que ver con la descripción de las edificaciones que conforman el complejo industrial: una casa para vivienda y oficinas, tres pabellones industriales y una fábrica de pisos (el Edificio Principal). De estas se identifican como desaparecidas: el almacén, un pabellón industrial y el pabellón de descarga, pesado y transporte de cereal.

Entre los inmuebles desaparecidos no está incluido el Edificio de Oficinas y Vivienda demolido en 1998, 7 años antes de la última actualización de la ficha. Aunque lo más destacable de esta ficha es que se califica de «mala» la conservación general de este Monumento y se destaca que la degradación en muros, pilares e instalaciones es leve, mientras en las cubiertas es grave.

Ante tales constataciones, resulta injustificable que no se hayan iniciado acciones para garantizar la salvaguarda de este BC. Con las deficiencias constatadas y la patente desactualización, el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* se convierte en un instrumento ineficaz, lo que provoca, al igual que en el caso de estudio anterior, que se incumplan los artículos 5.2.b y 18.1 de la Ley 7/90 PCV.

Aunque en el marco cronológico de esta investigación han estado vigentes ambas leyes, los hechos aquí descritos acontecieron con la Ley 7/1990 de PCV vigente y, por lo tanto, es a los artículos de esa ley a los que se apela, aunque las negligencias persisten hoy, a pesar de que se encuentre vigente la Ley 6/2019 de PCV.

Como preámbulo al análisis de los artículos de la Ley 7/1990 de PCV que han sido vulnerados en este caso y para entender la importancia de la calificación de un BC como es el Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos, la ley, en el Capítulo I de su Título II dedicado a los Bienes Culturales Calificados, en el artículo 10.1, dice textualmente que «tendrán la consideración de bienes culturales calificados aquellos bienes del patrimonio cultural vasco cuya protección es de interés público por su relevancia o singular valor y que así sea acordado específicamente» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 5).

Es conveniente recordar esta apreciación porque, mientras la Ley 7/1990 de PCV califica la salvaguarda del patrimonio cultural de “*interés público*”, el teniente de alcalde delegado del Área de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Bilbao consideraba de “*interés público*” la demolición de instalaciones industriales abandonadas y en desuso de los Grandes Molinos Vascos, edificios patrimoniales incluidos, tal y como consta en el primer documento adscrito al Expediente 95 1094 000106, analizado para este caso.

En cuanto a qué artículos de la Ley 7/1990 de PCV se incumplen en este caso, existe un gran paralelismo con las vulneraciones de la ley cometidas en el caso de estudio de los Talleres de Zorroza, pero con varios matices. Por un lado, en el artículo 3 de la ley se indica que «los poderes públicos en el ejercicio de sus funciones y competencias, velarán en todo caso por la integridad del patrimonio cultural vasco y fomentarán su protección, y enriquecimiento y difusión, actuando con la eficacia necesaria para asegurar a las generaciones presentes y futuras la posibilidad de su conocimiento, comprensión y disfrute» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 3).

En cambio, por su parte, el artículo 4.1 señala como instituciones competentes a efectos de la Ley 7/1990 de PCV al «Gobierno Vasco, las Diputaciones Forales y los Ayuntamientos» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 4); de hecho, la ley es aún más específica en cuanto al grado de responsabilidad de las administraciones competentes e indica de manera clara en su artículo 4.2 que:

En particular corresponde a los Ayuntamientos la misión de realzar y dar a conocer el valor cultural de los bienes integrantes del patrimonio histórico del pueblo vasco que radiquen en su término municipal. Les

corresponde asimismo adoptar, en caso de urgencia, las medidas cautelares necesarias para salvaguardar los bienes del expresado patrimonio histórico cuyo interés se encontrase amenazado. (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.4).

Tal y como se ha demostrado en esta investigación, los poderes públicos competentes para cumplir y hacer cumplir la ley han sido incapaces de atajar la situación —flagrante y conocida desde hace décadas por las tres administraciones competentes— de abandono de este BC, poniendo en peligro la integridad y supervivencia de esta joya arquitectónica del patrimonio industrial. De esta forma, todos estos poderes públicos son responsables de una dejación de las funciones que se les encomienda en las leyes de PCV. No obstante, son de especial mención las responsabilidades del Ayuntamiento de Bilbao y la DFB, ya que tuvieron conocimiento de esto y documentaron el abandono de esta edificación patrimonial, allá por 1993, y, aun así, en la actualidad, aún no han tomado cartas en el asunto —a excepción de la asunción subsidiaria de la colocación de un sistema de redes perimetrales anti desprendimientos en el edificio de la Cordelería y la supuesta reparación de las cubiertas del Edificio Principal y el mencionado reciente ultimátum—.

En definitiva, una frágil voluntad política respecto a la importancia del patrimonio industrial unida a la laxitud en el cumplimiento de las Leyes de PCV y una insuficiente asignación de fondos han desembocado en la extrema situación que padece Grandes Molinos Vascos. No obstante, se vislumbra un hilo de esperanza gracias a la sensibilidad que están mostrando hacia el patrimonio industrial el nuevo equipo director del Departamento de Cultura de la DFB, formado por su diputada de Cultura, Lorea Bilbao, y por la directora de Cultura, Begoña Ibarra, que han sufragado tres estudios arquitectónicos de diagnóstico para esclarecer la situación estructural del Monumento y en cuyas conclusiones se advierte de una inminente amenaza de ruina, por lo que han dado un ultimátum de 6 meses a la propiedad para que repare las cubiertas, una maniobra e iniciativa Foral que, en décadas de abandono del inmueble, jamás había sido tomada. Esta noticia abre un hilo de esperanza y se espera que sea el preámbulo para la definitiva rehabilitación y reutilización de esta edificación patrimonial (Hernández, 2021, mayo 21).

En cuanto a dirimir responsabilidades por la degradación y abandono de este Monumento, queda demostrado que hay un incumplimiento flagrante y continuado del artículo 20.1 que señala directamente a la empresa propietaria como responsable directa de la conservación, cuidado y protección del BC. El incumplimiento, sostenido en el tiempo, de este artículo queda acreditado con las pruebas fotográficas y documentales aportadas, así como, también, queda demostrado que todos los poderes públicos invocados por la ley como garantes de la protección del PCV eran y son conocedores de estos hechos desde hace décadas, una situación que ha persistido tras ser calificado como Monumento sin que nada se haya hecho para atajarla, más allá de medidas puntuales, a todas luces insuficientes.

En su artículo 20.3, la ley hace referencia a la capacidad de la DFB para ordenar la reparación de los daños causados ilícitamente⁷⁹ a un BC, incluyendo «[...] *reparación, reposición, reconstrucción u otras que resulten precisas para recuperar el estado anterior del bien*» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 8). Estas medidas de urgencia debían haber sido tomadas subsidiariamente por la DFB con cargo a la propiedad, pero la inacción de esta institución ante un caso tan evidente de incumplimiento de la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio cultural es inadmisibles e injustificables.

En su artículo 35.1, la Ley 7/1990 de PCV dice textualmente que:

Quando sean necesarias obras de reparación para la conservación de un bien cultural calificado o inventariado, o si existe peligro inminente sobre el mismo, el propietario o demás obligados deberán denunciar este peligro inmediatamente a la Diputación Foral correspondiente para que esta adopte las medidas oportunas. (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 8)

Notas -----

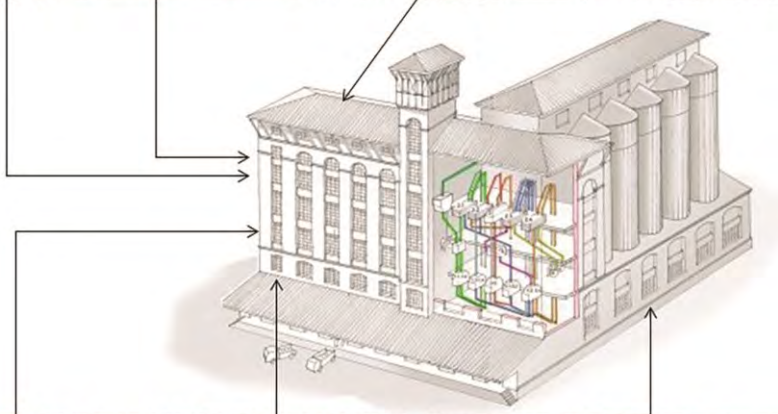
⁷⁹ Se entiende que los daños ocasionados por el abandono de Grandes Molinos Vascos son ilícitos

porque contravienen lo expuesto en el artículo 20.1 de la Ley 7/90 PCV.



ESTADO DE CONSERVACIÓN INTERIOR DE GRANDES MOLINOS VASCOS

- 1.- Sala de bocas
- 2.- Primera planta
- 3.- Segunda planta
- 4.- Tercera planta
- 5.- Cuarta planta
- 6.- Bajo cubierta



ESTADO DE CONSERVACIÓN EXTERIOR DE GRANDES MOLINOS VASCOS

- 1.- Vista frontal
- 2.- Torre
- 3.- Vista trasera
- 4.- Detalle frontal
- 5.- Vista lateral silos
- 6.- Detalle trasera

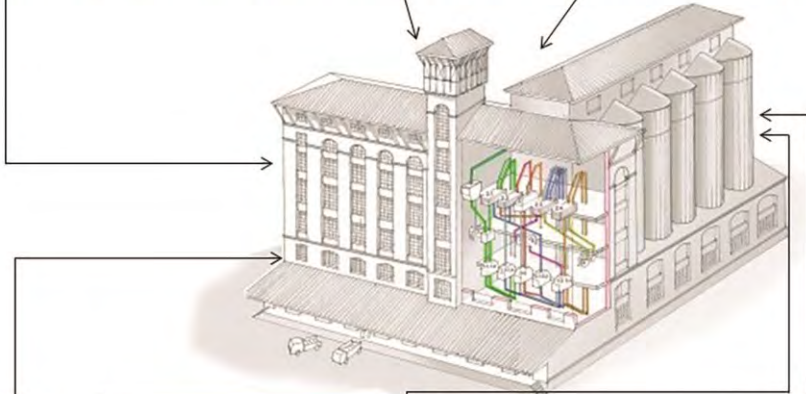




Figura 197. Salcedo, A. (2020). *Somos o no somos?*⁸⁰ [Fotografía].

Notas -----

⁸⁰ *Somos o no somos?* Es una obra incluida en el proyecto *I survived the Guggenheim effect*. Con esta intervención se pretende poner el acento en la desafección social e institucional para con el PCV y

sobre las consecuencias que, en forma de la pérdida patrimonial y de memoria, acontecen cuando se abandona un BC.

En este sentido, no hay evidencias de que ni la propiedad ni el Ayuntamiento de Bilbao notificasen o denunciasen ante la DFB la grave situación de degradación que padecía y padece este BC y que llevó al Ayuntamiento a asumir de forma urgente y subsidiaria las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal, la instalación de una red de protección en la fachada del pabellón de la Cordelería y la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda de la harinera.

Esta falta de denuncia no exonera de responsabilidad a la DFB, ya que, como queda probado documentalmente en el Expediente 95 1094 000106, la Diputación era conocedora de la grave situación de abandono que padecía y padece este BC. De hecho, no existen evidencias de que la DFB realizase ningún requerimiento a la propiedad para subsanar esta situación, aunque sí queda probado que no realizó actuación alguna dirigida a la salvaguarda de este destacado *Monumento*.

Siguiendo con las responsabilidades de la DFB, en este caso, según se desprende del artículo 35.2, cuando queda probado que la propiedad desatendió y desatiende los cuidados previstos en el artículo 20.1, debió ser la DFB quien, subsidiariamente, debería haber acometido cuantas actuaciones fuesen necesarias para garantizar la integridad del inmueble patrimonial y devolverlo a un estado digno de conservación. Pues bien, no hay constancia de ninguna actuación liderada por la DFB en ese sentido, por lo que hay un incumplimiento claro del mencionado artículo.

Este artículo 35.2 también salpica a una institución como el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, pues especifica que esas actuaciones dirigidas a la salvaguarda del BC, podrían ser iniciadas de oficio por la DFB o «a instancia del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco» (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p. 12), lo que, en definitiva, supone un depósito de confianza en la labor de vigilancia y protección de este organismo como garante del cumplimiento de la ley, cuya labor desatendió.

En este caso, también falló este mecanismo de control previsto por la ley al quedar acreditado el conocimiento que esta institución tenía del abandono y estado de degradación de este Monumento. En definitiva, queda probada la connivencia de los poderes públicos con las ilegalidades cometidas por la propiedad, ya que eran conocedores de tales ilegalidades y ejercieron dejación de sus funciones.

La ley, en su artículo 21.1, dice que la defensa de los BBCC es de «interés social» y que su desatención puede ser motivo de expropiación. Prosigue en el artículo 21.3 que los poderes públicos señalados como competentes pueden ejecutar estas expropiaciones por causas motivadas. El caso de Grandes Molinos Vascos, al igual que sucedió con Talleres de Zorroza, es un claro ejemplo de desatención y desprotección de un elemento destacado del PCV y se entiende que su posible expropiación estaría más que justificada.

Respecto a las actuaciones realizadas en el área protegida de este Monumento, marcada en el plano extraído del BOPV y adjuntado en este análisis, la ley, en su artículo 29.1 dice que:

las intervenciones que deban realizarse sobre bienes culturales calificados y su entorno, salvo las contempladas en el artículo 33, quedarán sujetas a la autorización de los órganos competentes de la Diputación Foral afectada. Dicha autorización será previa a la concesión de licencia municipal (...). (BOPV nº 157 de 6 de agosto de 1990, p.11)

Considerando el entorno del BC como el área marcada en el plano adjunto al BOPV nº51, de 13 de marzo de 2009, dentro de este espacio protegido se demolieron dos pabellones y el Edificio de Oficinas y Vivienda. Estas obras de demolición se desarrollaron sin un permiso expreso y previo de la DFB. Ni siquiera las obras de reparación de las cubiertas del Monumento contaron con el preceptivo permiso de la Diputación.

En el artículo 30, en su punto 1, la ley dice que no se podrán otorgar licencias que requieran cualquier notificación administrativa prevista en la ley. En el punto 2 de este mismo artículo, se califican de ilegales las obras realizadas sin cumplir con la notificación y permiso previo de la Diputación Foral. En

este caso, no consta en el expediente consultado ninguna notificación ni permiso previo de la DFB que avalase las actuaciones realizadas. Por lo tanto, atendiendo a lo que dice la ley, todas estas obras deberían ser consideradas ilegales.

Acudiendo al artículo 108 de la ley, en el que se enumeran los artículos sancionables y las cuantías económicas asignadas a cada uno de ellos, en el caso que nos ocupa, se habrían incumplido los artículos: 3, 5, 20.1, 28, 29, 30 y 35.1, lo que en términos de sanciones económicas debería haber supuesto multas de hasta 10.000.000 de pesetas para el incumplimiento de los artículos 3, 28, 30 y 35.1 y sanciones de hasta 25.000.000 de pesetas para el incumplimiento de los artículos 5, 20.1, 29 y 30.

No obstante, como sucedió en el caso de los Talleres de Zorroza, el incumplimiento de los artículos 3 y 5, sancionables con cuantías que podrían alcanzar las 10.000.000 y 25.000.000 pesetas respectivamente, son responsabilidad de las instituciones públicas marcadas por la ley como competentes (Ayuntamiento de Bilbao, DFB y Gobierno Vasco) y del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco por la desactualización y los errores en la información del *Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco*.

Además, como no se encuentra ninguna evidencia de expediente sancionador contra la propiedad de Grandes Molinos Vascos, más allá de la exigencia por parte del Ayuntamiento de Bilbao del pago de las obras que realizó subsidiariamente, se podría concluir que, también, se incumple este artículo 108 de la Ley 7/1990 de PCV.

Otra de las consecuencias del abandono de GRANDES MOLINOS VASCOS, que podría calificarse de daño colateral, tiene que ver con el almacenamiento en la planta baja de su Edificio Principal de los últimos modelos industriales de madera para fundición de la emblemática empresa siderúrgica vasca ALTOS HORNOS DE VIZCAYA.

Como se analiza pormenorizadamente en el apartado dedicado a los referentes artísticos del proyecto *Azken alabak* y gracias a la labor investigadora desarrollada por Javier Fernández, sabemos que cientos de estos modelos fueron salvados por dos personas vinculadas al mundo del arte: el artista plástico Javier Pagola y el crítico de arte Javier González de Durana.

Cuando estos tuvieron conocimiento del desmantelamiento de las instalaciones de este complejo fabril y de la más que probable destrucción de los miles de modelos de madera que se almacenaban en el Pabellón de Modelos, decidieron cargar en camiones tantos de estos modelos como pudiesen salvar. De los miles que fueron destruidos en piras, unos cientos de modelos fueron trasladados por González de Durana y Pagola a un granero en Navarra, donde permanecieron durante varios años.

En ese compás de espera, González de Durana fue nombrado primer director de la Sala Rekalde de Bilbao, un espacio llamado a ser un referente en el arte contemporáneo de la Villa. En el año 2000, González de Durana, sabedor de la trascendencia histórica y patrimonial de estos modelos industriales, así como de su belleza estética y potencial escultórico, organizó la exposición *"Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial"* en la que se mostraron varios de los modelos de AHV salvados.

Al concluir la exposición, el propio González de Durana solicitó a la propiedad de Grandes Molinos Vascos, con la que tenía amistad, la posibilidad de guardar "temporalmente" los modelos de AHV en los sótanos de la harinera, que ya por aquel entonces estaba en desuso. Estos cientos de modelos fueron apilados en sacas, sin ser fotografiados, ni inventariados y sin prever su estado de conservación.

Pues bien, hoy en día, 21 años después de su almacenamiento en Grandes Molinos Vascos y debido a las filtraciones de agua provocadas por los graves daños que presentan las cubiertas del edificio abandonado, varias decenas de estos modelos presentan un grave deterioro por humedad, mientras el resto están expuestos a la polilla y a la degradación propia del paso del tiempo y del abandono.



Figura 198. Fotografía de los modelos de AHV amontonados en sacas desde hace más de dos décadas en GRANDES MOLINOS VASCOS.



Figuras 199 y 200. Fotografías que muestran la situación de abandono en que se encuentran los modelos de AHV, afectados por las filtraciones de agua debido a la desaparición de parte de la cubierta del Edificio Principal de GRANDES MOLINOS VASCOS.

Como conclusiones en el caso de GRANDES MOLINOS VASCOS, repasando los acontecimientos y actuaciones llevadas a cabo, queda demostrado que el Edificio Resulta incomprensible que se salven estos modelos para, después, enterrarlos sin darles valor alguno, cuando son testimonios del saber hacer de la industria vasca y de los pocos ejemplos de patrimonio mueble que quedan de la empresa que fue buque insignia del poderío industrial del País Vasco.

Principal de la harinera es un BC calificado con la categoría de Monumento, el mayor reconocimiento otorgado a un inmueble en Euskadi. Que el complejo fabril fue adquirido en 1963 por su actual propietaria, la empresa *Almacenamientos Comerciales S.A.* Que la propiedad, animada por el Ayuntamiento de Bilbao, que consideraba de "interés público" la demolición de instalaciones industriales solicitó la subvención del PDRRII para demoler todas las edificaciones de la harinera. Que el Departamento de Ordenación del territorio, gestor del PDRRII, tras solicitar al Departamento de Cultura información aclaratoria sobre el caso, resuelve no conceder la ayuda del PDRRII, alegando que, entre las edificaciones que se pretendía demoler había inmuebles patrimoniales protegidos por la ley. Que desde 1995, el Ayuntamiento de Bilbao era oficialmente conocedor del estado y degradación del

edificio patrimonial. Que, en 1990, la Edificación Principal de GRANDES MOLINOS VASCOS fue incluida en el primer Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco realizado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Que, en 1996, se demolieron los pabellones 2 y 4 por cuenta de la propiedad, con permiso del Ayuntamiento. Que, en 1998, el Ayuntamiento de Bilbao acometió subsidiariamente la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda con subvención del PDRRII. Que desde 1998 la DFB era conocedora de la grave situación de degradación del conjunto de GRANDES MOLINOS VASCOS. Que el Ayuntamiento de Bilbao, asesorado por su *Comisión de Patrimonio*, decidió acometer unilateral y subsidiariamente las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal. Que estas obras se finalizaron en marzo de 1999. Que, supuestamente, en diciembre de ese mismo año, la acción del viento destruyó completamente las reparaciones realizadas. Que, en febrero del año 2000, el arquitecto director de las obras de reparación certificó tales hechos. Que, en octubre del año 2000, el Técnico de la Subárea de Urbanismo del Ayuntamiento constató el óptimo estado de las obras y concedió el certificado de fin de obra. Que, hoy en día, 31 años después de que este elemento fuese incluido en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* y 12 años después de su calificación como BC con la categoría de Monumento, se puede certificar que, tanto la fábrica de pisos como la nave de la Cordelería del Astillero Real, continúan abandonados sin que se haya realizado labor alguna de mantenimiento, más allá de la fallida reparación de las cubiertas del Edificio Principal. Que todos los poderes públicos señalados por la Ley 7/1990 de PCV como competentes en este asunto eran y son conocedores de los hechos descritos. Que no se ha iniciado expediente sancionador alguno motivado por el abandono y degradación de las edificaciones patrimoniales y que no hay constancia de que la propiedad haya asumido el pago de la demolición del edificio de Oficinas y Vivienda, así como los gastos derivados de la reparación de las cubiertas del Edificio Principal. Que en la planta baja del Edificio Principal se almacenan (no se ha determinado si con conocimiento de la propiedad) los últimos modelos industriales de madera policromada de la empresa AHV. Que, hoy en día, a las puertas del desarrollo del PGOU para Punta Zorroza, aún no hay un proyecto claro para este BC.

- Tipología 4. *BBCC alterados*

En la tipología de *BBCC alterados* se incluye a aquellos BBCC industriales que, tras labores de mantenimiento, rehabilitación o restauración han sufrido alteraciones irreversibles que han cambiado sustancialmente su naturaleza constructiva o estética.

Partiendo de la asunción de que las labores de mantenimiento son imprescindibles para la óptima conservación de los BBCC, estas deben ajustarse al grado y régimen de protección y características propias del BC. Además, cualquier trabajo de restauración o rehabilitación acometido en un elemento patrimonial protegido debería estar dirigido y supervisado por expertos técnicos en patrimonio cultural y ser notificados a los órganos competentes para que hagan un seguimiento.

En este sentido, las Leyes de PCV prevén y limitan las actuaciones que se acometan sobre BBCC. Las intervenciones realizadas hasta 2019 en elementos patrimoniales, con vigencia de la ley 7/1990 de PCV, no estaban limitadas por un apartado específico en la ley que las regulase, más allá del artículo 29, que alude al necesario permiso previo de la Diputación Foral correspondiente, antes de acometer cualquier intervención que afecten a BBCC. En su artículo 32, la ley también autoriza a las Diputaciones Forales a paralizar las actuaciones previstas sobre elementos patrimoniales protegidos si se pusiese en peligro su integridad.

A partir del año 2019, con la entrada en vigor de la Ley 6/2019 de PCV, se atiende de una manera más adecuada a los casos que se dan en las actuaciones que afectan a elementos patrimoniales protegidos. Esta nueva ley dedica íntegramente su artículo 34 a tratar los criterios de intervención sobre BBCC. Este artículo 34, en su apartado 1º, dice textualmente que «las intervenciones sobre cualquier bien del patrimonio cultural vasco incluido en el Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco garantizarán por todos los medios de la ciencia y de la técnica su conocimiento, conservación, restauración y rehabilitación para su puesta en valor» (BOPV nº 93, de 20 de mayo de 2019, p. 19).

En su apartado 2º dice que «a los efectos de esta ley, se entiende por puesta en valor el conjunto de actuaciones encaminadas a conocer, valorizar, reconocer y dotarle de uso a un bien, sin desvirtuar por ello los valores culturales por los que ha sido objeto de protección» (BOPV nº 93, de 20 de mayo de 2019, p. 19). Esto quiere decir que cualquier actuación necesaria sobre un BC debe tener como objetivo potenciar los valores patrimoniales del elemento, evitando la afectación de los valores culturales del mismo.

Por su parte, el apartado 3º de este artículo se centra en el uso o reutilización que se debe hacer de un BC e indica que el nuevo uso que se asigne a la edificación patrimonial debe ser compatible con los valores patrimoniales industriales y el grado de protección del bien. Aunque, si hay un apartado determinante en este artículo 34, que afecta a los elementos integrados en esta tipología de BBCC alterados, es su apartado 4º, que dice textualmente que «se establece como principio básico de actuación la intervención mínima indispensable para asegurar la transmisión de los valores culturales de los que es portador el bien y la reversibilidad de los procedimientos que se apliquen» (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p. 19); es decir, que la ley blindo la integridad de los BBCC, protegiéndolos ante actuaciones negligentes que pudieran afectar a su integridad, apostando por intervenciones ajustadas y reversibles.

En su apartado 5º, el artículo hace referencia al necesario respeto de «los añadidos de todas las épocas que perviven en el bien y que proporcionan información sobre la evolución del mismo». El apartado 6º de este artículo habla de la reconstrucción o reintegración de partes del BC desaparecidas, que solamente pueden ser sustituidas cuando «se cuente con información precisa fehaciente de la autenticidad de la parte a reconstruir». Además, para proceder a esta operación, la intervención debe ser «necesaria para garantizar la integridad del bien o para una correcta comprensión de sus valores culturales» y que «se utilicen elementos originales o, si ello no fuera posible, compatibles, debiendo, en este último caso, ser discernibles de los originales» (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p. 19).

En el apartado 7º se habla de que, en caso de autorización para agregar adiciones a un BC, «estas deberán respetar la armonía del conjunto, distinguiéndose de las partes originales para evitar las falsificaciones históricas o artísticas. La naturaleza de estas adiciones deberá garantizar su reversibilidad sin daños sobre el bien» (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p. 19). El apartado 8º habla de la necesaria protección de todos los elementos integrantes del BC:

[...] en las intervenciones se deberán proteger las estructuras interiores, distribuciones y acabados, con el mismo nivel de protección que los envolventes exteriores, evitándose la demolición de sus elementos constituyentes, salvo para su sustitución, elemento a elemento, por estructuras similares a las existentes. (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p. 19).

En el apartado 9º, se hace alusión a la prohibición de emplear técnicas y materiales incompatibles con los propios del bien y su entorno o «con los valores objeto de protección según el régimen aplicable». Además, se acota la experimentación técnica o material en las intervenciones sobre BBCC, ya que estas «deberán ofrecer comportamientos y resultados suficientemente avalados por la experiencia o por la investigación» (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p. 19). Por último, el apartado 10º de este artículo 34 dice que «la aplicación de las normativas sectoriales se supeditará a la conservación de los valores culturales del bien» (BOPV nº 93 de 20 de mayo de 2019, p. 19).

Queda patente la intencionalidad proteccionista de la Ley 6/2019 de PCV, que viene a enmendar el vacío legal que había en su predecesora, aunque, lamentablemente, los hechos narrados en los ejemplos y en el caso de estudio de esta tipología acontecieron con vigencia de la Ley 7/1990 de PCV.

Entre los BBCC de origen industrial del área metropolitana de Bilbao, se ha podido constatar que integran la tipología de *alterados* los siguientes elementos: MUELLE DE HIERRO (Portugalete), PUENTE TRASBORDADOR DE BIZKAIA (Getxo-Portugalete), MERCADO DE LA RIBERA (Bilbao), ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO,

HARINO PANADERA (Getxo), y ESTACIÓN DE LAS CALZADAS DE MALLONA (Bilbao). Estos 6 elementos patrimoniales alterados, suponen un 13,3% del total de BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano.

Puede ser que, con la ley vigente en el momento que se alteraron estos BBCC en la mano, estas transformaciones fuesen legales, aunque lo que aquí se analiza trasciende la legalidad y se adentra en el terreno del sentido común y de la protección de los valores industriales de estos BBCC. Tal y como explica el investigador Juan Claver en su conferencia titulada *Metodología para el análisis y gestión de bienes inmuebles industriales*, si se quiere la subsistencia de elementos industriales, hay que abrirse a su reutilización y transformación para otros usos, una vez finalizada su vida productiva, pero, siempre, teniendo en cuenta que, si se trata de elementos patrimoniales de origen industrial, son precisamente los valores relacionados con su actividad productiva industrial los que se deben priorizar y preservar ante cualquier intervención en el bien, ya sea por necesidades de mantenimiento o para su adaptación a un nuevo uso, ya que, como indica textualmente Claver:

Un elemento patrimonial debe ser transmisor de conocimiento, [...] y si estamos hablando de patrimonio industrial, [...] tienen que ser las características que mejor permitan interpretar el proceso productivo que este bien acogía. Si hablamos de patrimonio industrial, son las características más vinculadas al proceso productivo las que tenemos que preferenciar. (Claver, 2017, 09'10").

Es decir que, cuando se deba intervenir un BC de origen industrial, por el motivo que fuese, se debe poner especial atención e intención en la conservación de las características propiamente industriales del bien e intentar preservar las huellas que permitan interpretar los procesos productivos industriales que el bien acogía.

En este sentido, el análisis de las intervenciones realizadas en los elementos que integran esta tipología descubre prácticas alejadas de este espíritu proteccionista, ya que, en todas ellas, hay una pérdida injustificada y evitable de valores patrimoniales industriales, de las huellas de los procesos productivos o afecciones y alteraciones estructurales y estéticas de los BBCC.

Como ejemplos de estas alteraciones, tenemos el caso del PUENTE TRASBORDADOR DE BIZKAIA, un BC calificado con la categoría de *Monumento* que, además, cuenta con el reconocimiento como *Patrimonio de la Humanidad* por la Unesco. En este ejemplo hay dos intervenciones que ponen en riesgo su esencia, autenticidad y valores industriales. Ambas tienen que ver con su explotación como atracción turística.

La primera se da por la permisividad institucional con la construcción de un ascensor dentro de la estructura de las torres del puente, de una pasarela de paseo sobre la estructura que une los dos márgenes de la ría, así como la ubicación de locales de hostelería y de venta de souvenirs en la zona de protección del elemento patrimonial, que afectan a los elementos de especial protección. En este sentido, la explotación turística de cualquier elemento patrimonial debe ser compatible y respetuosa con su protección y valorización.

La segunda de las acciones que afecta al PUENTE TRASBORDADOR DE BIZKAIA es la sustitución de elementos originales por otros de nueva factura. Sin poner en cuestión la necesaria reparación de la estructura de una infraestructura que lleva 128 años en funcionamiento, la sustitución de elementos originales debe ser el último recurso y siempre debe estar avalada por informes técnicos, como sucedió con la sustitución de los roblones originales de este *Monumento*.

En este caso, más allá de la necesidad de esta sustitución, lo que resulta sorprendente y deja claro el interés mercantilista y la falta de sensibilidad de la propiedad para con un bien *Patrimonio de la Humanidad* es que los roblones originales del siglo XIX, sustituidos en la reparación del Puente, fueron puestos a la venta en la tienda de souvenirs del propio puente por el módico precio de 61,95 euros la unidad. Estas intervenciones hacen sospechar la falta de conciencia patrimonial por parte de la propiedad.



Figura 201. Fotografía que muestra un roblón original del siglo XIX del PUENTE TRASBORDADOR DE BIZKAIA (con número de serie incluido) de venta en la tienda del propio Monumento.



Figura 202. Cartel promocional del PUENTE TRASBORDADOR DE BIZKAIA realizado por el Ayuntamiento de Getxo (el municipio en el que se encuentra la tienda de suvenires y la terraza del Puente), en el que se puede observar la pasarela peatonal junto al logotipo de la Unesco.

Otro de los ejemplos que destacan en esta tipología es el caso de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO, un BC calificado con la categoría de *Monumento*. Este edificio patrimonial, ubicado en el corazón de la Villa, permaneció en el olvido y abandonado ante los ojos de todos durante décadas. Aunque el ejemplo de la Alhóndiga será analizado pormenorizadamente como caso de estudio en el punto 6.2.2.b, dedicado a la Tipología 2. *Reutilización con pérdida patrimonial* del Capítulo VI de esta tesis, se reitera que, con el proyecto de rehabilitación y transformación de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO en el centro Cultural Azkuna Zentroa, se cometieron graves irregularidades que afectaron directamente a los valores patrimoniales industriales protegidos del Monumento.

Entre estas irregularidades, destacan las alteraciones físicas ilegales sufridas por la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO en su rehabilitación y reutilización y que contradicen su régimen específico de protección. Estas alteraciones son: (1) la anexión de la plaza Arriquirar a la fachada del edificio, y (2) la demolición parcial de las crujías originales. En el caso de la fusión de la plaza Arriquirar con la fachada del Monumento, ésta provoca, además de una alteración irreversible de la fachada del Monumento —considerada un elemento de especial relevancia—, la desconfiguración de la manzana como espacio protegido y memoria del ensanche del siglo XIX. Por su parte, la demolición parcial de las crujías originales en el interior de la fachada de Arriquirar es ilegal, por tratarse de elementos testimoniales que debían conservarse en su integridad.

Por último, se constata que no hay una difusión de los valores patrimoniales del BC, ya que el centro cultural carece de un espacio interpretativo que dé cuenta del devenir histórico de la edificación y su entorno. Se podría considerar, sin temor a equivocarse, que la reutilización de la Alhóndiga municipal de Bilbao supone un nuevo y grave caso de *“fachadismo”*.

Ante las graves alteraciones a las que se ha sometido a estos BBCC, en muchos casos de manera irreversible, se selecciona la rehabilitación del MUELLE DE HIERRO DE PORTUGALETE como caso de estudio de la tipología.

- Caso de estudio de BC alterado. El Muelle de Hierro o de Churruca (Portugalete)



Situación original	Situación actual (2021)
Denominación	
Muelle de Hierro o de Churruca	Muelle de Hierro o de Churruca
Actividad	
----	----
Propiedad	
	Autoridad Portuaria de Bilbao
Año	
1887	
Ubicación	
Ubicación C/ M ^a Díaz de Haro. Portugalete.	

Línea temporal de vida del elemento





Entre 1880 y 1887, el reputado ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Evaristo de Churruca (1841-1917) acometió una de las obras de ingeniería portuaria de mayor impacto de su época —un hito de la obra pública vasca—, el PUEBTE DE HIERRO DE PORTUGALETE, también conocido como el Muelle de Churruca.

Este proyecto consistió en la construcción de un dique de contención sobre el que se asentaba un paseo, cuya realización supuso la solución a lo que, hasta entonces, había sido un problema para la navegabilidad de la ría del Nervión, en un momento en que el crecimiento de la actividad industrial y minera demandaba una navegabilidad fluvial segura y continuada. El 12 de septiembre de 1877 se inauguró este Muelle de Hierro, que ha permanecido funcional hasta nuestros días.

La construcción de esta imponente obra de ingeniería portuaria supuso la transformación de la ría para siempre y cuadruplicó el volumen de mercancías de los puertos fluviales del cauce de la ría del Nervión. Constructivamente hablando, se trata de un dique parcialmente sumergido que protege el acceso fluvial a la ría del Nervión del envite de las mareas y corrientes del mar Cantábrico, además de corregir los movimientos de los bancos de arena y de crear un corredor con la profundidad suficiente para facilitar el acceso al cauce fluvial de buques de un cierto calado, incluso con marea baja.

Este MUELLE DE HIERRO nace en la margen izquierda de la ría del Nervión, como prolongación del Muelle de Portugalete, adentrándose hasta el Abra. Este dique, de 567,50 metros de longitud, traza una suave curva y se asienta firmemente en el lecho fluvial del estuario. La parte de la estructura que emerge sobre la lámina de agua es, primeramente, una escollera sobre la que se asienta un paseo, que se divide estructuralmente en tres partes.

El muelle arranca junto al << que el propio Churruca instaló en el acceso, y continúa con un tramo de 600 metros de longitud y 4,50 metros de anchura de una estructura metálica que se levanta sobre la

base de hormigón anclada a la escollera. En su parte media, el paseo queda livianamente suspendido sobre la escollera por una hilera doble de pilotes metálicos de rosca. En el tramo final del muelle, de 200 metros de longitud, se emplean bloques de hormigón *Portland* que soportan el impacto directo del oleaje y las corrientes. El muelle se remata con una estructura circular en la que destaca una baliza (BOE nº261, de 30 de octubre de 2012).

El muelle, desde su construcción hasta su última rehabilitación, tuvo simultáneamente tres tramos de barandilla diferenciados, pero con gran similitud constructiva, compartiendo la misma altura, color blanco y las dos líneas horizontales paralelas sustentadas por soportes verticales situados en tramos de dos metros. Este dato es relevante para el análisis de la última actuación de rehabilitación de este *Bien de Interés Cultural* (BIC).

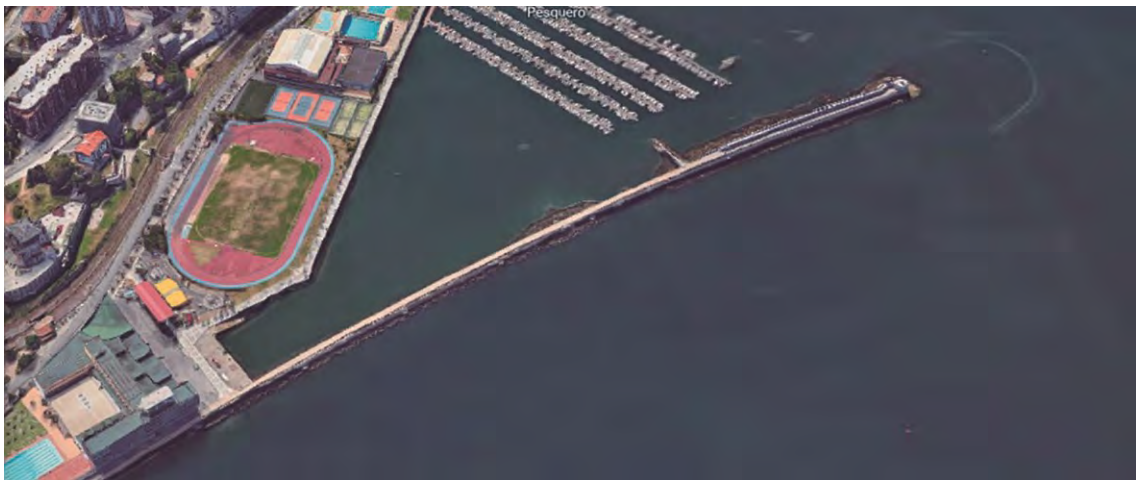


Figura 203. Vista aérea del Muelle de Hierro en la que se aprecia la dimensión de esta infraestructura.

Según Resolución de 2 de febrero de 2011 de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, se incoa expediente de declaración de BIC con la categoría de *Monumento* a favor del MUELLE DE HIERRO EN PORTUGALETE. Con fecha 11 de octubre de 2012, mediante el Real Decreto 1459/2012, el MUELLE DE HIERRO fue declarado Bien de Interés Cultural por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

La justificación a esta declaración que se da en el BOE nº 261 de 30 de octubre de 2012 es que se trata de «[...] un ejemplo de arquitectura del hierro de excepcional singularidad», y se reconoce que «este elemento de la ingeniería industrial favoreció el desarrollo de la actividad portuaria de Bilbao salvando obstáculos técnicos que dificultaban la navegación hasta entonces» (BOE nº261, de 30 de octubre de 2012). El área protegida de este BIC queda establecida por la delimitación de:

[...] una banda de 10 metros de anchura situada en zona intermareal y submareal somera a ambos lados de la estructura, que alberga la escollera que constituye la cimentación del propio Muelle, con excepción de la parte del muro que separa unas instalaciones deportivas, donde el bien queda directamente delimitado por dicho muro. (BOE nº261, de 30 de octubre de 2012)



Figura 204. Fotografía del Muelle de Hierro de Portugalete en 2009.

Para dar fe de la importancia histórica y patrimonial de este MUELLE DE HIERRO, en el informe encargado por parte de la Dirección General de Protección del Patrimonio Histórico a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el Monumento, se concluye afirmando con rotundidad que:

Por todo ello, esta Comisión entiende que procede la incoación de expediente de declaración de Bien de Interés Cultural del Muelle de Hierro de Portugalete (Vizcaya), por ser una de las obras más representativas del patrimonio industrial español del siglo XIX. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011, p. 73)

El Muelle de Hierro es propiedad de la Autoridad portuaria de Bilbao, la institución encargada del mantenimiento de esta obra pública centenaria. Durante sus 134 años de vida (en 2021), el Muelle ha sido reparado en varias ocasiones, sin haber sufrido grandes modificaciones estructurales o estéticas, hasta la última obra de rehabilitación en 2011, acometida por orden de la Autoridad Portuaria y autorizada por el Ayuntamiento de Portugalete.

Lo que debía haber sido una necesaria y simple puesta a punto del Monumento, supuso una alteración sustancial del mismo. Las obras se iniciaron en octubre de 2010, con una duración prevista de 8 meses. Entre los trabajos acometidos, se decidió cambiar el pavimento de la pasarela y sustituir la barandilla original de Churruga, que flanqueaba el paseo, por una de nueva y de diferente factura.

La prensa se hizo eco de este proyecto de reforma del que, meses antes de concluirse, se conocía la intención de sustituir o alterar tanto la barandilla como el firme del muelle. Según un artículo del diario *El Correo*, publicado meses antes de la conclusión de las obras, se conocía la intención de sustituir estos elementos estructurales y estéticos del paseo: «ya sólo falta [...] centrarse en el pavimento y la barandilla de la parte superior de la infraestructura, la más usada por los viandantes. En esta zona, los técnicos estudian una propuesta del Ayuntamiento de Portugalete para suprimir el actual firme de asfalto por otro de hormigón impreso» (Alonso, abril 19, 2011).

Es decir que, antes de finalizar las obras proyectadas en este BIC, ya se conocía que había reformas que contradecían las delimitaciones de protección asignadas para uno de los elementos más destacados del patrimonio industrial y cultural vasco. Además, según afirma el diario *El Correo*, fue el Consistorio portugalujo el que propuso cambiar el pavimento del paseo, lo que supone un cambio sustancial del elemento que debe ser justificado.

Cuando se dieron por finalizadas estas obras de rehabilitación, fueron varias las voces autorizadas que pusieron el grito en el cielo por tamaño atropello, pues supusieron una grave alteración del

Monumento. En un artículo firmado por el prestigioso defensor del patrimonio industrial, Iñaki Uriarte, para el *Diario Deia*, el arquitecto realizaba un análisis pormenorizado de las alteraciones a las que había sido sometido el MUELLE DE HIERRO y las consecuencias de estas. En referencia al resultado de las obras de rehabilitación realizadas, Uriarte dice textualmente que:

Constituye un lamentable ejemplo de torpeza, consecuencia de una mezcla de ignorancia, insensibilidad y desprecio a la historia. Además de un vergonzoso e inmoral despilfarro que incluso induce a muy consecuentes sospechas de interés económico en la absurda sustitución de las barandillas originales de fundición, unos mil metros lineales entre los dos lados del primer tramo, por otras costosísimas de igual forma en estridente acero inoxidable brillante. (Uriarte, 2011).



Figuras 205 y 206. Comparativa entre una imagen de época y otra tomada tras la reforma de 2011. En la imagen izquierda se aprecia la disposición longitudinal de los listones de madera y la barandilla original de Churrucua en color blanco. En la imagen derecha, se constata la sustitución de la barandilla original y la disposición transversal del dibujo del hormigón impreso del suelo del paseo.

Uriarte prosigue en su artículo analizando en clave histórica la esencia constructiva del suelo del paseo del muelle y dejando clara la torpeza o desinformación histórica de los artífices de su nueva materialidad:

El suelo, que desde 1934 era de hormigón y pintado hace unos pocos años de un violento color rojizo, ha sido alterado en su capa superior con una repetitiva estampación de color marrón imitando madera y además con el dibujo transversal, burda y errónea alusión, disposición, al contrario, de los originales listones de madera." (Uriarte, 2011, septiembre 19)

Seguidamente, el arquitecto alude a los motivos de su airada protesta:

Todos estos detalles, que pueden parecer secundarios, son fundamentales puesto que contribuyen a la integridad y autenticidad del conjunto que posee una indudable importancia en sus aspectos tecnológicos, históricos y también por sus materiales y texturas que, consecuentemente, le otorgan una irrenunciable identidad y singularidad formal. (Uriarte, 2011)

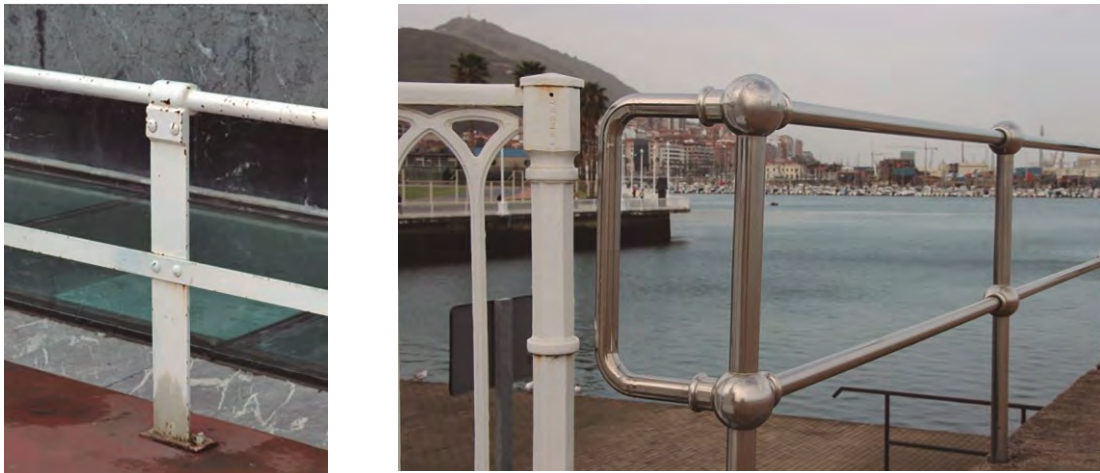
Finalmente, Uriarte termina su artículo apostillando que:

Debe procederse, dada la categoría del bien afectado y con criterio de intervención de carácter científico, a la inmediata reposición de los elementos suprimidos y alterados. El patrimonio monumental es uno de los más importantes signos de identidad de una sociedad y jamás puede estar sometido a los caprichos de proyectistas e irresponsable políticos. Pertenece a la historia del lugar y al pueblo vasco y este en concreto, como obra pública, es de una relevancia extraordinaria. (Uriarte, 2011, septiembre 19)

También, la AVPIOP se hace eco en su blog de la desafortunada e irreversible rehabilitación y transformación del Monumento en los siguientes términos:

[...]la autoridad Portuaria de Bilbao invirtió más de dos millones de euros en una actuación muy desacertada, desde el punto de vista patrimonial, tanto en el procedimiento utilizado, totalmente al margen de los criterios habitualmente utilizados y recomendados por las instituciones internacionales y estatales que velan por el patrimonio construido, como en los resultados, lamentablemente irreversibles en cuanto a la pérdida de autenticidad y otros valores del Muelle de Hierro. (AVPIOP, 2017, marzo 14).

El diario *Gara*, en un artículo firmado por la periodista Nerea Goti, recoge la denuncia pública hecha por la AVPIOP por la sustitución injustificada de la barandilla histórica. En el texto, Goti reproduce las palabras de la AVPIOP referidas a los elementos protegidos de este BIC: «[...] la estructura sumergida del propio muelle-dique, los pilares metálicos con sus piezas especiales de unión, gran parte de la vigería que soporta el tablero y la original barandilla proyectada por Churruca» (Goti, 2011).



Figuras 207 y 208. Fotografías comparativas de la materialidad de la barandilla del MUELLE DE HIERRO antes y después de la reforma de 2011. La imagen de la izquierda muestra la barandilla original creada por el propio Churruca y, en la imagen derecha, de 2021, se muestra la nueva barandilla de acero.

La periodista también da cuenta de las acciones realizadas por la AVPIOP tras conocer la sustitución injustificada de la barandilla original con una petición formal por escrito a la Autoridad Portuaria y al Ayuntamiento de Portugalete para la paralización de la sustitución de la barandilla, ya que se trata de una «parte fundamental del monumento», y para la solicitud de la localización y reposición de los tramos eliminados al ser «parte constituyente del Muelle de Hierro, como Bien de Interés Cultural con la Categoría de Monumento» (Goti, 2011).

Ante la argumentación esgrimida por la AVPIOP y su pretensión de paralizar la obra y reponer las partes sustituidas, el artículo se hace eco de la contestación realizada por el organismo gestor de la Autoridad Portuaria negando que la barandilla original proyectada por el propio Churruca constituyese «un elemento fundamental o peculiar» y alegando que la sustitución de la barandilla se debió a que estaba «en situación de grave deterioro».

Según se recoge en el artículo, a tales apreciaciones dio respuesta la AVPIOP diciendo textualmente que: «la primera apreciación no tiene ningún peso dada la catalogación especial de que goza todo el muelle y sostiene que, a su vez, la segunda “es falsa”» (Goti, 2011). También, se recoge que el primer

contacto entre la AVPIOP y los promotores de esta restauración se produjo cuando aún era posible revertir la situación, «cuando aún quedaba parte de la barandilla protegida sin derribar».

La solicitud de paralización de obra, solicitada al Ayuntamiento de Portugalete, fue desestimada y la Asociación en defensa del patrimonio industrial solicitó al Consistorio la consulta del expediente de intervención. La propia AVPIOP afirma que, en respuesta a esta solicitud de consulta, el Ayuntamiento alegó que «[...]las obras no se encuentran supeditadas a la obtención de previa licencia municipal y que el proyecto lo podemos consultar en el Puerto» (Goti, 2011).

Tal y como se comprueba al hacer una visita para conocer la situación actual de este muelle histórico, se puede acreditar que la sustitución de la barandilla original y la transformación del firme del paseo se consumaron, lo que supone un atentado contra la integridad constructiva y estética de una infraestructura que goza del mayor grado de protección legal a nivel estatal y autonómico.

Haciendo un paralelismo muy pertinente, nadie confiaría la restauración de una obra maestra de la pintura, como pudiese ser un retrato del maestro Rembrandt, a un restaurador que no tuviese en cuenta la historia y particularidades materiales del cuadro ni se aceptarían alteraciones de este, por mínimas que estas fueran, como cambiar el color de los ojos del retratado. Pues, en el caso de la rehabilitación de un *Monumento* se deberían seguir la misma lógica y los mismos criterios.

Hay también recomendaciones internacionales para la intervención del patrimonio construido en tareas de conservación, como la Carta de Cracovia (2000), redactada por expertos de la UNESCO en materia de patrimonio cultural. Entre los “*Criterios generales*” marcados en este documento se dice textualmente que:

El valor del patrimonio arquitectónico no reside únicamente en su aspecto externo, sino también en la integridad de todos sus componentes como producto genuino de la tecnología constructiva propia de su época. (UNESCO, 2000)

Este criterio, esgrimido en la Carta de Cracovia y aplicado al caso que nos ocupa, pone el punto de mira en la sustitución injustificada de la barandilla original y en la transformación del piso del paseo de este muelle histórico. En este mismo documento se hace un análisis sobre los motivos de investigación y diagnóstico y, en su punto 2.3, se indica textualmente que:

La práctica de la conservación requiere un conocimiento exhaustivo de las características de la estructura y los materiales. Es fundamental disponer de información sobre la estructura en su estado original y en sus primeras etapas, las técnicas que se emplearon en la construcción, las alteraciones sufridas y sus efectos, los fenómenos que se han producido y, por último, sobre su estado actual. (UNESCO, 2000, s.p.)

En la Carta se acentúa el necesario conocimiento del elemento patrimonial y de su historia, antes de acometer cualquier intervención, poniendo especial atención en sus características originales. En la intervención sobre el Muelle de Hierro se obviaron todas estas recomendaciones y se optó por sustituir elementos originales por otros de nueva factura que nada tenían que ver, ni estética ni materialmente, con los primeros.

Además, la Carta de Cracovia se pronuncia con claridad y de manera contraria a la sustitución de elementos históricos, tal y como se recoge en su punto tercero dedicado a las “*medidas correctoras y de control*”, incluyendo recomendaciones tan clarificadoras como que «no debe emprenderse acción alguna sin haber comprobado antes que resulta indispensable». Respecto a las técnicas empleadas en una intervención sobre un elemento patrimonial, la Carta dice textualmente que:

La elección entre técnicas “tradicionales” e “innovadoras” debe sopesarse caso por caso, dando siempre preferencia a las que produzcan un efecto de invasión menor y resulten más compatibles con los valores del patrimonio cultural, sin olvidar nunca cumplir las exigencias impuestas por la seguridad y la perdurabilidad. (UNESCO, 2000, s.p.)

También, se debe tener en cuenta, en relación con las actuaciones, que *«las medidas que se adopten deben ser reversibles, es decir, que se puedan eliminar y sustituir por otras más adecuadas y acordes a los conocimientos que se vayan adquiriendo»* (UNESCO, 2000, s.p.). Aunque hay recomendaciones que tienen una relación directa con la intervención llevada a cabo en el Muelle de Hierro, ya que dicen textualmente que «no deben destruirse los elementos diferenciadores que caracterizaban a la edificación y su entorno en su estado original o en el correspondiente a las etapas más antiguas».

Concluye este apartado tercero indicando que «deberá evitarse, siempre que sea posible, la eliminación o alteración de cualquier material de naturaleza histórica, o de elementos que presenten rasgos arquitectónicos de carácter distintivo» y que «las estructuras arquitectónicas deterioradas deben ser reparadas, y no sustituidas, siempre que resulte factible», además de que «deberán mantenerse las imperfecciones y alteraciones que se hayan convertido en parte de la historia de la edificación, siempre que no atenten contra las exigencias de la seguridad» (UNESCO, 2000, s.p.).

Para ahondar en lo incomprensible e inadecuado de la intervención en el MUELLE DE HIERRO, atendiendo a la Resolución de 2 de febrero de 2011 acordada por el Ministerio de Cultura del Reino de España, se debe exigir a los poderes públicos competentes que deben velar por el cumplimiento de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, que sean investigadas y dirimidas las responsabilidades en las posibles irregularidades e ilegalidades cometidas en las obras de rehabilitación del MUELLE DE HIERRO DE PORTUGALETE, que fueron denunciadas en tiempo y forma por la AVPIOP. Igualmente existe una responsabilidad extensible a la DFB por no supervisar estos trabajos de restauración o haber permitido una alteración del Monumento que contradice su régimen de protección. En definitiva, se altera innecesariamente y con criterios “estéticos” un Monumento integrante del PCV, inventariado en el *Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco*, que además es bien patrimonial adscrito a servicios públicos gestionados por la Administración General del Estado (Real Decreto 64/1994, de 21 de enero, Artículo 2.1).

En conclusión, se debe tener en cuenta que, cuando se han de conservar elementos patrimoniales reconocidos como BIC o BC, se debería hacer el máximo esfuerzo para que las intervenciones que se deban acometer sean lo menos intrusivas posibles, eludiendo cualquier tentación de alterar injustificada e irreversiblemente el elemento. Además, cuando se trate de elementos de origen industrial, se debe priorizar la conservación de aquellas características que tengan que ver con su sistema producción industrial.

4.4 Aspectos destacables del capítulo

Quizá, la valoración más importante de este capítulo sea que, visto desde la distancia, la distribución de las responsabilidades y competencias gestoras en materia de patrimonio industrial entre dos Departamentos de un mismo gobierno con intereses, objetivos y métodos radicalmente opuestos, sin una comunicación y unificación de criterios entre ellos, ha sido una decisión desacertada que ha supuesto la demolición de un gran número de edificaciones industriales con alto valor patrimonial.

Las dos almas gestoras del patrimonio de la industrialización, la de la cultura y la de ordenación del territorio, han evidenciado la bipolaridad del ejecutivo vasco en esta cuestión, aunque ha quedado sobradamente demostrada la imposición jerárquica de la política (del olvido) de la segunda sobre la política (de la memoria) de la primera, lo que ha supuesto un desastre en términos patrimoniales.

En este sentido, el PDRRII, como brazo ejecutor de las políticas de ordenación del territorio, debería haber sido un eficaz instrumento de planeamiento, necesario para acompañar la inaplazable transformación socioeconómica y urbanística postindustrial de Euskadi, aunque, finalmente, se convirtió en una bola de demolición indiscriminada que arrasó con todo a su paso, edificaciones industriales de reconocido valor patrimonial incluidas.

Analizando el PDRRII con la distancia de casi una década desde su cierre, teniendo en cuenta las premisas y objetivos en los que se fundamenta el Programa y, tras analizar caso por caso sus actuaciones, no se puede calificar de éxito. En el área funcional del Bilbao metropolitano se ejecutaron 48 actuaciones y, según se desprende del cruce de datos entre los datos oficiales y los obtenidos en el trabajo de campo, únicamente 15 actuaciones (el 31% del total) del PDRRII pueden ser consideradas como justificadas, es decir, que menos de un tercio de las actuaciones cumplían con las premisas y objetivos del programa.

El resto de las actuaciones se dividen en partes iguales: 11 actuaciones no justificadas, 11 actuaciones con pérdida patrimonial y 11 actuaciones en las que, pasada una década, el suelo liberado sigue sin reutilizarse. Aunque, en este último grupo, los casos totales ascenderían a 17. Es decir, que, *grosso modo*, por cada 4 actuaciones del Programa, 1 es justificada, 1 no está justificada, en 1, hay pérdida patrimonial, y, en 1, el solar liberado no es reutilizado. Teniendo en consideración estos datos, se puede considerar que, en el área metropolitana de Bilbao, el PDRRII ha sido ineficaz (en base a su espíritu y objetivos) y en algunos casos, innecesario.

En cuanto a la política gestora implementada desde la cultura, se puede concluir que, pese a la voluntad de conservación de los elementos industriales patrimoniales, la imposición de los criterios desde la ordenación del territorio ha colocado al parque de patrimonio industrial construido vizcaíno en una situación extrema, de forma que han sido demolidos elementos patrimoniales inventariados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

Más injustificable aún es la grave situación que padecen los BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano que, pese a contar con la protección de las Leyes de PCV, están en situación de desamparo. De los 45 BBCC de origen industrial inventariados en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, 26 (57,7%) están bien conservados, 2 (4,5%) han desaparecido ilegalmente, 11 (24,5%) están en situación de abandono y los 6 (13,3%) restantes han sido alterados sustancialmente, de manera que han perdido valores patrimoniales.

Tras la exposición y análisis de los datos obtenidos en el contexto de esta investigación, se puede dictaminar que, lamentablemente, en esta bicefalia, ha sido la política gestora de ordenación del territorio la que se ha impuesto, pues casi la totalidad de sus exigencias y objetivos se han cumplido.

Desde la cultura, como ha quedado acreditado, ni hay una férrea protección de los inmuebles industriales reconocidos como PCV ni, después de 40 años, se ha cumplido la promesa de construcción del Museo de la Técnica de Euskadi ni, mucho menos, existe una estrategia metropolitana de protección y valorización del patrimonio industrial inventariado y del paisaje de la industrialización, que posee suficientes valores patrimoniales para ser conservado.

Tras conocer qué políticas gestoras se han venido desarrollando en la transición postindustrial del Bilbao Metropolitano y las consecuencias que estas han tenido en la situación extrema en que se

encuentra el patrimonio industrial en este Territorio Histórico, se hace necesario conocer a fondo las transformaciones urbanas y paisajísticas que se han producido, motivadas por la implementación de estas políticas y estrategias de gestión de los espacios abandonados y obsoletos de la industrialización. En el siguiente capítulo se atenderá a todos los aspectos y factores que han incidido en la mutación postindustrial del área funcional del Bilbao Metropolitano.



IBERDROLA



05

Transformación. El camino postindustrial

5.1 Paisajes culturales

Como en las páginas de esta excelente obra que contiene, en cada uno de los relatos de Marco Polo, una imagen de anarquía en relación a sus 'ciudades invisibles' y que se confunden con el afecto —las ciudades y la memoria—, con la pasión —la ciudad y el deseo—, con el manifiesto —la ciudad y los signos—, con el mercado —las ciudades y los trueques—, con lo enigmático —las ciudades ocultas—, con el luto —las ciudades y los muertos—, el País Vasco es un poco todo esto.

Antonio Cerveira (*apud* Vivas, 2004, p. 233)

El paisaje es una suma de la extensión territorial y el tiempo significados en un campo formal.

Isusko Vivas (2014, p. 166)



Figura 209. Fotografía del paisaje industrial de la ría del Nervión a mediados del siglo XX.

5.1.1. El concepto

Para abrir este capítulo y marcar el contexto temático y conceptual del *paisaje cultural* industrial, primeramente, hay que definir el término, para lo que se emplean las definiciones propuestas tanto por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España como por la *Real Academia Española de la Lengua* (RAE).

Atendiendo, en primer lugar, a la definición que del término hace el Ministerio de Cultura del Gobierno de España, hay que remitirse al documento de su *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, donde se especifica que un *paisaje cultural* es el resultado de la interacción de las personas y el medio natural en un espacio-tiempo concreto, cuya expresión es un territorio percibido y valorado en base a sus cualidades culturales, resultantes de una serie de procesos y que es el soporte y testimonio de la identidad de una comunidad.

Por tanto, en el *paisaje cultural* confluyen las dimensiones espacial, temporal y perceptiva. Esta definición integradora se nutre de análisis preexistentes sobre el paisaje como los realizados por la *Convención del Patrimonio Mundial* de la UNESCO (1992) o el *Convenio Europeo del Paisaje* (2000). La dimensión cultural de estos paisajes no está en su belleza, sino en el valor intrínseco que poseen desde el punto de vista cultural.

También la RAE amplía la definición del término, remitiéndose a dos leyes autonómicas, la cántabra⁸² y la murciana⁸³, que lo definen respectivamente como:

Parte específica del territorio, formada por la combinación del trabajo del hombre y de la naturaleza, que ilustra la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos en el espacio y el tiempo, y que ha adquirido valores reconocidos socialmente a distintos niveles territoriales, gracias a la tradición, la técnica o a su descripción en la literatura y obras de arte.

Porción de territorio rural, urbano o costero donde existan bienes integrantes del patrimonio cultural que por su valor histórico, artístico, estético, etnográfico, antropológico, técnico o industrial e integración con los recursos naturales o culturales merezca planificación especial.

El citado *Convenio Europeo del Paisaje* entiende por paisaje cualquier parte del territorio tal y como lo percibe la población, cuyo carácter es el resultado de la acción de factores naturales y humanos.

En esta misma línea, en el año 2007, en el *Plan de Patrimonio Industrial* del Ministerio de Cultura del Gobierno de España, quedó reflejado el concepto de patrimonio industrial, en el que se incluía, también, el espacio generado por la actividad industrial. En este documento se constata el interés público de la salvaguarda del paisaje como recurso cultural, ecológico, medioambiental y social y se promueve su protección, gestión y ordenación. Además, este convenio se convierte en una herramienta para la protección, gestión y ordenación de todos los paisajes de Europa.

Cada una de estas definiciones ofrece matices que se complementan y que dejan claro que el *paisaje cultural* es la huella de la acción humana, entendida como la modificación y/o alteración de los elementos naturales y construcciones con un fin determinado, relacionada con la actividad socioeconómica desarrollada en un territorio y un tiempo concretos. Por tanto, se trata de una realidad compleja y cambiante en la que intervienen diferentes factores y componentes, naturales y culturales, materiales e inmateriales, con cuya interacción y combinación se configura cada *paisaje cultural*.

Según la Convención Mundial de la UNESCO, existen diferentes tipos de *paisajes culturales*:

- **Paisaje claramente definido, creado y diseñado intencionadamente por el ser humano:** se trata de paisajes ajardinados y parques, contruidos por razones estéticas, que, generalmente, aunque no siempre, se encuentran asociados a edificios religiosos o monumentos de otra índole. En el caso que nos ocupa, se identifican con esta tipología algunas de las nuevas áreas urbanas postindustriales, ejemplarizadas en el proyecto de Abandoibarra.



Figura 210. Vista aérea de Abandoibarra como paisaje diseñado por el ser humano.

Notas -----

⁸² Ley de Cantabria 11/1998, de 13-X, art. 49.5.d.

⁸³ Ley de la Región de Murcia 4/2007, de 16-III, art. 34.g.

- **Paisaje evolucionado orgánicamente**, debido a un imperativo inicial de carácter social, económico, administrativo y/o religioso, y que ha evolucionado hasta su forma actual como respuesta a la adecuación a su entorno natural. Este proceso se refleja de formas diferentes, por lo que se establecen dos subtipos:
- **Paisaje vestigio (o fósil)**: es aquel en el que su proceso evolutivo concluyó en algún momento del pasado, pero sus rasgos característicos son todavía visibles materialmente. En esta tipología encuadrarían los restos de la industrialización que han sobrevivido en el tránsito hacia el modelo postindustrial.

Dos ejemplos paradigmáticos de este *paisaje fósil* podrían ser el enclave de las playas de Barinatxe y Aizkorri, donde se puede observar un nuevo estrato geológico, denominado *Antropoceno*, conformado por la acumulación de materiales de desecho que las grandes industrias vertieron incontroladamente a la ría del Nervión, o el paisaje cultural de la Central Nuclear de Lemóniz, cuya categorización fue puesta de manifiesto en la obra *Cultural landscape* (2019), realizada en el contexto del proyecto *I survived the Guggenheim effect*, realizado expresamente para esta tesis.



Figura 211. Salcedo, A. (2019). *Cultural Landscape* [Acción en espacio público].

- **Paisaje activo:** es el que conserva un papel social activo en la sociedad contemporánea, asociado con el modo de vida tradicional, y cuyo proceso de evolución sigue activo.
- **Paisajes culturales asociativos:** son aquellos en los que existen poderosas asociaciones religiosas, artísticas o culturales con el medio natural, en lugar de pruebas culturales materiales, que pueden ser inexistentes o poco significativas.

Por tanto, el *paisaje cultural*, no es un objeto estático ni elemental, se va conformando a partir de una realidad cambiante y compleja. Esta realidad dinámica es resultado de procesos evolutivos sociales, económicos, culturales y ambientales acotados en espacio-tiempos concretos.

Si se pretende tener un conocimiento profundo de un *paisaje cultural*, se deben contextualizar los procesos evolutivos, históricos y socioeconómicos que se desarrollaron en su construcción para identificar los rasgos esenciales y los valores culturales y ambientales que conforman su carácter e identidad.

No se trata de congelar el paisaje en un limbo: a veces, se confunde la congelación de un *estadio-espacio-tiempo* con una protección del *paisaje cultural*. La esencia del paisaje está en su transformación constante y una protección eficaz debe garantizar su devenir evolutivo natural, pero propiciando la pervivencia de sus valores intrínsecos y su carácter de identidad.

En el País Vasco, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco reconoce tres paisajes culturales de origen industrial como parte del PCV que deben ser protegidos: el paisaje cultural del vino y el viñedo de la Rioja Alavesa, el paisaje industrial del río Lea y el paisaje industrial de la cuenca del río Barbadún.

Como conclusión, desde el propio Ministerio de Cultura del Gobierno de España, se apunta en referencia al concepto de paisaje cultural que:

Además, el paisaje es una realidad compleja y de difícil gestión. Tal complejidad reside en su propia naturaleza, en la que intervienen componentes naturales y culturales, materiales e inmateriales, tangibles e intangibles. Todos ellos son constitutivos del paisaje y deben ser tenidos en cuenta, pues de la combinación de los mismos resulta su carácter y las distintas formas de percepción. (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, 2012)

5.1.2. Paisajes culturales industriales del País Vasco

En primer lugar, como preámbulo al análisis de los paisajes de la industrialización identificados en Euskadi, se debe aclarar que la denominación de los paisajes industriales del País Vasco corresponde al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y su identificación y estudio se realiza en el contexto del *Inventario de Paisajes Industriales del País Vasco* realizado por el *Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Dicho inventario, que comenzó a realizarse en 2011, forma parte de un proyecto auspiciado por instituciones culturales europeas para la investigación del Paisaje Cultural en Europa.

A la hora de realizar el *Inventario de Paisajes Industriales del País Vasco*, los técnicos del *Centro de Patrimonio Cultural Vasco* han realizado una selección de paisajes de la industrialización basándose en criterios de equilibrio territorial y representativo de los diferentes sectores industriales que operaron en el País Vasco en su etapa industrial.

También, se realiza un análisis tipológico de los diferentes paisajes industriales detectados en Euskadi, como, por ejemplo: *paisajes fluviales*, *paisajes fabriles*, *paisaje lineal-ferroviario*, *paisajes mineros*, *paisajes efímeros* y *paisajes urbanos*, entre otros. Para esta realización de esta tipología se tuvieron en cuenta factores como su singularidad o las relaciones físicas y productivas que determinan su evolución.

La mayor parte de los paisajes industriales incluidos en este inventario han sido estudiados en una doble dirección: como marco físico y como paisaje conformado por diversas áreas patrimoniales. Según determina el propio *Centro de Patrimonio Cultural Vasco*:

El objetivo de esta doble lectura ha sido considerar siempre el paisaje como un eje continuo en torno al cual debe desarrollarse el conocimiento de cada uno de los elementos y áreas que lo componen. (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.)

El conocimiento y entendimiento del paisaje industrial de una manera global, teniendo en consideración su valor patrimonial y las relaciones de estos entre sí y con el entorno que los rodea (paisaje-urbanismo), ayuda a construir el concepto de patrimonio cultural y su percepción social.

5.1.2.a Paisajes industriales del área metropolitana de Bilbao

Dentro del ámbito territorial de esta investigación y en base a los paisajes incluidos en el *Inventario de Paisajes Industriales del País Vasco*, se puede determinar que hay dos paisajes industriales reconocidos oficialmente como tales: el de la *Ría del Ibaizabal-Nervión* y el *paisaje minero de Bizkaia*. A continuación, se analizan estos dos paisajes industriales del Bilbao Metropolitano.

- **Paisaje industrial de la Ría Ibaizabal-Nervión**

El *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nervión* es un paisaje que se circunscribe, territorialmente hablando, al paso de la Ría por los municipios vizcaínos de Bilbao, Barakaldo, Sestao, Portugalete y Santurtzi, en su margen izquierda, y Erandio, Leioa y Getxo, en su margen derecha. Este paisaje ribereño es objeto de estudio del *Centro de Patrimonio Cultural Vasco* con el objetivo de lograr su reconocimiento como paisaje cultural y lograr así su protección al amparo de la Ley 6/2019 de PCV.

El *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nervión* comprende simultáneamente tres tipologías de paisaje: *fluvial*, *urbano* y *portuario*. Este paisaje, de 17,5 kilómetros, vertebrado por la Ría, fue el epicentro de la industrialización en el País Vasco, lo que lo convierte en uno de los más relevantes paisajes culturales de Euskadi. En el mencionado estudio de este paisaje se analizan los elementos patrimoniales de tipo industrial que lo configuran y se marca como punto de partida de su configuración la implantación de la fábrica siderúrgica *Santa Ana de Bolueta* en 1841.



Figura 212. Fotografía de la década de 1970 de la actividad industrial en la Margen Izquierda del *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nervión*.

Para la determinación de qué elementos deben integrar este paisaje industrial de la ría y la jerarquía de estos, basada en su valor patrimonial e histórico, el *Centro de Patrimonio Cultural Vasco* echa mano del trabajo previo realizado por la AVPIOP en la confección de los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* de los años 1996 y 2007.

Estos inventarios, que serán analizados pormenorizadamente en el capítulo de esta tesis dedicado a la gestión, recogen los elementos industriales más relevantes de la etapa industrial. Con estos datos, el *Centro de Patrimonio Cultural Vasco* identifica 101 elementos industriales patrimoniales dentro del *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nervión*.

De estos, tal y como recoge el Departamento de Cultura y Política Lingüística en su web oficial «16 han sido ya protegidos como monumento, 57 se proponen para su protección como monumento o conjunto monumental y 28 se han considerado de interés para su inclusión en los catálogos municipales correspondientes» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

El *Centro de Patrimonio Cultural Vasco* hace un abordaje del paisaje cultural industrial de la Ría desde «una dimensión antropológica de ordenación, gestión y entendimiento del devenir histórico de áreas que, como la aquí analizada, permiten entender el tejido formado en el territorio y establecer un discurso lineal» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

La identificación previa del patrimonio industrial más relevante del paisaje estudiado ha permitido a los expertos una aproximación más global a este paisaje cultural, entendiéndolo como un ecosistema amplio y complejo. De este modo, los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* se han revelado como un eficaz instrumento para la valoración individual y específica de cada elemento, así como para proporcionar una visión del conjunto que permita un análisis más certero del territorio estudiado, poniendo en valor la verdadera dimensión del paisaje industrial en su totalidad e interdependencia. El propio *Centro de Patrimonio Cultural Vasco* reconoce que:

Es el reconocimiento de un conjunto de bienes culturales en un territorio concreto lo que dota de sentido a este paisaje: no pueden entenderse las instalaciones sin el eje vertebrador de la ría, de la misma manera que la percepción actual del cauce bajo del Ibaizabal-Nervión está necesariamente condicionada por la actividad industrial que lo ha caracterizado en los últimos siglos. (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.)

El territorio estudiado como *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nervión* tiene un eje longitudinal de 17,5 kilómetros que coincide con el estuario de la Ría, en cuyos extremos, los puntos de referencia los marcan dos Monumentos del PCV de origen industrial. En el extremo sur del eje, el punto límite está en el edificio de la harinera *El Pontón*, hoy reutilizada como centro escolar y ubicada en el bilbaíno barrio de La Peña, mientras, en el extremo norte, la referencia es el Muelle de Hierro de Portugalete.

Los autores del estudio eligieron el punto de inicio sur basándose en la frontera del área de influencia de las mareas, aunque se señala que el origen de la industrialización vizcaína propiamente dicha data de 1841 y se produjo río arriba, concretamente con la construcción de la fábrica Santa Ana de Bolueta, en Bilbao, justo en la frontera entre la Villa y Basauri.

En cuanto a la delimitación transversal del ámbito territorial de estudio, se han tenido en consideración dos ejes: en la Margen Derecha, el antiguo trazado del ferrocarril Bilbao-Las Arenas-Plentzia, y, en la Margen Izquierda, los trazados ferroviarios de las líneas Bilbao-Santurtzi y Bilbao-Santander. Aunque, según los autores, se trata de acotaciones aproximadas, no de límites inamovibles.

La frenética, intensiva e incesante actividad industrial que acogió el territorio estudiado durante más de siglo y medio ha configurado y construido este paisaje en varios niveles, con una profunda transformación morfológica, demográfica y social.

El efecto llamada de la industria, por su incesante demanda de mano de obra, propició un desmedido crecimiento de población en las urbes industrializadas en detrimento de las áreas rurales. Tal aumento de población supuso una radical metamorfosis de los pequeños núcleos urbanos en los que se implantaron las grandes fábricas, con una especial incidencia en la Margen Izquierda.

El *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nerviión* es un paisaje lineal arcado por el cauce de la Ría y de sus márgenes, en las que se concentra una ingente cantidad de elementos industriales con altísimo valor patrimonial e histórico, quizá de las más importantes de Europa.

En cuanto a la caracterización tipológica de este paisaje industrial, su estudio revela que, salvo la notable concentración urbana que se da en la capital vizcaína, el resto del territorio analizado no puede ser calificado como un paisaje de tipo urbano, por lo que, haciendo un análisis generalista, se debe considerar este paisaje como portuario fluvial.

Esta categorización se basa en la cantidad y relevancia de los vestigios de la etapa industrial tenidos en consideración en el estudio y que revela la mayor presencia de elementos vinculados a la actividad portuaria, frente a los elementos industriales propiamente dichos.

Este estudio también revela que la colonización y transformación urbana postindustrial de los antiguos territorios industriales ha tenido como consecuencia «una notable pérdida de identidad industrial en municipios como Barakaldo o Sestao» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.), frente al mantenimiento de las señas de identidad industriales en áreas de la Margen Derecha como Lamiako y Erandio.

Los investigadores también destacan la gran cantidad y calidad del patrimonio industrial de la capital vizcaína y su relevancia cultural y paisajística. Aunque el verdadero valor de este paisaje industrial reside en su conjunto, donde se interrelacionan los hitos industriales individuales para crear un parque industrial supramunicipal articulado por la Ría. Dentro del *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nerviión* se contemplan como elementos industriales relevantes los siguientes:

- Coto minero de Ollargan (Arrigorriaga/Basauri).
- Harinera El Pontón (Bilbao).
- Fábrica de harinas La Ceres (Bilbao).
- Cargadero y mina del muelle de Marzana (Bilbao).
- Puente de San Antón (Bilbao).
- Mercado de la Ribera (Bilbao).
- Tinglados (Bilbao).
- Bombeadora de Elorrieta (Bilbao).
- Grandes Molinos Vascos (Bilbao).
- Talleres de Zorroza (Bilbao).
- Mina Primitiva, instalaciones del Monte Arraiz (Bilbao).
- Horno de calcinación de la mina Montefuerte (Bilbao).
- Depósito y depuradora de Bolintxu (Bilbao).
- Viaducto de La Peña (Bilbao).
- Mina San Luis (Bilbao).
- Puente Udaletxea (Bilbao).
- Pasarela de la Ribera (Bilbao).
- Puente de la Merced (Bilbao).
- Puente del Arenal (Bilbao).

- Estación de la Concordia (Bilbao).
- Estación de La Naja (Bilbao).
- Estación de Abando (Bilbao).
- Bodegas El Romeral (Bilbao).
- Edificio industrial de Particular del norte 12 (Bilbao).
- Zugazabeitia y Legarra (Bilbao).
- Hijos de J. Escudero (Bilbao).
- Antonio Arrate y Compañía (Bilbao).
- Bodegas Bilbaínas (Bilbao).
- Felipe Urrestarazu (Bilbao).
- A, Conrad y Compañía (Bilbao).
- Dique seco nº 3 de la Compañía Euskalduna (Bilbao).
- Grúa Carola (Bilbao).
- Casa de Bombas de la Compañía Euskalduna (Bilbao).
- Dique seco nº 3 de la Compañía Euskalduna (Bilbao).
- Naviera Aznar (Bilbao).
- Puente de La Salve (Bilbao).
- Puente de Deusto (Bilbao).
- El Tigre (Bilbao).
- Mefesa (Bilbao).
- Cromoduro. Edificio de oficinas (Bilbao).
- Beta (Bilbao).
- Compañía Nacional de Oxígeno (Bilbao).
- Galletas Artiach (Bilbao).
- La Coromina Industrial (Bilbao).
- Conjunto de elementos mineros del Monte Kobetas (Bilbao).
- Electra del Nervión (Bilbao).
- Cargadero de Olabeaga (Bilbao).
- Cargadero de la Mina Primitiva (Bilbao).
- Horno de calcinación de la Mina Primitiva (Bilbao).
- Cargadero de Zorroza o del río Cadagua (Bilbao).
- Talleres de Zorroza. Taller mecánico (Bilbao).
- Compañía de Remolcadores Ibaizabal-Urgozo (Bilbao).
- Chimenea de la Fundición Santa Ana de Bolueta (Bilbao).
- Edificio industrial en Muelle de La Merced 3 (Bilbao).
- Edificio industrial en Askao 9 (Bilbao).
- Edificio Euskalduna (Bilbao).
- Hijos de Sabino Garbisu (Bilbao).
- Harinera Pozoondo (Bilbao).
- Edificio Artiach (Bilbao).

- Nave del puerto 1 (Bilbao).
- Nave del puerto 2 (Bilbao).
- Edificio industrial en Morgan 2 (Bilbao).
- Edificio industrial en Morgan (Bilbao).
- Oficinas de SAEMA (Bilbao).
- Elorriaga Industria Eléctrica (Bilbao).
- Tarabusi (Bilbao).
- Cromoduro. Casa del guarda (Bilbao).
- Construcciones electromecánicas Consonni (Bilbao).
- Grúa y grada de Astilleros Zamacona (Bilbao).
- Galletas Artiach. Pabellón de ladrillo caravista (Bilbao).
- Cadenas Vicinay (Bilbao).
- Industrias Taibo (Bilbao).
- Termoelectricidad Consonni (Bilbao).
- FLEX (Bilbao).
- Sociedad Anónima Echevarría (Bilbao).
- Puente de Alzola sobre el río Cadagua (Bilbao/Barakaldo).
- Puente Colgante de la S.A. Echevarría (Bilbao/Barakaldo).
- FESA (Barakaldo).
- Sociedad Anónima Echevarría. Baterías de Cock (Barakaldo).
- Sociedad Anónima Echevarría. Nave de cogeneración (Barakaldo).
- Astilleros del Cadagua (Barakaldo).
- Cargadero de Mineral de La Orconera (Barakaldo).
- Muelle de carga de Fertiberia (Barakaldo).
- Cargadero de mineral de la Compañía Franco-Belga (Barakaldo).
- Altos Hornos de Vizcaya. Oficinas (Barakaldo).
- Altos Hornos de Vizcaya. Sala Ilgner (Barakaldo).
- Ferrocarril de la Franco-Belga (Barakaldo).
- Compañía de Pinturas Internacionales (Erandio).
- Astilleros Reunidos del Nervión (dique seco) (Erandio).
- Horno Alto nº1. Altos Hornos de Vizcaya (Sestao).
- La Naval (Sestao).
- Espigón de la Benedicta (Sestao).
- Altos Hornos de Vizcaya. Almacenes comerciales (Sestao).
- Dow chemical. Antiguas oficinas (Erandio/Leioa).
- FAES (Leioa).
- Elementos portuarios de la Ría (Leioa).
- Puente del Udondo (Leioa).
- Estación de la Canilla (Portugaleta).
- Muelle de Hierro (Portugaleta).
- Puente Bizkaia (Portugaleta/Getxo).

Se incluye la relación completa de los elementos industriales individuales contemplados en el estudio de este paisaje cultural para poner de relieve su desactualización y la condición cambiante y extremadamente frágil del patrimonio industrial.

De hecho, algunos de los elementos incluidos en esta lista han desaparecido, como la Casa del Guarda de CROMODURO o uno de los pabellones protegidos del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA Y, otros, están en una situación de abandono y degradación que ponen en riesgo su supervivencia. Esta circunstancia pone en cuestión la fugacidad de los paisajes de la industrialización en el Euskadi postindustrial.

5.1.2.b Paisaje minero de Bizkaia: Sopuerta y Galdames

Este segundo paisaje cultural vinculado con la industria no está exactamente en el ámbito territorial marcado en la investigación, sino en la mancomunidad de las Encartaciones⁸⁴ en Bizkaia, aunque se debe resaltar que la actividad minera también se dio en abundancia e importancia en la parte que pertenecía a la comarca del Gran Bilbao de la cadena montañosa de los montes encartados, además de la importancia e interdependencia que el tejido industrial del Gran Bilbao tuvo del hierro encartado y por la vecindad entre ambas comarcas.

El estudio del paisaje minero vizcaíno como paisaje cultural, pone de relieve el papel fundamental que jugó la minería en la implantación y en el espectacular desarrollo de la Revolución Industrial en el País Vasco. La explotación minera de los montes encartados comenzó tras el desenlace de las Guerras Carlistas. En las últimas décadas del siglo XIX, concretamente a partir del año 1876, despegó la actividad extractiva del mineral de hierro, que llegaría a su máximo apogeo en 1899.

Para facilitar una actividad minera intensiva y sistematizada se desarrolló todo un sistema de transporte del mineral. Los costes de producción de la minería vizcaína eran muy competitivos en el mercado internacional, puesto que se disponía de gran número de trabajadores no cualificados y abundaban las explotaciones a cielo abierto. La intensa y dilatada actividad extractiva ha dejado un territorio o un paisaje modificado y lleno de cicatrices por la acción del hombre.

La riqueza en mineral de hierro de los montes vizcaínos es conocida desde la antigüedad, aunque, como se ha mencionado anteriormente, no fue hasta las últimas décadas del siglo XIX que fue explotada intensivamente. En esa época, los focos de explotación se encontraban en la comarca de Encartaciones y se concentraban en los municipios de Galdames y Sopuerta.

La característica excepcional de estos municipios es que, a pesar de ser epicentros de la actividad minera durante más de un siglo, no han sufrido una radical transformación urbana ni un gran aumento poblacional, lo que les ha permitido mantener su esencia rural. Esta circunstancia ha facilitado la conservación de gran parte de los elementos vinculados a la actividad extractiva, posibilitando su estudio dentro del ecosistema industrial.

Otro de los factores que ha influido en la selección de este territorio para su estudio como paisaje cultural, ha sido el interés que suscitan los proyectos vinculados al patrimonio natural desarrollados en las Encartaciones, como el del biotopo de Galdames o las áreas de interés paisajístico como el valle del Barbadún, que interrelacionan el patrimonio cultural con el natural. También, es reseñable la recuperación de la línea Traslaviña-San Pedro de Galdames o el coto de Alén, espacios de actividad industrial que permiten entender e interpretar el fenómeno de la minería en su contexto territorial. (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

Notas -----

⁸⁴ Las Encartaciones también se presentan bajo la denominación de Enkarterri.

Sopuerta fue la última zona minera que fue explotada en Bizkaia. La actividad minera se concentraba en dos cotos: el de Saráchaga y el Álen. La importancia de Sopuerta está en las huellas dejadas por la industria minera en forma de infraestructuras de transporte para el mineral como los cables aéreos o el ferrocarril.

La disposición de mineral a ras de suelo hizo posible su explotación a cielo abierto, lo que sumaba rentabilidad a la extracción, aunque el abaratamiento de los trabajos de extracción se tuvo que invertir en las infraestructuras de transporte del mineral, ya que la orografía de los montes de Sopuerta, elevados y escarpados, dificultaba sobremanera esta labor. Gran parte de la producción de las minas de Sopuerta estaba destinada al mercado exterior, principalmente a Gran Bretaña.

Los sistemas de transporte de mineral sufrieron constantes variaciones y evoluciones. En un primer momento, se habilitaron caminos para el transporte en carretas tiradas por tracción animal. Posteriormente, se idearon sistemas para bajar el mineral utilizando las pendientes del monte y la gravedad. Estas "mangas" o "vertederas" eran unas canalizaciones de madera dispuestas con una inclinación de 40 grados, lo que permitía el descenso del material, por su peso, el acusado desnivel del canal y la gravedad.

Pero la verdadera revolución en el transporte del mineral llegó con la implantación de los ferrocarriles mineros. Pese al elevado coste que supuso su construcción, el ferrocarril se reveló clave en el desarrollo de la minería intensiva en Sopuerta.

Según apunta el Centro de Patrimonio Cultural Vasco en su estudio, el ferrocarril minero «contribuyó notablemente a que los ritmos de crecimiento dependieran cada vez más de la evolución del mercado consumidor al eliminar trabas físicas, actuó como acicate para la modernización de los sistemas extractivos que tenían que ser capaces de abastecer un medio que exigía un flujo constante de mineral, y favoreció también la modernización de otros sistemas de transporte previo[...]» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

Paralelamente al ferrocarril, también se desarrolló un sistema de transporte de mineral por cable aéreo; concretamente, el coto Alén empleó este sistema entre 1908 y 1911, aunque hubo tramos en funcionamiento hasta 1969. (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

De esta manera, la zona minera de los montes de Galdames representa un paisaje minero muy completo en el que se mezclan los valores históricos, patrimoniales, tecnológicos, ambientales y etnográficos.

Por su parte, el núcleo minero más importante de Enkarterri se ubicaba en los Montes de Triano, en los que se encontraba la mayor veta de mineral de hierro de Bizkaia, una veta que era compartida por las minas de Matamoros y Triano. A diferencia de la explotación minera desarrollada en Sopuerta, en Galdames se tuvo que trabajar bajo tierra.

Esta población, debido a la intensidad de la labor extractiva y a la construcción del Ferrocarril Minero de Galdames sí sufrió un aumento significativo. La llegada de foráneos dio origen a nuevos núcleos de población dentro del municipio, como fue el barrio de La Aceña en San Pedro de Galdames o los barrios que se construyeron a bocamina como los de La Elvira, Sauco y Ledo.

En el estudio que del paisaje minero hace el *Centro de Patrimonio Cultural Vasco*, se otorga a este una serie de valores y se emiten unas recomendaciones para su difusión y puesta en valor. En cuanto a los valores que se otorga a este paisaje, destaca el valor de oportunidad que ofrece el patrimonio minero en la coyuntura socioeconómica actual.



Figura 213. Fotografía de 1883 del sistema de transporte aéreo de mineral de hierro.

También, se reconoce su inequívoco valor patrimonial, cultural e histórico, pues son «[...] estructuras, espacios, objetos y lugares que formaron parte de la primera industrialización [...]» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.). Se reconoce igualmente su valor tecnológico en cuanto a que dan testimonio y proporcionan una «alta capacidad y claridad interpretativa» de la evolución tecnológica que aconteció en el ámbito de la minería vizcaína.

Destacan también, tal y como afirma el documento del Centro de Patrimonio Cultural Vasco, su potencial valor ambiental, ya que «[...] los antiguos espacios mineros llevan intrínsecamente una belleza, si no formal sí del lugar por su proporción, escala, textura y forma. La necesidad de conformar un espacio industrial-natural no dicotomizado en el que el pasado minero permita conocer y afrontar el actual paisaje contemporáneo» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

Finalmente, se identifica un valor morfológico, entendido este como la suma de distintos «aspectos arquitectónico-ingenieriles» que se dan en este paisaje minero, ya que las edificaciones e infraestructuras creadas para la actividad minera «conforman un conjunto completo y compacto» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

En sus conclusiones, el estudio resalta que el principal valor del paisaje minero de Sopuerta y Galdames reside en el valor de conjunto de su patrimonio industrial y minero, por encima del valor específico de sus elementos individuales. Se trata de ampliar la mirada a nivel territorial, desenfocando los elementos particulares, para valorar el conjunto «como parte inseparable e imprescindible para la comprensión del paisaje completo que constituye la zona minera de Sopuerta y Galdames» (Departamento de Cultura y política Lingüística, s.f.).

5.1.2.c Paisaje geológico (industrial). El Antropoceno vasco

Estamos entrando en una nueva época de la historia de la Tierra, el Antropoceno. Una época en la que los seres humanos, más que las fuerzas naturales, son la causa principal del cambio planetario. Pero nosotros también podemos redefinir nuestra relación con el planeta, pasar de una relación derrochadora insostenible y depredadora a una en que las personas y la naturaleza puedan coexistir en armonía.

Marco Lambertini (apud Prats, Cuchí y Ocariz, 2017)

Hay un último tipo de paisaje que, a pesar de no estar reconocido aún como paisaje cultural industrial, se conforma con "otras" huellas de la industrialización, huellas más profundas que las superficiales dejadas por las instalaciones, infraestructuras, maquinarias y demás elementos industriales, huellas que conforman un nuevo estrato geológico, el *Antropoceno*.

El País Vasco y, concretamente, la cuenca del Nervión, no son ajenos al impacto que ha ido dejando en este territorio la actividad industrial intensiva; de hecho, son varias y muy profundas las cicatrices de casi dos siglos de industrialización. Cuenas mineras agotadas, canteras abandonadas o acumulaciones de residuos industriales conforman este nuevo paisaje que los científicos consideran perenne.

Como ejemplo de esta huella geológica de la actividad industrial en el Bilbao Metropolitano tenemos la solidificación en la costa vizcaína de los millones de toneladas de residuos industriales que, durante décadas, fueron vertidos a la ría del Nervión por la empresa Altos Hornos de Vizcaya (AHV). Estos residuos provenían de la renovación de sus hornos, de la demolición de instalaciones temporales y de los sobrantes de escoria de sus procesos productivos y estaban compuestos por minerales, residuos de hierro y ladrillos refractarios.

Entre 1920 y 1970, AHV arrojó a la ría del Nervión más de 30.000.000 de toneladas de residuos industriales sólidos que fueron arrastrados por las corrientes hacia el mar Cantábrico y que, posteriormente, fueron devueltos a la costa. Las mareas y el potente oleaje de la zona han devuelto una cantidad significativa de estos residuos, que han ido acumulándose hasta conformar una nueva capa geológica de unos 6 metros de altura que constituye un registro fósil de la época geológica del Antropoceno.

Los sedimentos que componen este nuevo estrato postindustrial tienen una antigüedad de entre 40 y 70 años y se aglutinan horizontalmente, en oposición a la estratificación vertical de los acantilados (de 30 millones de años). En este estrato se pueden distinguir cementados los ladrillos refractarios con las marcas registradas de sus industrias manufactureras grabadas bajo relieve en sus superficies, con textos como: "*Suarri*", "*Aristegui*", "*Cerámica del Llodio*", "*Uriarte Hermanos y Compañía*", "*Procein*", o "*Glenboig*".

Hay un proyecto artístico que ha sido capaz de retratar este impacto industrial en el paisaje costero vizcaíno: el proyecto *Technofossils of the Anthropocene* (2018) del artista Miguel Sbastida. Gracias a la intuición y capacidad de observación de Sbastida, se descubren las consecuencias físicas de la industrialización y su capacidad para crear un paisaje permanente conformado por estratos de roca sedimentaria, no natural, que se acumulan en las playas Tunelboka y Gorrondatxe en Getxo.

El proyecto artístico se materializa en una instalación en la que se exponen piezas escultóricas, fotografías y vídeo. Según describe el propio artista, su proyecto «[...] traza la historia de estos residuos industriales que lentamente —y con la ayuda del océano— se transforman en objetos post-naturales y geológicos; como formas de cuestionar y pensar más allá del dualismo natural/artificial, y del ser humano como entidad geológica» (Sbastida, s.f., s.p.).

En referencia a este nuevo estrato, el propio artista lo refiere como: «existe un sistema estratigráfico que no es sólo geológico, sino también cultural» (Sbastida, s.f., s.p.). Es decir, que el paisaje postindustrial conformado por los restos de los procesos productivos de la industrialización puede considerarse un paisaje cultural.

Los estratos de Tunelboka y Gorrondatxe forman parte de un registro geológico de referencia a nivel mundial en el que se puede estudiar la huella que la actividad humana ha dejado a nivel estratigráfico y el modo en que las actividades humanas están afectando y alterando el devenir del planeta. Y es ahí donde está la clave del mensaje de Sbastida, un mensaje político y ecologista que nos coloca ante los ojos esta huella imborrable que ya forma parte del suelo que pisamos.



Figura 214. Sbastida, M. (2018). Fotografía de uno de los refractarios de AHV incrustado de la capa geológica.



Figura 215. Sbastida, M. (2018). Fotografía de la estratificación geológica (se contrapone la horizontalidad del estrato postindustrial con la verticalidad de los estratos geológicos preexistentes) en la playa de Tunelboka (Getxo),



Figura 216. Sbastida, M. (2018). Fotografía de detalle de una de las piezas expuestas por Sbastida en la Fundación BilbaoArte.

5.2 Transito paisajístico y urbano del Gran Bilbao industrial al Bilbao Metropolitano postindustrial

¿Qué es Bilbao?

Transformación de una ciudad junto a un río en una gran región junto al mar.

Otl Aicher⁸⁵

Somos testigos de la remodelación postindustrial que en nuestro entorno se sustenta en la sustitución en vez en la conservación [...] Nos sumergimos así de forma irremediable en la era de la 'arqueología industrial' ('arqueología' cercana temporalmente pero quizás más lejana conceptualmente) que acuña también 'arqueología del paisaje': parajes humanizados pero anónimos, antropizados pero desiertos, industrializados pero desmantelados; memorables pero olvidados, anodinos pero cargados de referencias iconográficas.

Vivas y Arnaiz (2006, p. 121)

Notas -----

⁸⁵ Esta frase de Aicher está extraída de la exposición Otl Aicher. Metro Bilbao. Arquitectura y paisaje,

muestra monográfica que dedicó el Museo de Bellas Artes de Bilbao a su obra.

Respecto al paisaje que nos ha legado la industria en ese Bilbao 'supramunicipal' [...] la 'ciudad metropolitana extendida' en las orillas fluviales ha configurado el carácter de la sociedad 'translocal' segregada por sus medios de vida y de trabajo, con claras incidencias que continúan percibiéndose en el espacio público urbano. En la margen izquierda de la ría, se sucedieron las zonas fabriles y la imagen en sepia o blanco y negro de la ciudad 'tediosa', 'repetitiva', estéticamente apoteósica; la ciudad gris de Dyckens, que era en todo caso 'ciudad inevitable'

Lekerikabeaskoa y Vivas (2009, p. 308).

En el contexto histórico actual, pandemia vírica incluida, se podría emplear el símil sanitario para describir las importantes transformaciones paisajísticas y urbanas acontecidas en las diferentes fases de la metamorfosis del Gran Bilbao en el Bilbao Metropolitano. Así pues, se identifican dos momentos con sendos modelos de intervención urbana para explicar la rauda mutación del territorio industrializado de la comarca del Gran Bilbao en el Bilbao Metropolitano postindustrial.

El primer momento de intervención urbana en esta transición hacia la etapa postindustrial que se podría calificar de catártico y radical se rige por unas políticas de planeamiento territorial muy agresivas en las que se intervienen los grandes complejos fabriles que colonizaban las orillas de la Ría, demoliendo las edificaciones e infraestructuras industriales mediante novedosos procedimientos de planeamiento urbano y de ordenación del territorio como el Plan territorial Parcial del Bilbao Metropolitano o el Programa de Demolición de Ruinas Industriales y cuya operación estrella fue el exitoso proyecto de Abandoibarra.

Esta primera etapa de cirugías urbanas masivas se contextualiza entre los años 1990 y 2005. En un segundo momento, delimitado entre los años 2005 y 2020, el modelo de planeamiento territorial propone operaciones urbanísticas más puntuales, ejemplarizadas en PGOU como los de Zorrozaurre y Punta Zorroza, menos agresivos y más consensuados, y con intervenciones sutiles de microcirugía o cirugía estética urbana, buscando el encaje de los elementos de patrimonio industrial preexistentes.

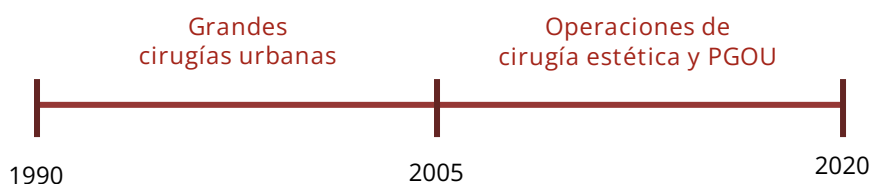


Figura 217. Salcedo, A. (2020). Gráfica temporal que muestra las dos grandes etapas en que se divide la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano.

Esta mutación en dos fases ha afectado de manera más intensa a la capital vizcaína, cuya identidad ha pasado de estar relacionada con su esencia industrial a proyectar una imagen de urbanismo de vanguardia y meca de la cultura contemporánea, impulsada por el denominado efecto Guggenheim.

Pero en esta profunda y veloz transformación, ha habido un escaso margen para la reflexión y valoración del inmenso, rico y heterogéneo patrimonio industrial que poseía y que irremediamente se ha perdido para siempre. En este análisis se pretende poner el acento en esta pérdida, intentando que las rutilantes luces del Bilbao postindustrial no oculten las importantes pérdidas patrimoniales e identitarias que la ciudad ha sufrido al mudar su piel industrial.

A continuación, se analizan las actuaciones que, por su envergadura o simbolismo, se han convertido en ejemplos paradigmáticos de un urbanismo postindustrial devorador (o parasitario) de espacios industriales en los que ha habido una purga planificada de los testimonios físicos de la etapa industrial, transformando el paisaje cultural para siempre.

5.2.1 Catarsis, regeneración y revitalización del área metropolitana de Bilbao. El camino postindustrial

s.v. "Catarsis" (definición según el DLE86):

1. f. Entre los antiguos griegos, purificación ritual de personas o cosas afectadas de alguna impureza.
2. f. Efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando la compasión, el horror y otras emociones.
3. f. Purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda.
4. f. Biol. Expulsión espontánea o provocada de sustancias nocivas al organismo.

Al colapso de todas las estructuras del Bilbao Metropolitano en la década de 1980, le sucedió una catarsis en forma de transformación integral de toda el área metropolitana a partir de la década de 1990. Como si del resurgir de un ave fénix se tratase, el Bilbao Metropolitano consiguió alzar de nuevo el vuelo reinventándose desde sus cimientos.

Los aspectos estratégicos más importantes de este movimiento transformador fueron un planeamiento integral a nivel supramunicipal, dejando atrás la idea de un territorio fragmentario, y un cambio de sistema socioeconómico, dejando atrás su dependencia de las industrias pesadas y echándose en brazos de un prometedor sector terciario, en el que el turismo, las industrias culturales y la hostelería cogiesen el testigo como motores económicos de la nueva Bizkaia postindustrial.

A continuación, se analizan los proyectos, planes, actores e infraestructuras que han sido los pilares fundamentales que han sustentado la conversión del área metropolitana de Bilbao en un ejemplo internacional de transformación socioeconómica y regeneración urbana.

5.2.1.a Bilbao. Banco de pruebas de las políticas de planeamiento urbano

A veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, [...] nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí.

Italo Calvino (2005, p. 18)

El Bilbao postmoderno es algo así como la 'capital neobarroca' que denota un cierto 'triumfo' de la 'pomposidad rococó', que constituye un banco de pruebas donde experimentar los efectos y las posibilidades a nivel urbano de la 'teatrocracia' en torno a la que gira la vida política contemporánea.

(Delgado, 2007, p. 76-77).

Tras los rigores de las crisis y las reconversiones industriales que padeció la economía vizcaína desde principios de la década de 1970, el área metropolitana de Bilbao es hoy ejemplo de resurgimiento y transformación a nivel global. Bilbao, como punta de lanza de ese milagroso renacer, apoyó su transfiguración en una serie de políticas e iniciativas público-privadas, dirigidas a reorganizar y revitalizar morfológica y socioeconómicamente la Villa.

Aunque el análisis se refiere a toda el área metropolitana, en un caso como el que nos ocupa, la ciudad de Bilbao tiene un enorme peso dentro de su territorio de influencia, ya que supuso un exitoso banco de pruebas en políticas de planeamiento, que fueron replicadas en otros municipios de la metrópoli. Estas políticas tuvieron un impacto directo en la mejora de imagen, el aumento de la competitividad productiva y

Notas -----

⁸⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [20 de febrero de 2022].

en una más alta calidad de vida. La Villa ha concentrado, desde siempre, las esferas de poder en Vizcaya, lo que la colocó como avanzadilla en la regeneración postindustrial.

Bilbao sufrió y sufre una metamorfosis por etapas. Estas etapas, muy diferenciadas, se podrían dividir en cuatro. Además, están vinculadas o son coincidentes con las legislaturas de cuatro alcaldes bilbaínos: Gorordo, Ortuondo, Azkuna y Aburto, que han tenido roles y perfiles muy diferentes en el proyecto del Bilbao postindustrial.

El primero de ellos fue José María Gorordo (PNV)⁸⁷, *el ideólogo*, que dirigió el Ayuntamiento de la Villa entre los años 1987 y 1990. Su mandato coincidió con el colapso del sistema industrial y el arranque de las políticas del cambio, que comenzaron a finales de la década de 1980. De las aportaciones de este alcalde, cabe destacar su capacidad de soñar con un nuevo Bilbao, con apuestas tan arriesgadas para su época como la transformación del complejo industrial abandonado de la fábrica Recalde de Begoña en un parque público, el Parque Etxebarria o el proyecto fallido para reutilizar la Alhóndiga Municipal de Bilbao como centro cultural y de arte. Este proyecto se encargó al escultor vasco Jorge Oteiza y a los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza. En cualquier caso, aunque el proyecto fue cancelado por la Consejería de Cultura del Gobierno vasco, se puede afirmar que esta valiente iniciativa marcó el imparable arranque de Bilbao como ciudad postindustrial. (Rementería, 2017)

Tras un convulso final de legislatura del alcalde Gorordo, en el que fue expulsado del partido político que le aupó a la alcaldía, llega al gobierno municipal Josu Ortuondo (PNV), *el arquitecto*, que ostentó el cargo de alcalde entre los años 1991 y 1999⁸⁸.

Con el arranque del mandato del alcalde Ortuondo, nacen las sociedades *Bilbao metrópoli-30* (1991) y *Bilbao Ría 2000* (1992), fundamentales en la construcción del nuevo Bilbao, con políticas de ordenación del territorio y la inversión en grandes infraestructuras y arquitecturas, como el metro de Bilbao (1995) o el Palacio Euskalduna (1999). Pero, si hay un hecho determinante que hace destacar el periodo de Ortuondo en la alcaldía de la Villa, este fue la construcción de la más emblemática arquitectura del Bilbao postindustrial: el Museo Guggenheim Bilbao (1997).

El tercer alcalde fundamental para entender el nuevo Bilbao fue Iñaki Azkuna Urrea (PNV), *el ejecutor*, que estuvo en la alcaldía bilbaína desde 1999 hasta su fallecimiento en 2014. El alcalde Azkuna fue el que recogió los frutos e implementó las políticas de revitalización desarrolladas por sus antecesores en el cargo y el que llevó definitivamente a Bilbao a un modelo postindustrial.

Con él, despegaron proyectos e infraestructuras tan emblemáticas como el Centro Cultural Alhóndiga Bilbao (2010) —tras su fallecimiento, rebautizado como *Azkuna Zentroa*—, el *Itsas Museun* (2003), el puerto Exterior de Bilbao (2005) o la nueva terminal del Aeropuerto de Bilbao (2000), entre otros.

En este sentido, cabe reconocer la capacidad del alcalde Azkuna como relaciones públicas de la ciudad, ya que fue mérito suyo la inclusión de la Villa en el selecto grupo global de las ciudades marca, ciudades que acaparan el mercado internacional del turismo, la cultura y los grandes eventos. Tal es así que, como apunte anecdótico, se destaca que, en el año 2012, Iñaki Azkuna, fue elegido *“Mejor alcalde del mundo”* (Agencia EFE, 2013).

En la actualidad, y siguiendo con el paralelismo entre las legislaturas en la alcaldía de Bilbao y las estrategias de transformación de su área metropolitana, se constata que, desde 2015, el año en el que es elegido alcalde Juan M^o Aburto (PNV), las políticas transformadoras y planeamiento urbanístico se desplazan a las zonas periféricas de la Villa, con Planes Generales de Ordenación Urbana (PGOU)⁸⁹,

Notas -----

⁸⁷ PNV refiere a las siglas de Partido Nacionalista Vasco.

⁸⁸ Previamente a la llegada de Ortuondo a la alcaldía y tras la convulsa salida del consistorio del alcalde Gorordo, el PNV propuso como sustituto a Jesús M^o Duñabeitia Vidal, que ostentó el cargo entre

diciembre de 1990 y junio de 1991. 6 meses de gobierno, que sirvieron para rearmar el partido.

⁸⁹ En esta investigación se emplean las siglas PGOU para referirse al Plan General de Ordenación Urbana.

como los que se desarrollan en Zorrotzaurre y Punta Zorroza, los últimos bastiones industriales de Bilbao. Así se consuma el final del Bilbao industrial y su metamorfosis completa como paradigma de la ciudad postindustrial.

Como resultado de estas políticas de transformación territorial, Bilbao y su área metropolitana han sufrido una rápida y radical transformación física, emocional e identitaria, en la que ha pasado de ser una ciudad industrial en declive a formar parte de la élite de ciudades consideradas como modelo de regeneración y supervivencia, gracias a su adaptación y con el impulso del denominado efecto Guggenheim.

La notoriedad internacional alcanzada con este proceso de regeneración y revitalización se toma internacionalmente como modelo de buenas prácticas y políticas efectivas de regeneración urbana y medioambiental. Aunque, para ser justos, se debe tener en cuenta que Bilbao se miró en el espejo de otras urbes industriales que emprendieron el camino de la reinención décadas antes, para hacer frente a las consecuencias de un modelo socioeconómico agotado como el industrial.

El modelo de regeneración desarrollado en Bilbao se inspiró en el implantado con éxito en ciudades como Pittsburg, Baltimore, Birmingham o —yendo a ejemplos más cercanos— en las políticas urbanísticas que hicieron posible la Barcelona Olímpica (1997). No obstante, el ejemplo de Bilbao resuena gracias a la velocidad, intensidad, efectividad y rentabilidad de su transmutación.

Aunque hoy, con la distancia y la reflexión necesarias, podría decirse que no es oro todo lo que reluce, pues tras el rutilante brillo del nuevo Bilbao y la retórica triunfalista de las instituciones —y teniendo en cuenta el calado de las operaciones efectuadas para obrar tal milagro—, se constata que Bilbao apostó todo a un centro renovado y dinámico, donde el aumento desmesurado del precio del suelo hace que sea un espacio en exclusividad para las élites locales, que monopoliza la práctica totalidad de la actividad económica, cultural y turística de la ciudad, en detrimento de un extrarradio que permanece ajeno a los efectos de este impulso transformador y donde, aún hoy, se pueden percibir las consecuencias del naufragio de la industrialización.

5.2.1.b Bilbao Metropolitano. Onda expansiva postindustrial supramunicipal

Tras el éxito de las políticas de regeneración y planeamiento urbanístico ejecutadas en Bilbao, el impulso transformador se expande por toda el área metropolitana. Una sucesión de PGOU se van desarrollando en diferentes municipios del Metropolitano desde la década de 1990 con un objetivo común: la transformación morfológica y funcional global de todo el territorio. Para cumplir este objetivo se trazan operaciones coordinadas de reconversión de espacios degradados u ocupados por actividades obsoletas, específicamente las industriales, en áreas generadoras de oportunidad, dinamismo e imagen de renovación. Tal es así, que desde el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco se afirma:

Pero la regeneración de estas amplias superficies ocupadas por instalaciones industriales obsoletas o yacimientos mineros agotados supone una gran oportunidad desde el punto de vista de la ordenación del territorio. Las ciudades vascas están encontrando nuevos ámbitos de crecimiento en lugares que hasta hace poco no eran sino la imagen de un período de nuestra historia industrial ya agotado. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000)

La construcción de estas áreas de “nueva centralidad” (Otaola, 1994) se basa en un esquema que combina los diferentes usos del suelo urbano: productivos, residenciales, comerciales, culturales y de ocio, tal y como se indica textualmente el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco:

Por otra parte, el suelo es, en muchos lugares de Euskadi, un bien escaso. La demolición de ruinas industriales supone una oportunidad para integrar esos espacios degradados en la ciudad, como ámbitos

residenciales, de equipamientos o de ocio. Se trata de liberar los mejores territorios, en lugar de ocupar suelos rurales más lejanos. Conseguir un soporte idóneo para una nueva economía, convertir en expectativas positivas el problema del declive industrial. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000).

Otra de las patas que sustentan este giro transformador, a parte de las políticas de ocupación de suelos industriales en desuso, fueron los proyectos de gran envergadura y la construcción de arquitecturas e infraestructuras emblemáticas.

Se apuesta por proyectos arquitectónicos liderados por los más prestigiosos arquitectos del momento, —ver el citado Museo Guggenheim Bilbao de Frank Gehry, el aeropuerto de Bilbao “La Paloma” de Santiago Calatrava, el Palacio de Congresos Euskalduna de Federico Soriano y Dolores Palacios, el Azkuna Zentroa de Philippe Starck, el Bilbao Exhibition Center (BEC) de César Azcárate y Esteban Rodríguez, la Torre Iberdrola de Cesar Pelli, el edificio de la Biblioteca de la Universidad de Deusto de Rafael Moneo, el edificio del Bizkaia Aretoa de la Universidad del País Vasco de Alberto Siza o el Metro, con la participación de Norman Foster (este último arquitecto, liderará el proyecto de ampliación del museo de Bellas Artes de Bilbao)—.

También, se debe añadir a esta lista, la participación de la arquitecta Zaha Hadid en el diseño del Máster Plan para Zorrotzaurre, en el que se construirá otra arquitectura llamada a ser icono del nuevo Bilbao, la Torre BBK, también firmada por Hadid. Estas arquitecturas y sus creadores, arquitectos estrella con fama mundial, ayudan a visibilizar e instalar en el imaginario colectivo la imagen de éxito y el esfuerzo transformador de las políticas desarrolladas y la idea de metamorfosis positiva del Área Metropolitana de Bilbao, dejando atrás la imagen de urbe industrializada, que había sido seña de identidad del Gran Bilbao desde hacía más de un siglo.

Pero el modelo de regeneración urbana vizcaíno es un modelo en el que lo nuevo se construye contra o sobre lo viejo, es decir, la mayor parte de estos nuevos edificios emblema del Bilbao Metropolitano postindustrial se levantaron sobre los escombros de las fábricas de la vieja urbe industrial.

De hecho, los ejemplos son claros, el Museo Guggenheim Bilbao se construyó en el solar que ocupaba la antigua Compañía de Maderas en la Campa de los ingleses⁹⁰; el BEC de Barakaldo se erige en terrenos de Altos Hornos de Vizcaya; Azkuna Zentroa ocupa la antigua Alhóndiga Municipal de Bilbao; el Palacio de Congresos Euskalduna ocupa los terrenos del astillero del que adopta su nombre o los edificios del Bizkaia Aretoa y la Biblioteca de la Universidad de Deusto, que ocupan los terrenos donde se ubicaba la playa de vías junto a los tinglados portuarios de Abandoibarra.

Una de las consecuencias de la liberación masiva de suelos industriales en zonas de oportunidad, más allá de la urgencia en la recuperación de esas áreas degradadas, ha sido que se ha favorecido, e incluso incentivado, una voraz especulación inmobiliaria, lo que ha provocado un aumento exponencial del precio del suelo, tal y como se anuncia, de una manera descarnada, en el vídeo del Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano, realizado por el Departamento de Urbanismo de la Diputación Foral de Bizkaia, con una retahíla de afirmaciones maximalistas, repetidas a modo de mantras, tales como: «hay que convertir en oportunidad el problema de la obsolescencia industrial» (1997, 1m 36s), «hay que saber ver que las oportunidades se encubren bajo las ruinas» (1997, 2m09s), «demolición generalizada de instalaciones obsoletas, industriales, portuarias y ferroviarias» (1997, 3m18s), «hay que cambiar radicalmente y pronto la imagen» (1997, 3m40s), «demoler y limpiar todo» (1997, 7m15s), o un final contundente como «la transformación de Bilbao ha de ser negocio» (1997, 8m15s).

Con su metamorfosis, Bilbao aspira a entrar en la élite internacional de ciudades-marca. Estas ciudades-marca priman la creación de nuevos espacios urbanos dedicados a la producción y al consumo o, como en el caso de Bilbao, abren nichos de mercado a las industrias culturales y creativas y se potencia el turismo cultural. Estas estrategias van dirigidas a atraer nuevos inversores y consumidores

Notas -----

⁹⁰ Bilbao, periódico municipal editado por el Ayuntamiento de Bilbao, nº43 de octubre de 1991.

(Dumont, 1995). En este sentido, la profesora Arantxa Rodríguez, hace una acertada descripción del camino emprendido por Bilbao:

La extraordinaria metamorfosis física y funcional de Bilbao forma parte de los procesos de reestructuración del modelo urbano-industrial y la transición hacia una nueva economía postfordista basada en el conocimiento a escala global. Este prolongado proceso de transformación se ve apuntalado por las numerosas iniciativas y estrategias promovidas desde distintos ámbitos institucionales y privados para impulsar una dinámica de reajuste y proyección de Bilbao como una nueva metrópoli postindustrial globalizada. (Rodríguez, 2018).

En este proceso estratégico, para relanzar a Bilbao como paradigma del modelo postindustrial, la Villa se transforma en una ciudad-producto-marca, diseñada para atraer eventos y actividades de proyección internacional como los *MTV European Music Awards* (2018), las finales de los torneos *Challenge Cup* y la *Champions Cup de rugby* (2018), los premios *The World's 50 Best* de gastronomía en 2018 (denominados los Óscars de la cocina), como sede de la fase final de la Eurocopa 2020 (aunque finalmente renunció por causa de la pandemia del COVID 16), o como escenografía para megaproducciones cinematográficas como "*Jupiter Ascending*" (2015), dirigida por las creadoras de la exitosa saga *Matrix*. Esta pugna con otras urbes mundiales para ser sede de eventos de calado global tiene una finalidad propagandística y de *marketing* urbano, así como su posicionamiento internacional como ciudad de vanguardia.



Figura 218. Fotograma de la película *Jupiter Ascending* (2015) en el que se intuye el paisaje de Abandoibarra.

5.2.1.c Políticas de planeamiento en el área metropolitana. Programas, planes y agentes

Tras el análisis del relanzamiento de Bilbao como ciudad superviviente y reinventada tras la debacle industrial y para valorar y entender el éxito del efecto contagio de metamorfosis a toda su área metropolitana, hay que hacer un reconocimiento de los recursos y energías públicas y privadas que se concitaron para llevarla a cabo. Entre los artífices de esta transformación, han tenido y tienen una importancia preponderante en sociedad

*Bilbao Ría 2000*⁹¹ y en la asociación *Bilbao Metrópoli-30*⁹², ejemplos de nuevos modelos de gobernanza urbana. Ambas plataformas tuvieron participación en el planeamiento y reordenación de toda el área metropolitana y en la ejecución de los grandes proyectos estratégicos.

Aunque desde finales de la década de 1970 era una evidencia incuestionable el grave deterioro socioeconómico, urbanístico y medioambiental del Gran Bilbao, tuvo que pasar la práctica totalidad de la década de 1980 para que se diese una contundente reacción institucional, además de que agentes públicos y privados aunasen esfuerzos y estrategias *en pro* de un cambio de sistema y de un nuevo planeamiento de ordenación territorial, ajustes que se fueron implementando durante la década de 1990.

El objetivo era claro, llevar a cabo una profunda regeneración urbana y una transformación coordinada sin precedentes en toda el área metropolitana de Bilbao que favoreciese la transición entre sistemas socioeconómicos. Para lograr este objetivo prioritario se emplearon tres instrumentos que resultaron determinantes en su éxito: el planeamiento territorial urbano y metropolitano, el planeamiento estratégico y las grandes operaciones urbanísticas y de infraestructuras (Rodríguez, 2002).

A. PLANES Y PROGRAMAS

- **Plan Integral de Saneamiento de la Ría (1984)**

Con la mirada puesta en el futuro, con una clara vocación medioambiental y como primer paso para el renacer de la ría del Nervión, a mediados de la década de 1980, se puso en marcha el *Plan Integral de Saneamiento de la Ría*.

Este plan contaba con un horizonte de actuación de 15 años y una inversión superior a los 480 millones de euros. En todo el proyecto de transformación metropolitana, la Ría es el elemento unificador y común denominador que trasciende los ámbitos e intereses municipales, convirtiéndose, como no podía ser de otra manera, en el eje vertebrador del Bilbao Metropolitano.

De hecho, ya en el avance del *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano* se hablaba de la importancia de la Ría en estos términos: «la fuerza estética de la Ría está en su capacidad para armar una potente imagen unitaria, manteniendo a la vez las identidades de los fragmentos» (Gobierno Vasco y Diputación Foral de Vizcaya, 1994).

El *Plan Integral de Saneamiento de la Ría* proviene de un primer *Plan Director* elaborado en 1974 por el Consorcio de Aguas con el objeto de buscar soluciones a la grave situación de contaminación que sufría la totalidad de la red fluvial metropolitana, así como el estuario y el litoral, debido al vertido incontrolado e indiscriminado de aguas residuales urbanas e industriales.

A partir de este *Plan Director* y dentro del *Plan Integral de Saneamiento de la Ría*, se pusieron en marcha proyectos de construcción de plantas de tratamiento de aguas para lograr depurar las

Notas -----

⁹¹ Bilbao Ría 2000 es una asociación formada por todas las escalas de las administraciones públicas competentes en el Bilbao Metropolitano: Ministerio de Vivienda, Autoridad Portuaria de Bilbao, ADIF, FEVE, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia, Ayuntamiento de Bilbao y Ayuntamiento de Barakaldo, con el objetivo de generar y ejecutar planeamientos estratégicos para la transformación del área del Bilbao Metropolitano.

⁹² la Asociación Bilbao Metrópoli-30 aglutina entidades públicas y privadas tan relevantes como Petronor, Kutxabank, BBVA, Iberdrola, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia, Ayto. de Bilbao o UPV/EHU entre otras. Su objetivo es proponer reflexiones sobre el futuro y la revitalización del Bilbao Metropolitano.

aguas de la red fluvial y de la ría del Nervión. A partir de 1984, las acciones del Plan Integral se concretaron en la construcción de 5 plantas depuradoras y 170 kilómetros de interceptores. Según fuentes del Ayuntamiento de Bilbao, este sistema metropolitano de tratamiento de aguas daba servicio a una población que se aproximaba al millón de habitantes (80% de la población de Vizcaya y 44% de la Comunidad Autónoma Vasca) (Francisco J. García de la Torre y Bernardo I. García de la Torre).

Actualmente, en 2020, 35 años después de iniciado el proceso de limpieza de las aguas fluviales y marítimas del área metropolitana de Bilbao, el 90% de las aguas residuales de la Ría son tratadas en las estaciones depuradoras de aguas residuales de Galindo y Lamiako.

Tal ha sido el cambio en la ría del Nervión que, en los últimos años, se han multiplicado las actividades deportivas y de ocio organizadas en sus aguas, algunas de ellas tan relevantes como el *Red Bull Cliff Diving Bilbao*⁹³, las banderas de Bilbao y Santutzi de la *Liga Eusko Label de Traineras*⁹⁴ o el *Bilbao Triatlón*, en el que los participantes deben realizar un recorrido de 1,9 kilómetros a nado por aguas de la ría, entre el Muelle de Evaristo Churruga y el ItsasMuseum de la capital vizcaína.



Figura 219. Fotografía de los depósitos de la Estación Depuradora de Galindo.

- **Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao (1989)**

Siguiendo la estela de otros ejemplos de metamorfosis urbana desarrollados en el Estado, como los acontecidos en Barcelona y Sevilla en 1992, con las celebraciones de los Juegos Olímpicos y la Exposición Universal respectivamente, es principalmente de la primera de la que toma ejemplo Bilbao, ya que las características urbanas y socioeconómicas de la Ciudad Condal eran más análogas a la situación de la Villa, pues compartían elementos comunes como ser ciudades muy industrializadas, con acceso al mar y con un área metropolitana muy extensa (1997, 2m20s).

Notas -----

⁹³ El Red Bull Cliff Diving Bilbao es un campeonato internacional de saltos de trampolín, con diferentes sedes, que se celebró en la capital vizcaína los años 2014, 2015, 2018 y 2019.

⁹⁴ La Liga Eusko label de Traineras es la más prestigiosa competición de traineras masculinas que se organiza en el Estado.

Con la presentación en 1989 del Avance del PGOU para Bilbao, la Villa se convirtió en punta de lanza en la transformación de toda su área metropolitana. Esta estrategia de planeamiento urbano tenía como piedra angular la regeneración de espacios degradados, principalmente los que habían acogido una actividad industrial ya obsoleta.

El PGOU pone en el punto de mira los espacios industriales abandonados, a los que se califica como “ruinas”, incluyéndose en esta categorización todo tipo de construcción o infraestructura industrial, de cualquier sector productivo. Ya en el Vídeo promocional del Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano (PTPBM) se aboga por «la demolición generalizada de instalaciones obsoletas: industriales, portuarias y ferroviarias; mantener solo aquello que tenga un futuro claro» (1997, 3m18s). Esta demolición masiva de instalaciones industriales puso a disposición de las administraciones una enorme cantidad de suelo en zonas privilegiadas de las ciudades industriales vizcaínas. Estos nuevos suelos reurbanizados tenían tres posibles usos: generar nuevos núcleos residenciales, reutilizarse para nuevas actividades económicas y como zonas de equipamientos urbanos y de esparcimiento que aumentasen la calidad de vida de los ciudadanos. En el documento del Avance del PGOU, se destacan cuatro áreas de oportunidad dentro de la Villa: Abandoibarra, Zorrozaurre, Amezola y Miribilla.

De entre las cuatro áreas de oportunidad, se consideraron operaciones estratégicas las de Abandoibarra y Zorrozaurre, pues suponían conseguir el gran objetivo y anhelo de Bilbao, ganar los frentes de agua abriendo la ciudad a la Ría. También, se hizo una clara planificación de las actividades productivas que ocuparían estos nuevos terrenos ganados a la industria, se crearían «zonas terciarias muy cualificadas con capacidad para acoger actividades específicas de las funciones de capitalidad y constituirse en los centros direccionales y de servicios del ámbito regional» (Rodríguez, 2002, p.79).

De esta manera, se vinculaba la regeneración urbana con la apuesta por nuevas actividades económicas dinamizadoras, con una clara potenciación del sector terciario, con especial interés en poner como motores de la reactivación económica a las industrias tecnológicas, al turismo y a las industrias creativas.

Con respecto a estas últimas, el investigador Alberto Salcedo (2018) aporta interesantes datos sobre los resultados del RIS395 de 2014, llevado a cabo por las tres administraciones competentes en el área metropolitana de Bilbao —el Gobierno Vasco, Diputación Foral de Vizcaya y el Ayuntamiento de Bilbao—. Estas administraciones concluyen en sus análisis que el segmento del ocio y entretenimiento, en el que incluyen las industrias creativas, es objetivo prioritario de inversión y desarrollo, por lo que la regeneración urbana y económica iban de la mano en la transformación del Bilbao Metropolitano.

Habría que destacar que esta ola de revitalización y regeneración la polarizan espacios muy concretos del centro de la Villa, dejando fuera a las periferias más humildes, tal y como apunta Arantxa Rodríguez al decir que se trató de «un urbanismo de proyectos, basado en intervenciones parciales y fragmentadas que ha abandonado toda pretensión de previsión global» (Rodríguez, 2002, p. 79).

También Javier Cenicacelaya hace una crítica del espíritu de ese primer PGOU de Bilbao diciendo que «si me refiero a esa ausencia de una visión metropolitana, no es por el mero hecho de señalar un grave déficit en la concepción del Plan de Bilbao, o de los otros municipios de la ría, sino por las consecuencias, hoy muy visibles, de esa cortedad de miras» (Cenicacelaya, 2004, p. 22).

Notas -----

⁹⁵ RIS3 es el acrónimo de “Research and Innovation Strategy for Smart Specialisation”. Hace referencia al ejercicio de autoanálisis que la Unión Europea exigió a los Estados miembros y a sus diferentes administraciones, para la búsqueda de una

especialización de sus recursos y potencialidades en innovación y la reorientación de sus estructuras industriales y de conocimiento hacia industrias y servicios emergentes y mercados internacionales.

- **Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano (1991)**

Este Plan Estratégico fue el primer instrumento de planeamiento diseñado para acometer la transformación metropolitana de Bilbao. Dada la necesidad de recuperar a Bilbao como motor económico de su área de influencia, el Departamento de Economía y Planificación del Gobierno Vasco convocó en 1991 un grupo de trabajo en el que tomó parte la Diputación Foral de Bizkaia y una importante representación de entidades públicas y privadas. El Plan Estratégico, cuyo principal impulsor fue la *Asociación para la Revitalización del Bilbao Metropolitano* (Bilbao Metròpoli-30), se configuraba en cuatro Fases:

- **Fase I.** Exploración del entorno e identificación de temas críticos.

Entre los objetivos de la primera fase figura la elección de un número limitado de áreas de intervención o temas críticos en los que concentrar las energías de la comunidad. Los temas críticos que se trataron fueron siete:

- Inversión en recursos humanos.
- Metròpoli de servicios en una moderna región industrial.
- Movilidad y accesibilidad.
- Regeneración urbana.
- Regeneración medioambiental.
- Centralidad cultural.
- Gestión coordinada de las administraciones públicas y el sector privado.

- **Fase II.** Análisis interno y externo.

En esta fase se analizaron los puntos fuertes y las debilidades de la metròpoli para encarar siete temas críticos y las posibles líneas de acción.

- **Fase III.** Metas, objetivos y estrategias.

Gracias a la participación de más de cien expertos en el proyecto, se jerarquizaron las estrategias identificadas como prioritarias en cada uno de los siete temas críticos. Ante la constatación de la existencia de un amplio colectivo de personas en situación de carencia se entendió necesario ampliar el *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano* con un octavo tema crítico, relativo a la *"Articulación de la Acción Social"*. Tras el diagnóstico de la situación, se presentaron las metas, objetivos y estrategias identificados para solventar los ocho temas críticos.

- **Fase IV.** Plan de Acción.

Una vez concluida la Fase III, la Fase IV se dedicó a crear un *Plan de Acción* que incluía las acciones, agentes y recursos necesarios para llevarlo a cabo, así como un calendario de implantación. El *Plan de Acción* de la Fase IV finalizó en 1992, momento a partir del cual *Bilbao Metròpoli-30* impulsó la puesta en práctica y seguimiento de su *Plan Estratégico*.

- **Plan Euskadi XXI (1995)**

En diciembre de 1995, el Gobierno Vasco y las Diputaciones Forales firmaron el *Acuerdo Marco de Desarrollo y Aplicación del Plan Euskadi XXI*. El objetivo de este Plan era demostrar la viabilidad de una estrategia de revitalización en áreas territoriales desfavorecidas, concebida esta como una política de solidaridad, además de dar respuesta a la necesidad de regeneración física y ambiental de Euskadi, tras dejar atrás la etapa industrial.

Asimismo, la implementación de políticas y proyectos estratégicos ideados para facilitar el tránsito entre sistemas socioeconómicos y modelos territoriales, tras el ocaso de la etapa industrial, trajeron dinámicas positivas que llevaron a plantear la idea de crear una “*euskopolis*” en el marco de una organización económica y social a escala europea.

Los diferentes proyectos de inversión que conformaban este *Plan* se estructuraron en once grandes programas, a través de los cuales se perseguía construir una Euskadi articulada en base a seis ejes-motrices:

1. Una Euskadi accesible a través de la mejora de las infraestructuras físicas de comunicaciones viarias, ferroviarias y portuarias.
2. Euskadi líder en tecnología e industria, apoyando el desarrollo de infraestructuras industriales (*Programa Industrialdeak*), Parques y Centros Tecnológicos.
3. Desarrollo de infraestructuras de telecomunicaciones y energéticas.
4. Euskadi ecologista, natural y limpia:
 - Mediante programas de saneamiento y abastecimiento hidráulico.
 - Mediante actuaciones dirigidas a la recuperación y protección medioambiental.
5. Euskadi cultural, como referente europeo en esta área.
6. Euskadi solidaria, mediante el impulso de cinco programas de actuación específicos:
 - La regeneración urbana de las zonas desfavorecidas.
 - La promoción y renovación de viviendas.
 - El desarrollo de planes específicos de formación y empleo para colectivos con especiales dificultades de inserción en el mercado laboral.
 - Aplicación intensiva del Plan de Lucha Contra la Marginación Social y el Salario Mínimo de Inserción.
 - La promoción económica en zonas industriales en reconversión y en zonas agrarias atrasadas.

La regeneración urbana y económica de las áreas degradadas son objetivo prioritario del *Plan Euskadi XXI*. El *Programa de Promoción Económica* tiene como objetivo impulsar nuevas actividades empresariales. Por lo que respecta a las zonas industriales o urbanas, este objetivo se consigue gracias al *Programa de Ayudas Económicas a las Inversiones Productivas Industriales Generadoras de Empleo* (Programa Ekimen) y a los *Planes de Revitalización Comercial* (Percos).

El *Plan Euskadi XXI* tenía como marco de referencia a la Comunidad Autónoma en su totalidad y sus actuaciones se limitaron al periodo comprendido entre los años 1996 y 1998. Las actuaciones del *Plan* previstas en el área metropolitana de Bilbao sirvieron de preámbulo para el desarrollo del *Acuerdo Interinstitucional para la Revitalización de la Margen del Nervión* firmado por las instituciones vascas y estatales en febrero de 1997.

- **Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano (1997)**

Simultáneamente al Avance del PGOU de Bilbao, se crea el *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano* (PTPBM) como primer instrumento supramunicipal de ordenación urbana y planeamiento territorial para favorecer la vertebración metropolitana de Bilbao y su área de influencia.

El Plan Territorial fue dirigido por los arquitectos urbanistas Eduardo Leira y Damián Quero y abarcaba toda el área metropolitana de Bilbao. En su plan, los arquitectos, marcaban como nuevas áreas de oportunidad lo que habían sido asentamientos industriales durante el último siglo. Esta colonización del suelo industrial conllevó, además de la reconversión urbana y paisajística, una reestructuración de los modelos productivos.

Siguiendo el hilo de acontecimientos en este proceso de transformación postindustrial del área metropolitana, en el año 1992, el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia realizaron al alimón un estudio de ordenación territorial a escala metropolitana, cuyo avance se presentó en 1994 y que compartía las premisas fundamentales del PGOU de Bilbao, como la demolición masiva de instalaciones industriales y la reconquista de los márgenes de la ría para la ciudad.

Tras un periodo de alegaciones, estudios preliminares y anteproyectos, no fue hasta 1997, que se presentó de manera definitiva el avance del PTPBM. El plan destacaba por su radicalidad en los planteamientos y su claridad en los objetivos que perseguía. Estos objetivos venían expresados en el propio vídeo institucional del PTPBM como vemos a continuación: «ganar los frentes de agua, poner en valor los suelos llanos del estuario, los más exclusivos y competitivos de Euskadi» (1997, 03:05).

Otro de los cambios necesarios en esta transición postindustrial tiene que ver con el motor productivo vizcaíno, que pasaría de una gran dependencia económica de su vigoroso tejido industrial a jugar sus cartas apostando por el sector terciario y de ocio, que han venido liderando la transformación del Bilbao Metropolitano (Leira y Quero, 1992).

En el PTPBM se da un gran valor estratégico a las infraestructuras viarias, haciendo especial mención al Eje Metropolitano, describiéndolo como: «hay que construir el soporte que enhebre el rosario de áreas de oportunidad, un eje para recomponer la metrópoli y apoyar el proceso de transformación global. Frente al laberinto del viario anterior, el eje ha de ser recto y rotundo, para imponer con su impronta una nueva imagen» (1997, 03:50).

Toda esta operación de transformación fue gestionada por *Bilbao Ría 2000*, una sociedad con experiencia de liderazgo en operaciones previas como las ejecutadas en Abandoibarra y Amezola, lo que terminaría por convertirla en el agente más activo y en el brazo ejecutor del proceso transformador del área metropolitana de Bilbao. Se podría decir que *Bilbao Ría 2000* ha emulado en estrategias y funcionamiento al sector privado, identificando las áreas de oportunidad, buscando la máxima rentabilidad en las inversiones públicas y reinvirtiendo las plusvalías resultantes de las operaciones urbanísticas.

- **Programa de Demolición de Ruinas Industriales (1992)**

A pesar de que se hará un análisis pormenorizado de este programa en el capítulo dedicado a la gestión, se debe mencionar una herramienta de planeamiento que resultó determinante para el cumplimiento de los objetivos marcados por los diferentes planes de ordenación territorial: se trata del *Programa de Demolición de Ruinas Industriales (PDRRII)*.

Este Programa, creado por el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, nació para dar solución a la aparición del fenómeno de las “ruinas industriales”, una consecuencia directa del proceso de desindustrialización que padeció el País Vasco desde la década de 1980 y que provocó el abandono y la degradación de las instalaciones industriales que habían sido cerradas.

El abandono de grandes áreas industriales, sobre todo en el entorno de la ría del Nervión, supuso tener que afrontar numerosos problemas ambientales, estéticos y urbanísticos. Así pues, el PDRRII tenía un doble objetivo: terminar con la imagen de degradación que proyectaban las instalaciones industriales obsoletas y liberar un bien tan escaso como el suelo, para integrar esos espacios

degradados en la trama urbana de las ciudades postindustriales. El propio Departamento de Ordenación del Territorio describe la necesidad de su programa afirmando que:

La regeneración de estas amplias superficies ocupadas por instalaciones industriales obsoletas o yacimientos mineros agotados supone una gran oportunidad desde el punto de vista de la ordenación del territorio. Las ciudades vascas están encontrando nuevos ámbitos de crecimiento en lugares que hasta hace poco no eran sino la imagen de un período de nuestra historia industrial ya agotado. (Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, 22/11/2018).

Para el desarrollo del programa y para dar cobertura legal y moral a sus actuaciones, el Departamento de Ordenación del Territorio realizó varios *Inventarios de Ruinas Industriales*. El primer *Inventario de Ruinas Industriales*, realizado en 1991 fue común para los tres Territorios Históricos de la CAPV. Posteriormente, en el año 1997, se realizan tres *Inventarios de Ruinas Industriales* específicos para cada Territorio Histórico.



Figura 220. Fotografía de una de la demolición de la Fábrica Dolomitas en Karrantza ejecutada por el PDRRII.

El PDRRII estuvo activo entre 1992 y 2013. Durante estos 21 años de actividad se ejecutaron 159 demoliciones y se liberaron más de 258 hectáreas (Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, 22/11/2018). El *Programa* supuso el inicio de la metamorfosis física del territorio de la metrópoli.

B. AGENTES

- **Bilbao Metrópoli-30**

Siguiendo el hilo de los acontecimientos, aparece un agente que resulta fundamental para entender la planificación conceptual de todo este proceso transformador. El 9 de mayo de 1991, se constituye

la *Asociación para la Revitalización del Bilbao Metropolitano*, también conocida como *Bilbao Metrópoli 30*. Esta Asociación la integran instituciones públicas y empresas privadas de primer orden en Euskadi. El objetivo principal de la Asociación era —y es— ser un agente dinamizador de la recuperación económica de la metrópoli de Bilbao y su área de influencia, dotando a la capital de un papel preponderante y líder en la transformación de su región económica. Quizá, para entender mejor el sentido de *Bilbao Metrópoli-30*, se debe acudir a la definición que la propia asociación hace de sí misma:

La Asociación Bilbao Metropoli-30 se constituye para realizar proyectos de planificación, estudio y promoción, dirigidos hacia la recuperación y revitalización del Bilbao Metropolitano, definido como una realidad social y económica sin unos límites geográficos precisos y cuya existencia se ha proyectado por todo su entorno regional e internacional. En este sentido, Bilbao Metropoli-30, contando siempre con las instituciones y empresas asociadas, centra sus tareas en impulsar la reflexión y planificación estratégicas, encaminadas a la revitalización del Bilbao Metropolitano. (Bilbao Metrópoli-30)

Por lo tanto, la función de *Bilbao Metrópoli-30* se basa en la realización de estudios, debates y actividades de promoción, aunque su alma está en imaginar y anticiparse al futuro que le depara al área metropolitana, gracias a la participación de expertos de todos los ámbitos y a la estrecha colaboración con sus socios.

Podría decirse que *Bilbao Metrópoli-30* fue la autora intelectual de la metamorfosis del Bilbao Metropolitano; de hecho, fue reconocida por el Gobierno Vasco como *Entidad de Utilidad Pública* el 9 de junio de 1992 (Bilbao Metrópoli-30).

Al hilo de esta presentación de *Bilbao Metrópoli-30* y dentro de las políticas coordinadas de ordenación del territorio desarrolladas por la asociación, cabe destacar, como hito, la aprobación del anteriormente mencionado *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano*.

La realización de este *Plan* fue posible por la estrecha colaboración, mediada por *Bilbao Metrópoli-30*, entre las más importantes instituciones públicas y empresas privadas del País Vasco. Bajo el paraguas de esta iniciativa, se construyeron las infraestructuras estratégicas que posibilitaron el resto de las operaciones de planeamiento territorial. El *Plan* proponía importantes mejoras en áreas como movilidad, urbanismo, medio ambiente o cultura.

Con este *Plan* se trazaba y ejecutaba, por primera vez, una estrategia supramunicipal coordinada y con objetivos, acciones y soluciones para toda el área metropolitana, con la cooperación de las instituciones, los agentes sociales y las empresas privadas, en *pro* de la transformación socio económica postindustrial del Bilbao metropolitano.

En abril de 2001, una década después de la puesta en marcha del *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano*, *Bilbao Metrópoli-30* presentó una nueva iniciativa de planeamiento territorial denominada *Bilbao 2010. La Estrategia*.

Este plan que, al igual que su predecesor, se centraba en imaginar el Bilbao Metropolitano del futuro. Para aventurar el futuro de la metrópoli, *Bilbao Metrópoli-30* se apoya en la experiencia de sus asociados y de personas relevantes de la sociedad vasca, como: urbanista, agentes culturales o agentes sindicales, entre otros.

Esta iniciativa marcó la frontera del año 2010, a una década vista, para imaginar que las operaciones urbanísticas, las infraestructuras y las políticas de gestión territorial supramunicipal serían determinantes en el futuro inmediato del área metropolitana. Además, estas realizaban una reflexión sobre los pormenores, éxitos y errores del anterior *Plan Estratégico*.

Se pretendía construir un nuevo Bilbao Metropolitano, una vez superada la etapa crítica de degradación y tras un proceso de revitalización que había situado a Bilbao en el mapa de las urbes postindustriales más modernas y vanguardistas del momento.

El plan *Bilbao 2010. La Estrategia* proponía aprovechar las dinámicas positivas generadas en la década anterior, rentabilizando los logros obtenidos en materia de urbanismo, medioambiente, reestructuración social y económica. *Bilbao Metrópoli-30* hace una interesante reflexión sobre este segundo plan con una declaración de intenciones que dice textualmente:

Su objetivo consiste en conducir la reflexión estratégica, sus claves y sus aspectos fundamentales hacia proyectos que permitan a Bilbao aprovechar el cambio ya realizado y proyectar la metrópoli como ciudad reconocida y de clase mundial en la Sociedad del Conocimiento. El lema fue “En la reflexión estratégica dijimos que en Bilbao los sueños se hacen realidad. Ahora decimos cómo. Lo hacemos planteando una hipótesis, una estrategia: Bilbao as a Global City”. (Bilbao Metrópoli-30)

El Bilbao Metropolitano del futuro debía ser una “*ciudad global*”, con proyección internacional, competitivo en un mercado globalizado y con un desarrollo socioeconómico apoyado en inversiones en innovación científica y tecnológica, además de potenciar el sector terciario (Bilbao Metrópoli-30).

En el año 2005, *Bilbao Metrópoli-30* acometió una nueva etapa. Tras la consolidación de la transformación territorial y su vertebración con una red de infraestructuras estratégicas, se propone ligar el futuro de Bilbao a una sociedad basada en los valores.

De esta reflexión nació el documento *Ahora las personas*. A diferencia de sus predecesoras, en esta propuesta se pone al capital humano de la metrópoli en el centro de todo, analizando qué valores clave deben ser los que acompañen su crecimiento urbano y socioeconómico del Bilbao del futuro.

Esta introspección en *pro* del Bilbao Metropolitano basado en valores fue posible gracias a eventos como el *Foro de Valores de Ciudades* celebrado en 2006 en la capital vizcaína. En este *Foro* se consiguieron identificar 5 valores fundamentales: innovación, profesionalidad, identidad, comunidad y apertura. Estos valores fueron recopilados en el acrónimo IPICA (Bilbao Metrópoli-30).

En mayo del año 2011, coincidiendo con la celebración de XX aniversario de la asociación, *Bilbao Metrópoli-30* presentó un nuevo documento bajo el título *Bilbao metropolitano 2030. Es tiempo de profesionales* y puso el énfasis en la necesidad de liderazgo, especialización y profesionalidad de las personas, con los valores reconocidos y compartidos en el documento previo (Bilbao Metrópoli-30, s.f., s.p.).

El último proyecto elaborado por *Bilbao Metrópoli-30*, en el que este autor tuvo la suerte de participar, aún está en desarrollo. Este último foro de encuentro, propiciado por *Bilbao Metrópoli-30*, se prevé que dará lugar a un documento que se encuentra en fase de elaboración y que se denominará *Bilbao Metropolitano 2035. Una mirada al futuro*.

Mediante un innovador sistema de mesas sectoriales de análisis de escenarios, la asociación se apoya nuevamente en expertos, personas relevantes de la sociedad y en sus asociados para «reflexionar de manera compartida, analizar objetivos de futuro y proponer proyectos concretos en torno a distintas líneas estratégicas dentro de cada variable clave, para lo que se constituyen diferentes taldes» (Bilbao Metrópoli-30, s.f., s.p.).

En estas mesas de reflexión se sentaron agentes institucionales, socioeconómicos, académicos y representativos de la sociedad civil, que tienen relación directa con cada temática específica. Las temáticas tratadas fueron: *Co-creación de bienestar, Sustainable Future, Territorio metropolitano interconectado e inteligente, Nuevas economías creadoras de empleo; Ría y redes, Gobernanza compartida en espacios metropolitanos, Komunitatea y Nortasuna eta hiria*. El ambicioso objetivo que se propuso tras esta reflexión colectiva fue que:

En un plazo de 20 años, debemos ser los primeros en el Estado español y estar entre los cinco primeros territorios y/o países, de tamaño e índices socioeconómicos parecidos de la Unión Europea en: Empleo, PIB, Educación (Enseñanza Primaria, Secundaria, Formación Profesional y Universidad), Sanidad y Atención a los Mayores, entre otras variables clave. (Bilbao Metrópoli-30)

La consecución de este objetivo se liga a proyectos liderados por profesionales con credibilidad y con calidad humana, poniendo especial atención en la cohesión social y en la solidaridad, con un reparto justo de la riqueza.

- **Bilbao Ría 2000**

Un año después de la creación de *Bilbao Metrópoli-30*, el 19 de noviembre de 1992, nace la sociedad pública *Bilbao Ría 2000*, como una sociedad anónima, sin ánimo de lucro y de capital público. Esta sociedad nace del compromiso de colaboración de todas las administraciones con competencias en el área metropolitana de Bilbao, con una participación equitativa entre las estatales y las vascas.

La génesis de este organismo se dio por la necesidad imperiosa de las administraciones vascas de dar un impulso transformador en el ámbito socioeconómico, urbanístico y medioambiental al área metropolitana de Bilbao. En esta tarea, que partió de las instituciones vascas, también participaron instituciones estatales, ya que eran titulares de gran parte del suelo industrial, ferroviario y portuario que se pretendía regenerar. La investigadora Arantxa Rodríguez describe a *Bilbao Ría 2000* como:

Formalmente creado como un organismo privado, *Ría 2000* opera en la práctica como una agencia cuasi pública, un cuerpo planificador y ejecutivo cuyo objetivo es dirigir el desarrollo de una serie de operaciones de renovación urbana en el área del Bilbao Metropolitano. (Rodríguez, 1998)

También, el prestigioso sociólogo Víctor Urrutia da las claves del funcionamiento y ocupaciones de esta sociedad:

Bilbao Ría 2000 nace con el objetivo de gestionar los suelos para la regeneración urbana del A. Metropolitana e integra a los socios propietarios del suelo en dicha zona. Su Junta de Accionistas está compuesta por representantes del Ministerio de Fomento, de SEPES, del Puerto Autónomo, de RENFE, de FEVE, de la Diputación Foral, del Gobierno Vasco y de los Ayuntamientos de Bilbao y Baracaldo, quienes toman decisiones en el Consejo de Administración que luego son ejecutadas por el equipo técnico del que disponen. Funciona, por tanto, como una empresa privada que administra suelos de propiedad pública. (Urrutia, 2004, p. 59)

Tal y como acertadamente apunta Urrutia, el consejo de administración de *Bilbao Ría 2000* lo componen: el Ministerio de Vivienda, la Autoridad Portuaria de Bilbao, ADIF, FEVE, el Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia, el Ayuntamiento de Bilbao y el Ayuntamiento de Barakaldo.

El objetivo de *Bilbao Ría 2000* fue generar y ejecutar los planeamientos estratégicos para la transformación postindustrial del área del Bilbao Metropolitano. Principalmente se trataba de transformar grandes áreas industriales obsoletas en espacios urbanos de oportunidad y desarrollo, además de generar una red de infraestructuras que vertebrase el territorio y facilitase su conexión interior y exterior.

La Sociedad coordinó y ejecutó de manera directa todas las operaciones urbanísticas y de planeamiento descritas en este capítulo, por lo que la descripción de sus actuaciones y sus logros se reflejan en el éxito de la transformación global del territorio.

En este éxito fue determinante su sistema de financiación, pues *Bilbao Ría 2000* se creó con un capital público de 1,8 millones de euros y con una idea clara de autofinanciación. Esta autofinanciación fue posible por el modus operandi de la Sociedad, ya que, en la práctica totalidad de las actuaciones, los accionistas estatales cedían los terrenos de su propiedad en las zonas que había que intervenir, para que los ayuntamientos de las localidades implicadas recalificasen el suelo. De esta manera, se quedaban con el terreno escogido y vendían las parcelas sobrantes a promotores privados.

En este sentido, se trata de suelos estratégicamente situados en la ciudad y con un proyecto de reconversión aprobado, cuya venta genera importantes plusvalías. Debido a que *Bilbao Ría 2000* es

una asociación sin ánimo de lucro, las plusvalías generadas se reinvierten para lograr el objetivo de autofinanciación sin recurrir a financiación pública. En este punto también se debe destacar que Bilbao Ría 2000 también recibió subvenciones de la Unión Europea que llegaron a suponer un 14% del presupuesto total. En definitiva, se podría afirmar que Bilbao Ría 2000 fue el brazo ejecutor de la gran transformación del Bilbao Metropolitano.



Figura 221. Fotografía en la que se puede observar el característico cartel de la Sociedad Bilbao Ría 2000, que se ubica en lugar visible en los espacios urbanos intervenidos.

De esta forma, resulta esclarecedor, pertinente y acertado el análisis que de estas instituciones — Bilbao Metròpoli 30 y Bilbao Ría 2000— hacen los investigadores Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa:

Así ha ido funcionando el “modelo” del “milagro bilbaíno” durante varios lustros, con aires ideológicos insuflados por la Asociación para la Revitalización del Bilbao Metropolitano (más conocido como Bilbao Metròpoli-30) por una parte, como cabeza “pensante” y rectora del “nuevo modelo urbano-ciudadano” (artífice y continuador del Plan Estratégico, Bilbao “ciudad global”, La estrategia 2010 o La Estrategia 2030), y Bilbao Ría-2000 por otro lado como brazo ejecutor y operativo de los propósitos de remodelación que han ido teniendo mayor o menor apego a la estrategia inicial. (Vivas y Lekerikabeaskoa, 2014, p. 51).

C. LAS GRANDES INFRAESTRUCTURAS. LA COLUMNA VERTEBRAL DEL BILBAO METROPOLITANO

La construcción de grandes infraestructuras que vertebran y comuniquen el territorio resulta fundamental para comprender el éxito y la rapidez de las operaciones de transformación del Bilbao Metropolitano. De hecho, la verdadera transformación parte de la consideración del área metropolitana como una zona integral de actuación, con la construcción de nuevas infraestructuras supramunicipales para los nuevos tiempos. Estas infraestructuras prioritarias son: el Metro, la remodelación y reordenación del ferrocarril de pasajeros de cercanías, la nueva terminal del Aeropuerto en Loiu y la ampliación del Puerto Exterior de Bilbao.

- **Metro (1995)**

Quizá, la más emblemática y transformadora infraestructura de comunicación del Bilbao postindustrial haya sido el ferrocarril metropolitano. En 1989, se iniciaron las tareas de construcción del Metro, pero no fue hasta el 11 de noviembre de 1995 que comenzó su andadura, con una única línea de 23 estaciones. Hoy, con un cuarto de siglo superado, cuenta con dos líneas que unen ambos márgenes de la Ría con Bilbao y que llegan hasta la localidad de Basauri, con un total de 41 estaciones.

Según afirma el catedrático Javier Cenicacelaya, el Metro es «[...] el factor número uno en la emergencia de un sentimiento metropolitano en Bilbao» (Cenicacelaya, 2004, p. 23). También hace referencia este autor al reconocimiento del Metro como la infraestructura que se ha revelado como «la más unitaria», reconocida por la ciudadanía como «la obra primigenia» del Bilbao Metropolitano.



Figura 222. Fotografía de la estación del Sarriko del Metro de Bilbao.

- **El Aeropuerto de Bilbao (2000)**

Otra de las infraestructuras clave en la metamorfosis metropolitana y que, con el paso del tiempo, va adquiriendo un protagonismo inesperado, es la operación de traslado y ampliación del aeropuerto de pasajeros de Bilbao. Dentro del mencionado *Pacto sobre Infraestructuras* del año 1989, se incluyeron actuaciones referidas a la adecuación del Aeropuerto de Bilbao —también conocido como Aeropuerto de Loiu— a los nuevos tiempos y necesidades.

La nueva terminal del Aeropuerto de Bilbao, diseñada por el arquitecto Santiago Calatrava, se puso en marcha el 19 de noviembre del año 2000. El nuevo complejo aeroportuario cuenta con un nuevo edificio terminal, conocido popularmente como *La Paloma*, un gran aparcamiento público y la plataforma norte para aparcamiento de aeronaves.

El nuevo aeropuerto tuvo un coste inicial superior a los 204 millones de euros y se convirtió puerta internacional de entrada de pasajeros a la metrópoli, debía proyectar una imagen vanguardista del Bilbao Metropolitano (AENA, s.f.).



Figura 223. Fotografía de la terminal del Aeropuerto de Bilbao.

En la actualidad, esta infraestructura se ve desbordada por el aumento de nuevos destinos ofrecidos por las aerolíneas con base en Bilbao, así como por el imparable incremento en el número de viajeros, debido al auge del turismo y a la cantidad de eventos de relevancia nacional e internacional que se han ido celebrando en el área metropolitana de Bilbao.

Tal es así, que la Dirección General de Aviación Civil, dependiente del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, ha hecho una propuesta de revisión del *Plan Director del Aeropuerto de Bilbao*. Esta revisión del *Plan* propone la ampliación del edificio de la terminal, además de la suma un nuevo dique al ya existente, la construcción de 5 nuevas pasarelas de embarque directo o *fingers*, la ampliación de los espacios actuales del aparcamiento público y la construcción de un nuevo edificio de bloque técnico (AENA, s.f.).

- **El Puerto Exterior de Bilbao (2005)**

La segunda gran infraestructura estratégica de comunicaciones y comercio del Bilbao Metropolitano es el Puerto Exterior de Bilbao, conocido popularmente como el *Súper Puerto*. La planificación de ampliación de esta infraestructura fue impulsada dentro del *Pacto sobre Infraestructuras* firmado en el año 1989, entre las administraciones vasca y estatal.

La operación se inició con un acuerdo entre el Gobierno Vasco y la Autoridad Portuaria y supuso, no solo la ampliación de las instalaciones portuarias, sino la reordenación y adecuación a la nueva infraestructura de las redes viaria y ferroviaria dependientes del Puerto. En 1993, se iniciaron las obras de ampliación, que se desarrollaron en 2 fases y concluyeron 2005. Esta operación tuvo un coste total de 630 millones de euros con una aportación de superficie extra de 100.000 m² aproximadamente.

La influencia que tuvo la ampliación del Puerto de Bilbao en la transformación de toda el área metropolitana fue determinante para entender su éxito y rapidez. Esta obra facilitó el traslado al

Puerto Exterior de la práctica totalidad de la actividad portuaria de la Ría. Este abandono de la actividad portuaria fluvial puso a disposición de los proyectos de ordenamiento del territorio una importante cantidad de suelo en ambas márgenes, permitiendo el desmantelamiento de todas las edificaciones, instalaciones e infraestructuras dependientes de esa actividad portuaria fluvial.



Figura 224. Fotografía del puerto exterior de Bilbao.

D. PROYECTOS ESTRATÉGICOS

- **Museo Guggenheim Bilbao (1997)**

Aunque no haya sido el proyecto estrella, teniendo en cuenta parámetros de necesidad, si lo ha sido en cuanto a parámetros de repercusión mediática, proyección iconográfica, de oportunidad y de generación de un nuevo imaginario que ha venido a sustituir al industrial. La construcción del Museo Guggenheim Bilbao ha dado nombre a toda la transformación metropolitana de Bilbao, que acabó por denominarse “efecto Guggenheim”.

Antes de analizar las etapas que llevaron a Bilbao a hacerse con una de las sedes del Museo Guggenheim en Europa, habría que fijarse en la reflexión que Eduardo Leira hace respecto a la visión estratégica de su construcción:

El Museo Guggenheim no fue una pieza de estrategia urbana. Resultó ser, ciertamente –y con un alcance que ni sus propios artífices podían imaginar- un motor de cambio y dinamizador sin igual del proceso de transformación urbana y de reactivación económica de Bilbao. (Leira, 1004, p. 36)

El propio Leira señalaba a dos personas como determinantes en la negociación que llevó el Museo Guggenheim a Bilbao: el por aquel entonces consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Sr. Joseba Arregui, y el diputado de Hacienda de la Diputación Foral de Bizkaia, Sr. José Luis Laskurain, como representantes de las instituciones que conformaron la Fundación Guggenheim y cofinanciaron la construcción del museo.

El inicio de las negociaciones se produjo a mediados de 1991, unas negociaciones que fueron en secreto y a tres bandas entre el Gobierno Vasco, la Diputación de Bizkaia y la Fundación Guggenheim de Nueva York. El éxito de las negociaciones se produjo por intereses comunes, ya que coincidió la búsqueda de la Fundación Guggenheim de una sede en Europa para su franquicia con la necesidad

de Bilbao de un proyecto arquitectónico de resonancia internacional, que fuese la guinda al pastel de la regeneración urbana postindustrial y que ayudase a una proyección internacional de las marcas Euskadi, Vizcaya y Bilbao.

De hecho, el diputado Juan Luís Laskurain recordaba la imagen internacional que, por aquel entonces, tenía el País Vasco diciendo textualmente que «el País Vasco por aquel entonces era en EE. UU. conocido básicamente por la crisis y el terrorismo» (Seisdedos, 14/12/2014). También, el periodista Iker Seisdedos hizo una descripción muy gráfica del Bilbao azotado por la desindustrialización:

El Bilbao de finales de los ochenta era una ciudad desalentada, acosada por la reconversión industrial, la conflictividad social y la heroína, una ruina tiznada por las últimas bocanadas de los Altos Hornos de Vizcaya y un desastre en términos urbanos y de imagen. (Seisdedos, 14/12/2014)

Aunque, como en todo proyecto de esta envergadura, la cuestión económica fue determinante y la autonomía fiscal de las administraciones vascas permitió la financiación total del proyecto, que supuso un desembolso de unos 144 millones de euros.

Una vez solventada la parte económica, el acuerdo entre las partes y el fichaje del arquitecto Frank O. Gehry para la construcción del edificio que albergaría el museo, se inició su construcción en el solar industrial en el que se ubicaba la Compañía de Maderas, en la Campa de los Ingleses. El 18 de octubre de 1997 se inauguró el Museo Guggenheim Bilbao, cinco días después de que la Ertzaintza frustrase un atentado de la banda terrorista ETA, programado para ese acto, que se llevó por delante la vida del *ertzaina* Txema Aguirre.



Figura 225. Fotografía del Museo Guggenheim Bilbao.

Visto en perspectiva, es incuestionable el éxito y el impacto del Museo Guggenheim en Bilbao y su área de influencia, tanto en el ámbito puramente funcional, como museo, con un incremento de visitantes imparable, como por convertirse en ejemplo paradigmático de un artefacto cultural, elevado a la categoría de icono, presentado como revulsivo para la revitalización urbana, económica y social de una ciudad. La trascendencia mediática que vendría después con el "efecto Guggenheim" ha hecho que Bilbao sea uno de los lugares más estudiados por su metamorfosis de ciudad industrial en decadencia a nueva meca del urbanismo de vanguardia. (Masbounji, 2001).

De este modo, el destino de Bilbao se unió al del Museo. Tal fue esa unión que la firma del convenio para que Bilbao fuese la sede del nuevo Museo Guggenheim en Europa y la transformación del área de Abandoibarra coincidieron en tiempo y objetivos.

En 1993, se aprueba el proyecto para Abandoibarra, ganado en el *II Concurso Internacional de Ideas para la ordenación de Abandoibarra* por el Estudio de Arquitectura César Pelli y Asociados, lo que les convirtió *de facto* en coautores del plan maestro de Abandoibarra. Ese mismo año se iniciaron las obras del Museo Guggenheim.

Cuatro años después el Museo abrió sus puertas. En 1998, un año después de su apertura, el Museo recibe 1,3 millones de visitas, lo que supuso un récord que aún hoy sigue vigente. El 3 de diciembre de 2014, Richard Armstrong, director de la Fundación Solomon R. Guggenheim, firma el acuerdo de renovación con su sede bilbaína. Según fuentes del propio Museo, el Museo Guggenheim Bilbao, a través de su actividad en 2016, ha contribuido a la generación de 424,6 millones de euros de PIB⁹⁶, el mantenimiento de 9.086 empleos y unos ingresos adicionales para las haciendas vascas de 65,8 millones de euros, considerando tanto los efectos directos e indirectos como los inducidos. (B+I Strategy, 31/12/2016)

- **Palacio de Congresos y de la Música Euskalduna (1999)**

También en Bilbao, hay otro proyecto arquitectónico postindustrial de gran relevancia, el Palacio de Congresos y de la Música Euskalduna. Nacido el 19 de febrero de 1999 a la estela del Museo Guggenheim, con el que comparte espacio urbano, el Palacio Euskalduna y el Museo de Gerhy sumaron un tándem irreplicable que consolidó Abandoibarra como proyecto urbanístico ejemplar ligado a las industrias culturales. Además, esta apuesta contribuyó a la revalorización del suelo del área de Abandoibarra, lo que posibilitó el éxito financiero de la operación.

Proyectado por los arquitectos Federico Soriano y Dolores Palacios, el Palacio Euskalduna toma el nombre del astillero sobre el que está construido, ya que únicamente habían pasado dos años entre la demolición masiva de las instalaciones del Astillero Euskalduna y el inicio de las obras del nuevo Palacio de Congresos. El Palacio Euskalduna fue creado emulando un barco en perpetua construcción que emerge de uno de los diques del viejo astillero. El Palacio obtuvo el *Premio Enric Miralles 2001* en la VI Bienal de la Arquitectura Española (El Palacio Euskalduna, 2020).

- **ItsasMuseum⁹⁷ (2003)**

También, compartiendo el área de Abandoibarra con sus vecinos el Palacio Euskalduna y el Museo Guggenheim, justo en la frontera con el bilbaíno barrio de Olabeaga, se ubica el *ItsasMuseum*, una infraestructura que, a pesar de que no constituye un proyecto estratégico de

Notas -----

⁹⁶ PIB es el acrónimo de Producto Interior Bruto.

⁹⁷ El ItsasMuseum es un museo que acoge el relato de la estrecha relación del territorio de Bizkaia con el mar.

gran magnitud, viene a colación ya que ocupa el espacio y reutiliza los únicos vestigios que quedan del Astillero Euskalduna.

Estos restos del viejo astillero son: la Casa de Bombas, dos diques secos y una grúa portuaria. Esta grúa portuaria de "cigüeña"⁹⁸, denominada *Carola*⁹⁹, se ha convertido en el elemento industrial más icónico de Bilbao, con permiso de la Chimenea de Etxebarria y el Edificio del Tigre de Deusto.

Anteriormente denominado Museo Marítimo, el *ItsasMuseum* abrió sus puertas el 20 de noviembre de 2003 y cuenta con una superficie de 27.000 m², en la que, además de los elementos del antiguo astillero, se construyó un edificio bajo el Puente de Euskalduna. En este edificio se ubican la sala de exposiciones que acoge la colección del museo y las exposiciones temporales, una sala de conferencias, salas de oficinas y una cafetería.



Figura 226. Fotografía ItsasMuseum de Bilbao ubicado en las antiguas instalaciones del Astillero Euskalduna.

El propio ItsasMuseum se define como «un lugar dinámico, cercano y abierto a la participación de la sociedad, que ofrece al visitante una experiencia única en la que descubrir la cultura y el patrimonio marítimo de Bilbao y Bizkaia» (ItsasMuseum Bilbao, s.f., s.p.).

Notas -----

⁹⁸ La grúa de "cigüeña", también conocida como "pico-pato", es un tipo de grúa giratoria de pescante articulado, que se utilizaba para la carga y descarga de mercancías en los puertos.

⁹⁹ La grúa Carola debe su nombre a una mujer que cruzaba a diario la Ría en un «gasolino» desde Deusto para ir a trabajar en las oficinas de hacienda. Tal era su belleza, que los trabajadores del astillero pusieron su nombre a esta grúa.

- **Azkuna Zentroa (2010)**

Para continuar con Bilbao, hay una nueva infraestructura estratégica de cultura y de ocio que reutiliza un antiguo edificio industrial, la Alhóndiga Municipal de Bilbao, hoy rebautizada como Azkuna Zentroa¹⁰⁰.

Para poder explicar fielmente qué es y qué funciones cumple en la metrópoli el Centro Cultural Azkuna Zentroa (AZ), se recurre a la descripción que el centro hace de sí mismo:

Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea de Bilbao, con mirada local e internacional, y abierto al diálogo con las diferentes comunidades de públicos. Es el lugar para vivir la cultura como práctica, como proceso, como espacio para las experiencias (Azkuna Zentroa, 2015)

El proyecto Azkuna Zentroa ocupa el edificio de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, un antiguo almacén de vinos y aceites. Del devenir de esta edificación industrial, que está reconocida como Monumento del patrimonio cultural vasco, se dará cuenta en el capítulo dedicado a la reutilización. Tras un primer intento frustrado de reutilización postindustrial de la Alhóndiga, durante la alcaldía de Gorordo, no fue hasta el arranque del nuevo siglo, ya con Iñaki Azkuna al frente del consistorio bilbaíno, que se afrontó la reutilización de la edificación para albergar un centro cultural.

El 18 de mayo de 2010 abrió sus puertas el Centro Cultural Alhóndiga Bilbao, tras una transformación radical proyectada por el diseñador francés Philippe Starck. Es llamativo que, en su web, se describa a AZ como «*un espacio contemporáneo que mantiene mucho de su esencia en el ambiente*» (Azkuna Zentroa, 2015), porque, aunque ya se analizará pormenorizadamente la transformación de la Alhóndiga Municipal de Bilbao en capítulos posteriores de esta investigación, esta descripción, teniendo en cuenta el escaso mimo que se ha puesto en el respeto, conservación y difusión de la memoria industrial del edificio, es cuanto menos, inexacta.



Figura 227. Fotografía del atrio del Centro Cultural Azkuna Zentroa de Bilbao.

Notas -----

¹⁰⁰ Respecto a este cambio de nombre, el autor es muy crítico por dos razones fundamentales: primero, porque cambiar el nombre a un edificio industrial reconocido como BC es destruir parte de su memoria, ya que en el nombre se describía la naturaleza productiva del edificio. En segundo lugar, el alcalde Azkuna solo ejecutó un proyecto que había

sido ideado por y que había intentado llevar a cabo el alcalde Gorordo, así que, de tener que cambiar de nombre, debería ser el del segundo, el que coronase la fachada del edificio de la Alhóndiga. Así pues, obviar estas dos razones para mantener el nombre original de Alhóndiga Municipal de Bilbao es crear una doble desmemoria.

El 10 de diciembre de 2014, se iniciaron los trámites para el cambio de nombre a AZ, tras el fallecimiento, por una larga enfermedad, del exalcalde Iñaki Azkuna, lo que renombró al Centro Cultural Alhóndiga Bilbao como Azkuna Zentroa¹⁰¹. El hecho de desligar a la edificación de su nombre original, teniendo en cuenta que este se refiere a su funcionalidad, es en sí mismo un acto de desmemoria.

AZ se autodefine como:

[...] el Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea de Bilbao, con mirada local e internacional, y abierto al diálogo con las diferentes comunidades de públicos. Azkuna Zentroa es el lugar para vivir la cultura como práctica, como proceso, como espacio para las experiencias. (Azkuna Zentroa, s.f.)

AZ propone una programación dirigida a conectar a la sociedad con la cultura contemporánea a través de seis líneas de programación: Arte Contemporáneo, Artes en vivo, Cine y los Audiovisuales, Sociedad, Cultura Digital y Literatura. Su programación híbrida favorece la cotidianidad de lo contemporáneo y una transformación de la sociedad mediada por el arte y la cultura.

El proyecto AZ viene contando con una inversión pública que ronda los 75 millones de euros y su sede tiene una superficie total de 43.000 m², que acogen siete salas de cine de la cadena Golem, una mediateca, una sala de exposiciones, varias salas polivalentes, un auditorio, gimnasio, piscina, locales comerciales, restaurantes, bares, una terraza y un gran aparcamiento público subterráneo. (Azkuna Zentroa, s.f.)

- **Bilbao Exhibition Center (2004)**

Fuera de la capital vizcaína, en el municipio de Barakaldo, se ubica uno de los grandes proyectos estratégicos del Bilbao Metropolitano: el Bilbao Exhibition Center (BEC). Construido en el barakaldés barrio de Ansio, en terrenos que pertenecieron a ALTOS HORNOS DE VIZCAYA, el BEC, es el complejo que sustituye a la antigua Feria de Muestras de Bilbao.

Inaugurado en abril de 2004, el recinto del BEC ocupa una extensión total de más de 250.000 m², distribuidos en 6 pabellones. Además de los pabellones, el BEC cuenta con un gran atrio, un centro de congresos, un aparcamiento subterráneo con 4000 plazas, además de una torre ocupada por las oficinas y un restaurante. Esta torre, actualmente, es la tercera en altura del País Vasco.

Dentro de la estructura del BEC, destaca el pabellón denominado Bizkaia Arena, un espacio multiusos de gran tamaño y con gran flexibilidad en su utilización. Este pabellón ha sido sede del equipo de baloncesto Bilbao Basket, también acoge anualmente el festival de música BIME, además de otros eventos multitudinarios. Con un aforo máximo de 18.000 personas, el Bizkaia Arena es, en la actualidad, uno de los mayores recintos multiusos de Europa (Bilbao Exhibition Center).

Notas -----

¹⁰¹ Aunque oficialmente el nombre del centro cultural es Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, poco a poco, en sus comunicaciones y documentos se va obviando la

denominación Alhóndiga Bilbao, dejando exclusivamente la de Azkuna Zentroa.



Figura 228. Fotografía del *Bilbao Exhibition Center* de Barakaldo.

- **Edificio Ilgner (2000)**

Dentro de la misma localidad, aunque no se trate de un proyecto estratégico de gran impacto, merece la pena mencionar el edificio Ilgner, una edificación industrial que albergaba el centro de transformación eléctrica de la empresa Altos Hornos de Vizcaya. El Ilgner fue la única edificación de la parte barakaldesa de Altos Hornos que se salvó de la demolición masiva de las instalaciones de la empresa siderúrgica.

El edificio Ilgner fue construido en 1927 por el ingeniero Alfonso Peña Boeuf para albergar dos grandes grupos de transformación eléctrica, que debían proveer de energía al tren de laminación de AHV. Materializado en hormigón y con una marcada estética clasicista, que le confiere el aspecto de un templo griego, el edificio Ilgner es una magnífica obra en la que se combinan los saberes de la arquitectura y la ingeniería, pues su ubicación en una zona inestable cercana al cauce del río Galindo obligó a emplear un sistema de cimentación revolucionario que se hundía 27 metros bajo el nivel del suelo.



Figuras 229 y 230. Comparativa fotográfica que muestra el edificio Ilgner antes y después de su rehabilitación.

Tras el cierre definitivo de la empresa, este edificio fue completamente rehabilitado en el año 2000 por la sociedad *Bilbao Ría 2000*, según proyecto del arquitecto José Luis Burgos, que puso especial

cuidado en respetar su carácter de patrimonio industrial, conservando y restaurando, incluso, los equipos transformadores (Bilbao Ría 2000, s.f., s.p.).

La rehabilitación y reutilización del Ilgner es un ejemplo modélico de reconversión de un viejo equipamiento industrial en un edificio con proyección de futuro. Con una superficie de 5.000 m² el Ilgner acoge la sede del *Centro de Desarrollo Empresarial de la Margen Izquierda* (CEDEMI), una iniciativa pública para impulsar la actividad empresarial en la Margen Izquierda.

La estrategia de inversión público-privada en grandes infraestructuras y equipamientos ha sido determinante para consolidar la dinámica positiva y el éxito de las políticas de planeamiento y regeneración urbana desarrolladas en el área metropolitana de Bilbao. Estas infraestructuras y equipamientos han sido los pilares que han dotado al proyecto global de accesibilidad y nuevas oportunidades para construir el sueño del Bilbao Metropolitano postindustrial.

También se debe reseñar la radical transformación paisajística que estos cambios han supuesto, una transformación que repercute en la generación de nuevos imaginarios colectivos, donde la identificación social con elementos como el Guggenheim sustituye a la iconografía y memoria del Bilbao industrial con el que la sociedad vizcaína se llevaba un siglo identificando.

En el análisis de cuestiones de pura materialidad, se debe poner la atención en la nada desdeñable cifra de 4.000 millones de euros de inversión pública en este faraónico proyecto de metamorfosis, que apuntala el liderazgo de lo público en el esfuerzo transformador del área metropolitana. Este esfuerzo viene siendo canalizado, en gran medida, por la sociedad pública *Bilbao Ría 2000*.

5.2.2 Operaciones catárticas. Cirugías masivas de transformación urbana para eliminar las “ruinas industriales” (1990-2005)

La crisis cambia hasta el paisaje. El hierro se agota, las fábricas se cierran, el Norte ya no es la tierra prometida donde se esconden los campos del Edén del trabajo. [...] Los escritores empiezan a hablar en pasado de la ciudad fabril y productora.

Carmen Torres Tapia (Citada en: Vivas y Arnaiz, 2006, p. 126)

5.2.2a El principio del fin de una época

Cuando llegué a Bilbao en noviembre de 1970 y descubrí el mundo industrial que se evidencia desde cualquier punto de vista, quedé sorprendido por las grandes grúas, una gigantesca cabria amarilla, los altos hornos, los astilleros, la refinería y tantos otros motivos industriales que daban a la ciudad carácter dinámico, un espíritu vital y un ambiente entre romántico y misterioso que le imprimían una personalidad enigmática pero singularmente atrayente.

Luis Badosa (1987, p. 21)

La región documenta de forma clara el final de una civilización industrial construida con tecnologías mecánicas.

Otl Aicher (Otl ZAicher. Metro Bilbao. Arquitectura y paisaje¹⁰²)

Notas -----

¹⁰² Otl Aicher. Metro Bilbao. Arquitectura y paisaje fue una exposición temporal realizada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao como primera gran

retrospectiva internacional dedicada al genial diseñador gráfico alemán Otl Aicher.

A continuación, se analizan las grandes operaciones urbanísticas transformadoras de los vastos espacios industriales obsoletos del área metropolitana de Bilbao, unas transformaciones que mutan los espacios abandonados de la industrialización en nuevas zonas de oportunidad y expansión de las ciudades postindustriales, incidiendo en los municipios más industrializados de ambas márgenes de la Ría.

Como se ha mencionado anteriormente, en la práctica totalidad de los planes urbanísticos desarrollados en los quince años transcurridos entre 1990 y 2005, existían dos objetivos comunes: ganar los frentes de agua y demoler los restos de la industrialización. Los proyectos que aquí se analizan cumplen estos objetivos, provocando un profundo cambio paisajístico y urbano.

Esta primera ola transformadora, también se caracteriza por la inexistente reflexión de los urbanistas en torno al valor del patrimonio industrial y su preservación. Tal es así, que *en pro* de una ciudad renovada se ha realizado una política de arrasamiento con la que se ha promovido el borrado sistemático e irreflexivo de todo vestigio de la industrialización, incluyendo elementos con un valor patrimonial reconocido por el propio Gobierno Vasco. Por ello, se examinan estas transformaciones desde el punto de vista de la pérdida, no desde la idea de que lo nuevo es mejor.

También, se dará cuenta de las alteraciones morfológicas y paisajísticas que estas actuaciones han supuesto, ya que este nuevo Bilbao Metropolitano se ha erigido sobre los escombros de las viejas fábricas. La narración de la metamorfosis del territorio se realizará por zonas, municipios y haciendo referencia a las fábricas que se demolieron para el surgimiento de la metrópoli postindustrial.

5.2.2b Bilbao. La metrópoli postindustrial construida sobre la ciudad industrial

Bilbao ha sido una ciudad muy poco propensa a fantasear sobre sí misma y, en particular, sobre su imagen posible. Lo real, la imagen, desplegada ante la mirada, ha monopolizado la imagen pictórica de la ciudad, impidiendo su recreación fantástica, puesto que no en vano han existido momentos históricos en que lo auténtico, por sí mismo, resultaba muy increíble.

Javier González de Durana (2000, p. 175)

Las ciudades acaban convirtiéndose en decorados de sí mismas. Y esta ciudad decorada, yo estoy convencido de que habría que hablar de Bilbao, antes y después del Guggenheim. [...] Bilbao ha entrado en ese efecto de ciudad light... que va perdiendo identidad, se va aligerando demasiado. Digo que el efecto está convirtiendo a Bilbao en una ciudad light. Se empiezan a atisbar detalles de horterada funcional en plano urbano. Bilbao está pasando de ser la ciudad de hierro a la ciudad light. Y el Guggenheim es el eje. Ha sentido un absoluto desprecio por la Margen Izquierda, lo mismo a nivel social como estético, como en lo que atañe a la memoria misma.

Juan Carlos Eguillor (2000, p. 25 y 26)

- **Fábrica Recalde de Echevarría S.A.**

La Fábrica siderúrgica Recalde, de la compañía Echevarría S.A., sita en el bilbaíno barrio de Begoña, ocupó, desde el año 1878, los terrenos de un caserío denominado Recalde, del que tomó el nombre. Los terrenos estaban situados en una loma, justo encima del Casco Viejo de la Villa, que discurría embutido entre la Ría y los terrenos de la fábrica, desde el Ayuntamiento hasta lo que hoy conocemos como Plaza de Unamuno.

En la siderúrgica Recalde se montó, en el año 1894, el primer horno Siemens del Estado. La fábrica cerró sus puertas definitivamente en 1980 y quedó abandonada durante gran parte de los años ochenta, hasta que, en 1989, con el alcalde José M^a Gorordo recién elegido, fue adquirida por el Ayuntamiento de Bilbao para ser demolida y reconvertida en parque público.



Figuras 231 y 232. Comparativa ortofotográfica del área de Etxebarria en Bilbao. En la imagen de la izquierda, de 1977, se puede ver el complejo de naves de la empresa siderúrgica Echevarria. En la imagen de la derecha se muestra el área del Parque de Etxebarria en 2019.

La operación de transformación urbana de Bilbao, tras la demolición de la fábrica Recalde, se ejecutó casi una década antes del lapso temporal que se contempla como el inicio de la transformación postindustrial de Bilbao, aunque, en esta investigación, se considera que esta operación fue la primera piedra en la metamorfosis postindustrial de la Villa.



Figura 235. Vista de la chimenea del Parque Etxebarria, con su emblemática chimenea, desde la Plaza del Gas en Bilbao.

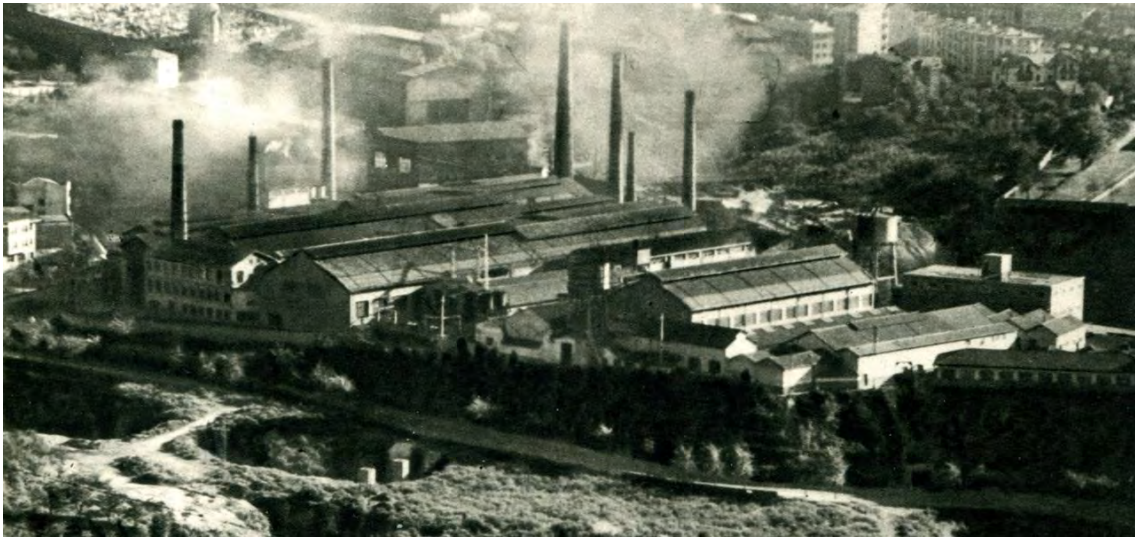


Figura 233. Fotografía de archivo de la Fábrica Recalde de la empresa Echeverría S.A. en plena actividad, en la década de los 50.

Figura 234. Fotografía de los últimos días de la Fábrica Recalde en la que se pueden observar varias chimeneas exentas, rodeadas de lo que parecen escombros de los edificios que allí había. Como detalle anecdótico, la señal de tráfico da cuenta de la cercanía entre la fábrica y el Ayuntamiento de la Villa, 300 m.



El único elemento arquitectónico que ha llegado a nuestros días y que queda como testigo de la existencia de esta fábrica, es una de sus numerosas chimeneas, que se ha convertido en pieza central del Parque Etxebarria y es ya un icono del Bilbao industrial. También, guardan relación con la fábrica, el ASCENSOR DE BEGOÑA, construido en 1943 —para superar el desnivel y unir el Casco Viejo con Begoña— y el barrio de la Cruz— una concentración de viviendas obreras vinculada a la siderúrgica y reconocidas como BC con la categoría de Conjunto Monumental.

El propio Gorordo, en su blog personal, define la operación urbanística como «[...] la iniciativa más brillante que conseguimos poner en marcha en un tiempo récord» (Gorordo, 2010, 2 de abril, s.p.).

En ese mismo blog, el ex Alcalde de Bilbao también hace mención al extracto de un artículo publicado en 1987, en la primera edición del periódico *Bilbao* en su "sección del mes", firmado por la periodista Begoña Zalbidea:



Figura 236. Salcedo, A. (2020). Tótem¹⁰³ [Acción en espacio público].

En un tiempo récord de 40 días y sólo tres meses después de que la nueva Corporación tomara posesión de sus cargos, el Ayuntamiento de Bilbao ha adquirido el solar que la empresa Echevarría, tenía en Begoña. Con los votos afirmativos del PNV, HB y EA, la abstención del PSOE y EE y la opinión contraria del PP, los 128.000 metros cuadrados de superficie existentes en el lugar serán destinados a parque con equipamientos sociales. Mil millones de pesetas es el coste de un proyecto históricamente reivindicado por los vecinos y que el nuevo alcalde, José María Gorordo, anunció en plena campaña electoral como el lugar “donde se puede aprovechar el tiempo libre.

[...] Después de ocho años de convivir con el silencio de unas ruinas, el denominado terreno de Echevarría se presenta como algo vivo. La opinión difundida en el mes de julio por el consejero de Urbanismo y Vivienda del Gobierno Vasco, en el sentido de que su departamento estaba dispuesto a expropiar el suelo para llevar a cabo un proyecto combinado de parque y viviendas, fue el detonante de una precipitada carrera que culminó el 30 de octubre con la compra del solar por parte del Ayuntamiento. Hasta entonces, sólo *José María Gorordo*, en plena campaña electoral, se había atrevido a abrir la vieja herida que sus predecesores en el cargo habían tapado, comprometiéndose públicamente a alterar el actual paisaje de derruidas chimeneas para convertir en lo que ya en 1977 se empezó a conocer como el “pulmón” de Bilbao. (Gorordo, 2010, 2 de abril, s.p.)

Notas -----

¹⁰³ La obra Tótem forma parte del proyecto artístico I survived the Guggenheim effect. Con esta pieza se critica la descontextualización del patrimonio

industrial y su transformación en una suerte de ornamento urbano.

En la obra *Tótem* (2020), realizada en el contexto de esta tesis, se propone una reflexión sobre el tratamiento y el significado que adquieren los vestigios de la industrialización en el Bilbao Metropolitano postindustrial, porque *¿en qué se convierte una chimenea que ya no echa humo?, ¿se podría considerar un Monumento del patrimonio cultural o al estar descontextualizada y aislada se transforma en un tótem postindustrial? O, ¿cómo encaja y qué papel juega el patrimonio de la industrialización en el nuevo Bilbao?*

- **Abandoibarra. La punta de lanza del “nuevo Bilbao”**

El proyecto de Abandoibarra fue, y aún hoy es, el ejemplo clave y motor en la transformación de Bilbao. Aupado al Olimpo de las urbes postindustriales de vanguardia gracias al denominado efecto Guggenheim, Bilbao debe gran parte de este reconocimiento a la operación de Abandoibarra, por lo que merece una especial relevancia y minuciosidad en su estudio.

Entender la trascendencia de las políticas experimentales de planeamiento y ordenación desarrolladas en Abandoibarra con la transformación de una extensa área industrial obsoleta enclavada en el corazón físico y emocional de la Villa ayudará a comprender el efecto *contagio* que esta operación tuvo en toda el área metropolitana, especialmente en el resto de antiguas urbes industriales.



Figuras 237 y 238. Comparativa ortofotográfica de Abandoibarra. En la imagen superior de 1977 se aprecia un área totalmente industrializada, mientras, en la inferior, de 2019, el espacio es radicalmente distinto. En la imagen superior se marca con una línea rosa el trazado ferroviario, perimetrado en amarillo se marca la ubicación del ASTILLERO EUSKALKDUNA, en verde los tinglados portuarios de Abandoibarra y en rojizo la fábrica COMPAÑÍA DE MADERAS.

Esta operación, sin precedentes en Euskadi, que tuvo su inicio a principios de la década de 1990, es ejemplo de una estrategia basada en proyectos y fue posible por la colonización de los espacios industriales de titularidad pública en desuso y la retirada de la actividad portuaria al puerto exterior en Santurtzi.

Abandoibarra ocupa una superficie ribereña aproximada de 350.000 m² comprendida entre el Puente de la Salve y el inicio del barrio de Olabeaga. Antes de su metamorfosis urbanística, Abandoibarra era un territorio industrial con una actividad frenética en el que se ubicaban: *El Astillero Euskalduna*, 4 tinglados portuarios, la *Compañía de Maderas*, una zona de almacenamiento de contenedores y una playa de vías.

Esta operación fue liderada por *Bilbao Ría 2000* y *Bilbao Metròpoli-30*, encargadas de ejecutar, de manera coordinada, el proyecto. Los objetivos eran transformar un espacio industrial en desuso en el nuevo ensanche de la Villa y ganar la orilla de la Ría conectándola con la ciudad.

El Avance del PGOU para Abandoibarra, presentado en 1989, planteaba los criterios y objetivos de las actuaciones en la zona y fue el punto de partida de una transformación urbanística sin precedentes. De este modo, Abandoibarra se convierte en un ejemplo paradigmático de efectividad, al lograr sus objetivos y convertir a Bilbao en una ciudad que cede el testigo a la cultura y al ocio como motores económicos. En la imagen es revelador ver cómo, mientras se ejecutaban las demoliciones de los Tinglados de Abandoibarra, con financiación del PDRRII, simultáneamente se erigía el Museo Guggenheim.

Hay que tener en cuenta que Bilbao, en su etapa industrial, vivía prácticamente desconectada de la ría, ya que su margen izquierda, a su paso por el centro de la Villa, estaba ocupada por un continuo de instalaciones industriales, ferroviarias y portuarias; tal es así que, como recuerda Eduardo Leira:

Abandoibarra estaba, objetivamente, en el corazón de Bilbao, aunque al inicio del proceso de transformación fuera considerado la "trasera" del centro; hasta que los norteamericanos lo descubren para implantar el Museo, no se consideraba de hecho que formase parte del centro de Bilbao. (Leira, 2004, p. 43)



Figura 239. Fotografía clave para entender la transformación postindustrial de Bilbao. Suceden simultáneamente las demoliciones de los Tinglados de Abandoibarra y la construcción del Museo Guggenheim Bilbao.

Resulta paradójico que, de una de las ciudades más industrializadas del Estado como fue el Bilbao de los siglos XIX y XX, apenas queden vestigios industriales que den cuenta de este pasado tan reciente, más allá de elementos anecdóticos como grúas portuarias, chimeneas o algún otro elemento descontextualizado.

Es más, en el territorio postindustrial de Abandoibarra, parte del nuevo mobiliario urbano imita morfológicamente elementos industriales. Tenemos el ejemplo del alumbrado público, que imita las formas de las desaparecidas grúas portuarias. Está claro que esta operación de Abandoibarra trascendió lo puramente físico o socioeconómico y transformó también la identidad de la Villa. Ya casi nadie relaciona Bilbao con lo industrial, cuando ha sido su seña de identidad durante más de un siglo.



Figura 240. Fotografía aérea que muestra el área de Abandoibarra en su etapa industrial.

Concebido como banco de pruebas y muestra de las posibilidades de la regeneración urbana de Bilbao y su entorno, el esquema de intervención de Abandoibarra se presenta como un éxito inapelable de eficiencia en la gestión y de rentabilización de la inversión pública, además de ofrecer una nueva escenografía atractiva para el turismo que proyecta una imagen de urbe bella, moderna y cosmopolita.

En este proceso, este pedacito del “nuevo Bilbao” se construye, literalmente, sobre los escombros de las edificaciones e infraestructuras industriales y portuarias que ocupaban este espacio.

- **Acontecimientos relevantes en la transformación de Abandoibarra**

1979	Plan de Saneamiento Integral de la Comarca del Gran Bilbao.
1985	Cierre definitivo del Astillero Euskalduna.
1989	Avance del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao.
1992	Demolición del Astillero Euskalduna por el PDRRII.
1993	Plan Especial de Reforma Interior de Abandoibarra. Concurso Internacional de ideas para el Máster Plan de Abandoibarra.
1995	Demolición de los 4 Tinglados de Abandoibarra por el PDRRII. Aprobación del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao.
1996	Construcción del puente Euskalduna.
1997	Construcción del Museo Guggenheim Bilbao.
1998	Redacción del Máster Plan de Abandoibarra. Inicio de la ejecución de la Avenida de Abandoibarra.
1999	Redacción del Plan Estratégico de Reforma Interior de Abandoibarra. Construcción del Palacio de Congresos Euskalduna.
2002	Construcción del Paseo de la Memoria.
2003	Construcción de la pasarela peatonal Pedro Arrupe.
2004	Construcción del Hotel Sheraton Bilbao.
2006	Ampliación del Parque de Doña Casilda.
2009	Construcción de la Biblioteca de la Universidad de Deusto.
2010	Construcción del Bizkaia Aretoa de la UPV/EHU.
2011	Construcción de la Torre de Iberdrola.

Figura 241. Bilbaopedia y Salcedo, A. (2020). Cuadro de las actuaciones más relevantes desarrolladas en Abandoibarra.

Para dar cuenta del efecto transformador de las actuaciones desarrolladas en Abandoibarra y de los bienes patrimoniales de origen industrial que desaparecieron con estas, se hace una revisión detallada de cada operación individualizada relacionándola con el complejo industrial afectado por ella.

Como reflexión final, antes de entrar a analizar las pérdidas patrimoniales que acontecieron en este territorio, se recurre a las palabras de Javier Cenicacelaya, en las que, además de incidir en los oídos sordos que el Ayuntamiento de la Villa hizo ante el debate ciudadano, describe el resultado de la construcción del Abandoibarra postindustrial como «gran muestrario zoológico-arquitectónico en pleno desarrollo. Otro parque temático para oficinas, comercio y viviendas en medio de un fondo verde» (Cenicacelaya, 2004, p.27).

- **Astillero Euskalduna**



Figuras 242 y 243. Comparativa ortofotográfica que muestra el ASTILLERO EUSKALDUNA en 1977 (imagen superior) y, en 2019 (imagen inferior), el espacio ocupado por el *ItsasMuseum*, el Palacio Euskalduna y parte de los edificios construidos, frente al Centro Comercial Zubiarte.

La Compañía Euskalduna de Construcción y Reparación de Buques, popularmente conocida como Astillero Euskalduna, fue un astillero fluvial ubicado en la margen izquierda de la ría del Nervión, entre el bilbaíno barrio de Olabeaga y el Puente de Deusto, que ocupaba la mitad del espacio total de Abandoibarra.

Del vasto complejo de edificaciones e infraestructuras que componían el astillero, únicamente se conservan hoy una grúa portuaria —popularizada con el nombre de La Carola—, La casa de Bombas —que contenía las bombas de achique que permitían el vaciado de los diques— y dos diques secos para la reparación de barcos. Estos tres elementos, forman parte del ItsasMuseum.



Figuras 244 y 245. Fotografías de las instalaciones del ASTILLERO EUSKALDUNA antes de su demolición por el PDRRII.

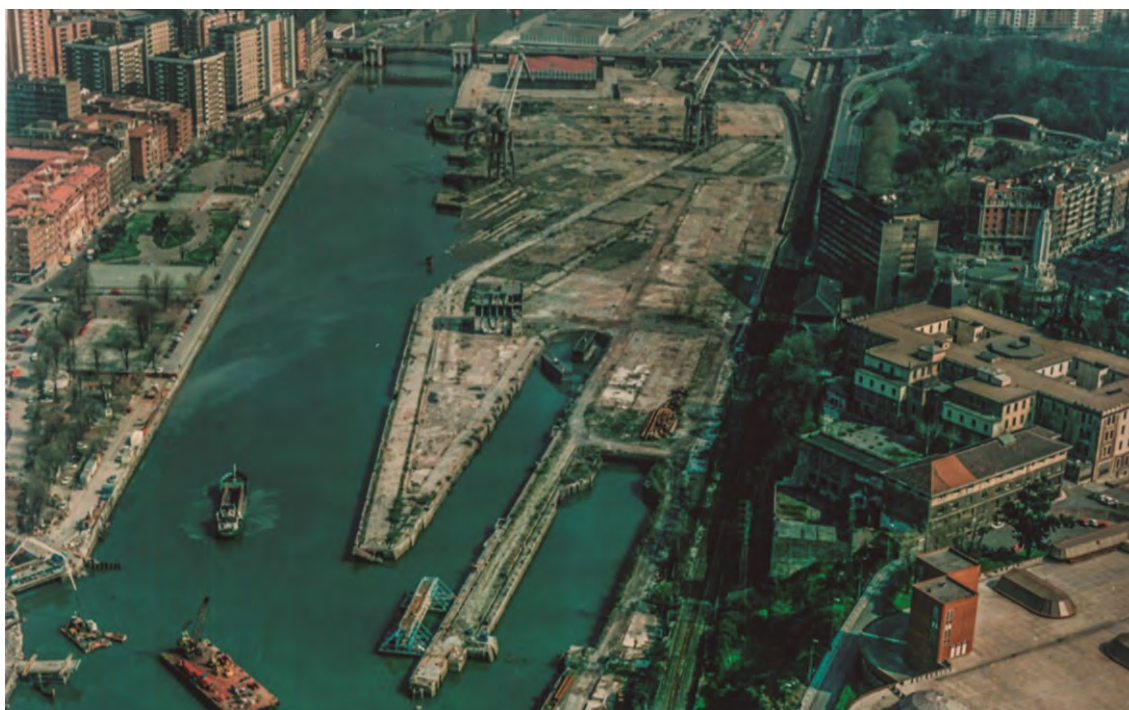


Figura 246. Fotografía de los terrenos del astillero vacíos, a excepción de la casa de bombas y dos de sus grúas portuarias.

De los elementos del astillero desaparecidos en la demolición generalizada de sus instalaciones, merece la pena recordar la belleza de su edificio de oficinas.

Actualmente, los terrenos del antiguo astillero los ocupan el mencionado *ItsasMuseum*, el Palacio de Congresos Euskalduna, el final del paseo de Abandoibarra —junto a la Ría—, el Puente de Euskalduna, que une las dos márgenes de la Ría del Nervión, desde el Sagrado corazón a la ribera de Deusto, y parte de las edificaciones, frente al Centro Comercial Zubiarte, entre las que se encuentra el Hotel Meliá Bilbao (anteriormente Hotel Sheraton Bilbao).

Como homenaje al pasado industrial y portuario de este territorio, el *Palacio de Congresos Euskalduna*, adopta el nombre del desaparecido astillero. El Palacio Euskalduna fue concebido para ser uno de los edificios icónicos del nuevo Bilbao. Construido bajo el proyecto de los arquitectos Federico Soriano y Dolores Palacios, el edificio pretende emular un buque en construcción (El Palacio Euskalduna, 2020).

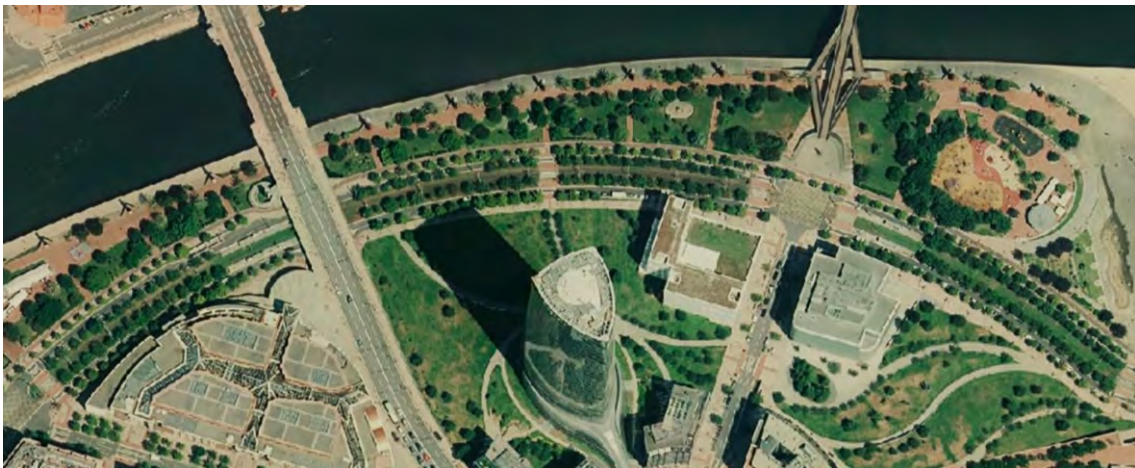
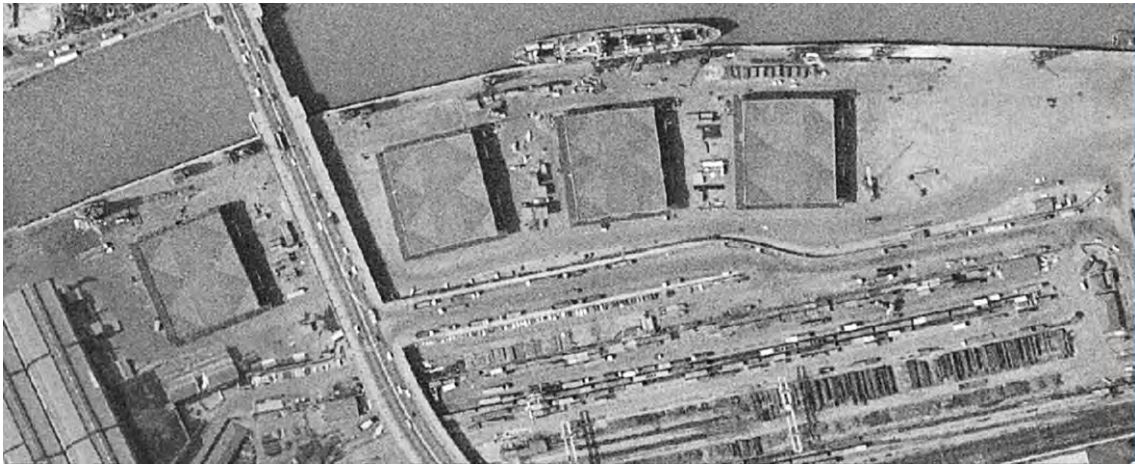


Figura 247. Fotografía del desaparecido edificio de oficinas del Astillero Euskalduna, demolido junto a la práctica totalidad del complejo en 1992, con financiación del PDRRII.

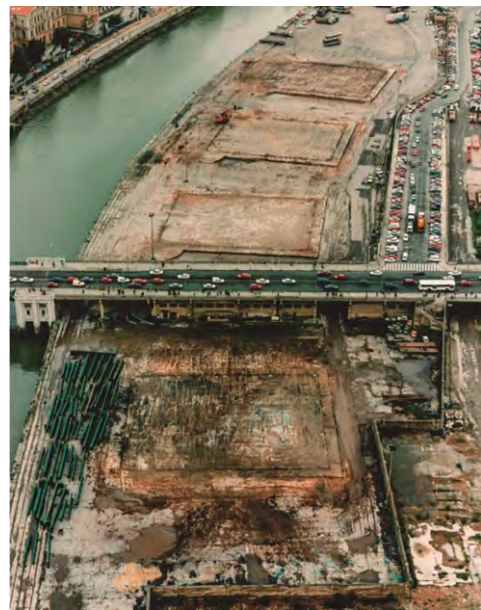
- **Los Tinglados de Abandoibarra**

Los cuatro tinglados portuarios que ocupaban un amplio espacio junto al borde de la Ría eran testimonio de que Bilbao fue, no hace tanto tiempo, un puerto fluvial con gran actividad marítimo-comercial. Para el trasvase de mercancías de tierra a los buques y viceversa, se construyeron unos tinglados cuya función era almacenar y resguardar las mercancías de las inclemencias climatológicas.

Los cuatro Tinglados fueron demolidos en 1995 dentro del conjunto de actuaciones desarrolladas por el PDRRII en el área de Abandoibarra. Con esta actuación se desocuparon 3,50 Ha. de suelo industrial y la operación tuvo un coste total de 318.689,55€. (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco, 1998).



Figuras 248 y 249. Comparación entre las ortofotografías de 1977 (imagen superior) y de 2019 (imagen inferior) del espacio ocupado por los tinglados en Abandoibarra.



Figuras 250 y 251. Fotografías comparativas del área de Abandoibarra donde se encontraban los Tinglados, antes y después de su demolición.



Figura 252. Fotografía del espacio donde se ubicaban lostinglados en la actualidad..

- **LA COMPAÑÍA DE MADERAS**



Figuras 253 y 254. Comparativa ortofotográfica del solar que ocupó la COMPAÑÍA DE MADERAS. En la izquierda, vista de la fábrica maderera en 1977; en la derecha, el mismo solar (2019), pero ocupado por el Museo Guggenheim Bilbao.

El proyecto arquitectónico estrella de Abandoibarra, que ha acabado por convertirse en referente arquitectónico internacional, ha sido la construcción del Museo Guggenheim Bilbao. Este museo se erigió en el solar dejado tras la demolición de la mayor empresa del sector maderero en la Villa, la Compañía de Maderas, que es descrita en la página web del Gobierno Vasco, hiru.eus como:

En Vizcaya hubo una fábrica, La Compañía de Maderas, que destacó no solo por su vida productivas sino también por ser una de las infraestructuras fabriles más bellas del momento. Construida en ladrillo, tenía unos 1.600 m2 divididos en oficinas, taller mecánico, vestuarios, chimeneas y almacén. Esta fábrica estaba ubicada en la Campa de los Ingleses, en los bajos del puente de la Salve, donde hoy está el Guggenheim. Era un antiguo aserradero de vapor. Fue una filial de la sociedad noruega Compañía de Maderas, una de las principales empresas de carpintería de construcción. En Bilbao los troncos procedentes de los bosques nórdicos eran aserrados y secados para su posterior manipulación. (Departamento de Educación del Gobierno Vasco)

Esta publicación está acompañada de una bellísima imagen de la fábrica, tomada por el fotógrafo Santiago Yaniz. En la fotografía de Yaniz destaca sobremanera la chimenea de la fábrica. Mostrando prácticamente el mismo punto de vista del complejo fabril que en la fotografía, el pintor vasco Jesús María Lazkano creó un cuadro maravilloso de esta arquitectura irrepetible. El propio artista, en su blog *"El hacedor de trampas"*, describe la fábrica como «[...] otro de los edificios que me viene acompañando desde hace mucho tiempo. Desde el descubrimiento de la polícroma chimenea, a 300 m de la plaza Elíptica, en el centro de Bilbao, apoyado en la barandilla del puente de La Salve, sin imaginar que aquello iba a desaparecer.» (Hacedor de trampas. Jesús Mari Lazkano_Arqueología industrial, 20/12/2010)

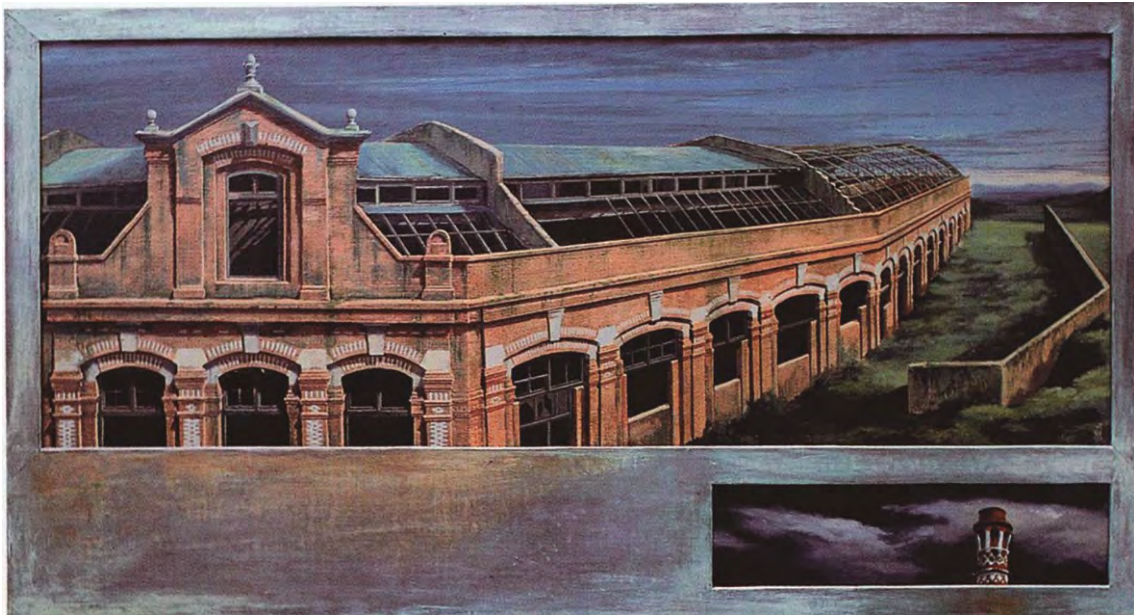


Figura 255. Lazkano, J.M. (2013). La Compañía de Maderas [Pintura].



Figura 256. Uriarte, I. (1990). Fotografía de detalle de la corona de la chimenea de la COMPAÑÍA DE MADERAS.



Figura 257. Yaniz, S. (s.f.) *La Compañía de Maderas* [Fotografía].

También, el artista plástico Eduardo Sourrouille se dejó seducir por la imponente arquitectura de la Compañía de Maderas, inmortalizándola en su serie *Yo estuve allí* del año 1993. O el ilustre dibujante Juan Carlos Eguillor, que coloca la inconfundible chimenea de la Compañía de Maderas como recurrente elemento icónico en su obra, como en la portada de la revista *Bidebarrieta* del año 2000.



Figuras 258 y 259. Sourrouille, E. (1993). *Yo también estuve allí* [Fotografía].

Resulta paradójico que una fábrica como LA COMPAÑÍA DE MADERAS, considerada prescindible y sobre cuyos escombros se erigió el Museo Guggenheim Bilbao —recordemos que este último se trata de un espacio llamado a ser el templo del arte contemporáneo en Euskadi—, haya sido una de las más representada por artistas locales; en algunos casos, como el del prolífico dibujante Juan Carlos Eguillor, convirtiéndola en un icono de la desindustrialización.

El propio Eguillor dice, refiriéndose al Guggenheim que:

Había que tener un edificio singular. Es mejor tener este museo que no tenerlo. Además, vienen extranjeros a verlo y eso da un aire cosmopolita a la ciudad.

No creo que el Guggenheim haya tenido influencia artística en la ciudad. Su influencia, y esto es un éxito indiscutible, ha sido de imagen para la ciudad, de desarrollo arquitectónico y urbanístico y el hecho de tener más tiendas de lujo en la milla de oro que en ningún otro sitio del mundo. (Quizás Rodeo Drive en Beberly Hills). (Eguillor, 2000, p. 75)



Figura 260. Eguillor, J.C. (2012). Portada del libro *La mirada bilbaína de Juan Carlos Eguillor eta Bilbo*. En la portada destaca la corona de la chimenea de LA COMPAÑÍA DE MADERAS de Bilbao.

Figura 261. Eguillor, J.C. (2012). Portada del libro *The Bilbao-book* con la chimenea de LA COMPAÑÍA DE MADERAS.

Figura 262. Eguillor, J.C. (2012). Dibujo de la chimenea de LA COMPAÑÍA DE MADERAS. VV.AA., 2012, p. 35



Figura 263. Eguillor, J.C. (2000). Ilustración en la que representa esa imagen de ciudad-marca a la que aspiraba Bilbao con la construcción del museo.



Figura 264. Salcedo, A. (2020). *The Wood Company was here*¹⁰⁴ [Acción en espacio público].

- **Coto minero de Miribilla**



Figuras 265 y 266. Ortofotografías comparativas del coto minero de Miribilla. La imagen izquierda, de 1977, muestra la explotación minera sobre el barrio de Bilbao la Vieja. En la imagen derecha, de 2019, la construcción de una nueva área urbana ocupa el espacio de la mina.

Notas -----

¹⁰⁴ La obra *The Wood Company was here* forma parte del proyecto artístico *I survived the Guggenheim effect*. Con esta obra se pretende hacer un homenaje

póstumo y recordar a La Compañía de Maderas, histórica fábrica que ocupaba el solar en que se erigió el Museo Guggenheim Bilbao.

Otra de las zonas de oportunidad postindustrial señaladas en Bilbao por las DOT, fue lo que hoy se conoce como Miribilla. En este nuevo ensanche de la Villa, construido sobre el barrio de Bilbao la Vieja, existió un coto minero que permaneció en explotación hasta bien entrada la década de 1970, aunque el periodo de máxima actividad de esta mina fuera sobre el año 1900 aproximadamente. El coto lo componían 3 minas: Abandonada, Malaespera y San Luis. Esta última fue la de mayor extensión. Los entornos de las áreas de explotación minera se convirtieron en asentamiento obrero, con grandes concentraciones de infravivienda que, con el tiempo, se fueron consolidando como barrios oficiales de Bilbao, como el de San Esteban o Cantarrana.

En la actualidad, se conservan varias galerías mineras subterráneas que cruzan Bilbao la Vieja. Una de ellas, aún accesible y protegida como BC, discurre debajo de las viviendas desde su entrada en el Muelle de Marzana, junto al afamado restaurante La Mina, hasta el horno de calcinación de la Mina San Luis, que ocupa el centro de la Plaza Saralegi, en Bilbao La Vieja.

Junto con la galería minera de San Luis, se protegió el cargadero de mineral del Muelle Marzana, dentro de una protección más amplia de elementos relacionados con el Camino de Santiago que discurre por la costa. De este cargadero apenas quedan los restos de la estructura de madera que lo sustentaba y que es visible con marea baja.

La aprobación definitiva en 1998 del PGOU, que regulaba las actuaciones en Miribilla, supuso la imparable urbanización de este espacio antañero minero, que se convirtió en un nuevo ensanche de la Villa que colonizaba un territorio industrial. El uso predominante de Miribilla es residencial, con la construcción masiva de viviendas, jardines y equipamientos tan relevantes para la ciudad como el Palacio de los Deportes o Bilbao Arena (2010), el Frontón Bizkaia (2011) o la sede de la Policía Municipal y del Cuerpo de Bomberos de Bilbao (2011).



Figura 267. Fotografía del horno de calcinación de la Mina San Luis en la Plaza Saralegi de Bilbao.



Figura 268. Fotografía del edificio sede de Policía Municipal y Bomberos de Bilbao.

- **Harino Panadera de Bilbao. Transformación de Amézola.**

Otra de las zonas tradicionalmente industriales de Bilbao, que ha sufrido una transformación extrema, es el área de Amézola e Iralaberri. Este espacio suponía otro núcleo industrial en el corazón de la Villa, justo a espaldas de la Plaza de Toros, con complejos industriales de la relevancia de HARINO PANADERA o importantes infraestructuras ferroviarias de mercancías.



Figuras 269 y 270. Comparativa entre las ortofotografías de 1977 (imagen superior) y 2019 (imagen inferior) del área de Amézola e Iralaberri.

Considerada por el urbanista Eduardo Leira como «el gran éxito de Bilbao Ría 2000» (Leira, 2004, p. 42), la operación de Ametzola supuso una de las más radicales transformaciones postindustriales acometidas en Bilbao. En esta operación de ordenación del territorio se liberaron 110.000 m², de los que 36.000 m² se emplearon para la construcción de un gran parque público, el parque de Amézola. Además, aprovechando el antiguo trazado ferroviario, se crea un nuevo vial, la Avenida del Ferrocarril, que vertebra el nuevo asentamiento residencial, compuesto por 900 viviendas. De esta forma, se crea un nuevo trazado ferroviario soterrado, empleado para el transporte de pasajeros y equipado con una nueva estación en la que prestan servicio FEVE y Cercanías de RENFE.

En el epicentro de esta operación, se encuentra la histórica fábrica de HARINO PANADERA y su área de influencia, con vivienda obrera de la propia empresa e infraestructuras de almacenamiento y transporte de producto.

La historia de esta fábrica comienza en los albores del siglo XX, cuando se construye el edificio primigenio en 1901. Este edificio fabril fue una de las primeras edificaciones en el Estado en utilizar un material innovador como el hormigón armado, lo que unido a su importante patrimonio mueble —se trata de la única fábrica de harinas de Bizkaia que conserva prácticamente íntegra su maquinaria tradicional—, ha hecho que, en 2015, fuese reconocida como BC con la categoría de Monumento. Además, cabe decir que, junto a esta panificadora, discurrían dos de las más importantes líneas ferroviarias de mercancías, las de Bilbao-Santander y la de Bilbao-Portugalete.



Figuras 271, 272, 273, 274 y 275. Secuencia de imágenes, realizadas entre los años 1996 y 2000, que dan cuenta de la profunda transformación postindustrial del espacio urbano de Ametzola.



Figura 276. González, M. (s.f.). Fotografía de la demolición parcial de HARINO PANADERA, tomada por la artista e incluida en su obra *La fábrica*.

Tras décadas de florecimiento en las que se convirtió en la mayor productora de pan del Gran Bilbao, en 1992, HARINO PANADERA era ya una sociedad en quiebra voluntaria. Abandonadas las instalaciones desde mediados de esa década, el complejo fabril se fue demoliendo poco a poco, de tal forma que, únicamente, se conservó su edificio primigenio, la fábrica de harinas. Este proceso de demolición fue documentado por la artista bilbaína Marisa González en su obra *La fábrica* (2000). Esta edificación patrimonial también fue objeto de intervención artística dentro del proyecto *Exposición de Motivos* (2018), proyectando sobre su fachada el artículo 37 de la Ley 7/90 de PCV, en el que se insta a proteger también el patrimonio mueble de este BC.

El edificio de la fábrica de harinas de HARINO PANADERA fue rehabilitado y reutilizado como nueva sede del Área de Salud y Consumo del Ayuntamiento de Bilbao. En febrero de 2009, se reinaguraba y en él se puede visitar el importante patrimonio mueble que se conserva (AVPIOP, 2009).

De la transformación de esta zona, destacan, por un lado, la construcción de la Avenida del Ferrocarril (Uriona, 17/09/1999), ubicada sobre el trazado de vías que pasaba junto a la harinera y que se ha convertido en la calle de mayor anchura de la Villa, que nace o muere, según se mire, a los pies de la fábrica y, por otro, la urbanización periférica de Harino Panadera, con numerosos bloques de vivienda. Por otra parte, como arquitecturas que han sido testigos del pasado industrial y que han llegado hasta nuestros días, se destacan el edificio de molienda de la fábrica de harinas y la colonia de vivienda obrera cercana al edificio fabril.



Figura 277. Salcedo, A. (2021). Al pan, pan... [Acción en espacio público].



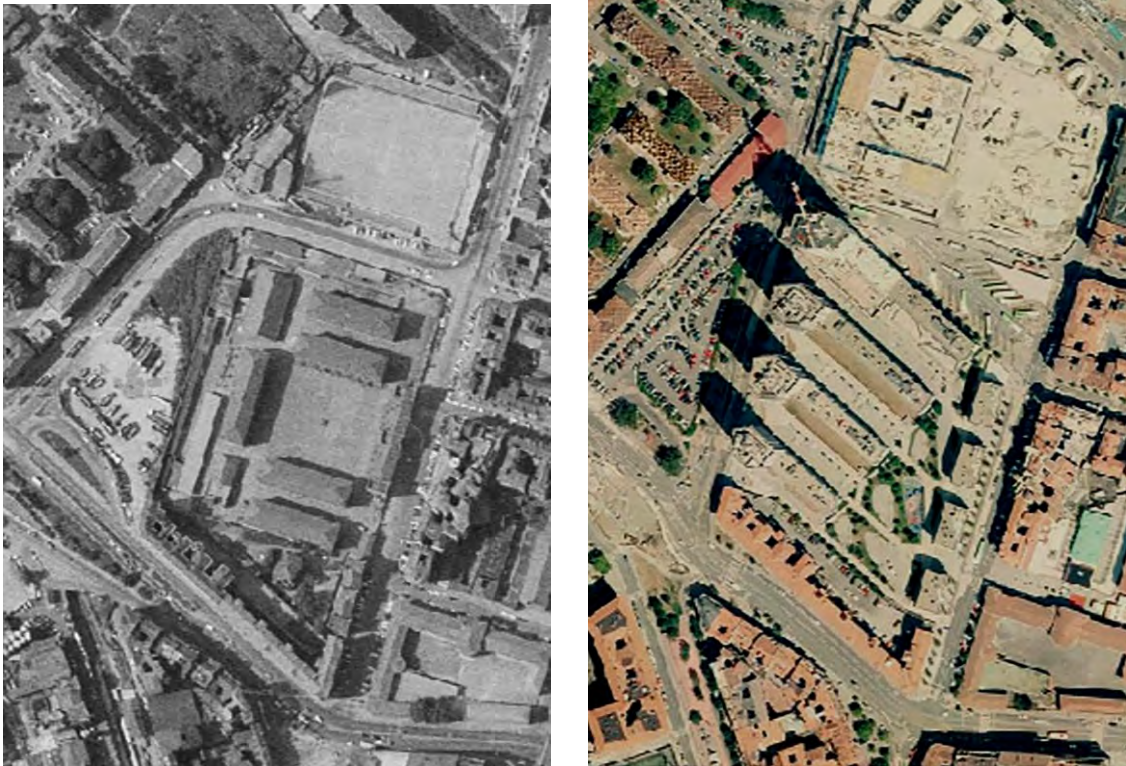
Figura 278. Fotografía del edificio de HARINO PANADERA, hoy reutilizado como sede del Área de Salud y Consumo del Ayuntamiento de Bilbao.



Figura 279. Colonia de vivienda obrera construida por el fundador de HARINO PANADERA, Juan José Irala, cuyo apellido da nombre al Barrio.

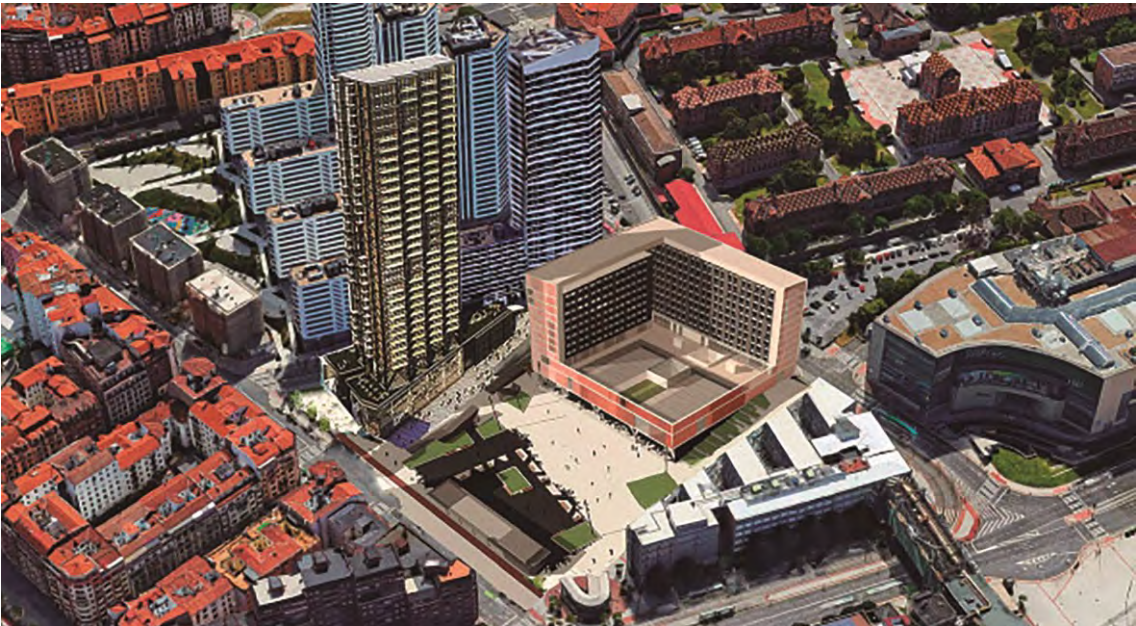
- **Garellano**

Aunque la operación de neourbanismo desarrollada en Garellano no es específicamente una colonización de un espacio industrial, se incluye en este análisis, porque la demolición de las arquitecturas preexistentes —el Parque de los Bomberos y la Comisaría Central de la Policía Municipal de Bilbao— se produjo dentro del PDRRII del Gobierno Vasco.



Figuras 280 y 281. Comparativa ortofotográfica de la zona de Garellano en 1977 (imagen izquierda) y en 2019 (imagen derecha).

El conjunto de edificaciones ordenado e integrado en el entorno urbano que componían el área de Garellano, tal y como se puede observar en la imagen, es hoy un espacio ocupado por una decena de edificaciones de nueva planta entre las que destacan el conjunto de 4 rascacielos, que han supuesto un radical cambio paisajístico, apreciable tanto desde dentro de la trama urbana de la ciudad como desde el exterior de la Villa, con un nuevo *skyline* en el Bilbao postindustrial. Se debe destacar también la *Intermodal*, una infraestructura de transportes en la que se conectan la estación central de autobuses, el Metro y la línea ferroviaria de pasajeros de RENFE, que une la capital vizcaína con el municipio de Muskiz.



Figuras 282 y 283. Imágenes comparativas del área de Garellano, cuando aún existían las edificaciones del Parque de Bomberos y la Comisaría de la Policía Municipal de Bilbao; y la vista aérea de las nuevas edificaciones que ocupan hoy ese espacio urbano.



Figura 284. Fotografía del nuevo skyline de Bilbao, que se conforma por las edificaciones erigidas en la operación urbanística de Garellano.

5.2.2.c Ezkerraldea

- Barakaldo

Siguiendo el cauce de la Ría, hacia su desembocadura por su margen izquierda, se abandona el término municipal de Bilbao para entrar en Barakaldo. Se trata del segundo mayor municipio de Bizkaia después de Bilbao y, de hecho, fue uno de los más industrializados. Geográficamente hablando, se caracteriza por ser un territorio abrazado por el cauce del río Galindo y por la ría del Nervión.

Al igual que ha sucedido con la capital vizcaína, Barakaldo tuvo que gestionar los restos del naufragio de la industrialización con herramientas de planeamiento como el PGOU de Barakaldo y con el PDRRII, con resultados que han supuesto una profunda transformación física y emocional de la ciudad.



Figuras 285 y 286. Comparativa ortofotográfica del territorio de Barakaldo. En la imagen superior, de 1977, Barakaldo fue una de las urbes más industrializadas del Gran Bilbao. En la imagen inferior, de 2019, la ciudad postindustrial ocupa los espacios antaño industriales.

De las actuaciones desarrolladas en Barakaldo que supusieron una importante mutación del tejido urbano, destacan las de SEFANITRO, el *BEC* y la *de Urban Galindo*. Estas dos últimas fueron ejecutadas en los terrenos que AHV tenía en esta ciudad.

- Sefanitro



Figuras 283 y 284. Comparativa ortofotográfica del área ocupada por los complejos de SEFANITRO y BEFESA. En la imagen superior, de 1977, se pueden apreciar las infraestructuras industriales de ambas fábricas. En la imagen inferior, de 2019, se aprecian las huellas de las demoliciones de ambos complejos.

La orilla de la Ría es un continuo de instalaciones industriales, fondeaderos y cargaderos. El primer ejemplo de gran transformación urbana que se aprecia al cruzar el río Cadagua¹⁰⁵ y al entrar en el término municipal de Barakaldo, es el área que ocupaban las empresas Sefanitro y Befesa. La empresa Sociedad Estatal de Fabricaciones Nitrogenadas, conocida popularmente como, Sefanitro fue la de mayor importancia en el sector químico vasco. Ubicada en el barrio barakaldés de Lutxana, inició su actividad en 1951. La influencia de la fábrica fue fundamental para entender la morfología e identidad de Lutxana.

SEFANITRO nació con la declaración de *empresa de interés nacional* bajo el brazo debido a la naturaleza de su producción —la fabricación masiva de fertilizantes nitrogenados para el

Notas -----

¹⁰⁵ En el paso del río Cadagua, uniendo ambas imágenes y los municipios de Bilbao y Barakaldo, se

encuentra el Puente de Alzola, BC con la categoría de Monumento.

abastecimiento de las explotaciones agrícolas en un país devastado tras la Guerra Civil—. Gracias a esta calificación, a la empresa se le otorgó el derecho de expropiación de los terrenos en los que se preveía ubicar el complejo fabril. De esta manera, se ejecutó la expropiación de una extensión cercana a los 200.000 m² y SEFANITRO se construyó siguiendo el modelo de fábrica-ciudad.

La ubicación de SEFANITRO en Lutzana, más allá de la transformación sobrevenida por la ubicación de un mastodónico complejo industrial en terrenos de labranza, supuso una profunda mutación del barrio, con la desaparición de sus elementos centrales: el casco antiguo del barrio, la ermita y las escuelas. Todos ellos fueron sustituidos por edificaciones de nueva planta.

A esta metamorfosis urbana, producida por la implantación de la fábrica, hay que sumar la profunda transformación que supuso la construcción, en 1977, de la que, probablemente, fuese una de las infraestructuras de comunicaciones más importantes del Gran Bilbao en el siglo XX: el Puente de Rontegi. El puente unía ambas márgenes de la Ría por los términos municipales de Barakaldo y Erandio.



Figura 285. Fotografía del cargadero de SEFANITRO, protegido como patrimonio cultural.

Respecto a la morfología de la fábrica, en la web esagutubarakaldo.net, se hace una descripción muy acertada de esta:

Gracias a la declaración de interés nacional, las instalaciones de Sefanitro dispusieron del hormigón necesario y suficiente para llevar a cabo las obras, pese a la escasez de hormigón en los años cuarenta. Precisamente, la utilización vanguardista de dicho material convirtieron a algunos de los edificios de la empresa en una referencia en la arquitectura de aquellos años, en especial, los formidables silos de hormigón visto, de líneas rotundas y expresionistas.¹⁰⁶

Este paisaje industrial fue el predominante en este territorio y tuvo tal presencia que muchos

Notas -----

¹⁰⁶ <https://esagutubarakaldo.net/sefanitro/>
(Consulta: 120/02/2020, 13:00).

fotógrafos de la talla de Carlos Cánovas lo retrataron en imágenes como la superior, donde se muestra el complejo fabril en plena actividad.



Figura 286. Cánovas, C. (1993). *Barakaldo*, 1993 [Fotografía].

En junio de 2006 se produjo el cese de actividad y el cierre definitivo de la factoría. Un año después, se procedió a la demolición de la práctica totalidad del complejo industrial, a excepción de su cargadero de hormigón. El cargadero de SEFANITRO fue protegido como parte de un conjunto de elementos que conforman un paisaje industrial relevante en el tramo barakaldés de la Ría. El Expediente de protección se incoó en el Boletín Oficial del País Vasco (BOPV)¹⁰⁷ de 14 de septiembre de 2016:

RESOLUCIÓN de 12 de septiembre de 2016, del Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes, por la que se incoa y se abre un periodo de información pública y audiencia a los interesados en el expediente de inclusión en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco, con la categoría de Conjunto Monumental, de los embarcaderos de mineral y muelles de carga de Barakaldo (Bizkaia).

El PGOU que se prevé desarrollar en esta parte de Lutzana, denominado *Sefanitro Berria*, contempla la ocupación de 183.310 m² para uso residencial con la construcción de aproximadamente 2.000 viviendas en los terrenos de la fábrica. Actualmente, gran parte del

Notas -----

¹⁰⁷ Se utilizan las siglas BOPV para referirse al Boletín Oficial del País Vasco.



Figura 291. Salcedo, A. (2020). *Sefanitro was here*¹⁰⁸ [Fotografía].

Hoy solo podemos reactivar la memoria de este importantísimo enclave industrial a través, por ejemplo, de aportaciones desde el campo del arte como la obra *Sefanitro was here* (2020), que



forma parte del proyecto *I survived the Guggenheim effect*. En esta obra se proyecta el texto que le da título sobre los restos arqueológicos del desaparecido complejo fabril.

Figura 287. Fotografía del solar de SEFANITRO en el que aún se pueden ver los cimientos de las edificaciones fabriles demolidas y que conforman un auténtico yacimiento arqueológico.

Notas -----

¹⁰⁸ La obra *Sefanitro was here* forma parte del proyecto artístico *I survived the Guggenheim effect*. A través de esta obra se reivindica la memoria de la

fábrica que en su día ocupó este solar y cuyos restos suponen un auténtico yacimiento arqueológico industrial.



Figuras 288, 289 y 290. Pasado, presente y futuro del área industrial de SEFANITRO y BEFESA. En la imagen superior se muestra el complejo de SEFANITRO en funcionamiento. En la intermedia se aprecia la misma área con las huellas de las edificaciones que se demolieron. En la imagen inferior se muestra una infografía del futuro proyecto de urbanización de este espacio urbano.

- Befesa



Figuras 292 y 293. Geo Euskadi (s.f.). Comparativa ortofotográfica del espacio ocupado por la fábrica Befesa. En la imagen izquierda, de 1977, se muestra la fábrica activa. En la imagen derecha, de 2019, con el solar vacío tras demolerse todas las instalaciones.

La empresa BEFESA *Desulfuración* ocupaba un solar contiguo al de Sefanitro, en el extremo opuesto a la Ría. En 2011, tras el cierre de la empresa, BEFESA *Gestión de Residuos Industriales*, a través de su departamento de Gestión y Descontaminación de Suelos, ejecutó la demolición de las antiguas instalaciones industriales de Lutxana (Barakaldo) (Befesa, 2012) con financiación del PDRRII, liberando 1,85 hectáreas de suelo que iban a ser reutilizadas para la construcción de un gran complejo de viviendas.

Aún hoy, en 2022, gran parte de la extensión de los solares donde se ubicaron *Befesa* y *Sefanitro* siguen sin reutilizarse, lo que provoca una persistente imagen de degradación del barrio.



Figura 294. Fotografía de la demolición de las instalaciones de BEFESA en Lutxana.



Figura 295. Fotografía del solar vacío tras la demolición de las instalaciones de BEFESA.

- **Altos Hornos de Vizcaya**

Siguiendo un recorrido geográfico, como si de un paseo se tratase, atravesando el nudo de acceso al Puente de Rontegi, desde Lutzana hacia la zona de Ansio, nos adentramos en los terrenos en los que se asentó ALTOS HORNOS DE VIZCAYA (AHV).

La empresa nació en abril de 1902, resultado de la fusión de tres empresas del sector, los Altos Hornos de Bilbao (antes Nuestra Señora del Carmen), la Vizcaya y la Iberia. Esta fusión generó un gran complejo industrial que se convirtió en la mayor empresa siderometalúrgica del Estado y en una de las mayores del sur de Europa. Morfológicamente, el complejo de AHV, era supramunicipal, pues tenía instalaciones en las localidades de Barakaldo y Sestao.

AHV se convirtió en el buque insignia de la Euskadi industrial y fue determinante en la transformación paisajística del Gran Bilbao, ya que, al conglomerado de edificaciones, estructuras e infraestructuras de la propia empresa, había que sumar los innumerables talleres y negocios que dependían de esta. Era tan imponente la fuerza industrial de AHV que tal potencia se ha perpetuado en canciones populares como la bilbainada¹⁰⁹ *Bilbao y sus pueblos*, donde se hace referencia a las características propias de los diferentes municipios de Bizkaia. Al referirse a Barakaldo, la canción dice así: «... los hornos de Barakaldo que alumbran todo Bilbao».

Debido a la dimensión de AHV, se realizará el análisis de lo que supuso su desaparición para la transformación urbana y paisajística de los municipios que la acogían por partes. De este modo, en la parte barakaldesa se analizan las transformaciones postindustriales que han supuesto la construcción del Bilbao Exhibition Center (BEC)¹¹⁰, colosal edificación que ha venido a sustituir a la

Notas -----

¹⁰⁹ Las bilbainadas son canciones populares típicas de Bizkaia.

¹¹⁰ Se utilizan las siglas BEC para referirse al Bilbao Exhibition Center, anteriormente conocido como Feria de Muestras de Bilbao.

histórica Feria de Muestras de Bilbao, y el desarrollo del proyecto de *Urban Galindo* a orillas de la ría del Nervión.

- BEC



Figuras 296 y 297. Comparativa Ortofotográfica. En la imagen izquierda, de 1977, aparecen las edificaciones industriales que formaron parte del complejo de AHV; mientras que, en la imagen de la derecha, de 2019, aparece el mismo solar, ocupado hoy por el BEC.

Una de las transformaciones más significativas en el Bilbao Metropolitano postindustrial fue la construcción en el año 2004 del BEC en Barakaldo. Esta monumental edificación fue proyectada y ejecutada por dos empresas de ingeniería vascas, Idom y Sener. De esta forma, para su construcción dispusieron de un presupuesto de 440 millones de euros y una superficie total de 251.055 m². (Bilbao Internacional, 16/12/2010).

El BEC sustituye en actividad a la antigua Feria de Muestras de Bilbao. La ubicación del BEC en la zona de Ansio supuso un impulso para urbanizar los espacios contiguos. Un ejemplo de esto fue la construcción del mayor complejo comercial del País Vasco, el Megapark y un parque con 9 nuevas edificaciones de viviendas.



Figuras 298 y 299.

Comparativa fotográfica de la transformación del solar del BEC. En la imagen izquierda, de 1999, se muestra el solar vacío tras la demolición de las naves de AHV. En la imagen derecha, se muestra el complejo del BEC en la actualidad.



Figura 300. Fotografía panorámica del área de *Megapark* en Batakaldo con la estructura del BEC al fondo.

- **Urban Galindo**

La segunda gran operación de ordenación del territorio desarrollada en el área metropolitana de Bilbao tras la de Abandoibarra, es la denominada *Urban Galindo*. Iniciada en 1998, tiene como objetivo principal conectar el centro urbano de Barakaldo con la Ría. Tras la liberación de suelo industrial mediante una demolición masiva de instalaciones de AHV en su parte barakaldesa, estos terrenos llanos del estuario se pusieron a disposición de *Bilbao Ría 2000*, para desarrollar el PGOU de Barakaldo en una hoja en blanco de 600.000 m².



Figuras 301 y 302. Comparativa ortofotográfica que muestra la radical transformación del área que ocupaba AHV en 1977 en su parte barakaldesa (izquierda) respecto al mismo espacio en 2019 (derecha), donde se observa una trama urbana bien diseñada y ordenada.

Siguiendo el modelo de regeneración urbana que tanto éxito tuvo en Bilbao, es fundamental ganar el frente de agua para la ciudad e incrementar las zonas residenciales y de esparcimiento en sustitución de las instalaciones industriales abandonadas. Esta transformación de espacio industrial en urbano se convierte en un nuevo ensanche, donde la mencionada construcción masiva de vivienda se implementa con instalaciones tales como: el *Polideportivo Municipal de Lasasarre*, el *Campo de Fútbol de Lasasarre*, o plazas, paseos y jardines. Las zonas verdes ocupan la mitad del suelo de *Urban Galindo*. Otra de las medidas tomadas para hacer más habitable este espacio ha sido el cubrimiento de la línea del ferrocarril entre la estación de Barakaldo y el puente de Rontegi. Esta operación de planeamiento urbanístico ha hecho de Barakaldo un municipio fundamental en el liderazgo de la transformación del Bilbao Metropolitano.



Figura 303. Plano de desarrollo del planeamiento de *Urban Galindo*.

Como se ha mencionado con anterioridad, el complejo de AHV se extendía por los municipios de Barakaldo y Sestao, atravesando el río Galindo, barrera natural que los separaba. Tras la última colada de su más famoso alto horno, el María Ángeles, el 3 de julio de 1996, AHV sufrió el desmantelamiento de la mayor parte de sus edificaciones e infraestructuras por el PDRRII. Únicamente quedó en pie, en el lado barakaldés, el Edificio Ilgner. Más de un siglo de paisaje industrial borrado de un plumazo.

La demolición de AHV fue una prioridad en materia de planeamiento y es por ello por lo que, según fuentes del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, el PDRRII dedicó 536.570,37€ de inversión para liberar 25 hectáreas de suelo industrial de la factoría en su parte de Barakaldo.



Figura 304. Fotografía del solar de AHV en Barakaldo tras la demolición de casi todas sus edificaciones a excepción del Edificio Ilgner.



Figura 305 . Fotografía del área de Urban Galindo en Barakaldo.

Merece la pena destacar que, dentro de la *tabula rasa* que supuso esta megaoperación urbanística, se salvó el mencionado Edificio Ilgner, a pesar de no contar con protección patrimonial alguna.

Inaugurado en 1927 y ubicado junto al puente que unía las orillas del río Galindo y las dos partes del complejo de AHV, el Ilgner presenta una arquitectura más próxima a un templo de la Grecia clásica que a una construcción fabril. Este edificio debe su nombre al ingeniero Karl Ilgner, que desarrolló un sistema de transformadores reversibles de corriente continua que fueron empleados por AHV para sus trenes de laminación y que, precisamente, fueron ubicados en este singular inmueble. Como dato anecdótico que denota la calidad constructiva del edificio, el Ilgner se erigió en lo que fue una zona de marismas, por lo que fue necesario un sistema de cimentación especial de 27 metros de profundidad.



Figura 306. Fotografía del Edificio Ilgner —rodeado con un círculo verde— inserto en el complejo de AHV, en los años 70.

El edificio Ilgner destaca por su belleza arquitectónica, con fachada en ladrillo cara vista, enormes ventanales —en origen sus ventanales eran de bloques de pavés traslúcidos, aunque en la rehabilitación del edificio se optó por grandes ventanas transparentes— y una cuidada decoración interior, este edificio industrial es el único testimonio físico de que en ese territorio existió una vez la factoría más grande de Euskadi. Actualmente, el Edificio Ilgner acoge la sede de BIC Bizkaia Ezkerraldea¹¹¹.

Notas -----

¹¹¹ BIC Bizkaia Ezkerraldea es la incubadora que promueven el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia para impulsar nuevos proyectos

emprendedores que generen empleo en Ezkerraldea y Meatzaldea.



Figura 307. Fotografía del Edificio Ilgner en la actualidad.

- Sestao

El siguiente término municipal que se encuentra avanzando por la margen izquierda de la Ría hacia el mar es Sestao. El municipio era también conocido como la ciudad-fábrica, ya que tenía más extensión territorial ocupada por tejido industrial que por trama urbana.

El núcleo urbano de Sestao estaba embutido entre los dos de los mayores territorios industriales de Bizkaia, la zona conocida como dársena la benedicta, pegada a la orilla de la Ría, que ocupaba desde el inicio del término municipal, en la desembocadura del río Galindo hasta Portugalete, y la zona de marismas de Galindo.

En la primera se ubicaban empresas de gran notoriedad como la parte sestaoarra de AHV y el astillero *La Naval*, mientras las marismas eran ocupadas por complejos fabriles como el de *Babcock Wilcox* o la *General Eléctrica*. Además, el núcleo urbano de Sestao estaba salpicado de agrupaciones de viviendas obreras vinculadas a estas grandes factorías.



Figuras 308 y 309. Comparativa ortofotográfica del territorio de Sestao en 1977 (izquierda) y en 2019 (derecha). La disminución sustancial de espacio ocupado por la actividad industrial es notable entre ambas imágenes.

Hoy, tras el cese de actividad de estas empresas, Sestao sigue sin contar con un plan reestructurador postindustrial como los desarrollados en localidades como las mencionadas Bilbao o Barakaldo y aún se puede percibir su pasado industrial en los innumerables, terrenos e infraestructuras fabriles abandonadas que siguen en pie y que carecen de futuro.

Es por esto por lo que Sestao sigue sumido en un interminable tránsito hacia un modelo postindustrial, lastrado por los restos irrecuperables, físicos y emocionales de su pasado industrial. Como ejemplo de esta suerte de limbo o purgatorio industrial que afecta directamente al ordenamiento territorial, se analizará la situación de las empresas AHV, LA NAVAL, BABCOCK WILCOX, o PRECEBICA.

- **Altos Hornos de Vizcaya**



Figuras 310 y 311. Comparativa ortofotográfica de la dársena *La Benedicta* de Sestao. En la imagen superior, de 1977, se puede observar que la práctica totalidad de este espacio estaba colonizado por instalaciones fabriles y portuarias. En la imagen inferior, de 2019, la ocupación de la dársena es menos intensiva.

El complejo de AHV, en su parte sestaoarra, ocupó la mayor parte del terreno de la dársena artificial conocida como *La Benedicta*, el territorio ribereño que compartía con el astillero *La Naval*.

La Benedicta era una dársena de gran tamaño y de uso industrial que ocupaba la práctica totalidad del frente de agua de Sestao, condenando al municipio a vivir de espaldas a la Ría. Se podría asegurar que *La Benedicta* fue el espacio que concentró más actividad industrial del Estado.

La hegemonía de AHV a nivel estatal y europeo queda patente en numerosas publicaciones como *Altos Hornos de Vizcaya: análisis crítico del cierre y testimonios vitales* (2013) de Xabier Barrutia, *Altos Hornos de Vizcaya: historia de su flota (el hito de la siderurgia 1895-1988)* (2005) de Marcos Merino, o *Los altos hornos* (1976) de Federico Tombelle, entre otros. Era tal la potencia productiva y el tamaño de AHV, que fue inmortalizada en obras pictóricas tales como *Altos Hornos de Bilbao* (1908) del pintor impresionista español Darío de Regoyos (figura 312) u *Horno alto con venas y arterias* (2009) de Luis Badosa (figura 313).

AHV también fue objetivo de reconocidos fotógrafos, como Carlos Cánovas, que fotografió sus instalaciones en plena actividad. Su fotografía Sestao, 1994 (figura 314) muestra justo la parte de las instalaciones de Altos Hornos que fueron registradas en el momento de su demolición por el PDRRII.



Figura 312. Regoyos, D. (1908). *Altos Hornos de Bilbao* [Pintura].



Figura 313. Badosa, L. (2009). *Horno Alto con venas y arterias* [Pintura].

También, el fotógrafo sestaoarra Fidel Raso registró la hegemonía industrial de Altos Hornos, aunque su mirada se centra en mostrar la relación emocional y física entre la fábrica y la urbe industrial. En las fotografías de Raso, la presencia de la fábrica en la vida cotidiana de la Margen Izquierda sirve como testimonio de una etapa ya desaparecida. Tal como el propio autor afirma en el libro *Margen Izquierda-Ezkerraldea* (1993), que publicó junto al también fotógrafo Jesús Ángel Miranda:

El advenimiento de la sociedad post-industrial se lleva el buzo y nos trae los cuellos blancos de la nueva sociedad de servicios. Se va una era y viene otra. Para nosotros, se va ahora, en este momento y en esta incipiente década. Esa es la idea central de este trabajo. No podíamos esperar otro año y los acontecimientos nos han dado la razón. Somos la última generación de los grandes hornos altos y de la cultura del hierro. Estamos asistiendo a constantes cambios y a un proceso en el que las nuevas tecnologías y usos sociales se superponen a formas tradicionales.



Figura 314. Cánovas, C. (1994). Sestao, 1994 [Fotografía].

Figuras 315 y 316. Fotografías de registro de las demoliciones de una de las chimeneas y un edificio de refrigeración de AHV. Casualmente, ambos elementos se identifican perfectamente en la fotografía de Cánovas (Figura 314).

En definitiva, Raso y Miranda trataron de registrar las últimas huellas de identidad industrial en la Margen Izquierda, fotografiando su realidad cotidiana, donde los límites entre la fábrica y la ciudad se disipan, con las imponentes construcciones fabriles convertidas en vecinos cotidianos.

Se debe reseñar que gran parte del paisaje industrial que estos fotógrafos retrataron comenzó a desaparecer apenas un año después de que realizasen este proyecto. En 1994, mediante el PDRRII, se demolieron la práctica totalidad de las instalaciones de AHV en Sestao, incluidos dos de sus tres míticos hornos altos.

Gran parte del suelo liberado en Sestao ha seguido siendo de uso industrial. En la parte norte de la dársena, la que linda con Portugalete, se ubicó la *Acería Compacta de Bizkaia* (ACB); mientras, en la parte sur, se reubicó a la empresa *Cadenas Vicinay*, tras desmantelar sus instalaciones en Zorrotzaurre. De los elementos que componían AHV en su parte sestaoarra, únicamente se conservan el Horno Alto nº1 y la Escuela de Aprendices. Ambos se encuentran en situación de abandono.



Figura 317. Raso, F. (1992). *Urbínaga, Sestao* [Fotografía].

Ciertamente, en la actualidad, los cambios más notables que ha sufrido *La Benedicta* en su etapa posterior a la desaparición de *pot AHV* han sido: primero, la reducción de la actividad industrial que acogía; segundo, la proliferación de solares vacíos no reutilizados, y, por último, la drástica disminución en las emisiones de gases y humos.



Figura 318. Fotografía del Horno Alto n°1 de AHV en Sestao. BC calificado con la categoría de *Monumento*.

- **La Naval**

LA NAVAL era el último gran astillero que quedaba en la Ría del Nervión desde el cierre de Euskalduna. Con más de 100 años de vida, el astillero inició en 1909 una actividad que, prácticamente, ha llegado hasta nuestros días. Como dato anecdótico, pero significativo, del espíritu con el que nació el astillero sestaoarra, debemos decir que el primer buque que se construyó en sus instalaciones, a inicios del siglo XX, fue el Barco Crucero Alfonso XIII, el buque de mayor envergadura de su época (Europa Press, 2019).



Figuras. 319 y 320. Comparativa ortofotográfica del terreno ocupado por LA NAVAL en 1977 (izquierda) y en 2019 (derecha) dentro de la dársena *La Benedicta* de Sestao.

Pese a la importancia histórica y socioeconómica del astillero, de todos los elementos que lo conformaban, únicamente el Dique Seco nº1 ha sido incluido en los Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco. (Departamento de Cultura de Gobierno Vasco, 2012, p. 529)

En septiembre de 2018, el Consejo de Administración del astillero solicitó al juzgado la liquidación de la empresa y, aunque esta fase de liquidación podía haberse prolongado en el tiempo y haber sido reversible, todo pareció indicar que LA NAVAL tenía sus días contados (Gorospe, 24 de septiembre de 2018).

Ciertamente, al arrancar el año 2019, se consumó el cierre definitivo de LA NAVAL, lo que, unido al impacto que la pandemia del COVID 19 está teniendo en la economía vasca, supondrá un cambio socioeconómico importantísimo en la Margen Izquierda, que afectará, igualmente, a la extensa red de empresas que asistían de manera externa al astillero. Además, el cierre del histórico astillero es el punto y final de la etapa más épica de la industrialización en la dársena *La Benedicta*.¹¹²

Actualmente, LA NAVAL está en un periodo de espera que, de momento, deja un paisaje industrial inactivo y congelado en el tiempo. Habrá que esperar a ver qué sucede en el futuro, aunque los precedentes en operaciones de planeamiento territorial no le auguran un final feliz.

Notas -----

¹¹² Se hace referencia al fin de la época industrial, porque las empresas centenarias que allí se asentaron, AHV y La Naval, fueron puntas de lanza

de sus sectores industriales, tanto por su potencia productiva, como por el capital humano que empleaban.



Figura 321. Fotografía del Dique Seco nº2 de LA NAVAL.

- **BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA**



Figuras 322 y 323. Comparativa ortofotográfica del territorio ocupado por el complejo de BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA en 1977 (imagen izquierda) y en 2019(imagen derecha), donde se constata la desaparición de gran parte de las edificaciones del complejo fabril.

Siguiendo en el municipio de Sestao, pero desplazando el punto de mira de la orilla de la Ría a las marismas de Galindo, atendemos al caso de BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (BWE), uno de los buques insignia de la industrialización en el País Vasco y en el Estado.

La empresa, nacida en 1918 en Galindo, cerró sus puertas el 30 de septiembre de 2011, tras casi un siglo dedicado al sector de los bienes de equipo. Este complejo industrial llegó a contar con un

capital humano de 5250 trabajadores y en sus talleres se construyeron desde locomotoras y camiones hasta calderas, turbinas o válvulas.

BWE participó en la construcción de infraestructuras tan relevantes como el *Puente (levadizo) del Ayuntamiento de Bilbao*, el alto horno *La María Ángeles* para Altos Hornos de Vizcaya, la línea de grúas pórtico del Puerto de Bilbao, la refinería Petronor, o las centrales nucleares de Ascó, Almaraz y Lemóniz, entre otras.

Las instalaciones de *Babcock Wilcox*, desde su cese de actividad, quedaron abandonadas y a merced del saqueo masivo y el vandalismo, de forma que se llegaron a expoliar la práctica totalidad de las estructuras metálicas de las cubiertas de sus *Naves Fundacionales*. Estas naves, formaban un conjunto de 10 edificaciones adosadas, de un tamaño de 25m. de anchura, 220m. de largura y 13 m. de altura. Inexplicablemente y, a pesar de su importantísimo valor patrimonial y de la muerte de algún saqueador, los restos físicos de la empresa siguieron sin protegerse. Así, sufrieron varios incendios y se convirtieron en un vertedero ilegal.

De tal situación, dieron cuenta numerosas crónicas periodísticas de la época como los artículos del diario *El Correo* de Helena Rodríguez, titulado *Los terrenos de Babcock se transforman ahora en un vertedero*, del 16 de mayo de 2018, o el del periodista Gabriel Cuesta, titulado *La vieja fábrica de Babcock en Trapagaran vuelve a arder en llamas*, del 22 de enero de 2017, así como el de la periodista Ruth Quevedo, titulado *Desmontan una pasarela de la Babcock tras varios intentos de robo*, del 10 de octubre de 2016, o, también, el del periodista Luis Calabor, titulado *Más de tres horas para apagar un incendio en la antigua fábrica Babcock*, del 23 de junio de 2016, entre otros muchos, que iban narrando la secuencia del desmantelamiento progresivo de esta joya del patrimonio industrial vasco. Lamentablemente, tamaño expolio no hubiese sido posible sin la connivencia o inacción de los poderes públicos, pues fue algo notorio, conocido públicamente y prolongado en el tiempo.



Figura 324. Fotografía de las instalaciones de BWE abandonadas y vandalizadas, empleadas como vertedero ilegal.

BWE estaba incluida en los Inventarios de Patrimonio Industrial (1996 y 2007) del Departamento de Cultura de Gobierno Vasco y fue propuesta por los expertos que los realizaron para ser reconocida y protegida como Bien Cultural calificado con la categoría de Conjunto Monumental. Hoy, en 2020, prácticamente nada queda de aquella portentosa fábrica vizcaína. De hecho, entre los meses de septiembre y noviembre de 2019 se ejecutaron las demoliciones de su Edificio Central de Oficinas y de sus Naves Fundacionales. De este modo, el patrimonio físico y la memoria de una de las empresas más poderosas del Estado fue borrado para siempre.



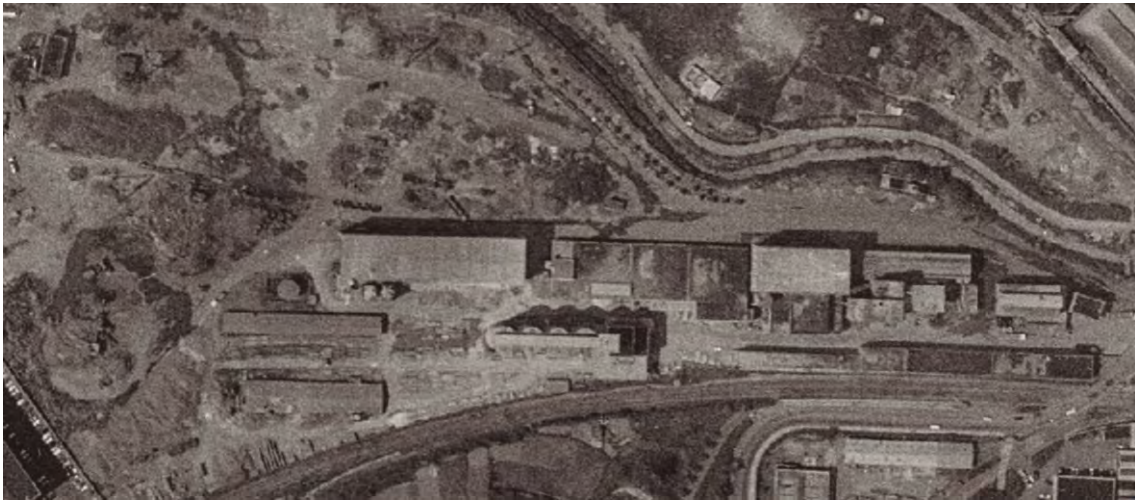
Figura 325. Fotografía de la demolición de las *Naves Fundacionales* de BWE.

- PRECEBICA

Precebica era una cementera ubicada a espaldas del municipio de Sestao, en terrenos cercanos a BWE. El complejo fabril lo componían un conjunto de naves, almacenes e infraestructuras de producción que fueron demolidas en su práctica totalidad en 1994 mediante el PDRRII.

En la publicación del Departamento de Ordenación del Territorio referida al PDRRII, en relación con esta actuación, se dice textualmente que «[...] la operación de derribo de esta industria del cemento, en la que se han liberado tan solo 0,3 Ha., pero que contribuye a mejorar un municipio tan colmatado y supeditado urbanamente a la actividad industrial» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000, p. 64).

En referencia a tal afirmación, se ha de constatar que, desde que se consumó la desaparición del complejo, hace ya más de 26 años, el solar resultante permanece abandonado y sin propuestas de reutilización, lo que hace que persista la imagen general de degradación y abandono en esta zona.



Figuras 326 y 327. Ortofotografías que comparan la situación de la empresa PRECEBICA en 1977 (imagen superior) y en 2019 (imagen inferior). En la imagen inferior se puede comprobar la desaparición de gran parte de las edificaciones del complejo fabril.

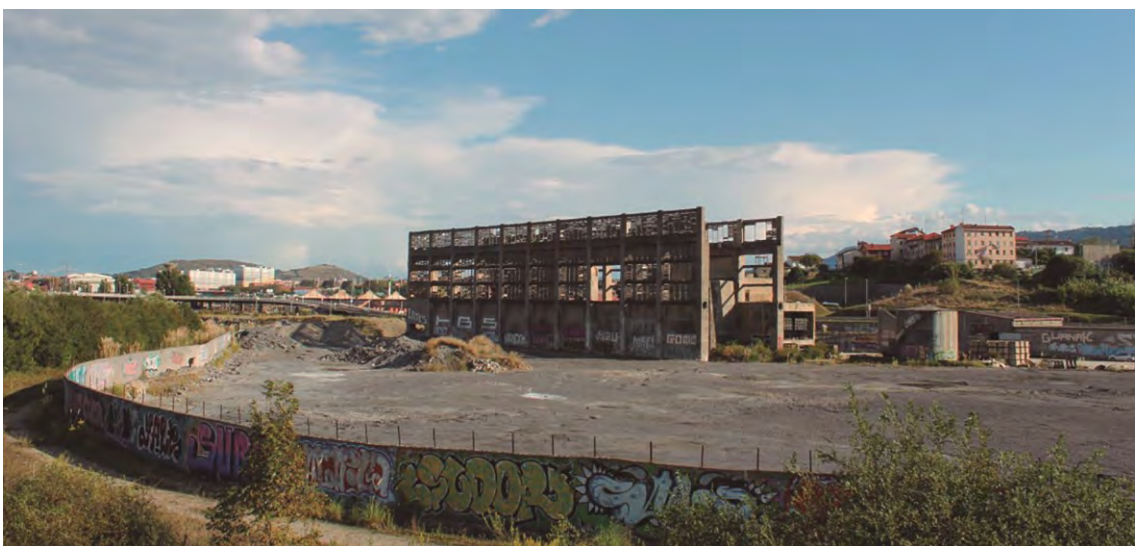


Figura 328. Salcedo, A. (2020). Fotografía actual de lo que queda de las instalaciones de PRECEBICA en Sestao.

- Portugalete

- CENTRIMETAL



Figuras 329 y 330. Comparativa ortofotográfica del solar en el que se ubicaba la factoría CENTRIMETAL en 1977 (imagen izquierda) y en 2019 (imagen derecha), que es ocupado por el Centro Comercial Ballonti.

Continuando el tránsito hacia el mar, remontando la Ría, se entra en la Villa de Portugalete. Pese a estar integrada en la Margen Izquierda, sufrió una industrialización menos intensiva que sus vecinas Sestao o Barakaldo. Es por esto por lo que la transformación morfológica de la Villa se aprecia exclusivamente en actuaciones concretas, como las ejecutadas en el barrio Pando, con la demolición de varias estructuras industriales mediante el PDRRII, o en la construcción de infraestructuras viales, como el denominado *eje del Ballonti*.

El barrio Pando de Portugalete fue el enclave fabril por excelencia en la Villa. En esta zona periférica se asentaron numerosas empresas y talleres, aunque la que ocupaba mayor extensión fue CENTRIMETAL. En el año 1996, mediante financiación del PDRRII, se ejecutaron las demoliciones de varias edificaciones industriales en Pando, entre ellas, los pabellones de la citada CENTRIMETAL.

El suelo liberado en esta operación fue reutilizado para construir el nuevo ensanche de Portugalete. La operación combinó áreas residenciales, comerciales y de ocio para regenerar una antigua área industrial inactiva. El plato estrella del proyecto fue la construcción del Centro Comercial Ballonti¹¹³. Se debe destacar la descontaminación y recuperación de la parcela original industrial, cuya urbanización y tratamiento paisajístico contribuye al proceso de transformación del entorno fabril hacia un nuevo escenario donde se prioriza el uso comercial y de servicios (Ayuntamiento de Portugalete).

Notas -----

¹¹³ Ballonti es el nombre un arroyo que nace en Santurtzi, discurre por los términos municipales de

Portugalete y Trapagaran y desemboca en el río Galindo en Sestao.



Figura 331. Fotografía del Centro Comercial Ballonti en Portugalete.

- **Santurtzi**

- **Puerto Exterior de Bilbao**



Figuras 332 y 333. Geo Euskadi (s.f.). Comparativa ortofotográfica del Puerto Exterior de Bilbao. A la izquierda, en 1977, con apenas dos espigones. En la imagen derecha, del año 2019, se observa el tamaño actual de un puerto, que aún sigue en expansión.

Una de las infraestructuras más importantes del Bilbao Metropolitano y de todo el Estado es el Puerto Exterior de Bilbao, también llamado *Superpuerto*. Analizar el devenir de esta infraestructura ayuda a comprender un hecho determinante en la transformación de Bilbao y su área metropolitana, el desplazamiento a mar abierto de lo que durante siglos fue un puerto fluvial interior. No fue hasta 1980 que se comenzó a operar con los muelles del Puerto Exterior, tras la conclusión del dique de Punta Lucero. Esta liberación de actividad portuaria de Bilbao supuso, de igual modo, una alteración de un paisaje que durante siglos acompañó a los bilbaínos.

Desde entonces hasta hoy, la actividad frenética de este puerto y su expansión resultan imparables. Ni que decir tiene que la metamorfosis física de este territorio ha sido radical, con una transformación paisajística de primer orden. Ya no solo se transforma el paisaje donde se enclava, entre los municipios de Santurtzi y Zierbena, sino que esta transformación afecta al paisaje percibido desde la otra punta del Abra, ya que el continuo de estructuras, contenedores y edificaciones que integran este *Superpuerto* son avistados desde todo el recorrido del acantilado de La Galea en Getxo.

5.2.2.d Zona minera

- **Trapagaran. La Arboleda**

En los montes de Triano, dentro del término municipal de Trapagaran, centro neurálgico de la minería vizcaína, se encuentra el poblado minero de *La Arboleda*. Este poblado surgió a finales del siglo XIX en los límites de las comarcas del Gran Bilbao y las Encartaciones y debe su nombre a que el asentamiento primigenio de chabolas se construyó en la última arboleda de esta zona, tras la tala masiva de árboles en las zonas de explotación minera.



Figuras 334 y 335. Comparativa ortofotográfica del núcleo de *La Arboleda* y su entorno en 1977 (imagen izquierda) y ese mismo espacio en 2019 (imagen derecha). Cabe reseñar la reutilización de los terrenos de explotación minera cercanos al poblado como campo de golf.

Con el tiempo, el poblado fue creciendo y ganando en equipamientos: un hospital, escuelas, un asilo-hospicio, un economato, un edificio asignado al círculo de obreros católicos, una casa del pueblo, un cuartel de la guardia civil, un cinematógrafo y la iglesia parroquial. Urbanísticamente hablando, el poblado se estructura a modo de retícula abrazando una plaza central. A medida que el núcleo urbano crecía, los barracones de madera primigenios dieron lugar a construcciones más consistentes de mampostería. También, se construyeron viviendas por iniciativa empresarial, como las realizadas por la *Compañía Orconera*.

En el entorno de este asentamiento se pueden encontrar importantes restos físicos de la frenética actividad minera que allí se produjo, como viaductos, túneles u hornos de calcinación. Pero, tal y como apunta la AVPIOP, lo más interesante de este entorno son:

Pero lo más significativo y singular lo constituye el paisaje, un paisaje cultural donde se mezclan restos arqueológicos de infraestructuras de extracción, insertos en un medio de gran calidad ambiental y biodiversidad totalmente singular en el País Vasco. Con la desaparición de la actividad minera entró en franco declive el poblado que se ha visto revitalizado en los últimos años por nuevos usos recreativos y de esparcimiento de su entorno. (AVPIOP, 2009).

El poblado de La Arboleda es un BC calificado con la categoría de Conjunto Monumental y está incluido como elemento de patrimonio industrial relevante en el Volumen 1 de la publicación Patrimonio industrial en el País Vasco (2012), editada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.



Figura 336. Fotografía histórica del poblado de *La Arboleda*.



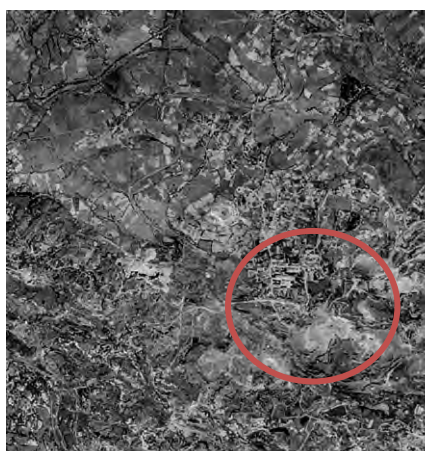
Figura 337. Fotografía panorámica del paisaje postindustrial creado por la ubicación del campo de golf de Meaztegi en antiguos terrenos de explotación minera.

Pero, aunque este pequeño núcleo urbano permanezca inalterable al paso del tiempo, el paisaje que lo rodea ha sufrido una constatable transformación, como es el caso de la construcción del campo de golf de Meaztegi. Este campo fue diseñado por el afamado golfista Severiano Ballesteros, es el único campo de golf público de Bizkaia y se construyó aprovechando los desniveles provocados por la explotación minera de los terrenos que hoy ocupa el campo de golf.

- **Gallarta. Mina a cielo abierto de Bodovalle**

Gallarta es un ejemplo paradigmático de transformación paisajística, pues, partiendo de un paisaje natural con un pequeño núcleo de población, pasa a convertirse en un paisaje industrializado, con la construcción y explotación de la mina a cielo abierto que, como sucedió con la construcción de grandes pantanos en la etapa franquista, obliga a desplazar el núcleo urbano hasta convertirse, en la actualidad, en un paisaje cultural, con la ubicación del Museo de la Minería, la Ekoetxea de Meatzaldea y la reexplotación de la mina como atractivo de turismo industrial.

La mina de Bodovalle es una explotación minera ubicada en el término municipal de Abanto Zierbena, concretamente, en el barrio de Gallarta. Esta fue la última y más extensa explotación a cielo abierto y, según los datos aportados por la AVPIOP, cuenta con unas medidas totales de 700 m. de longitud, 350 m. de anchura y 150 m. de profundidad —37 m. bajo el nivel de mar— (AVPIOP, 2009).



Figuras 338, 339 y 340. Comparativa ortofotográfica de Gallarta. En la imagen superior (1945), el núcleo urbano ocupaba el espacio en el que fue ubicada la mina. En la imagen central (1977), la construcción de la mina de Bodovalle hace desaparecer el núcleo urbano de su ubicación tradicional y lo desplaza hacia el Norte. En la imagen inferior (2019), se muestra la mina inactiva convertida en reclamo cultural y turístico postindustrial.



Figura 341. Salcedo, A. (2019). *Gallarta was here*¹¹⁴ [Acción en espacio público].

Aunque tradicionalmente fue una explotación en superficie, en 1956, la Compañía Franco Belga realizó una serie de excavaciones que alcanzaron los 120 m. de profundidad para la extracción de carbonatos del subsuelo. Actualmente se conserva la corta, tal y como quedó al finalizar su explotación. Morfológicamente, Bodovalle es un cono invertido, construido por una secuencia de gradas.

Esta fue la última mina de hierro que se mantuvo en activo en Vizcaya hasta que la empresa propietaria de la explotación, Agruminsa, la cerró definitivamente en el año 1993, lo que supuso el punto final de la minería vizcaína. En el año 2011, fue reconocida como BC calificado con la categoría de *Conjunto Monumental*. Asimismo, está incluida en la publicación *Patrimonio Industrial en el País Vasco*, vol 1 (p. 442), donde están recogidos los elementos de mayor valor del patrimonio industrial en el País Vasco.

El final de la actividad extractiva y el cierre definitivo de la mina dejó un territorio con una orografía e identidad alteradas, tanto cultural como estéticamente hablando. Fue tal el impacto y la huella física y emocional de la actividad minera en el territorio de los montes encartados que los profesores Arnaiz y Vivas lo describen así:

Notas -----

¹¹⁴La obra *Gallarta was here* forma parte del proyecto artístico I survived the Guggenheim effect. En esta obra se reivindica la memoria de Gallarta, de su

pasado preindustrial y del impacto que tuvo la actividad minera en este núcleo de población.

Último respiro del gran 'hueco' de la mina, por cuyas laderas se extendía el pueblo de Gallarta con sus lavaderos de mineral que después se cubrieron, donde morían las líneas de baldes que los unían con las minas como atestiguan los restos de sus pilares carcomidos por el yodo de la costa. Los barrios mineros también desaparecieron de la montaña; poblaciones inmundas por sus condiciones de vida deplorables que aparecían y desaparecían en las montañas oxidas, literalmente engullidos por la vorágine de la explotación. Todo ello da constancia de la fugacidad del territorio efímeramente ordenado (con un innato sentido de la provisionalidad que no escapaba a la percepción que se tenía de sus moradores), provisto de construcciones desmontables, dispuestas para levantar en otra parte. Pero también aquellas otras arquitecturas espectaculares, majestuosas en su esencia y monumentales en su presencia de cualidades formales y estructurales, que se divisaban casi como pirámides, menhires y colosos de la industria izados en las 'montañas del culto al hierro. (Vivas y Arnaiz, p. 121-122)

Pese a que la mina permanece en las mismas condiciones desde que cesó su actividad, el paisaje que la rodea ha sufrido un gran cambio. En primer lugar, cabe destacar la ubicación junto a la corta de Bodovalle de la sede del Museo de la Minería del País Vasco.

El museo abrió sus puertas el año 2001, tras la rehabilitación y reutilización del edificio del antiguo matadero de Gallarta. Su génesis se encuentra en la creación de la *Asociación Cultural Museo Minero*, formada por ex trabajadores de los sectores minero y siderúrgico de Vizcaya. La asociación se encargó de recopilar y custodiar el material documental y físico que la actividad minera había dejado esparcido por toda la zona de los montes encartados. En definitiva, tal y como se define el propio museo en su página web: «*El Museo de la Minería del País Vasco es un centro dedicado al estudio y difusión del conocimiento de la cultura y la historia de la minería del País Vasco y especialmente de la zona minera de Bizkaia*» (Museo de la Minería del País Vasco).

Al hablar del *Museo de la Minería*, habría que hacer un inciso y dedicar unas líneas a hablar del edificio de nueva construcción Ekoetxea¹¹⁵ Meatzaldea. El centro de Meatzaldea, ubicado en el Edificio Corta de Gallarta, fue construido en 2014 y está llamado a ser el centro de referencia en la interpretación del biotopo de la zona minera. El edificio está construido en el borde de la corta y tiene un espectacular balcón mirador volado sobre la mina.



Notas -----

¹¹⁵ Las Ekoetxeas son una red de centros de educación ambiental dependientes del Gobierno Vasco.

Figura 342. Fotografía de la Ekoetxea de Meatzaldea, construida como edificio colgante al borde de la corta de Bodovalle, junto al Museo de la Minería del País Vasco.

Tras esta breve descripción del museo minero y del edificio de la *Ekoetxea*, se constata que su implantación supuso una revitalización de este espacio, con una pequeña transformación física del territorio. Se califica de *pequeña* esta transformación, porque se ha de comparar con la sobrevenida por la ubicación en inmediaciones de la mina de dos polígonos industriales: el Abra Industrial y el Campillo.

El primero se sitúa junto al museo minero y se asoma a la corta. Es el de menor tamaño y se divide en dos partes, separadas por el cementerio de Gallarta y la carretera. El segundo, el polígono industrial de Campillo, tiene un tamaño que, prácticamente, duplica el del Abra Industrial y se ubica frente a este, al otro lado de la mina.

La revitalización económica que supuso la implantación de estos polígonos industriales tuvo también su consecuencia morfológica y paisajística, pues la corta de la mina Bodovalle se encuentra en la actualidad flanqueada por estos enclavamientos industriales, por el *Museo de la Minería* y por la *Ekoetxea Meatzaldea*.

Por último, en referencia a la implantación y presencia en forma e imagen de estos polígonos denominados *Industrialdeak*, que se encuentran comprimiendo el espacio de la corta, es necesario decir que su proximidad a un espacio postindustrial con aspiraciones de enclave de turismo cultural carece de toda lógica. En referencia a la afectación paisajística de estos *Industrialdeak* se utilizan las palabras del profesor e investigador Isusko Vivas:

No son zonas de especial representación para los decorados y escenografías arquitectónicas, sino modelos empobrecidos de zonificación y sin ninguna pretensión estética; polígonos estándares enclavados en lugares depurados de toda historia y antecedentes, sin ningún tipo de permanencia ni voluntad de paisaje, ni dimensión sensible, espacial y tectónica para afrontar los retos de la arquitectura y/o de la escultura. Por este lado, no se «crea paisaje» en cuanto a experiencia estética del ser humano enfrentado a su territorio. (Vivas, 2014, p. 133).

5.2.2.e Margen Derecha

- Erandio



Figuras 343 y 344. Comparativa ortofotográfica de Erandio. En la imagen izquierda, de 1977, se muestra el municipio en plena etapa industrial. En la imagen derecha, se muestra Erandio en 2019 en plena transformación postindustrial.

Erandio, junto con Leioa, son los municipios de la Margen Derecha más industrializados. Su núcleo urbano fue un laberinto de calles en las que se entremezclaban las viviendas con los talleres, fábricas, naves de almacenamiento y hasta el trazado ferroviario, que partía el núcleo urbano por la mitad. Tal y como lo describe el historiador Gorka Pérez en su artículo *Erandio, patrimonio obrero*, para el diario *El Correo*: «Erandio y su arquitectura son un ejemplo tangible de la industrialización».

La morfología de Erandio es alargada, pegada a la margen derecha y con su mayor densidad poblacional dividida en sus barrios de Altzaga —donde se encuentra el Ayuntamiento— y Astrabudua.

Erandio, que es una población muy industrializada, es, también, de las que más han transformado su paisaje, fundamentalmente con dos operaciones urbanísticas en las que el PDRRII fue determinante: la primera de estas operaciones se llevó a cabo en el barrio de Altzaga y tiene que ver con el soterramiento del metro y con la demolición de dos edificios en pleno centro, concretamente en los números 7 y 9 de la calle Bereterretxe.

Esta transformación en el corazón de Erandio se produjo por el derribo de dos edificios industriales, los números 7 y 9 de la calle Bereterretxe. Estos edificios, deicados a oficinas y actividades industriales, estaban insertos en la trama urbana en una zona estratégica del barrio Altzaga, ya que, justo ante ellos, se iba a soterrar el tramo urbano del metro



Figuras 345 y 346. Comparativa ortofotográfica de un tramo de la calle Bereterretxe en Erandio, a la izquierda, en 1977, con varios edificios industriales. En la imagen derecha, del año 2019, los solares de dos de estos edificios son reutilizados para construir un aparcamiento público y edificio de viviendas.

Más enjundia y mayor transformación provocaron las actuaciones de planeamiento desarrolladas en el barrio de Astrabudua, donde se ejecutaron dos importantes demoliciones mediante el PDRRII: las de las empresas KOSLER IBÉRICA, METALQUÍMICA y DOW y la modificación de la dársena situada frente a LA NAVAL.

De este modo, mediante la demolición de estos edificios sin interés arquitectónico, en 1997, se recuperaron dos solares que servirían para ampliar la oferta de vivienda del municipio y como aparcamiento de uso público. Aunque la entidad de esta operación urbanística tuvo un impacto menor que las analizadas anteriormente, la ubicación de estos edificios industriales en el corazón

de Erandio, hace que la imagen de regeneración postindustrial sea percibida por los ciudadanos de una manera más directa. Actuaciones como las de la calle Bereterretxe hacen de Erandio una ciudad más amable y ordenada.



Figuras 347 y 348. Comparativa ortofotográfica del barrio de Astrabudua en Erandio. En la imagen izquierda, de 1977, se muestra este enclave en la etapa industrial. En la imagen derecha, del año 2019, se observa un importante cambio de usos y paisajístico en esta zona de Erandio.

- METALQUÍMICA



Figuras 349 y 350. Comparación ortofotográfica del espacio donde se ubicaba METALQUÍMICA en Astrabudua. En la imagen de la izquierda, de 1977, se muestra la fábrica a pleno rendimiento. En la imagen derecha, de 2019, se observa la reutilización del solar para ubicar un nido de nuevas empresas.

De las actuaciones del PDRRII en Erandio, la más destacada, por el coste económico y mediambiental que supuso, fue la de *Metalquímica*. La demolición de este complejo fabril fue una de las grandes transformaciones paisajísticas de la Ría, pues las instalaciones de la fábrica y el terreno circundante, estaban muy oscurecidos por la catividad productiva y eran inconfundibles, tal y como se puede observar en la ortofotografía anterior. Artísticamente hablando, esta

actuación del PDRRII resulta muy interesante porque es de las que más documentó el momento de la demolición de las instalaciones.



Figura 351. Basílico, G. (1993). *Bilbao 1993* [Fotografía].

La peculiaridad de este paisaje industrial atrajo la mirada del fotógrafo Gabriele Basílico que, en la publicación *Ría de hierro*, editada por la Fundación Bilbao Metròpoli 30, realizó la magnífica fotografía superior, tomada desde la loma de Astrabudua, en la que se ven las instalaciones de *Metalquímica*, en primer término, y el bosque de grúas de La Naval, de fondo.

La empresa *Metalquímica*, debido a su naturaleza productiva, era altamente contaminante y muy agresiva con su entorno. Los residuos tóxicos acumulados en los terrenos de la fábrica hicieron necesario un estudio ambiental por parte del Departamento de Ordenación del Territorio previamente a las demoliciones. Además del citado estudio, se tuvo que hacer un seguimiento de los escombros resultantes y una profunda descontaminación del solar para posibilitar su reutilización.

En el suelo liberado y descontaminado se construyeron varios edificios de nueva planta para acoger un centro de empresas promovido por la *Sociedad para la Promoción y Reversión Industrial (SPRI)*, dependiente del Gobierno Vasco.



Figura 352. Fotografía de 1993 de la demolición de METALQUÍMICA mediante el PDRRII.

- **KOSSLER IBÉRICA**



Figuras 353 y 354. Comparación ortofotográfica del espacio donde se ubicaba KOSLER IBÉRICA. En la imagen izquierda, de 1977, se observan as edificaciones que integraban el complejo fabril. En la imagen derecha, de 2019, el solar de la vieja fábrica se ha reutilizado para la construcción de viviendas.

También, en la zona de Astrabudua, la demolición de las instalaciones de KOSLER IBÉRICA supuso una transformación paisajística y morfológica del núcleo urbano y de la Margen Izquierda. Aunque se trataba de un complejo de menor tamaño que el de METALQUÍMICA, por su ubicación, en una loma sobre la Ría, tenía gran presencia en el conjunto del paisaje industrial de Erandio.

Su demolición en 1995, ejecutada por el PDRRII, y la posterior construcción de viviendas de nueva planta en el solar, ha resultado significativa en la transformación de Erandio en una ciudad postindustrial.

- DOW CHEMICAL

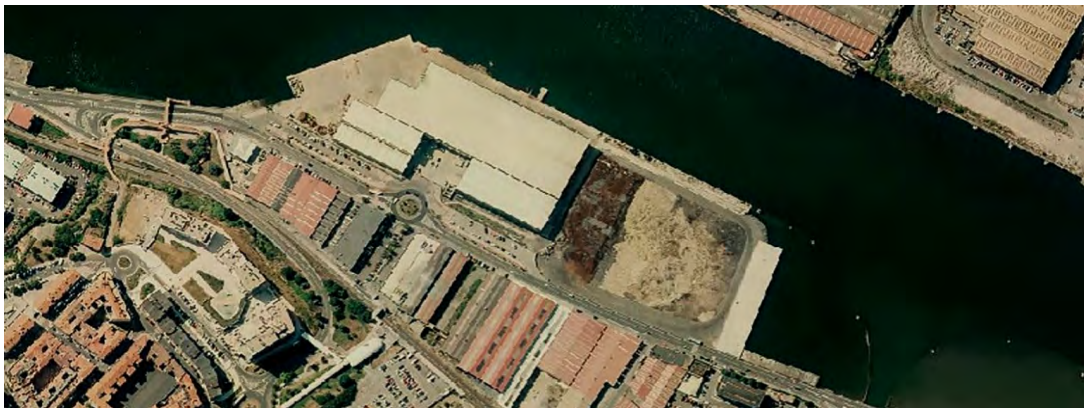


Figuras 355 y 356. Comparación ortofotográfica del espacio donde se ubicaba la parte de Erandio del complejo de Dow, en 1977 (izquierda). Mientras que, en 2019 (derecha), parte del solar se ha reutilizado para ubicar la estación de metro de Astrabudua y un aparcamiento público.

También, en Astrabudua, se ubicaba parte del complejo de DOW CHEMICAL. Su demolición, ya que ocupaba una gran extensión de terreno entre los municipios de Erandio y Leioa, supuso una profunda transformación paisajística. Estas instalaciones de la empresa, junto con las ubicadas en el municipio de Leioa, fueron demolidas mediante el PDRRII en 2013.

Actualmente, los terrenos de DOW CHEMICAL conforman un inmenso solar abandonado en el que la vegetación va colonizando las enormes planchas de hormigón que, aún hoy, marcan las plantas de lo que fueron las edificaciones del complejo fabril. En el extremo más cercano al barrio de Astrabudua de los terrenos de Dow, se han construido la estación de metro de Astrabudua y un aparcamiento público. Pese a estos nuevos equipamientos urbanos, la imagen de degradación de esta zona, debido al suelo inutilizado, es incuestionable y contraviene el espíritu con el que nació el PDRRII.

En Erandio hay un último espacio que debe ser reseñado en este análisis, puesto que, desde hace más de un siglo, ha sido un asentamiento industrial y portuario: la dársena de Astrabudua. Este espacio, situado frente al astillero LA NAVAL, ha sido ampliado, a casi el doble de su tamaño y en él se asienta actualmente la empresa *Navacel Process Industries*.



Figuras 357 y 358. Comparación ortofotográfica de la dársena de Astrabudua. En la imagen izquierda, de 1977, la dársena tuvo un uso industrial y portuario. Mientras, en la imagen derecha, de 2019, la dársena ha duplicado su tamaño y perdido su función portuaria.

- **Leioa**

Como se ha mencionado en el análisis de la transformación de Erandio, Leioa es, junto con esta localidad, la que aglutina mayor concentración industrial en la Margen Derecha de la Ría del nervión. El desmantelamiento del tejido industrial de este municipio ha tenido un resultado que difiere bastante del resto de operaciones urbanísticas que aquí se han ido analizando, ya que los solares resultantes siguen, en la actualidad, en 2020, en desuso.

En Leioa nos encontramos con dos focos industriales de primer orden en cuanto a extensión de suelo y a actividad productiva: el ribereño barrio de Lamiako y el vasto complejo industrial de Dow CHEMICAL. Una mención específica merece el caso del Hospital de Leioa.

- **LAN y Delta Lamiako**

Para continuar el recorrido por la Margen Derecha de la Ría hacia su desembocadura, y tras dejar atrás Erandio, se entra en el término municipal de Leioa, concretamente en Lamiako, un barrio que ha sido tradicionalmente un enclave industrial. Aún hoy, el entramado de pequeñas naves y talleres ocupa gran parte de este espacio urbano.



Figuras 359 y 360. Comparación ortofotográfica de la zona de Lamiako. En la imagen superior, de 1977, se observa un continuo de naves industriales y el trazado ferroviario. En la imagen inferior, de 2019, se muestra parte del suelo industrial en desuso tras la demolición de parte de las naves industriales.



Figura 361. Fotografía del expolio de DELTA LAMIAKO.

Atravesando longitudinalmente Lamiako, discurre el trazado vial y ferroviario que une Las Arenas con Bilbao. Justo embutidas en el espacio que quedaba entre ambos trazados, se ubicaron dos empresas *Lan* y *Delta Lamiako*. Ambas empresas ocupaban solares contiguos en la principal avenida de Lamiako, justo frente a la mayor concentración de viviendas del barrio.

El caso de *Delta Lamiako* es especial, pues se trata de una de las fábricas más antiguas de Leioa, ya que comenzó su actividad en 1898. Además, arquitectónicamente hablando, poseía una estructura metálica de gran valor patrimonial.

Tras el cese de actividad de las empresas, sobrevino el abandono de las instalaciones fabriles, lo que las puso en el punto de mira de un grupo de chatarreros que expolió la mayor parte de las estructuras metálicas de sustentación de los edificios.

De este saqueo se hizo eco en un artículo para *El Correo* de la periodista Eva Molano (Molano, 2010, 7 de julio). Este expolio provocó el colapso de la estructura y su derrumbe parcial sobre el tramo de vías del metro a su paso por Lamiako. Uno de los convoyes del metro impactó contra los cascotes de escombros que ocupaban la vía, tal y como describe la periodista Molano en una crónica previa para el mismo diario (Molano, 2010, 5 de marzo). Ante esta situación de peligro inminente de derrumbe, se aceleraron los planes de desmantelamiento de ambas factorías y comenzaron a ejecutarse en el verano de 2010, con financiación del PDRRII. Desde entonces, ha pasado más de una década con los terrenos en desuso y abandonados, lo que provoca una grave imagen de degradación.

- **Dow Chemical**



Figuras 362 y 363. Comparación ortofotográfica del complejo de DOW CHEMICAL en Leioa. En la imagen izquierda, de 1977, se observa el conjunto de infraestructuras y edificaciones industriales de la fábrica. En la imagen derecha, de 2019, el suelo resultante tras el desmantelamiento del complejo fabril permanece en desuso.

La otra gran concentración industrial en el municipio de Leioa fue la empresa DOW CHEMICAL, cuyas instalaciones ocuparon, también, terrenos de la vecina Erandio. La empresa ocupó un vasto

terreno: 9,33 Ha. desde la carretera BI-637, conocida como *La Avanzada*, hasta llegar a orillas de la Ría, abrazando prácticamente la parte norte de Astrabudua.

En el año 2013, gracias al PDRRII, se dismantelaron todas las instalaciones de la empresa. Hoy en día, en 2020, no hay una propuesta de reutilización y los terrenos están en desuso y vacíos. Al igual que sucede en el caso de Lamiako, la imagen de degradación y abandono que proyectan los solares de la DOW CHEMICAL contravienen el espíritu del PDRRII.

- Hospital de Leioa



Figuras 364 y 365. Comparación ortofotográfica del Hospital de Leioa. En la imagen izquierda, en 1977, se observan las cubiertas del complejo hospitalario. En la imagen derecha, de 2019, el solar vacío tras la demolición del hospital.

Como se explicaba al iniciar el análisis de la transformación del municipio de Leioa en su tránsito hacia el modelo postindustrial, hay una actuación de planeamiento territorial que resulta muy interesante por paradójica: la demolición de un hospital, ya construido, antes de su puesta en marcha.

El edificio del hospital, ubicado estratégicamente a la entrada del Campus Universitario de Bizkaia de la UPV/EHU, estaba llamado a ser el centro hospitalario de referencia en la Margen Derecha. Este Hospital de Leioa nunca abrió sus puertas.

En el artículo del periodista Iñigo Marauri para el diario *El País*, titulado *El adiós a un hospital fantasma* de 21 de diciembre de 2004 se refiere a esta construcción como a «El hospital que quiso ser y que nunca fue pasará dentro de cinco meses a formar parte de la lista de desaguisados en la historia urbana del País Vasco». El periodista, en su crónica, también califica el caso del Hospital de Leioa como «(...) singular ejemplo de edificio público inacabado que se ha mantenido durante más de 20 años a los pies del campus de la UPV» o «monumento a la nada» (Marauri, 21/12/2004).

Estas contundentes palabras dan fe de tamaño error de cálculo al demoler un edificio construido sin poder reutilizarlo. Solamente la demolición, según fuentes del Departamento de Ordenación del Territorio (ver apartado dedicado al PDRRII), supuso una inversión pública de 822.209,92€.



Figura 366. Fotografía de los operarios de la empresa de demoliciones antes de derribar el Hospital de Leioa.

En el mencionado artículo periodístico de Marauri, se reproducen unas declaraciones del por aquel entonces alcalde de Leioa, el Señor Karmelo Saiz de la Maza en referencia a la reutilización del solar resultante de la demolición del centro hospitalario; dice textualmente: «(...) destacó ayer el futuro que aguarda a esta zona, conocida como Saltuena, en la que se construirán oficinas, locales para actividades empresariales no contaminantes y locales comerciales» (Marauri, 21/12/2004).

Pues bien, en 2020, 16 años después de la demolición del Hospital de Leioa, se puede constatar que el terreno donde este se ubicaba sigue vacío y carente de un plan de reutilización.

5.2.2.f Bajo Nervión

- **Basauri**

Otro de los municipios del área metropolitana de Bilbao que ha sufrido una gran transformación postindustrial es Basauri. Situado al sur de Bilbao, siguiendo el cauce del Nervión hacia su nacimiento, tuvo un importante asentamiento fabril en la segunda expansión industrial, absorbiendo el tejido industrial que las márgenes de la ría no pudo asumir y que colonizó los corredores de los ríos Nervión e Ibaizabal.

En Basauri, se han llevado a cabo dos importantes operaciones de rehabilitación urbana: la de la zona de Ariz y la del eje San Fausto-Bidebieta-Pozokoetxe.



Figuras 367 y 368. Comparación ortofotográfica de las zonas de Ariz y Pozokoetxe en Basauri. En la imagen izquierda, en 1977, en la margen del Nervión se concentraban numerosos edificios fabriles y, junto a estos, había un extenso terreno de pequeños huertos urbanos. En la imagen derecha, de 2019, la orilla del río sigue colonizada por los complejos industriales, mientras la zona de huertos se ha transformado en un parque público.

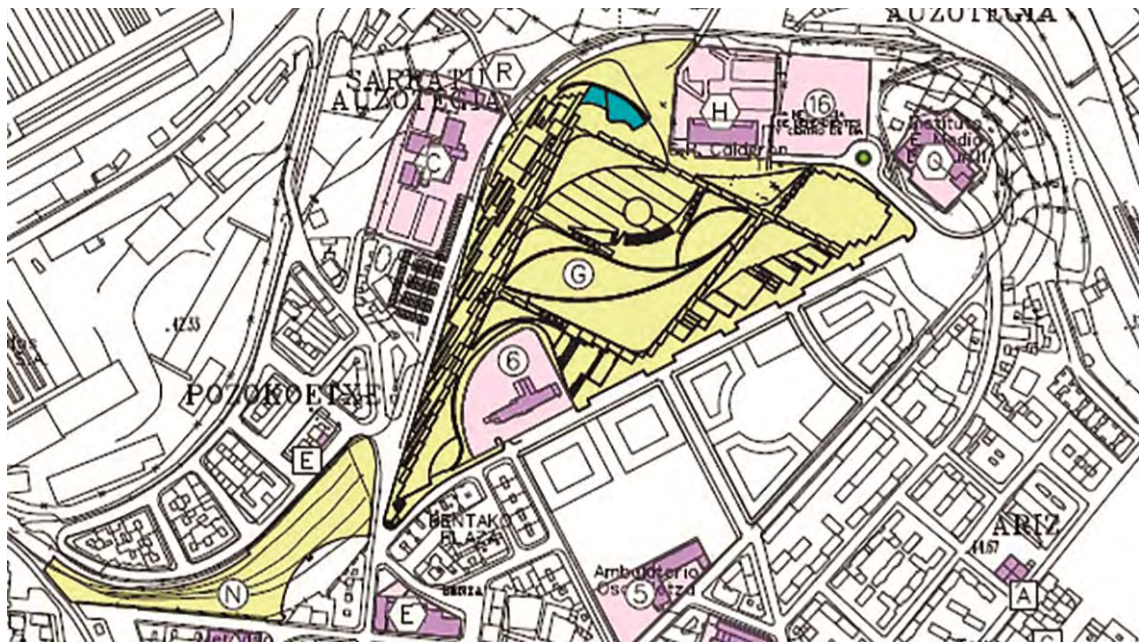


Figura 369. Plano del PGOU de la zona de Ariz y Pozokoetxe en Basauri.

La primera de estas operaciones, la llevada a cabo en la zona de Ariz, consistió en la transformación de terreno de huertas que separaba la zona industrial pegada al margen del río Nervión del núcleo urbano de la ciudad, en el parque público de Bizkotzalde. En esta ampliación de la trama urbana, también se incluyen equipamientos como los centros de educación pública HLHI Bizkotzalde o el IES Uribarri. Aunque esta operación urbanística no está directamente relacionada con la industria, sí que se comunica el área industrial ribereña con el centro de la ciudad.¹¹⁶

Notas -----

¹¹⁶ <http://www.basauri.net/> (Consulta: 28/03/2020, 12:00).

El otro gran proyecto transformador de Basauri, es el *Plan de Regeneración Urbana de San Fausto-Bidebieta-Pozokoetxe*. Esta operación se realiza para el soterramiento de la playa de vías de Pozokoetxe, que se convertirán en un espacio verde y una nueva zona residencial en el municipio.

En este proyecto se aúnan los intereses de instituciones como el Ayuntamiento de Basauri, *Bilbao Ría 2000* Y ADIF. Como primer paso, se plantea el traslado de la playa de vías de Pozokoetxe al barrio de Lapatza, donde se construirá la nueva estación ferroviaria de mercancías. Tras la liberación de suelo, se procederá a una profunda reordenación urbanística destinada a mejorar la conectividad y la accesibilidad de este nuevo ensanche (*Bilbao Ría 2000*, enero de 2011).



Figura 370. Fotografía de la playa de vías del barrio de Pozokoetxe de Basauri.

Figura 371. Infografía del futuro proyecto de Pozokoetxe.

5.2.3 PGOU periféricos, microcirugías y cirugías estéticas postindustriales (2005-2020)

5.2.3.a La problemática del encaje del patrimonio industrial en el nuevo modelo urbano del Bilbao metropolitano postindustrial

Tras analizar las grandes cirugías aplicadas para extirpar las vastas áreas industriales, ferroviarias y portuarias obsoletas, ubicadas en áreas potencialmente interesantes, urbanísticamente hablando, y que han sido transformadas y colonizadas por la nueva ola de urbanismo de vanguardia postindustrial, le toca el turno al análisis de las operaciones de menor calado, pero de gran simbolismo, realizadas a partir de la entrada en el siglo XXI. En esta segunda oleada de operaciones urbanísticas, se generan nuevos cuestionamientos sobre el modo en que el patrimonio industrial preexistente y protegido encaja en la nueva visión paisajística y de *neourbanismo* postindustrial.

En este apartado, se analizan las operaciones urbanísticas que han tenido un impacto relevante en la mutación de espacios industriales en áreas de nuevo urbanismo o que han tenido que integrar elementos patrimoniales preexistentes en ellas. Estas operaciones van desde la implementación de los PGOU de Zorrotzaurre y Punta Zorroza hasta las pequeñas operaciones de cirugía urbana que se vienen desarrollando desde la llegada del nuevo siglo.

El análisis de estas nuevas intervenciones urbanísticas plantea hasta siete modelos de integración del patrimonio industrial preexistente superviviente a las operaciones catárticas de la década de 1990: la conservación pura o "restauración" de la edificación industrial preexistente, la reutilización respetuosa con los valores patrimoniales industriales de la edificación, la reutilización con pérdida de valores patrimoniales industriales, la descontextualización del elemento patrimonial, el "fachadismo" por la imposición física de la nueva edificación, la demolición ("urbanalización") o la clandestinidad.

Llegados a este punto, se debería hacer una reflexión sobre el tipo de ciudad que se está construyendo y cuáles son sus valores o, incluso, plantearse qué elementos diferenciadores la hacen única en un mundo globalizado. Estas reflexiones son determinantes a la hora de conservar señas de identidad local, como los restos de la urbe industrial. Es muy interesante el punto de vista que ofrece Franseç Muñoz respecto a las consecuencias de las políticas de planeamiento que se han desarrollado en gran parte de los territorios postindustriales contemporáneos convertidos en paisajes y ciudades globalizados como el caso de Bilbao:

Emerge así una nueva categoría de paisajes definidos por su aterritorialidad: esto es, paisajes independizados del lugar, que ni lo traducen ni son el resultado de sus características físicas, sociales y culturales, paisajes reducidos a solo una de las capas de información que lo configuran, la más inmediata y superficial: la imagen. (Muñoz, 2008)

De este modo, a partir de la reflexión de Muñoz y su aplicación al territorio y momento que nos ocupa, se podría afirmar que gran parte de los proyectos urbanísticos de esta segunda oleada encajarían en su definición de *urbanalización*, pues, ciertamente, podrían replicarse o tener encaje en cualquier ciudad postindustrial independientemente del *locus concreto*.

Estas nuevas ciudades postindustriales vascas, centradas en la productividad del sector terciario, con las industrias culturales, el turismo y la hostelería como puntas de lanza, pelean en un mercado global de ciudades-marca que buscan atraer eventos de repercusión internacional y mutan en función de las necesidades de los nuevos visitantes para fomentar su consumo. Y así, convertidas en un producto que debe competir globalmente, sus escenografías urbanas o sus fragmentos de nueva ciudad, acaban asemejándose a las de casi cualquier ciudad del mundo.

Como consecuencia, hay «una producción de paisajes comunes que alcanza una escala global pero que conlleva un uso, manipulación y puesta en valor de algunos elementos de la esfera local en sus múltiples dimensiones: social, cultural o en lo que se refiere al entorno construido» (Muñoz, 2008). La destrucción, descapitalización patrimonial, descontextualización o banalización de los vestigios de la industrialización, contribuye a esa estandarización global del paisaje y a una pérdida de la identidad local, que acaba haciendo que el visitante tenga una experiencia urbana que sería “*similar e intercambiable*” a las que ha podido vivir en otras urbes postindustriales.

En este sistema capitalista globalizado, en el que el tejido industrial pesado se ha desplazado del denominado “primer mundo” a los países emergentes, las nuevas urbes postindustriales reproducen estándares de urbanismo con paisajes independientes del territorio. Así pues, si viésemos uno de los proyectos de nuevo urbanismo que se analizarán a continuación desarrollados en el Bilbao Metropolitano aplicado a cualquier otra ciudad del mundo, encajaría por la pérdida de lo que nos diferencia, la idiosincrasia. Como afirma Muñoz: «Los paisajes son así reproducidos independientemente del lugar porque ya no tienen ninguna obligación de representarlo ni significarlo, son paisajes desanclados del territorio que van sencillamente dimitiendo de su cometido» (Muñoz, 2008).

- **Barandilla de la Concha en Donostia-San Sebastián**

Antes de iniciar el análisis de los proyectos de nuevo urbanismo desarrollados en esta segunda etapa transformadora del Bilbao Metropolitano, hay un ejemplo que apoya las teorías sobre la *urbanización* de Muñoz y que viene a colación por cuestionar la autenticidad de la ciudad contemporánea y resaltar la cuestión crucial de los detalles.

En Donostia-San Sebastián hay un elemento icónico en el mobiliario urbano: su inconfundible barandilla. Esta barandilla, ubicada en el paseo marítimo de la playa de la Concha, fue diseñada en 1910 por el arquitecto Juan Rafael Alday e inaugurada en 1916 por el Rey Alfonso XIII. Puede resultar anecdótico hablar de una barandilla como ejemplo de pérdida de identidad propia de una ciudad, pero cualquier donostiarra que se precie se identifica de una manera especial con este elemento.

Tal es su trascendencia en la imagen de la capital guipuzcoana que ha sido protegida como un elemento de interés urbano relevante. Así, la *Guía de Arquitectura de Donostia-San Sebastián*, realizada por Miguel Arsuaga y Luis Sesé y publicada en 1996 por la Delegación en Guipúzcoa del *Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro* prestaba especial atención a esta barandilla como elemento integrante del conjunto arquitectónico y paisajístico dedicado al Paseo de La Concha, La Perla y la Caseta Real de Baños.

Nadie pondría en duda que este elemento forma parte y configura, física y simbólicamente el paisaje de la ciudad. Pues bien, en el año 2004 se inició un proceso de renovación que concluyó en 2020, con la sustitución de esta barandilla histórica, justo en el área protegida por la ordenanza municipal. Los 225 tramos/idades de esta barandilla histórica sustituida, de 50 kilos cada uno, se repartieron por sorteo entre los ciudadanos de la ciudad o fueron cedidos a otras ciudades como prueba de hermandad (Urbizu, 2020). La barandilla original fue remplazada por una réplica elaborada en una empresa siderúrgica de Gijón (Asturias).

Es aquí donde se ha de poner el acento y llegar a un cuestionamiento crítico sobre las consecuencias de este tipo de actuaciones, en principio, inocentes, pero determinantes en el tipo de ciudades que construimos, porque si un elemento histórico como esta barandilla es sustituido por uno nuevo —aun manteniendo su apariencia formal— y las partes originales son regaladas, para acabar siendo revendidas como mercancía histórica, ¿qué es lo que prima en la proyección o en la esencia de una ciudad?, ¿es esa nueva barandilla un elemento de identidad de la ciudad o es un pastiche?, ¿el elemento patrimonial de identidad es el elemento original en sí o lo es también su réplica?, ¿acaso una réplica tiene el mismo valor patrimonial, histórico y simbólico que el original?

El valor diferenciador está en los detalles y en este caso todas las características diferenciadoras de la barandilla original, su historia, las capas de pintura o las deformaciones propias de su exposición a las inclemencias climatológicas se ven reducidas a la más superficial: su imagen. Además, en el caso de que la empresa asturiana encargada de realizar la nueva barandilla vendiese tramos de ésta a distintas ciudades, ¿qué diferenciaría a la barandilla de Donostia-San Sebastián de las demás? Porque no tendrían una copia de la barandilla de Donostia-San Sebastián, sino que tendrían exactamente la misma que en la capital guipuzcoana.



Figuras 372 y 373. Imágenes de la barandilla de *La Concha*. En la imagen superior, la barandilla original en su espacio natural. En la imagen inferior, la barandilla troceada y lista para ser sorteada.

5.2.3.b PGOU en el Bilbao del siglo XXI. La conquista postindustrial de la periferia

Las dos primeras operaciones territoriales que se analizan dentro de la segunda fase de transformación postindustrial del área metropolitana de Bilbao son los PGOU que se están desarrollando en los últimos bastiones industriales de Bilbao: la, hoy, isla de Zorrozaurre y Punta Zorroza.

Lo primero que se debe apreciar al analizar estas operaciones es que las primeras intervenciones urbanísticas postindustriales en ambos territorios se produjeron en forma de demoliciones de edificaciones fabriles ejecutadas mediante el PDRRII que comenzaron en la década de 1990, aunque los solares liberados de edificaciones fabriles han permanecido abandonados o han sido reutilizados temporalmente con actividades transitorias hasta la conclusión definitiva de los PGOU. En la actualidad (2020), se está ejecutando el PGOU de Zorrozaurre basado en el *Plan Maestro* de la afamada arquitecta Zaha Hadid. Una vez se concluya este se procederá a ejecutar el ideado para Punta Zorroza.

- PGOU de Zorrozaurre. El Bilbao de hoy

El área urbana de Zorrozaurre es el territorio de Bilbao que más ha transformado su fisionomía en los últimos siglos, pasando de ser un asentamiento ribereño en la margen derecha de la Ría del Nervión a una península, en 1968, tras la apertura parcial del Canal de Deusto, hasta su transformación actual en isla, tras la conclusión del Canal de Deusto en octubre de 2018. Esta fue una noticia histórica, de cuya relevancia se hicieron eco gran parte de los medios de comunicación estatales y locales (Agencia EFE, julio de 2018).



Figuras 374 y 375. Comparativa ortofotográfica del área de Zorrozaurre en 1977, cuando el territorio era aún una península. Y este mismo territorio en 2019, convertido ya en isla.

Esta mutación en isla se contempló dentro del Plan Especial de Ordenación Urbana (PEOU)¹¹⁷, acordado por el Ayuntamiento de Bilbao en noviembre de 2012. Aunque este anhelo es muy anterior, de hecho, ya se contemplaba la posibilidad de transformar Zorrozaurre en isla desde el momento mismo en que se planificó el Canal de Deusto, tal y como se recoge en una publicación informativa de Geo Euskadi: «De esta manera, la que iba a ser isla de Zorrozaurre, limitada al este por la ría y al oeste por el canal (que se denominó “de Deusto”), se quedó en península cuyo istmo se encontraba frente a los antiguos astilleros» (El Canal de Deusto).



Figura 376. Fotografía del proceso de construcción del Canal de Deusto en 1959.

Se hace hincapié en esta transformación física del territorio, porque coincidirá con cambios en su uso y su actividad. De este modo, en un principio, esta zona ribereña acogía un asentamiento urbano y actividad agrícola, comercial y portuaria, tal y como se constata en la *Carta Puebla* de la Fundación de Bilbao en 1300, donde se aludía a la existencia de un núcleo urbano y un fondeadero.

En épocas posteriores siguió la actividad naval y portuaria con el asentamiento de pequeños astilleros, cuya actividad se prolongó hasta mediados del siglo XIX, cuando las fábricas comenzaron a colonizar este territorio, con una producción relacionada directamente con la actividad naval, como conserveras, fábricas de hojalata, de anclas, de ferretería naval, cordelerías o velerías.

El desarrollo de máxima industrialización de Zorrozaurre se produjo en dos fases: la primera, a comienzos del siglo XX (hasta la Guerra Civil Española) y una segunda, desde la década de 1940 hasta el comienzo de las demoliciones por el PDRRII, en la década de 1990. El período de máximo desarrollo industrial fue el comprendido entre los años 50 y 60 del siglo pasado, que coincidió, o mejor dicho, fue la consecuencia de la apertura del Canal de Deusto (1950-1967). Este Canal se construyó para facilitar la maniobrabilidad de los grandes buques que remontaban la ría del Nervión y que, en el tramo de la Ribera de Deusto, debían enfrentarse a un pronunciado meandro.

Notas -----

¹¹⁷ Se emplean las siglas PEOU, para denominar el Plan Especial de Ordenación Urbana.



Figuras 377, 378 y 379. Comparativa ortofotográfica que pone de relieve la i transformación territorial que ha sufrido Zorrozaurre, pasando de ribera (1945), a península (1977), hasta convertirse en una ínsula en esta última etapa postindustrial (2019).

Finalmente, el proceso de desindustrialización trajo la demolición masiva de instalaciones industriales en Zorrozaurre y el desarrollo del PEOU de Zorrozaurre trajo la apertura total del canal y su transformación en isla. Esta mutación física del territorio ha venido acompañada de un cambio de actividad socioeconómica de Zorrozaurre, denominada hoy “*isla creativa*” (<https://www.zorrozaurre.com/isla-creativa/>), en la que muchas de las fábricas preservadas en el *Plan Maestro* de Hadid son reutilizadas para acoger actividades formativas y culturales como: el edificio de *La Papelera*, que acoge a la escuela de diseño IED *Kunsthal* Bilbao. También está el *Edificio Beta 1* en el que se ubica el *DigiPen Institute of Technology Europe Bilbao* o el *Edificio Beta 2*, que acoge el proyecto europeo *As Fabrik*, la escuela de circo *Zirkozaurre*, el *Espacio Open*, el centro de arte *Artiatx* o la *Escuela de Creación Cinematográfica de Bilbao* en el edificio de la antigua fábrica de *Artiach*. Asimismo, también tenemos las antiguas instalaciones fabriles de una Calderería reutilizadas por el colectivo *Zorrozaurre Art Work in Progress* (ZAWP); entre otros.

Para comprender cómo el último bastión industrial de la Villa, junto a Punta Zorroza, ha dejado de serlo en un tiempo récord hay que fijarse en dos herramientas de planeamiento empleadas en la ordenación y transformación de este territorio: el PDRRII y el PEOU de Zorrozaurre.

Figura 380. Infografía del *Master Plan* de Zaha Hadid para Zorrozaurre.



Figura 381. Infografía de la Torre BBK, edificio que será sede de Kutxabank en Bilbao y que se erigirá en la punta sur de la isla de Zorrozaurre.



En lo referente a las actuaciones del PDRRII, se contabilizan nueve demoliciones de las instalaciones de: LA AERONAÚTICA, TARABUSI, MATRICERÍAS DEL NERVIÓN, los edificios de Zorrozaurre de los números 30, 31, 32, 33 y 34; y CROMODURO. Con estas actuaciones se liberaron 5,40 Hectáreas de suelo industrial que modificaron definitivamente la esencia de este territorio. El PEOU de Zorrozaurre desarrolla el Plan Maestro (EITB, 26/07/2017) de la arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid de 2004, a la que también se le encargó una de las arquitecturas llamada a ser emblemática en la nueva isla: la sede del banco *Kutxabank*.

El *Plan Maestro* preveía conservar 19 edificios patrimoniales industriales en la isla, aunque el 14 de mayo de 2019 se ejecutó la demolición de una de estas arquitecturas, la conocida como *Casa del Guarda de Cromoduro* que, pese a contar con una doble protección al estar incluida tanto en el Plan General como en el PEOU de Zorrozaurre, hoy ya no existe. Ni que decir tiene que este tipo de actuaciones son un atentado directo, tanto contra el patrimonio como contra la memoria industrial, tal como declara la AVPIO en su blog:

Hemos tenido conocimiento del terrible e inexplicable derribo de uno de los únicos diecinueve edificios que en el Máster Plan de Zorrozaurre proyectado por la arquitecta Zaha Hadid se había decidido preservar para ser rehabilitados y reutilizados, contribuyendo a mantener, aunque fuera de una manera casi testimonial, algún testimonio físico de la importante memoria industrial de la antigua Ribera de Deusto, hoy reconvertida en isla. Se trata de la conocida como Casa del Guarda de la empresa Aplicaciones Industriales del Cromoduro. (AVPIOP, 15/05/2019)

De esta injustificable demolición también se hizo eco el diario *El Correo*, recogiendo las palabras del presidente de la AVPIOP, el señor Javier Puertas, que dice al respecto que:

En concreto, la casa del guarda y las oficinas –que siguen en pie– fueron incluidas en el nivel D de conservación básica, un apartado en el que el valor reside fundamentalmente en la solución y composición de las fachadas. «A pesar de esa protección sobre el papel, nos encontramos ante un continuo expolio que hace imposible cumplir el objetivo básico: la preservación de la memoria industrial» (Garmendia, 20/05/2019).

También, se identifica una situación común en los territorios con un gran tejido industrial, que acontece en los procesos de tránsito hacia un nuevo uso urbano y que se analizará en profundidad en el capítulo dedicado a la gestión de esta investigación: se trata de la proliferación de solares vacíos tras la demolición de las infraestructuras y edificaciones industriales; en este sentido, Zorrozaurre ha sido un claro ejemplo de la degradación que supone esta práctica.

Desde que, a mediados de la década de los 90, de acuerdo con el PEOU de Zorrozaurre y mediante el PDRRII, se proyectasen y ejecutasen las demoliciones mencionadas, los solares resultantes han permanecido abandonados y en desuso, haciendo que haya persistido durante décadas la imagen de degradación de este territorio.

En el inicio del nuevo siglo, se prosigue con el derribo y desmantelamiento de complejos fabriles tan importantes y extensos como el de VICINAY CADENAS, convirtiendo progresivamente a Zorrozaurre en un espacio vaciado: donde antes proliferaba un enjambre de naves, fábricas, almacenes y chimeneas, hoy hay una concatenación de solares a la espera de su reutilización.

A esta situación hay que sumar la gran cantidad de edificaciones industriales patrimoniales abandonadas en el “entretanto” de la ejecución del PEOU, a la espera de su reutilización para nuevas actividades. Su abandono, sin ningún tipo de protección ni vigilancia, ha supuesto su expolio, vandalización u ocupación ilegal.

Así, en esta situación se encuentran edificios protegidos e incluidos en el Plan Maestro de Zorrozaurre como el antiguo *Edificio de Oficinas de CROMODURO* o la fábrica MEFESA. Teniendo en cuenta la unión de ambos factores, los solares vacíos y los edificios abandonados, el área de Zorrozaurre lleva más de dos

décadas siendo el área urbana más degradada de la Villa y ha permanecido ajena al impulso renovador llevado a cabo en el Bilbao postindustrial.



Figuras 382 y 383. Comparativa de imágenes del estado de la *Casa del Guarda de CROMODURO*. En la imagen izquierda (2017) se muestra esta edificación fabril antes de su demolición. En la imagen derecha (2019) se muestran las labores de derribo del mencionado edificio patrimonial.



Figura 384. Salcedo, A. (2020). Fotografía de uno de los grandes espacios vaciados de Zorrozaurre.



Figuras 385 y 386. Comparativa de imágenes que muestran el estado de degradación de edificaciones incluidas en el Plan Maestro de Zorrozaurre. En la imagen izquierda se muestra el edificio de MEFESA en la actualidad, abandonado y ocupado ilegalmente. En la imagen derecha se muestra el edificio de MEFESA en sus últimos años de actividad.

Figuras 387 y 388. Comparativa de imágenes del *Edificio de Oficinas de CROMODURO*. En la imagen izquierda se muestra el estado de conservación actual, próximo a la ruina irreversible, con una grave degradación producida en apenas 5 años (la empresa cesó su actividad en 2013). En la imagen derecha se muestra el *Edificio de Oficinas* en sus últimos años en activo.

- **PGOU de Punta Zorroza. El Bilbao del mañana**

La última gran zona industrial¹¹⁸ que queda en Bilbao es el área de Punta Zorroza, una lengua de terreno conformada en la confluencia del río Cadagua y la ría del Nervión. Esta zona es conocida como la “milla de oro del patrimonio industrial”, debido a la cantidad y calidad de edificaciones industriales de gran valor patrimonial que se ubican en este espacio.

Figuras 389 y 390. Ortofotografías comparativas del bilbaíno barrio de Zorroza en 1977 (izquierda) y en 2019 (derecha), en las que se aprecia la metamorfosis por la desindustrialización



1.2 LOS USOS EXISTENTES

- Se han localizado históricamente usos industriales como Talleres de Zorroza, Grandes Molinos Vascos, etc.
- Estas actividades, así como el Matadero municipal, están en desuso.
- El Puerto, principal usuario, cesa en 2016.
- Sader: Ha iniciado el proceso de traslado de una de sus 2 actividades al Puerto exterior.
- Pequeño grupo de edificación residencial - “Barinaga”, 71 viviendas-, marcado carácter marginal

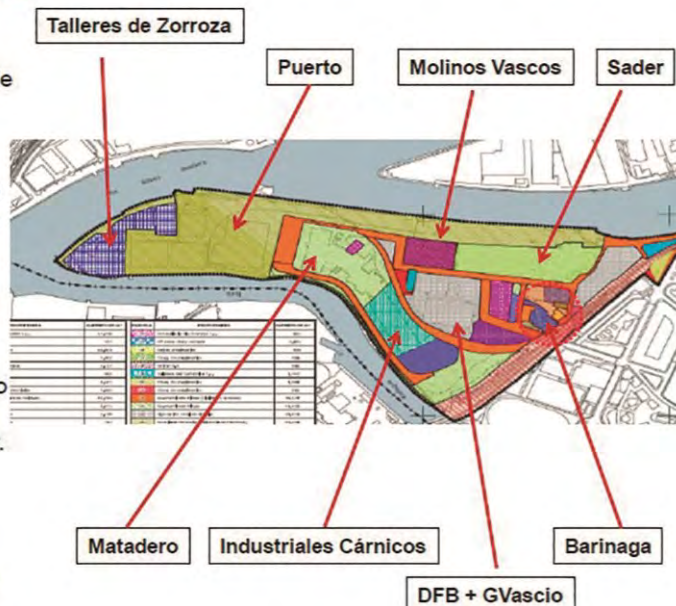


Figura 391. Mapa de los edificios e infraestructuras industriales en Punta Zorroza.

Notas -----

¹¹⁸ Los últimos bastiones industriales de la Villa eran las áreas de Zorrozaurre y Punta Zorroza, pero el desarrollo del PEOU de Zorrozaurre, ha hecho que

desaparezca la actividad industrial en la isla, relegando la poca actividad industrial del municipio a Punta Zorroza.

Entre estos elementos patrimoniales destacan tres que están protegidos como BB. CC. y que deben permanecer pese a las posibles transformaciones urbanas de la zona: la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS, LOS TALLERES DE ZORROZA y el PUENTE DE ALZOLA. Se debe recordar que estos tres elementos industriales son BBCC del PCV y que están abandonados.

Además, hay otros elementos industriales inventariados: el *Cargadero de Zorroza*, una grúa portuaria —adquirida por el Ayuntamiento por petición vecinal—, un embarcadero y la empresa *Sader* (antaoño, *Eléctrica del Nervión*).¹¹⁹



Figura 392. Infografía que recrea lo que será Punta Zorroza, según el PGOU. Se marcan con círculos rojizos la ubicación de los BBCC que se ubican en este territorio: GRANDES MOLINOS VASCOS, TALLERES DE ZORROZA y el PUENTE DE ALZOLA.

Gran parte del espacio de Punta Zorroza, concretamente un 37%, ha sido propiedad de la Autoridad Portuaria de Bilbao, según datos de la Oficina de Planificación Urbana del Ayuntamiento de Bilbao. Este espacio ha estado ocupado por naves de almacenamiento, infraestructuras portuarias y factorías ubicadas en un inmenso solar a orillas de la ría del Nervión y aislado del resto del territorio por un muro perimetral, lo que ha restringido durante décadas el libre acceso a esta zona.

A falta del desarrollo del PGOU para Punta Zorroza, y al igual que sucedió en el caso de Zorrotzaurre, en esta zona se llevaron a cabo varias operaciones de ordenación del territorio que conllevaron la demolición, con financiación del PDRRII, de importantes complejos patrimoniales industriales como: el *Matadero Municipal de Bilbao*, la *Jabonera Tapia*, la empresa *Acha y Zubizarreta*, el *Edificio de Oficinas de Grandes Molinos Vascos* o el *Edificio de Comedores* de la empresa *Sader*.¹²⁰

Desde hace años esta área de Bilbao es una de las más degradadas del municipio donde, además de la acumulación de restos de la industrialización, abandonados o infrutilizados, también existe una problemática de infravivienda.

A continuación, se analizan la transformación de este territorio en base a la metamorfosis de los espacios industriales del *Matadero Municipal de Bilbao*, la empresa *ACHA Y ZUBIZARRETA* y la *JABONERA TAPIA*.

Notas -----

¹¹⁹ PGOU Punta Zorroza.

¹²⁰ Estas actuaciones del PDRRII son tratadas en profundidad en el capítulo dedicado a la gestión.



Figura 393. Salcedo, A. (2018). Fotografía del paisaje industrial de la punta norte de Zorrotzaurre y del área de Punta Zorroza, donde se distingue el edificio de GRANDES MOLINOS VASCOS y el complejo de Sader.

- **Matadero Municipal de Zorroza**

La última gran zona industrial¹²¹ que queda en Bilbao es el área de Punta Zorroza, una lengua de terreno conformada en la confluencia del río Cadagua y la ría del Nervión. Esta zona es conocida como la “milla de oro del patrimonio industrial”, debido a la cantidad y calidad de edificaciones industriales de gran valor patrimonial que se ubican en este espacio.



Figuras 394 y 395. Comparativa ortofotográfica del espacio urbano donde se ubicaba el *Matadero Municipal de Bilbao*. En la imagen de la izquierda, de 1977, se ve el complejo del *Matadero Municipal de Bilbao*. En la imagen de la derecha, de 2019, se ve ese mismo solar reutilizado para la construcción del *Polideportivo Municipal de Zorroza*.

Notas -----

¹²¹ Los últimos bastiones industriales de la Villa eran las áreas de Zorrotzaurre y Punta Zorroza, pero el desarrollo del PEOU de Zorrozaurre, ha hecho que

desaparezca la actividad industrial en la isla, relegando la poca actividad industrial del municipio a Punta Zorroza.

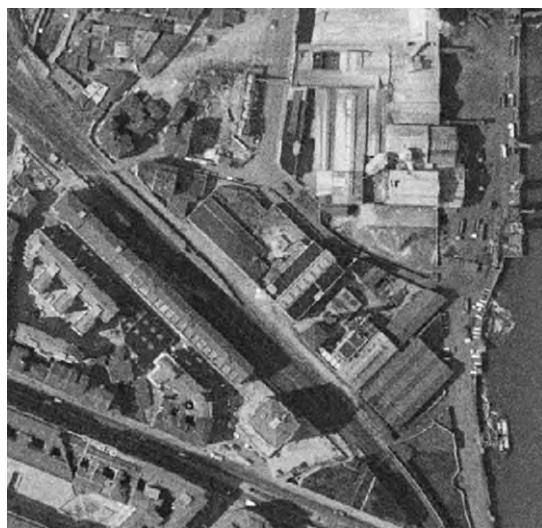


Figura 396. Fotografía del Matadero Municipal de Bilbao en la década de 1950.

El matadero lo componían un conjunto de 10 naves principales que ocupaban una superficie superior a las 5 hectáreas (Ayuntamiento de Bilbao, 1953). En 1990 se inauguraba el nuevo matadero comarcal de Bilbao

emplazado en unos terrenos cercanos, adonde se trasladó toda la actividad. El antiguo matadero de Zorroza fue demolido en el año 1992 con financiación del PDRRII.

- **Jabonera Tapia**



Figuras 397 y 398. Comparativa ortofotográfica del área donde se ubicaba el complejo de la JABONERA TAPIA. A la izquierda, imagen de 1977 y, a la derecha, imagen de 2019, con el solar convertido en aparcamiento público.

Situada en el área de Punta Zorroza, frente a la Ría, la JABONERA TAPIA fue una de las más poulares y emblemáticas empresas de Bilbao. Esta jabonera tuvo una gran relevancia por crear el primer jabón para uso doméstico producido industrialmente. Su producto estrella fue el jabón *Chimbo*, creado en 1863, que ha llegado hasta nuestros días.¹²²

La demolición, en 1992, del complejo de la jabonera fue financiada mediante el PDRRII. Las 0,92 hectáreas "liberadas" se habilitaron como un aparcamiento público que, debido a sus dimensiones y al estar alejado del núcleo urbano de Zorroza, permanece infrautilizado.

Notas -----

¹²² Actualmente, el jabón Chimbo es producido y distribuido por una empresa bilbaína que explota su patente (<http://www.jabonchimbo.com/>).



Figura 399. Fotografía histórica de la fachada de la JABONERA TAPIA.

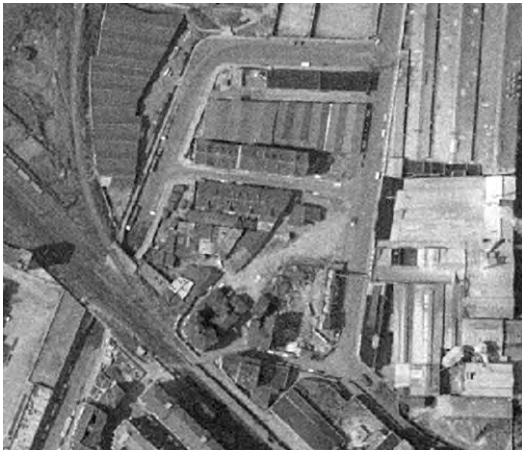


Figura 400. Vista aérea del complejo de la JABONERA TAPIA abandonada, justo antes de su demolición por el PDRRII.



Figura 401. Demolición de la JABONERA TAPIA en 1992.

- **Acha y Zubizarreta**



Figuras 402 y 403. Comparativa ortofotográfica. En la imagen de la izquierda, de 1977, se ven los dos grupos de naves que formaban parte de ACHA Y ZUBIZARRETA, separadas por la carretera. En la imagen de la derecha, de 2019, se puede observar que ambos solares han sido reutilizados como aparcamientos.

El caso de ACHA Y ZUBIZARRETA se asemeja a ejemplos ya mencionados, pues se trata de una fábrica que, tras el cese de su actividad, queda abandonada y, años después, es demolida con financiación del PDRRII. En este caso, los solares resultantes —sus dos parcelas estaban separadas por una carretera— son reconvertidos en aparcamientos para ambulancias.

La ubicación de esta empresa en una zona de dedicación intensiva a la actividad industrial, y ubicada junto a una colonia de vivienda obrera, que se podría calificar como infravivienda, hace que la imagen de degradación generalizada de este espacio urbano no mejore con esta reutilización. Actualmente, Punta Zorroza parece vivir una situación de *standby* a la espera de que se ejecute su PGOU. En el lapso del “mientras tanto” todo sigue su inexorable marchitez.



Figura 404. Fotografía de uno de los dos solares resultantes de la demolición de ACHA Y ZUBIZARRETA reutilizado como aparcamiento privado de ambulancias.

- **Oficinas Grandes Molinos Vascos**

La desaparición del Edificio de Oficinas de GRANDES MOLINOS VASCOS no tuvo gran impacto en el paisaje industrial de la zona portuaria de Zorroza, pero sí da cuenta del sin sentido de algunas de las actuaciones del PDRRII. De esta demolición, de dudosa necesidad, se hará un análisis pormenorizado en el apartado dedicado al PDRRII, dentro del capítulo de la gestión.



Figuras 405 y 406. Comparativa ortofotográfica del recinto de la harinera de GRANDES MOLINOS VASCOS en 1977 (izquierda), donde se marca con un círculo rojizo el tejado a dos aguas del edificio de oficinas; mientras, en la de 2019 (derecha), se observa el solar vacío.



Figura 407. Fotografía de la fachada trasera del edificio de oficinas de GRANDES MOLINOS VASCOS (segundo edificio a la izquierda rodeado con un círculo rojizo).

Como apunte breve, en este caso concreto, se hace demoler un edificio de tres plantas y apariencia señorial, acorde al estilo arquitectónico del edificio principal, con dos excusas: su estado de ruina —el edificio principal se encontraba en un estado similar de abandono y deterioro— y porque su demolición, cita textual, «contribuye a destacar la belleza del edificio principal del resto de edificaciones» (Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, 2000). Esta segunda afirmación, es una burda justificación, puesto que el edificio de las oficinas no entorpecía de ninguna de las maneras la vista de la Fábrica de Pisos de GRANDES MOLINOS VASCOS, fundamentalmente por su ubicación y la diferencia de escala.



Como conclusión de esta pérdida, simplemente se debe constatar que, si esta edificación no hubiese sido demolida, probablemente hubiese sido protegida junto al *Edificio Principal* de la harinera, un edificio que, pese a ser un BC calificado con la categoría de *Monumento* y ser una de las joyas del Patrimonio Industrial Vasco, lleva décadas abandonado, con una constatable degradación a la vista de todos, sin que se haga nada al respecto. La demolición de este Edificio de Oficinas y Vivienda supone una nueva eliminación de un valioso ejemplo de esa tipología.

Figura 408. Fotografía del Edificio de Oficinas de GRANDES MOLINOS VASCOS antes de su demolición.

5.2.3.c Modelos de inserción o encaje del patrimonio industrial en la ciudad contemporánea postindustrial

Nos queda la 'ruina' como 'vestigio industrial' de fuerte componente icónico-plástico, con la perdurabilidad en el tiempo de los elementos obsoletos (maquinarias y arquitecturas, bellezas estéticas); 'permanencias roissianas' que atestiguan determinados valores simbólicos y etnográficos los cuales, recuperando y extrapolando a Aloïs Rielg, connotarían reminiscencias del monumento ancladas en el 'imaginario' ('siluetas' que encierran 'sabidurías' personales y/o colectivas acerca de ciudades, ideas, 'saberes' concretos o 'revoluciones'), de unos paisajes característicos que circundan los alrededores de Bilbao con su 'muscultura industrial' y las trastiendas 'mineras férricas' del valle de Somorrostro como diría Manuel Vázquez Montalbán. Repletos de elementos antes funcionales y ahora simbólicos, conservados en aras de valores patrimonialistas o constructivos (Vivas, 2006, p. 121).

Partiendo de la descripción que el profesor Vivas realiza de los elementos industriales supervivientes y protegidos, se aborda el análisis del encaje de estos en los nuevos *paisajes de agregación* postindustriales. De esta forma, en este apartado, se analizan las actuaciones urbanísticas de este nuevo Bilbao Metropolitano cuando ya han concluido las grandes operaciones de ordenación del territorio y las antaño urbes industrializadas despegan hoy configuradas como ciudades contemporáneas postindustriales.

También se ha ido asentando en la sociedad vasca un cierto aprecio y valoración de los testimonios de la etapa pasada que aún siguen en pie, de forma que ha surgido un nuevo cuestionamiento sobre la conservación e integración de estos elementos industriales preexistentes protegidos por su valor patrimonial.

Para determinar el encaje de este patrimonio industrial se detectan siete modos de proceder: la conservación pura o "restauración" de la edificación, la reutilización respetuosa con los valores patrimoniales industriales de la edificación, la restauración con pérdida de valores patrimoniales industriales, la descontextualización del elemento patrimonial, el "fachadismo" en contraste con la nueva edificación, la demolición/sustitución ("urbanización") o la clandestinidad.

Como si de una gran escenografía se tratase, el nuevo Bilbao asume de una manera cuanto menos cuestionable estos vestigios de la industrialización en las promociones urbanísticas en construcción o en proyecto. Este *encaje de lo viejo en lo nuevo* acaba habitualmente con el elemento patrimonial preexistente engullido por este nuevo urbanismo postindustrial, que lo reduce a un mero objeto ornamental.

De este modus operandi existen numerosas muestras, pero hay tres ejemplos que vienen a colación y serán empleados como casos de estudio: el Depósito franco de Uribitarte, el Lavadero de Barrainkua y la chimenea de Santa Ana. Estos casos sirven para hacerse una idea de cuál es la verdadera apuesta institucional por la conservación de los elementos industriales de altísimo valor patrimonial.

Estos elementos, que en la práctica totalidad de las ocasiones poseen algún grado de protección, son descontextualizados y desprovistos de cualquier valor narrativo, arrebatándoles todo su poder como elementos contenedores de la memoria industrial e insertándolos como anecdóticos elementos decorativos.

Con estas actuaciones, se altera el imaginario colectivo y el elemento industrial es despojado de sus valores simbólicos y etnográficos, perdiendo totalmente su estatus como objeto patrimonial y como testimonio fidedigno de la memoria que se pretende preservar y honrar.

A continuación, se desgranar tres operaciones urbanísticas en las que se produce una grave degradación del elemento patrimonial industrial al integrarlo en el *neourbanismo* postindustrial.

- **La conservación pura o “restauración” de los elementos de patrimonio industrial**

Este modelo de encaje del patrimonio industrial en las ciudades contemporáneas postindustriales es considerado el ideal o más respetuoso con los elementos preexistentes. En estos casos se recupera el elemento de la manera más fidedigna posible conservando todos sus valores y características industriales.

Como ejemplo paradigmático de esta práctica en el Bilbao Metropolitano postindustrial, está el caso de la conocida como grúa Carola del *Itsas Museum* de Bilbao. Se trata de una *grúa de cigüeña* construida en 1957 en los *Talleres de Erandio* que se empleaba en la construcción de buques. Esta grúa industrial fue en su momento la más potente construida en España.



Figura 409. Marcada en rojizo, la grúa *Carola* en su ubicación original, tras la demolición de las instalaciones del Astillero Euskalduna.



Figura 410. Fotografía actual de la grúa *Carola* ubicada en el *Itsas Museum*.

Esta grúa portuaria recuperada del antiguo Astillero Euskalduna que, si bien no ocupa su ubicación original en lo que fue la Grada N°1 del astillero, pues se encuentra, hoy, reubicada en la explanada del *Itsas Museum*, junto al edificio de la Casa de Bombas, si se puede afirmar que conserva íntegramente sus características originales. Actualmente es, junto a la grúa adquirida por el consistorio bilbaíno en Punta Zorroza, la última grúa portuaria que queda en la Villa.

- **Reutilización respetuosa con los valores patrimoniales industriales**

Aunque la reutilización del patrimonio industrial será analizada en un capítulo aparte, se debe contemplar en este apartado, ya que se trata de uno de los modelos de encaje o inclusión del patrimonio industrial preexistente en las ciudades contemporáneas postindustriales. Dentro de los modos de reutilización de los testimonios de la etapa industrial, hay dos fórmulas de integración: una que respeta los valores netamente industriales de la edificación original y otra en la que el nuevo uso impone sus necesidades a pesar o contra la conservación de los valores patrimoniales industriales de la edificación original.

En relación con la primera fórmula se puede afirmar que son escasas las reutilizaciones en las que se han respetados esos valores netamente industriales que permitan interpretar los procesos

productivos de la fábrica. Como ejemplo paradigmático de este modelo de integración postindustrial, tenemos el caso del conocido como el *Edificio del Tigre* (Bilbao).



Figura 411. Fotografía del llamado *Edificio del Tigre* (Bilbao).

Esta peculiar fábrica de pisos ubicada en la ribera de *Botica Vieja* del bilbaíno barrio de Deusto ha logrado convertirse en uno de los iconos arquitectónicos del Bilbao postindustrial. Creada en 1940 por el arquitecto vizcaíno Pedro Ispizua, esta edificación albergó la fábrica de correas del empresario Jesús Muñoz Mendizábal.

El edificio conforma una L en la confluencia de las calles Rafaela de Ibarra y la citada Botica Vieja, fue construido en hormigón armado y tiene seis alturas que se rematan con una cubierta aterrizada. Su fachada principal, enfrentada a la Ría, acumula la mayor parte de los elementos ornamentales de la edificación, como el escudo de la empresa, el escudo de Vizcaya y, de manera destacada, la monumental escultura del *Tigre*, obra del escultor vasco Joaquín Lucarini. El tigre de Lucarini es hoy un símbolo de Bilbao, uno de sus más reconocibles iconos.

Arquitectónicamente hablando, se trata de una sobria edificación fabril de estilo racionalista. El punto de encuentro entre las dos alas de la edificación que conforman la L se resuelve con un mirador cilíndrico de gran belleza y personalidad. Este mirador se remata en cubierta con una estructura compuesta por una torreta central, flanqueada por dos estructuras simétricas semicirculares con columnas. En el frontal de esta estructura se adosa el mencionado escudo de Vizcaya y, sobre ella, empleada por Lucarini a modo de pedestal, el colosal tigre se asoma a Bilbao (VV.AA., 2012)

Esta fábrica, reconvertida en edificio de viviendas tras su rehabilitación integral, en la que se han respetado todas sus características arquitectónicas originales, es un gran ejemplo de integración respetuosa del patrimonio industrial en el Bilbao actual.

Figura 412. Fotografía de detalle del Tigre de Lucarini y de la estructura torre que lo sustenta.



- **Reutilización con pérdida de valores patrimoniales industriales. Edificaciones *Poshindustriales***

Hay un segundo modelo de encaje del patrimonio industrial mediante su reutilización postindustrial, pero, en esta integración, el proyecto que coloniza la edificación fabril acaba imponiendo sus necesidades en detrimento de los valores patrimoniales industriales del edificio original. Desgraciadamente, esta colonización irrespetuosa con la esencia industrial de las edificaciones reutilizadas tiene como consecuencia la pérdida irreversible del valor industrial de la arquitectura patrimonial y su banalización, convirtiéndose en edificaciones *Poshindustriales*¹²³. Como ejemplo paradigmático de esta práctica, se propone el caso del edificio fabril de *Harino Panadera* en Getxo.

Harino Panadera fue la panificadora industrial más importante del Gran Bilbao durante las décadas más gloriosas de la industrialización en el País Vasco y contaba con dos grandes sedes, su matriz y fábrica principal en Bilbao y una sede en Getxo. Ambas edificaciones fabriles han llegado hasta nuestros días y han sido declaradas monumentos del patrimonio cultural vasco: la fábrica bilbaína en 2005 y la sede getxotarra en 2007.

El edificio de *Harino Panadera* de Getxo está inserto en una zona residencial, en la confluencia de las calles Máximo Aguirre, Ibaibide y Arellano en el barrio de Las Arenas de la ciudad vizcaína. Erigido entre 1933 y 1939, bajo proyecto del arquitecto Antonio



Figura 413. Fotografía del acceso de la edificación de *Harino Panadera* antes de su reforma.

Notas -----

¹²³ El término *Poshindustrial* hace referencia a aquellos procedimientos de reutilización del patrimonio industrial inmueble en los que las necesidades estéticas o funcionales del nuevo uso asignado se imponen a la conservación de los

valores patrimoniales industriales que pudiera atesorar la edificación intervenida. Es decir, lo nuevo se impone a lo preexistente a pesar de la banalización de la edificación patrimonial.



Figura 414. Imagen del acceso al edificio de *Harino Panadera* tras su transformación para acoger viviendas, con una alteración de sus valores patrimoniales.

de Araluze, se trata de una edificación racionalista, con influencias expresionistas, materializada en hormigón armado. Se trata de una arquitectura fabril de planta rectangular, donde primaba la funcionalidad, cuya fachada está acabada en ladrillo cara vista.

Este Inmueble es uno de los pocos BC de origen industrial con los que cuenta el municipio de Getxo y es una obra reconocida internacionalmente¹²⁴ por la *Fundación Docomomo* que la destaca por ser muy adelantada para su tiempo. La arquitectura fabril primigenia sufrió ligeras modificaciones entre 1986 y 1987, aunque en 2010 fue intervenida radicalmente sufriendo una pérdida de sus valores industriales y arquitectónicos.

Según el régimen de protección de este *Monumento* del Patrimonio Cultural Vasco, quedan íntegramente protegidos «[...] el propio edificio en sí, y por otro el entorno que lo rodea» (BOPV nº 135 de 13 de julio de 2007). Queda meridianamente claro que, según marca el régimen de protección, las fachadas de *Harino Panadera* están protegidas por ley y deben ser íntegramente conservadas, pero, tal y como se muestra en la comparativa entre las imágenes, han sido múltiples y notorias las alteraciones que han sufrido estas en la reutilización/transformación de la edificación fabril para acoger viviendas.

A este respecto, las alteraciones más notables se dan en la fachada de calle Máximo Aguirre y hasta el chaflán curvo que se genera en su confluencia con la calle Arellano. Por otra parte, el portal original presentaba un gran paño con una estrecha puerta de una hoja embutida en la fachada, que estaba flanqueada simétricamente por dos ventanas verticales. El portal actual se ha modificado, restando volumen y presencia al paño y aumentando notablemente el tamaño de la puerta de acceso.

La segunda transformación radical que ha sufrido la citada fachada es la eliminación de un segundo portal que se encontraba a la izquierda del ubicado en el chaflán, un portal que, como se puede comprobar en la imagen, tenía un gran protagonismo en la edificación, ya que contaba con un vistoso paño en el que había una inscripción en alto relieve con grandes letras que decía *Edificio Santa Ana*.

Notas -----

¹²⁴ El edificio de Harino Panadera está reconocido por la Fundación Docomomo (Documentation and Conservation of buildings of the Modern Movement).

Viendo la imagen de la nueva fachada, se aprecia la supresión de este segundo acceso de la fachada. Curiosa y tristemente, en la imagen de la fachada antigua, sobre el portalón del chaflán, se aprecia un cartel anunciando la futura reforma de la edificación patrimonial. En este cartel se pueden apreciar las alteraciones ilegales que se acabaron consumando pese a la supuesta protección legal del *Monumento*.

De esta transformación del edificio de *Harino Panadera* en Getxo se hizo eco el diario *Deia*. En la noticia publicada se indica que las administraciones autorizaron esta obra, indicando textualmente que:

Fuentes del Ayuntamiento de Getxo confirmaron ayer que el equipo de gobierno de la localidad ha concedido la correspondiente licencia a un promotor privado para edificar un total de 32 viviendas en la antigua fábrica que levantó la panificadora Harino Panadera en el barrio de Las Arenas. "El permiso se concedió a un particular, no a una empresa", indicaron a este diario fuentes municipales. Al parecer, la Diputación también ha avalado y dado su "visto bueno" a la operación edificatoria, a pesar de que el inmueble está inscrito en el Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco con la categoría de Monumento. (Portero, 2010)

El propio Departamento de Cultura del Gobierno Vasco dice en referencia a esta última reforma que sufrió este BC que «este inmueble fue declarado Monumento en 2007 por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco/ Kultur Saila; no obstante, una reciente reforma le ha hecho perder sus valores patrimoniales» (VV.AA., 2012, P. 2020).

Resulta sorprendente y descorazonador que, pese a las evidentes alteraciones de un *Monumento* del PCV, los poderes públicos competentes hayan permitido esta obra ilegal sin consecuencias para los responsables y sin la reparación del edificio original, tal y como marcan las leyes de PCV.

• **Descontextualización y aislamiento del patrimonio industrial**

Uno de los modelos de encaje del patrimonio industrial preexistente en las áreas de nueva urbanidad de las ciudades postindustriales vascas es la descontextualización y el aislamiento de los elementos industriales patrimoniales. Se trata de una conservación impuesta por el régimen de protección del elemento y en el que no se respeta la presencia y la memoria de éste.

En estos casos, se trata de elementos que han quedado descontextualizados al desaparecer toda huella industrial de áreas que antaño tuvieron una intensa actividad industrial y que hoy son codiciados espacios urbanos en los que la presión especulativa inmobiliaria hace que, si bien no se puedan demoler estos elementos industriales patrimoniales testimoniales, estos sean embutidos y casi devorados por las promociones de edificaciones postindustriales.

Para ilustrar este modelo de "integración", se emplean dos ejemplos referidos a patrimonio inmueble: la *Chimenea de Santa Ana de Bolueta* (Bilbao) y los *Cargaderos de Sefanitro y Orconera* (Barakaldo). Además, otro ejemplo que tiene al patrimonio industrial mueble como protagonista es el conjunto de elementos muebles de *Vicinay Cadenas* (Bilbao).

- **Chimenea de Santa Ana de Bolueta (Bilbao)**

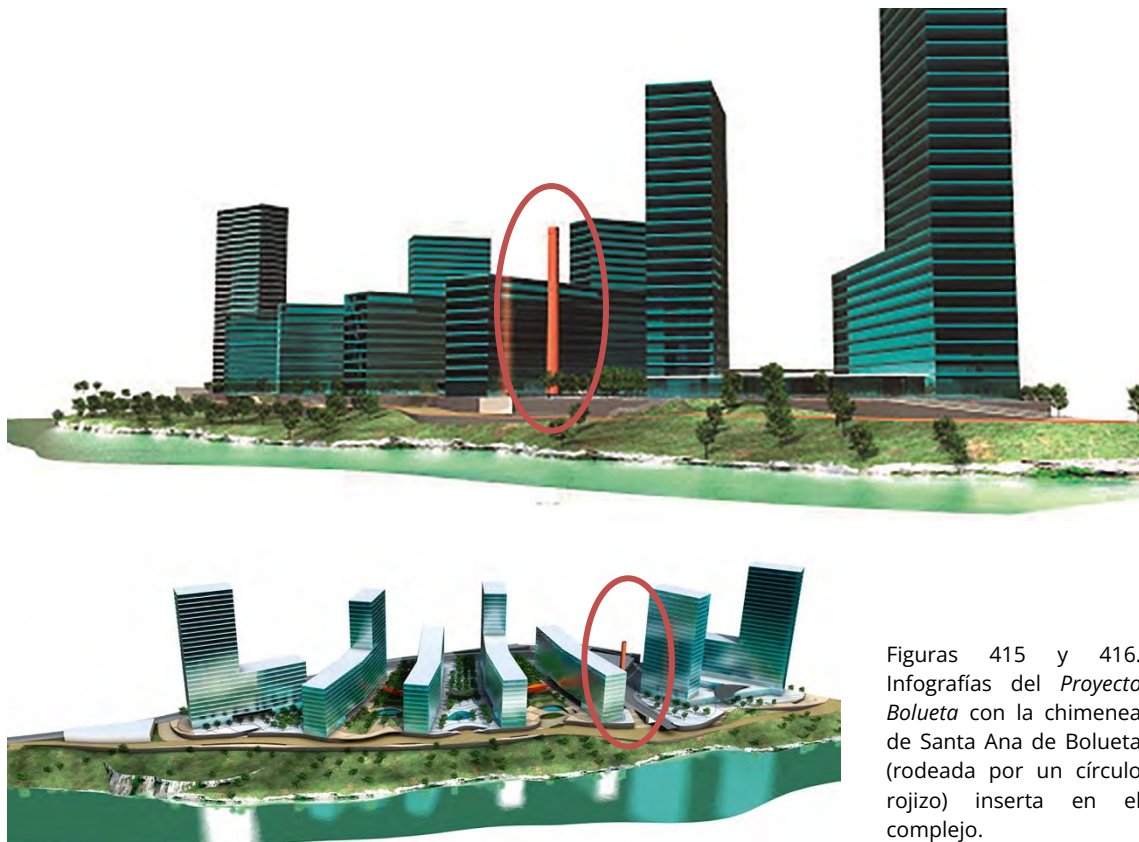
El primero de estos tres ejemplos es la ubicación e integración de la *Chimenea de Santa Ana de Bolueta* en el denominado *Proyecto para el Área de Reparto 421 de Bilbao*, más conocido como *Proyecto Bolueta*. Este proyecto urbanístico en desarrollo, elaborado por la empresa de ingeniería bilbaína *Idom*, cuenta con capital público-privado en la que participan administraciones como el Gobierno Vasco y el

Ayuntamiento de Bilbao, sociedades públicas como *Visesa*¹²⁵ u *Orubide*¹²⁶ y empresas privadas como la mencionada *Idom* y *Vallehermoso*.

El *Proyecto Bolueta* tiene el objetivo de regenerar el barrio bilbaíno del que toma su nombre, una zona periférica y deprimida que quedó excluida del primer impulso transformador de Bilbao (VISESA, 2018). Esta operación, pretende construir un complejo de grandes edificaciones de viviendas en un espacio de antiguo uso industrial, donde se ubicó una de las primeras empresas siderúrgicas de Vizcaya.

La fábrica Santa Ana de Bolueta se fundó en 1841 y es considerada la precursora de la siderurgia moderna en la cornisa cantábrica. Además, fue la primera siderúrgica vasca en la que se instaló un horno alto (Alonso, 2014). Desde su nacimiento, la factoría estuvo en funcionamiento casi ininterrumpido hasta 2005, sobreponiéndose a su casi total destrucción en las inundaciones de 1983, todo un ejemplo de longevidad para una empresa de estas características y en una plaza tan competitiva como la vizcaína. Del complejo original de la Santa Ana de Bolueta únicamente una de sus chimeneas ha llegado hasta nuestros días, la vieja chimenea de *La Electra*, erigida en 1896. Y justamente esta chimenea se encuentra ubicada en los terrenos donde se prevé desarrollar el *Proyecto Bolueta*.

¿Cómo se puede integrar esta chimenea patrimonial en la nueva operación urbanística? Pues bien, tal y como se muestra en las figuras 415 y 416, la chimenea ha sido embutida y prácticamente engullida por las inmensas edificaciones de nueva construcción, cuyas edificaciones a mayor altura la triplican en escala, de manera que se pierde su sentido de existir.



Figuras 415 y 416. Infografías del *Proyecto Bolueta* con la chimenea de Santa Ana de Bolueta (rodeada por un círculo rojizo) inserta en el complejo.

Notas -----

¹²⁵ Visesa es una sociedad pública dependiente de Gobierno Vasco para la promoción de vivienda de protección pública y de rehabilitación/renovación urbana.

¹²⁶ Orubide era una mercantil dependiente de la Viceconsejería de Vivienda del Departamento de

Empleo y Políticas Sociales de Gobierno Vasco creada con el objetivo de obtener suelo en Euskadi para destinarlo a la edificación de vivienda de protección pública.



Figura 417. Salcedo, A. (2021). *Nothing to see here*¹²⁷ [Fotografía].

- Cargaderos de Sefanitro y Orconera (Barakaldo)

El segundo ejemplo de inserción de elementos inmuebles industriales protegidos en proyectos de nuevo urbanismo postindustrial nos lleva a Barakaldo, al espacio que antaño ocupaban las empresas *Sefanitro* y *Befesa*. Se trata del proyecto *Puerta de Bilbao*, que pretende urbanizar una vasta extensión de terreno industrial en el barakaldés barrio de Lutzana.

Este espacio es un ejemplo paradigmático de transformación morfológica y adaptación productiva determinada por cada época, así pues, fueron terrenos de producción agrícola durante los siglos XIX y parte del XX. Posteriormente, desde mitad del siglo XX, estos terrenos acogieron uno de los mayores complejos industriales del País Vasco y, a partir del siglo XXI, se va fraguando una de las más importantes operaciones urbanísticas del área metropolitana de Bilbao.

Notas -----

¹²⁷ La obra *Nothing to see here* forma parte del proyecto artístico *I survived the Guggenheim effect*. Con esta obra se pone de manifiesto la

descontextualización de la chimenea de Santa Ana y su pérdida valor patrimonial y presencia en el imaginario colectivo.



Figura 418. Imagen del territorio donde se pretende desarrollar el proyecto *Puerta de Bilbao*. Perimetrados con una línea verde, están los solares abandonados de BEFESA y SEFANITRO y en rojizo los cargaderos (1) de SEFANITRO y (2) de ORCONERA.

El *Puerta de Bilbao* es un macroproyecto urbanístico en el que se construirán 21 edificios, que acogerán 2000 viviendas, además de equipamientos comerciales y terciarios, amplias zonas verdes y nuevos viales, aunque el elemento estrella del proyecto es la construcción del segundo edificio más alto del País Vasco con 126 m. de altura, solamente superado por la *Torre Iberdrola* de Bilbao.

También, se contempla la construcción de un canal artificial, que desembocará en un estanque a los pies del rascacielos. La transformación morfológica de este suelo industrial abandonado en un nuevo ensanche de Barakaldo supondrá una importante alteración paisajística.



Figura 419. Infografía del proyecto *Puerta de Bilbao*. En la imagen se aprecia lo mastodónico del proyecto y del impacto paisajístico que tendrá en Lutzana. Como detalle, no aparecen los cargaderos protegidos.

En el caso de este nuevo proyecto existe la misma disyuntiva que en el caso anterior, pues se han de integrar dos elementos de patrimonio industrial protegido en este faraónico complejo postindustrial. Se trata de dos cargaderos anclados a la margen izquierda de la Ría, separados por apenas 100 metros entre sí. Ambos elementos son de los últimos testimonios que quedan de las empresas a las que pertenecieron, la empresa química *Sefanitro* y la minera *Orconera*.



Figura 420. Fotografía del *Cargadero de Sefanitro* en 2018.

El primero de estos elementos, el cargadero de *Sefanitro*, es un cargadero de hormigón, ejemplo del estilo racionalista aplicado a la construcción industrial. Funcionalmente hablando, se trata de una pasarela elevada que comunicaba el complejo industrial con el muelle de atraque de buques en la Ría. Esta pasarela tiene unas medidas de 51 m. de longitud y 10 m. de anchura y se sustenta sobre tres pilares. En el tramo que separa la fábrica del agua, el cargadero supera una carretera, un tramo ferroviario y el muelle hasta asomarse a la Ría a una altura de 8,40 m. (AVPIOP, 25/09/2016). El estado actual del cargadero de *Sefanitro*, pese a ser un elemento de patrimonio industrial protegido, es de abandono y deterioro.



Figura 421. Fotografía de 2018 que muestra la parte superior del cargadero con evidentes daños por su negligente conservación.

El segundo elemento es el cargadero de mineral de la *Orconera*, que data de 1877 y es el único que se conserva de los cinco que la compañía construyó para cargar el mineral en los buques; es más, el cargadero de la *Orconera* es, junto al de la *Sociedad Franco Belga*, el único que queda de estas características en toda la ría del Nervión. Este cargadero es, a diferencia del de SEFANITRO, de madera, y está construido desde el muelle hasta dentro de las aguas de la Ría. (AVPIOP, 25/09/2016)

Este tipo de cargaderos fueron adaptándose a las diferentes épocas y necesidades funcionales, ampliando sus plataformas superiores con unos castilletes de madera, donde se situaban los mecanismos de poleas que sostenían la parte móvil que desembocaba en el canal vertedera para depositarlo en la bodega del barco. Desde 1974 y hasta 2007, el uso de este cargadero fue cedido a la empresa *Plastificantes de Lutxana*, que lo mantuvo activo, lo que ha permitido que esta infraestructura llegue en óptimas condiciones hasta nuestros días. (AVPIOP, 2009).



Figura 422. Fotografía del *Cargadero de Orconera* en 2018.

En este caso se plantea el mismo dilema que con la *Chimenea de Santa Ana*: *¿cómo integrar estos cargaderos protegidos en el mastodónico proyecto de Puerta Bilbao?* Aunque, para contestar a esta pregunta, y viendo los antecedentes, hay un detalle que no debería pasar inadvertido y que se antoja clave: en ninguna de las imágenes e infografías encontradas del nuevo proyecto aparecen representados los dos cargaderos, por lo que su encaje en el nuevo proyecto urbanístico ni siquiera ha sido contemplado.

Partiendo de este detalle, no es descabellado aventurar que su integración en este nuevo ensanche tendrá un final similar al del ejemplo anterior, con los dos cargaderos patrimoniales descontextualizados y aislados, situados a los pies de un inmenso rascacielos y en un espacio de diseño vanguardista, en el que estos cargaderos perderán el protagonismo que hoy ostentan en la orilla de la Ría, supeditándose a las necesidades urbanísticas y no al revés. Con este tipo de actuaciones se corre un serio peligro de incurrir en un efecto escenario o en la “urbanalización”.

Viendo estos antecedentes, hay un mal presagio sobre las futuras operaciones urbanísticas de Zorrotzaurre y Punta Zorroza, aunque queda la esperanza de que, al ser estos espacios con gran concentración de elementos industriales de gran valor patrimonial, se mantenga un contexto que permita una conservación e interpretación de la memoria industrial.

- Colección de patrimonio mueble de Vicinay Cadenas (Bilbao)

Como tercer ejemplo de descontextualización en la integración del patrimonio industrial preexistente en los nuevos ensanches de las ciudades contemporáneas vascas, tenemos la integración del patrimonio mueble de la empresa VICINAY CADENAS en la isla de Zorrozaurre.

La especificidad de este caso es un poco diferente a los ejemplos ya analizados y puede convertirse en tendencia como una manera de integración del patrimonio industrial. Según datos facilitados por la *Junta de Concertación de Zorrozaurre*¹²⁸, se ha decidido mantener y reubicar once elementos muebles de carácter industrial de la desaparecida planta de *Vicinay Cadenas* en Zorrozaurre. Estos elementos son: dos grandes grúas de porte, una torre vigía, grupos de cadenas y cinco molinetes.

El objetivo de la conservación de esta colección de patrimonio mueble de *Vicinay* es mantener la memoria del pasado industrial y portuario de la antigua península y, especialmente, de la importancia que esta empresa tuvo dentro de este ecosistema industrial.

De estas piezas que necesitan ser reubicadas, todas, excepto las dos grúas de porte, están custodiadas, a la espera de su ubicación final. Se prevé que estos elementos serán reubicados separados en diferentes espacios públicos de la isla.

Yendo a un ejemplo concreto de cómo se integrarán estos elementos industriales en la nueva trama urbana, en la web de la Comisión Gestora de Zorrozaurre se realiza una descripción de la instalación paisajística que se va a realizar con los cinco molinetes de *Vicinay*. El solar donde se reubicarán, cercano al Puente de Gehry, contendrá un continuo de montículos artificiales en diferentes alturas que serán coronados por los citados molinetes. La peculiar escenografía se completará con dos conjuntos de cadenas de grandes dimensiones situadas sobre unas alfombras de hormigón de diferentes texturas.

Según detalla el estudio paisajístico de Zorrozaurre, este conjunto escenográfico es «una instalación de pasado industrial destinada a resignificar la historia del lugar» (Alonso, 2018). Esta escenografía urbana, calificada como “pieza artística” se completa con un grupo de abedules, cuyas copas «se moverán con el viento en contraposición a la visión estática que proporcionan los elementos industriales» (Alonso, *ibid.*).

Esta descripción de la integración de los elementos industriales deja patente su integración como objetos ornamentales en una “instalación” que prima la imagen sobre la memoria. En referencia a la última pieza rescatada de la demolición de *Vicinay*, la torre de vigilancia se ubicará en un parque público, dentro de un muelle de nueva creación, en un espacio ganado al Canal de Deusto.

Pero, de entre los elementos que es necesario conservar, destacan sobremanera la pareja de grúas de porte, unas grúas que tenían la función de movilizar los grandes conjuntos de eslabones. Debido a su naturaleza (estaban ancladas al suelo) y a sus grandes dimensiones, se optó por dejarlas en su ubicación original hasta que se desarrollase el plan urbanístico y fuesen reubicadas de forma definitiva.

De esta manera, antes de su reubicación, está previsto que sean sometidas a un proceso de restauración como el realizado a la grúa *Carola* del *Astillero Euskalduna*. Según el futuro ordenamiento, ambas grúas formarán un conjunto que se colocará en el parque público que se construirá en la parte media de Zorrozaurre, mirando al vecino barrio de San Ignacio. Este espacio se desarrollará en la segunda fase de ejecución del Plan Maestro.

Aunque, como viene sucediendo de forma reiterada con elementos de patrimonio industrial ubicados en zonas industriales abandonadas o en solares que esperan su reutilización por un espacio dilatado

Notas -----

¹²⁸ La Junta de Concertación de Zorrozaurre es un órgano gestor encargado de llevar a cabo el Máster Plan para la isla y compuesto por los cinco propietarios principales del suelo de Zorrozaurre:

Visesa, Gobierno Vasco, Ayuntamiento de Bilbao, Sociedad Promotora Margen Derecha, y Vicinay Cadenas.

de tiempo, ambas grúas han sido víctimas del expolio. El mantenimiento de estos elementos a la intemperie y desprotegidos durante el periodo de tránsito desde la demolición del complejo fabril hasta que sean restaurados y reubicados en su espacio definitivo, los ha puesto en el punto de mira de chatarreros ilegales. Estos hechos fueron denunciados tanto por la Asociación de Vecinos de Zorrozaurre como por la AVPIOP ante las autoridades policiales, además de la cobertura que de estos hechos dio la prensa local (González, 29/03/2019).

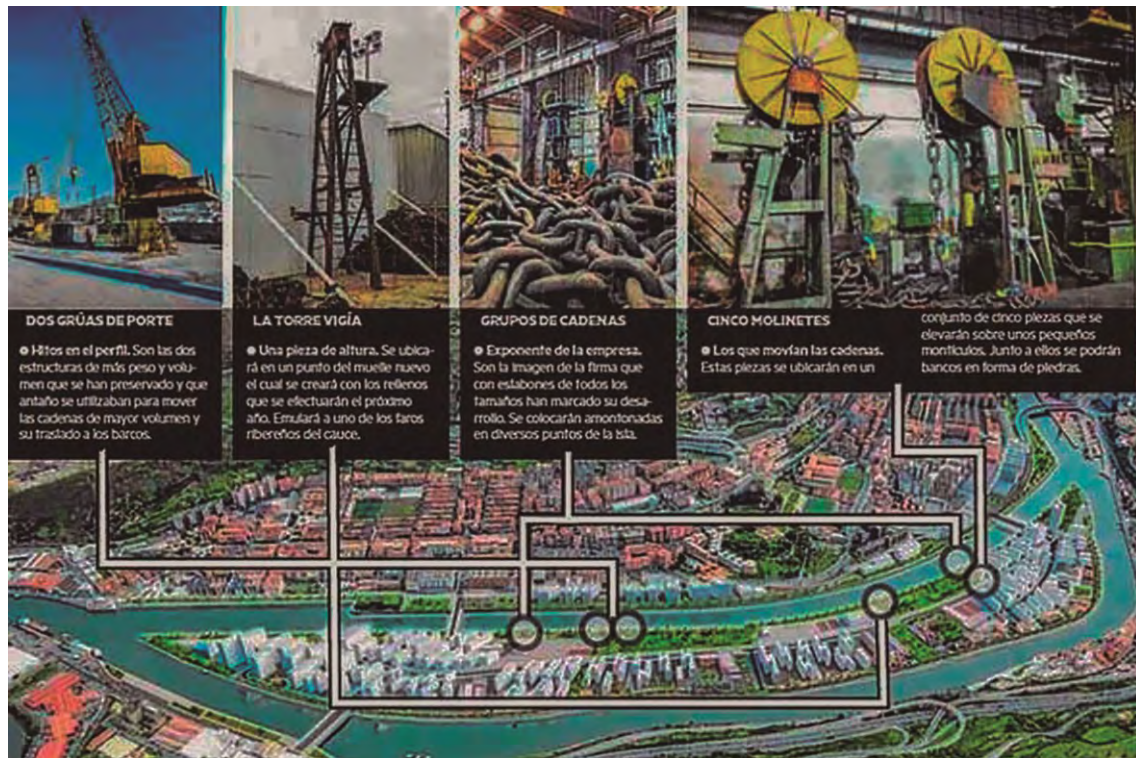


Figura 423. Imagen de la ubicación de los elementos industriales que han sobrevivido a la desaparición del complejo de Vicinay en Zorrozaurre.



Figura 424. Fotografía de las grúas de Vicinay ocupando momentáneamente su ubicación original.

La isla está llena de edificaciones industriales que han sufrido esta situación, como los ejemplos mencionados de *Cromoduro* o *Mefesa*. De ambas edificaciones han desaparecido el mobiliario, los elementos decorativos, las carpinterías interiores y exteriores o los componentes metálicos de estructuras de sustentación y de instalaciones eléctricas. Hoy en día, nadie ha asumido responsabilidad alguna por esta situación de desprotección y abandono.



La problemática relacionada con la conservación de los elementos industriales patrimoniales, muebles e inmuebles que se ha decidido preservar no es nueva en Zorrotzaurre. La mayor parte de los edificios conservados para su reutilización en el Plan Maestro de Hadid han sufrido expolio, vandalización u ocupación ilegal, problemas que suponen una grave degradación de estos bienes y ponen en riesgo su supervivencia y reutilización.

Figura 425. Salcedo, A. (2018). *Reflejos*¹²⁹ [Fotografía].

El último caso de expolio producido en Zorrotzaurre ha afectado a las dos grúas de porte de Vicinay Cadenas. La AVPIOP ha ido publicando en su blog un pormenorizado relato de este saqueo contra el patrimonio, denunciándolo reiteradamente por provocar «una gran minusvaloración del escaso patrimonio industrial que se pretendía preservar, en una actuación inmobiliaria de la envergadura de la que en la isla y la ribera derecha del canal en Deusto y San Ignacio se está llevando a cabo, con inversiones millonarias» (AVPIOP, 26/03/2019).

De las partes desaparecidas de las grúas expoliadas no se ha recuperado prácticamente nada, aunque según la AVPIOP, su más que probable destino habría sido alguna chatarrería.

En cuanto a la importancia de preservar las grúas con todos sus componentes, pese a que probablemente nunca volverán a funcionar, parece lógico pensar que, si en realidad se trata de conservar elementos de patrimonio industrial, su mantenimiento íntegro da un valor de autenticidad. La falta de partes o piezas de estas grúas supone una pérdida en su capacidad de transmitir la memoria industrial con un relato veraz, convirtiéndose irremediamente en meros objetos decorativos de la ciudad postindustrial. En referencia al expolio y a la dejadez mostrada por parte de promotores e instituciones responsables de la custodia de las grúas, la AVPIOP reflexiona:

Pero parece muy difícil de entender que, en la futura isla de la innovación, de la sostenibilidad, del buen vivir... en la nueva imagen del Bilbao más moderno, y más encarado hacia el futuro, haya que contemplar estos hechos tan del pasado, tan de la incultura, tan del abandono. No nos lo merecemos. (AVPIOP, 26/03/2019)

Notas -----

¹²⁹ La obra *Reflejos* fue seleccionada para participar en el XV Certamen Internacional de Fotografía sobre Patrimonio Industrial. Esta fotografía propone una reflexión sobre la fragilidad del patrimonio industrial

y sobre la necesidad de conservar parte de ese patrimonio como memoria de una época trascendental para el País Vasco.

Como conclusión, en cuanto a la conservación y reubicación de los elementos industriales conservados de la empresa VICINAY CADENAS, parece desacertada la decisión de dispersar aleatoriamente y con criterios estéticos el patrimonio mueble de esta empresa histórica, ya que estos bienes quedarían descontextualizados y serían percibidos como unidades disociadas.

Estos elementos industriales están supeditados a su encaje en operaciones de ornamentación urbana, pasando de ser elementos muebles con valor patrimonial a meros objetos decorativos de los que únicamente se espera que doten a Zorrotzaurre de una imagen industrial, como partes de una escenografía.

Resulta clarificadora la manera en que los encargados del diseño de los nuevos espacios públicos de Zorrotzaurre describen la integración de estos elementos patrimoniales, con afirmaciones como la anteriormente incluida «una instalación de pasado industrial destinada a resignificar la historia del lugar», pero que, en realidad, es una frase vacía de significado, aunque deja entrever el lugar que los

testimonios de la etapa industrial ocupan en la jerarquía de este nuevo urbanismo, que prima la estética por encima de la preservación de la memoria de la industrialización.



Figura 425. Fotografía de una de las grúas de porte de *Vicinay* y la torre de vigía. Ambas serán conservadas.

Resulta muy pertinente una reflexión de la AVPIOP sobre este asunto según la cual la operación de maquillaje industrial de Zorrotzaurre se resume así:

Los elementos serán «expuestos», según parece como elementos decorativos dispersos en distintas ubicaciones de la isla, y no puestos en valor como elementos patrimoniales testimonio y memoria de la actividad industrial de esta importante empresa, con larga historia en el territorio histórico de Bizkaia y actualmente líder mundial en fabricación de cadenas de gran especialización para off-shore. (AVPIOP, 26/03/2019)

Finalmente, recurriendo a las palabras de la arquitecta María Isabel Alba —que perfectamente podrían ser aplicables al caso de Zorrotzaurre—, dice textualmente:

Son comunes las intervenciones que terminan por convertir estos restos industriales en representaciones ficticias de lo que fueron o las que optan por su transformación en una especie de parque temático, mediante la reconstrucción y posterior banalización de su memoria. (Alba, 2018, p. 300)

- **“Fachadismo”, mal endémico del encaje del patrimonio industrial en las ciudades postindustriales**

Uno de los males endémicos de los que adolece el patrimonio industrial en su encaje en la nueva ciudad postindustrial es el denominado *fachadismo*. El término *fachadismo* fue acuñado en el año 2012, según afirma la AVPIOP, por Antonio Gallego, presidente, por aquel entonces de la *Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

En diciembre de ese mismo año, Gallego hizo pública su postura contraria a la denominada *Operación Canalejas*¹³⁰, que estaba siendo debatida en el seno del *Departamento de Patrimonio de la Comunidad de Madrid*. En su argumentación para rechazar dicha operación inmobiliaria dijo: «seguir manteniendo el criterio contrario al llamado fachadismo, es decir, al vaciado de edificios protegidos para mantener solamente fachadas como si fueran decoraciones teatrales en el teatro de la ciudad» (AVPIOP, 24/06/2017).

La denominación y definición que realizó Antonio Gallego de esa práctica arquitectónica no podría ser más acertada, ya que hay demasiados urbanistas y políticos que ven el espacio urbano como un escenario que pueden cambiar a su antojo, lo que provoca situaciones como la descrita por Gallego, en las que edificios históricos intervenidos acaban convertidos en un pastiche, como las arquitecturas de cartón piedra de los parques temáticos. Además, cuando se trata de edificaciones históricas patrimoniales protegidas legalmente, se ha de tener en cuenta que la voluntad del legislador es proteger su integridad y se debe interpretar la ley con un espíritu proteccionista y no de manera laxa.

También, desde la AVPIOP se valora esta práctica de una manera crítica, pero clarificadora al decir que:

La visión que considera los Bienes de Interés Cultural como meras fachadas supone la negación de su cualidad de edificios contenedores de espacios arquitectónicos integrados, que aunque hayan podido sufrir transformaciones a lo largo de su historia, pasan bajo esta óptica a convertirse en meros ornatos sin consistencia. Esta visión limitada no sólo no beneficia al bien en sí, sino que en buena parte lo destruye y lo pone en riesgo ya que los valores arquitectónicos y patrimoniales de un edificio van más allá de los meramente estéticos. (AVPIOP, 24/06/2017)

Atendiendo a estas descripciones del término *fachadismo*, se puede determinar que son numerosos los casos de esta nefasta práctica que afectan al patrimonio industrial, aunque hay dos que, por su

Notas -----

¹³⁰ La denominada Operación Canalejas hace referencia a una operación urbanística en el corazón de Madrid. Para facilitar esta operación, se modificaron la Ley de Patrimonio y el Plan General

de Ordenación Urbana para aumentar la edificabilidad. Esta acción dejó sin efecto un Plan Integral de Protección de la Manzana aprobado en 2007. (Pérez, 2019, 2 de septiembre)

gravedad y descaro, son dignos de análisis como ejemplos paradigmáticos de *fachadismo* en el Bilbao Metropolitano: el *Depósito Franco de Uribitarte* (Bilbao) y el *Lavadero de Barraincua* (Bilbao).

- DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE (Bilbao)

El primer ejemplo propuesto para ilustrar el *Fachadismo* como modelo de integración de elementos industriales preexistentes en proyectos de nuevo urbanismo postindustrial es el encaje del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE dentro del complejo *Isozaki Atea*, construido por el prestigioso arquitecto japonés Arata Isozaki en Bilbao.

Se debe iniciar este análisis recordando que Bilbao fue una ciudad-puerto o un puerto fluvial y que, una vez iniciada la Primera Guerra Mundial, debido a las estrategias y alianzas comerciales de España, se hizo necesaria la construcción de un depósito franco en el puerto interior de Bilbao. El lugar elegido para tal fin fue el muelle de Uribitarte, un espacio situado en el corazón de la Villa, casi frente al Ayuntamiento.

Concretamente el ocupó y reutilizó el edificio de los *Almacenes Generales* que la *Cámara de Comercio de Bilbao* había construido en la zona elegida, junto a la orilla izquierda de la ría del Nervión. El edificio, construido en 1931, fue obra del arquitecto Gregorio Ibarreche, que lo diseñó en origen para albergar los citados *Almacenes Generales*. La edificación contaba con cinco plantas de altura y, para su cimentación, se emplearon las técnicas y materiales más innovadores de la época, como el hormigón, debido a la dificultad técnica de construir en los inestables terrenos ribereños.

Cuando apenas se había levantado la planta baja de la edificación, el proyecto pasó de manos de la *Cámara de Comercio a la Junta de Obras del Puerto*, que se encargó de concluir el inmueble con algunas pequeñas modificaciones sobre el proyecto original. El resultado fue un edificio de aspecto

monumental, con grandes dimensiones en planta y altura, ubicado a escasos metros del frente de agua y con un estilo arquitectónico ecléctico, propio de los años 30. (Mas, 2001)

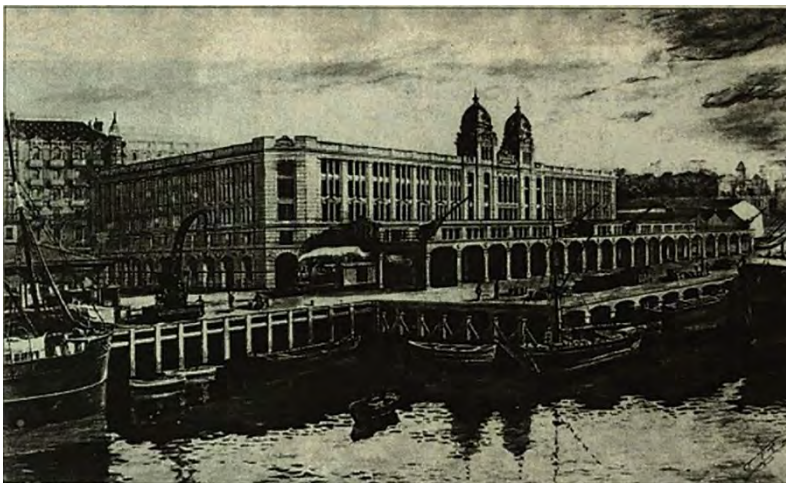


Figura 426. Vista general del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE.

A comienzos de la década de 1990, se demolió toda la estructura interior del edificio, de forma que solo quedaron en pie los lienzos de las fachadas perimetrales. Según indica Cenicacelaya «el edificio fue objeto de una oscura e inacabada maniobra especulativa hace diez años, que dejó al Depósito Franco brutalmente reventado en su interior por una estructura de hormigón que asomaba visible e inacabado» (Cenicacelaya, 2004, p. 28). En 1996, el DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE fue incluido en el *Plan Territorial Sectorial de patrimonio Industrial y Obra Pública* realizado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, en el que se proponía su protección como BC que era necesario inventariar con la categoría de *Monumento*.

Posteriormente, a finales del año 2000, se presenta el proyecto del afamado arquitecto japonés Arata Isozaki para la urbanización de la zona de Uribitarte, que continuaba la expansión urbanística de Abandoibarra. El proyecto, denominado *Isozaki Atea*, supone la construcción de un conjunto de edificios destinados a viviendas y locales comerciales en el espacio ocupado por el *Depósito Franco*.

DENOMINACION			
Depósito Franco			
PROTECCION PROPUESTA			I
1	Valor histórico		
2	Valor artistico-arqitec.		
3	Procesos Productivos		
4	Valor de Conjunto		
5	Valor de Integración		
6	Valor Iconográfico		
7	Estado de Conservación		
8	Potencial de Uso		
9	Interés Territorial		

Figura 427. Tabla de valores del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE incluida en el PTS de 1996.

Las edificaciones del complejo *Isozaki Atea* se ubican y orientan formando un biombo que se abre a la Ría, con una escalinata central, que divide el conjunto en dos y comunica la calle Mazarredo con el paseo de Uribitarte, dando acceso al puente Zubi-zuri de Santiago Calatraba. El conjunto, del que destacan sus dos torres gemelas, se erige en una zona de antiguo uso industrial y portuario.

Se debe destacar que, como en otras ocasiones (ver el análisis de la desaparición del edificio de la *Central de Artesanía* en Bilbao), el inmueble sobre el que se pretende actuar cuenta con protección municipal, ya que se trata de una edificación patrimonial y, para facilitar esta actuación, es degradado en cuanto al nivel de protección —en este caso, estaban protegidas la totalidad de las fachadas perimetrales—, permitiendo la demolición parcial de sus fachadas, con el beneplácito de la Comisión de Patrimonio del Ayuntamiento de Bilbao.



Figura 428. Fotografía del conjunto arquitectónico de *Isozaki Atea*, con parte de la fachada del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE marcada con un círculo rojizo.

De nuevo, se plantea la misma cuestión, ¿cómo se han integrado los restos del “Depósito Franco” en el proyecto Isozaki Atea? Y, de nuevo, se repite la misma respuesta, banalizando, desnaturalizando la edificación patrimonial preexistente y, en este caso, mutilando el elemento original que debe adaptarse a la nueva urbanidad y no al revés.

Para el desarrollo del proyecto de Isozaki, de la fachada del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE que miraba a la ría de Nervión se conserva exclusivamente el portalón central. Este elemento, que queda aislado, es abrazado por un conjunto de edificaciones de menor tamaño que las Torres Isozaki, pero que nada tienen que ver con él, ni en escala ni en estilo arquitectónico.

Este choque entre diferentes estilos arquitectónicos se salda con la descontextualización y casi caricaturización del portalón, ya que, mientras se conserva su materialización original en el frontal, en su parte posterior se ha aplicado una gruesa capa de mortero grisáceo, que intensifica la impresión de pastiche, haciendo que el elemento patrimonial sea percibido como extraño o fuera de lugar.



Además, para ahondar en ese efecto escenario, el portalón del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE se hibrida con el acceso a uno de los mayores gimnasios de la Villa, iluminándose por la noche, lo que multiplica ese efecto de arquitectura *fake*, como las que se encuentran en los parques temáticos.

Figura 429. Fotografía del portalón principal de del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE.

La parte más extensa de los restos conservados del *Depósito* se encuentran marcando el perímetro izquierdo y trasero del conjunto de *Isozaki Atea* y discurren por las calles Uribitarre e Isleta. Se conserva una L completa de fachada original y, en el perímetro comprendido por esta L y el tramo de la fachada frontal, se insertan cinco edificios adosados de nueva construcción de diferentes alturas y materialidades que, formando una V, abrazan la fachada frontal del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE.

Justo sobre la portada de la fachada trasera del se erige la edificación de mayor tamaño de las cinco mencionadas, con seis plantas por encima de la altura máxima de la portada del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE, lo que provoca la sensación de que la edificación histórica carga sobre sus hombros con el edificio de nueva planta. Además, en lo que se supone un afán de integración e hibridación entre lo nuevo y lo viejo, los balcones de las plantas más bajas del edificio de Isozaki utilizan la parte alta de la portada posterior de la fachada del *Depósito Franco* como balaustrada.

Tal y como ocurre con el portalón frontal, todos los muros de las fachadas del antiguo DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE, en su parte interior, están rematados con una gruesa capa de mortero pintada de gris. Esta imagen interior del complejo aumenta, si cabe, la sensación general de estar ante una construcción de cartón piedra.



Figura 430. Fotografía de la parte posterior del portalón, pintada de gris y con la estructura de acceso al centro deportivo *Metropolitan* adosada.

No se harán valoraciones de la idoneidad de las estrategias arquitectónicas de integración, pero sí sobre si ha habido un tratamiento respetuoso de estos restos de patrimonio industrial y qué imagen se proyecta con este modelo de integración.



Figura 431. Fotografía de detalle de la utilización de la corona de la portada posterior del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE como balaustrada de los balcones del nuevo edificio de viviendas.

Aunque las imágenes de esta hibridación son suficientemente clarificadoras, se ha de incidir en la necesidad de una mirada patrimonialista, sensible y respetuosa cuando se intervienen vestigios industriales que, por motivos históricos, sociales o patrimoniales, se han decidido mantener.

En el caso que nos ocupa, el edificio patrimonial preexistente es tratado sin ningún mimo —arquitectónicamente hablando— y su inclusión en el conjunto es puramente ornamental y anecdótica. Es demasiado habitual ver cómo estos elementos patrimoniales son devorados por las nuevas promociones inmobiliarias que acaban por desnaturalizarlos y vaciarlos de identidad y significado.

El periódico *El País* se hizo eco de unas declaraciones de Joaquín Cárcamo, miembro destacado de la AVPIOP, en referencia a la operación urbanística de Isozaki y a la integración del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE, en las que textualmente decía:

El edificio recordaba a la arquitectura característica de los almacenes de los *docks* de ciudades como Londres, Liverpool, Hamburgo o Rotterdam, sumando a su valor arquitectónico un importante valor testimonial de una ciudad con siglos de tradición industrial y portuaria. [...] La ciudad no supo encontrar un uso que evitase la demolición de los interiores en 1990 y eso fue un fracaso, pero el derribo de la mayor parte de la fachada en 2003 fue un desastre patrimonial. (Parrado, 2019, s.p.)



Figura 432. Fotografía del tratamiento interior del muro del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE y su encaje con las nuevas edificaciones.



Figura 433. Perspectiva aérea de la parte del complejo de *Isozaki Atea*, que afecta a los restos del DEPÓSITO FRANCO DE URIBARTE.



Figura 434. Fotografía de una vista general del encaje de las edificaciones postindustriales con los restos del inmueble patrimonial.



Figura 435. Salcedo, A. (2022). *Fake*¹³¹ [Fotografía].

- Lavadero de Barrainkua (Bilbao)

El segundo de los ejemplos propuestos de *fachadismo* es el caso del antiguo Lavadero de Barrainkua¹³², en Bilbao. Este *Lavadero* público, que toma el nombre de la calle donde se ubica, fue construido en 1898, junto a otros que se construyeron en la Villa a finales del siglo XIX, tras la prohibición de lavar en la Ría para combatir los efectos de las epidemias de cólera de 1886 y 1893 que azotaron Bilbao.

El *Lavadero de Barrainkua* ha permanecido en activo ininterrumpidamente, acogiendo diferentes servicios municipales. Yendo a un análisis del interés arquitectónico y constructivo del *Lavadero*, se trata de un edificio construido entre medianeras, con dos plantas sobre el suelo y un semisótano.

Notas -----

¹³¹ La obra *Fake* se integra en el proyecto artístico I survived the Guggenheim effect. Con esta pieza se pretende denunciar la descontextualización y la descapitalización patrimonial que sufren las edificaciones industriales preexistentes en su integración en proyectos de urbanismo postindustrial como el de Isozaki Atea. *Fake* hace

referencia al falso patrimonio que queda tras operaciones de fachadismo como la ejecutada con el Depósito Franco de Uribitarte.

¹³² El Lavadero de Barrainkua también era conocido como el Lavadero de la Perla, por el nombre de la zona donde se ubicaba



Figuras 436 y 437. Fotografías de la fachada del *Lavadero de Barrainkua* antes de su transformación.

Todo el interior se organiza alrededor de un gran espacio central de doble altura donde se ubicaba el lavadero propiamente dicho, mientras que, en los espacios perimetrales, se ubicaban las dependencias de servicios y personal necesarias para el funcionamiento de la instalación. (Mas, mayo de 2010)

En lo referente a la fachada del *Lavadero*, se trata de una construcción en piedra arenisca, con un zócalo de piedra caliza. Arquitectónicamente se resuelve con un estilo ecléctico, con simetría en los huecos, donde destacan el balcón y el frontón, que remata la fachada, en el que tiene grabada la palabra *lavadero* bajo el dintel.

Este *Lavadero* era el último ejemplo de este tipo de instalaciones históricas que *queda(ba)*¹³³ en la Villa que conserva su estructura original de alzado y planta. Cuando se decidió su nueva reutilización para acoger el *Centro Municipal de Distrito de Abando-Indautxu*, se procedió a la demolición y vaciado de toda la estructura interior del edificio, lo que supone *de facto* una operación de *fachadismo*.

Ya en 2017, antes de ejecutar la demolición del interior del histórico lavadero, el Ayuntamiento publicó a través de su web oficial, cuál sería el *modus operandi* para la adecuación del *Lavadero de Barrainkua* al nuevo uso. En esta comunicación ya se avisaba de la intención de conservar exclusivamente la fachada del edificio original, en cuyo nuevo rol pasaría a ser «elemento decorativo urbano».

Notas -----

¹³³ Se genera una duda a la hora de la temporalidad verbal, porque, a tenor de lo que desvelará este análisis, no se puede determinar si lo que del

Lavadero de Barrainkua queda es ya el propio lavadero.



Figura 438. Fotografía de 2018 de las obras del Centro Municipal de Distrito con la estructura frente a la fachada del LAVADERO DE BARRAINKUA.

Pero la transformación de este edificio patrimonial no queda ahí. Para ahondar en su banalización, la edificación de nueva construcción “aplata” visualmente la fachada del antiguo lavadero con la construcción de una estructura de enrejado metálico y cristal que vuela sobre esta y que la duplica en tamaño, tal y como muestran planos e infografías publicadas por el Ayuntamiento. De este modo, la operación de *fachadismo* de Barrainkua supone la degradación a un elemento puramente anecdótico de los restos del lavadero histórico.



Figura 439. Planos de los alzados del Centro Municipal de Distrito de Abando-Indautxu.

En referencia a la distribución del nuevo espacio interior del *Centro de Distrito*, y tal como se ve en la infografía facilitada por el Ayuntamiento, la fachada del antiguo lavadero está físicamente exenta, aunque la separación entre esta y la nueva estructura es mínima y conforma un pequeño soportal.

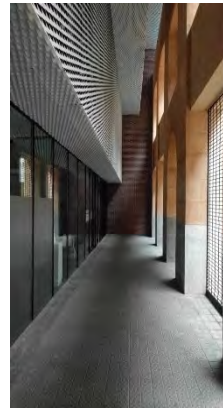


Figura 440. Infografía que muestra el soportal de tránsito entre fachada del lavadero y la entrada del edificio nuevo.

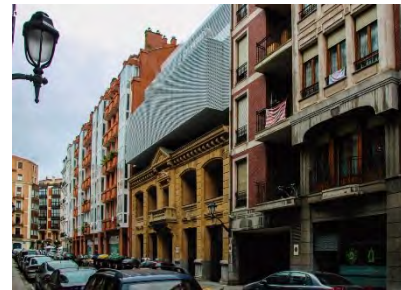
Figura 441. Fotografía del soportal construido entre la fachada de la edificación patrimonial y la del edificio postindustrial.

Ya en el interior, según la descripción que el propio Ayuntamiento hace de su distribución, se ha pretendido emular los huecos del antiguo edificio y lo que fue la zona común de lavadero se ha convertido en un espacio expositivo y una sala de reuniones. Este espacio central está rematado con una gran cristalera decorada, rescatada de la última remodelación interior del lavadero llevada a cabo en los años 80. Los espacios periféricos que rodean esta área central se utilizan para el servicio del *Centro de Municipal de Distrito*.

Figura 442. Fotografía del LAVADERO DE BARRAINKUA antes de su transformación.



Figura 443. Fotografía del LAVADERO DE BARRAINKUA tras su transformación.



Con todos los datos aportados hasta el momento, resulta ciertamente desconcertante la valoración que de la transformación del Lavadero de Barrainkua hace el Ayuntamiento de Bilbao:

Así, esta pequeña aportación arquitectónica, que asume hoy la representación municipal en un área tan singular como el Ensanche, reclama, en unos tiempos como los que vivimos, propensos a las grandes y emblemáticas construcciones, el reconocimiento del valor patrimonial de un trabajo nacido para un uso escasamente representativo, pero, eso sí, realizado por su autor con un solícito diseño y con un sentido de la responsabilidad, en la ejecución de la obra de carácter público, realmente notable. (Ayuntamiento de Bilbao, 19/07/2017)

Al conocer estas palabras del propio Ayuntamiento en defensa de la actuación arquitectónica en el Lavadero de Barrainkua, se hace necesario buscar un contrapunto y este lo da la AVPIOP que, en su blog, describe la operación de Barrainkua de esta manera:

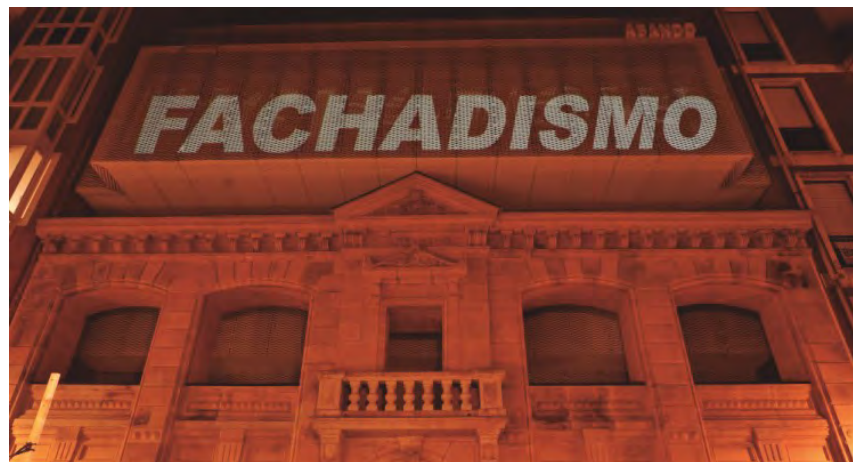
De este modo desaparece definitivamente la última muestra arquitectónica de una tipología —la de los lavaderos urbanos mecanizados— que, sobre todo como consecuencia de las epidemias de cólera de finales del siglo XIX y de la necesidad de hacer más llevadero el trabajo de lavado de ropa, tradicionalmente femenino, se estuvo representada con elementos de gran dignidad arquitectónica y técnica en los barrios de Bilbao. (AVPIOP, 24/06/2017)

Aparte del valor patrimonial e histórico del lavadero, basta con ver las imágenes de esta transformación para detectar un claro ejemplo de *fachadismo* descarnado, en el que el edificio nuevo devora al viejo. No se aprecia ningún esfuerzo integrador entre el elemento patrimonial y la nueva



Figura 444. Detalle del impacto de la edificación nueva en la edificación patrimonial, con una superposición de estructuras, en la que no se aprecia un intento de integración entre ambas.

edificación, basta fijarse en la infografía que muestra la fachada del lavadero desde el soportal. No hay sintonía en el uso de materiales ni de escalas y la presencia de la fachada del antiguo lavadero pasa a ser un mero objeto decorativo, anecdótico y testimonial. De una manera visual, pero cargada de simbolismo, los restos del antiguo edificio cargan a sus hombros con el peso de lo nuevo, provocando un nuevo efecto escenario.



Figuras 445 y 446. Salcedo, A. (2020). *Fachadismo*¹³⁴ [Fotografía]., incluida en el proyecto *I survived the Guggenheim effect* (2020-2021).

Notas -----

¹³⁴ La obra *Fachadismo* forma parte del proyecto artístico *I survived the Guggenheim effect*. Con esta

obra se denuncia uno de los más sonrojantes casos de fachadismo ejecutados en la capital vizcaína.

- **La demolición/sustitución del patrimonio industrial.**

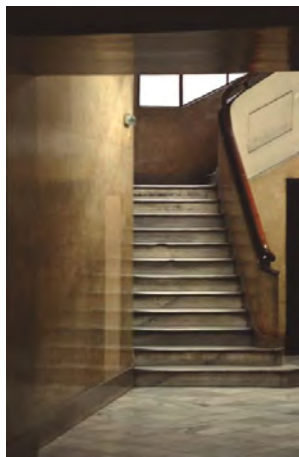
Otra de las prácticas habituales en la *neourbanización* postindustrial es la eliminación de los vestigios de la etapa anterior. Esta extendida práctica, que ha tenido su epicentro en Abandoibarra, ha tenido su cobertura por la política de *tabula rasa* que se ha venido desarrollando institucionalmente desde la década de 1990, ejemplarizada en proyectos que aplicaban las citadas cirugías masivas que extirpaban toda huella de la industrialización de las áreas de potencial oportunidad.

En esta segunda etapa de transformación urbana, las operaciones de demolición son más específicas y se ejecutan en elementos industriales individualizados y, aunque su impacto en la imagen de la ciudad pase prácticamente desapercibido, la suma de estas operaciones de sustitución del patrimonio industrial preexistente por edificaciones de nueva planta plantea un problema de *urbanización* en el Bilbao Metropolitano. Estos casos de sustitución de elementos industriales patrimoniales suponen una descapitalización de los valores históricos, arquitectónicos, etnográficos y simbólicos de la ciudad, lo que, en definitiva, conlleva una pérdida de identidad y su estandarización, ya que se acaban imitando estereotipos globales, que han tenido éxito en otros lugares en detrimento de su esencia. Para ejemplarizar este modelo de sustitución del Patrimonio Industrial, se analiza el caso de la demolición de EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA DE BILBAO.

- **EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA (Bilbao)**

Este caso no ha tenido gran trascendencia pública y mediática ya que se trata de una arquitectura discreta, pues está construida en medianera inserta en una manzana, en una calle no muy céntrica, ni abierta de Bilbao. Se trata del EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA, que se ubicaba en el número 4 de la calle Escuzza. Obra del arquitecto Emiliano Amann, este edificio de origen industrial se construyó entre los años 1946 y 1952. Arquitectónicamente hablando, tiene gran protagonismo su fachada principal y destacan sus grandes ventanales. De la belleza del edificio se da cuenta en la web *Arquitectura* en los siguientes términos:

El conjunto se concibe dentro de los parámetros clásicos de monumentalidad, de manera que la retícula de la estructura, proyectada en fachada, se singulariza al imitar sillares de piedra en los elementos verticales, mientras que, en los horizontales, que quedan lisos, se insertan elementos decorativos geométricos, a modo de puntas de diamante. La monumentalidad se continúa en el portal, cuyas paredes aparecen revestidas de materiales nobles, un elemento esencial aún hoy en la imagen del inmueble. (Villas donostiarras y fábricas bilbaína, 30/01/2019)



Figuras 447, 448 y 449. Fotografías del interior del antiguo EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA.



Figuras 450 y 451. Fotografías del exterior del antiguo EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA.

Vecino del edificio industrial del GARAJE INDAUTXU¹³⁵, junto al que formó parte del segundo ensanche de Bilbao, el *Edificio de la Central de Artesanía* estaba protegido en el planeamiento vigente en la Villa¹³⁶, en el apartado de Conservación Básica de nivel D, que protege la fachada, el portal y la escalera. En la Sección Segunda del Capítulo Tercero del Título XI, se especifica textualmente que (Artículo 113.6 punto nº 2):

Para estos edificios tendrán el carácter de elementos protegidos las fachadas exteriores, así como todo su aparato decorativo y ornamental (cornisas, cubiertas, líneas de forjados, etc.); los huecos originales en todas sus fachadas exteriores, así como el portal, incluida su ornamentación y mobiliario.

Por lo tanto, se trataba de una edificación con reconocido valor patrimonial y protegida en las ordenanzas municipales. Pues bien, una promotora inmobiliaria puso en su punto de mira este edificio industrial y, en 2018, consiguió que la Junta de Gobierno del Ayuntamiento de Bilbao aprobase el Estudio de Detalle de la parcela correspondiente a la calle Escuzza nº4, de conformidad con la documentación presentada por Grupo Promotor Escuzza, S.L.

Esto suponía entrar a valorar una propuesta de demolición total del EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA. Al tratarse de un edificio protegido, esta propuesta debía pasar por la Comisión de Patrimonio del Ayuntamiento de Bilbao. Esta Comisión estaba compuesta por diez miembros, en su totalidad arquitectos, excepto una historiadora. Según las actas de la Comisión de Patrimonio del 20 de noviembre de 2018, se trata la solicitud de licencia de obras para el derribo del edificio protegido de Escuzza nº4 con el siguiente resultado:

7º.- Idem, en relación con la licencia de obras solicitada por GRUPO PROMOTOR ESCUZA 4, S.L. para el derribo del edificio situado en la c/ José Mª Escuzza nº 4. (Expte.: 2018-043482).

– Con el voto en contra de la Sra. Etxarri, la Comisión por mayoría dictamina favorablemente la licencia solicitada, por ajustarse a la normativa al tratarse de un edificio de Conservación Básica Nivel D.

Es decir, de los diez miembros que componen la comisión, solamente una, la Sra. Etxarri, representante del Colegio de Arquitectos Vasco Navarro, votó en contra del derribo del EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA. El resto votó a favor del derribo total, aún tratándose de un edificio con elementos protegidos.

Notas -----

¹³⁵ El Garaje Indautxu es un edificio industrial, calificado como BC con la categoría de Monumento. Se hará un análisis pormenorizado del edificio en el apartado dedicado a los Bienes Culturales.

¹³⁶ Tomo V, Título XI. Régimen de protección de la edificación.; Anexo I. Listado de edificios y conjuntos sometidos al régimen de protección

¿Cómo es posible que una Comisión de Patrimonio, a la que se supone conocimientos y sensibilidad, pueda votar, casi en bloque, a favor de una propuesta de demolición de un edificio protegido? Es igualmente sorpresivo el argumento de que tal demolición se ajusta a la normativa «por tratarse de un edificio de Conservación Básica de Nivel D».

La norma es clara al respecto, se deben conservar la fachada, el portal, la ornamentación interior y exterior y el mobiliario. Entonces cabe cuestionarse qué valoraciones se esgrimieron para desproveer al edificio de la protección legal de que disponía.

Se podría llegar a la conclusión, sin temor a equivocarse, que en las deliberaciones de la comisión prevaleció el interés particular y la presión de la especulación inmobiliaria sobre el interés general, ya que el espíritu de la ley y de las medidas de protección aplicadas a estos elementos patrimoniales van dirigidas siempre a propiciar su conservación.



Figuras 452 y 453. Comparativa de las fachadas del edificio original de Amann y del nuevo edificio postindustrial.



Figura 454. Infografía de la fachada del futuro edificio que ocupará el espacio del EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA.

Esta aprobación de los planes de la promotora abrió la puerta definitivamente a la demolición del edificio industrial, una desaparición que se consumó en agosto de 2019. Desgraciadamente, el EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA será sustituido por un ejemplo irrelevante de arquitectura anodina del siglo XXI.

Si se hace una reflexión sosegada de esta actuación y, a tenor de los datos de los que se dispone, cabe realizarse varias preguntas *¿cómo es posible demoler un edificio protegido?, ¿qué valor añadido aporta el nuevo edificio que justifique la demolición del antiguo?, el nuevo edificio ¿refuerza la identidad diferenciadora de Bilbao en un mundo globalizado?, o ¿hacia dónde se dirige Bilbao, urbanísticamente hablando?*

- **Clandestinidad. Supervivencia de elementos industriales en el intersticio entre la urbe industrial y la ciudad postindustrial**

En este recorrido por los diferentes modelos de encaje del patrimonio industrial quedan por analizar los elementos que, por su escasa entidad, reconocimiento o ubicación alejada de áreas de interés urbanístico, han sobrevivido en los intersticios entre la vieja urbe industrial y la nueva ciudad postindustrial.

Estos elementos de origen industrial o que tienen una relación directa con la industrialización han sobrevivido a la voraz colonización urbana de los espacios tradicionalmente industriales gracias a su intrascendencia y capacidad de mimetización con el paisaje urbano, aunque algunos de ellos tendrán una más que segura sentencia de demolición.

Estos elementos adolecen del mismo mal que padece gran parte de los vestigios de la industrialización: la descontextualización. Al desaparecer el ecosistema industrial del que formaban parte, quedan

huérfanos, desnaturalizados y, en muchos casos, incapaces de transmitir la memoria industrial que deberían atesorar como testimonios de la época industrial.

A los conocidos casos de descontextualización como: *la chimenea de Etxebarria* (Bilbao), *el horno de calcinación de la Mina San Luis* (Bilbao), *la grúa Carola y la Casa de Bombas de Euskalduna*¹³⁷ (Bilbao), *el cargadero de SEFANITRO* (Barakaldo), *el Edificio Ilgner* (Barakaldo), *la chimenea de SANTA ANA DE BOLUETA* (Bilbao), los restos del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE (Bilbao), la última grúa portuaria de Punta Zorroza¹³⁸ (Bilbao), las grúas de *Vicinay* (Bilbao), o el cargadero de ORCONERA (Barakaldo) habría que sumar otra serie de elementos de menor entidad que han quedado (momentáneamente) atrapados en la nueva trama urbana. Estos otros patrimonios son: la *garita de SEFANITRO* (Barakaldo), DEPÓSITO DE AGUAS DE DOLARETXE (Bilbao), *los embarcaderos del Txinbito*¹³⁹, el ASCENSOR DE BEGOÑA (Bilbao), la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ, la FÁBRICA SANTA ÁGUEDA (Alonsotegi) o infraestructuras como la de acceso entre Erandio Goikoa y la zona industrial de Lutxana (Erandio).



Figura 455. Fotografía de uno de los embarcaderos del Txinbito.



Figura 456. Fotografía de la antigua garita de acceso a SEFANITRO.



Figura 457. Fotografía del Depósito de Aguas de Dolaretxe en el bilbaíno barrio de Begoña antes de su desaparición.

Notas -----

¹³⁷ Aunque la Casa de Bombas y la grúa Carola forman, junto a los diques secos, un conjunto representativo del Astillero Euskalduna, de todo el conjunto de elementos del astillero, se han conservado los que menor ocupación de superficie tenían.

¹³⁸ La grúa portuaria de punta Zorroza se prevé que será conservada por iniciativa vecinal, que instó al Ayuntamiento de Bilbao a adquirirla como memoria

de la actividad portuaria de la zona. No es un elemento aislado, ya que se contextualiza con el edificio de Grandes Molinos Vascos.

¹³⁹ El Txinbito era el nombre genérico de una embarcación de pequeño tamaño que unía ambos márgenes de la Ría en diferentes términos municipales. Parece ser que se va a conservar gran parte de la red de embarcaderos del Txinbito.

En referencia a la detección de estos elementos industriales clandestinos se idea el proyecto artístico *I survived the Guggenheim Effect* para darlos a conocer a la sociedad y reivindicar su papel como testimonios del pasado industrial en Euskadi.

Para este proyecto, realizado en el ámbito de esta investigación, se seleccionan varias edificaciones sobre las que se proyectan textos relacionados con su esencia, que las destaquen y contextualicen en los territorios postindustriales, con los objetivos de reintegrar físicamente estos elementos y reinsertarlos en el imaginario colectivo. De entre estas obras, se traen a colación como ejemplos del proyecto, las fotografías *Skyline* (2020) y *I survived the Guggenheim effect* (2020).



Figura 458. Salcedo, A. (2020). *Skyline* [Acción en espacio público].

En la primera, se proyecta el texto *Skyline* sobre la piel del *Ascensor de Begoña*, reconociendo, a pesar de su abandono durante décadas, su presencia en el Casco Viejo Bilbaíno. En el segundo ejemplo, se proyecta el texto *I survived the Guggenheim effect*, para reconocer el mérito que ha supuesto la supervivencia hasta nuestros días de la fábrica Santa Águeda, pese a llevar décadas cerrada.

Afortunadamente, varios de estos elementos sobrevivirán y formarán parte del nuevo Bilbao Metropolitano, aportando valor y memoria, como los embarcaderos del *Txinbito* o el *Ascensor de Begoña*, pero, otros, desafortunadamente, deberán permanecer en la clandestinidad, pasando desapercibidos para los nuevos urbanistas o su sentencia será de muerte.



Figura. 459. Salcedo, A. (2020). *I survived the Guggenheim Effect*¹⁴⁰ [Acción en espacio público].

Notas -----

¹⁴⁰ *I survived the Guggenheim Effect*, perteneciente al proyecto del mismo nombre, reivindica el papel de la fábrica en el imaginario vasco.

a better end of the world is possible



Figura 459. Salcedo, A. (2021). *A better end of the world is possible* [Fotografía intervenida].

5.3 Aspectos destacables del capítulo

En primer lugar, tras contemplar los datos aquí expuestos, se debe advertir que frente al detallado y coordinado planteamiento de las políticas de planeamiento urbano y ordenación territorial, no ha habido ninguna administración pública que haya puesto sobre la mesa la necesidad de una reflexión sobre la conservación de elementos patrimoniales industriales. Únicamente la presión y la voluntad de asociaciones vecinales y, sobretodo, el esfuerzo titánico de la AVPIOP han logrado poner en la agenda y salvar una pequeña parte del patrimonio industrial vizcaíno.

Se constata que el nuevo Bilbao se ha construido sobre los restos del importantísimo y heterogéneo Patrimonio Industrial vizcaíno y que las políticas de nuevo planeamiento urbanístico a escala metropolitana han supuesto, en realidad, una *tabula rasa*, con la demolición masiva de instalaciones industriales, ferroviarias y portuarias.

Los profesores Vivas y Arnaiz, describen muy acertadamente este periodo de mutación entre épocas como:

El devenir instaura espacios de incertidumbre en la malla urbana con una trama industrial característica que desaparece por la desmantelación, la deslocalización o el derribo, produciendo imágenes entrecortadas de lugares donde el desconsuelo se entrelaza con la apoteosis de la ruina. Los paisajes de la ribera de la Ría siguen siendo, en este sentido, un reducto en proceso de desaparición, una memoria que no es, sin embargo, neutral e inerte, sino que nos llega recargada de referencias personales, colectivas y más o menos ideológicas, porque «no es sólo la esencia de nuestra identidad personal sino también el alma y el motor de la cultura». (Vivas y Arnaiz, 2006, p. 127)

La pérdida de estos testimonios físicos de la industrialización supone una ruptura en la cadena de custodia y transmisión de la memoria industrial y provoca en la sociedad una amnesia inducida, en la que las rutilantes luces del urbanismo postindustrial no dejan ver el valor de identidad y cultural del patrimonio industrial. Se debe hacer una reflexión seria sobre el camino emprendido, sobre el tipo de ciudad postindustrial que se está construyendo y sobre qué valores se erige, para lo que se echa mano de una reflexión de Javier Cenicacelaya, que dice:

Porque muy pronto veremos que el urbanismo de pensamiento único, de recetario, no habrá conseguido hacer una ciudad aceptable para los ciudadanos, ni tampoco la visión del desarrollo urbano desde la óptica de los grandes operadores inmobiliarios, es decir, desde la óptica del máximo rendimiento o economicista. (Cenicacelaya, 2004, p. 32)

El propio Cenicacelaya se pronuncia sobre el modelo de urbanismo postindustrial que se ha desarrollado en la capital vizcaína:

Esta fiesta de la especulación urbana con nula participación ciudadana y grandes dosis de propaganda vacua y autocomplaciente es el actual urbanismo de Bilbao. Aunque no sólo de Bilbao. No hay ningún proyecto de futuro, sino un afán de competir con otras ciudades para ver quién tiene el mayor zoológico arquitectónico y los más raros especímenes que mostrar. (Cenicacelaya, 2004, p. 29)

Aunque, de modo opuesto a la reflexión de Cenicacelaya, Eduardo Leira, enfatiza el exitoso proceso de Bilbao y apunta que:

Cuestionar el proceso, o apuntar crítica alguna a los resultados, cuando, como en el caso de Bilbao, han alcanzado tanto éxito, resulta chocante. El éxito contribuye sin duda a amortiguar, cuando no a eliminar, todo cuestionamiento, que sólo de forma colateral, y académica, puede de hecho abordarse." (Leira, 2004, p. 47)

En base a lo expuesto en este capítulo y a los resultados de la investigación, el posicionamiento del autor es más cercano a las tesis de Cenicacelaya que a las de Leira. Las luces cegadoras de las ciudades postindustriales vizcaínas no deben cegarnos en cuanto a valorar de manera crítica y sosegada las políticas de ordenamiento territorial desarrolladas por las diferentes administraciones, así como los éxitos y fracasos de estas.

Hay una reflexión de los investigadores Lekerikabeaskoa y Vivas que se integra perfectamente en este análisis de la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano, que dice que «no se pueden conservar las identidades de los lugares si se destruyen los paisajes; puesto que, unos y otros, transmutan simbólicamente» (Lekerikabeaskoa y Vivas, 2009, p. 323).

En esta reflexión, los investigadores vinculan la identidad y el entorno físico, ya que son dos entidades que se influyen y construyen mutuamente. Estos mismos autores apostillan que:

[...] nuestras referencias al paisaje industrial, que es un 'paisaje cultural', solo pueden tratar de desvelar una 'captura imaginaria' percibida a través de la reinterpretación realmente singular de los elementos culturales, reconvertidos en artefactos estéticos; poseedores de esa pátina que imprimen las 'dobles miradas' peculiares que el arte refleja o proyecta sobre los objetos. (Lekerikabeaskoa y Vivas, 2009, p. 325).

Para concluir, y como reflexión final, si un visitante que nunca hubiese oído hablar de Bilbao o no conociese su pasado, pasease por el circuito turístico estandarizado, jamás podría sospechar que se encuentra en la que fue, hace menos de medio siglo, una de las urbes más industrializadas de Europa, además de una ciudad-puerto.

Además, *¿qué bilbaíno se sigue identificando, hoy en día, con el pasado industrial y portuario de la Villa?* Es más, si se pregunta casi a cualquiera sobre esa etapa reciente de la historia de este territorio vizcaíno, se constata que la transformación física del territorio y la retórica institucional han calado en el

imaginario de la sociedad vasca y ya casi nadie recuerda los grandes barcos que surcaban la Ría, el incesante ir y venir de botes que conectaban sus orillas o las bulliciosas columnas de trabajadores entrando o saliendo de las grandes factorías.

Lo industrial se relaciona con conflictividad laboral y social, con ruinas y con ciudades grises y sucias. La sociedad, amnésica e imbuida por este mensaje de negatividad hacia lo industrial, reniega de un pasado, duro y épico a partes iguales, sobre el que se han construido nuestro estado de bienestar, nuestros valores y nuestra identidad.

Tras el análisis de las implicaciones que la implementación de las políticas gestoras de la ordenación del territorio ha tenido en la transformación urbana y paisajística del área metropolitana de Bilbao, los actores involucrados en estas y las consecuencias que la ocupación de los espacios abandonados y obsoletos han tenido en la pérdida de elementos industriales, se aborda la reutilización como instrumento ideal para la salvaguarda del Patrimonio Industrial.



002100
111111

06

Reutilización. La tabla de salvación del patrimonio industrial

6.1 El instrumento clave para la salvaguarda del patrimonio industrial

Tomando como referencia los hitos expuestos por el profesor Vivas, se podría datar el arranque de la industrialización en Bizkaia y Euskadi a finales del siglo XIX, en torno a la década de 1870.

La naturaleza y dimensiones del patrimonio industrial inciden en su presente, generando problemas de conservación bien diferentes a los que de otros patrimonios más o menos museables [sic]. [...] No cabe, pues, hablar sólo de conservación, sino que se debe hablar de reutilización, bajo la forma de parques, de instalaciones lúdicas o culturales. Siempre con la fidelidad y rigor que no desvirtúe la memoria del trabajo y la historia técnica y social del lugar.

Álvarez-Areces (2017, p. 19-20)

[...] nuestras ruinas no son casi nunca mármoles y sillares sino despojos de hierro y cemento, hormigón o acero.

Lekerikabeaskoa y Vivas (2009, p. 313)

En el presente capítulo se aborda la reutilización del Patrimonio Industrial como instrumento y alternativa de regeneración y sostenibilidad urbana, frente a la renovación constante de las ciudades postindustriales contemporáneas. También, se incidirá en la necesaria conservación de los elementos más representativos y relevantes de la etapa industrial como una cuestión de interés público, de justicia social y de memoria colectiva e histórica.

Tras la crisis del petróleo de la década de 1970, que golpeó la línea de flotación de todos los sectores industriales de las sociedades occidentales industrializadas, incluida la vasca, y las posteriores reconversiones industriales que supusieron el abandono de la producción industrial intensiva y el cierre de los grandes complejos fabriles, se apostó por hacer borrón y cuenta nueva, sustituyendo la dependencia de las grandes industrias en favor del sector terciario.

Este radical cambio de sistema socioeconómico dejó un reguero de edificaciones, infraestructuras y suelos, antaño industriales, abandonados y obsoletos. Esta problemática se acentúa en territorios de gran concentración industrial como el área metropolitana de Bilbao. Tras una primera etapa en la transición del País Vasco hacia un modelo postindustrial, marcada por las demoliciones indiscriminadas de los vestigios de la industrialización, la crisis económica global de finales de la primera década del nuevo siglo y la concienciación social en busca de una necesaria sostenibilidad económica, urbana y medioambiental en la configuración de las ciudades contemporáneas han llevado a los equipos de gobierno de estas a plantear la reutilización del Patrimonio Industrial como estrategia urbana y alternativa a la construcción de nueva planta, además de tener en cuenta la carga de identidad cultural y el valor patrimonial que las arquitecturas industriales atesoran y aportan a estas ciudades.

Tras décadas arrastrando la problemática de la conservación y el encaje del Patrimonio Industrial obsoleto en las ciudades y territorios postindustriales, una problemática que se produce por tres motivaciones principales: por la imagen de degradación y la desvinculación social con los vestigios de la industrialización, inducida desde las propias instituciones públicas; por la fragilidad del Patrimonio Industrial y por la dificultad de su encaje en los proyectos de neourbanismo que afrontan las ciudades postindustriales.

Estos proyectos de reconfiguración urbana deben, por un lado, dar respuesta a las necesidades del nuevo ciclo, recuperando los frentes de agua y transformando los suelos industriales abandonados en áreas de oportunidad, mientras, por otro, deben integrar los vestigios patrimoniales de la industrialización, facilitando su coexistencia y cohabitación con los nuevos proyectos arquitectónicos.

En este sentido se ha de tener en cuenta que, para una correcta y digna conservación del patrimonio arquitectónico industrial obsoleto, se debe emplear una conjunción analítica y metodológica basada en la arqueología industrial como herramienta del conocimiento que se ocupa específicamente del estudio del Patrimonio Industrial y aplicar la *teoría del restauro*¹¹³ como disciplina definitoria de las problemáticas y criterios en la restauración/rehabilitación de este patrimonio arquitectónico. La arqueología industrial aporta las valoraciones para definir qué elementos del Patrimonio Industrial se deben conservar; mientras, la *teoría del restauro* marca los criterios para esa conservación (Biel, 2016).

Para definir qué elementos del Patrimonio Industrial deben ser conservados, necesariamente hay que seguir una serie de pautas: (1) una investigación histórica específica de cada elemento patrimonial, (2) un análisis de los valores patrimoniales que hay que conservar de cada elemento y, en caso de ser elementos del Patrimonio Cultural, atender sus regímenes de protección específicos, (3) un estudio de viabilidad y sostenibilidad social, económica y medioambiental de las propuestas de nuevo uso, además de (4) una evaluación de los valores patrimoniales industriales que hay que conservar de cada elemento para una eficiente y eficaz aplicación de los principios de la *teoría del restauro* (Aguilar, 1998; Sobrino, 2014; Biel, 2016).

Atendiendo a la cuestión de cómo debe ser la correcta conservación del Patrimonio Inmueble, se debe fomentar un debate crítico sobre los criterios (mínimo común denominador) que se deben aplicar en las intervenciones sobre el patrimonio arquitectónico industrial (Hernández, 2015a y 2015b). En este sentido, refiriéndose a los valores que debemos conservar en el Patrimonio Industrial, el profesor-investigador Juan Claver dice textualmente que «[...]para que un determinado bien sea considerado

Notas -----

¹¹³ Teoría enunciada por Cesare Brandi, en la que marca las pautas que debe seguir la restauración de elementos patrimoniales. Brandi define la restauración como “el momento metodológico del

reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en vista de su transmisión al futuro” (Brandi, 1999, p. 17).

patrimonio industrial, las características que en él sean contenedoras de valor deben estar vinculadas a esa naturaleza industrial y, por tanto, al proceso productivo que en origen provoca la aparición del bien» (Claver, 2016, p. 1). En definitiva, que, para una ejemplar conservación del Patrimonio Industrial, se debe priorizar la salvaguarda de los valores patrimoniales industriales vinculados a los procesos productivos que acogió la edificación.

El área Metropolitana de Bilbao es, aún hoy, un territorio plagado de incontables testimonios físicos de la etapa industrial como instalaciones fabriles, mineras, ferroviarias y portuarias, vivienda obrera y obra pública —elementos que configuraron y condicionaron la estructura urbana de las viejas urbes industriales y del paisaje durante más de dos siglos—. Este legado o herencia pertenece cultural e históricamente al pueblo vasco, tal y como se recoge en el primer párrafo del apartado de *Exposición de Motivos* de la Ley 7/90 de PCV, que dice textualmente que «el patrimonio cultural vasco es la mayor expresión de la identidad del pueblo vasco [...]. Este patrimonio cultural es propiedad del pueblo vasco». Si bien no todo el Patrimonio Industrial forma parte del Patrimonio Cultural, sí se ha de interiorizar que los testimonios de la industrialización que han adquirido esta categoría deben estar regidos por este principio y su salvaguarda debe ser considerada de interés público, aunque, como se ha demostrado, en el capítulo dedicado a la gestión, esto dista mucho de ser real.

Se debe tener en cuenta que el Bilbao Metropolitano se encuentra actualmente sumido en la recta final de su transmutación hacia un modelo territorial, urbanístico y socioeconómico postindustrial, concitando en este limitado territorio incontables proyectos de planeamiento territorial y ordenación urbana en los que el nuevo modelo urbano y socioeconómico impuesto, ha ido colonizando, física y emocionalmente, los últimos bastiones industriales, convirtiendo las edificaciones fabriles y los suelos industriales obsoletos en el objetivo de los nuevos ensanches de las ciudades postindustriales vascas. Los objetivos de esta planificación territorial postindustrial, especificada en el *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano*, son reconquistar los frentes de agua para los municipios ribereños y explotar, urbanísticamente hablando, los suelos antaño industriales como espacios de oportunidad.

En todo caso, esta conservación del Patrimonio Cultural, y por extensión del Patrimonio Industrial, solo puede ser sostenible, social, económica y urbanísticamente, si es reutilizado, asumido e integrado en la trama urbana de las nuevas ciudades postindustriales. Teniendo en cuenta esta premisa, y tal y como acertadamente apunta Juan Claver, para la efectiva salvaguarda de un número significativo de elementos arquitectónicos industriales obsoletos, se deben plantear «recuperaciones para otros usos» (Claver, 2017, 8m24s), asumiendo el impacto que las nuevas actividades tendrán en la edificación que las acoge, pero siempre se ha de tener en cuenta que si se trata de reutilizar/recuperar elementos del Patrimonio Industrial, se deberían conservar preferentemente las «características que mejor permitan interpretar el proceso productivo que este bien acogió» (Ibídem, 9m30s).

Así pues, el condicionante principal a la hora de reutilizar un bien inmueble patrimonial de origen industrial debería ser que este sea «[...] contenedor del conocimiento y debe tener la capacidad de transmitir ese conocimiento» (Canal Ibídem, 9m20s). También, se comparte con el profesor Claver la idea de que, si se pretende que *lo nuevo* y *lo viejo/histórico* cohabiten en un mismo espacio o inmueble, se debe dar una relación de simbiosis y potenciación mutua, donde el límite lo marca la preservación de los valores patrimoniales de la edificación que se va a reutilizar, descartando los proyectos que impongan una colonización casi total de la arquitectura huésped y la extinción de las características y valores industriales del anfitrión o arquitectura hospedadora.

Es decir que, cuando se plantea un cambio de uso para un BC inmueble de origen industrial, es la conservación de los valores específicamente industriales lo que se debería priorizar. Lamentablemente, como se probará a continuación, en gran parte de los proyectos de reutilización de BBCC de naturaleza industrial ejecutados en el Bilbao Metropolitano no se han respetado las premisas marcadas en sus regímenes de protección. Cuando en estos procesos de rehabilitación/reutilización se pierden los valores patrimoniales que se deben proteger, se produce una descapitalización

patrimonial del bien, dando lugar a fenómenos como el *"fachadismo"*¹¹⁴ o la transformación *"Post-industrial"*¹¹⁵.

Si se analiza históricamente la reutilización del Patrimonio Industrial, se trata de un fenómeno cultural que surge a mediados del siglo XX, como solución a las tensiones urbanas generadas entre el patrimonio construido que se debía preservar y la reconfiguración de las ciudades postindustriales. Estas tensiones se vienen produciendo por la necesaria coexistencia e integración del Patrimonio Industrial protegido en los proyectos de neourbanismo.

El problema se agrava en un territorio tan abrupto como el de la cuenca de la Ría del Nervión, un corredor fluvial embutido entre montañas con una limitada disposición de suelos llanos y un extenso parque de edificaciones industriales patrimoniales obsoletas. Este equilibrio inestable entre lo preexistente y la necesidad de renovación ha colocado a la reutilización como alternativa eficaz y eficiente en la praxis arquitectónica actual, optimizando los recursos y contribuyendo a crear un modelo de ciudad más sostenible.

La reutilización debe convertirse, por tanto, en una herramienta de mediación entre la conservación de las arquitecturas industriales, insostenible per se, y la construcción incesante de arquitecturas de nueva creación, de gran impacto económico y visual, pero que descapitalizan la ciudad de sus valores históricos, paisajísticos y patrimoniales, favoreciendo la globalización en detrimento de las especificidades locales.

Esta práctica, bien desarrollada, aseguraría la salvaguarda del Patrimonio Industrial, dotándolo de un nuevo simbolismo y encaje urbano, además de garantizar su proyección en el futuro (Georgesku, 2015). La historiadora Asunción Hernández también incide en la necesidad de reutilizar como garantía de supervivencia de las edificaciones industriales patrimoniales: «[...] esta arquitectura, en parte obsoleta funcionalmente, a la que había que dar necesariamente un nuevo uso, puesto que se trataba de una manera de garantizar su pervivencia en el futuro» (Hernández, 2017, p. 30).

Al hilo de las ideas planteadas por Georgesku, otro de los motivos para reforzar la alternativa de la reutilización se debe a una cuestión de sostenibilidad y ecologismo, ya que se deberían aplicar al ámbito de la arquitectura las mismas lógicas que al reciclaje de materiales. Según señala el arquitecto Eduardo Souza «la construcción civil es el sector humano que consume la mayor cantidad de recursos naturales». Teniendo en cuenta este dato, se debería priorizar la reutilización de los recursos arquitectónicos disponibles frente a su demolición y sustitución por edificaciones de nueva planta, ya que, además de garantizar la conservación de valiosos inmuebles del Patrimonio Industrial, se limitaría la producción de ingentes cantidades de desechos materiales y se reduciría el costo que suponen las nuevas construcciones. Además, en la adaptación de los inmuebles industriales a su nuevo uso se pueden acometer mejoras en la eficiencia energética en el edificio reutilizado.

En cuanto a la sostenibilidad de los proyectos de reutilización del Patrimonio Industrial, hay que remitirse a la definición que del término *desarrollo sostenible*, da la *Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*¹¹⁶ en su informe *"Nuestro futuro común"* (1988), para identificar tres dimensiones en la conservación y reutilización de recursos: la ambiental, la económica y la social. Tal y como se ha podido comprobar en el trascurso de esta investigación, es la dimensión económica la prioritaria al afrontar la reutilización del Patrimonio Industrial obsoleto, seguida de la

Notas -----

¹¹⁴ El *fachadismo* es un recurso arquitectónico consistente en vaciar la edificación patrimonial preexistente conservando únicamente sus fachadas. De este modo, se guarda la apariencia original, pero se dispone de un nuevo interior sin las restricciones de la edificación original.

¹¹⁵ El término *Post-industrial* hace referencia a las edificaciones industriales patrimoniales que al ser adaptadas para acoger un nuevo uso se sacrifican sus valores patrimoniales netamente industriales a

favor de las necesidades estéticas o estructurales del proyecto de reutilización.

¹¹⁶ la *Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo* (del inglés *World Commission on Environment and Development*) es una comisión internacional creada por la *Organización de Naciones Unidas* (ONU) en la Asamblea General de 1984 como un organismo rector mundial en la gestión del medio ambiente.

medioambiental, que está cogiendo gran relevancia en los últimos tiempos y, en tercer lugar, a mucha distancia de sus predecesoras, la dimensión social apenas es tenida en cuenta.

Afortunadamente, son cada vez más las voces que se alzan reclamando un mayor protagonismo de la dimensión social y cultural a la hora de calificar un proyecto de reutilización como sostenible. Hay investigadores como Chris Landorf que achacan la devaluación de la variable social de la sostenibilidad a la dificultad de cuantificar y probar los efectos de esta, en comparación con la objetividad de los datos y resultados de las dimensiones económica y medioambiental (Landorf, 2009).

Teniendo en cuenta los datos aportados, en los proyectos urbanísticos postindustriales que se están desarrollando o que se prevén desarrollar en un medio plazo en el Bilbao Metropolitano y que tienen un impacto directo en los territorios industriales abandonados, se debería hacer una reflexión sobre qué actividades y qué dotaciones públicas (comisaría, centros educativos y formativos, centros culturales, oficinas municipales, etc.) son necesarias en esos contextos urbanos de nueva creación y qué edificaciones industriales preexistentes podrían acogerlas.

Con este cruce de datos y necesidades se buscaría una simbiosis adaptativa entre las posibilidades espaciales y arquitectónicas que ofrecen el parque de inmuebles patrimoniales industriales que se debe conservar y los usos que podrían acoger. En este sentido, se observa una evolución positiva en el modelo de ciudad por el que apuesta Bilbao, pues, tras proyectos de *tabula rasa* como el ejecutado en Abandoibarra, en los PGOU que se van a desarrollar en Zorrotzaurre y en Punta Zorroza se prevé la conservación, reutilización e integración de varias edificaciones fabriles protegidas.

Ciertamente, algo está cambiando cuando Departamentos del Gobierno Vasco y la DFB, como los de Turismo y Promoción Económica ponen el punto de mira en el Patrimonio Industrial como recurso que puede explotarse, tal y como se desprende de su programa denominado *Turismo Industrial*¹¹⁷ en el que Euskadi se integra en la *European Route of Industrial Heritage* desarrollada por la Comunidad Europea. Pero no se debe perder de vista la fragilidad y la necesaria contextualización territorial de este patrimonio heredado de la industrialización, un patrimonio que se enfrenta a problemáticas específicas y novedosas tales como su vertebración como ecosistema y paisaje —por encima de las muestras individualizadas y aisladas—, su presencia en la construcción de paisaje, la desafección social, la cercanía temporal y la dificultad de entenderlo socialmente como histórico, el coste económico de su mantenimiento o su encaje físico-estético en los proyectos urbanísticos postindustriales.

Es por esto por lo que, en las reutilizaciones de este patrimonio en áreas de gran concentración de edificaciones y complejos industriales en desuso como la del Bilbao Metropolitano, debería hacerse un ejercicio de análisis de preservación supramunicipal del paisaje industrial, articulada a través de la rehabilitación/restauración y reinserción urbana de, al menos, los elementos industriales reconocidos como BBCC del Patrimonio Cultural vasco, favoreciendo una contextualización/interpretación metropolitana de estos testimonios de la etapa industrial, ya que se trató de un ecosistema industrial supramunicipal interdependiente.

Esta exigencia mínima no impide que se estudie la posible conservación de otras edificaciones y estructuras industriales que pudieran aportar valores complementarios, que ayuden a conservar la configuración del paisaje cultural industrial de la Ría del Nervión. Las diferentes administraciones implicadas en la transformación urbana, socioeconómica y territorial del Gran Bilbao industrial en el Bilbao Metropolitano postindustrial deberían ser capaces de llegar a acuerdos que hagan posible la conservación de «elementos y paisajes que mantengan en la memoria futura una imagen suficientemente evocadora del pasado» (Villar, 1998).

En este análisis de la reutilización del patrimonio inmueble se realiza un somero repaso de los proyectos que ejemplarizan esta práctica arquitectónica, priorizando los vinculados con actividades

Notas -----

¹¹⁷ El programa Turismo Industrial es una propuesta del Departamento de Turismo del Gobierno Vasco en la que se recopilan los más relevantes espacios industriales patrimoniales del País Vasco que están

en buen estado de conservación. Hay muchas edificaciones y territorios industriales de altísimo valor patrimonial que no han sido incluidos en esta guía por su estado de abandono y degradación.

relacionadas con el arte y la cultura. A través de una serie de ejemplos se analizarán las diferentes maneras de habitar la fábrica y el impacto que los nuevos usos han tenido en la integridad patrimonial y física de estas edificaciones fabriles. Los ejemplos seleccionados proporcionarán una panorámica que va desde la esfera internacional, hasta el ámbito nacional y autonómico, llegando hasta el contexto territorial específico de esta investigación.

En el contexto geográfico específico del Bilbao Metropolitano, se realizará un análisis más detallado de los proyectos de reutilización del Patrimonio Cultural Inmueble. Para ello, se creará una tipología basada en el impacto que los proyectos de rehabilitación/reutilización han tenido en la conservación de los valores patrimoniales industriales de los BBCC. Cada tipología irá acompañada de un caso de estudio que ayude a comprender las características específicas de la misma. Finalmente, atendiendo al espíritu transformador y generador de dinámicas positivas de este proyecto investigador, se propondrá la reutilización de un Monumento industrial del Patrimonio Cultural vasco que lleva décadas abandonado: la fábrica de pisos de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS en Bilbao.



Aitor Fernández ante los planos de uno de los edificios en los que Oneka ha aplicado sus conocimientos en Ecodiseño.



Figura 461. Fotografía de un artículo de prensa en la que se aprecia como uno de los elementos patrimoniales muebles de HARINO PANADERA adorna el despacho del arquitecto Aitor Fernández.

Figura 462. Fotografía de los mismos elementos de patrimonio mueble de HARINO PANADERA en su ubicación original dentro de la edificación protegida.

Dentro de este análisis de la reutilización del Patrimonio Industrial, también tiene un papel fundamental el Patrimonio Mueble, tantas veces denostado y marginado. Se debe tener en cuenta que el gran problema que padece el Patrimonio Industrial mueble es su amparo legal, ya que en escasas ocasiones se reconoce este patrimonio como BC y, cuando esto ocurre, suele ser porque se protege junto a la edificación que lo acoge, conformando un binomio indivisible. Aunque hay casos en los que el Patrimonio Mueble ha sido objeto de abandono, degradación e incluso expolio, tal y como se encargó de denunciar la AVPIOP ante el Ararteko, con ejemplos como la mencionada venta de los roblones originales del Puente de Bizkaia en su tienda de souvenirs (ver apartado 5.2.2.c dedicado a la Tipología 3. *BBCC alterados* del capítulo de la gestión) o el de una de las piezas de la maquinaria industrial de HARINO PANADERA de Bilbao que, a pesar de estar protegida como parte integrante del *Monumento* aparecía en la fotografía de un artículo de prensa adornando el despacho de un arquitecto vizcaíno.



Figura 463. Salcedo, A. (2018). *Harino Panadera*¹¹⁸ [Acción en espacio público].

Notas -----

¹¹⁸ La obra *Harino Panadera* forma parte del proyecto artístico *Exposición de motivos*. En esta pieza se proyecta el texto del artículo 37 de la Ley 7/1990 de

PCV en el que se pone el acento en la protección de los bienes muebles ligados a una edificación patrimonial como HARINO PANADERA.

La mayor y más importante muestra de Patrimonio Industrial mueble del País Vasco se conserva en el edificio de la fábrica *Consonni* de Zorrotzaurre, hoy renombrada como *Konsoni Lantegia* y transformada en almacén. Esta colección de joyas del Patrimonio Industrial está a la espera de su ubicación definitiva en el futuro *Museo de la Técnica* de Euskadi, que probablemente ocupará las naves industriales de la antigua compañía minera Orconera en Barakaldo. Las pretensiones del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco son, mientras se concreta definitivamente el *Museo de la Técnica*, crear un centro para la gestión integral y la interpretación del Patrimonio Industrial mueble y de la cultura del trabajo en *Konsoni Lantegia*. También, se ha de apuntar que ninguna de las piezas que componen la colección de *Konsoni Lantegia*, las más valiosas que posee el País Vasco, está considerada como Patrimonio Cultural y, por lo tanto, amparadas por la Ley 6/2019 de PCV.

En el trabajo de campo realizado para esta investigación se ha sido testigo directo del expolio y destrucción de importantes muestras del patrimonio mueble y documental de empresas de la entidad de AHV o BWE. Es por esto por lo que se analizan proyectos de recuperación, reutilización e intervención de Patrimonio Industrial mueble vinculados con prácticas artísticas contemporáneas, entre los que se destaca el proyecto *Azken alabak* (2017-2019), realizado específicamente en el contexto de esta investigación. La totalidad de los proyectos de recuperación que se analizan han sido posibles por la intervención de artistas y han sido mediados por el arte.

6.2 La reutilización como tabla de salvación del patrimonio industrial

6.2.1 Reutilización del patrimonio industrial inmueble

La mejor manera de preservar un edificio es encontrar un uso para él.

Viollet-Le-Duc (1996, p. 36)

Reciclar o morir. La máxima que rige estos tiempos modernos ha calado hondo entre los grandes arquitectos. Antiguos edificios industriales están siendo sometidos a revolucionarios lavados de cara para vincularlos a usos muy diferentes a los de antaño.

García (2003)

Los edificios y estructuras de interés notable que, a duras penas aún podemos contemplar en Bilbao y los municipios de la ribera del Nervión, incluyendo la zona minera, provienen en su mayoría de las diversas fases de industrialización. Esos lugares que a día de hoy se nos presentan con oscuras sombras fantasmagóricas, son los últimos vestigios de unos paisajes ya vacíos y desérticos. Cementerios de la arqueología post-industrial con máquinas en realismo social, como testimonio romántico de lo que Bilbao significó antes de la última gran metamorfosis.

Lekerikabeaskoa y Vivas (2009, p. 308)

Dentro de este apartado, teniendo en mente las palabras del profesor Claver sobre la necesaria preservación de los valores patrimoniales industriales de las antiguas edificaciones fabriles, el análisis se centra en proyectos de reutilización del Patrimonio Industrial inmueble con usos vinculados directa o indirectamente con el arte y la cultura. También, resultan una guía las palabras de los ingenieros Javier Muniozguren y M^a Isabel Larrakoetxea que reflexionan sobre la permanencia e integración de la

obra pública cuando sobrevive a la etapa en la que fue creada y pierde funcionalidad y sentido. Exponen que hay que valorar estas obras públicas obsoletas:

[...] en su contexto histórico, atendiendo a los factores sociales, políticos, económicos, tecnológicos e intelectuales preponderantes en cada período nos permite valorarlas como elementos no sujetos al paradigma tan en boga hoy en día del usar y tirar. Por supuesto que hay que entender el territorio y la ciudad como productos dinámicos de un proceso histórico [...] lo que no significa hacer tabla rasa de lo anterior. Al menos los antiguos usaban las construcciones precedentes como cantera de las nuevas, nosotros más bien parece que nos erigimos en fabricantes de escombros. (Muniozgueren y Larrakoetxea, 2007, p. 173)

6.2.1.a La fábrica como contenedor del arte contemporáneo

En los últimos tiempos, durante la fase de transición entre las etapas industrial y postindustrial en Occidente, tras el abandono de la producción intensiva en las grandes fábricas, la mayor parte de estos complejos industriales quedaron obsoletos. Sus peculiares características arquitectónicas, de ubicación y espaciales han hecho que su reutilización encaje con usos muy específicos, entre los que destacan los relacionados con el arte contemporáneo y las industrias culturales.

Durante décadas el uso museístico de edificaciones industriales ha sido un recurso recurrente empleado por las instituciones públicas para buscar un acomodo digno y útil al Patrimonio Industrial obsoleto. Hay ejemplos de esta práctica en la totalidad de las antiguas urbes industriales europeas y norteamericanas. El exitoso modelo socioeconómico formado por el tándem Patrimonio Industrial inmueble y arte contemporáneo ha sido replicado incesantemente hasta colocar en edificaciones industriales recuperadas de casi cualquier ciudad occidental museos de arte contemporáneo, centros culturales o actividades artístico-culturales. La historiadora Ascensión Hernández dice textualmente, en referencia a la reutilización de arquitecturas industriales para usos museísticos, que «por supuesto ha influido la demanda creciente en las dos últimas décadas de museos y centros culturales que cubran el mayor tiempo de ocio disponible, generando elevados beneficios económicos, sociales y urbanos, puesto que poseer un museo de arte contemporáneo es hoy un signo de distinción y modernidad para cualquier ciudad» (Hernández, 2017, p. 30)

Es decir que, leyendo entre líneas, se puede adivinar que existe un interés político en abanderar estos proyectos de reutilización/transformación de ciertas arquitecturas industriales, ya que, además de los consabidos réditos económicos, reportan al organismo promotor propaganda y méritos de gestión muy valorados socialmente. Habitualmente estos proyectos de reutilización vinculados al arte y la cultura se convierten en punta de lanza o elemento simbólico en fenómenos más extensos de regeneración urbana, muchas veces incidiendo en espacios urbanos periféricos y/o degradados (Llorente, 1996).

De este modelo específico de reutilización hay ejemplos de relevancia internacional como la incorporación de la antigua Central de Energía de Bankside al complejo de la Tate Modern en Londres, la inclusión de la antigua Central Eléctrica del Tejo (transformada en Museo de la Electricidad) en el Museo de Arte, Arquitectura y Tecnología (MAAT) en Lisboa, la reutilización de las edificaciones de la Destilería Sociedad Italiana Espíritus para albergar los fondos artísticos de la Fundación Prada en Milán, el Musée D'Orsay de París, pinacoteca ubicada en la antigua estación ferroviaria del mismo nombre o el FRAC de Dunkerque, donde un taller naval es clonado y transformado en un centro cultural, entre otros.

A nivel estatal, también hay ejemplos significativos de la ubicación de museos de arte, fábricas de creación o centros culturales en antiguos complejos fabriles como el Centro Cultural CaixaForum Madrid, ubicado en las instalaciones de la antigua Central Eléctrica del Mediodía, el Centro Cultural

CaixaForum Barcelona, instalado en el complejo de la fábrica Casaramona, el Centro de Arte y Creación Industrial LABoral de Gijón, que ocupa las antiguas instalaciones de los talleres de la Universidad Laboral de la ciudad asturiana o el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, ubicado en el antiguo Mercado de Mayoristas de la ciudad.



Figuras 464, 465, 466, 467 y 468. Tate Modern (Londres), FRAC Dunkerque, Museo de Orsay (París), Museo de la Electricidad (Lisboa) y Fundación Prada (Milán).

En la Comunidad Autónoma del País Vasco (CAPV), cada capital de Territorio Histórico cuenta con un ejemplo significativo de esta práctica de reutilización arquitectónica, como son: el *Centro Cultural Montehermoso* (Vitoria-Gasteiz) que ocupa, además del edificio del *Palacio de Montehermoso*, las instalaciones del antiguo depósito de aguas de la ciudad, el *Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera* (Donostia-San Sebastián), ubicado en la antigua *Fábrica de Tabacos* de la capital guipuzcoana y el *Centro Cultural Azkuna Zentroa*, instalado en la Alhóndiga Municipal de Bilbao.

Mención especial merecen proyectos de reutilización del Patrimonio Industrial como *Chillida Lantoki* en Legazpi, ubicado en una antigua papelera industrial que en 2010 fue reconvertida en museo dedicado al artista Eduardo Chillida. En este museo, junto a la maquinaria industrial que el escultor vasco utilizó, se muestran los procesos artístico-industriales que desarrollaba en la fábrica para construir sus inmensas obras, evidenciando las innegables alianzas entre el arte y la industria.



Figura 469. Fotografía del interior del museo *Chillida Lantoki* en Legazpi.

Finalmente, yendo a un ámbito más específico del territorio del que se ocupa esta investigación, tenemos ejemplos del binomio Patrimonio Industrial-actividad museística como: el *Museo La Encartada* (Balmaseda), ubicado en las instalaciones de la fábrica de boinas *La Encartada*, el *Museo Arqueológico* (Bilbao), que ocupa el antiguo edificio de la estación ferroviaria de las *Calzadas de Mallona*, el *ItsasMuseum* (Bilbao), ubicado en lo que queda del *Astillero Euskalduna* o el *Museo de Pasos de Semana Santa* (Bilbao), instalado en el edificio de una antigua alhóndiga en el Casco Viejo bilbaíno.

6.2.1.b El antimuseo. Otra forma de habitar la fábrica

El concepto de *antimuseo*, utilizado por el arquitecto catalán Josep María Montaner en su obra *Museos para el siglo XXI* (2003), define un modelo alternativo de espacio expositivo y de creación que se aleja totalmente del concepto tradicional de museo institucional. En su mayoría se trata de espacios dedicados a exposición-creación temporal y no a contenedores de colecciones de arte, lo que ha llevado a que sean denominados centros de arte. Si, como hemos visto en el estado de la cuestión de esta investigación, Augé configura el concepto de *no lugar* en oposición al de lugar antropológico, en este caso, Montaner construye la idea de *antimuseo* en oposición al concepto clásico de museo como institución. Como característica propia del *antimuseo* se destaca su carácter versátil por la especificidad de la ocupación espacial de la edificación, tanto en labores de creación como expositivas.

En este sentido, aunque en un primer momento la fórmula de la fábrica-museo o fábrica-centro cultural ha sido muy efectiva y efectista, la proliferación incontrolada de estos espacios y el siempre complejo equilibrio entre inversión y rendimiento económico ha hecho que esta práctica de reutilización se ralentizase y deje de ser un objetivo prioritario en la política cultural de las urbes postindustriales. Sin embargo, los proyectos de reutilización basados en las lógicas del *antimuseo*, se han mostrado menos efectistas y más sostenibles e independientes (económica, social y patrimonialmente hablando), con un respeto más riguroso y consciente por las características tipológicas, formales y materiales de la edificación industrial ocupada, sometiéndose a ella y potenciando los valores específicamente industriales del inmueble rehabilitado, aprovechando la expresividad propia del lugar mediante mínimas operaciones de adaptación.

Estas reutilizaciones vinculadas al concepto de *antimuseo* han venido siendo lideradas por grupos de artistas y activistas culturales que inician sus proyectos con la ocupación ilegal o alegal de la fábrica, pero que se acaban consolidando e institucionalizando como proyectos artístico-culturales de gran implantación social. Según Hernández (2017), el origen de esta práctica de reutilización «se remonta a los años setenta, cuando comienzan a producirse las primeras ocupaciones de espacios industriales dentro de un espíritu anticonvencional, en el fondo anti-museo, que quería alejarse de las prácticas artísticas habituales relacionadas con los circuitos de mercado consolidados» (Hernández, 2017, p. 35).

Los primeros ejemplos de *antimuseo* surgieron en Estados Unidos y en Europa en la década de 1960, habitualmente vinculados a la ocupación de edificaciones industriales en desuso. Una de las principales características que definen el término es que se trata de iniciativas lideradas por grupos de artistas o activistas culturales que desplazan la actividad artística y cultural del amparo institucional en los centros de las ciudades a la periferia, apartándose de las prácticas y los circuitos tradicionales de creación, exposición y distribución del arte contemporáneo, fomentando la comunidad creativa. En el *antimuseo* la actividad se pliega a las características espaciales que ofrece la fábrica habitada, priorizando las intervenciones arquitectónicas reversibles y no invasivas, por lo que esta actividad artístico-cultural encaja a la perfección en las polivalentes espacialidades que proporciona el Patrimonio Industrial. Con el paso del tiempo, el concepto primigenio del *antimuseo* se ha acabado institucionalizando, lo que ha ido devaluando la esencia de esta práctica, obligándola, en muchos casos, a adaptarse a las imposiciones marcadas por las instituciones.

Existen varios ejemplos de *anti-museos* instalados en edificaciones industriales obsoletas que, además de reutilizar la fábrica, han ayudado en la recuperación de su entorno tanto urbano como paisajístico. Como muestras de este modelo de ocupación/reutilización, merecen un análisis más detallado ejemplos internacionales como el *Studio Corte 17 (SC17)*, ubicado en la antigua fábrica de lana Italo Bini en la ciudad italiana de Prato y *LX Factory*, un proyecto que ocupa las antiguas instalaciones industriales de la *Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense*, en la periferia de la capital lusa. A nivel nacional, los ejemplos más destacados son: *La Escocesa* en Barcelona, centro de creación artística ubicado en la fábrica textil abandonada del mismo nombre y el *Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid* que ocupa el complejo del *Matadero Municipal de Legazpi*.

Aunque son muchos más los ejemplos de *antimuseos* en el Estado como: *Tecla Sala* en L'Hospitalet de Llobregat, que ocupa un molino papeler abandonado, el *Centro de Arte La Regenta* en Las Palmas de Gran Canaria, instalado en una antigua fábrica de tabaco; *Tinglado 2* en Tarragona, ubicado en un almacén portuario en desuso en el puerto de la ciudad; *Espacio Cultural El Tanque* en Santa Cruz de Tenerife, que ocupa los antiguos tanques de la empresa CEPSA o *La Conservera* en Murcia, en las instalaciones de una fábrica de conservas, entre otros. En un ámbito más localista, los principales ejemplos de esta reutilización para la creación artística son: *Arteleku* (Donostia-San Sebastián), histórica iniciativa artística que ocupó el edificio de un almacén de material eléctrico abandonado y la iniciativa sociocultural *Zorrozaurre Art Work in Progress (ZAWP)* (Bilbao), que se ubica en unas antiguas naves de calderería en el bilbaíno barrio de Zorrotzaurre.

Analizando el primero de los proyectos internacionales de reutilización del patrimonio arquitectónico industrial obsoleto como *antimuseo*, *SC17*, este surgió en el municipio toscano de Prato cuando la artista Chiara Betazzi ubicó su estudio en la antigua factoría lanera Italo Bini y abrió este espacio a la ocupación/colaboración con otros agentes culturales locales. De esta iniciativa nació *SC17*, una asociación cultural que trabaja en la investigación de nuevas prácticas artísticas experimentales y en el estudio/análisis de las mutaciones urbanas y paisajísticas postindustriales de la ciudad de Prato y su provincia. En su propia página web, *SC17* se autodefine como «una asociación cultural en busca de formatos híbridos de compartir, que continuamente genera nuevas colaboraciones con las que desarrolla proyectos relacionados con el arte contemporáneo y la arqueología industrial» (TAI, s.f.).

Como proyecto destacado que muestra la esencia de *SC17*, en 2015 nace el *Tuscan Art Industry (TAI)*, que surge como respuesta a un proceso reflexivo sobre la dicotomía entre la inevitable transformación postindustrial y la necesaria conservación de las huellas y testimonios de la industrialización. *TAI* se

configura como un laboratorio de investigación que implica a artistas, comisarios, investigadores y músicos que trabajan en sinergia y temporalmente dentro de espacios del Patrimonio Industrial toscano. En definitiva, se trata de un proyecto de prácticas artísticas e investigadoras contemporáneas ligadas al trabajo/estudio del Patrimonio Cultural industrial de esta zona de Italia (*Centro de Arte y Creación Industrial LABoral*, 2017).



Figura 470. Fachada de la sede de *Studio Corte 17*.

Figura 471. Interior de uno de los talleres del *Studio Corte 17*.

Tal y como indicaba la propia Chiara Betazzi en la presentación del proyecto *TAI* en el *Centro de Arte y Creación Industrial LABoral* de Gijón, en el contexto de las *XIX Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial* de INCUNA, la reutilización del edificio ha sido totalmente respetuosa con sus valores patrimoniales industriales, adaptando las necesidades del colectivo *Studio Corte 17* y del proyecto *TAI* a las características propias del inmueble y minimizando al máximo el impacto de la nueva actividad.

Como notas conclusivas en el análisis de este proyecto artístico-cultural, es necesario señalar que, además de la consciente voluntad de respeto por los valores históricos, patrimoniales y simbólicos de la fábrica, se trata de un sólido proyecto cultural comunitario que pretende crear conciencia social respecto a la importancia de preservar las huellas y la memoria colectiva industrial en el área de la Toscana. Este proyecto de reutilización vinculado al arte y a la cultura puede calificarse como ejemplo modélico de gestión y de equilibrio entre el minimalismo en la intervención y el vanguardismo en la propuesta que se desarrolla, convirtiéndose en centro de encuentro y en un activo agente social de su comunidad.

El segundo ejemplo internacional de proyectos artístico-culturales de ocupación de espacios industriales obsoletos por colectivos no institucionalizados o pequeñas empresas privadas que podría encajar en el concepto de *antimuseo* es el de *LX Factory* del barrio lisboeta de Alcántara. El proyecto *LX Factory* se fraguó con la paulatina colonización del extenso complejo fabril obsoleto de la *Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense* por actividades relacionadas con el emprendimiento en arte contemporáneo, industrias culturales y pequeños negocios.

La implantación de actividades culturales y artísticas en este complejo industrial periférico ha consolidado a *LX Factory* como una "*isla creativa*" en Lisboa. Este asentamiento produjo tres efectos positivos: la reutilización sostenible y respetuosa del Patrimonio Industrial, la concentración de actividades creativas trabajando en sinergia y compartiendo un mismo espacio y el traslado de parte de la actividad socioeconómica, artística, cultural y turística lisboeta a la periferia de la ciudad, descentralizando y ampliando su oferta cultural y dinamizando el barrio de Alcántara.

De forma similar a lo sucedido en el caso de *SC17* en Italia, el modelo de reutilización portugués también ha sido relativamente adaptativo y respetuoso con las edificaciones preexistentes. Los estudios artísticos, espacios expositivos, restaurantes, librerías y demás negocios que han ocupado estas instalaciones industriales se han adaptado a sus condiciones y características, respetando la esencia industrial del complejo fabril.



Figura 472. Mercadillo en una de las calles del complejo industrial de *LX Factory*.



Figura 473. Máquina de imprenta instalada dentro de una librería de *LX Factory*.

En *LX Factory* se trasciende la mera reutilización de las edificaciones industriales, ya que la fábrica pasa de centro de producción industrial a centro de producción cultural. Además, estos núcleos de creación se convierten en elementos aglutinantes que vertebran la concentración de nuevas actividades socioculturales en su entorno, regenerando espacios urbanos periféricos degradados.

Por lo que respecta al ámbito estatal, cabría destacar dos ejemplos de iniciativas artísticas y culturales institucionales, pero despolitizadas y relativamente autónomas, como son: *La Escocesa*, en Barcelona, y *Matadero Madrid*. La primera, es un proyecto vinculado al Ayuntamiento de la Ciudad Condal que surge a partir de la ocupación, recuperación y reutilización de la antigua fábrica textil del mismo nombre, ubicada en el industrial barrio barcelonés del Poblenou. El embrión del proyecto *La Escocesa* se produjo, según su página web oficial, cuando la fábrica abandonada fue «reabierta y puesta en funcionamiento por un grupo de artistas que en los años 90 decidieron reinterpretar el uso de la factoría y poner en cuestionamiento sus principios jerárquicos y alienantes» (La Escocesa, 2020).

Desde finales de 2017, *La Escocesa* se autodefine como «una fábrica abierta de creación analógica» (La Escocesa, 2020), haciendo referencia a la austeridad y precariedad de unos espacios industriales apenas rehabilitados que «*fuera la relación de quien lo habita con arquitecturas y tecnologías obsoletas*». Según se apunta en el apartado que la página web del Ayuntamiento de Barcelona dedica a *La Escocesa*, los objetivos del proyecto son: acompañar y cubrir las necesidades de artistas y agentes culturales en las distintas fases de sus proyectos creativos, ofrecer espacios de trabajo y recursos para el desarrollo de proyectos de investigación y práctica artística, promover la comunidad, vinculando el espacio industrial y los agentes creadores, incentivando la producción y los procesos creativos colectivos, crear un centro artístico que dinamice la oferta cultural de la ciudad, hacer del empleo de la «*autoproducción analógica*» y la «*baja tecnología*» la bandera de las producciones de «*La Escocesa*», ser un centro formativo abierto a la comunidad artística y cultural, potenciar el crecimiento y la visibilidad de los artistas que forman parte de *La Escocesa*, desarrollar un programa de residencias e intercambio para extender la red de interacciones con proyectos análogos y propiciar el encaje social de *La Escocesa* en el barrio y la ciudad.



Figura 474. Vista exterior del complejo fabril de *La Escocesa*.

Figura 475. Vista de la disposición interna de los espacios-talleres de *La Escocesa*.

Finalmente, queda patente que la idiosincrasia del proyecto lo vincula estrechamente al edificio industrial que ocupa y a conceptos relacionados con la industrialización como el trabajo colectivo. El impacto de la actividad artística en la edificación industrial es mínimo y reversible.

El segundo de los ejemplos de ámbito nacional de los denominados *antimuseos* es el *Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid*. Nacido en 2005, se trata de un centro internacional de cultura y de

creación artística vinculado al Ayuntamiento de Madrid. *Matadero Madrid* ocupa las 48 edificaciones que componían las antiguas instalaciones del Matadero Municipal de Legazpi, en el centro de la capital de España. Las actuaciones arquitectónicas desarrolladas para adaptar las instalaciones industriales a la nueva actividad han tenido como premisa la preservación de la envolvente original, primando la reversibilidad de estas actuaciones. Son evidentes las grandes similitudes del *antimuseo* madrileño con su homólogo barcelonés, ya que el núcleo de ambas propuestas se reutiliza y dinamiza un complejo industrial obsoleto al convertirlo en un espacio de creación en el que se promueve la interacción, investigación y la producción creativa entre agentes culturales, artistas y sociedad.

Resulta muy interesante y digno de reseñar que, en estos ejemplos de ámbito nacional de reutilización del Patrimonio Industrial para actividades vinculadas al arte y la cultura, ambos proyectos han tomado como propios los nombres originales de las fábricas como un acto de memoria y reivindicación de su naturaleza industrial.



Figura 476. Detalle de la fachada de *Matadero Madrid*.

En el País Vasco hay un ejemplo de reutilización del Patrimonio Industrial para usos vinculados al arte contemporáneo que debe ser destacado, no tanto por la entidad del edificio ocupado, sino por la trascendencia del proyecto artístico en cuestión: se trata del proyecto *Arteleku* (1987-2014). *Arteleku* fue el buque insignia de la experimentación colectiva en arte contemporáneo de Euskadi y del Estado durante más de un cuarto de siglo.

Aunque el proyecto nació como un espacio de creación artística institucionalizado, siempre estuvo "*libre de injerencias políticas*" (Chávarri, 2014, 11 de mayo). *Arteleku* ocupó las viejas naves industriales abandonadas de un almacén de material eléctrico (aunque en origen fue un almacén de piensos) en el donostiarra barrio de Martutene. En ellas, un colectivo de artistas desarrolló un proyecto colectivo a semejanza de las corrientes artísticas y de pensamiento crítico de las vanguardias artísticas. La elección de estas instalaciones industriales obedeció a la disponibilidad de grandes espacios diáfanos que esta arquitectura ofrecía para la creación artística contemporánea. Los 27 años en que el proyecto *Arteleku*

habitó este espacio industrial se correspondieron a su época dorada. Tal y como certeramente apunta la investigadora Miren Jaio, *Arteleku* supuso:

La creación de un espacio autónomo dedicado a la práctica artística y la formación, frente al más visible espacio de exhibición, y se explica por una voluntad política real de fomentar el arte no como instrumento de representación de la política sino como bien común, voluntad sustentada por una fe casi mesiánica en el valor simbólico del arte. (Jaio, 2009, p. 61)



Figura 477. Fotografía del edificio industrial que albergó *Arteleku*.

Tras desalojar la edificación industrial que había sido su hogar durante casi tres décadas, *Arteleku* se trasladó al antiguo *Convento de Santa Teresa*, en el corazón de la capital guipuzcoana, para acabar languideciendo hasta su cierre. La edificación fabril que acogió el proyecto, propiedad de la Diputación Foral de Guipúzcoa, fue demolido en 2014 para favorecer la expansión urbana de Donostia.

6.2.1.c Zona Temporalmente Autónoma. Ocupaciones transitorias del patrimonio industrial inmueble

Ciñéndose al contexto geográfico de esta investigación, el área metropolitana de Bilbao, hay un caso verdaderamente especial e interesante: la transformación postindustrial de la actual isla de Zorrotzaurre. De la transmutación física de este enclave bilbaíno¹¹⁹, destaca su tránsito de asentamiento ribereño a península y de península a isla, metamorfosis que se ha correspondido con un cambio de uso de sus suelos que, aunque ha mantenido históricamente un pequeño asentamiento urbano, ha pasado de acoger actividad comercial y portuaria (en su etapa de ribera) a transformarse

Notas -----

¹¹⁹ El análisis del PGOU de Zorrotzaurre es abordado en el apartado 4.1.1. del capítulo dedicado a la Transformación.

en uno de los territorios más industrializados de la capital vizcaína (al convertirse en península por la construcción del Canal de Deusto); para finalmente acoger la mayor concentración de proyectos culturales y de formación educativa de la metrópoli (siendo ya isla al completarse el Canal de Deusto).

De hecho, Zorrozaurre ha sido una oportunidad de seguir a tiempo real la transformación física de un territorio industrializado obsolecente en un espacio postindustrial. En la actual transición de la isla de Zorrozaurre, regida por el *Plan Maestro* de la prestigiosa arquitecta Zaha Hadid, se van a conservar un número indeterminado¹²⁰ de edificaciones industriales que serán reutilizadas para acoger diversos usos relacionados con el arte, la cultura, el ocio, los equipamientos urbanos y la educación/formación.

De estas presentes y futuras reutilizaciones hay binomios ya consolidados como la reutilización del edificio de la *Papelera de Zorrozaurre* como sede de la prestigiosa *Escuela Internacional de Diseño Kunsthal*, la Universidad de los Videojuegos *DigiPen*, que ocupa el edificio de Beta 1, la concentración de actividades socioculturales, como *Artiatx*, *Zirkozaurre*, *Open Your Ganbara* o la *Escuela de Skate Gure Txoko*, que ocupan las instalaciones de la antigua fábrica de galletas de *Artiach*. También encontramos el centro de almacenamiento del Patrimonio Industrial mueble de Euskadi, denominado *Konsoni Lantegia*, situado en el edificio de la fábrica *Consonni* o el colectivo *Zorrozaurre Art Work in Progress* (ZAWP) que, tras ocupar originalmente unas naves industriales abandonadas, trasladó, en 2019, su actividad a las edificaciones fabriles de una antigua calderería en el corazón de la isla.

En este punto, se debe destacar la actividad sociocultural y evangelizadora industrial que el colectivo ZAWP ha desarrollado en Zorrozaurre, desde su creación en 2008. ZAWP es un proyecto artístico-cultural cuya génesis estuvo en el empeño de la *Asociación Cultural Haceria Arteak*, para afrontar el “*mientras tanto*” del plan urbanístico postindustrial aprobado para Zorrozaurre. El modelo de gestión y la ocupación nómada de las edificaciones industriales obsoletas que han dado cobijo a esta colectivo socio-cultural pueden encuadrarse dentro de lo que Hakim Bay definía como Zona Temporalmente Autónoma¹²¹. El colectivo ZAWP se autodefine como un movimiento social, cultural y artístico consolidado en Bilbao que trabaja por la revitalización social, económica y cultural de Zorrozaurre, fomentando proyectos e iniciativas de creación artística y cultural, además de actuar como un agente de salvaguarda de la idiosincrasia industrial del barrio y de su memoria. Según se expone en el punto 9 del *Manifiesto ZAWP*, disponible en su página web: «ZAWP es un ejercicio de reflexión e interpretación que, a su vez, trabaja en la regeneración económica y social de una zona industrial degradada a través de la generación de oportunidades basadas en la cultura y la creatividad siendo motor tractor para otras empresas e iniciativas».

En cuanto al impacto que la actividad de ZAWP ha tenido en las edificaciones industriales obsoletas ocupadas, se puede afirmar de primera mano que ha sido mínimo, ya que las necesidades del colectivo se han adaptado a las posibilidades que estos espacios ofrecían.

Notas -----

¹²⁰ Se habla de un número indeterminado de edificaciones industriales que deben conservarse, porque, desde la primera estimación hecha por el Ayuntamiento de Bilbao, Zaha Hadid y la AVPIOP, todas las edificaciones fabriles que se pretendían mantener y reutilizar están en situación de abandono y desprotección. De hecho, algún inmueble industrial patrimonial ha sido demolido en el compás de espera, como es el caso de la *Casa del*

Guardés de CROMODURO, mientras otras han sido expoliadas y vandalizadas, como el edificio de oficinas de CROMODURO o la *Fábrica MEFESA*.

¹²¹ El concepto de *Zona temporalmente autónoma* proviene del término inglés *Temporary Autonomous Zone* (TAZ), que describe la táctica sociopolítica de crear espacios temporales que eluden las estructuras formales de control social.



Figura 478. Mapa de Zorrotzaurre con las edificaciones e infraestructuras históricas que se prevé conservar marcadas en amarillo, entre las que se encuentran varias edificaciones industriales.

6.2.2 Análisis tipológico de los modelos de reutilización del patrimonio industrial inmueble en el Bilbao Metropolitano

Es evidente que no es posible ni deseable la conservación de toda huella de la industrialización, ya que esta extensa e intensiva etapa socioeconómica ha dejado los territorios postindustriales salpicados de todo tipo de edificaciones, infraestructuras y restos que, si bien actúan como testimonios de esa etapa ya agotada, —una gran parte— no aporta valor patrimonial y condiciona la evolución y reconfiguración urbana de las ciudades postindustriales. No obstante, en lo que sí debería haber un consenso social unánime, es en la necesaria salvaguarda de los elementos reconocidos y protegidos legalmente como Patrimonio Cultural. Esta conservación debería darse en las condiciones y con los límites recogidos en el régimen de protección específico de cada BC. La propia Ley 6/2019 de PCV, en su artículo 1, indica que:

La presente ley tiene por objeto establecer el régimen jurídico del patrimonio cultural vasco de la CAPV, con el fin de garantizar su protección, conservación y puesta en valor, así como de posibilitar su conocimiento, investigación, difusión y disfrute por todas las personas en condiciones de accesibilidad universal siempre que las condiciones así lo permitan, tanto a la generación actual como a las generaciones futuras.

Queda patente que el espíritu de esta ley busca proteger y conservar el Patrimonio Cultural para que las futuras generaciones puedan disfrutarlo, lo que lleva inevitablemente a plantear, en el caso del patrimonio arquitectónico industrial, soluciones basadas más en reutilizaciones que en la mera conservación.

Para poder contextualizar y conocer bien el terreno de este análisis, se debe recordar que el total de edificaciones industriales reconocidas como Patrimonio Cultural vasco en el área metropolitana de Bilbao ascienden a 47¹²². De estas, en relación con su uso y su situación física en la actualidad hay 15 (31,9%) inmuebles que continúan teniendo su uso original y que se trata, generalmente, de

Notas -----

¹²² Aunque en el inventario oficial de elementos del Patrimonio Cultural Vasco se reconocen 46 edificaciones o complejos fabriles patrimoniales, se utiliza la cifra de 47 porque en el caso de los Talleres de Zorroza, el complejo fabril está abandonado y una

de sus edificaciones protegidas ha desaparecido, incluyendo este caso simultáneamente en las categorías de BBCC desaparecidos y abandonados simultáneamente.

infraestructuras de transporte y de vivienda obrera. Por otra parte, 9 (19,1%) edificaciones e infraestructuras se encuentran abandonadas, mientras que 2 (4,2%) BBBC han desaparecido. Además, 1 (2,1%) elemento está parcialmente reutilizado, 2 (4,2%) elementos están en desuso, 10 (21,3%) inmuebles han sido rehabilitados/reutilizados con buenas prácticas (Reutilización B.P.) y 6 (12,7%), en su rehabilitación/reutilización, han sufrido una pérdida patrimonial de sus valores industriales (Reutilización P.P.). Por último, en 2 (4,2%) inmuebles su reutilización ha resultado fallida.

Destilando estos datos, se puede afirmar que se han realizado proyectos de rehabilitación/reutilización en 18 de los 47 BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano. Esto supone un 38,2% del total. De este porcentaje, solo se han respetado los regímenes de protección de las edificaciones patrimoniales en poco más de la mitad de los casos, lo que supone un 55,5%. En la otra mitad de los proyectos o bien ha habido un incumplimiento de la legalidad y una pérdida de valores patrimoniales industriales o bien la rehabilitación no ha supuesto su reutilización continuada y, por lo tanto, se produce una vuelta al estado de obsolescencia previo del BC.

Planteados estos datos, se ponen de manifiesto las dificultades y contradicciones en las que incurren los poderes públicos en la gestión y la conservación del Patrimonio Cultural arquitectónico de origen industrial. El análisis tipológico que a continuación se propone será demostrativo de la pluralidad de acercamientos y criterios en intervenciones de rehabilitación/restauración de BBCC inmuebles de origen industrial en el área del Bilbao Metropolitano.

Situación actual de los BBCC industriales en base a su estado de conservación y de uso

- Abandonados (19,10%)
- Desaparecidos (4,30%)
- En desuso (4,30%)
- Uso original (31,90)
- Parcialmente reutilizados (2,10%)
- Reutilización B.P. (21,30%)
- Reutilización P.P. (21,70%)
- Reutilización fallida (4,30%)

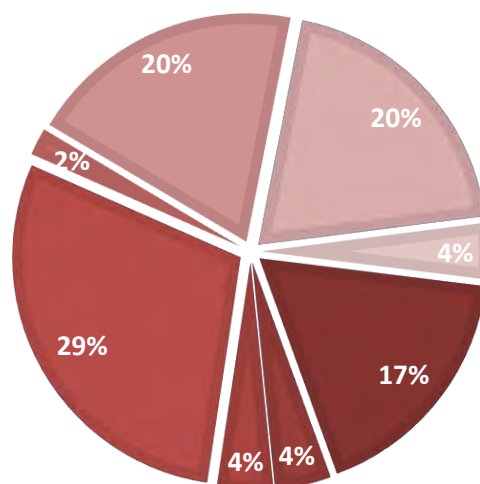


Figura 479. Gráfica de la situación actual de los BBCC industriales basada en su uso y estado de conservación.

En este análisis tipológico se determina que existen tres casuísticas: *buenas prácticas en la reutilización*, *reutilización con pérdida patrimonial* y *reutilización fallida*. Para cada tipología se ha analizado pormenorizadamente un ejemplo paradigmático que ayude a comprender la casuística específica, de manera que se pueda determinar cómo estos proyectos de rehabilitación/reutilización han afectado a la integridad física de los inmuebles y a la conservación de sus valores patrimoniales industriales y si se han atendido a las condiciones y límites que la ley impone.

Los casos de estudio seleccionados son: para la tipología de *buenas prácticas en la reutilización*, el caso del *Centro Municipal de Desinfecciones de Bilbao*; para la tipología de *reutilización con pérdida patrimonial*, el caso de la *Alhóndiga Municipal de Bilbao* y, para la tipología de *reutilización fallida*, el caso de la *Bombeadora de Aguas de Elorrieta*.

A continuación, se desgranar cada una de las tres tipologías propuestas a través de los casos de estudio realizados.

6.2.2.a Tipología 1. Buenas prácticas en la reutilización

La primera de las tipologías reconocidas dentro de las actuaciones de reutilización del Patrimonio Cultural industrial inmueble es la de *buenas prácticas*. Como su propio nombre indica, estas reutilizaciones respetan todas y cada una de las exigencias y limitaciones que los regímenes de protección establecen para cada BC. Estos regímenes de protección se publican junto a la categorización del bien en el Boletín Oficial del País Vasco (BOPV).

Del total de los 47 BBCC de origen industrial que se ubican en el contexto geográfico del Bilbao Metropolitano, son 10 las edificaciones que han sido rehabilitadas y reutilizadas cumpliendo las premisas de esta tipología:

- FESA-Ercos (Barakaldo)
- MATADERO (Barakaldo)
- MERCADO DE ABASTOS (Barakaldo)
- BARRIO DE LA CRUZ (Bilbao)
- CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES (Bilbao)
- FÁBRICA DE HARINAS LA CERES (Bilbao)
- HARINO PANADERA (Bilbao)
- MUSEO DE LOS PASOS DE SEMANA SANTA (Bilbao)
- LA ESTACIÓN DE LA CANILLA (Portugalete)
- MERCADO DE ABASTOS (Portugalete)

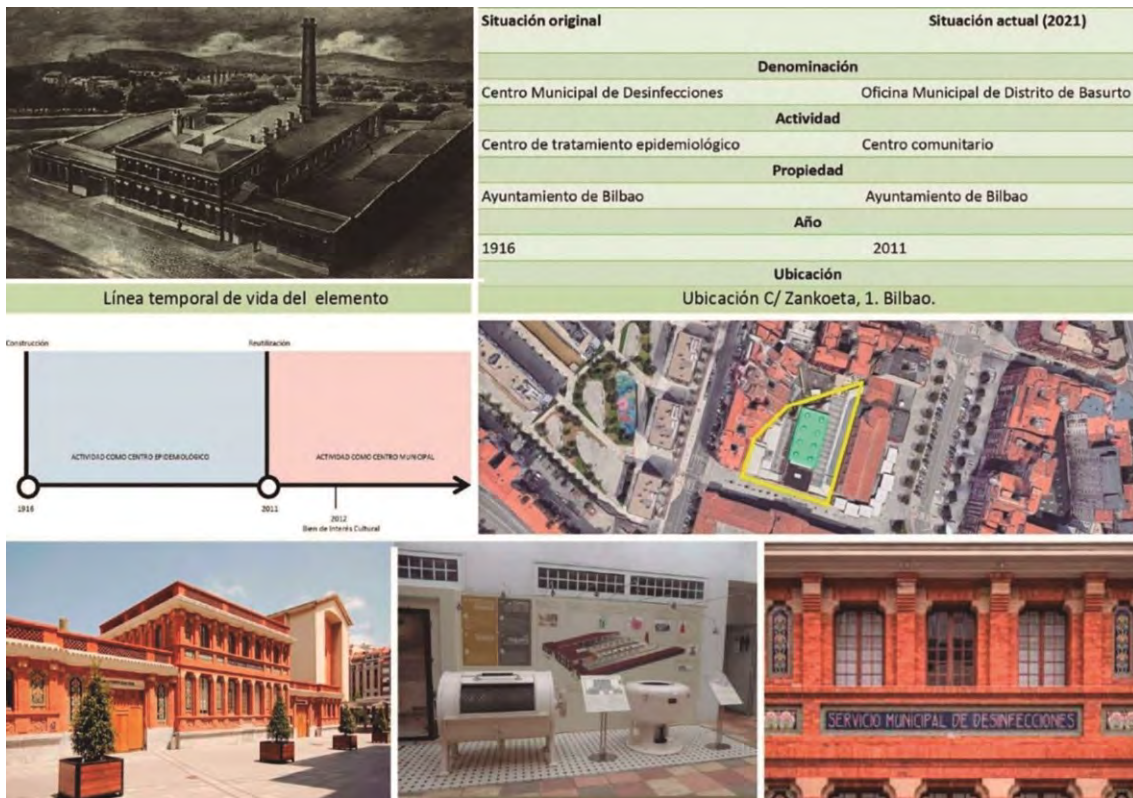
Para continuar, se analiza, como caso de estudio de la tipología, la reutilización del edificio del *Centro Municipal de Desinfecciones de Bilbao* como *haurreskola*¹²³ y el *Centro Cívico del Distrito 8* de Basuto-Zorroza.

- **caso de estudio de buenas prácticas en la reutilización. Centro Municipal de Desinfecciones de Bilbao**

Entre 1916 y 1917, se construyó la última sede del CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES en la calle Zankoeta del bilbaíno barrio de Basurto. Esta edificación fue obra del reputado arquitecto municipal Ricardo Bastida, autor, también, de ilustres edificaciones como la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO. La construcción de este Centro de Desinfecciones se enmarcó en la estrategia sociosanitaria que desarrolló el Ayuntamiento de Bilbao en los primeros años del siglo XX para hacer frente a la pandemia de cólera que afectó a la Villa. Esta edificación formó parte de un conjunto de infraestructuras construidas para crear una red de sociosanitaria en el Gran Bilbao, de entre la que destaca la construcción de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA, además de lavaderos públicos, mataderos municipales o mercados. Las epidemias se convirtieron en una constante en las urbes industrializadas europeas, provocadas por el hacinamiento y la insalubridad (Gondra, 2011).

Notas -----

¹²³ *Haurreskola* es una locución en euskera que significa escuela infantil



La edificación de Bastida es de estilo ecléctico, con una clara influencia del modernismo catalán. De su cuidada fachada destaca la secuencia de muros y vanos y el uso de materiales que favorecen una estética muy definida con la combinación de recursos ornamentales cerámicos con ladrillo *cara vista*. El diseño de la edificación está supeditado a su funcionalidad: cada uno de los tres cuerpos del inmueble tenía una función particular ligada a los procesos industriales de desinfección y al tráfico por la edificación del material séptico. Este tránsito del material que se desinfectaba se iniciaba en el cuerpo izquierdo (de una planta), donde se recibía el material contaminado/infectado y, de ahí, pasaba al cuerpo central (de dos plantas), que acogía la maquinaria de desinfección y en el que se procedía a la desinfección propiamente dicha, para, finalmente, pasar al cuerpo derecho (de una planta) en el que se almacenaba el material una vez descontaminado (Mas, 2008).

Los procesos de desinfección industrial desarrollados en el centro requerían de dos espacios estancos: el infectado y el desinfectado. Ambos espacios estaban separados por un tabique sobre el que se montaba la maquinaria de desinfección y lavado. Para garantizar la más absoluta estanqueidad, estas máquinas disponían de una puerta de carga en el espacio donde se acumulaba el material infectado y otra puerta de descarga en el espacio aséptico.

En la etapa final de su vida funcional, este inmueble se utilizó como central de ambulancias hasta prácticamente el inicio de su proyecto de rehabilitación postindustrial. Afortunadamente, el edificio no sufrió ni abandono ni obsolescencia. El proyecto de reutilización fue dirigido por la Sociedad Bilbao Ría 2000 a instancia del Ayuntamiento de Bilbao. Esta asociación transformó los espacios industriales en el Centro de Distrito de Basurto-Zorroza y en una *haurreskola*.

En cuanto a la protección patrimonial con la que cuenta el inmueble del CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES, según el PGOU de Bilbao, su epígrafe de "Protección de la edificación" contempla toda la edificación, incluidos los viales, con la categoría de protección básica de nivel C. Este régimen de protección municipal establece en su artículo 11.3.3.2 que:

Para estos edificios tendrá el carácter de protegidos al menos los siguientes elementos:

- Las fachadas exteriores y los volúmenes hoy existentes.
- Los espacios de circulación originales, verticales y horizontales.
- El aparato decorativo interior y exterior.
- El mobiliario integrado en el conjunto estilístico y ornamental del edificio.

En el documento se recoge, en referencia al proyecto de rehabilitación/reutilización de este BC, que «la presente intervención fue tratada y aprobada por la Comisión de Patrimonio de Bilbao en fecha 22 de enero de 2009 y según consta en el documento que se aporta». En referencia al documento invocado, incluido en el Proyecto Básico, este recoge la reunión de la Comisión de Patrimonio de Bilbao celebrada el 22 de enero de 2009 en la que se aprueba por unanimidad dar luz verde al proyecto de reutilización del edificio de Zankoeta como Centro Cívico y *haurrekola*.



Figura 480. Fotografía actual del CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES.

Con fecha 29 de julio de 2010, mediante Resolución del Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes del Gobierno Vasco, publicada en el BOPV N.º 171, del 6 de septiembre, se acuerda incoar un expediente de declaración como BC calificado, con la categoría de *Conjunto Monumental*, a favor del Camino de Santiago a su paso por la Comunidad Autónoma del País Vasco. Esta declaración conlleva la protección de destacados elementos del Patrimonio Industrial vasco que se encuentran en el trazado del citado Camino de Santiago, como elementos representativos del Patrimonio Cultural de los lugares y las zonas que atraviesa. El trazado denominado *camino de la costa* es el que afecta al Bilbao Metropolitano y en su área de protección se han incluido hasta 20 elementos industriales como parte de este *Conjunto Monumental*, entre los que se encuentra el CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES DE BILBAO.

El valor patrimonial, arquitectónico, artístico e histórico de esta edificación es constatable en su fachada principal. Tal es así que el Gabinete de Arquitectura del Ayuntamiento de Bilbao dice

textualmente que «*estimamos que el valor arquitectónico del edificio es muy notable. Se trata de uno de los pocos ejemplos de arquitectura modernista, en este caso, con una referencia directa a la fachada del convento de las Teresianas de Barcelona, obra de Gaudí*». Este testimonio está recogido en la página 11 del documento titulado “*Proyecto de ejecución de las obras de una haurreskola en Zankoeta-Bilbao*”, incluido en el expediente dedicado al proyecto del *Centro de Desinfecciones* custodiado en el archivo de *Bilbao Ría 2000*.



Figura 481. Fotografía de la chimenea del CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES. La conservación de este elemento es extraordinaria, pese a que su conservación no estaba contemplada entre los elementos protegidos del inmueble.

Figura 482. Fotografía de detalle de la chimenea en la que se aprecia el año de construcción de la edificación.



Para conocer los pormenores del proyecto de rehabilitación/reutilización del *Centro Municipal de Desinfecciones de Bilbao* se consulta presencialmente el archivo documental de la *Sociedad Bilbao Ría 2000*. Dentro de este expediente se analiza un documento fechado en diciembre de 2008, titulado “*Proyecto Básico, Centro Cívico y Haurreskola en Zankoeta*”. Esta memoria del Proyecto Básico tiene por objeto dar cuenta de la ejecución de las obras de habilitación del edificio patrimonial para acoger el nuevo *Centro Cívico del Distrito 8, Basuto-Zorroza* y una *haurreskola*.

Tal y como se comprueba, tanto en la documentación consultada referida al proyecto de rehabilitación y reutilización del Centro Municipal de Desinfecciones como presencialmente, al visitar este inmueble patrimonial, se trata de una reutilización de un BC en la que se han respetado escrupulosamente los límites del régimen de protección del inmueble, de tal forma que puede considerarse un caso modélico, ya que, además de cumplir a raja tabla con la protección de los elementos reseñados en el régimen de protección municipal de nivel C (las fachadas exteriores y los volúmenes existentes, los espacios de circulación, el aparato decorativo y el mobiliario integrado en el conjunto estilístico y ornamental del edificio), se instala en la parte del Centro Cívico un espacio de interpretación patrimonial en el que se expone parte de su maquinaria recuperada y se recoge la historia del Centro Municipal de Desinfecciones en un panel explicativo



Figura 483. Salcedo, A. (2018). *Centro Municipal de Desinfecciones*¹²³ [Acción en espacio público].

Este espacio interpretativo es mérito de la visión de los promotores del proyecto, *Bilbao Ría 2000* y el Ayuntamiento de Bilbao. Además, contó con la colaboración activa de la AVPIOP. Gracias a esta colaboración a tres bandas también fue posible la publicación de un libro titulado *El Servicio municipal de Desinfecciones de Bilbao*, realizado por Juan Gondra en 2011 con motivo de la conclusión del proyecto de rehabilitación de este BC. Lamentablemente, tratándose de los mismos actores (Sociedad Bilbao Ría 2000 y Ayto. de Bilbao), no se replicó este *modus operandi* de defensa de los valores patrimoniales industriales del BC en el proyecto de *Azkuna Zentroa*.

Notas -----

¹²³ La obra *Centro Municipal de Desinfecciones* forma parte del proyecto artístico *Exposición de motivos*. En esta acción en espacio público se proyecta el artículo

2 de la Ley 7/1990 de PCV que reivindica la trascendencia histórica y cultural del inmueble patrimonial.



Figura 484. Fotografía del espacio interpretativo de la historia industrial del CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES.

6.2.2.b Tipología 2. *Reutilización con pérdida patrimonial*

Esta segunda tipología de *reutilización con pérdida patrimonial* la integran las actuaciones de rehabilitación y reutilización de BBCC de origen industrial en las que no se han cumplido las premisas legales impuestas en el régimen de protección específico de cada inmueble patrimonial y que, por lo tanto, suponen actuaciones negligentes e ilegales que han supuesto una pérdida de valores patrimoniales industriales protegidos de la edificación.

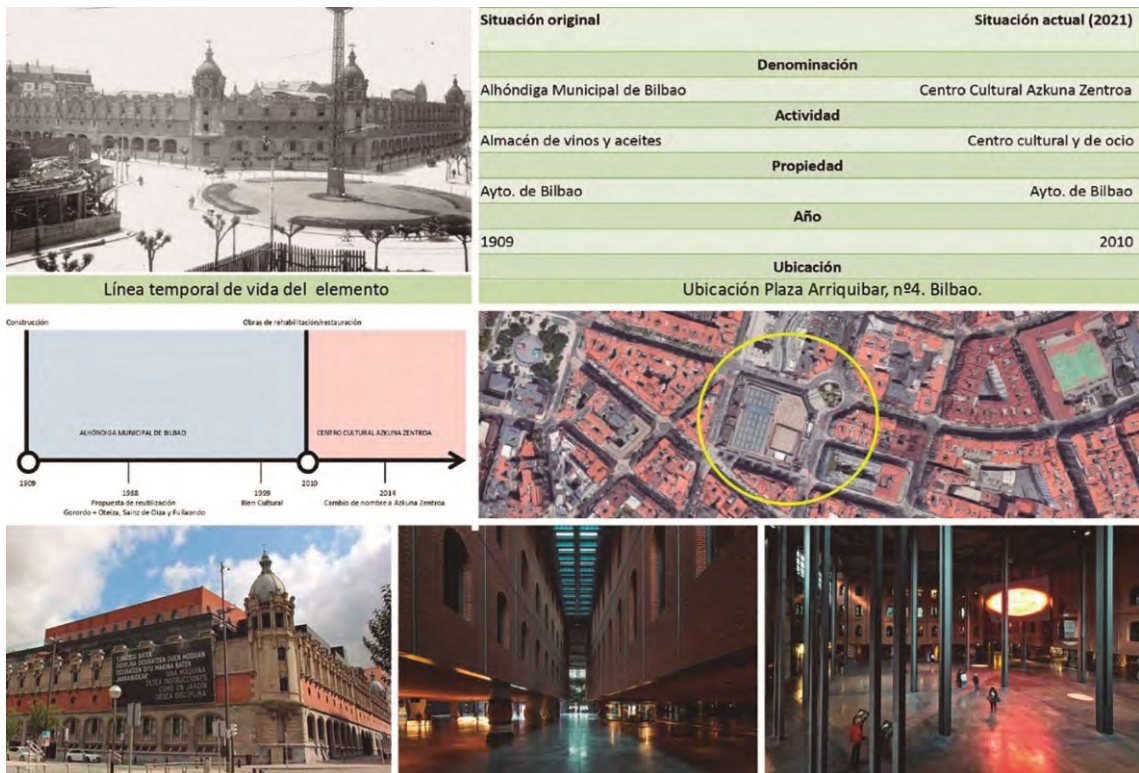
En estas intervenciones radicales, la nueva arquitectura se impone sobre la histórica provocando un choque en el que los nuevos promotores, instituciones y arquitectos quieren remarcar la nueva etapa vital del edificio a costa de la devaluación de la arquitectura preexistente. En estos casos, la reutilización del inmueble patrimonial se convierte en la excusa o la coartada para desarrollar proyectos de neourbanismo postindustrial que suelen estar vinculados a lo que se denominan *arquitectos estrella*. En definitiva, tal y como afirma la historiadora M^a Ángeles Layuno, podría decirse que se trata de una «neutralización de los ambientes del pasado» (Layuno, 2004, p. 329).

De los 47 BBCC de origen industrial del área metropolitana de Bilbao, 6 (12,7%) de ellos, tras su rehabilitación/reutilización, han padecido una pérdida de valores patrimoniales por un incumplimiento manifiesto de las reglas contempladas en sus regímenes de protección:

- ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO
- HARINERA EL PONTÓN (Bilbao)
- MERCADO DE LA RIBERA (Bilbao)
- HARINO PANADERA (Getxo)
- MUELLE DE HIERRO (Portugalete)
- PUENTE VIZCAYA (Portugalete)

Como caso de estudio de la tipología, se analiza la transformación de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO en el *Centro Cultural Azkuna Zentroa*.

- Caso de estudio de *Reutilización con pérdida patrimonial*. ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO



El segundo caso de estudio de reutilización de BBCC de origen industrial, se corresponde con un ejemplo de grave pérdida patrimonial. En este ejemplo se analiza la transformación de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO en el *Centro Cultural Azkuna Zentroa*, que se corresponde con el cambio de uso de esta edificación, que pasa de almacén industrial de vinos y aceites a convertirse en centro cultural del nuevo Bilbao postindustrial.

El edificio de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO fue construido entre 1906 y 1909 por el ilustre arquitecto Ricardo Bastida. El empleo de nuevas técnicas constructivas en esa época y su ubicación, la ocupación de una manzana completa, en lo que fue el nuevo ensanche de la Villa en el siglo XIX, la convirtieron en una edificación emblemática. La presencia exterior de este BC es de incuestionable monumentalidad: son de especial relevancia sus armónicas fachadas, entendidas como elementos claves en la relación de esta edificación industrial en su entorno urbano.

El análisis de la presencia exterior de este *Monumento* se debe realizar en dos niveles: un primer nivel que da cuenta de la relación entre el edificio y su entorno y un segundo nivel basado en su entidad propia dentro del ensanche. La estructuración, tanto interna como externa, de la ALHÓNDIGA atiende a su necesaria funcionalidad como almacén, mientras sus fachadas le confieren una imagen unitaria y singular que la identifica frente a las edificaciones residenciales que la rodean, aunque, simultáneamente, favorecieron su armónica inserción en el ensanche bilbaíno del siglo XIX. Entre los recursos meramente ornamentales de la edificación se ha de destacar la inclusión de torreones en los vértices de la Alhóndiga y en su frente hacia la plaza Arriquirar. Este *Monumento* estaba coronado por una cubierta plana con grandes lucernarios que proveían de luz cenital natural a todo el espacio interior.

El interior presentaba una configuración central diáfana en la que se aprecia la espacialidad de la manzana que ocupa. La estructuración geométrica de su espacio interior se configura con pórticos de hormigón armado, lo que hizo a la Alhóndiga una de las edificaciones pioneras en el Estado en utilizar este material revolucionario. Las plantas baja y sótano disponían de *calle*s de circulación interna,

iluminadas cenitalmente por los grandes huecos de los forjados superiores y por los tragaluces de la cubierta. La contundencia constructiva de la estructura original marcaba la espacialidad interior.



Figura 485. Interior de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO durante su vida funcional como almacén de vinos y aceites. Fecha indeterminada.

Figura 486. Actividad laboral en la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO en su etapa como almacén de vinos y aceites. Fecha indeterminada.



Tras el final de su vida productiva como almacén de vinos y aceites, la Alhóndiga acogió varios usos intermitentes de escasa duración, pero que provocaron alteraciones en su estructura original. La más reseñable es el rasgado de dos huecos en planta baja en la fachada de Alameda de Urquijo (BOPV nº13 de 20 de enero de 1999).

En la vida postindustrial de este emblemático edificio y antes de su primer intento de reutilización, estuvo varias décadas abandonado. En 1988 se propuso un primer proyecto postindustrial de reutilización integral de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO. José María Gorordo, por aquel entonces alcalde de Bilbao, intentó la recuperación de la *Alhóndiga* con un proyecto de reutilización como centro cultural en el que se embarcaría el escultor vasco Jorge Oteiza y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza.

Tras la presentación de una propuesta totalmente rompedora para la época, en la que en un primer momento se pretendía demoler completamente el edificio patrimonial (aunque en el proyecto final se respetaban sus fachadas) y construir un inmenso cubo de cristal transparente, hubo un rechazo frontal por parte de amplios sectores de la sociedad bilbaína, dejando la defensa de la integridad de este elemento patrimonial en manos del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Con fecha de 3 de enero de 1990, la Junta Asesora del Patrimonio dependiente del Departamento de Cultura calificaba el proyecto para la ALHÓNDIGA de "*disparate*" y "*grave atentado*" contra un *Monumento* del Patrimonio Cultural Vasco. La Junta envió un documento razonando su negativa al desarrollo del proyecto de Oteiza, Fullaondo y Sáenz de Oiza, basando su argumentación en que:

El carácter de monumento que posee la Alhóndiga; la agresión que el "cubo" produciría en este edificio; la incompatibilidad de ambos en el sentido de la simultaneidad —lo que hace necesario optar por uno u otro— y la ausencia de carácter monumental del nuevo edificio —carácter que vendría dado en todo caso por el tamaño del mismo, criterio absolutamente insuficiente a juicio de los miembros de la Junta Asesora de Patrimonio Histórico-Artístico. (Rementería, 2008).



Figura 487. Fotografía de 1988 de la maqueta de la propuesta del equipo formado por Oteiza, Sainz de Oiza y Fullaondo, con la presencia del alcalde Gorordo.

Es decir, que este proyecto de transformación del *Monumento* fue tumbado por el Gobierno Vasco con razonamientos de carácter técnico y de protección patrimonial. Tras este fracaso, la ALHÓNDIGA volvió al estado de letargo previo, aunque esta apuesta para la reutilización de una joya del Patrimonio Industrial vasco como centro cultural, junto a la transformación de la fábrica Echevarría en el actual parque Etxebarria, deberían ser consideradas las primeras piedras del proyecto de ciudad metropolitana postindustrial que es hoy Bilbao y su área de influencia.

En 1999, mediante el Decreto 397/1998, de 22 de diciembre, se calificó el edificio de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO y el entorno de su manzana como *Bien Cultural* con la categoría de *Monumento*. Este Decreto, recogido en el BOPV N.º 13 de 20 de enero de 1999, es, respecto a otros decretos de las mismas características, significativamente más extenso y detallado e incide de manera más directa en los condicionantes de rehabilitación y reutilización del BC. Se intuye que esta pormenorización de las condiciones para la rehabilitación responde a las trabas puestas al proyecto previo de Oteiza, Fullaondo y Sáenz de Oiza.

No fue hasta la primera década del siglo XXI cuando se retomó la idea de la reutilización de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO. Esta vez, aunque con la misma intención de construir un centro cultural, los actores fueron diferentes: el alcalde de la Villa, Iñaki Azkuna, y el arquitecto director, Philippe Starck. El nuevo *Centro Cultural Alhóndiga Bilbao*, cuya construcción fue gestionada por la sociedad *Bilbao Ría 2000*, fue inaugurado en 2010, después de haberse acometido la rehabilitación/transformación del Monumento y su entorno. Esta transformación de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL supuso la dotación de «[...] un equipamiento históricoindustrial unido a ese desarrollo postmoderno de la nueva industria cultural» (Vivas y Lekerikabeaskoa, 2014, p. 47).

En el año 2014, tras el inesperado fallecimiento de Azkuna, el alcalde promotor del proyecto, *Alhóndiga Bilbao* adopta el nombre de *Azkuna Zentroa*. Este cambio de nombre se ve motivado, tal y como se explica textualmente en la página web oficial del centro cultural, porque «éste es el homenaje que la ciudad hace al que fuera arquitecto emocional del nuevo Bilbao. Significa reconocer la visión que Azkuna tuvo con un edificio que estuvo en el olvido más de 30 años».

Este texto, incluido en el apartado dedicado al edificio de la web de *Azkuna Zentroa*, constituye en sí mismo un ejercicio de desmemoria, ya que se altera el nombre de una joya del Patrimonio Industrial vasco, un nombre que rememora y hace referencia directa a la actividad industrial que esta edificación acogía y que es, además, sin desmerecer el trabajo del alcalde Azkuna, una falta de reconocimiento a la capacidad visionaria del Alcalde Gorordo, auténtico clarividente del Bilbao postindustrial y promotor original de la idea de reutilización de este *Monumento* como centro cultural. Se debería recordar que el proyecto de Gorordo para la *Alhóndiga* tiene el mérito añadido de que se presentó en un tiempo en el que aún se sentía el impacto del naufragio del sistema industrial.



Figura 488. Imagen extraída de la página web de *Azkuna Zentroa* (consulta realizada el 02/11/2018), donde se hace una justificación de la transformación postindustrial y del cambio de nombre de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO.

Además, tras la transformación del *Monumento* y su cambio de nombre, en la propia página web de *Azkuna Zentroa*, se hace una apología del borrado de su memoria industrial al decir textualmente que «la ciudad recuperó así la antigua alhóndiga, uno de sus edificios más emblemáticos, con un proyecto enmarcado en la transformación urbana y socio-económica que deja atrás su pasado industrial». Se puede decir más alto, pero no más claro: resulta sorprendente que, en la reutilización de un destacado elemento del Patrimonio Industrial bilbaíno, reconocido como *Monumento* del Patrimonio Cultural Vasco, se destaque que esta transformación sirve para desligarlo de su esencia industrial, una intención que se consuma con el cambio de nombre y la descapitalización de sus valores patrimoniales.

Yendo específicamente al análisis pormenorizado del proyecto de rehabilitación/restauración de este monumento, liderado a tres bandas por el *Ayuntamiento de Bilbao*, *Bilbao Ría 2000* y Philippe Starck, nos encontramos ante un proyecto en el que priman las necesidades del nuevo uso sobre las limitaciones esgrimidas en el régimen de protección del *Monumento*, recogidas en el BOPV nº13 de 20 de enero de 1999. Entre las alteraciones detectadas en este caso de estudio, destacan, por su

gravedad: (1) la alteración de los elementos denominados de especial relevancia y testimoniales¹²⁴ del edificio (fachada y crujías¹²⁵ originales), (2) la transformación del entorno protegido de la manzana (manzana como área de protección) y (3) la no difusión y reconocimiento de los valores patrimoniales industriales de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO.

Como preámbulo, se marcan las reglas del juego, patrimonialmente hablando, que deberían haber regido este proyecto de reutilización y que están recogidas, *in extenso*, en el BOPV nº 13 de 20 de enero de 1999. Una síntesis de este régimen de protección de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO está incluida en el documento identificado como AL 101 PR-1, fechado en junio de 2005 y denominado "*Centro Alhóndiga Bilbao. Memoria Proyecto Básico*", custodiado en el archivo de la *Sociedad Bilbao Ría 2000*. Esta memoria atendía a una solicitud del Ayuntamiento de Bilbao para que la *Sociedad Bilbao Ría 2000* realizase la asistencia técnica en la redacción del proyecto básico, además de la ejecución y dirección de obra para la reutilización del edificio de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO como un nuevo centro cultural. En el punto 2.3 de la página 4 de este documento, se sintetiza el extenso régimen de protección del edificio de la Alhóndiga en tan solo ocho puntos fundamentales. Ese mismo extracto del régimen de protección es replicado en el documento identificado como AL 101 NPR-22, fechado el 6 de junio de 2006, titulado "*Documento para patrimonio*". Los ocho puntos que sintetizan el régimen de protección del *Monumento* son:

1. **Ámbito:** se delimita como objeto de protección el conjunto del edificio-manzana completo.
2. El régimen de protección se establece desde los ejes de las calles colindantes que definen como tal la manzana.
3. Se establece la prohibición de derribo, ni total ni parcial, salvo en los términos establecidos en el artículo 36 de la Ley 7/90 de PCV.
4. Cualquier intervención sobre el edificio deberá estar avalada por proyecto técnico de Arquitecto Superior con el cumplimiento de unas exigencias documentales, informes previos, fases de trabajo, etc.
5. Los elementos de especial relevancia que se consideran en este edificio son los muros perimetrales que conforman las fachadas exteriores del edificio con los diversos elementos que completan la composición de las mismas.
6. Los elementos de valor testimonial del edificio son la primera crujía de la estructura reticulada interior a partir de los elementos de cierre que deberá ser obligatoriamente conservada.
7. En el apartado de directrices de carácter global, se establece la posibilidad de modificación de los elementos no relevantes, incluso su eliminación si fueran incompatibles con el nuevo destino del edificio.
8. Por último, en el apartado referido a intervenciones, se prohíbe expresamente las variaciones de superficie mediante anexos al edificio, modificación de longitudes de plantas, modificación de la disposición de huecos o forma de estos, salvo los de la planta baja que podrán ser rasgados hasta el forjado.

Notas -----

¹²⁴ Los elementos de valor testimonial se conforman como trazas de la configuración original del edificio en aquellas partes que, a falta de indiscutibles valores arquitectónicos que hicieran merecer su mantenimiento por encima de cualquier transformación del edificio, poseen las suficientes peculiaridades desde el punto de vista histórico como para ser referenciados cara al futuro dentro de un proceso de transformación del edificio,

propiciando su conservación (BOPV nº 13 de 20 de enero de 1999).

¹²⁵ Se denomina crujía a la estructura de sustentación de la edificación comprendida entre pilares. En el caso de la *Alhóndiga Municipal de Bilbao*, la primera crujía debía conservarse íntegramente por su valor patrimonial como elemento testimonial de la estructura originaria.

En los documentos de “*Memoria del Proyecto Básico*” y del “*Documento para Patrimonio*” se incluyen varias consultas para aclarar posibles conflictos entre las obligaciones del régimen de protección del Monumento y lo previsto actuaciones programadas, destacando la referencia a un Informe sobre intervención arquitectónica, fechado el 18 de agosto de 2000, en el que se deniega la apertura de nuevos huecos mediante rasgado en la fachada de Arriquibar, pudiéndose rasgar únicamente los huecos existentes, además de incidir en el deber de conservar íntegra de la primera cruja preexistente en todo el perímetro del edificio.

- **Alteración de los elementos denominados de especial relevancia y testimoniales**

A partir de los ocho puntos del régimen de protección de la Alhóndiga y gracias al estudio de la documentación custodiada por *Bilbao Ría 2000* y al trabajo de campo, se acredita la alteración de los elementos de especial relevancia (fachada del edificio) y testimoniales (primera cruja).

Resulta chocante que ante un análisis tan sintético del extenso régimen de protección para el edificio de la *Alhóndiga Municipal de Bilbao* y su entorno, como el que se incluye en los documentos del proyecto de reutilización, del que únicamente se extraen ocho puntos fundamentales que debieran marcar las directrices y límites del proyecto de rehabilitación para conservar íntegramente los valores patrimoniales industriales del edificio, varios de estos requisitos de obligado cumplimiento legal se hayan incumplido. En referencia a la alteración de los elementos de especial relevancia y de los testimoniales, atendiendo a lo que dice el régimen de protección, se han incumplido los puntos 3, 5, 6 y 8.

Para demostrar como el incumplimiento de esos puntos ha supuesto una grave alteración de los elementos de especial relevancia y de los testimoniales, se comienza por definirlos. Según el punto quinto del régimen de protección recogido en el proyecto, «los elementos de especial relevancia que se consideran en este edificio son los muros perimetrales que conforman las fachadas exteriores del edificio con los diversos elementos que completan la composición de las mismas».

En ese mismo régimen de protección, en su punto sexto, se dice que «los elementos de valor testimonial del edificio son la primera cruja de la estructura reticulada interior a partir de los elementos de cierre que deberá ser obligatoriamente conservada». Es decir, que se deben conservar obligatoriamente y sin ninguna alteración las fachadas exteriores y la primera cruja interior del *Monumento*. Pues bien, tal y como se puede comprobar en la operación de aneión de la plaza Arriquibar a la fachada del edificio de la Alhóndiga, se incumplen la práctica totalidad de las prohibiciones que estipula el citado régimen de protección, ya que se altera la fachada del edificio, se elimina parte de la primera cruja interior de ese acceso y se rompe la estructura de la manzana.

Atendiendo en primer lugar a la intervención/alteración ilegal de la fachada original del edificio, además de la evidente alteración del área delimitada de protección por el impacto del anejo de la plaza a la edificación, se han producido dos alteraciones graves: la primera es que la entrada principal de la edificación se configure en una cota superior a la original y la segunda, que el encuentro entre la plaza y la fachada suponga una alteración física de ambas.

En el artículo 8.a del régimen de protección de Alhóndiga se marcan como directrices de carácter global que deben tenerse en cuenta en la rehabilitación que debe haber una «conservación integral de los elementos considerados como de especial relevancia», hecho que incumple con la “conexión” de la plaza con la fachada de Arriquibar mediante una rampa de hormigón de 2 metros y medio de cota. Se considera que, con esta obra de aneión, Bilbao pierde una plaza y la *Alhóndiga* ve transformada irreversiblemente su fachada original y alterada su relación con el entorno urbano.

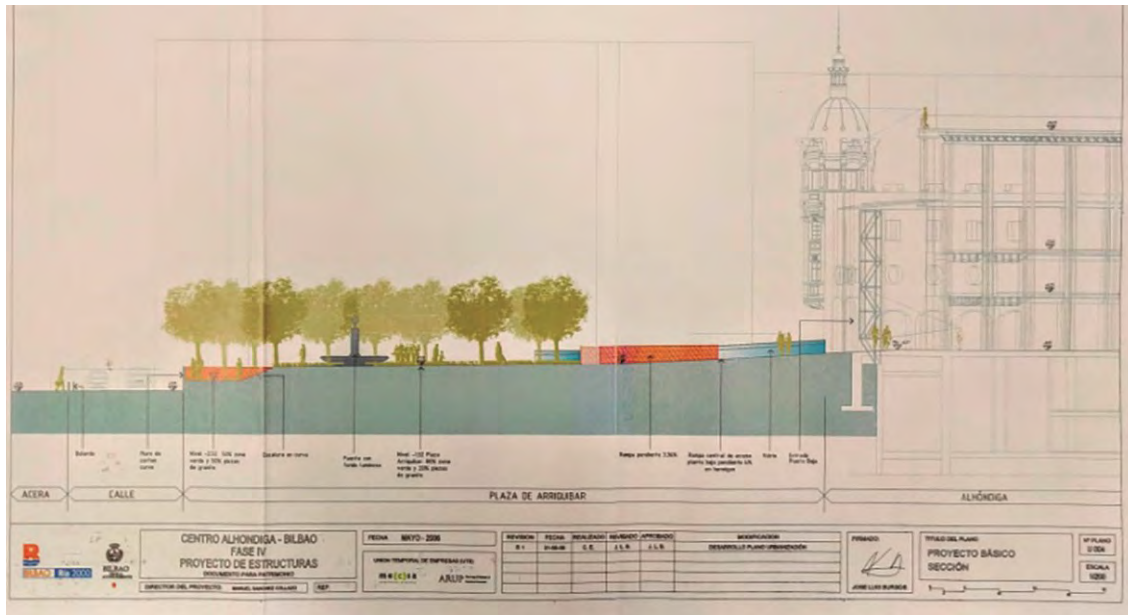


Figura 489. Plano básico de sección en el que se puede apreciar la anexión de la plaza y el impacto sobre la fachada de Arriquirar.



Figura 490. Fotografía intervenida que muestra el acceso a *Azkuna Zentroa*. Se marca con una línea amarilla el aumento de cota en la plaza Arriquirar y el impacto de este añadido en la fachada de la antigua ALHÓNDIGA

En esta obra de adaptación también se produce la alteración de los elementos testimoniales que debían ser conservados. Según refiere el punto 3 del régimen de protección, se prohíben los derribos de los elementos protegidos, entre los que se encuentra la primera crujía del edificio original. Según se puede observar en las imágenes en las que se muestra el vaciado de la estructura interior del inmueble, parecía que se iba a respetar escrupulosamente la integridad de esa primera crujía.



Figura 491. Fotografía del acceso actual del edificio de la ALHÓNDIGA.

Pues, tal y como se puede comprobar en la imagen del plano oficial del *Inventario de actuaciones* (figura 495), se reconoce la «demolición de un trozo de crujía conservada», lo que supone, *de facto*, el incumplimiento del régimen de protección de este BC y, por lo tanto, de la Ley 6/2019 de PCV. En el artículo 7 del régimen de protección recogido en el BOPV N° 13 de 20 de enero de 1999, se apunta textualmente que «la primera crujía de la estructura reticulada interior situada a partir de los elementos de cierre del edificio deberá ser obligatoriamente conservada como testimonio del sistema portante original del edificio». Esta demolición parcial de la crujía original se puede observar en la fachada interior del edificio en el acceso de la plaza Arriquiribar.

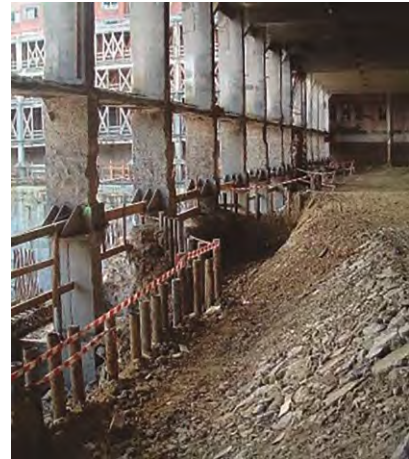


Figura 492. Fotografía del vaciado de la estructura interior de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO. En la fotografía se ve la conservación de la primera crujía perimetral del edificio original.

Figura 493. Fotografía que muestra una línea de crujías primigenias conservadas tras el vaciado interior del Monumento.



Figura 494. Fotografía que muestra la estructura de pilares de acero que se construyeron para reforzar la cruja original.

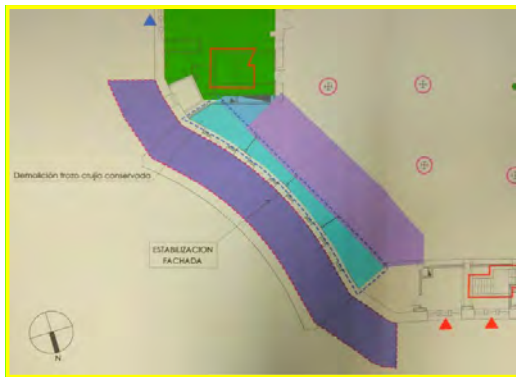


Figura 495. Detalle del Plano oficial del Inventario de actuaciones en el que aparece un apunte que dice: «demolición trozo cruja conservada».

Figura 496. Fotografía del interior del acceso de Arriquirar de Azkuna Zentroa. Se puede observar marcada en amarillo, la parte interna de la fachada en la que ha sido demolida la primera cruja original.

Figura 497. Fotografía del interior de la fachada se puede comprobar como parte de la primera cruja de la antigua ALHÓNDIGA ha desaparecido.



- Transformación/alteración del entorno protegido de la manzana

Otra de las transformaciones ilegales cometidas en el proyecto de adaptación del *Monumento*, es la anexión de la plaza Arriquirar a la fachada del edificio para crear una especie de antesala del centro cultural y marcar, de este modo, su acceso principal. Para realizar esta anexión, se recurre a una rampa de hormigón con un incremento paulatino desde una cota cero en el extremo de la plaza Arriquirar hacia la Alameda Urquijo, hasta su conexión con los vanos de la fachada de la *Alhóndiga*, situados a más de dos metros y medio sobre la cota de la acera.

Esta operación muta la plaza en una suerte de rampa circular que pierde, a pesar del mobiliario urbano y de las plantas ornamentales, su función y esencia de plaza pública. Además de esta incontestable pérdida, en la unión artificiosa entre plaza y edificio se incurre en dos ilegalidades manifiestas que contradicen lo explicitado en el régimen de protección del elemento. Por un lado, al fusionar la plaza con la fachada del inmueble, esta última, se ve alterada de manera notable e irreversible, mientras, por otro, se rompe la estructura urbana de manzana que conforma el edificio y se interviene en el perímetro del área protegida del BC.

El concepto de manzana y la interpretación urbana de lo que fue el ensanche de la Villa en el siglo XIX, son aportaciones fundamentales que están recogidas en el decreto de protección del *Monumento*, y tal y como se puede observar en la comparativa de imágenes aéreas que se muestra a continuación, en el proyecto de Starck, hay una transformación manifiesta de la circulación perimetral de la *Alhóndiga* y se alteran los ejes de las calles que la abrazan. Estas alteraciones rompen la relación histórica del edificio con su entorno y el contexto urbano de manzana, como estructura que se conservaba desde el siglo XIX.

Gracias a la comparativa de imágenes a vista de pájaro que se hace del *Monumento* (figuras 498, 499 y 500) y de su encaje en el entorno urbano en el que se inserta, se comprueba que la anexión de la plaza Arriquirar rompe la circulación perimetral de la *Alhóndiga* y desestructura la manzana, lo que ha supuesto una grave alteración del área delimitada de protección, marcada en el plano oficial extraído del BOPV N° 13 de 20 de enero de 1999.

Entrando al detalle del impacto que ha supuesto la transformación de la plaza Arriquirar y su anexión al edificio, tal y como se puede observar en la imagen, hasta la remodelación de la *Alhóndiga*, Arriquirar fue una plaza pública circular, exenta y con circulación periférica. Con su transformación, la plaza ha perdido su esencia de plaza pública, mutando en una suerte de acceso o antesala de *Azkuna Zentroa*. La remodelación de esta plaza se consumó dentro de la configuración externa del centro cultural propuesta por Starck.

Los investigadores Vivas y Lekerikabeaskoa tratan la anexión de la plaza Arriquirar a *Azkuna Zentroa* en su texto *Bilbao Blade Runner* (2014), en el que rememoran la esencia de la plaza perdida, diciendo que «[...] las sensaciones de intimidad y recogimiento que podía provocar la hondura de la plaza anterior con su perímetro recubierto de vegetación arbustiva que amortiguaba los impactos del entorno circundante» (Vivas y Lekerikabeaskoa, 2014, p. 54). En ese mismo texto, los autores se refieren a la plaza transmutada en los siguientes términos:

La elevación de la cota del suelo para su conexión con la entrada de la Alhóndiga ha supuesto, además, la reordenación de los puntos de acceso a la plaza que incluso se ha dificultado por algunas de las calles adyacentes que la plaza anteriormente unificaba, aparte de cierto horror vacui y confusión que se nota al haber establecido varias zonas de estancia [...]. La intención de “prolongar” un “ambiente doméstico” hacia el exterior del edificio choca con la sensación de leve “púlpito” o “plataforma elevada” que adquirimos cuando transitamos ese espacio “intermedio”. (Vivas y Lekerikabeaskoa, 2014, p. 54)

Tras leer las reflexiones de estos investigadores y ante la inexplicable mutación de la plaza pública en antesala del centro cultural, queda patente que Bilbao ha perdido uno de sus rincones más especiales.

Retomando las limitaciones marcadas por el régimen de protección de este BC, en su artículo 10 se analizan las actuaciones no autorizadas. Estas son las que «supongan daño o menoscabo para los valores histórico-arquitectónicos de la Alhóndiga». Las actuaciones que están explícitamente desautorizadas son las «variaciones de superficie que lleven asociadas edificaciones anexas al edificio original, o aumentos de longitud y de anchura de la planta», las «modificaciones de la disposición original y número de los huecos de fachada», la «construcción de volúmenes añadidos o elementos auxiliares adosados a las fachadas de la Alhóndiga» y, por último, la construcción de elementos que «situados por encima de la cota de coronación del actual edificio, no cumplan con lo señalado en el apartado c) del punto 2 del Artículo 18».

Atendiendo a las restricciones del artículo 10, la integración de la plaza Arriquirar en la fachada de la *Alhóndiga* debería haberse considerado como una variación de superficie mediante anexos al edificio. Además, la simbiosis plaza-edificio rompe la relación de ejes de las calles colindantes al *Monumento*, que definen la manzana (ver imagen correspondiente al plano del BOPV N° 13), tal y como se indica en el apartado "a" del Anexo I del BOPV N° 13 de 20 de enero de 1999 referido a la "*justificación de la delimitación*". Este dice textualmente que:

la valoración de la identificación entre edificio y manzana, siendo este el único caso existente en el ensanche bilbaíno en el que la manzana, como elemento característico por excelencia del modelo de desarrollo de ciudad propuesto en el siglo XIX, el ensanche, presenta una resolución funcional y formal unitaria en toda su extensión, al corresponderse con un único edificio proyectado, a su vez, para acoger un único uso.

También, se hace referencia al área protegida del BC en el Capítulo I del BOPV N° 13 de 20 de enero de 1999, referido al "*Carácter del régimen de protección*" de la *Alhóndiga Municipal*. Su artículo 2 dice textualmente en referencia al entorno del *Monumento* que:

El Régimen de Protección será de aplicación en la delimitación definida de la siguiente forma: por el Norte, el eje de la calle Alameda de Urquijo desde su encuentro con el eje de la calle que bordea la plaza de Arriquirar hasta su encuentro con el eje de la calle Iparragirre. Por el Oeste, el eje de la calle Iparragirre desde su encuentro con el eje de la calle Alameda de Urquijo hasta su encuentro con el eje de la calle Fernández del Campo. Por el Sur, el eje de la calle Fernández del Campo desde su encuentro con el eje de la calle Iparragirre hasta su encuentro con el eje de la calle Alameda de Recalde. Por el Este, el eje de la calle Alameda de Recalde desde su encuentro con el eje de la calle Fernández del Campo hasta su encuentro con el eje de la calle que bordea la plaza de Arriquirar. Por el Noroeste, el eje de la calle que, discurriendo en paralelo al chaflán de la Alhóndiga, bordea la plaza de Arriquirar hasta su encuentro con el eje de la calle Alameda de Urquijo.

Estas delimitaciones recogidas en el régimen de protección del *Monumento* evidencian la ilegalidad cometida al anexionar la plaza a la fachada del *Monumento*, anulando la funcionalidad de plaza pública, la relación histórica entre los ejes de calles y la configuración perimetral del BC como manzana urbana.

Esa funcionalidad perdida de la plaza Arriquirar es recordada por Vivas y Lekerikabeaskoa, que, aparte de la evidente función, que se aprecia en la comparativa fotográfica que se muestra a continuación, en la que la plaza era una «rotonda distribuidora de vehículos», también cumplía una función destacada como elemento vertebrador y estructurador urbano de las calles circundantes que formaron este ensanche bilbaíno y era un «lugar-reducto intersticial de estancia y descanso». Los investigadores reivindican este espacio urbano perdido como «[...] la concepción histórica de pequeña plaza de índole romántico con sus árboles de gran porte y bancos semicirculares ciertamente degradados en torno a una monumental, pero humilde, columna-fuente central, que portaba en su vértice la peculiaridad de una esfera armilar» (2014, p. 54). Se podría afirmar que la reflexión desarrollada en este caso de estudio y la establecida por los investigadores Vivas y Lekerikabeaskoa son coincidentes al concluir, con cierta sutileza que con la operación *Azkuna Zentroa* Bilbao perdió una plaza.



Figuras 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507 y 508. Imágenes comparativas de la transformación de la plaza Arriquirar. Las imágenes de la izquierda corresponden al año 2004; mientras, las imágenes de la derecha muestran la plaza y su relación con la ALHÓNDIGA en la actualidad.

- No difusión y reconocimiento de los valores patrimoniales industriales de la ALHÓNDIGA

Una reflexión crítica aparte merece la inexistente difusión de los valores patrimoniales industriales y arquitectónicos de la antigua ALHÓNDIGA, ya que en el proyecto del centro cultural no se contempló incluir un espacio interpretativo que permitiera a los visitantes conocer el devenir histórico de la edificación patrimonial y su protagonismo en la trama urbana del ensanche del siglo XIX.

Teniendo en cuenta que la *Alhóndiga* es un edificio de titularidad municipal y que, tal y como se recoge en el artículo 4.d de la Ley 6/2019 de PCV, corresponde a los ayuntamientos, en su ámbito municipal, «fomentar y divulgar el patrimonio cultural localizado en su término municipal», no se entiende que este *Monumento* carezca de un más que necesario espacio de interpretación y difusión de sus valores patrimoniales industriales; más aún, teniendo en cuenta que, como se ha demostrado en el caso de estudio anterior, correspondiente a la tipología de *buenas prácticas en la reutilización*, en un proyecto como el del *Centro Municipal de Desinfecciones* en el que concurren los mismos actores institucionales, el Ayuntamiento De Bilbao y la *Sociedad Bilbao Ría 2000*, sí fue posible la inclusión de un espacio interpretativo y de difusión del Patrimonio Cultural.

Como ejemplo de la desidia en la difusión y puesta en valor de los elementos estructurales originales que se deben conservar de la antigua *Alhóndiga Municipal*, tal y como se recoge textualmente en el apartado de *Antecedentes* del documento identificado como AL 101 PR-39, titulado “*Proyecto tratamiento de crujiás. Fase II*”, fechado en febrero de 2009, la idea inicial del arquitecto director de la obra fue que:

La idea original de Starck Networks, era la de ocultar los paños de fachada que contienen cierres de tabiquería mediante una fotografía plasmada en la fachada de vidrio que incorporaba iluminación posterior. De esta forma se ocultarían los paños ciegos evitando, por ende, cualquier visión de la estructura original de hormigón.

Es decir, que se pretendía tapar, a la vista de los visitantes, toda huella de la configuración interna original de la antigua *Alhóndiga*, ocultando sus crujiás (elementos testimoniales protegidos) tras grandes fotografías retroiluminadas. Finalmente, este atropello no se produjo, pero su mero reflejo en la documentación consultada debería servir de advertencia para futuras reutilizaciones de elementos patrimoniales industriales protegidos.

Estos atropellos patrimoniales solo pueden ser entendidos cuando, en el proyecto de ciudad postindustrial posmoderna de Bilbao, la nueva urbanidad, abanderada por proyectos arquitectónicos de los más prestigiosos arquitectos del planeta, impone sus criterios a los de conservación del Patrimonio Cultural, con el beneplácito de las instituciones que, en casos como el aquí mostrado, miran hacia otro lado en su labor de vigilancia. También, la historiadora Ascensión Hernández apunta a la imposición del pensamiento posmoderno, diciendo que:

[...] bajo el dominio del pensamiento posmoderno con el rechazo a verdades y criterios absolutos, se ha impuesto el relativismo y la pluralidad de puntos de vista también en la restauración. [...] Ideas que permiten y justifican intervenciones tan radicales como [...] la inserción de arquitectura nueva que se superpone con cierta violencia visual a la preexistente o el vaciamiento de edificios históricos de los que sólo [sic] se conserva la fachada y que se reconstruyen enteros de nueva planta, prácticas ajenas por completo a lo que puede ser entendido como restauración desde una perspectiva respetuosa con el patrimonio. (Hernández, 2017, p. 31)

Como reflexión conclusiva, se considera acertada y necesaria la idea de reutilizar la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO como centro cultural, ya que responde a una demanda social por la estratégica ubicación de esta edificación patrimonial en el corazón de la Villa, además de facilitar la propia supervivencia del *Monumento*. Lo que resulta del todo incomprensible es que, en la rehabilitación de este BC, no se haya respetado el régimen de protección patrimonial legal, que contenía escasas y claras limitaciones de obligado cumplimiento.

Este grave incumplimiento de las directrices marcadas en el régimen de protección ha supuesto la descapitalización de los valores patrimoniales industriales de un destacado elemento del PCV. Es inexcusable que se hayan permitido alteraciones de la gravedad de las demostradas en este análisis, sin que ninguna de las tres administraciones señaladas por las leyes de PCV como competentes en la gestión de los BBCC, haya paralizado el proyecto o haya pedido la reposición de los elementos alterados o demolidos. Además, si se hubiesen aplicado en el proyecto de *Azkuna Zentroa* las mismas restricciones y valoraciones que se aplicaron para rechazar el proyecto de Oteiza, Fullaondo y Sáenz de Oiza, probablemente las obras hubiesen sido paralizadas y se hubiese obligado a subsanar las alteraciones detectadas.

Finalmente, con la descapitalización de los valores patrimoniales netamente industriales de la edificación primigenia, vaciando su estructura interior, no respetando la conservación íntegra de la primera crujía de la estructura interna original y con la alteración de su fachada y manzana perimetral, se podría considerar que la rehabilitación de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO ha supuesto un nuevo caso de *fachadismo* o, quizá, se ajuste más su definición a la de *edificio posh-industrial*, si entendemos que el caso de *Azkuna Zentroa* es un claro ejemplo de un “*proyecto de reutilización/rehabilitación en los que las necesidades estéticas del proyecto se anteponen a la conservación de los valores patrimoniales industriales del edificio*” (VV.AA., 2019, p. 78).

En definitiva, tomando de nuevo las palabras de Ascensión Hernández, se puede decir que con la operación de *Azkuna Zentroa* se ha buscado una «revitalización urbana a través de “proyectos culturales estrella” en los que suele pesar más la firma del arquitecto y el deseo de dejar una huella evidente del mismo, que la preservación de la memoria del lugar y de la construcción» (Hernández, 2017, p. 31)



Figura 509. Salcedo, A. (2021). *POSh! INDUSTRIAL*¹²⁶ [Acción en espacio público].

Notas -----

¹²⁶ La obra *POSh! INDUSTRIAL* encuadrada en el proyecto *I survived the Guggenheim effect*. Con esta obra se pone el punto de mira en la descapitalización

de los valores patrimoniales de la *ALHÓNDIGA* por las ilegalidades cometidas en su rehabilitación y reutilización como centro cultural.

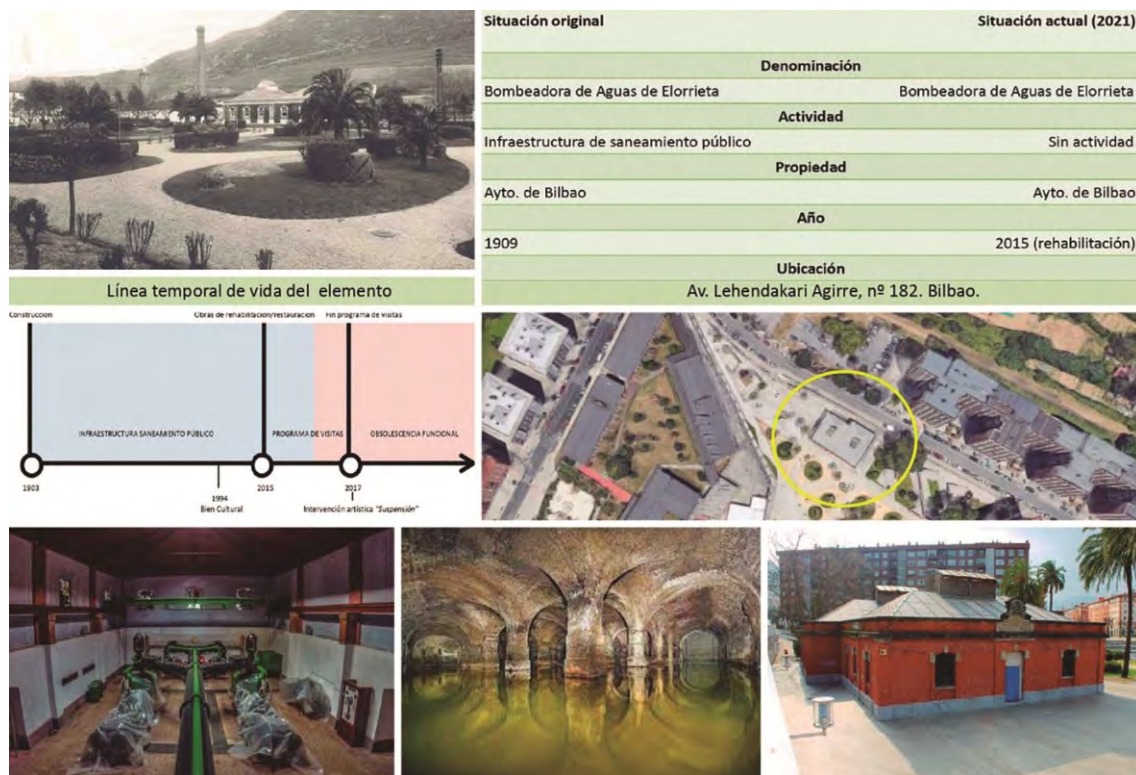
6.2.2.c Secuenciación de la implantación del sistema industrial

La tercera y última tipología empleada es la de *reutilización fallida*. Esta tipología enmarca las actuaciones en las que, tras un proceso de rehabilitación y reutilización de un BC inmueble, no se define un nuevo uso a largo plazo y acaba nuevamente en desuso y obsoleto. En este sentido, de entre el total de BBCC industriales del Bilbao Metropolitano, son 2 las edificaciones patrimoniales que han sufrido una reutilización fallida:

- BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA (Bilbao)
- HORNO ALTO N°1 (Sestao)

De estos dos ejemplos, se utiliza la actuación ejecutada en la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA, como caso de estudio paradigmático de la tipología.

- Caso de estudio 3: *Reutilización fallida*. BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA



Este ejemplo es una rara avis dentro de las reutilizaciones de BBCC en el Bilbao Metropolitano, ya que se trata de un elemento patrimonial recuperado de un abandono y degradación grave, que, tras una importante inversión pública para la rehabilitación del inmueble y la restauración de su centenaria maquinaria, ha vuelto a una fase de obsolescencia funcional al no asignarse a este BC un nuevo uso que garantice su supervivencia.

Haciendo un repaso del devenir histórico de la BOMBEADORA DE ELORRIETA, este Conjunto Monumental del PCV fue una infraestructura sociosanitaria revolucionaria en el Bilbao de finales del siglo XIX. En pleno despegue de la industrialización en el Gran Bilbao, el "efecto llamada", por la necesidad de mano de obra en las industrias vizcaínas, provocó una superpoblación sin precedentes en la Villa, para la que no estaba preparado el sistema de saneamiento público de la época. De hecho, a finales del siglo XIX, Bilbao aún se abastecía parcialmente del agua de la ría del Nervión, la misma ría en la que la ciudad vertía sus aguas sucias.

En el año 1885 se declaró una epidemia de cólera que afectó duramente al tejido industrial y minero vizcaíno, provocando, a parte del evidente problema de salud pública, un grave impacto socioeconómico. Desde las instituciones, se buscó solucionar esta pandemia convocando un concurso público de proyectos de saneamiento. Este concurso lo ganó el proyecto *Mens sana in corpore sano*, presentado por el prestigioso ingeniero de caminos Recaredo de Uhagón.

En 1894, el año en que Uhagón presentó el proyecto definitivo, Bilbao tenía 63.900 habitantes, por lo que el ingeniero hizo una previsión de saneamiento para un censo de 100.000 habitantes, con un consumo medio de 100 litros por habitante y día. El proyecto de Uhagón proponía construir una red de alcantarillado para la recolección de aguas sucias que serían conducidas a un gran depósito subterráneo a las afueras de la Villa. Sobre este depósito se construiría una edificación doble en la que se instalarían unas potentes bombas de succión a vapor. El trabajo de las bombas consistía en succionar las aguas sucias del depósito sobre el que se asentaban y lanzarlas a través de una tubería que discurría desde el edificio de la *Bombedora* hasta la costa, desembocando, mar adentro, en el municipio de Getxo. Las aguas sucias de Bilbao fueron vertidas directamente al mar durante décadas.

Las obras concluyeron en 1903, casi ocho años después de su inicio, por lo complicado de la construcción de los más de 18 kilómetros de tubería soterrada.

Arquitectónicamente hablando, el edificio de la *Casa de Bombas*, del que asomaba una sola altura sobre el suelo, era y es una construcción sobria con dos cuerpos gemelos adosados de planta cuadrangular. Las fachadas están construidas en ladrillo prensado *cara vista* y piedra de sillería caliza para los zócalos y de arenisca para cornisas y remates. Las cubiertas a cuatro aguas son de zinc, se sustentan sobre una estructura de madera con tirantes de hierro fundido y están rematadas por unos lucernarios de madera con tejados a dos aguas. Interiormente, los dos cuerpos están comunicados y sus paredes son de hormigón.



Figura 510. Imagen del exterior de las edificaciones que componen la *Casa de Bombas* de la BOMBEADORA DE ELORRIETA.

En referencia a la maquinaria que de la que precisaba este sistema de bombeo, se instalaron dos máquinas de vapor de la casa inglesa James Simpson y Cía. con sistema Worthington. Estas máquinas eran de sistema dúplex de dos bombas. La potencia necesaria para su rendimiento la proporcionaban tres calderas Babcock & Wilcox. El conjunto de la instalación también contaba con una grúa puente móvil de gran tonelaje y un generador eléctrico. El innovador sistema proyectado por Uhagón «fue el primer saneamiento moderno realizado en España» (Cárcamo, 1996, p. 9), lo que aporta una especial relevancia patrimonial a este BC.

En la publicación *Patrimonio industrial en el País Vasco* (2012), editada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, se dedica un apartado a la BOMBEADORA DE ELORRIETA, haciendo referencia al valor patrimonial de este *Conjunto Monumental*:

El plan de saneamiento de Uhagón fue, por su envergadura, comparable (salvando las lógicas distancias temporales y de ámbito) al actual plan de saneamiento integral metropolitano. El valor histórico y patrimonial del conjunto formado por el depósito, la casa de máquinas y la maquinaria que alberga –las dos bombas Worthington, el caballito de vapor, un torno de pedal y la instalación eléctrica-centrífuga, fundamentalmente– así como las pequeñas construcciones de registro del túnel en Getxo, conocidas como Malacates, hicieron que en julio de 1994 se incoase a su favor un expediente de declaración de Bien Cultural Calificado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. (Departamento de Cultura, 2012, p. 747)

Con fecha 26 de julio de 1994, el consejero de Cultura emitió una Orden por la que se incoaba expediente para la declaración de BC calificado a favor de la ESTACIÓN BOMBEADORA MUNICIPAL DE SANEAMIENTO DE ELORRIETA, con la categoría de *Conjunto Monumental*.

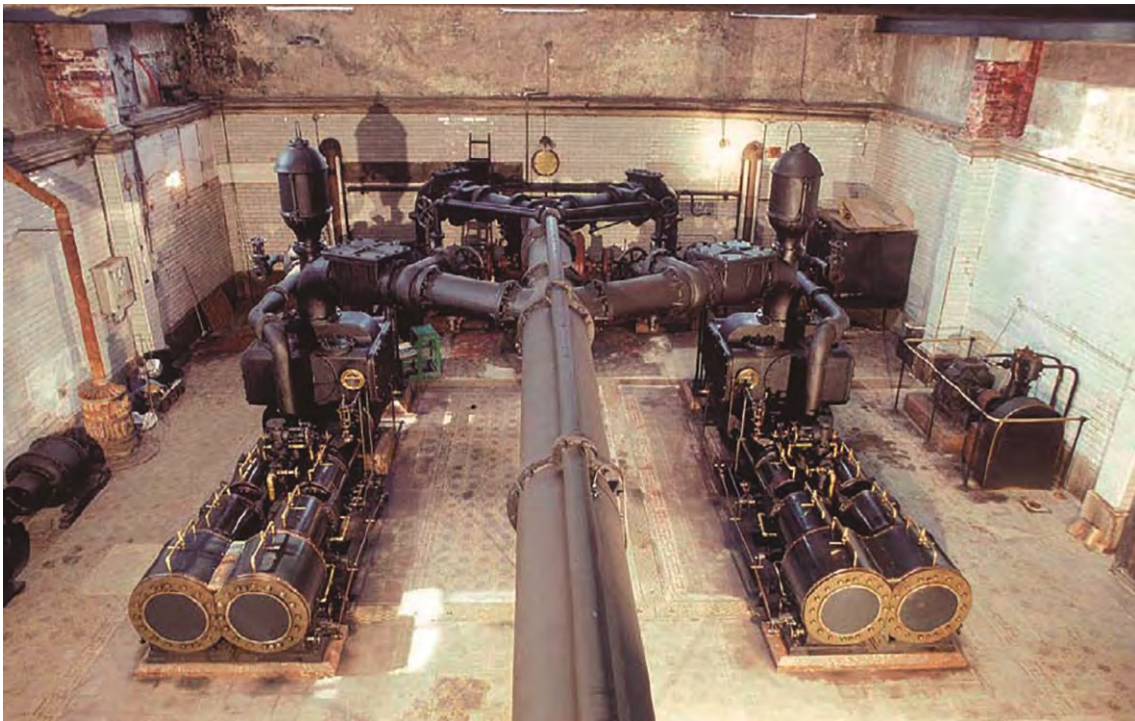


Figura 511. Yaniz, S. (1987). Fotografía de las máquinas de vapor de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA antes de su restauración.

La vida útil de esta infraestructura estuvo inevitablemente ligada a las previsiones de incremento de población calculadas por su creador, cuyo límite de efectividad estimado estuvo en los 100.000

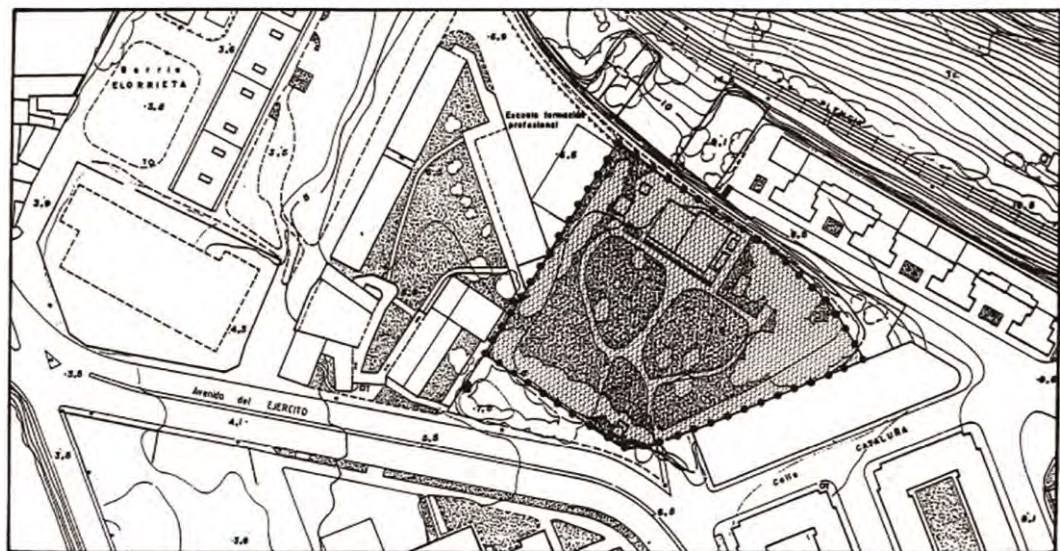
habitantes. En la web hiru.eus, dependiente del Departamento de Educación del Gobierno Vasco, se indica textualmente, en referencia a las previsiones realizadas por Uhagón que, «sin embargo, en los años sucesivos a su inauguración, Bilbao registró un aumento de la población superior a lo estimado, lo que dejó en pocas décadas estas instalaciones obsoletas y circunscritas, después de la Guerra Civil, al barrio de Deusto» (hiru.eus). Es decir que, pese a lo que se supuso una holgada previsión, el veloz aumento poblacional de la Villa dejó obsoleta esta infraestructura mucho antes de lo esperado y quedó relegada a un uso acotado al barrio en que se ubicaba. Esta obsolescencia funcional que, aunque programada, no se preveía tan temprana, hizo que las instalaciones de la BOMBEADORA DE ELORRIETA fuesen finalmente abandonadas.

De tales hechos da cuenta la web hiru.eus diciendo que «[...] el estado de abandono de sus instalaciones y la falta de vigilancia propiciaran que sus instalaciones con toda su maquinaria fueran desvalijadas» (hiru.eus). También, la agencia de noticias *Europa Press* hizo mención a este abandono y dató en 1996 el posterior expolio de parte de la maquinaria de la BOMBEADORA en un artículo publicado en el *Diario.es* titulado “*Bilbao recupera el conjunto monumental de la Casa de Bombas de Elorrieta, cuya restauración ha costado 456.182 euros*”.

Para proseguir con una narración cronológicamente ordenada del devenir de este *Conjunto Monumental*, se consulta el expediente municipal 001034000011, dedicado a la *Bombeadora de Elorrieta* y conservado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao. El primer documento que se adjunta a este expediente es un proyecto de la Dirección de Saneamiento del Ayuntamiento, fechado en junio de 1986 y titulado *Proyecto de instalación de bombeo en el barrio de Elorrieta en San Ignacio-Deusto*. El objeto de dicho proyecto era la sustitución de la tubería de impulsión del sistema de bombeo de la *Bombeadora de Elorrieta*, tanto por su necesaria rehabilitación funcional, como por «el deseo del Excmo. Ayuntamiento de reconvertir el edificio donde se encuentra el bombeo, restaurándolo y dedicándolo a otros fines», es decir, que, ya desde 1986, se preveía una reutilización para otros usos de este complejo industrial sociosanitario.

Con fecha 16 de junio de 1986, el Consorcio de Aguas y el Ayuntamiento de Bilbao firman un convenio recogido en un informe identificado con el número 8939 y titulado *Aguas, convenio entre el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y el Consorcio de Aguas, abastecimiento y saneamiento*. Este convenio registra el deseo de ambas instituciones de crear un «museo permanente donde se puedan exponer al público, tanto maquinaria e instalaciones relacionadas con el tema del agua» (Informe municipal del Ayuntamiento de Bilbao N.º 8939, p. 2), proponiendo un concurso público de ideas para la reutilización de la *Bombeadora de Elorrieta*.

Con fecha 27 de mayo de 1986, según consta en el Informe Municipal identificado como 86-H-260, el Área de Servicios técnicos del Ayuntamiento de Bilbao da el visto bueno al convenio con el Consorcio de Aguas y aprueba desarrollar el plan para crear el Museo del Agua en los terrenos e instalaciones de la *Bombeadora de Elorrieta*. Con fecha 24 de junio de 1986, el Consorcio de Aguas corrobora el convenio para el concurso de ideas para el Museo del Agua en los términos acordados con el Ayuntamiento de Bilbao.



•••• DELIMITACIÓN DEL ENTORNO DE PROTECCIÓN
BABES ESPARRUAREN MUGAK



Euskal Kultur Ondarearen Zentrua		Centro de Patrimonio Cultural Vasco	
Kultura Balaia Eusko Jaurlaritzak		Departamentu de Cultura Gobierno Vasco	
Lurraldea / Territorio: BIZKAIA		Planoa / Plano: SANTANDREU GINEA, ELORRIETA	
Udalerrita / Municipio: BILBAO		Plazaren planoa ESTACION DE SANAMONTO, ELORRIETA	
Data / Fecha: UZTAILA-94		Planoa no. / Plano nº: 1:1000	

9614 - EHAM - 1994ko abuztuak 16, arretura N.º 154 ZK. B.O.P.V. - inritz 16 de agosto de 19 I. ERASKIN/ANEXO I



Figura 512. Plano adjunto al BOPV N° 154 en el que se señala el área protegida de la *Bombedora de Elorrieta*. Esta área la integran las edificaciones de la *Casa de bombas* y una amplia zona ajardinada que la rodea.

Figura 513. Ortofotografía de 2019 que muestra el mismo territorio que el plano superior. En rojo, el área de protección del BC, constatándose la construcción de edificaciones en su interior, lo que contraviene el régimen de protección de este *Conjunto Monumental*.



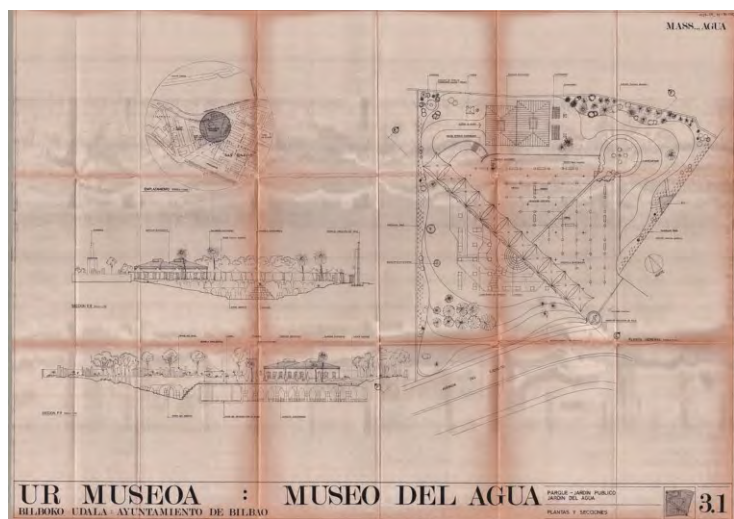
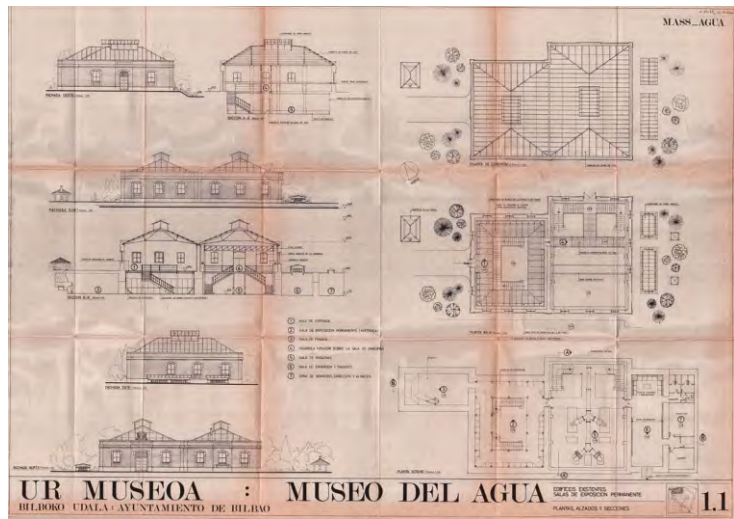
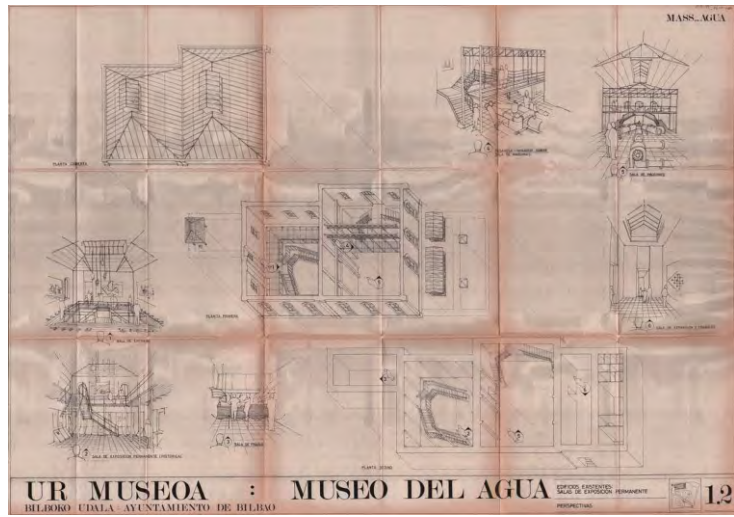
Figura 514. Imagen de las portadas del documento *Exposición del concurso de ideas para el Museo del Agua*.

Tras la realización del concurso público de ideas para crear el *Museo del Agua*, con fecha 27 de mayo de 1987, se realiza un informe municipal identificado como *Expediente 86-H-260A*, en el que se resuelve declarar desierto el primer premio del concurso. El proyecto denominado *Mass agua* recibió el segundo premio, dotado con 500.000 pesetas, mientras que el tercer premio fue compartido por los proyectos *Urbide* y *Castrocosulo*.

Con fecha 12 de junio de 1987, el ingeniero jefe de la Subárea de Proyectos y Obras de Urbanización del Ayuntamiento de Bilbao firma un documento, identificado como *86-H-260 424*, en el que se selecciona el proyecto *Mass agua* para la ejecución del proyecto constructivo del *Museo del Agua* y su entorno.

En el expediente se adjunta un documento identificado como 29592.6 y referenciado como el dossier del proyecto *Mass agua*. En este dossier se contempla como objetivo principal del proyecto la reutilización de las instalaciones de la *Bombeadora de Elorrieta* como «un *Museo del Agua*, el único del País, conjunto con un entorno cívico cultural que permita un desarrollo más armónico para la comunidad en la que está inserto». Este dossier se acompaña de una serie de planos e infografías de lo que se proponía para hacer realidad el *Museo del Agua*.

En el expediente sobre la *Bombeadora de Elorrieta* también se encuentra un documento sin fecha, titulado *Exposición del concurso de ideas para el Museo del Agua*, en el que se presentan proyectos privados para reutilizar los inmuebles de la *Bombeadora de Elorrieta* para acoger un futuro *Museo del Agua*, promovido por el propio Ayuntamiento de Bilbao y por el Consorcio de Aguas. Aunque, tal y como sabemos, hoy, esta iniciativa nunca fue desarrollada.



Figuras 515, 516 y 517. Planos del Museo del Agua.

El expediente también contiene un documento datado en noviembre de 1993, firmado por el arquitecto Manuel Salinas Larrumbe, titulado *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta para su futuro destino múltiple de jardín temático, centro de agua y su correspondiente equipamiento administrativo "Bilbao"*. Este proyecto fue promovido por el Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco. El documento lo componen infografías y planos, en los que se propone la sustitución de las edificaciones históricas de la *Bombedora de Elorrieta* por unas instalaciones de nueva creación.

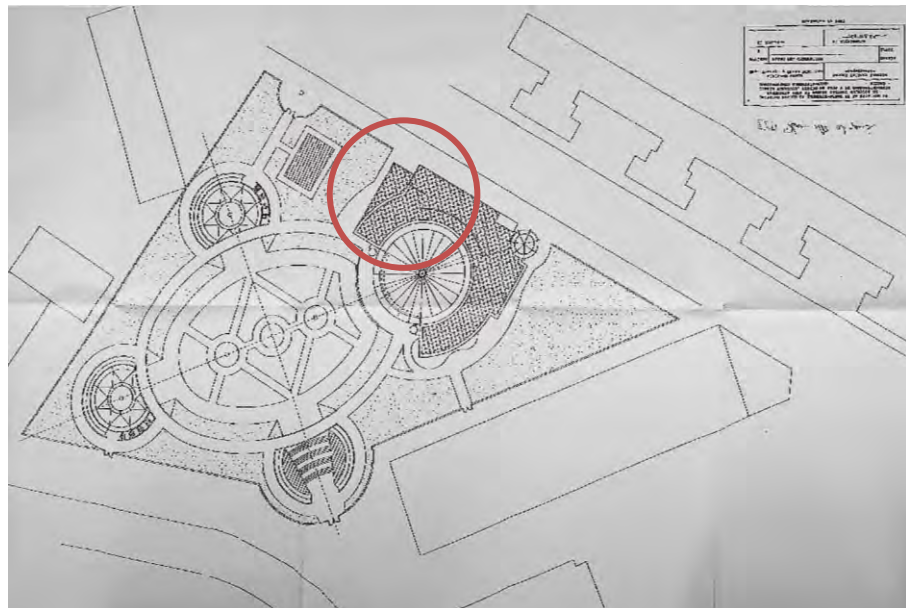
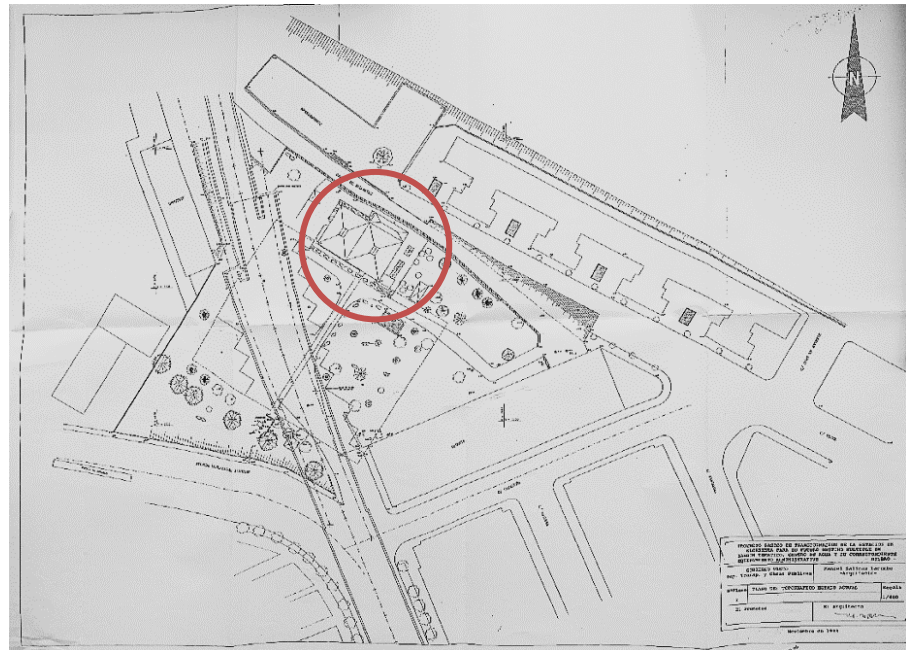
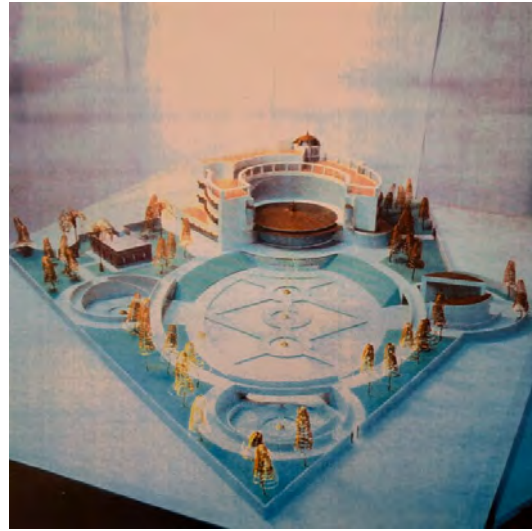


Figura 518 Plano del área de la BOMBEADORA DE ELORRIETA con sus edificaciones patrimoniales rodeadas con un círculo rojo.

Figura 519. Plano de las edificaciones de nueva planta del proyecto del *Jardín Temático*. Con un círculo rojo se marca donde se encontrarían las edificaciones históricas.



Figuras 520, 521, 522 y 523. Infografías extraídas del *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta* (1993) en la que se muestran vistas generales las edificaciones propuestas para transformar la BOMBEADORA DE ELORRIETA y su entorno en el centro museológico y los jardines dedicados al agua.

Afortunadamente, este proyecto fue desechado y las edificaciones patrimoniales y la maquinaria de la *Bombeadora de Elorrieta* fueron conservadas. Con fecha 12 de noviembre de 1996, la AVPIOP pone en conocimiento del Ayuntamiento de Bilbao, mediante el Expediente 960619000026, un informe que recoge un proyecto de reutilización de las instalaciones de la *Bombeadora* como museo, una propuesta realizada por la propia AVPIOP. En este proyecto se da “*un protagonismo especial*” a la rehabilitación de las edificaciones y a la restauración de la maquinaria, tareas que serán realizadas por “*restauradores y museólogos*”. El documento recoge las fases de trabajo, las operaciones que se han de realizar y el presupuesto del proyecto, que ascendería a 35.000.000 de pesetas.

Con fecha 17 de febrero del año 2000, el Consorcio de Aguas presenta un documento denominado *Propuesta de modificación puntual del Plan de Ordenación urbana de Bilbao para la adecuación urbanística de la nueva Estación de Bombeo de Elorrieta del plan Integral de Saneamiento*. Esta propuesta de modificación atendía al interés del Consorcio en la construcción de una nueva estación de bombeo que llevaría las aguas fecales del Barrio de San Ignacio (Bilbao), hasta la Estación Depuradora de

Aguas Residuales de Galindo en Sestao. Este proyecto se debía realizar modificando el área protegida de este BC, lo que suponía el incumplimiento de su régimen de protección.

Con fecha 16 de marzo de 2000 y según consta en el Informe 00103411/NEGOCIA3.00, el Ayuntamiento de Bilbao aprueba la modificación puntual del PGOU en los términos propuestos por el Consorcio de Aguas. Con fecha 22 de junio de 2000 la AVPIOP presenta un documento de alegaciones a la pretendida modificación del PGOU solicitada por el Consorcio de Aguas. Entre las alegaciones esgrimidas por la AVPIOP, se destaca que la zona ajardinada que conforma el área de la *Bombeadora de Elorrieta* está protegida en virtud de la incoación de expediente para la declaración de BC calificado para la bombeadora de Elorrieta y su entorno y que es en ese entorno en el que se pretende ubicar la nueva estación de bombeo.

También, se informa al Ayuntamiento de que si se procede a autorizar la modificación y la construcción de la nueva edificación podría incurrir en un fraude de ley, solicitando que la modificación del PGOU no sea aprobada, pues cualquier actuación realizada bajo tal modificación podría incurrir en un delito contra el Patrimonio Cultural. Finalmente, se anima al Ayuntamiento de Bilbao a retomar el proyecto de reutilización museográfica de las edificaciones patrimoniales de la *Bombeadora de Elorrieta*.

Finalmente, tal como consta en el documento firmado por el director del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao, fechado el 17 de julio del año 2000 y pese a las alegaciones presentadas por AVPIOP, la nueva estación de bombeo se construyó en los terrenos que, según constaba en el PGOU de Bilbao, tenían un nivel de protección C y que, por consiguiente, debían conservarse libres de edificaciones (véase comparativa entre las figuras 2 y 3).

En el documento, en su punto 4, referido a los antecedentes, se hace un reconocimiento de la alteración del área protegida, al decir textualmente que «en el caso del Ayuntamiento se trataría de la reposición de la urbanización del parque de saneamiento», informando a continuación de que tal reposición «altera el equilibrio de las reposiciones inicialmente obligadas».

Asimismo, en el punto 5, se afirma que «el Consorcio de Aguas ha realizado una instalación de bombeo de la red de saneamiento de Elorrieta, ocupando para ello unos terrenos que el PGOU preveía libres de edificación»; es decir, que se reconoce que la construcción de la nueva instalación de bombeo supuso una alteración del área que debía ser íntegramente repuesta y que estaba protegida junto a las edificaciones históricas de la *Bombeadora de Elorrieta*. Se entiende que esta alteración del área de protección de este BC, por nimia que pudiese parecer, confirma el incumplimiento del régimen de protección y una pérdida de valor patrimonial del *Conjunto Monumental* y su entorno, entendidos estos como un todo indivisible.

Con fecha 8 de septiembre de 2000, se emite el Informe 00103411.B/NEGOCIA4.00 denominado *Modificación de ámbitos equipamentales y de protección en Elorrieta*. En dicho documento se analiza el impacto que la modificación del PGOU de Bilbao tuvo en el área ajardinada de la *Bombeadora de Elorrieta*, debido a las obras de la Línea 2 del Metro de Bilbao y de la construcción de la mencionada estación de bombeo, con afirmaciones textuales como que estas nuevas obras «(...) han transformado totalmente el entorno y su difícil acomodación a las previsiones del planeamiento».

El documento también recoge que «las obras del Metro arrasaron las famosas bóvedas subterráneas del saneamiento municipal, con lo que hoy estas sólo son un recuerdo, al igual que los jardines y el arbolado que soportaban en superficie». Este informe incluye también las protecciones otorgadas en esta zona, siendo «el patio del centro docente está calificado de Protección Ambiental, los supuestos jardines de Protección Tipológica y el edificio de la Estación de Bombeo de Protección Especial nivel A».

Estas apreciaciones referidas a la protección dejan fuera de la ecuación el nivel C de protección del que disponía la zona ajardinada en la que se asientan las edificaciones patrimoniales de la BOMBREADORA DE ELORRIETA. Además, se recoge como objeto de la modificación adecuar el PGOU para poder ocupar parte

del suelo protegido para edificar la nueva estación de bombeo, retrayendo la parcela del área de protegida

Con fecha 1 de marzo de 2001, la Dirección de Patrimonio Cultural presenta un informe firmado por su director e identificado en el Expediente 2HI-007/01-P05-A, en este informe se analiza el impacto que la segunda fase de construcción del Metro de Bilbao iba a tener en la zona de la *Bombedora de Elorrieta* y que provocó la *Modificación Puntual del PGOU de Bilbao* y que afectaba a los espacios ajardinados protegidos correspondientes a la *Antigua Estación Bombedora de Elorrieta*.

También, se mencionan en este informe los grados de protección de los elementos de interés arquitectónico, donde pertenece al Nivel A (máximo nivel de protección otorgado en el PGOU) el edificio de la *Bombedora de Elorrieta* y, al Nivel C (nivel de protección básica), la zona ajardinada. Finalmente, se mencionan varios artículos de la ley 7/90 de PCV al tratarse de un BC: el 21.1, el 12.2, el 8 y el 8.1, que aluden a la necesaria conservación integral de las edificaciones y espacios protegidos.

Tras una década de inactividad y al no cuajar ninguna de las alternativas para reutilizar las instalaciones de la *Bombedora de Elorrieta*, en el año 2012, se acometió la rehabilitación de los inmuebles patrimoniales y la restauración de la maquinaria a vapor de este BC. La obra, liderada por el Consistorio bilbaíno, tuvo un coste final de 456.000 euros, de los que el 57% fueron aportados por el Gobierno Vasco.

En 2015 se dio por finalizada esta obra de recuperación del *Conjunto Monumental*, aunque sin concluirse la rehabilitación completa del inmueble de la denominada *Casa de Bombas*, tal y como queda acreditado en un artículo de la agencia de noticias *Europa Press*, que recogía las palabras del por aquel entonces Alcalde de Bilbao, Ibon Areso, que decía textualmente que «el Ayuntamiento de Bilbao va a dedicar un plurianual todavía varios años para rematar esta obra que es parte de nuestro patrimonio industrial» (*Europa Press*, 2015). En este proyecto de recuperación de la *Bombedora de Elorrieta* tuvo una importante participación la AVPIOP. Tal es así, que la propia AVPIOP informa en su web oficial de que:

La maquinaria ha sido recuperada durante los últimos tres años por el Ayuntamiento, con subvención del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y la colaboración técnica de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, AVPIOP-IOHLEE, que designó al miembro de la Junta y experto en la Bombedora de Elorrieta Joaquín Cárcamo para la organización y coordinación del proceso de recuperación de la maquinaria expoliada en 1996. (AVPIOP, 2015)

Sorprendentemente, tras la importante inversión económica y el enorme esfuerzo empleado en las tareas de recuperación de este BC, no se planificó su reutilización, más allá de un fugaz programa de visitas organizado por el Ayuntamiento de Bilbao con la colaboración de la AVPIOP. Tal y como anuncia la AVPIOP en su blog, estas visitas se realizaron entre 2015 y 2018 (AVPIOP, 2015). Actualmente este inmueble patrimonial se encuentra cerrado al público y en desuso. Las máquinas de vapor restauradas están cubiertas con plásticos para evitar su oxidación debido a las constantes filtraciones de agua producidas por la falta de mantenimiento y la degradación de las cubiertas.

En el año 2016 y dentro del Expediente 00103400011, el Ayuntamiento de Bilbao realiza una Inspección Técnica de Edificio identificada con el número 629, de la Casa de Bombas de Elorrieta. En el primer punto del documento se analiza el estado de conservación del edificio, indicando que el inmueble fue reformado en 1999 y que en el momento del informe presentaba un deterioro extremo en el material de cubrición (cubiertas de zinc), en la estructura de soporte, en elementos y puntos singulares (lucernarios), en las soleras y en la estructura vertical. Además, se constatan deficiencias puntuales en la recogida y conducción de aguas y en la estructura horizontal e inclinada. En este informe se apuntan como posibles causas de la degradación y falta de estanqueidad de las cubiertas, el envejecimiento o agotamiento de los materiales.

ponpa etxea

Bilboko Udaleraren Kultura eta Hezkuntza Sailak, ondare nazionalaren Bilboko izan programaren bidez, gure kultur ondarearen ingeniarietza lan adierazgarrienetako batzuk sakonki ezagutzeko aukera ematen dizu. Bisita gidatu hauetan bertako ezaguarriak zeintzuk diren eta gure uriko historian izan duen garrantzia zein izan den jakingo duzu.

El Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Bilbao, a través del programa de difusión patrimonial Bilboko Izan, te ofrece la posibilidad de conocer a fondo algunas de las obras de ingeniería más emblemáticas de nuestro patrimonio cultural. Por medio de una visita guiada tendrás la oportunidad de conocer su singularidad y también su importancia dentro de la historia de nuestra villa.

Orduetgia: Martitzena eta eguaztena: 17.00etan eta 18.45etan. Eguena eta barikua: 10.00etan eta 18.00etan. Zazpita: 10.00etan eta 11.45etan.

Euskaraz: Ostialetan arratsaldean bisitak euskaraz izango dira norbanakoentzat. Euskarazko taldeen kasuan, eguna eta ordua taldearekin adostuko da, eskarianen arabera.

Zelan heldu: Metroz: San Inazio gertokia (irteera Asturias). Autobusez: 10, 13, 18, 71 ziklo-Bilbobus.

Bisitaren iraupena: Ordu eta erdi.

Topalekua: Lehendakari Agirre kalearen eta Katalunia kalearen arteko izkina (Laboral Kutxa).

Informazioa eta erreserbak: Apirilaren 27tik Aurrera (8.00etatik 20.00etara). 94 401 00 10 / 010.

(Zona eremu zerrari, ezkerrean erabi behar duen, eremuak gaituraz iraupena gutxienez 24 ordu behar du.)

Antolatzailea: Organiza

Bilbao **iZan** **BILBAO** **Dela**

info@bilboaizan.net | Bilbao Izan | Bilboakultura

DOAKO BISITA GIDATUAK VISITAS GUIADAS GRATUITAS

EHUN URTE INGURUKO BILBOKO INGENIARITZA INGENIERÍA BILBAINA CENTENARIA

ELORRIETA-ZORROTZAURREKO PONPA ETXE ZAHARRA ANTIGUA ESTACIÓN BOMBEADORA DE ELORRIETA-ZORROTZAURRE

Horario: Martes y miércoles: A las 17.00h. y a las 18.45h. Jueves y viernes: A las 10.00h. y a las 18.00h. Sábado: A las 10.00h. y a las 11.45h.

En euskera: Los viernes por la tarde las visitas serán en euskera para particulares. En el caso de grupos en euskera, se acordará con el grupo la fecha y hora a demanda.

Cómo llegar: En metro: Estación de San Inazio (salida Asturias). En bus: Bilbobus nº10, 13, 18, 71.

Duración de la visita: 1h. 30 min.

Punto de encuentro: Esquina calle Lehendakari Agirre con calle Cataluña (Laboral Kutxa).

Información y reservas: A partir del 27 de abril (de 8.00h. a 20.00h.) 94 401 00 10 / 010.

Si por la noche se aglutina, finalmente no puede asistir, comunicándolo al menos con 24 horas de antelación.

Antolatzailea: Organiza

Bilbao **iZan** **BILBAO** **Dela**

info@bilboaizan.net | Bilbao Izan | Bilboakultura

BISITA GIDATUAK VISITAS GUIADAS

Figura 524. Tríptico creado para el programa de visitas a la BOMBEADORA DE ELORRIETA.

En cuanto a la estructura de soporte, su deterioro se achaca a la humedad, detectando un envejecimiento y agotamiento del material. En referencia a la recogida y conducción del agua, se aprecia una acumulación de suciedad y degradación del material, achacable a causas meteorológicas. También, se detecta la degradación del material, con fisuras y grietas en puntos y elementos singulares del inmueble. Finalmente, se dictamina la necesidad de una intervención a medio plazo, indicando que actualmente esta edificación está en desuso. Además, en el informe se adjuntan imágenes que dan cuenta de las deficiencias descritas.

Pese a que este informe dejaba a las claras la necesaria conclusión de las obras de rehabilitación de las edificaciones de la *Bombeadora de Elorrieta* y de las palabras expresadas por el alcalde Areso en el artículo de *Europa Press* analizado anteriormente, en el que se comprometía a invertir lo necesario para «para rematar esta obra» (*Europa Press*, 19 de enero, 2015), esta obra de rehabilitación nunca se consumó y las deficiencias analizadas en este informe persisten a día de hoy, lo que pone en riesgo la inversión realizada y la supervivencia de este *Conjunto Monumental*.

- **Intervención artística de la BOMBEADORA DE ELORRIETA. *Suspensión* (2017)**

Aunque este proyecto artístico será analizado en profundidad en el capítulo de esta tesis dedicado a la revitalización, merece la pena incluir este pequeño adelanto como posibilidad que ofrece el arte en la recuperación y reutilización del patrimonio industrial obsoleto.

A finales del año 2016, al conocer la situación de obsolescencia funcional que padecía la BOMBEADORA DE ELORRIETA, se solicitó al Ayuntamiento de Bilbao, institución que gestiona esta edificación patrimonial, permiso para intervenir artísticamente el inmueble de la *Casa de Bombas* en el contexto de esta investigación. El objetivo principal de esta propuesta fue devolver a la edificación su funcionalidad (aunque fuese fugazmente) y abrirlo a la ciudadanía para difundir sus valores patrimoniales, y mostrar su potencialidad para nuevos usos, más allá de la explorada y momentáneamente desechada vía de su reutilización como museo.

El permiso se solicitó al Área de Obras Públicas del Ayuntamiento de Bilbao, departamento municipal responsable de la gestión de este *Conjunto Monumental*. Tras analizar la propuesta y valorar el contexto que la tesis daba a esta intervención artística, se concedió el permiso para llevarla a cabo. Simultáneamente y debido a la importancia patrimonial de la edificación y la maquinaria que contiene, se puso el proyecto en conocimiento de la AVPIOP, solicitando su permiso y supervisión para velar por la integridad del BC. Tras contar con ambos beneplácitos, se inició la obra *Suspensión*.

Suspensión es una instalación escultórica *site specific* que se configura y articula en simbiosis con la edificación. El valor patrimonial de la maquinaria restaurada hizo que esta intervención se restringiese al cuerpo arquitectónico correspondiente a los talleres y la carbonera.

La intervención consistió en la construcción de una *estructura-red* que se configuraba anclándose a las estructuras propias de la edificación sin emplear anclajes artificiales. Esta *estructura-red* sostenía, en suspensión, una roca de alabastro de 85 kilogramos de peso, donada por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

La *estructura-red* ocupó la práctica totalidad de la estancia, dejando libre un espacio central circulatorio alrededor de la roca en suspensión, que estaba iluminada cenitalmente por la luz natural que entraba por el lucernario de la cubierta. En la carbonera, habitáculo que estaba completamente a oscuras, la *estructura-red* construida servía como pantalla para la proyección de imágenes abstractas (ver imagen) que transformaban permanentemente, perceptivamente hablando, su estructura.

En la instalación, tomaba especial relevancia la dependencia mutua entre la red y la piedra, la primera, estructurada por la tensión que ejercía la piedra, y la segunda, que se mantenía en suspensión abrazada por la red, constituyéndose ambas en ese estado de equilibrio.

Yendo a un análisis conceptual de la obra, el que la roca de alabastro, material de larga tradición escultórica, ocupe un protagonismo central y vertebrador de la obra, remite simbólicamente a la colocación de la primera piedra como preámbulo simbólico de la nueva vida funcional, mediada por el arte, de este inmueble patrimonial. El anclaje, sin apoyos artificiales externos, de la *estructura-red* a la edificación se constituye como un acto de colonización o simbiosis, simbólica y física, entre arte y patrimonio. Esta fusión entre práctica artística y Patrimonio Industrial es la esencia de esta tesis.

En referencia a la consecución de los objetivos marcados para esta obra, se consiguió romper, aunque de manera momentánea, la obsolescencia funcional que padecía este Conjunto Monumental; además, al incluirse esta pieza en actividades culturales de gran calado en la sociedad vizcaína como en las Jornadas Europeas de Patrimonio y en el Fair Saturday Bilbao, se abrió el espacio interior de la Bombeadora de Elorrieta a un público que acudió interesado por el arte, pero que salió maravillado con esta joya del Patrimonio Cultural vasco.

La acertada conjunción entre arte contemporáneo y Patrimonio Industrial atrajo a un público más diverso que, de otra manera, difícilmente hubiese conocido la BOMBEADORA DE ELORRIETA, lo que permitió dar a conocer y difundir los valores patrimoniales de este BC. Finalmente, el tercer objetivo fue mostrar la potencialidad de la BOMBEADORA DE ELORRIETA para acoger usos vinculados a actividades culturales y artísticas. De esta forma, quedó demostrado que se trata de una reutilización factible. En este sentido y aunque únicamente se pueda contemplar como una reutilización transitoria, la posibilidad de abrir la esta edificación patrimonial para un uso artístico y cultural permitiría su mantenimiento y sostenibilidad social y económica. Esta alternativa, se considera mucho más beneficiosa para la supervivencia de este Conjunto Monumental que el actual cierre al que está sometido.



Figura 525 Fotografía de una visitante en la exposición de la obra *Suspensión*.

Figura 526. Fotografía de la *estructura-red* con proyecciones en la carbonera de la BOMBREADORA DE ELORRIETA.

Tras esta intervención, se propuso al Área de Obras Públicas del Ayuntamiento la posibilidad de realizar un programa de intervenciones artísticas en la Bombeadora de Elorrieta con el fin de reutilizar estas instalaciones, aunque esta propuesta fue descartada con la excusa de que se estaba estudiando una alternativa de reutilización. Hoy, 4 años después de aquella intervención artística en la Bombeadora de Elorrieta y 7 años después de su rehabilitación, el edificio permanece cerrado, sin mantenimiento y sin una propuesta viable de reutilización.



Figura 527. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica].

Como conclusión, este caso de estudio deja claro que la supervivencia de las edificaciones e infraestructuras de Patrimonio Industrial pasa por su reutilización. Este ejemplo prueba que la inversión económica no garantiza la superación de la obsolescencia y, por lo tanto, no garantiza la supervivencia del BC.

Finalmente, viene a colación rescatar las palabras del artista Alberto Salcedo en referencia a la reutilización del Patrimonio Industrial mediante la práctica artística, diciendo textualmente que:

Es interesante la implicación del arte contemporáneo en problemas de índole social, sensibilizando a las instituciones e intentar que el proyecto trascienda la obra y genere una dinámica positiva en la que, por un lado, se ganan nuevos espacios para la práctica artística y por otro se reutiliza (el patrimonio industrial) de una manera sostenible y respetuosa (Salcedo, 2017, p. 327).

6.2.3 Apropiación artística del patrimonio industrial inmueble

Cobra fuerza la idea de considerar el objeto industrial como un gran contenedor que debe perder la condición pasiva del objeto a archivar y transformarse en un sujeto activo.

Álvarez-Areces (2017, pp. 19-20)

6.2.3.a Otra forma de reutilización

Habitualmente, cuando se hace referencia a la reutilización del Patrimonio Industrial se piensa en el Patrimonio Inmueble, aunque no se deben obviar las posibilidades que ofrece el arte para reutilizar y revitalizar el patrimonio industrial mueble, trascendiendo su mera exposición. Resulta muy pertinente la reflexión que los artistas-investigadores Lekerikabeaskoa y Vivas hacen de la reutilización artística de los objetos industriales, al señalar que:

[...] una vez que concluye la función de uso para la que fueron concebidos, estos elementos se convierten en objetos abandonados; y con las huellas que deja en ellos el paso del tiempo, devienen ruinas que junto al entorno también descuidado en el que se ubican, comienzan a adquirir connotaciones estéticas y simbólicas para la mirada dirigida desde el arte, convirtiéndose con frecuencia en materia prima para una reelaboración que hace el trabajo del arte. (Lekerikabeaskoa y Vivas, 2009, p. 316)

La cuestión que centrará este análisis es *¿cómo puede el arte contemporáneo dotar de una segunda vida al Patrimonio Industrial mueble obsolescente?* La respuesta a esta cuestión se dará a través de ejemplos de apropiación, recuperación y reutilización del Patrimonio Industrial mueble mediante prácticas artísticas contemporáneas. Para ello, se analizan diferentes proyectos artísticos en los que, de manera directa o indirecta, se han reutilizado artefactos industriales, favoreciendo su revitalización y dándoles una oportunidad de supervivencia, además de reactivar la memoria industrial que atesoran.

Estas prácticas artísticas son de muy diversa índole, pero tienen en común que los objetos industriales que se intervienen han sido salvados por la sensibilidad de unos artistas que percibieron, además de su innegable belleza estética, su relevancia histórica y patrimonial como testigos de una época, la industrial, que no por superada, deja de ser fundamental para comprender la evolución territorial y socioeconómica de nuestra sociedad.

Como caso de estudio y ejemplo paradigmático de estas prácticas artísticas, se analizará pormenorizadamente el proyecto *Azken alabak* (últimas hijas) realizado *ad hoc* para esta investigación. *Azken alabak* muestra las potencialidades del arte en la salvaguarda de la memoria industrial y en la revitalización y patrimonialización de objetos industriales.

Este proyecto da cuenta del proceso acontecido desde el descubrimiento, en labores de arqueología industrial, de los últimos modelos industriales para fundición de la empresa BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (BWE), una de las más emblemáticas empresas estatales en el sector de los bienes de equipo. En este proyecto se realiza una reinterpretación escultórica de los modelos industriales originales, conformando una colección de piezas que forman parte de una exposición itinerante que ha sido acogida en espacios tan prestigiosos como el *Museo Vasco/Euskal Museoa* (Bilbao), la *Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo* o el *Museo Rialia de la Industria* (Portugalete).

Este caso de estudio es relevante por dos motivos fundamentales: la importancia patrimonial, socioeconómica e histórica de la factoría, ya que fue propuesta para ser reconocida como *Bien Cultural* del País Vasco con la categoría de *Conjunto Monumental* y porque se trata del único patrimonio mueble

que queda de la empresa, ya que los *Talleres Generales* (naves fundacionales de 1918) y el edificio de las oficinas de BWE fueron demolidos y desescombrados entre junio y diciembre de 2019.

6.2.3.b Proyectos artísticos de reutilización / intervención del patrimonio industrial mueble

Los proyectos artísticos que a continuación se presentan no tienen por qué tener una intencionalidad conservadora del Patrimonio Industrial *per se*, aunque, en todos ellos, hay una consciencia y un respeto por la naturaleza y por el origen industrial de los objetos utilizados. Estos proyectos tienen el común denominador de ser prácticas artísticas contemporáneas que incorporan objetos industriales que, si bien no están reconocidos oficialmente como patrimoniales, tienen suficiente entidad para que, a través del arte, sean patrimonializables. Es importante constatar que la totalidad de los objetos industriales empleados en estos proyectos artísticos fueron rescatados de entre los escombros de las fábricas a las que pertenecieron justo en el momento de su desmantelamiento y que, por lo tanto, estaban en grave peligro de desaparición.

Los artistas-investigadores Lekerikabeaskoa y Vivas reivindican el valor del Patrimonio Industrial mueble por sus cualidades formales y estéticas y como fuente de inspiración para proyectos artísticos al decir que:

Dichos objetos, que atesoran las trazas de una cultura industrial son a menudo identificados como ‘microarquitecturas’ y máquinas que durante su ciclo vital han cumplido funciones relevantes en los sistemas productivos vigentes para los que fueron concebidos. Sin embargo, tras el retraining de los usos industriales pueden ser requeridos, por sus cualidades materiales, de imagen y de estructura, como fuentes primarias para la creación vinculada a las artes plásticas y de modo específico a disciplinas como la fotografía y la escultura [...]. (Lekerikabeaskoa y Vivas, 2009, p. 306).

A continuación, se analizan seis de estos proyectos, dando una especial relevancia al análisis del último de ellos, el proyecto *Azken alabak*.

- *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial* (2000). Javier González de Durana

La primera referencia de salvaguarda, reutilización y de alguna manera apropiación del Patrimonio Industrial mueble no tiene que ver con una obra o autor concreto, sino con una exposición de arte contemporáneo, acontecida en la *Sala Rekalde*¹²⁷ de Bilbao, en mayo del año 2000. Esta exposición fue titulada *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial*.

La muestra, comisariada por Javier González de Durana, director, en esa época, de *Sala Rekalde*, mostraba simultáneamente reproducciones de obras de las vanguardias históricas relacionadas con la estética maquinista e industrial de autores como: Picabia, Léger o los constructivistas rusos, además de pinturas originales de la artista vasca Ana Isabel Román y carteles publicitarios de empresas y productos vinculados a la industria pesada vasca de principios del siglo XX.

El plato estrella de la exposición fueron 500 modelos industriales de madera para fundición de *Altos Hornos de Vizcaya* (AHV). Estos modelos fueron rescatados y seleccionados de entre los miles que se almacenaban en el Pabellón de Modelos de AHV, por sus cualidades estéticas y formales. El artista

Notas -----

¹²⁷ La *Sala Rekalde* es un espacio expositivo de arte contemporáneo gestionado por la DFB referente en el País Vasco.

Javier Pagola, con ayuda del propio González de Durana, los salvó de su más que probable destrucción, justo tras el desmantelamiento del complejo fabril de AHV, ya que el mencionado Pabellón de Modelos fue vendido con todo su contenido.

Como si de un *ready made*¹²⁸ duchampiano se tratase, la suerte o el destino, colocó estos modelos industriales como epicentro de una exposición de arte contemporáneo. Los objetos industriales se dispusieron tal cual fueron encontrados, integrándose de manera natural en el espacio expositivo de arte, entablando un diálogo con las obras que los acompañaban en la muestra.

Esta recontextualización y las características formales y cromáticas de los modelos les conferían la apariencia de objetos artísticos. Se debe tener en cuenta, al abordar este análisis, que la esencia de los modelos industriales está ligada a su funcionalidad, pero, al perderla, se convierten en objetos híbridos, a medio camino entre los modelos industriales que fueron y su potencialidad como piezas escultóricas.

Un dato fundamental para comprender el devenir de esta colección de modelos industriales es que, pese a pertenecer a la más emblemática empresa siderúrgica del Estado, no se les otorgó ningún reconocimiento patrimonial ni mucho menos algún tipo de protección legal, por lo que estaban abocados a su destrucción.

Los modelos expuestos, además de una innegable belleza morfológica, poseían una destacable cualidad cromática, pues estaban pintados con colores primarios: azul, negro, rojo y amarillo. Esos colores eran un código que determinaba la composición matérica de la pieza industrial que representaban. El color rojo remitía al hierro, el azul al acero, el amarillo era para mecanizados y el negro representaba el vacío o hueco (Fernández, 2016).



Figura 543. Fotografía de la exposición *Sueños Mecánicos* (2000) en la Sala Rekalde.

Se podría afirmar que, además de artística, esta muestra tenía una velada intencionalidad etnográfica, pues hay reconocimiento (implícito o explícito) del valor patrimonial e histórico de los modelos de AHV. Esta segunda vida, mediada por el arte, no los despoja de su valor patrimonial industrial, sino que, más

Notas -----

¹²⁸ Nombre acuñado por el artista Marcel Duchamp para referirse a la práctica artística que emplea

objetos encontrados que, al ser recontextualizados, se convierten en piezas de arte.

bien, lo potencia como valor identitario y de contenedores de la memoria industrial colectiva (Fernández, 2016).

Tras la finalización de la exposición, los modelos expuestos fueron trasladados y confinados en el edificio de los GRANDES MOLINOS VASCOS en el bilbaíno barrio de Zorroza por el propio González de Durana. Este edificio lleva décadas abandonado pese a ser un Monumento del Patrimonio Cultural vasco y contar con protección legal, lo que afecta directamente a la conservación de los modelos de AHV, que llevan más de dos décadas amontonados y languideciendo en sus sótanos. En este sentido, se ha puesto encima de la mesa del Departamento de Cultura de la DFB una propuesta para el inventariado y restauración de estos modelos¹²⁹, un proyecto liderado por este investigador con la participación de la AVPIOP.

- *Sin título* (2001). Javier Pagola



Figura 544. Pagola, J. (2001). *Sin título* [Escultura].

Figura 545. Detalle de la base/peana de la pieza *Sin título* (2001) con la fecha de ejecución y la firma de Javier Pagola.



Al hilo de esta primera referencia, gracias al investigador Javier Fernández, se descubre la obra escultórica *Sin título* (2001), del artista Javier Pagola, referenciada en el texto de Fernández *Los modelos anónimos*. La autoría oculta de un conjunto de artefactos industriales de Altos Hornos de Vizcaya (Fernández, 2016). Nacida de los ecos de la exposición *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial*, esta obra es un ensamblaje escultórico en el que se incluye uno de los modelos de AHV que formaron parte de la exposición anteriormente mencionada. En la documentación consultada, referida a la pieza de Pagola, no se ha encontrado mención alguna a la naturaleza industrial del modelo, lo que, tras desvelar su procedencia y biografía, resulta incomprensible. Fernando Pagola, el artista que salvó los modelos industriales de AHV, regaló una de estas piezas a su hermano Javier. Con el objeto industrial como centro, Javier construye una escultura ensamblando varios objetos. Al ya mencionado modelo para fundición, colocado a modo de base o peana, se le acoplan una cuerda

Notas -----

¹²⁹ Esta propuesta para el inventario de los modelos de AHV se adjunta como Anexo

plástica de color crudo, entrelazada en forma de ovillo en descomposición, sobre la que descansa, en cierto equilibrio, una diminuta calavera de idéntico color al de la cuerda y que está coronada por una caracola en la misma gama cromática, lo que confiere al modelo una especial presencia por su radical contraste cromático con el resto de los objetos del ensamblaje. Lo que resulta más interesante de esta obra, más allá de su significado y materialización, es la apropiación y resignificación del modelo industrial. El artista firma y data la obra sobre el modelo, utilizando la misma tipografía, color y tamaño de letra que la inscripción que le hicieron en la fábrica. Mediante esta operación, el artista dota al modelo del estatus de obra de arte y reclama su autoría, por encima de la patente industrial o de la autoría del modelista que lo realizó originalmente.

La incorporación del modelo en esta pieza escultórica hace que transite desde su estatus original como modelo industrial funcional, pasando por un estatus de objeto híbrido, cuando, una vez despojado de función, pero sin ser intervenido fue expuesto en la Sala Rekalde, hasta su estatus final, en el que se ha transformado en objeto artístico.

- *Modelos industriales de la Siderúrgica Etxebarria*



Figura 546. Fotografía de las estanterías de la clase de dibujo de la Facultad de Bellas Artes, con los modelos industriales entremezclados con otros objetos.

Siguiendo en esta línea de recuperación del Patrimonio Industrial mueble mediante la práctica artística, aunque la referencia que se menciona a continuación no conlleva la transformación de objetos industriales en artísticos, resulta interesante mostrar como en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, concretamente en el Departamento de Dibujo, varios profesores rescataron una pequeña colección de modelos industriales de madera para fundición de la desaparecida fábrica siderúrgica Etxebarria de Bilbao. Tal y como sucedió en el caso de AHV, los modelos industriales de la factoría de Echeverría iban a ser destruidos durante el desmantelamiento de las instalaciones fabriles, una vez finalizada su vida productiva.



Figuras 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553 y 554. Fotografías de algunos de los modelos industriales de la colección de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

En esta ocasión, solo una pequeña muestra de estos modelos fue recuperada por estos profesores artistas, seleccionándolos en base a sus cualidades estéticas, cromáticas y morfológicas. Esta pequeña colección de objetos industriales ha sido reutilizada como modelos, pero, esta vez, de dibujo. Resulta entrañable ver los modelos colocados en estanterías del aula de dibujo, entremezclados con utensilios y juguetes. Aunque mantienen toda la

fuerza y potencia visual que les confiere su origen industrial, se integran de una manera natural en este nuevo contexto, pues la familiaridad formal, matérica y cromática compartida por estos modelos y el resto de los objetos, los camufla, aparentando ser las piezas de un juego de construcción sobredimensionado, como si siempre hubiesen pertenecido al mundo de las Bellas Artes.

- **Último esfuerzo industrial II (2014). Bosch & Simons**

Entre los ejemplos de transformación de objetos industriales muebles en obras de arte, se debe destacar la serie *Último esfuerzo industrial* que el dúo artístico Bosch & Simons inició en el año 2012 y cuyas obras de referencia son *Último esfuerzo industrial II* y *III*. Se trata de dos instalaciones casi idénticas, formalmente hablando, aunque existen sutiles diferencias técnicas entre ellas.



Figura 555. Bosch & Simons (2014). *Último esfuerzo industrial II* [Instalación escultórica y sonora].

Último esfuerzo industrial II (2014) es una instalación escultórico-sonora compuesta por cuatro modelos industriales recuperados de una empresa siderometalúrgica de principios del siglo XX. Estos objetos industriales fueron cedidos para este fin por la *Fundación de la Comunidad Valenciana de Patrimonio Industrial de Puerto de Sagunto*. Los artistas crean unos artefactos sonoros reutilizando e integrando estos modelos industriales a modo de peanas y cajas de resonancia. Sobre los modelos se acoplan un conjunto mecánico compuesto por motores eléctricos, reguladores de frecuencia y micrófonos de contacto que recogen los sonidos producidos por el desplazamiento de las piezas y por el funcionamiento propio de los motores y sus rozamientos. Los sonidos recogidos son amplificados mediante un sistema de altavoces. Estos artefactos no ocultan su origen y estética puramente industrial, lo que confiere a estas piezas cierta familiaridad con obras de movimientos de las vanguardias artísticas del siglo XX, especialmente se detectan reminiscencias del *Futurismo* (boschsimmons.com).

- **Naturaleza muerta con recipientes (2016). Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum**

Otra obra que interviene el patrimonio mueble de una fábrica, esta vez cerámica, es la realizada por la pareja artística formada por Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, titulada *Naturaleza muerta con recipientes*. Se trata de una instalación compuesta por 6 juegos de piezas de porcelana realizadas a partir de los moldes de escayola recuperados de una fábrica cerámica abandonada cerca de Donostia-San Sebastián.

La fábrica cerámica se construyó en 1933 y pertenecía a una familia guipuzcoana que hizo fortuna en Sudamérica y que, tras el regreso a su ciudad de procedencia, invirtió parte de esa fortuna en el negocio del menaje en porcelana. Tras la Guerra Civil Española y la posterior dictadura franquista, la fábrica fue expropiada por razones políticas. En los años 70 y debido a la escasa demanda de su producto, la empresa quebró y la fábrica fue abandonada.

Tras una primera visita de reconocimiento de Jaio y Van Gorkum a las ruinas de la fábrica, los artistas inician unas concienzudas labores de arqueología industrial, recuperando los moldes de escayola que se acumulaban bajo los escombros. Estos moldes contenían las últimas piezas de porcelana que salieron de la factoría. Los artistas, con la colaboración y asesoramiento del *Museo de Alfarería Vasca*, inventariaron y catalogaron los moldes encontrados y decidieron reutilizarlos para reconstruir esas últimas piezas de porcelana, pero conservando las huellas que las inclemencias climáticas y la colonización vegetal habían dejado en ellos.

Realizaron para el proyecto un total de 240 reproducciones en porcelana de los moldes. En realidad, se hicieron 6 conjuntos idénticos compuestos por 40 piezas cada uno. El resultado es un catálogo de las últimas piezas realizadas por la empresa en el momento de su cierre. Los objetos resultantes están modelados tanto por la acción de los artistas como por la alteración de los moldes debido a la colonización vegetal y a la erosión. En este sentido, resulta sugerente el cuestionamiento que los artistas hacen del concepto de autoría de los objetos, cuando pese a ser propiedad de la fábrica cerámica, son rescatados del abandono y el olvido, reincorporándose de nuevo al mundo como obras de arte.

El proyecto *Naturaleza muerta con recipientes*, forma parte de una trilogía que completan las obras *Produciendo tiempo entre otras cosas* (2011) y *Work in Progress* (2013). Con estas obras Jaio y Van Gorkum investigan sobre la fábrica como ecosistema social paradigmático del siglo XX y sobre el concepto de trabajo, contraponiendo diferentes perspectivas, desde el trabajo manufacturado artesanal, a los sistemas productivos industriales, pasando por trabajos clandestinos ilegales e incluso alegales.



Figura 556. Jaio, I. y Van Gorkum, K. (2016). *Naturaleza muerta con recipientes* [Instalación escultórica].

- *Ceci n'est pas un objet industriel*¹³⁰ (2017-2019). Alberto Salcedo

La etnografía acuña el término 'cultural material' con sus categorías y taxonomías para referirse a todos esos objetos que, solamente con una mirada consciente que atañe a la modernidad, pueden inducir experiencias estéticas que nos transportan más allá de lo que se nos revela como evidente, bajo unas formas tamizadas y elaboradas de ver con el filtro de la estética que nos aproxima al huidizo y resbaladizo campo del arte sobre un filo ciertamente intersticial.

Lekerikabeaskoa y Vivas (2009, p. 312)

Aunque esta propuesta escultórica será analizada pormenorizadamente en el capítulo de esta tesis dedicado a la Revitalización, integrada dentro del proyecto artístico Azken alabak, se considera oportuno incluir un breve análisis de la reutilización y apropiación artística de los modelos industriales de la empresa BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (BWE) en este apartado.

- **El proyecto**

Como respuesta a la cuestión planteada al inicio de este apartado, surge el proyecto *Ceci n'est pas un objet industriel* que posteriormente, en su desarrollo teórico-artístico acabaría por integrarse en el proyecto *Azken alabak*¹³¹. Este proyecto de investigación y práctica artística en arte contemporáneo busca conservar y divulgar la memoria industrial y el valor de los bienes muebles patrimonializables de la empresa BWE. Esta empresa es un ejemplo paradigmático de lo sucedido con los grandes complejos industriales en el País Vasco en su deriva hacia modelos socioeconómicos postindustriales.

El proyecto surge a raíz del hallazgo fortuito, entre los escombros de las hoy desaparecidas *Naves Fundacionales* de BWE, de los últimos modelos en madera para fundición de esta empresa. Entre los escombros de estas naves, languidecían amontonados a cielo abierto, centenares de estos modelos, de los cuales, hoy, solo han sobrevivido los empleados en este proyecto.

El corazón del proyecto está en la reutilización de los modelos industriales de BWE para construir una colección de esculturas basadas en los prototipos que contienen. Se considera la hipótesis de que el patrimonio mueble es contenedor de la memoria industrial y su obsolescencia constituye una pérdida en la transmisión de esta memoria. Esta pérdida se puede recuperar o al menos paliar mediante la intervención artística de este patrimonio. Así pues, la transformación de los objetos industriales en obras de arte contribuye a la conservación física de los elementos muebles recuperados, a divulgar el valor de estos elementos con potencial valor patrimonial y a luchar contra la desmemoria respecto de este pasado industrial.

La metodología desarrollada en este proyecto combina tres trabajos simultáneos: (1) el trabajo de campo y de arqueología industrial en la fábrica, con la recopilación de datos, documentación y registros (fotográfico y de vídeo); (2) el trabajo artístico (realización de las piezas escultóricas, fotografías e

Notas -----

¹³⁰ Para la realización de la parte creativa de este proyecto, se cuenta con una subvención para *Creación en Artes Plásticas* del año 2018 del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco; y para la parte expositiva, con la financiación del Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Vizcaya y el *Museo Vasco/Euskal Museoa* La denominación *Ceci n'est pas un objet industriel* se

refiere a la parte escultórica del proyecto *Azken alabak* en la que hay una apropiación y reutilización de los modelos industriales de BWE.

¹³¹ *Azken alabak* significa en euskera 'últimas hijas'. Hace referencia a las últimas piezas industriales que se fabricaron en la empresa BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA.

instalaciones); y (3) el trabajo de análisis, selección y tratamiento de datos y materiales de registro para la investigación.

El proyecto *Azken alabak* tiene como objetivo principal contribuir a la conservación de los bienes *patrimonializables* de BWE e intentar (mediante la intervención artística de este patrimonio mueble) revitalizar la memoria de la empresa y, en consecuencia, reactivar una parte importante de la memoria industrial vasca. Este objetivo principal genera un objetivo secundario: realizar una exposición artística multimedia itinerante que ayude a difundir esta memoria y a reconocer el valor patrimonial de BWE. En esta exposición se mostrarán, además de las piezas escultóricas finales¹³², los modelos industriales originales, los moldes de escayola realizados por el artista para reproducir las piezas cerámicas, materiales de registro y documentales seleccionados, además de una instalación audiovisual y una serie fotográfica realizada a lo largo de los tres años de duración del proyecto.

- Justificación de la fábrica seleccionada

¿Por qué realizar un proyecto artístico como “Azken alabak” sobre una fábrica como BWE? La selección de esta fábrica como epicentro del proyecto se debe al peso e importancia que tuvo en el desarrollo industrial tanto del País Vasco como del Estado. BWE fue la principal sede en España de la empresa británica *Babcock Wilcox Ltd*. Este complejo industrial, que nació en 1918, cerró sus puertas el 30 de septiembre de 2011, tras casi un siglo de actividad ininterrumpida dedicada al sector de los bienes de equipo.

La empresa, llegó a contar con un capital humano de más de 5500 trabajadores y, en sus talleres, se construyeron desde locomotoras y camiones, hasta calderas, turbinas o válvulas. BWE participó en la construcción de infraestructuras tan relevantes como el Puente (levadizo) del Ayuntamiento de Bilbao, el alto horno “la María Ángeles” para *Altos Hornos de Vizcaya*, la línea de grúas pórtico del Puerto de Bilbao, la refinería *Petronor* o las centrales nucleares de Ascó, Almaraz y Lemóniz entre otras. También, participó en importantes proyectos internacionales como la primera *Planta de Tratamiento de Residuos Sólidos Urbanos de Latinoamérica* o la primera *Central Térmica de Ciclo Combinado de Argentina*.

Como reconocimiento al peso específico que BWE tuvo en el tejido industrial vasco, fue incluida en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* (1996 y 2007) del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y fue propuesta por expertos en materia de patrimonio industrial para su reconocimiento como *Bien Cultural* calificado con la categoría de *Conjunto Monumental*. Tal es así que en un informe del Centro de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco, fechado el 26 de noviembre de 2015 (ver documento 12 de los Anexos Documentales), se dice textualmente que:

En el informe de los Servicios Técnicos del CPCV de abril de 2015, se describían los importantes valores culturales de los que son portadores las naves fundacionales y anexos de Babcock&Wilcox, como símbolo de una época histórica industrial en Bizkaia, en especial, por la tecnología de sus productos y por su repercusión social y económica.

Hoy, la práctica totalidad del patrimonio mueble e inmueble de BWE ha sido destruido, expoliado o dañado de manera irreversible; de hecho, en la segunda mitad de 2019 se demolieron las *Naves Fundacionales* de 1918 y el *Edificio de Oficinas*, que albergaba cuantiosa y valiosa documentación de la empresa. En las labores de demolición de las *Naves Fundacionales* se destruyeron los cientos de modelos industriales que quedaban.

Notas -----

¹³² Las piezas escultóricas son el resultado de la materialización de los prototipos contenidos en los modelos industriales recuperados de la empresa

BW. Estas esculturas son realizadas en tres materiales: cerámica, bronce y polímeros de impresión 3D.



Figuras 557, 558, 559 y 560. Conjunto de fotografías¹³³ que muestran el estado de las *Naves Fundacionales* de BWE al inicio del proyecto *Azken alabak*.

- **Procesos artísticos**

El desarrollo de la parte puramente artística del proyecto *Ceci n'est pas un objet industriel* tiene como piedra angular la apropiación y reutilización de los modelos recuperados. Modelos que contienen los prototipos de las últimas piezas que se realizaron en BWE. En el caso de los modelos salvados, según indica un ex trabajador del área de valvulería de la empresa, se trata de modelos de válvulas industriales, realizados en la primera mitad de los años 70 del siglo pasado.

Los modelos destacan por sus cualidades cromáticas, morfológicas y sus potencialidades formales a la hora de reinterpretar artísticamente las piezas que contienen. En las reproducciones que se realizan a partir de los modelos, no se obvian ni corrigen las cicatrices que tenían por el abandono y la exposición a las inclemencias climatológicas y la colonización vegetal. Estas imperfecciones se potencian para que los objetos resultantes sean contenedores de memoria y testigos del paso del tiempo.

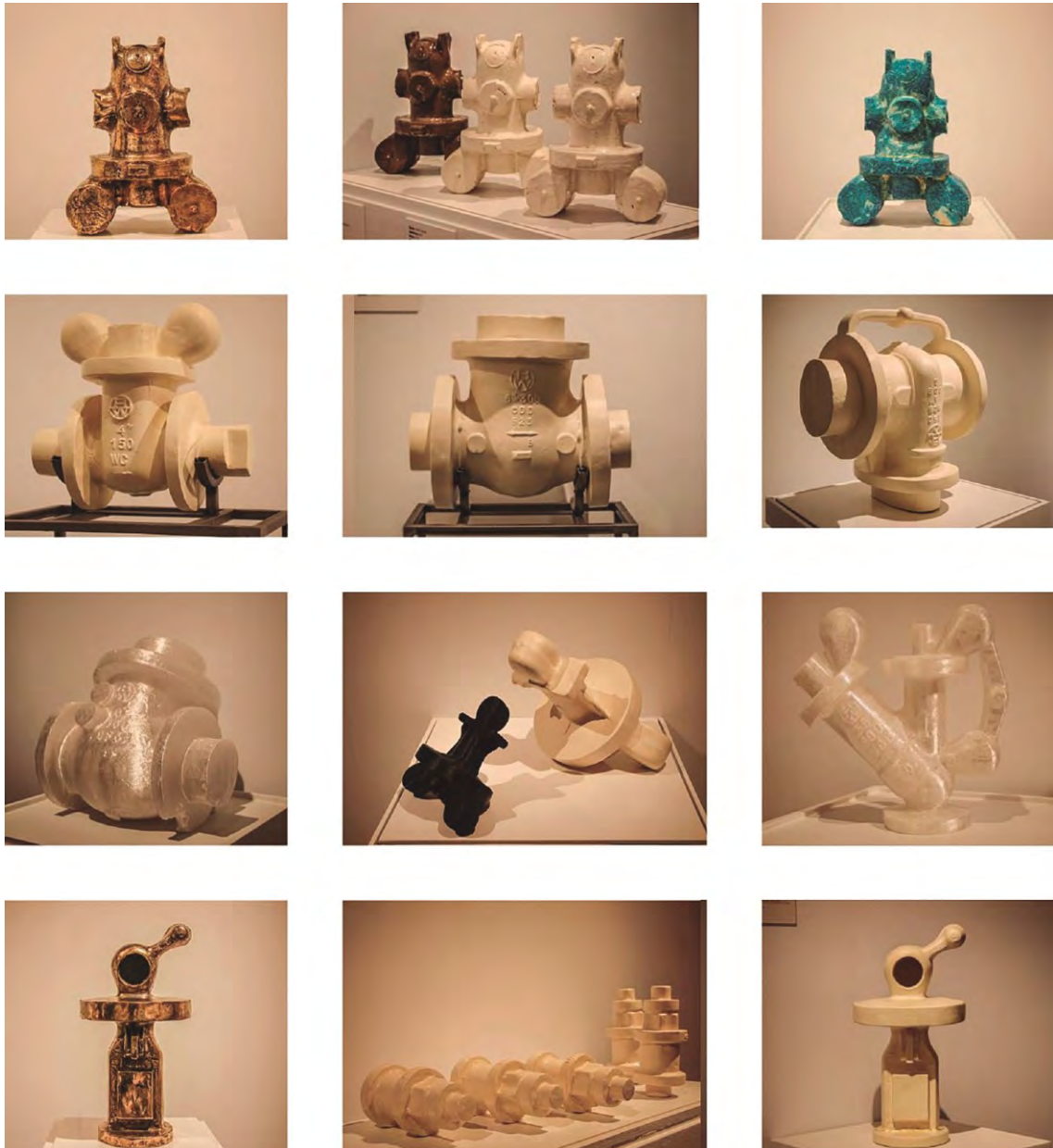
La práctica totalidad de los modelos encontrados tenían una característica común: su inconfundible color azul, debido a la imprimación que se les daba para mejorar su conservación. Estos objetos industriales eran de muy diversos volúmenes y diseños, aunque guardaban una innegable relación formal entre sí. De los centenares de modelos que aún agonizaban en la fábrica, cuando se inició el

Notas -----

¹³³ Estas fotografías forman parte del repositorio de imágenes de esta investigación.

proyecto, se rescataron 11. En la actualidad, son los únicos que se han salvado, ya que, durante el proceso de demolición de las *Naves Fundacionales*, se destruyeron el resto de los modelos.

De la reutilización de estos modelos recuperados, se crea una colección de esculturas compuesta por 25 piezas realizadas en 4 materiales diferentes: cerámica, escayola, bronce e impresión 3D. La materialidad que adoptan las esculturas da pie a hablar de los procesos empleados para construirlas; así pues, el uso de la cerámica y la escayola remiten a procedimientos tradicionalmente artesanales en los que las huellas de los diferentes procesos influyen en la materialidad de la pieza final. El uso del bronce está muy ligado tanto a la tradición escultórica como a los primeros pasos de la industria siderúrgica y, por último, la impresión 3D entronca con los procesos contemporáneos de creación industrial y artística.



Figuras 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571 y 572. Fotografías de parte de la colección de esculturas que conforman el proyecto *Ceci n'est pas un objet industrial*.



Figuras 573, 574, 575, 576 577, 578, 579, 580, 581 y 582. Fotografías de los diez modelos industriales rescatados de BWE, utilizados en el proyecto *Ceci n'est pas un objet industriel*.

- Conclusiones sobre el proyecto *Ceci n'est pas un objet industriel*

Como conclusiones, se constata que las alianzas que las prácticas artísticas contemporáneas tejen con otras disciplinas, como la arqueología industrial, generan proyectos híbridos que suponen la salvaguarda, recuperación y valorización del Patrimonio Industrial, dando una segunda vida a los objetos industriales y generando nuevo conocimiento.

La integración del Patrimonio Industrial mueble en proyectos artísticos ayuda en su acceso al museo, lo que posibilita su valoración patrimonial y facilita su divulgación y su presentación ante la sociedad y las instituciones. Esta presentación del Patrimonio Industrial a través de la mirada del arte ayuda a que instituciones y administraciones como las culturales, encargadas de su gestión, se sensibilicen y vean sus potencialidades, más allá de su patrimonialización *per se*.

En *Ceci n'est pas un objet industriel*, las piezas artísticas no funcionan como sustitutivas de unas verdaderas válvulas industriales. Hay una alteración de las escalas y de los materiales originales, además de una evidente pérdida de la función de uso. El objeto se descontextualiza y, al ser nombrado con un título, se distorsiona su propia semántica. La alteración de los rasgos significativos y primigenios fuerzan una nueva función del objeto, que trasmuta en objeto etnográfico/artístico, pues la reinterpretación del artefacto industrial por el arte deviene en una imagen eminentemente plástica que induce a la contemplación estética, provocando la multiplicación de significados.

6.3 Aspectos destacables del capítulo

Tal y como se ha puesto de manifiesto durante todo el capítulo, la reutilización del Patrimonio Industrial material —sea este de naturaleza mueble o inmueble— es la única solución contrastada y viable para garantizar su salvaguarda y su reinserción social y urbana.

En referencia al número de elementos del Patrimonio Industrial que deberían ser conservados, se reclama un acuerdo de mínimos que garantice la supervivencia de los elementos reconocidos como parte del Patrimonio Cultural vasco. Estos elementos necesariamente deben ser rehabilitados y reutilizados en virtud de la legalidad vigente, respetando sus regímenes particulares de protección. Dichas intervenciones en el Patrimonio Cultural deberían estar igualmente regidas por las recomendaciones sobre la materia de organismos internacionales como la UNESCO.

Se debe reclamar una unidad de acción de los poderes públicos señalados por las leyes de PCV, para que aúnen esfuerzos que garanticen la salvaguarda, no solo de las edificaciones, sino de los valores patrimoniales industriales que atesoran, haciendo cumplir las condiciones que se marcan en los regímenes de protección de los BBCC de origen industrial. También, se reclama que estos poderes públicos vayan un paso más allá, tomando medidas para la conservación del paisaje industrial metropolitano, trascendiendo la concepción actual del patrimonio inmueble como elementos individuales aislados y descontextualizados. En la misma línea, también se deberían proteger las muestras de patrimonio mueble que han llegado a nuestros días, como los modelos industriales para fundición de fábricas emblemáticas de la industrialización en Euskadi, como fueron AHV y BWE.

Esos mismos poderes públicos deberían hacer una reflexión sobre su gestión, a tenor de los datos objetivos aportados, cuando nos encontramos que de los 47 BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano, 2 (4,2%) han desaparecido, 9 (19,1%) están abandonados, 2 (4,2%) están en desuso, 1 (2,1%) está parcialmente reutilizado, 15 (31,9%) continúan teniendo su uso original, y 18 (38,3%) han sido reutilizados.

De los BBCC reutilizados, 10 (21,3%) han sido rehabilitados/reutilizados con *buenas prácticas*, 6 (12,7%) en su rehabilitación/reutilización han sufrido una *pérdida patrimonial* de sus valores industriales, y 2 (4,2%) han sufrido una *reutilización fallida*. Es decir, que de los inmuebles protegidos por las Leyes

7/1990 y 6/2019 de PCV, han sido reutilizados menos del 40% del total y, de estos, casi la mitad han sufrido pérdidas en sus valores patrimoniales industriales por el incumplimiento flagrante de sus regímenes de protección o su reutilización ha resultado fallida. Esta situación deja a las claras la ineficacia de las políticas proteccionistas y de la labor de control de unos poderes públicos que deberían hacer examen de conciencia y repensar sus estrategias, para eliminar la permisividad con los incumplimientos de la ley.

Finalmente, se debe poner en valor el éxito y la sostenibilidad (social, patrimonial y económica) de las reutilizaciones del Patrimonio Industrial vinculadas a proyectos culturales o artísticos. Sin menospreciar otras posibilidades de uso de las edificaciones fabriles obsoletas (toda reutilización es bienvenida), se ha demostrado que los relacionados con el arte y la cultura coexisten en armonía con los valores patrimoniales industriales de los inmuebles ocupados, debido a su capacidad adaptativa y al respeto mostrado por las personas que habitan las fábricas reutilizadas. Solamente cuando los proyectos de reutilización del Patrimonio Industrial han sido abanderados por instituciones con necesidad de notoriedad y arquitectos estrella ávidos de fama, esos valores patrimoniales industriales han corrido peligro.

Tras este completo y complejo abordaje de la reutilización del Patrimonio Industrial material, se analiza su revitalización, mediada por el arte. A continuación, se desgranar y analizan las obras realizadas *exprofeso* para esta tesis doctoral, que ilustrarán sobre las posibilidades que ofrece el arte contemporáneo en la puesta en valor y en la revitalización del patrimonio físico de la industrialización y de su memoria.





Parte experimental

Revitalización del patrimonio
industrial obsoleto mediante
su intervención artística

erned

07

Revitalización. El impacto de los proyectos artísticos en el patrimonio industrial obsolecente y en la memoria colectiva

Otra forma de mostrar traerá otra forma de pensar.
Dominique Noguez

La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte no contiene estrictamente la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación.

Gilles Deleuze (1995, p. 57-58)

7.1 Revitalización vs. Desaparición

En esta última parte de la tesis doctoral se expone el trabajo artístico y las acciones realizadas en el contexto de esta investigación doctoral para concienciar sobre el valor, la fragilidad y la necesidad de salvaguarda de los restos de la industrialización; denunciar la situación de degradación y abandono generalizada que padece el patrimonio industrial construido; y ayudar en la puesta en valor y en la revitalización, tanto de los restos físicos como de la memoria colectiva de la industrialización. En este sentido, a las acciones legales emprendidas para denunciar la degradación y el abandono de TALLERES

DE ZORROZA y GRANDES MOLINOS VASCOS ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia y a la propuesta de *Inventario de los Modelos de Altos Hornos de Vizcaya*¹³⁴, hay que sumar los nueve proyectos artísticos realizados en el contexto de esta tesis doctoral en los que se interviene el patrimonio industrial obsoleto del Bilbao Metropolitano para mostrar el impacto que el arte puede tener en su revitalización.

En cuanto a las acciones legales mencionadas, gracias a la información recopilada en el contexto de esta investigación se han podido denunciar las ilegalidades cometidas por los propietarios de los BBCC anteriormente mencionados, a los que se pueden achacar sendos delitos contra el PCV. Estas denuncias han sido interpuestas en virtud de los artículos del artículo 7.2 y 7.3 de la Ley 6/2019 de PCV, artículos que habilitan a cualquier ciudadano para poner en conocimiento de la Diputación Foral o del Ayuntamiento correspondiente situaciones de destrucción, deterioro o pérdida de un BC. Del mismo modo se indica que cualquier persona está legitimada para actuar en defensa del patrimonio cultural, pudiendo ejercer tanto en vía administrativa como en vía judicial las acciones oportunas para exigir de las administraciones públicas el cumplimiento de lo dispuesto en la Ley de PCV. Tras poner oficialmente en conocimiento de las instituciones públicas competentes (Gobierno Vasco, DFB y Ayuntamiento de Bilbao) los casos mencionados y no recibir una respuesta satisfactoria¹³⁵ por parte de ninguna de ellas y acogiéndome al derecho que me asiste, realicé sendas denuncias contra los propietarios de TALLERES DE ZORROZA y GRANDES MOLINOS VASCOS ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia por delitos contra el PCV, denuncias que han dado lugar, en el momento actual y en ambos casos, a diligencias de investigación por parte de la Fiscalía, aunque en el caso de TALLERES DE ZORROZA, cuyo procedimiento va más avanzado, se han incoado Diligencias Previas por el Juzgado de Instrucción N°3 de Bilbao¹³⁶.

Estos pasos dados por Fiscalía avalan la rigurosidad de esta tesis y la veracidad y exhaustividad de la información y argumentos esgrimidos en las denuncias.

En cuanto a la propuesta de *Inventario de los Modelos de Altos Hornos de Vizcaya* presentada al Departamento de Cultura de la DFB en colaboración con la AVPIOP, ésta versa sobre la necesidad de rescatar e inventariar los últimos modelos de madera policromada para fundición de la histórica siderúrgica vizcaína.

El valor patrimonial de estos modelos es innegable, pese a que aún no han sido reconocidos oficialmente como patrimonio cultural, ya que se trata de artefactos industriales que son testimonio de una tecnología y un oficio, el de modelista, prácticamente desaparecidos. Esta colección de más de trescientos modelos, algunos formaron parte de la exposición *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial* celebrada en la Salas Rekalde en el año 2000, lleva desde ese mismo año confinada en los sótanos de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS. Es decir que han pasado ya 22 años desde que este valioso conjunto de patrimonio mueble de AHV fue depositado en un edificio industrial protegido de propiedad privada. Desde entonces, GRANDES MOLINOS VASCOS ha sufrido una grave degradación por su completo abandono que ha llevado a este Monumento a un estado cercano a la ruina y los modelos industriales que atesora en sus entrañas han sido olvidados sin que nadie los reclame. Durante estas dos últimas décadas, la pérdida de gran parte de las cubiertas del Edificio Principal de la harinera ha hecho que las filtraciones de agua hayan ido deteriorando los suelos de madera de las diferentes plantas hasta llegar a los modelos, parte de los cuales han sido afectados por la humedad y la colonización de hongos.

Ante esta situación de peligro de pérdida patrimonial, se toma la iniciativa de, además de iniciar el mencionado proceso de denuncia de la situación ilegal de abandono del BC, movilizar recursos para lograr salvar estos modelos. Tras sumarse la AVPIOP al proyecto, se invita al Ayuntamiento de Sestao, localidad en la que se encontraba el edificio del *Almacén de Modelos* de AHV a participar en esta

Notas -----

¹³⁴ Ver la propuesta en el documento 6 de los Anexos Documentales.

¹³⁵ Ver las contestaciones al requerimiento en los Anexos 2, 3 y 4.

¹³⁶ Ver el documento remitido por la Fiscalía Provincial de Bizkaia en el Anexo 5.

iniciativa, para la que el consistorio sestaoarra cede los locales del *Edificio de la Escuela de Aprendices* de AHV para tener un espacio de trabajo donde poder almacenar, limpiar y catalogar los modelos.

En la actualidad, este proyecto se encuentra en proceso de valoración por parte de la dirección del Departamento de Cultura de la DFB, aunque se espera que, con la sentencia por la denuncia del delito contra el patrimonio cultural presentada contra la propiedad de GRANDES MOLINOS VASCOS, se tenga que afrontar qué hacer con los artefactos industriales.

A esta lucha legal, posibilitada por el amplio conocimiento de la situación del PCV de origen industrial del Bilbao Metropolitano y a la propuesta constructiva de conservación y puesta en valor del patrimonio mueble de AHV, hay que sumar las acciones artísticas realizadas con el objetivo de revitalizar la memoria y la presencia del patrimonio industrial construido.

Estos proyectos artísticos, realizados entre los años 2017 y 2022 en los que se intervenido de manera directa o indirecta el patrimonio físico de la industrialización, dan fe del poder del arte en la denuncia de la situación en que se encuentran los vestigios industriales y en su papel relevante en la revitalización del patrimonio construido y en la conservación de la memoria de una etapa, la industrial, que no por superada deja de ser fundamental para entender la Euskadi de hoy.

A continuación, se analizan pormenorizadamente los nueve proyectos que en su esencia tratan de dar respuesta a la cuestión de investigación ¿cómo puede el arte influir en las políticas de gestión del patrimonio industrial, socializar la problemática de su obsolescencia, sensibilizar a la sociedad respecto a su fragilidad y valor y contribuir a revitalizar la memoria industrial colectiva?

Los proyectos artísticos realizados en el marco de esta investigación, cronológicamente ordenados, son:

- *Suspensión* (2016-2017).
- *13.545 gr.* (2017)
- *Exposición de motivos* (2018).
- *Proyecto BilbaoBizkaiArte* (2018)
- *Azken alabak* (2017-2019).
- *No monuments y Un fin del mundo mejor es posible* (2020)
- *Non daude fabrikak?* (2020-2021).
- *I survived The Guggenheim effect* (2020-2022).
- *The sleepers* (2021-2022).



7.2

Suspensión (2016-2017)

7.2.1 Planteamiento del proyecto suspensión

7.2.1.a El proyecto

La obra *Suspensión* puede considerarse la primera piedra de esta investigación doctoral, tanto en sentido simbólico como real. Casi podría considerarse el puente de unión entre el Trabajo de Fin de Máster, en el que se investigaba cómo el arte contemporáneo puede sacar de su obsolescencia a lugares cotidianos en desuso, y esta tesis doctoral.

Suspensión es una instalación escultórica *site specific* creada para intervenir la sala de máquinas de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA, una edificación calificada como *Monumento* del PCV. Para esta intervención se crea una estructura-red que se ancla a la edificación y que sostiene en suspensión en el centro de la estancia una roca de alabastro de 85 kg. de peso. La piedra de alabastro provenía del taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes del Campus de Leioa de la Universidad del País Vasco y simbolizaba la colocación de la primera piedra de la colonización artística de ese Conjunto Monumental que se encontraba en desuso y obsolescente.

El conocimiento de la edificación patrimonial y de la posibilidad de su intervención se obtuvo gracias a la inestimable colaboración de la AVPIOP y, en concreto, de las gestiones de su presidente Javier

Puertas, quien intercedió con el Área de Obras, Servicios, Rehabilitación Urbana y Espacio Público del Ayuntamiento de Bilbao para que se concediese el permiso.

Debido al altísimo valor patrimonial del inmueble y de la maquinaria que atesora, se consensó con un técnico municipal y con un destacado miembro de la dirección de la AVPIOP el tipo de intervención que había que realizar, circunscribiendo ésta al cuerpo edificatorio que albergaba los talleres de mantenimiento y la carbonera. Esta debería ser, además, una intervención efímera, reversible y totalmente respetuosa con los valores patrimoniales del *Conjunto Monumental*.

De este modo, se planificó una instalación *site specific* que tomase la estancia y que sostuviese la roca de alabastro sobre en el centro físico del patio interior del taller de mantenimiento, a una altura aproximada de 185 cm.

De esta propuesta resultaba enormemente atractiva la posibilidad de intervenir esta infraestructura sanitaria histórica reconocida como BC de origen industrial. El devenir histórico de esta BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA ha sido tratado pormenorizadamente como caso de estudio del apartado 6.2.2.c. de la tipología de *reutilización fallida* en el capítulo dedicado a la reutilización de esta tesis doctoral.

7.2.1.b Objetivos

- **Objetivo principal**

El objetivo principal de este proyecto es sacar a esta edificación patrimonial de su letargo y obsolescencia ofreciendo, a través de la práctica artística, una posibilidad de reutilización y de apertura a la sociedad, además de la revitalización de la memoria industrial que atesora.

- **Objetivo secundario**

El objetivo secundario es crear una instalación *site specific*, que ponga en valor el *Conjunto Monumental* y muestre las posibilidades que ofrece el arte como mediador entre el Patrimonio de la industrialización y la sociedad, proponiendo soluciones creativas que saquen a edificaciones y objetos industriales de sus obsolescencias y sirvan para que recuperen sus estatus en el imaginario colectivo, además de divulgar sus valores patrimoniales y revitalizar sus memorias.

7.2.1.c Interés social y artístico del proyecto

El interés social que ofrece este proyecto artístico es aprovechar un edificio público de alto valor patrimonial que lleva un largo tiempo en desuso y cerrado para intervenirlo artísticamente y abrirlo nuevamente a la ciudadanía. El arte saca al *Conjunto Monumental* de su obsolescencia y lo reactiva, es decir, que el arte se convierte en un inesperado aliado para la conservación y puesta en valor del inmueble. De hecho, el edificio intervenido se abrió públicamente en tres ocasiones: en la exposición pública de la obra *Suspensión*, durante las Jornadas Europeas de Patrimonio Organizadas por la DFB y dentro del *Fair Saturday Bilbao*. Cada uno de estos eventos está orientado a un público diferente, pero, en todos los casos, junto a la edificación, se presenta la obra y viceversa.

Otra fortaleza de este proyecto es que se ha revelado como adecuado tanto para la institución que gestiona el *Conjunto Monumental* como para los expertos en Patrimonio que han trabajado en él. Se ha cumplido con los compromisos adquiridos y la obra no ha dejado huella alguna en el espacio intervenido. Se espera que, en caso de no encontrar un uso continuado para la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA, la experiencia de abrirla para el proyecto *Suspensión* pueda ser una puerta para futuras intervenciones artísticas del lugar.

El interés artístico del proyecto está en la estrategia de intervención del espacio y en el resultado final. La estructura-red ocupa el lugar anclándose a la edificación y sustenta la roca, consiguiendo crear la obra planteada y cumplir con los objetivos propuestos. También, hay una gran responsabilidad en la oportunidad de trabajar libremente en un monumento del PCV y la estrategia artística empleada fue acorde y respetuosa.

7.2.1.d Nacimiento del proyecto

El proyecto *Suspensión* nace como desarrollo final de la obra (*h*)*Acto3* (2016), realizada en el contexto del *Trabajo de Fin de Grado* (TFM). Dentro de la parte de práctica artística de ese TFM, se intervenían espacios que, aunque estaban en buen estado de conservación, no tenían un uso determinado y, por lo tanto, permanecían obsoletos. En ese momento ya despuntaba mi interés por los vestigios de la industrialización y consideré prioritario conseguir el permiso para intervenir una edificación del Patrimonio Industrial vizcaíno que adoleciese de obsolescencia.

Fue por azar que tuve conocimiento de la disponibilidad, por carecer de uso, del edificio de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA, *Monumento* del PCV, de cuya gestión era responsable el Área de Obras, Servicios, Rehabilitación Urbana y Espacio Público del Ayuntamiento de Bilbao y en cuya rehabilitación había tomado parte activa la AVPIOP. Tras hacer una petición oficial para la intervención artística de la edificación a ambas instituciones, fue la AVPIOP la intercedió para la consecución del permiso, debido al interés que suscitó el proyecto y la oportunidad de abrir esta edificación patrimonial a la ciudadanía.

Gracias a las intensas gestiones de la AVPIOP y tras una reunión con el responsable de la edificación en la que se concretaron las limitaciones de la intervención, se me concedió un plazo de dos meses para ejecutar la obra y otros dos más para su exposición. Fue a finales de julio de 2016 cuando se me permitió el acceso al interior de la *Bombeadora* para comenzar el trabajo.

7.2.2 Desarrollo y metodología del proyecto *Suspensión*

7.2.2.a Justificación de la edificación seleccionada

Como se ha mencionado con anterioridad, la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA es un BC calificado con la categoría de *Conjunto Monumental* del PCV, reconocido como tal, mediante la Orden de 26 de julio de 1994.

La BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA formó parte de un innovador sistema socio-sanitario desarrollado en Bilbao para hacer frente a la pandemia de cólera que se declaró en la Villa a finales del siglo XIX producida por la sobrepoblación y el deficiente sistema de recogida de aguas fecales. Para hacer frente a esa crisis sanitaria, Bilbao se dotó de infraestructuras como: lavaderos públicos, el CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES o esta BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA, entre otras.

Lo verdaderamente trascendental a la hora de la elección de esta edificación fue que, además de su incuestionable valor patrimonial e histórico, el hecho de que se trata de una inmueble parcialmente rehabilitado. Asimismo, otro motivo para la elección de esta edificación fue que la maquinaria que contiene fue restaurada en 2021, pero sigue en desuso sin una futura reutilización clara. Tras una inversión pública de 456.182 euros, esta edificación patrimonial ha carecido de uso, salvo para ser visitada puntualmente. Tras decaer el interés ciudadano por esta infraestructura histórica, fue cerrada sin previsión de apertura hasta la propuesta de su intervención artística.

El hecho de que la rehabilitación del *Conjunto Monumental* no se consumase y que lleve una década cerrada y sin mantenimiento hace que los problemas estructurales de sus cubiertas, que son de cinc y tienen goteras, no sean detectados y corregidos a tiempo, por lo que la maquinaria que aloja está cubierta con plásticos para protegerla de la humedad y el óxido. Este abandono de la edificación, sin concluir su puesta a punto, supone su retorno a la obsolescencia de la que se la pretendía salvar.

7.2.2.b Área de trabajo

La edificación patrimonial que contiene la maquinaria de vapor de la *Bombedora* es un inmueble de dos cuerpos gemelos adosados, uno que acoge la maquinaria de vapor y otro que albergaba los talleres y la carbonera. Estos cuerpos disponen de una altura doble, un piso bajo tierra y otro a ras de superficie.

Cada cuerpo dispone de un acceso independiente desde el exterior: el acceso al cuerpo de la maquinaria se hace mediante una escalinata metálica que desciende hasta la planta soterrada, mientras que el acceso del cuerpo de los talleres se hace a una balconada que recorre perimetralmente el edificio conformando dos plantas diferenciadas. En ambas estancias, la luz natural entra por una serie de ventanales que las circunscriben perimetralmente y por unos lucernarios que coronan sus cubiertas de cinc a cuatro aguas.



Figura 583. Vista aérea del inmueble de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA. En esta vista se observan los dos cuerpos que componen la edificación.

Durante el tiempo que se trabajó en la edificación las ventanas perimetrales permanecieron clausuradas, por lo que la única fuente de luz natural era la iluminación cenital que se colaba por los lucernarios. Esa característica lumínica fue determinante para el diseño de la intervención artística. Tal y como se ha mencionado, debido al importante valor patrimonial de la maquinaria de vapor restaurada, se acuerda acotar el espacio que se iba a intervenir al cuerpo que alojaba los talleres y la carbonera.

El cuerpo que contiene los talleres y la carbonera tiene planta rectangular. Con dos plantas en altura, la planta superior, que se corresponde con la altura de tierra, se estructura en una especie de balconada que deja ver el piso inferior, en el que se ubicaban los talleres de mantenimiento de la maquinaria y la carbonera propiamente dichos.

Por su parte, el piso subterráneo se compone de una estancia principal con un patio central iluminado cenitalmente por la luz que entra por el tragaluz del tejado y una parte bajo cubierta que se sitúa perimetralmente bajo la balconada. En esta estancia se acumulan restos de los mecanismos de la máquina de vapor restaurada, que fueron sustituidos por piezas nuevas.



Figuras 584, 585, 586 y 587. Fotografías del espacio a intervenir en el cuerpo de talleres y la carbonera.

Por otro lado, la carbonera es una estancia ciega de una altura inferior a dos metros con una cubierta curva. Todas las paredes y el techo de la carbonera están encaladas. Respecto al cuerpo que contiene la maquinaria de vapor, se trata de una edificación de planta rectangular, ligeramente mayor que la ocupada por los talleres. En este cuerpo hay una única planta de dos alturas. Desde la puerta de acceso, se desciende hasta la planta subterránea, donde se encuentra la inmensa máquina de vapor que ocupa la práctica totalidad de la estancia. Justo bajo la cubierta, hay una gran grúa puente que dispone de dos raíles longitudinales para su desplazamiento. El suelo de este cuerpo está embaldosado, lo que da cuenta de su importancia respecto al resto de la edificación.



Figura 588. Fotografía de la sala de máquinas de la BOMBADORA DE AGUAS DE ELORRIETA. En la imagen se puede observar cómo se protege la maquinaria con plásticos para evitar su oxidación.

7.2.2.c Referentes artísticos

A la hora de diseñar la estrategia artística para intervenir una edificación patrimonial protegida, se tiene en cuenta que esta debe ser efímera, reversible y respetuosa. Por esto, se decide crear una estructura-red que se construye por la tensión ejercida por el peso de la roca de alabastro y en simbiosis con la edificación que la acoge.

Para desarrollar este proyecto se tienen en cuenta varios referentes artísticos de construcción de instalaciones escultóricas de ocupación espacial extensiva, que tengan la cualidad de ser reversibles. Los referentes que se asocian a la obra *Suspensión* son: la obra *Right after* (1969) de Eva Hesse y la instalación escultórica *In silence* (2008) de Chiharu Shiota.

- ***Right after* (1969) de Eva Hesse**

La obra de Hesse muestra cómo una mínima manipulación del material puede generar su máxima transformación formal y semiótica. En *Right after*, la artista conforma una estructura suspendida a partir de unos hilos impregnados en fibra de vidrio que, al estar sustentados en altura por unos ganchos metálicos, permiten que el propio material dibuje las curvas que genera su peso, tal y como hacía Antonio Gaudí con sus famosas construcciones de catenarias.

De esta pieza resulta muy interesante, además de esas azarosas formas, que, ciertamente, recuerdan a un paisaje, la manera en que la luz incide en ella y el efecto que provoca en su percepción, un efecto que se pretende replicar en la obra *Suspensión*.

Tanto la estrategia constructiva de la instalación como el material empleado por Hesse coinciden con el usado para desarrollar *Suspensión*, pero el interés morfológico y el empleo de anclajes

propuestos por la artista para su sustentación y estructuración difieren del modelo empleado en la instalación de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA.

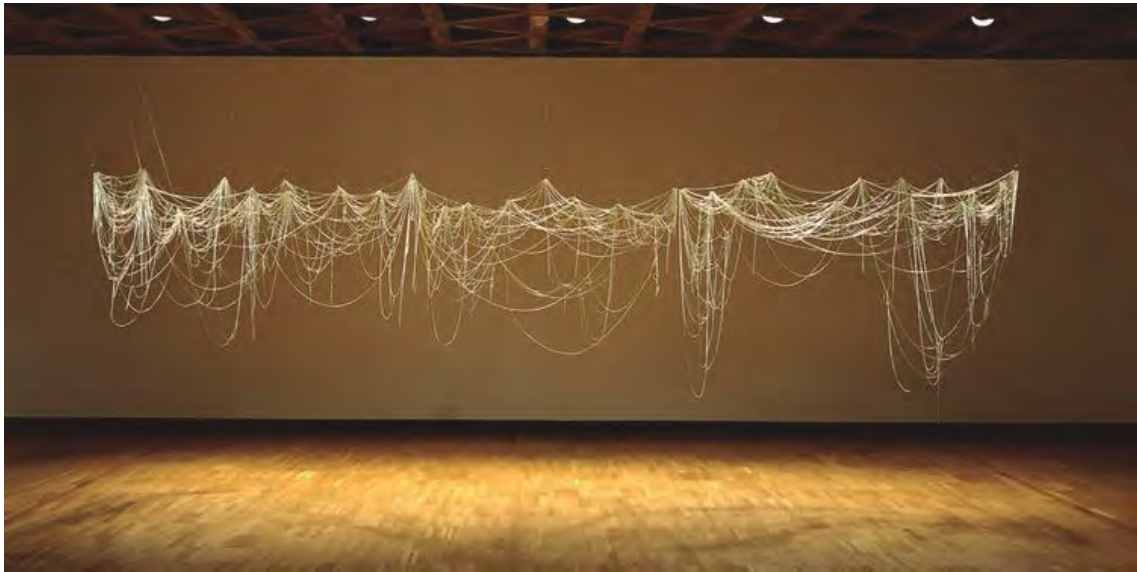


Figura 589. Hesse, E. (1969), *Right after* [Instalación escultórica].

• *In silence* (2008) de Chiharu Shiota

De entre los trabajos de Shiota, que pudiesen tener similitudes formales con la obra *Suspensión*, quizá sea su instalación *In silence* con la que más pudiera identificarse. *In silence* es una instalación escultórica, realizada a modo de escenografía en la que un auditorio vacío, compuesto por sillas y encabezado por un piano de cola, todo en negro, son invadidos por una maraña tejida con hilo del mismo color. La estancia que acoge la obra es completamente blanca, lo que confiere un contraste extremo a la pieza, como si fuese un dibujo garabateado en un folio impoluto o como si los propios elementos de la obra se estuvieran desmaterializando ante los ojos del espectador.

Una de las premisas que la propia artista se autoimpone es que los objetos que emplea en sus instalaciones, como las sillas y el piano, deben estar usados, es decir, el objeto tiene su propia historia, memoria y simbolismo.

En esta instalación, como en otras de la artista nipona, los objetos que emplea hablan de ausencias, de la ausencia del cuerpo y las redes que teje. De esta forma, con una planificación mínimamente preconcebida, sumergen al espectador en una experiencia inmersiva.

En cuanto al empleo del hilo como material recurrente para realizar sus instalaciones, la propia Shiota habla de ello en los siguientes términos:

El hilo y la cuerda son materiales con los que pinto, así que, para mí, son la línea. Me gusta este material, porque es como las relaciones humanas. A veces las relaciones se enredan, a veces se cortan y, a veces, están llenas de tensión. (Cochran, 2017, p. 22)

Las coincidencias formales entre ambas propuestas, *In silence* y *Suspensión*, se circunscriben al uso del hilo como material principal, a la ocupación del espacio por la instalación y al empleo de objetos o materiales de memoria como parte integral de la obra. En cuanto a las diferencias sustanciales entre las obras, hay dos que son determinantes: en el caso de *Suspensión*, la estructura-red se construye en simbiosis con la edificación, anclándose a sus estructuras, sin ningún tipo de anclaje

artificial, dejando que la morfología de la obra sea marcada por las necesidades de cada momento, mientras que, en la pieza de Shiota, se crea un entramado de anclajes artificiales que le permiten diseñar y controlar la morfología de la obra. La segunda de las diferencias es la importancia del espacio que acoge la obra: mientras en *Suspensión* el espacio es una de las razones de ser de la intervención artística, en *In silence* el espacio expositivo carece de relevancia.



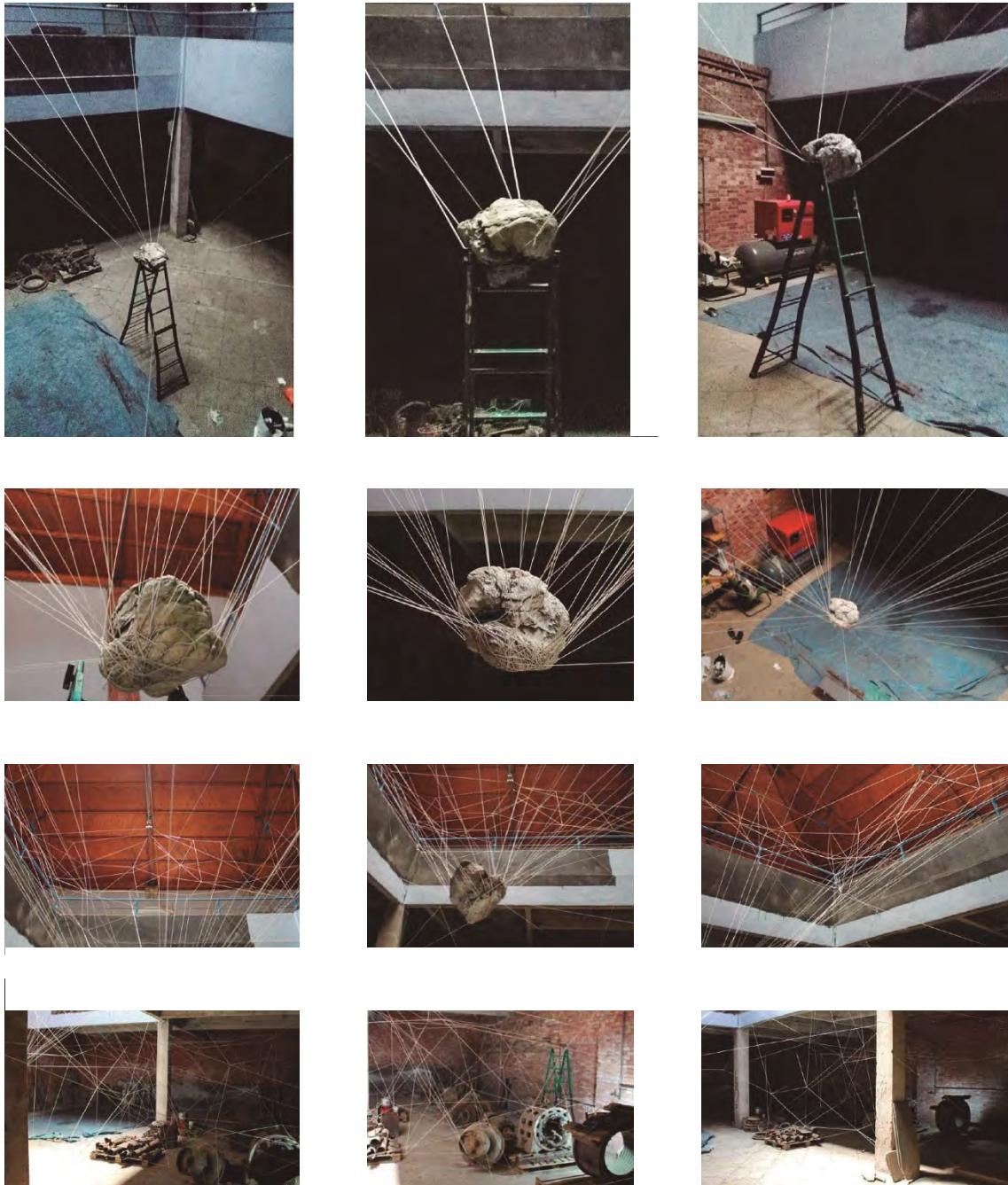
Figura 590. Shiota, C. (2008), *In silence* [Instalación escultórica].

7.2.2.c Fases de construcción de la instalación

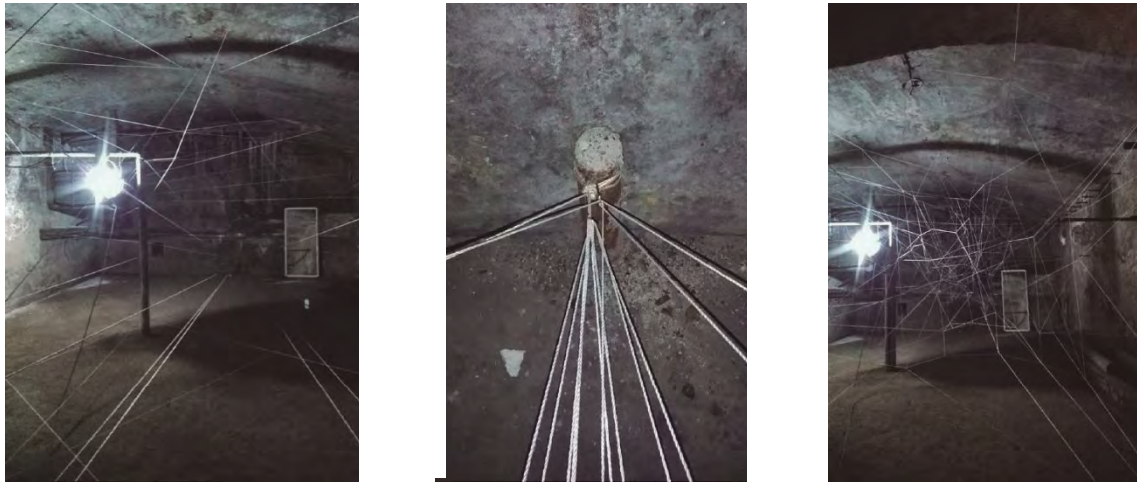
1. Para la realización de esta obra se contó con la ayuda del artista Iñaki Morante.
2. Petición de permiso al Ayuntamiento y a la AVPIOP para la intervención de la *Bombedora de Aguas de Elorrieta*. Implícito en el permiso, venía el compromiso de no alterar de ninguna manera la edificación patrimonial.
3. Exploración del espacio que iba a ser intervenido, para localizar los posibles anclajes que servirían para la construcción de la estructura-red y para decidir sobre la ubicación de la roca de alabastro. Hay una premisa autoimpuesta que descarta la utilización de anclajes artificiales que no formasen parte del edificio.
4. Planificación de la intervención. La estrategia de intervención se planifica en base a la ubicación de la roca en el centro del patio de la edificación y se decide construir la estructura-red de arriba a abajo, empezando por sujetar la piedra a los tirantes metálicos de la cubierta del inmueble.
5. El primer paso en la construcción de la instalación fue la colocación de la roca en su ubicación definitiva sobre una escalera metálica, a 185 centímetros del suelo. Esa altura y ubicación

permitía que la piedra pudiese ser rodeada completamente y hubiese paso libre para los espectadores.

6. Tomando la roca como punto neurálgico de la obra, se comienza a tejer la estructura-red. En los primeros momentos todos los hilos pasan por la piedra con el objetivo de sustentarla y poder prescindir de la escalera. Una vez conseguido ese objetivo, la tensión provocada por el peso de la roca ayuda en la estructuración de la instalación. La estructura-red se va abriendo desde el centro de la estancia principal para acabar colonizando la práctica totalidad del espacio disponible.



Figuras 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601 y 602. Fotografías de la ubicación de la roca de alabastro sobre la escalera como primer paso para la construcción de la instalación.



Figuras 603, 604 y 605. Fotografías de la intervención en el interior de la carbonera. 2017. Fuente: Alberto Salcedo.

1. Creación de las imágenes para ser proyectadas en la carbonera. Se recurre a vídeos de detalle de las diferentes partes de la maquinaria y de la edificación, que son proyectados sobre la red. La estructura-red descompone las imágenes y reconfigura morfológicamente la pieza, ya que únicamente se ven las partes de esta, iluminadas por la proyección.



Figuras 606, 607 y 608. Fotografías de la estructura-red de la carbonera iluminada por las proyecciones. 2017. Fuente: Alberto Salcedo.

2. Exposición del proyecto. La obra *Suspensión* fue expuesta dentro de la convocatoria del año 2017 del Fair Saturday Bilbao y de las Jornadas Europeas de Patrimonio organizadas por la DFB, además de haber sido expuesta a su conclusión. Para la exposición del proyecto, se ubicaron cinco pequeños altavoces inalámbricos activados con tecnología Bluetooth, que reproducían sonidos de máquinas de vapor en funcionamiento, con el objetivo de reactivar la memoria sonora de la Bombeadora de Aguas de Elorrieta, de manera que, así, el espectador pudiera adentrarse en una experiencia inmersiva.
3. Desmontaje. Con el título *Last dance*, la acción performativa del proceso de desmontaje de la obra fue registrada en vídeo. Cuatro cámaras de vídeo grabaron, simultáneamente, desde diferentes puntos de vista, cómo se iban cortando, una a una, todas las cuerdas que sustentaban la roca, hasta su caída. Al concluir el desmontaje y, tal y como se había pactado previamente con los gestores del espacio, no quedó en la Bombeadora de Aguas de Elorrieta huella alguna de la obra *Suspensión*, más allá de los registros realizados.

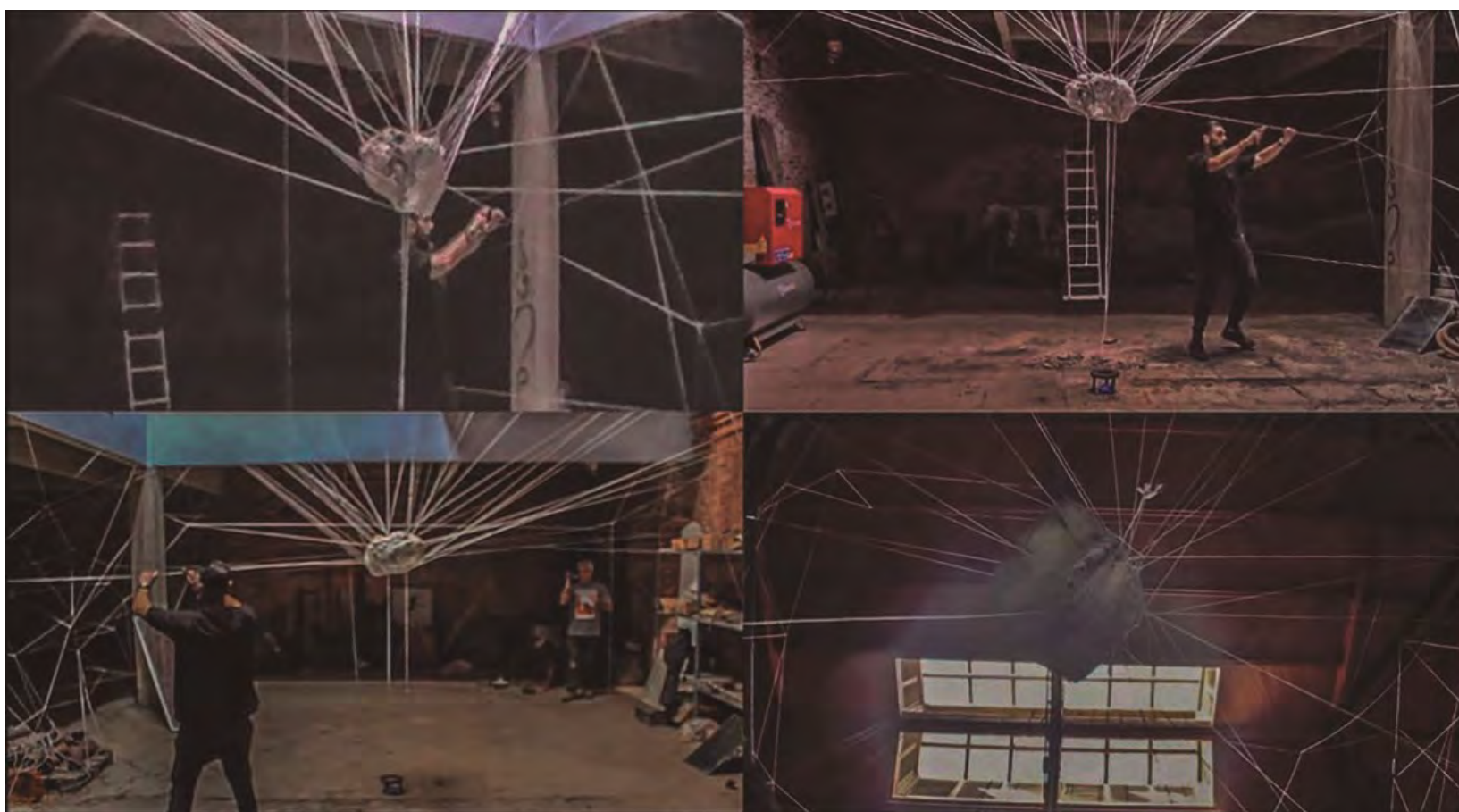


Figura 609. Salcedo, A, (2017), *Last dance* [Performance registrada en vídeo].

7.2.3 Obra final del proyecto Suspensión

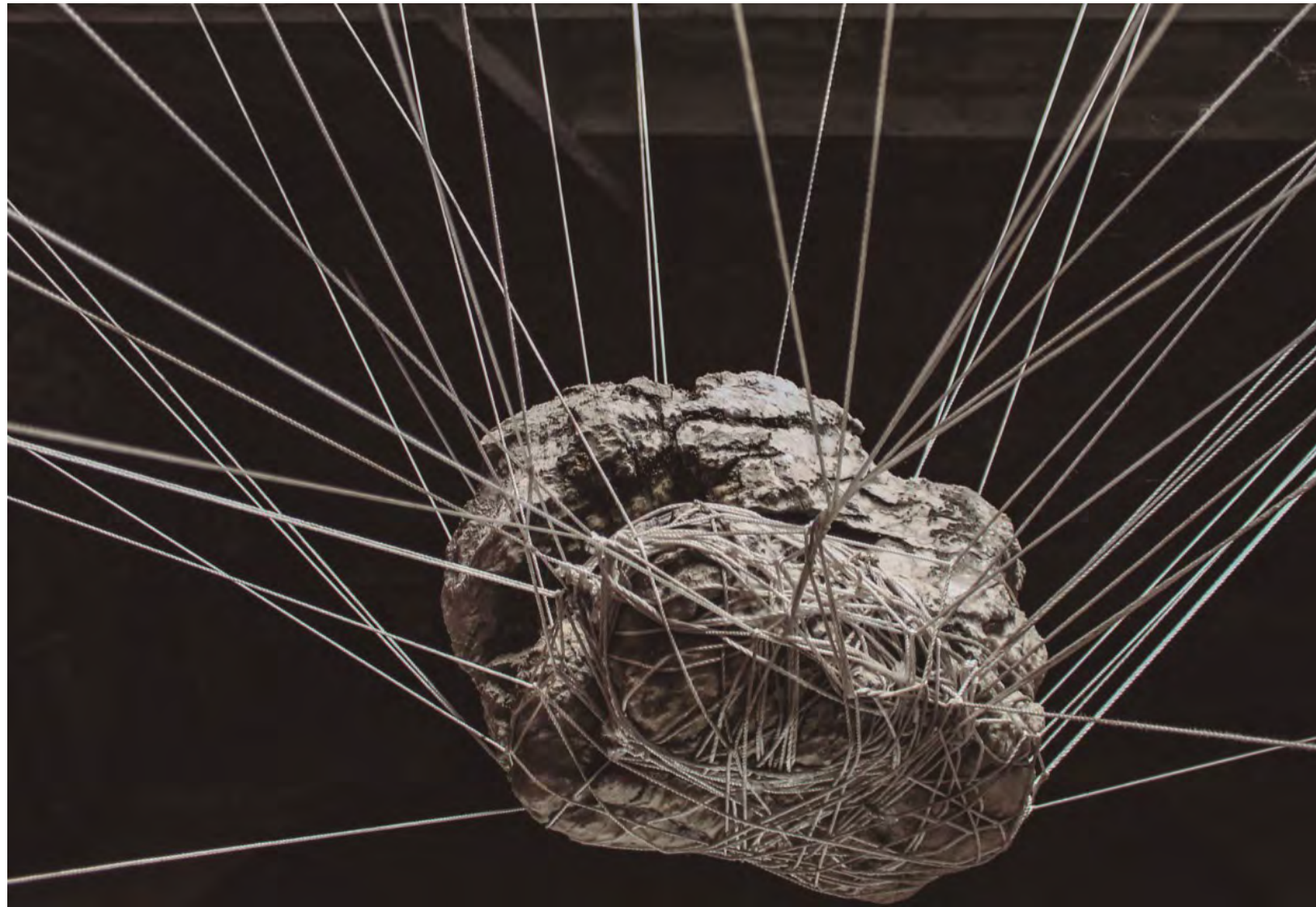


Figura 610. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica]. Primer plano de la roca de alabastro sustentada por los hilos que componen la estructura-red.



Figura 611. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica].



Figura 612. Salcedo, A. (2017). Suspensión [Instalación escultórica]. Fotografía de una visitante a la exposición del proyecto.

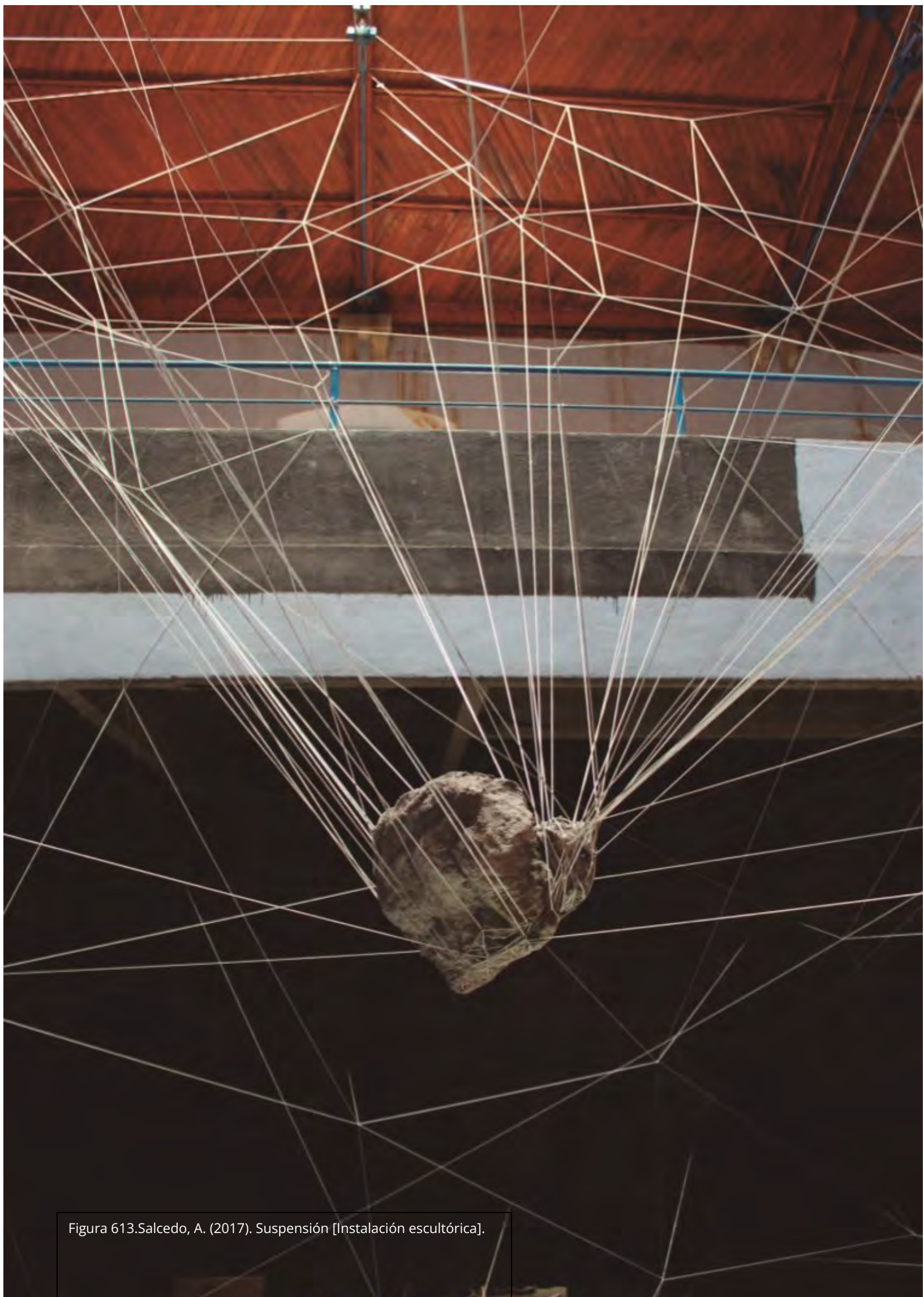


Figura 613. Salcedo, A. (2017). Suspensión [Instalación escultórica].



Figura 614. Salcedo, A. (2017). Suspensión [Instalación escultórica]. Fotografía de la parte de la instalación que ocupaba la carbonera y que hacía la función de pantalla sobre la que se proyectaban imágenes abstractas.



Figura 615. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica]. Fotografía general de la instalación.

7.2.4 Impacto del proyecto Suspensión

7.2.4.a Análisis de las estrategias artísticas en relación con la hipótesis de investigación

La eficacia de la estrategia artística empleada se mide por su capacidad para sacar de su obsolescencia y abandono a este *Conjunto Monumental*, además de su capacidad de mostrar a las autoridades que lo gestionan que el arte proporciona opciones de reutilización compatibles con la conservación, la divulgación del valor patrimonial y la puesta en valor de estos inmuebles.

El resultado final de la instalación, unido a la espectacularidad y el valor del inmueble y de la maquinaria que acoge han consolidado un tándem capaz de aunar a espectadores de muy diferentes ámbitos que visitaron la exposición por su interés por el patrimonio industrial, el arte o la cultura. El hecho de que esta obra fuese incluida en eventos culturales tan relevantes como el *Fair Saturday Bilbao* o las *Jornadas Europeas de Patrimonio* es un aval de la eficacia del arte para poner en valor esta edificación patrimonial y denunciar la situación de obsolescencia injustificada que padece la BOMBARDORA DE AGUAS DE ELORRIETA tras su rehabilitación.

Otro de los indicadores de la eficacia de la estrategia empleada en la obra *Suspensión* es que cumplió con las premisas acordadas y, además de efímera, fue totalmente reversible y no dejó huella alguna en el inmueble para satisfacción de los gestores municipales y los miembros de la AVPIOP, que calificaron la colaboración de *muy interesante y positiva*.

7.2.4.b Tabla de análisis del impacto de la obra en relación con la hipótesis y los objetivos

Esta tabla de análisis sirve para interrelacionar los diferentes proyectos artísticos de esta investigación doctoral, cuantificando el impacto que ha tenido la obra *Suspensión* en relación con la hipótesis y los objetivos de la tesis. El baremo empleado en esta tabla oscila entre el 0, como puntuación mínima, y el 5, como máxima.

Reactivación de la memoria industrial	●●●●●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	●●●●●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	●●●●
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	●●

Tabla de impacto del proyecto en relación con la hipótesis y los objetivos de la investigación doctoral.

Las puntuaciones expuestas para cada parámetro están basadas en apreciaciones tales como el número de espectadores o su inclusión en eventos culturales de relevancia social como los mencionados anteriormente.

Con esta intervención artística se logró la reapertura de puertas del Conjunto Monumental a la ciudadanía, mostrando el valor patrimonial de esta joya del PCV. En este sentido, el arte logra ser una eficaz cadena de transmisión de la memoria de la industrialización y logra crear nuevo conocimiento

al abrir este espacio a las personas que lo desconocían. Implícitamente, con el éxito de público y el interés social, se apela a las instituciones para que busquen soluciones de reutilización que saquen de su obsolescencia a esta edificación patrimonial.

En cuanto a la apelación de la legalidad vigente, aunque no hay un incumplimiento de la ley 6/2019 de PCV, la situación de obsolescencia que padece este BC, unida a la falta de mantenimiento y a un periodo superior a una década de cierre, hace aventurar una próxima degradación tanto del inmueble como de la maquinaria. Es decir, que el esfuerzo inversor realizado para recuperar este *Conjunto Monumental* se puede ir al traste por la ineficacia en la búsqueda de una reutilización sostenible.

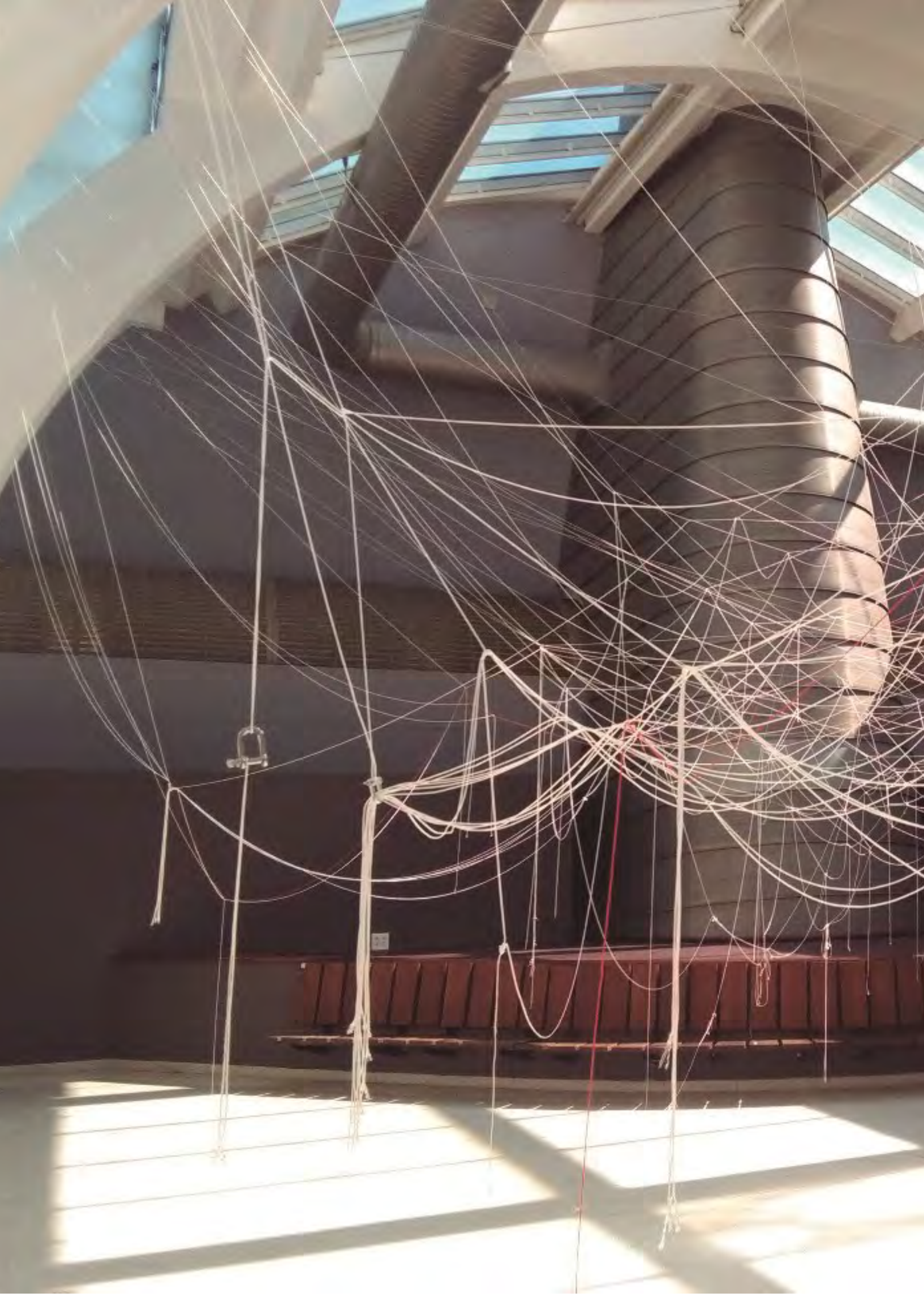
7.2.5 Valoración del proyecto Suspensión

Los objetivos del proyecto, aun contando con los condicionantes impuestos, se cumplen y han supuesto la revitalización física y de memoria del *Conjunto Monumental* de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA.

Ciertamente, la revitalización de la edificación patrimonial, mediada por el arte fue tan fugaz como la propia obra, pero muestra un camino que puede explorarse, con soluciones creativas que ayuden a liberar de la obsolescencia a los monumentos del PCV.

La estrategia artística de intervenir el cuerpo del taller y la carbonera de la *Bombedora* mediante una instalación efímera e inocua para la edificación fue efectiva y estuvo acorde con los compromisos adquiridos de fugacidad y reversibilidad. Se esperaba que en esta muestra de las posibilidades que el inmueble ofrecía al arte, *Suspensión* pudiera ser la primera piedra para futuras intervenciones artísticas en esta edificación, mientras espera un uso definitivo.

Lamentablemente, los órganos de gestión de los BBCC de propiedad municipal ubicados en Bilbao, a pesar de considerar muy positiva la experiencia de abrir la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA, decidieron volver a echar el cierre al inmueble alegando su próxima reutilización. Hoy en día, 5 años después de la ejecución de la instalación *Suspensión*, una década después de la rehabilitación parcial de la edificación y de una total restauración de la maquinaria de vapor, se puede certificar que la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA sigue cerrada, obsolescente, degradándose paulatinamente y sin un proyecto de reutilización a corto plazo.



7.3

13.545 gr.
(2017)

7.3.2 Planteamiento del proyecto 13.545 gr.

7.3.1.a El proyecto ¹³⁷

Seleccionado en una convocatoria concursal por los comisarios del *Bilbao Art District 2017*, 13.545 gr., a diferencia del resto de proyectos artísticos vinculados con la investigación doctoral, es un proyecto que parte con una premisa impuesta, intervenir artísticamente y ocupar el patio interior del *Edificio del Ensanche en Bilbao*, un inmenso y diáfano espacio central del interior del edificio, que había sido elegido como sede central y como punto neurálgico en el que se desarrollarían gran parte de las actividades del evento.

Los principales condicionantes que se pusieron para el proyecto fueron, en primer lugar, que debía convivir con otras propuestas artísticas en el mismo espacio y, por lo tanto, debía ser respetuoso con estas. En segundo lugar, debía permitir la libre circulación de personas por el gran patio central. Y, por último, debía ser efímero y reversible.

Notas -----

¹³⁷ Este proyecto fue seleccionado y financiado en el *Bilbao Art District 2017*.



Figura 616. Fotografía del patio interior del *Edificio del Ensanche*.

De esta propuesta, resultaba enormemente atractiva la posibilidad de intervenir un edificio patrimonial industrial, que, en origen, fue un mercado de abastos y de disponer de un espacio diáfano de grandes dimensiones. Siguiendo la senda iniciada con la obra *Suspensión* (2016-2017), se proyecta así una instalación *site-specific* consistente en la construcción de una estructura-red, realizada con hilo de nailon que se confecciona anclándose a las estructuras propias de la edificación, sin emplear ningún tipo de anclaje artificial. De igual modo, se planifica la intervención de la *Plaza del Ensanche*, un espacio público a cielo abierto, que se emplea como prolongación de la pieza del interior del edificio y como antesala que invita al público a entrar en la sede del *Bilbao Art District* y a participar de las actividades que allí se desarrollarían durante la semana de las artes.

Los objetivos del proyecto son: por un lado, divulgar el valor patrimonial industrial de esta edificación y, por otro, hacer una intervención artística sutil, contundente y efímera que devuelva al patio central del edificio del Ensanche su papel protagonista como lugar de encuentro social. Para el cumplimiento de estos objetivos se diseña una instalación que ocupe espacialmente, pero no visualmente, el espacio central, conformando, mediante la estructura-red, una especie de cueva. El título de la obra, *13.545 gr.*, hace referencia al peso del hilo que se empleó para construir la estructura-red que ocupó el atrio del *Edificio del Ensanche* y de la plaza adyacente.

En la decisión del tipo de intervención artística que se iba a realizar fue fundamental conocer la historia y la idiosincrasia del inmueble. De este modo, se descubre que esta edificación fue un importante mercado de abastos, construido a finales del siglo XIX, para abastecer a la población de Abando, una de las más importantes anexiones de la Villa de Bilbao. Es fundamental, a la hora de planificar la instalación, conocer que el inmenso atrio del edificio fue el centro neurálgico de la actividad comercial del mercado, un espacio donde se tejían las redes sociales y comerciales de la Villa y donde ahora se tejían las redes de la comunidad artística vasca. Por el significado de este espacio, la intervención prioriza su preservación y señalamiento, convirtiendo la sede del *Bilbao Art District* en un cobijo construido por y para el arte, un lugar que acogiese y sobrecogiese al espectador.

A nivel conceptual y tal y como acertadamente recoge el periodista Iñaki Esteban en su crónica sobre el Bilbao Art District para el diario El Correo «más de mil metros de hilo ha utilizado el artista Alberto Salcedo para tejer una gran telaraña en el atrio del edificio Ensanche. Es toda una metáfora de la red del arte en Bilbao [...]» (2017, p. 54). Es decir, que en este proyecto se emplea la estructura red para simbolizar el ecosistema artístico de la Villa. También se utiliza este recurso plástico para envolver a los asistentes al evento.

7.3.1.b Objetivos

- **Objetivo principal**

Los objetivos principales del proyecto son divulgar y poner en valor el origen industrial del *Edificio del Ensanche* y devolver a su atrio central su función como espacio relacional.

- **Objetivo secundario**

El objetivo específico es realizar una instalación *site-specific*, construyendo una estructura-red con hilo que se ancle a las estructuras del edificio y de la plaza del Ensanche.

7.3.1.c Interés social y artístico del proyecto

El interés social del proyecto está en intervenir una edificación patrimonial y el espacio público adyacente para devolverle un papel protagonista como espacio relevante en la vida social de la Villa, papel que este edificio había perdido al dejar de ser mercado de abastos. Esta intencionalidad de la intervención es puesta de manifiesto por el periodista Gerardo Elorriaga en su crónica para El Correo, en la que destaca que «Las relaciones y confluencias que sugiere la obra de Alberto Salcedo, una instalación situada en el atrio del Mercado del Ensanche, parecen una declaración de intenciones del nuevo Bilbao Art District (BAD)» (2017, s.p.). En este sentido, la instalación sirve de reclamo para animar a la sociedad a participar de los actos del *Bilbao Art District* y acudir a su sede. La estructura-red construida recoge y acoge a los visitantes y a las obras y actos que se desarrollan en el interior del *Edificio del Ensanche*.

El interés artístico del proyecto está en el reto que supone intervenir un espacio de tales dimensiones con el condicionamiento de respetar las zonas de paso, dejar totalmente libre el acceso a las salidas de emergencia y a los equipamientos de seguridad, además de convivir con obras de diferentes artistas que se exponían en el atrio del inmueble. La construcción de la instalación *13.545 gr.* cumplió con todas esas premisas y se fusionó con el espacio que ocupaba hasta tal punto que se solicitó que se mantuviese la instalación durante el *Festival Internacional de Grabado (FIG) Bilbao* de 2018, cuya sede fue también el *Edificio del Ensanche*.

Otro de los puntos fuertes de esta pieza fue que la sutil intervención del espacio público exterior de la plaza del Ensanche acompañó a los bilbaínos durante casi un mes, convirtiendo al arte en un vecino cotidiano y haciendo ver a las instituciones gestoras del espacio público que el arte genera un valor añadido a la ciudad y que se debe perder el miedo o abandonar posiciones inmovilistas respecto a las intervenciones artísticas en espacio público.

También, se debe poner en valor la estrategia artística empleada, pues, al tratarse de un proyecto seleccionado en una convocatoria competitiva del *Bilbao Art District* en la que existían las premisas de que se disponía de dos semanas para el montaje de la pieza y que debía cumplir escrupulosamente con todas las condiciones de ocupación espacial, liberación de zonas de paso y de elementos de

emergencia, así como con la respetuosa convivencia con actos y obras artísticas, se puede afirmar que el resultado fue óptimo y se consiguieron los objetivos planteados.

7.3.1.c Nacimiento del proyecto

Como se ha mencionado anteriormente, la génesis del proyecto estuvo en la convocatoria abierta que se realizó en el *Bilbao Art District* de 2018 para intervenir artísticamente la sede del evento, el *Edificio del Ensanche de Bilbao*. Se ha de decir que, antes de presentar el proyecto a la convocatoria, este autor nunca había entrado al interior del *Edificio del Ensanche*, fundamentalmente porque pensaba que era un edificio privado de acceso restringido. Esta idea se basaba en que el acceso a la edificación siempre estaba flanqueado por un guardia de seguridad, lo que suponía una barrera en sí mismo. Esta apreciación viene a colación para explicar la inmensa sorpresa que me llevé al acceder por primera vez al monumental espacio interior de la edificación, un gigantesco patio diáfano bañado por luz natural cenital que se colaba por el inmenso tragaluz que coronaba la cubierta curva de la edificación.

Otro detalle que llamó mi atención fue que, a pesar de que el cuerpo central del inmueble tenía la apariencia exterior de un espacio rectangular, en su interior era casi semicircular, lo que supuso una mayor sorpresa por el inesperado impacto visual. La verdad es que, ante el reto de intervenir un espacio de esas características, la elección de la estrategia que debía seguir fue bastante sencilla, teniendo en cuenta la eficacia y el éxito de la intervención en la *Bombedora de Aguas de Elorrieta*. Así que, la construcción de una estructura-red que proporcionase una gran ocupación espacial con un mínimo impacto visual, se reveló como la solución más eficaz.

7.3.1.d Desarrollo y metodología del proyecto 13.545 gr.

La metodología empleada en esta pieza es muy similar a la que se utilizó en la instalación *Suspensión* (2016-2017), realizada en la *Bombedora de Aguas de Elorrieta*. Ambos proyectos están unidos al tratarse de intervenciones a edificaciones patrimoniales de origen industrial, por lo que comparten la estrategia artística de construcción de una estructura-red que se ancla a las estructuras propias de los inmuebles. Con ambas obras, se busca la reactivación física y de memoria del espacio intervenido.

7.3.2 Desarrollo y metodología del proyecto 13.545 gr.

7.3.2.a Sobre la edificación intervenida

Tal y como se ha adelantado someramente en la explicación del proyecto, en esta ocasión, el edificio que se iba a intervenir era una "imposición", es decir, que el lugar que se iba a intervenir formaba parte de las premisas de la convocatoria. Este hecho, no quita valor a la oportunidad de intervenir una edificación patrimonial de origen industrial ubicada en el corazón de la villa.

En este proyecto se considera fundamental conocer el devenir del inmueble y del espacio urbano donde se ubica. En este sentido, lo primero que se debe comentar es que Abando, el lugar donde se erigió el *Edificio del Ensanche*, fue hasta 1890 un municipio independiente de Bilbao y que su anexión dio lugar a uno de los mayores ensanches de la Villa (Mujika, 2020). Esta anexión territorial y el impulso comercial que vivió la capital vizcaína a finales del siglo XIX trajeron un incremento de población sin precedentes, haciendo necesaria la construcción de nuevos equipamientos como este mercado de abastos.

El primer proyecto de mercado fue realizado por el arquitecto municipal Edesio de Garamendi y presentado en el Ayuntamiento en 1887. La edificación contaría con tres cuerpos que se edificarían en diferentes fases. De esta forma, esta edificación cumplió con su función de mercado de abastos hasta

1944, año en que fue demolido y reconstruido en hormigón con su actual apariencia por el arquitecto Germán Aguirre Urrutia.

Después de años funcionando como mercado, el edificio fue paulatinamente perdiendo actividad hasta su total abandono. La recuperación de la edificación para acoger nuevos usos puso de manifiesto la degradación de la estructura original de hormigón, haciendo necesario acometer una profunda rehabilitación. Esa tarea fue dirigida por los arquitectos municipales Elías Mas Serra y Blanca Brea Ruiz, que aprovecharon la intervención para añadir una nueva planta a las fachadas laterales y a la trasera que permitiese ampliar el espacio para los usos que debía acoger el *Edificio del Ensanche* en su nueva etapa.

Entre los servicios que se han afincado en este edificio destacan: *Bilbao Iniciativas Turísticas*, la *Fundación Bilbao 700*, el *Servicio Municipal de Información Juvenil Gazte Sarea*, el periódico *Bilbao*, el Área Municipal de Fiestas o la *Escuela de Fotografía CFC*, entre otros. Esta impactante arquitectura, en sus bajos, mantiene un pequeño espacio de unos 350 metros cuadrados como mercado público, además de acoger, en la trasera del edificio, el Ambulatorio Javier Sáenz de Buruaga, que cuenta con una superficie de 2.490 metros cuadrados.

Morfológicamente hablando, el espacio que se iba a intervenir es una gran estancia diáfana abovedada, coronada por una cubierta lucernario con una altura máxima de 11,20 metros de altura y una planta rectangular de 1.053 metros cuadrados (38,42 metros de largo por 17,54 metros de ancho). Este patio central se encuentra flanqueado por dos cuerpos laterales de dos plantas en el que se ubican los locales.

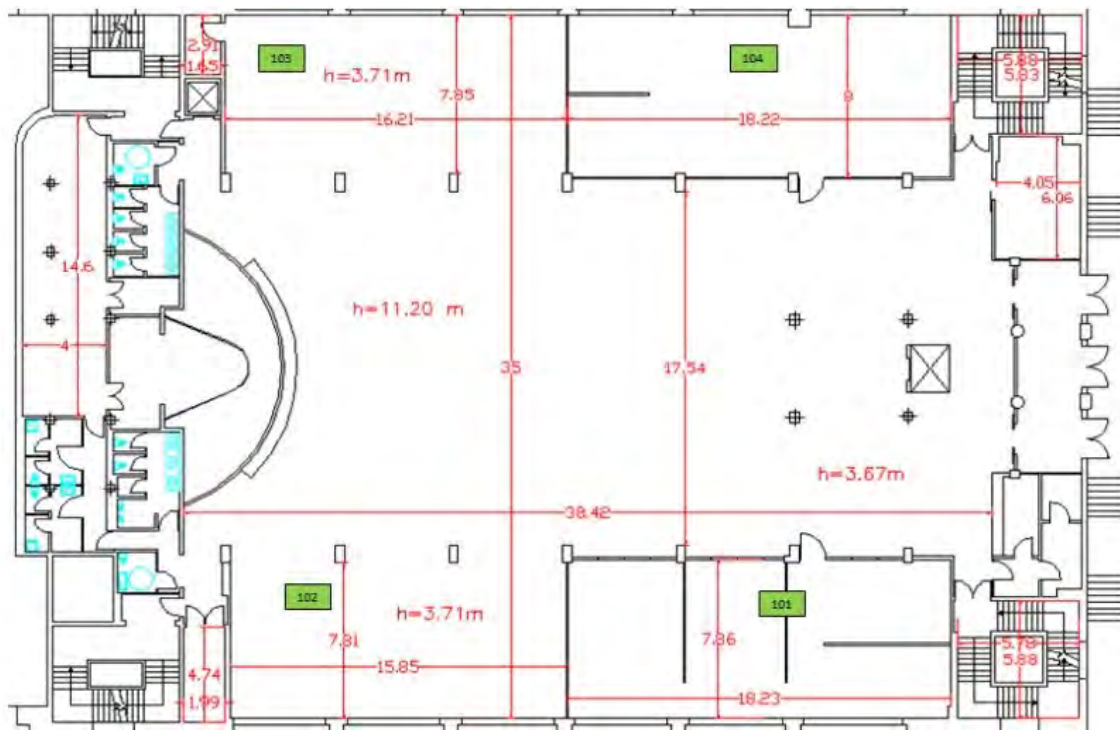


Figura 617. Plano del interior del *Edificio del Ensanche*.

Dentro de este espacio, destaca sobremanera una gran estructura metálica que contiene los componentes del sistema de ventilación que suministra aire limpio a todo el inmueble y de la que salen dos tubos, también metálicos, que recorren lateralmente la base de la cubierta. El perímetro del patio

central es recorrido, en su planta superior, por una balconada que da acceso y comunica a todos los locales ubicados en esa planta.

7.3.2.b Sobre la preparación de la intervención en el Edificio y plaza del *Ensanche*

La preparación de las intervenciones se inicia con la detección de los anclajes que se emplearán para la construcción de la estructura-red. A partir de esos anclajes, se hace una construcción metal de la morfología que se pretende lograr, trazando la estructura imaginaria que tendrá la estructura-red.

Con esa idea aproximada de cómo debería quedar la instalación, se colocaron de un extremo a otro extremo del espacio que se iba a intervenir lo que se podrían denominar los hilos maestros, es decir, los hilos que delimitan espacial y visualmente el contorno de la estructura-red.

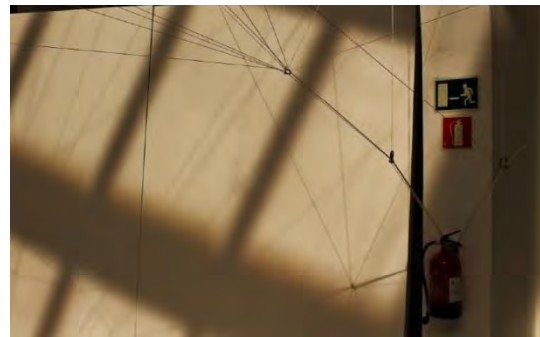
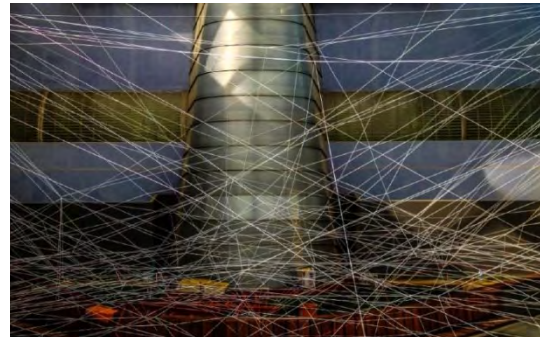
Una de las principales cuestiones que debíamos tener en cuenta, sobre todo en la parte de interior de la instalación, es la iluminación. En este sentido y como se ha mencionado con anterioridad, la luz que baña la estructura-red es cenital y natural y, por lo tanto, cambiante. Esta circunstancia altera la forma en que la obra es percibida dependiendo la hora del día en que se visite.

En el caso de la parte exterior de la instalación, se tienen en cuenta tanto la luz natural como la luz artificial que ilumina la plaza pública por las noches. Los condicionantes lumínicos hacen que la estructura se densifique o aligere, dependiendo de la incidencia de la luz y el interés de crear un espacio íntimo y relacional.

La estructura-red se comienza a construir desde los tubos metálicos perimetrales, creando una especie de columna desde la que empezar a tejer hacia abajo. A medida que la red baja, se ancha y se ancla a la barandilla y a la base de la balconada. La característica morfológica del balcón es perfecta para estructurar la red, dándole la forma que interesa.

Finalmente, la estructura-red baja hasta la altura mínima propuesta por los comisarios (3 metros) y se amarra a los anclajes localizados en la planta baja. Desde el suelo se observa la morfología estructural de la instalación y se toman las decisiones de densificar o aligerar la red, teniendo en cuenta cual sería el punto neurálgico de actividad e interacción social. Como paso final en la construcción de la estructura interior, se va tejiendo la red hasta hacerla tocar tierra, anclándose a un ortoedro de madera de color rojo, que podría considerarse el punto cero de la pieza. Del ortoedro nace la parte exterior de la instalación.

La estructura-red sale a la plaza por unas puertas laterales que quedaban entreabiertas durante la duración del *Bilbao Art District*. Desde estas puertas, la red iba colonizando todas las estructuras propias de la plaza. En el exterior, se emplea la misma estrategia que en el interior, es decir, se construye de arriba abajo. Para ello, se empieza a construir desde la parte alta de las farolas y se va descendiendo hasta llegar a algunas estructuras a ras de suelo en zonas de no acceso, como un anclaje de la entrada del aparcamiento subterráneo que hay bajo la plaza.

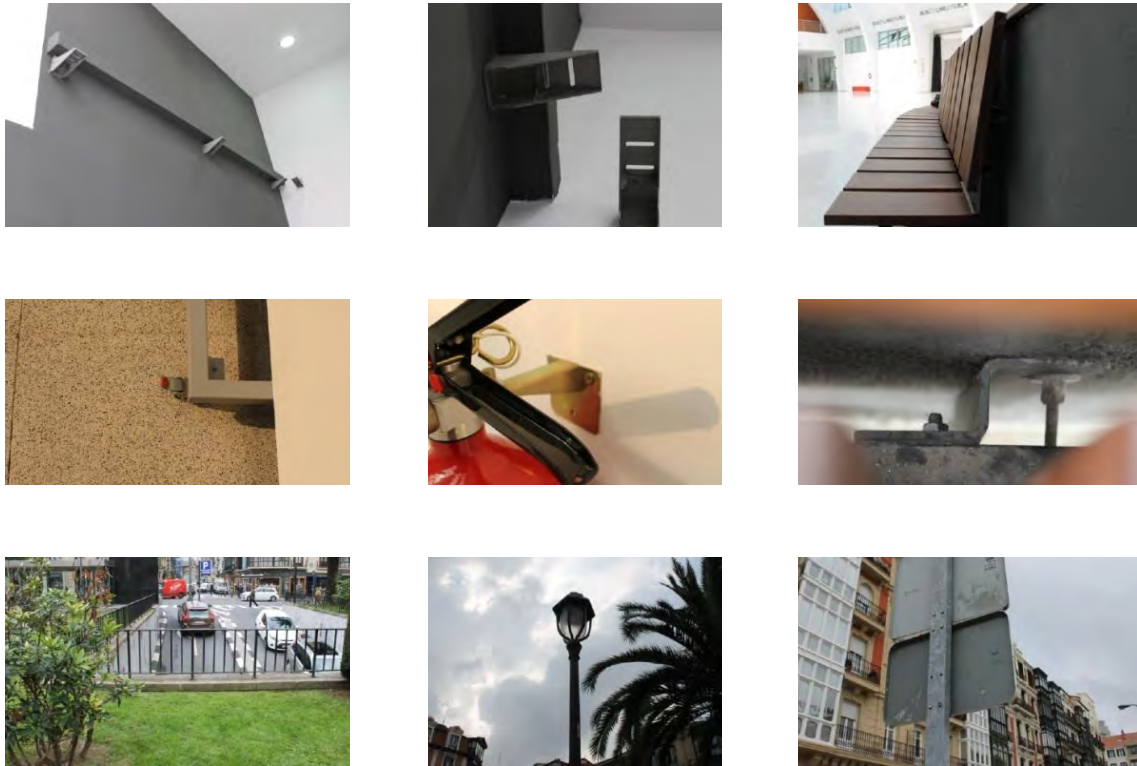


Figuras 618, 619, 620 y 621. Fotografías del proceso constructivo de la estructura-red..

7.3.2.c Fases de construcción de la instalación

Para la realización de este proyecto, se contó con la inestimable colaboración del artista Iñaki Morante.

- 1) Exploración del espacio a intervenir para localizar los posibles anclajes que servirían para la construcción de la estructura-red. Hay una premisa autoimpuesta que descarta la utilización de anclajes artificiales que no formasen parte del edificio ni de la plaza al ser inspeccionados.
- 2) Petición de permiso al Ayuntamiento para la utilización de los anclajes propuestos. A este efecto se realiza una reunión con los comisarios del evento, la directora de Bilbao Ekintza y la persona encargada de la gestión del edificio para consensuar el uso de los anclajes detectados durante la exploración.
- 3) Planificación de la intervención. La estrategia de intervención se planifica de arriba abajo, de fuera a dentro y del interior de la edificación al espacio de la plaza.
- 4) Construcción de la estructura-red, siguiendo los parámetros del diseño. Para construir la instalación, se comienza de arriba abajo y de fuera a dentro, es decir, se va construyendo la red desde la parte superior del patio central, a más de 11 metros de altura y se va bajando por su perímetro hasta una altura mínima de 3 metros, suficiente para la libre circulación de personas.



Figuras 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629 y 630. Fotografías de algunos de los anclajes propuestos para la construcción de la estructura-red.



Figura 631. Fotografía publicada en el diario El Correo de la construcción de la estructura red de la obra 13.545 gr.

- 5) Una vez concluida la estructura-red de la edificación, esta se conecta con la plaza, anclándose a los elementos de mobiliario urbano disponibles como farolas, señales de tráfico, arbolado o bancos.
- 6) Durante el acto de cierre de la semana de las artes del *Bilbao Art District* 2017, se proyectan imágenes sobre la estructura-red, que funciona a modo de soporte pantalla. Esta opción había sido descartada en principio, porque la instalación era visitable durante el horario de apertura del edificio, esto es de 10:00 a 20:00, por lo que, al tratarse del mes de mayo, la luz natural hacía imperceptibles las proyecciones. La jornada de clausura del evento el horario se amplió hasta las 23:00.
- 7) Desmontaje de la instalación. Tras la conclusión del FIG 2017, se procedió al desmontaje de la pieza. Curiosamente, durante estas tareas de desmontaje, la transformación morfológica de la obra, al perder su tensión, fue dejando resultados increíbles que fueron registrados en fotografía y vídeo. Al tratarse de una obra efímera, tras su desmontaje, nada queda de ella aparte de una serie fotográfica y un gran ovillo de hilo blanco de 13.545 gramos.

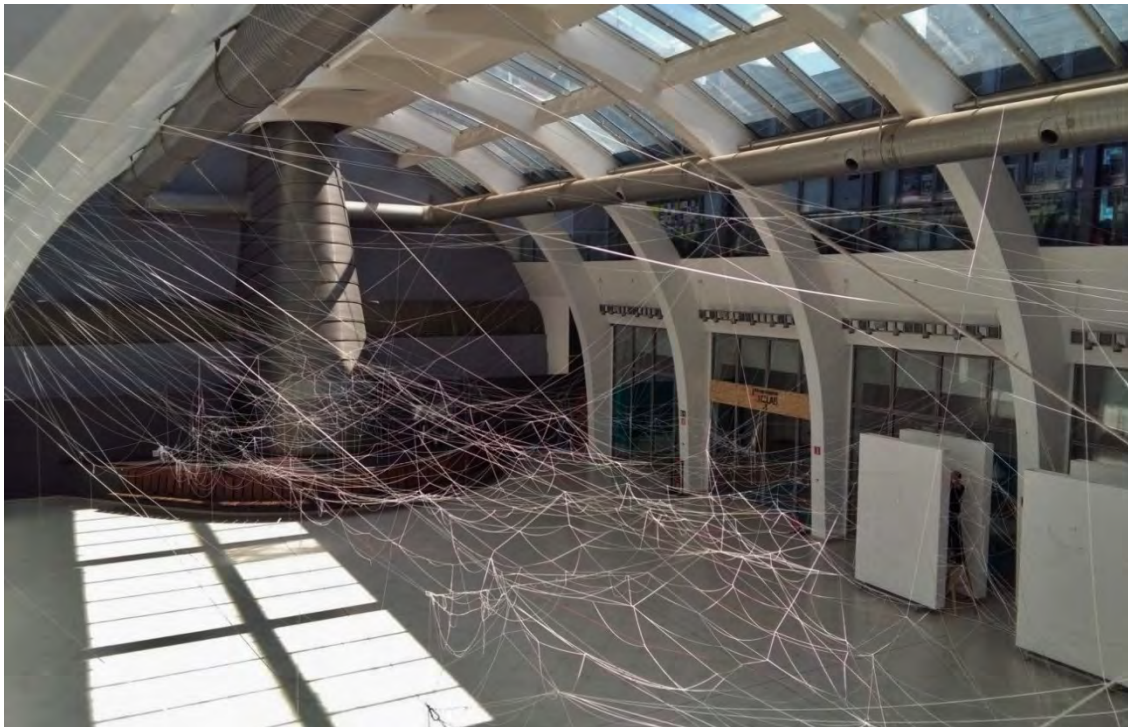


Figura 632. Fotografía del proceso de desmontaje de la instalación *13.545 gr.*

7.3.2.d Referentes artísticos

Este proyecto comparte referentes con la obra *Suspensión* (2016-2017), analizada previamente. Los referentes de ambos proyectos los conforman obras como *In silence* (2008) de la artista nipona Chiaru Shiota. La pieza bebe de proyectos de arte público con los que comparte metodologías y lenguajes y que ayudan a comprender la dimensión plástica y conceptual que alcanza la obra *Exposición de motivos*. Estos referentes los conforman obras de artistas que trabajan con el texto y la luz como materiales artísticos y con la arquitectura como soporte para sus intervenciones, además de proyectos artísticos de denuncia.



Figura 633. Imagen de la portada de El Correo del 20 de mayo de 2017 en la que la fotografía central corresponde a la obra 13.545 gr.

7.3.3 Obra final del proyecto 13.545 gr.



Figura 634. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Detalle de la instalación en la plaza del Ensanche.



Figura 635. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche en el *Bilbao Art District*.



Figura 636. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche en el FIG.



Figura 637. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche durante las actividades del Bilbao Art District.

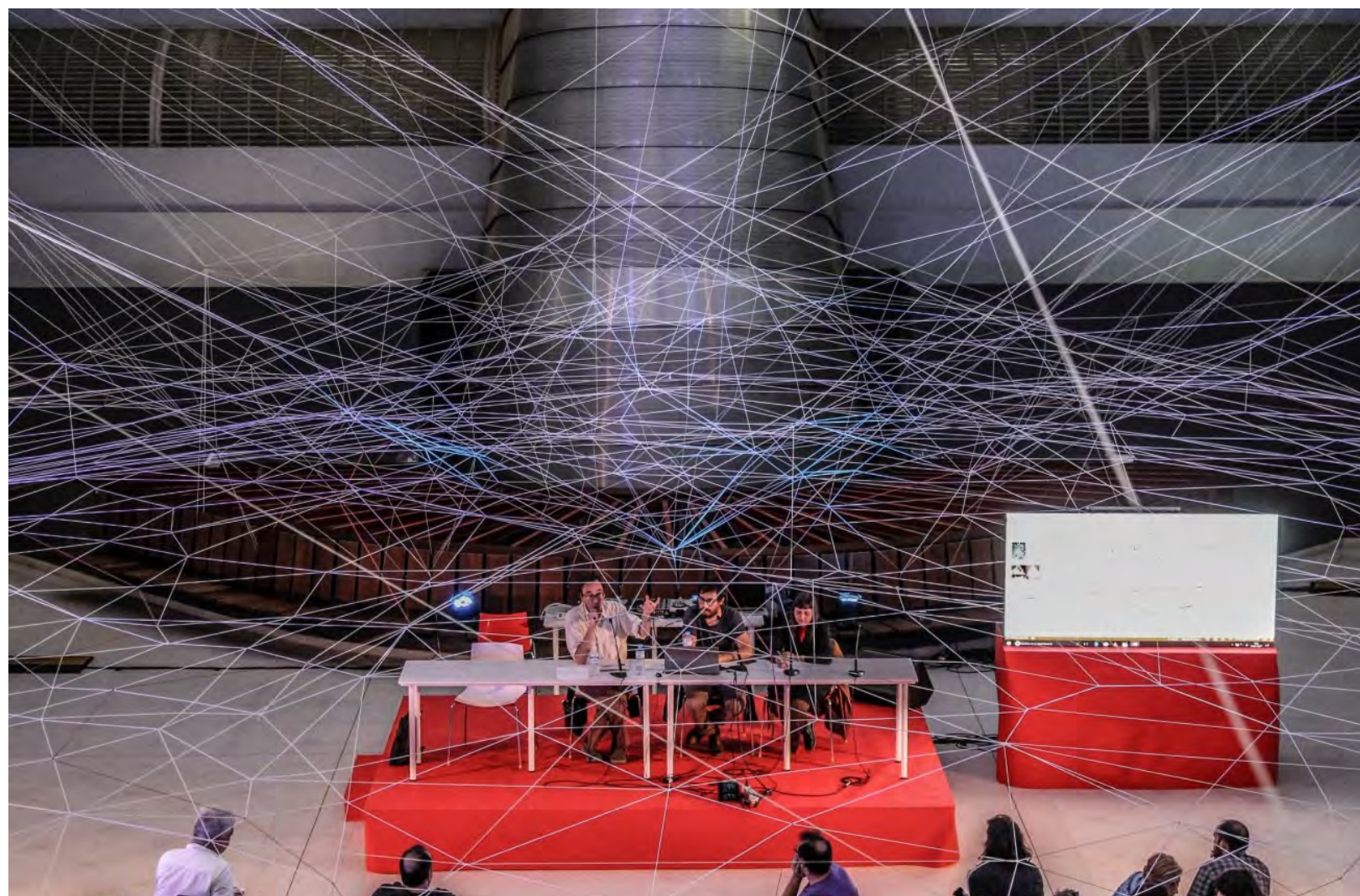


Figura 638. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Imagen de detalle de cómo envuelve la estructura red a los participantes en las actividades del Bilbao Art District.

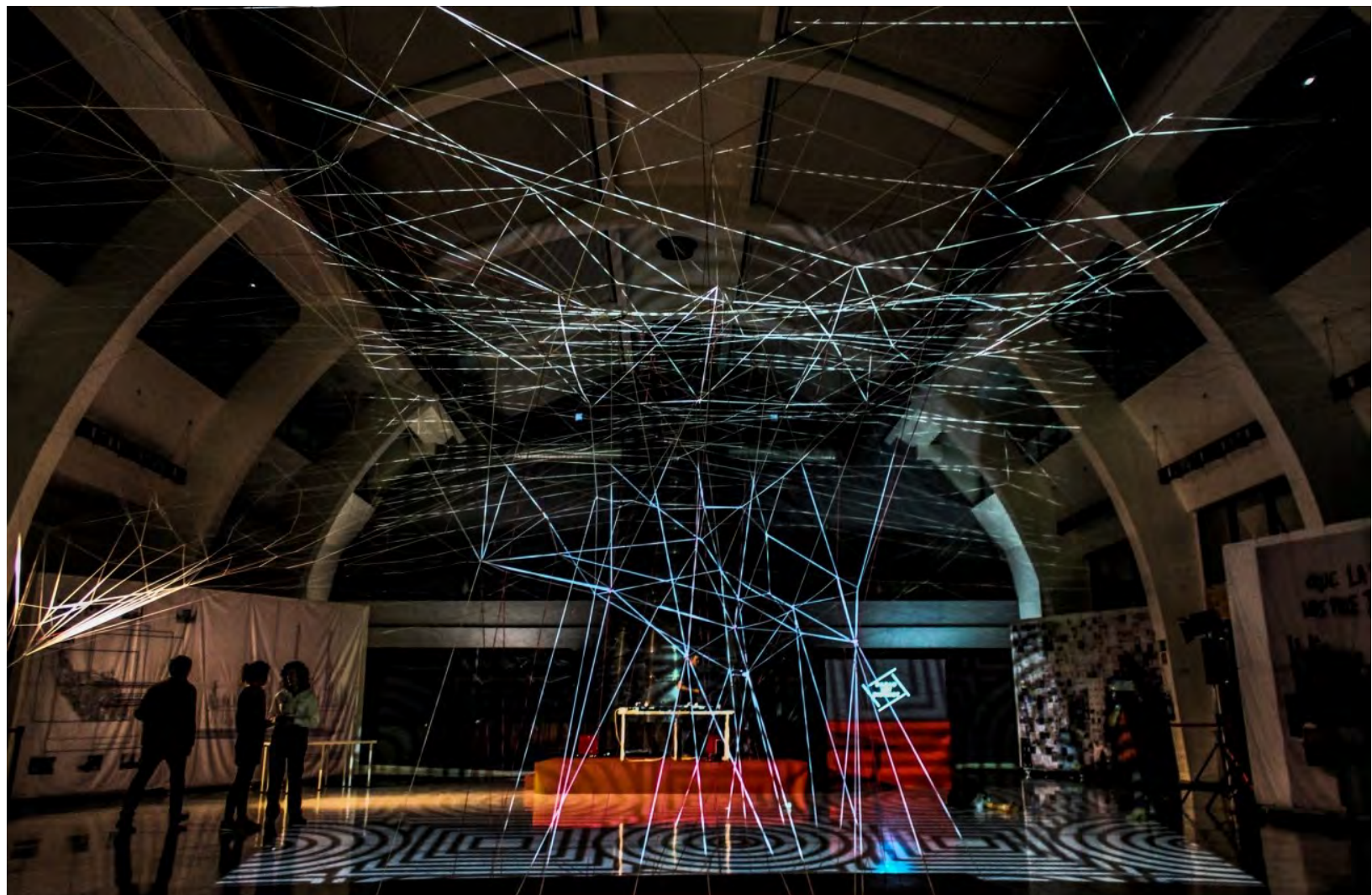


Figura 639. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche iluminada por la noche.



Figura 640. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica].
Imagen de detalle de la estructura red de noche en la plaza del Ensanche.



Figura 641. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Fotografía de la estructura red exterior en el acceso al Edificio del Ensanche durante el FIG.

7.3.4 Impacto del proyecto 13.545 gr.

7.3.4.a Análisis de las estrategias artísticas en relación con la hipótesis de investigación

La eficacia de la estrategia artística empleada tiene que ver con la revitalización de la memoria del lugar, donde antes había un mercado de abastos, durante el *Bilbao Art District* hubo un mercado del arte, no en el sentido de *mercado del arte* entendido como el concepto capitalista de la *explotación comercial del arte*, sino más bien como *el acercamiento del arte a la ciudadanía* a través de espacios relacionales, como la sede del *Edificio del Ensanche*. En este sentido, la instalación "13.545 gr." se ocupó de recoger a los visitantes y ofrecerles un lugar de convivencia y aproximación al arte. Con una sutil intervención, se le devuelve al patio de la edificación patrimonial su uso primigenio como lugar de encuentro de bilbaínos.

Con la ocupación de la plaza, se conecta el espacio interior del edificio con el espacio público exterior, rompiendo la barrera física y simbólica que los separaba. Con esa unión entre el adentro y el afuera se reconecta el edificio con su entorno urbano, sería algo así como la alfombra roja o las baldosas amarillas que indican el camino a seguir. Con esta operación, a la revitalización simbólica del interior, se suma la del exterior.

7.3.4.b Tabla de análisis del impacto de la obra en relación con la hipótesis y objetivos

La tabla de análisis que se muestra a continuación interrelaciona todos los proyectos artísticos de esta investigación doctoral, cuantificando el impacto de la obra 13.545 gr. en referencia a la hipótesis y los objetivos de la tesis. El baremo empleado en esta tabla oscila entre el 0, como puntuación mínima, y el 5, como máxima.

Reactivación de la memoria industrial	●●●●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	●●●●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	

Tabla de impacto del proyecto en relación con la hipótesis y los objetivos de la investigación doctoral.

La justificación de las puntuaciones de cada parámetro se basa en apreciaciones objetivas como el impacto del proyecto en el *Bilbao Art District*, el número potencial de espectadores que han pasado por este *Edificio del Ensanche* o la repercusión de esta obra en los medios de comunicación.

Por lo que respecta a la cuestión de la reactivación de la memoria industrial, la instalación es un medio adecuado para intervenir y reactivar la memoria industrial de la edificación, además de servir a los objetivos que habían marcado los comisarios del *Bilbao Art District*. 13.545 gr. hace aflorar el protagonismo urbano y social del *Edificio del Ensanche* y le devuelve, aunque sea momentáneamente,

un lugar preferente en el imaginario colectivo tal es así que, de las obras exhibidas en esta edificación, únicamente *13.545 gr.* sobrevivió al evento del *Bilbao Art District* y fue incluida en la programación del FIG.

Uno de los indicadores objetivos del impacto de la obra es que fue portada del diario *El Correo*, el de mayor tirada en Vizcaya, el 20 de mayo de 2017. Asimismo, fue reseñada en el mismo medio el 13 de mayo de 2017, así como en *TeleBilbao* y en la *Cadena Ser*.

7.3.5 Valoración del proyecto *13.545 gr.*

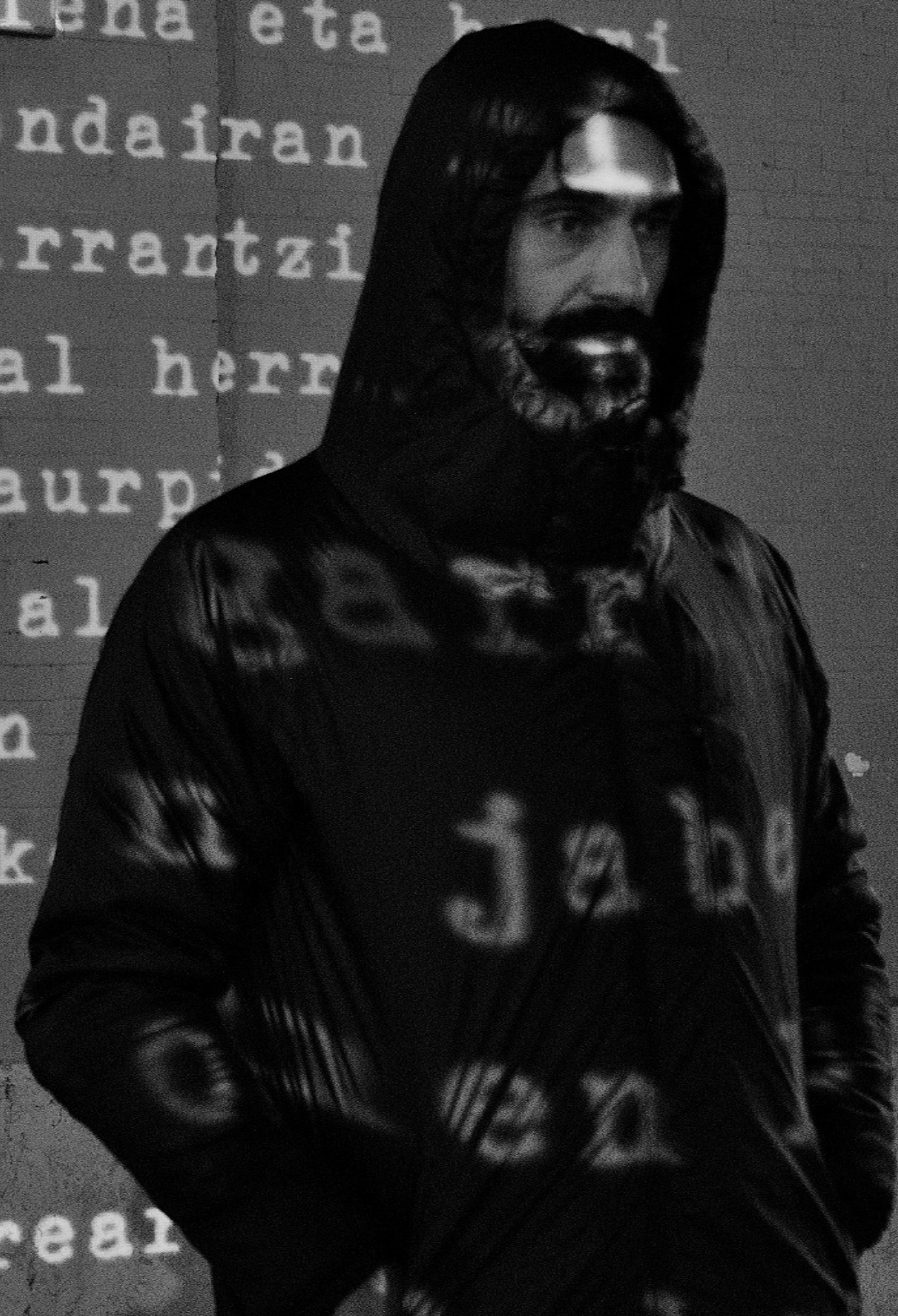
Los objetivos del proyecto, aun contando con los condicionantes impuestos, se cumplen y han supuesto la revitalización física y de memoria del *Edificio del Ensanche* como punto de encuentro de la sociedad durante los eventos del *Bilbao Art District* y el FIG de 2017. Además, la intervención artística del espacio público pone en contacto directo a la ciudadanía con el arte, provocando pequeñas distorsiones en su vida cotidiana. El arte de calle, el que rompe con las barreras simbólicas del espacio expositivo, es el mejor reclamo para agitar la semana de las artes del *Bilbao Art District*.

Las actividades del evento realizadas en su sede del *Edificio del Ensanche* se concentraron al abrigo de la obra *13.545 gr.* que las acogió y abrazó como una cueva. Simbólicamente, la actividad del viejo mercado resurgió al amparo de la instalación. El mantenimiento de la pieza más allá del *Bilbao Art District* para acoger el FIG, avala su cualidad de construcción que abraza. Casi se podría decir que la instalación mediaba entre la rotundidad constructiva de la edificación y las obras y actividades que se desarrollaron en su interior, como si de una cálida manta se tratase.

La estrategia artística de intervenir el espacio disponible mediante una instalación efímera y totalmente reversible se revela como eficaz y respetuosa con los condicionantes impuestos y con la edificación que la acoge. Este *modus operandi* abre la puerta a ser replicado en otras edificaciones patrimoniales, mostrando a instituciones y defensores del patrimonio industrial que el arte puede convivir en armonía y respeto con el patrimonio construido, además de ser una herramienta eficaz para su revitalización y puesta en valor.

ZPENA

...akal herriaren
...siena eta herri
...i kondairan
...k garrantzi
...uskal herr
...e-jaurpi
...ea, al
...r: len
...e tak
...nd arear



7.4

Exposición de motivos (2018)

7.4.1 Planteamiento del proyecto Exposición de motivos

7.4.1.a El proyecto ¹³⁸

¿Cómo puede la práctica artística contemporánea denunciar el abandono y descapitalización de valores industriales en los Bienes Culturales (BBCC) de origen industrial del área metropolitana de Bilbao?

Exposición de motivos es un proyecto artístico que surge de la detección de la grave situación de abandono, obsolescencia, degradación y descapitalización de los valores industriales que padecen importantes elementos del PCV de origen industrial, producida por la dejadez de sus propietarios y la inacción de los poderes públicos, cuyo deber debiera ser cumplir y hacer cumplir las leyes de PCV.

Los pilares de este proyecto son un profundo conocimiento teórico sobre los BBCC de origen industrial, adquirido mediante el estudio del *Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco* (PCV), el documento que recoge los BBCC inventariados en el País Vasco, y el conocimiento directo del territorio, adquirido mediante el intenso trabajo de campo realizado para esta investigación doctoral.

Notas -----

¹³⁸ Este proyecto fue seleccionado y financiado en el *Bilbao Art District* 2018.

Como se ha mencionado, al describir la metodología de esta tesis doctoral, el trabajo de campo se encara desde una perspectiva *situacionista* y contextual. *Situacionista*, por un lado, por la importancia capital que se da a la exploración y al conocimiento directo del territorio en el que se trabaja, y, por otro, contextual, porque en este proyecto artístico, la relación indisoluble entre el texto de la ley y la edificación que ampara es lo que lo dota de sentido y coherencia.

Los objetivos del proyecto son denunciar el abandono, la degradación y la pérdida de valores patrimoniales industriales que padecen los BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano y fomentar su conocimiento, divulgando y presentando en sociedad edificaciones industriales que, a pesar de estar protegidas por la Ley de PCV y tener un importantísimo valor histórico, arquitectónico y patrimonial, pasan inadvertidas en las ciudades postindustriales por el papel irrelevante que se les ha impuesto en el neourbanismo postindustrial y en el imaginario colectivo.

Para el cumplimiento de estos objetivos, se diseña un proyecto consistente en la proyección de diferentes artículos de la Ley 7/90 de PCV, elegidos *ad hoc* para atender a las deficiencias y problemáticas específicas detectadas en los BBCC que se van a intervenir, sobre las fachadas de estos Monumentos del PCV, que deberían estar protegidos por esta ley.

Este proyecto también revela que, tras una primera obsolescencia funcional, ligada al fin del ciclo productivo industrial de las edificaciones fabriles, a los BBCC abandonados les sobreviene una segunda obsolescencia de tipo *legal* que, además de afectar al edificio físico, supone una ruptura en la cadena de transmisión de la memoria industrial.

En esta *obsolescencia legal* intervienen y comparten responsabilidades tres actores: (1), por un lado, la propiedad, que abandona y no mantiene dignamente el BC, incumpliendo la Ley de PCV; por otro, (2) los poderes públicos que, en su papel de garantes del cumplimiento de la ley, deben detectar y subsanar estas ilegalidades; (3) y, por último, la sociedad que, por omisión o desconocimiento, permanece pasiva y ajena ante tales ilegalidades, a pesar de ser la propietaria "moral" de los *Monumentos* en ruina.

La protección por ley de las edificaciones industriales de mayor valor patrimonial fue consecuencia directa de la lucha y reivindicación de sectores de la sociedad que se organizaron en plataformas como la *Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública* (AVPIOP), que consiguieron un cambio de rumbo en las políticas de gestión del Patrimonio Industrial, lograron el reconocimiento institucional del valor cultural, histórico, patrimonial, artístico y de identidad de algunos inmuebles industriales y que consiguieron que estos fuesen considerados BBCC y protegidos por la Ley 7/1990 del PCV.

Aunque se parte de la premisa de que los elementos industriales reconocidos como BBCC y recogidos en el *Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco* representan los más altos valores patrimoniales y son merecedores del amparo de la ley, este proyecto demostrará que, en no pocas ocasiones, estos BBCC se encuentran en situación de vulnerabilidad y desamparo. Esta situación supone un peligro real de ruina y obsolescencia para gran número de BBCC que ven afectada tanto su integridad física como a la memoria industrial que atesoran.

El arte, ante estos hechos, debe ser disidente y político, buscando, desde su lenguaje y especificidades propias, la manera de hacer visibles tales ilegalidades y tratando de hacer partícipe a la sociedad. El arte público siempre debe ser político y prácticas artísticas como esta, orientadas a la dislocación, abren espacios de reflexión colectiva. En este sentido, se entiende el arte político tal y como lo describe Javier Mañero, al decir que (2013):

Pero lo político implica relaciones de antagonismo y resoluciones de consenso. [...] Lo político es entonces un territorio dialéctico donde el conflicto ensaya continuas resoluciones expuestas a su vez de inmediato al disenso; la tradición tiende a instituir consensos que inevitablemente devendrán abusivos, lo político, al igual que el arte, fuerza situaciones abiertas, reflexionantes. (Mañero-Rodicio, 2013, p. 299)

La estrategia artística empleada para revelar y denunciar estos hechos es la proyección de diferentes artículos de la Ley 7/1990 de PCV sobre las fachadas de los BBCC de origen industrial del área funcional del Bilbao Metropolitano. Los artículos de la ley seleccionados hacen referencia directa a las problemáticas que afectan específicamente a cada edificación patrimonial. Estas intervenciones performativas son registradas fotográficamente para conformar, como resultado final, una serie fotográfica.

Al igual que ocurre con el resto de las obras de esta investigación doctoral, en *Exposición de Motivos* existe una interacción e interdependencia entre la parte teórico-conceptual, el trabajo de campo y la práctica artística que, juntas, cosen el proyecto de investigación.

7.4.1.b Objetivos

- **Objetivos principales**

Los objetivos principales del proyecto son denunciar la situación de desamparo, abandono, degradación y descapitalización de los valores patrimoniales industriales que padecen algunos BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano y divulgar el conocimiento y reconocimiento de estos Monumentos del PCV.

- **Objetivo específico**

El objetivo específico es realizar una serie de acciones performativas consistentes en la proyección de diferentes artículos de la Ley 7/90 del PCV sobre las fachadas de los más destacados BBCC industriales. Estas acciones son registradas y hechas públicas mediante redes sociales y la pegada de carteles con las imágenes de registro del proyecto.

7.4.1.c Interés social y artístico del proyecto

El interés social del proyecto está en dar visibilidad a la doble problemática existente en relación con el patrimonio industrial protegido en el País Vasco. En primer lugar, el abandono, la degradación y, en ocasiones, la pérdida de importantes elementos protegidos de un altísimo valor patrimonial supone una responsabilidad penal, en primer lugar, de sus propietarios, pero, también, por la inacción de los poderes públicos encargados de su gestión y protección.

Resulta incomprensible, y del todo inaceptable que, tal y como se ha desvelado en el apartado 4.3.3.c. del capítulo dedicado a la *Gestión*, casi la mitad de los BBCC de origen industrial del área metropolitana de Bilbao sufren una situación de abandono, degradación, descapitalización patrimonial o han desaparecido, a pesar de contar con una supuesta protección legal que es claramente ineficaz.

Asimismo, resulta incomprensible que no exista un reconocimiento social del valor de los BBCC industriales, debido a que, tras ser engullidos por la trama urbana de las ciudades postindustriales, son recontextualizados espacial y simbólicamente. A esta circunstancia hay que sumar la insuficiente divulgación de los valores patrimoniales y de la trascendencia histórica de estos *Monumentos* por parte de las instituciones encargadas de ponerlos en valor, lo que en definitiva provoca una deficiente transmisión de la memoria industrial que atesoran. Otra aportación de este proyecto es, precisamente,

poner en valor y dar a conocer a la sociedad el importante parque de edificaciones industriales que integran el PCV.

En referencia a las aportaciones artísticas, se trata de una obra que atiende idóneamente a la necesidad de dar una respuesta a la problemática planteada. La mejor manera de evidenciar y denunciar las ilegalidades cometidas por propietarios e instituciones en relación con los BBCC intervenidos es proyectar los artículos de la ley 7/90 de PCV sobre las fachadas de las edificaciones patrimoniales en las que se incumplen, de esta manera se muestran públicamente, mediante un lenguaje puramente artístico, las negligencias denunciadas, además de tratarse de intervenciones inocuas y respetuosas con los BBCC. Mediante una acción tan simple y directa como conectar directamente lo que dice la ley con la situación real de los monumentos que protege, la denuncia es objetiva, eficaz y se podría decir que inapelable.

Formal y conceptualmente hablando, se trata de una obra compleja. Compleja por la necesidad de una profunda investigación para un conocimiento objetivo y veraz de la Ley 7/90 de PCV, de la situación real de los BBCC de origen industrial y de sus regímenes de protección, además de un trabajo de selección y preparación de las intervenciones.

También, se debe poner en valor la estrategia artística empleada, pues, se trataba de un proyecto seleccionado en una convocatoria competitiva del *Bilbao Art District*, en la que existía la premisa de que se debía desarrollar durante la semana de duración del evento —lo que suponía la realización de, al menos, dos intervenciones por día—. Este alto ritmo de trabajo, la necesidad de movilizar un voluminoso y pesado equipo y tener disponible un ayudante hicieron necesaria una minuciosa planificación.

Otro detalle del proyecto que le aporta un valor añadido es que se ha podido realizar gracias a la financiación pública del Ayuntamiento de Bilbao y de la Diputación Foral de Vizcaya, dos de las instituciones implicadas directamente en los hechos que se denuncian.

7.4.1.d Nacimiento del proyecto

Al inicio de este proyecto de investigación, uno de los primeros documentos a los que acudí y que leí con detenimiento, debido a su importancia y longevidad fue la Ley 7/90 del PCV. Esta ley, que estuvo vigente durante casi 30 años, entre 1990 y 2019, fue una de las primeras del estado en abordar la catalogación y protección de los elementos patrimoniales de mayor valor.

En sus 31 páginas se describe pormenorizadamente qué elementos muebles e inmuebles deben ser protegidos y por qué. Tras su lectura, hubo un detalle que me marcó y que viene a colación para comprender la esencia del proyecto artístico que aquí se presenta: el mensaje directo del Lehendakari del Gobierno Vasco, el señor José Antonio Ardanza Garro, en la primera página del documento, en el

LEY 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco.

Se hace saber a todos los ciudadanos de Euskadi, que el Parlamento Vasco ha aprobado la Ley 7/1990, de 3 de Julio, de Patrimonio Cultural Vasco. Por consiguiente, ordeno a todos los ciudadanos de Euskadi, particulares y autoridades, que la guarden y hagan guardarla.

Vitoria-Gasteiz, a 19 de julio de 1990.

El Lehendakari,
JOSE ANTONIO ARDANZA GARRO

que “ordena” a ciudadanos e instituciones cumplir y hacer cumplir la ley.

Figura 642. Extracto de la primera página de la Ley 7/1990 del PCV.

El título del proyecto, *Exposición de motivos*, alude a la denominación del primer apartado de las dos Leyes de PCV: la vigente en el momento de realizar esta obra y la posterior, aprobada en julio de 2019. Yendo específicamente a lo que la Ley 7/1990 de PCV dice en su *Exposición de Motivos*, ésta asevera textualmente que es «la principal expresión de la identidad del pueblo vasco» y una «contribución histórica de este pueblo a la cultura universal» (Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco, 1990, p. 7062).

Es decir que, el objeto que hay que proteger, es el mayor tesoro material que los vascos llegan a la humanidad y a sus futuras generaciones. Uno de los puntos más interesantes de este apartado de la ley es la referencia que se hace a la propiedad del PCV, al decir textualmente que «este patrimonio cultural es propiedad del pueblo vasco» (Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco, 1990, p. 7062). Esto significa que su protección, defensa y puesta en valor es una tarea compartida entre la sociedad y las instituciones, o sea, que es de interés público.

La obsolescencia, abandono, degradación y la pérdida de los valores netamente industriales de estas edificaciones patrimoniales suponen una pérdida irreparable para la identidad cultural y la memoria industrial vasca que nos atañe a todos, además de constituir un incumplimiento flagrante de la ley, ante el cual, las instituciones señaladas por la ley como competentes deben actuar. El arte, ante la paulatina, pública y notoria degradación del PCV y su desamparo legal, busca maneras novedosas de denuncia para revelar y socializar esta problemática y buscar una resolución satisfactoria.

A finales del año 2017, realicé la primera consulta del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, el archivo oficial en el que están registrados todos los BBCC del País Vasco. La tarea que afronté en ese primer contacto con el Registro—que es una consulta que se debe hacer presencialmente en la sede del Gobierno Vasco en Vitoria-Gasteiz—, fue de selección y clasificación de los elementos de origen industrial ubicados en el área funcional del Bilbao Metropolitano.

Atendiendo a la acumulación de BBCC industriales en el periférico barrio bilbaíno de Zorroza, decidí empezar el trabajo de campo explorando la zona de Punta Zorroza, conocida popularmente como *la milla de oro del patrimonio industrial*. Aún hoy recuerdo el momento en que, guiado por el GPS de mi coche, topé de bruces con la parte trasera del edificio de los GRANDES MOLINOS VASCOS, una antigua harinera, situada en la calle Marino Archer de Zorroza.

Este inmueble se ubica dentro de unos terrenos que, por aquel entonces, pertenecían a la Autoridad Portuaria de Bilbao, un terreno protegido dedicado a la actividad industrial y portuaria, constreñido entre la orilla izquierda de la Ría del Nervión y un muro perimetral que discurría paralelamente a la Ría, lo que impedía el acceso al *Monumento*. Según los datos extraídos en las consultas al *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, se trataba de un BC calificado en el año 2009 con la categoría de *Monumento*, la mayor distinción otorgada a una edificación en el País Vasco.

Lo primero que me impactó fue la imponente presencia del edificio, una fábrica de pisos con una hilera de inmensos silos de hormigón adosados perpendicularmente, formando una “L” hacia su parte trasera. Destacaba también una torre de estilo *neovasco*, que se levantaba sobre la cubierta del inmueble. El complejo fabril se encontraba iluminado cenitalmente por la dura luz del sol del mediodía, evidenciando las huellas de degradación provocadas por su abandono. A simple vista, desde el exterior del muro, era perceptible la desaparición de la práctica totalidad de los cristales de sus innumerables ventanales, así como los graves daños en sus cubiertas. Era evidente que la edificación llevaba décadas en desuso, sin haber recibido mantenimiento alguno, pese a que hacía ocho años que estaba protegido legalmente como monumento del PCV.

Aparqué el vehículo y continué a pie bordeando el muro que delimitaba los terrenos de la Autoridad Portuaria. Al situarme en la acera, frente al muro y perpendicularmente a los silos, observé un edificio de menor altura y de planta rectangular que compartía el solar con GRANDES MOLINOS VASCOS, se trataba del edificio de la *Cordelería del Astillero Real* que, desde el siglo XVII ocupaba este espacio y que fue anexionado al complejo industrial de la harinera. *La Cordelería*, que también es una edificación patrimonial protegida, presentaba una degradación mayor que la fábrica de pisos, por lo que en la

fachada que daba a la calle Marino Archer se había instalado un sistema de redes para la contención de escombros.



Figura 643. Fotografía de la parte trasera de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS..

Quedé impactado por la majestuosidad del edificio fabril y por la evidente degradación que padecía, cercana a la ruina irreversible, pese a ser un BC protegido por ley y ser visible desde casi cualquier punto alto de Bilbao.

Ante la imposibilidad de acceder a la zona restringida —y satisfecho con este primer registro fotográfico del edificio—, cogí de nuevo el coche y me dirigí al complejo industrial de los TALLERES DE ZORROZA, ubicado a escasos 500 metros de los GRANDES MOLINOS VASCOS. LOS TALLERES DE ZORROZA constituyen un complejo industrial inventariado en 1999 como BC con la categoría de *Conjunto Monumental*.

En escasos tres minutos, me encontraba en un camino sin salida que daba a la puerta metálica de acceso a los talleres. Ante la patente inactividad y la absoluta soledad en la que me encontraba, busqué la manera de acceder al interior del complejo industrial, saltando un murete semiderruido de apenas un metro de altura. Al entrar, encontré ante mí un amplio espacio abierto, una playa de trabajo.

Mirando hacia la ría, a mi derecha, había una nave industrial de la que únicamente quedaban en pie el muro de la fachada a la ría y la estructura metálica de sustentación de la edificación y de su cubierta, que se adivinaba, en forma de dientes de sierra. Mirando en dirección contraria, a mi izquierda, estaba el complejo fabril protegido de los *Talleres de Zorroza*, integrado por dos edificios adosados, las oficinas y la vivienda de la empresa y una de las naves industriales patrimoniales, que se mantenía en pie gracias a un corsé metálico que mantenía unidas sus cuatro fachadas.

La imagen era desoladora, más aún, sabiendo que me encontraba ante un *Conjunto Monumental* protegido, que debía estar amparado por la Ley 7/90 de PCV desde hacía décadas. Aunque lo más desconcertante fue que una de las naves patrimoniales integrantes del *Conjunto* protegido había desaparecido. La gravedad de tal desaparición me llevó a releer detenidamente la ficha de este BC

en la que se describían las edificaciones que lo integraban:

En la actualidad consta de seis pabellones industriales y un edificio de oficinas junto al que se situaba un edificio de archivo ya desaparecido. Estos pabellones se disponen en dos grupos principales. El Taller Mecánico es el más cercano a Zorroza y está separado del resto, que se sitúa en La Punta propiamente dicha, por un gran recinto abierto para montajes. Frente a éstos y paralelamente al Ibaizabal se localiza el edificio de oficinas y el demolido edificio de archivo. De los seis pabellones (taller mecánico, taller de calderería mediana, taller de calderería pesada, horno de tratamientos térmicos, instalaciones de metal Déployé, almacén), sólo el horno de tratamientos térmicos es posterior a la guerra civil (situado entre los talleres de calderería mediana y pesada, y el pabellón de metal Déployé). Los talleres de calderería, el horno de tratamientos térmicos y el almacén están intercomunicados entre sí.



Figura 644. Fotografía de las edificaciones patrimoniales que conforman el *Conjunto Monumental* de TALLERES DE ZORROZA.

Tras esta comprobación, quedó evidenciada la demolición ilegal del denominado *Pabellón de Metal Deployé*, una de las edificaciones integrantes del *Conjunto Monumental*. Este hecho, que en sí mismo es una grave ilegalidad, se unía a la extrema degradación de todo el complejo, lo que suponía y sigue suponiendo un peligro real de colapso de las edificaciones que aún se conservan.

Lo que más me llamó la atención fue que todo el complejo fabril era visible desde el otro lado de la ría y se podía hacer un diagnóstico y un control del estado del conjunto a simple vista, sin necesidad de acceder al terreno privado. Aun así, no había constancia de denuncia o rehabilitación alguna, salvo el mencionado corsé metálico que sustentaba el pabellón de la *Central de Fuerza*.

Tras realizar un exhaustivo registro del estado de conservación de las edificaciones de *Talleres de Zorroza* y sorprendido por su extrema degradación, me dirijo andando, remontando el río Cadagua, hasta el vecino puente de Alzola. Este puente ferroviario, construido para unir las márgenes del Cadagua entre los municipios de Bilbao y Barakaldo, se encuentra a escasos 250 metros de *Talleres de Zorroza*.

Casi al iniciar el paseo ribereño, se distingue, lejana, la estructura metálica del puente. Este puente, que fue calificado como *Monumento* del PCV, lleva décadas en desuso y sin mantenimiento. El puente, construido en 1888 por el Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos del que toma el nombre, tiene la forma de una suerte de cajón con una estructura de celosía en hierro.



Figura 645. Fotografía del PUENTE ALZOLA desde el lado bilbaíno.

Esta infraestructura debía salvar una luz de más de 65 metros entre orillas, ya que se dispuso oblicuamente al cauce del río. Del puente de Alzola cabe destacar su trascendencia histórica, ya que resultó ser una pieza fundamental en el mayor trazado de transporte ferroviario del País Vasco en su etapa industrial, la línea Bilbao-Portugalete. En la actualidad, tal como pude comprobar al aproximarme, este puente está en desuso y ha sido sustituido, funcionalmente, por uno de nueva construcción ubicado a su costado y que discurre paralelo a él.

Para mi sorpresa y tal como sucedió con los ejemplos anteriores, el estado de degradación del puente era más que constatable. La oxidación del hierro de la estructura-caja evidenciaba la falta de mantenimiento y el abandono del *Monumento*, lo que contradecía frontalmente la Ley 7/90 de PCV.

Tras fotografiar el estado del puente de Alzola, fui consciente de que lo que se venía a denominar la *milla de oro del patrimonio industrial* era en realidad el *zombieland* del Patrimonio Cultural Vasco, ya que en 750 metros se acumulaban, a la vista de todos, los cadáveres de cuatro de los más importantes *Monumentos Industriales* del País Vasco. Estas edificaciones patrimoniales llevaban décadas en desuso, abandonadas y sin ningún tipo de mantenimiento, lo que *de facto* suponía y sigue suponiendo la comisión de un delito contra el patrimonio tipificado por la Ley de PCV. A esta evidencia, hay que sumar la injustificable inacción de los poderes públicos señalados por la ley para velar por su cumplimiento, ya que no consta expediente sancionador alguno contra los propietarios de estos BBCC. Esta indignante dejación de funciones y la necesidad de denunciar públicamente tales ilegalidades fueron el motor creativo para desarrollar el proyecto *Exposición de Motivos*.

7.4.2 Desarrollo y Metodología del proyecto Exposición de motivos

7.4.2.a Justificación de los BBCC seleccionados

La selección de los elementos que iban a ser intervenidos en esta obra está basada en tres criterios fundamentales: la importancia patrimonial del elemento, la consecución de los permisos para realizar la intervención y la posibilidad de proyectar sobre la fachada del BC.

Como ya se ha mencionado, esta obra fue seleccionada y financiada para ser realizada durante la semana de las artes del *Bilbao Art District* de 2017, por lo que el número de elementos que se iban a intervenir debía ser abarcable para las seis noches de trabajo disponibles. Se seleccionaron 15 edificaciones de origen industrial reconocidas como PCV:

1. Harinera GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao).
2. Dique seco del ASTILLERO EUSKALDUNA (Bilbao).
3. GARAJE INDAUTXU (Bilbao).
4. CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES (Bilbao).
5. ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO (Bilbao).
6. HARINO PANADERA (Bilbao).
7. HARINERA LA CERES (Bilbao).
8. MERCADO DE LA RIBERA (Bilbao).
9. ESTACIÓN DE ATXURI (Bilbao).
10. ESTACIÓN DE MALLONA (Bilbao).
11. BARRIO DE LA CRUZ (Bilbao).
12. HARINERA EL PONTÓN (Bilbao).
13. HORNO ALTO DE ALTOS HORNOS DE VIZCAYA (Sestao).
14. ESTACIÓN DE NEGURI (Getxo).
15. BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA (Bilbao).



Figuras 646, 647, 648, 649 y 650. Mapas de las diferentes zonas en las que se desarrolló el proyecto con los BBCC identificados con los números asignados en la lista.

7.4.2.b Selección de los artículos de la Ley 7/1990 de PCV

En lo referente a la selección de los artículos de la Ley 7/90 de PCV que decidimos utilizar en cada intervención, se realizó un estudio de las deficiencias de cada BC y de los artículos de la ley que hacían referencia directa a estas. Los textos seleccionados son proyectados tal y como aparecen en el documento oficial, respetando la tipología original. La lista de binomios empleada fue la siguiente:

- Harinera Grandes Molinos Vascos (Bilbao). Título I Disposiciones Generales, artículo 3.
- Dique seco de Euskalduna (Bilbao). Capítulo I del Régimen General, artículo 20.
- Garaje Indautxu (Bilbao). Título II del Régimen de Protección, artículo 23.
- Centro Municipal de Desinfecciones (Bilbao). Título I Disposiciones Generales, artículo 2.
- Alhóndiga Municipal de Bilbao (Bilbao). Artículo 34.
- Harino Panadera (Bilbao). Capítulo II de los Bienes Muebles, artículo 37.
- Harinera La Ceres (Bilbao). Artículo 4.2.
- Mercado de la Ribera (Bilbao). Capítulo I Disposiciones Generales, artículo 2.
- Estación de Atxuri (Bilbao). Exposición de motivos.
- Estación de Mallona (Bilbao). Capítulo I de los Bienes Culturales Calificados, artículo 10.
- Barrio de la Cruz (Bilbao). Título III del Régimen de Protección, artículo 25.
- Harinera El Pontón (Bilbao). Título I de las Disposiciones Generales, artículo 2.
- Horno Alto de Altos Hornos de Vizcaya (Sestao). Exposición de motivos, artículo 3.
- Mercado Municipal de Barakaldo (Barakaldo). Capítulo I del Régimen General, artículo 20.
- Estación de Neguri (Getxo). Artículo 34.4 del proyecto de Ley del PCV de 2016.

7.4.2.c Tareas metodológicas

En cuanto a la metodología del proyecto, como en la práctica totalidad de las propuestas artísticas de esta investigación doctoral, esta se basa en la conjunción de un exhaustivo análisis documental y de un trabajo de campo, en el que la exploración directa del terreno sirve para conocer de primera mano la situación real y actualizada del patrimonio industrial. Este proyecto se ha desarrollado en seis fases de trabajo muy marcadas que se describen a continuación:

- 1) Selección de los BBCC que iban a ser intervenidos. Esta selección se produce a partir de los cuestionamientos surgidos al cruzar los datos y la información recopilada durante el análisis documental y del trabajo de campo de esta investigación doctoral.
- 2) Selección de los artículos de la Ley 7/1990 de PCV que se proyectan sobre cada edificación patrimonial. Cada artículo atiende a la problemática específica de cada BC.
- 3) Planificación previa para cada intervención: procedemos a buscar la mejor ubicación del proyector y de la cámara fotográfica con el fin de obtener un resultado óptimo en la acción performativa y su registro fotográfico.

- 4) Realización de la acción performativa en el espacio tiempo designado para cada intervención. Cada intervención tiene una duración de una hora.
- 5) Realización del registro fotográfico de cada intervención.
- 6) Seleccionar y editar las fotografías que conformarán la serie fotográfica.
- 7) Difundir los resultados del proyecto, tanto por RRSS, como a través de carteles pegados en las ciudades o, formalizado el resultado final, en una serie fotográfica que se muestra dentro del evento del *Bilbao Art District*.

7.4.2.d Fases de producción artística

Para la realización de este proyecto se ha contado con la inestimable colaboración del artista Iñaki Morante.

- 1) Realización de las proyecciones sobre las fachadas de las edificaciones industriales patrimoniales seleccionadas. Para la realización de la parte performativa, se tiene en cuenta la duración de esta —una hora— y la necesaria realización de tres intervenciones por noche, lo que obliga a una detallada planificación de los desplazamientos.
- 2) Durante la acción performativa de proyección de los textos, se realiza el registro fotográfico de la intervención artística. En este proyecto, a diferencia de posteriores como *I survived the Guggenheim effect*, se da prioridad a la parte performativa, ya que el objetivo es socializar la problemática de abandono y de transmisión de memoria y de falta de reconocimiento social que padecen los BBCC de origen industrial intervenidos, por lo que ver la obra *in situ* es la forma más eficaz de denuncia y da sentido a la participación de este proyecto en la semana de las artes del *Bilbao Art District*.
- 3) Las fotografías de registro de las intervenciones se analizan, seleccionando las idóneas, que se editan mediante el programa *Photoshop*, para, posteriormente, realizar carteles que se pegarán en lugares céntricos de Bilbao.
- 4) Exposición del proyecto. Pese a estar concluido, este proyecto no será expuesto hasta el año 2023, debido a la saturación de propuestas expositivas, tras casi dos años de pandemia, con las salas de exposiciones cerradas o muy limitadas en aforo.

7.4.2.e Referentes artísticos

Este proyecto bebe de proyectos de arte público con los que comparte metodologías y lenguajes, que ayudan a comprender la dimensión plástica y conceptual que alcanza la obra *Exposición de motivos*. Estos referentes los conforman obras de artistas que trabajan con el texto y la luz, como materiales artísticos, y con la arquitectura, como soporte para sus intervenciones, además de proyectos artísticos de denuncia.

- ***Proyección sobre el Arco de la Victoria (1991). Krzysztof Wodiczko***

El primer referente artístico que se trae a colación es la obra *Proyección sobre el Arco de la Victoria*, realizada en Madrid en 1991, por el artista de origen polaco Krzysztof Wodiczko. Esta pieza reúne todas las características que se emplean en *Exposición de motivos*, ya que se trata de un proyecto de arte público, de denuncia social, en donde se emplea un monumento como soporte para la intervención y se proyectan imágenes y textos que aluden directamente al monumento que se interviene.

Las proyecciones empleadas por Wodiczko en sus intervenciones se fusionan con la morfología de los elementos arquitectónicos seleccionados. Estos son generalmente monumentos que, en su cotidianidad, han perdido gran parte de su significado y de su carga simbólica, generando un binomio entre proyección y soporte que recontextualiza a ambos.

Esta obra fue concebida como un encargo al artista en el contexto de la exposición *El sueño imperativo*, producida por el *Círculo de Bellas Artes en Madrid*, en el año 1991. Justo en ese momento estaba en el debate social un tema de política internacional: la respuesta que Estados Unidos planificaba a la invasión de Kuwait por parte de las tropas iraquíes y el posible escenario de guerra que se cernía sobre la geoestratégica zona del Golfo Pérsico.

Con esta premisa como motor creativo, Wodiczko buscó en Madrid una edificación pública y monumental que reforzara y contextualizara el mensaje de su obra. El soporte arquitectónico elegido fue el Arco de la Victoria, un monumento franquista a la victoria del bando nacional en la Guerra Civil Española. Este monumento conmemorativo de una victoria bélica contextualizaba perfectamente la proyección del artista.

De esta forma, Wodiczko proyectó sobre la portada del arco dos imágenes y un texto: sobre los muros del monumento proyectó las imágenes de un fusil de asalto y una manguera para surtir gasolina sujetados por unas manos esqueléticas, situadas a izquierda y derecha del arco respectivamente. Mientras, sobre el ático del arco, se proyectaba la palabra Cuánto entre signos de interrogación.

Esta intervención sencilla, pero cargada de significado y simbolismo suponía una doble denuncia a la intervención militar estadounidense en el Golfo Pérsico, así como al alzamiento militar que desembocó en la Guerra Civil Española. La intervención artística de un monumento que conmemora una victoria militar interpela al espectador y busca remover su conciencia sobre las consecuencias de una guerra injusta basada en intereses económicos y geoestratégicos.

La utilización de la proyección sobre un edificio monumental y público altera su percepción, devolviéndole, aunque sea fugazmente, su relevancia social. El saber hacer de Wodiczko entronca formal y conceptualmente con el proyecto *Exposición de motivos*.

Además, en ambas obras, la intervención artística es totalmente respetuosa con el edificio intervenido pues, aunque hay una innegable alteración en la manera en que es percibido el edificio, no hay una alteración física del mismo. No obstante, hay un dato determinante que diferencia ambos proyectos: mientras en la intervención de Wodiczko existe una relación conceptual entre la proyección y el edificio, aunque constituyan elementos independientes, en *Exposición de motivos* la proyección apela concretamente a la edificación que se interviene y funciona como una unidad indisoluble.



Figura 651. Wodiczko, K. (1991). *Proyección sobre el Arco de la Victoria* [Acción en espacio público].

- ***New York* (2008). Jenny Holzer**

Como segundo referente del proyecto, se menciona la obra *New York* de la artista estadounidense Jenny Holzer. Aunque se hace alusión a una obra concreta de Holzer, hay que reconocer que su carrera artística está plagada de proyectos que emplean un lenguaje y formalismo similar al empleado en el proyecto *Exposición de motivos*. La utilización del texto, la proyección de luz sobre elementos arquitectónicos y el empleo del espacio público son las principales características comunes entre ambas propuestas.

En New York, un ejemplo representativo de los proyectos que la artista ha realizado desde 1996 hasta la actualidad, Holzer empleó la fachada del Museo Guggenheim de New York como lienzo sobre el que proyectar siete textos literarios de varios autores. Lo que resulta más interesante de la propuesta de Holzer, que resuena en el proyecto *Exposición de motivos*, sin entrar en la esencia de sus textos, es su componente performativo y su dimensión pública, es decir, la utilización de la conjunción del texto proyectado y la arquitectura pública como soporte para desarrollar su propuesta artística.



Figura 652. Holzer, J. (2008). *New York* [Acción en espacio público].

Por otro lado, lo que diferencia ambas propuestas es que, en el caso de Holzer, la arquitectura de soporte de la proyección no tiene un vínculo de contexto con el mensaje más allá de la notoriedad del edificio seleccionado. Mientras, en *Exposición de motivos*, el edificio y el texto son interdependientes y, sin ese vínculo, la obra carece de sentido.

- ***Turistas C-print* (2012-2013). Iván Argote**

La serie *Turistas C-print* del artista Iván Argote es uno de esos proyectos artísticos de denuncia inteligente que utiliza el contexto como arma plástica. En este proyecto, el artista viste diferentes estatuas de personajes relevantes en el descubrimiento de América con vestimentas tradicionales de los indígenas americanos.

Con esta aparentemente simple e inocente acción de cubrir con ponchos indígenas algunas estatuas históricas hechas para la gloria de los conquistadores, el artista denuncia la descapitalización cultural que sufrieron los pueblos indígenas americanos por la imposición cultural y religiosa de los conquistadores extranjeros. Tal y como el propio Argote describe en su web, su obra supone «este gesto aún es tierno y conmovedor, a pesar de su crítica frontal contra un poder político que se erige como figuras de héroes que contribuyeron a la masacre de muchas tribus indígenas» (Argote, s.f., s.p.).

La obra de Argote guarda similitudes conceptuales con el proyecto Exposición de motivos en cuanto a la manera de hacer pública una denuncia social. En ambas propuestas, se contraponen dos elementos distintos: en el caso de “Turistas C-print”, la estatuaria de los conquistadores con la vestimenta indígena y, en el caso de Exposición de motivos, los edificios industriales con los artículos de la ley que, al unirse, disipan la dicotomía inicial y se reestructuran como uno solo. Esta acción de unión provoca la comprensión inequívoca de la crítica y la denuncia que subyace en ambas obras. Además, en ambos proyectos se emplea la fotografía como registro de las acciones performativas y como medio para diseminar las obras.



Figura 653. Argote, I. (2012). *Christopher señalando al sur* [Acción en espacio público].

- **Neocolonialismo (2017). Beatriz Millón**

Neocolonialismo es un proyecto artístico realizado por la artista Beatriz Millón consistente en una intervención escultórico-lumínica en los campos eólicos de Unión Hidalgo. A través de esta obra, la artista trata el problema que sufren las poblaciones locales en México cuando las grandes empresas energéticas solicitan la explotación de sus territorios para sus intereses económicos, como en el caso

de Unión Hidalgo, donde se construyó un parque eólico, lo que supuso la expropiación forzosa de terrenos que eran propiedad de los vecinos y el desplazamiento de asentamientos. Tal y como indica la propia artista:

La construcción de un Megaproyecto de energía eólica ha generado en la región una cantidad limitada de trabajos temporales a cambio de las tierras y el viento, la transformación acelerada en la forma de vida y convivencia de las comunidades, una fuerte polarización social y comunitaria, y una serie de efectos ambientales negativos relacionados con la construcción de los parques de turbinas eólicas. (Millón, s.f., s.p.).

Para la realización de esta obra, la artista contó con la colaboración de las comunidades locales que, en una acción performativa, portaron las letras que conforman la palabra *neocolonialismo* desde su pueblo hasta el campo eólico. Allí conformaron y posaron con el texto con los molinos de fondo. Hacer cómplice a la comunidad local añade coherencia y legitimidad a esta obra.

En este caso, Millón utiliza el texto y el contexto para denunciar las nuevas formas de colonialismo socioeconómico que ejercen las potencias del primer mundo sobre los países pobres para el expolio sus materias primas y recursos naturales.

Las similitudes entre las obras *Neocolonialismo* y *Exposición de motivos* son patentes en la utilización del texto y del contexto para dotar de sentido conceptual y plástico a los proyectos. Tal es así que, en ambos casos, la unión del texto y del lugar intervenido se hace indisoluble. En los dos proyectos artísticos se emplea la fotografía como medio de registro y divulgación de las intervenciones performativas. También existen coincidencias en cuanto al objetivo último de denuncia social de las injusticias detectadas.



Figura 654. Millón, B. (2017). *Neocolonialismo* [Performance].

7.4.3 Procesos artísticos

7.4.3.a Sobre la preparación de las intervenciones artísticas

La preparación de las intervenciones se inicia con la petición de los permisos para realizar la parte performativa de proyección de los textos sobre las edificaciones seleccionadas. Gran parte de los BBCC que iban a ser intervenidos son de propiedad pública, por lo que, al estar el proyecto vinculado a una iniciativa promovida desde el Ayuntamiento de Bilbao, fue relativamente sencillo conseguir los permisos. No obstante, en el caso de los inmuebles de propiedad particular, conseguir los permisos fue una tarea más compleja que dilató la fase previa de preparación. Entre las edificaciones privadas había viviendas y un colegio público, aunque, finalmente todos los casos se solucionaron de manera satisfactoria.

Una vez conseguidos los permisos pertinentes, se inicia la tarea de análisis del lugar idóneo para proyectar y el programa de intervenciones diarias. Se debía tener en cuenta que, además del hándicap meteorológico, había que realizar dos o tres intervenciones por noche, lo que suponía medir perfectamente las distancias entre las diferentes localizaciones, así como los tiempos necesarios para los desplazamientos, las intervenciones y la pegada de carteles. De esta manera, se realizó un calendario de intervenciones que se llevó a cabo estrictamente.

7.4.3.b Planificación de las proyecciones

En el caso de este proyecto, como se ha reseñado anteriormente, la planificación y el análisis de los tiempos necesarios para cada proyección es imprescindible para abarcar el amplio número de BBCC que iban a ser intervenidos, que estaban comprometidos. Este compromiso no debía limitar el tiempo de duración de la parte performativa, que suponía proyectar, al menos, durante una hora, los artículos de la ley sobre las fachadas de los inmuebles.

De esta manera, se analizaron las necesidades y la dimensión pública de cada pieza, de tal modo que se decidió acortar los tiempos de intervención a veinte minutos en los edificios de propiedad privada cerrados al público o en los BBCC que se encontrasen en lugares aislados y que, por lo tanto, no tuviesen un número significativo de espectadores potenciales.

Teniendo en cuenta el número de intervenciones planificadas por noche, así como la duración de estas, todo esto unido al montaje y desmontaje de los equipos y al desplazamiento entre localizaciones, se estimó que en cada jornada se emplearían entre 5 y 6 horas de trabajo efectivo. Por lo tanto, se hizo una estimación de un mínimo de 30 horas empleadas para desarrollar la parte performativa de la obra.

7.4.3.c Estrategias de divulgación de las intervenciones

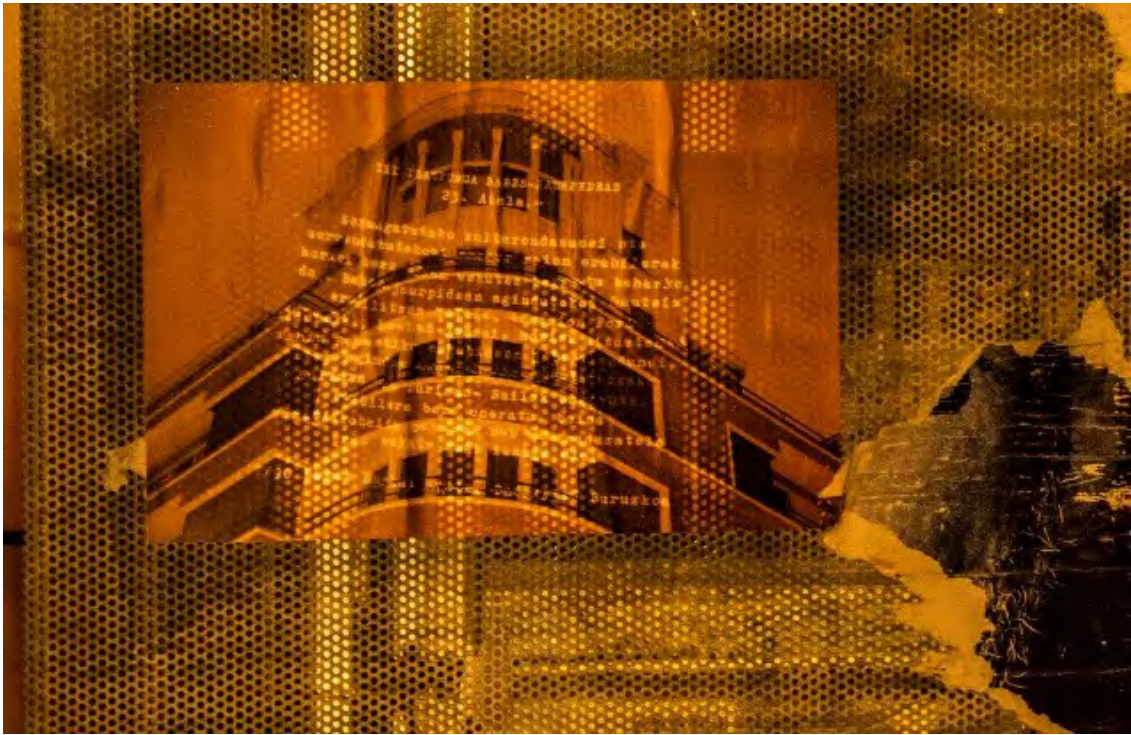
Tras la planificación de la parte performativa, se analiza el método ideal para divulgar las intervenciones que componen el proyecto, ya que, como se ha señalado anteriormente, estas se desarrollan con nocturnidad y, en su mayor parte entre semana, lo que limita el número de espectadores que pueden verlas en directo.

Contando con este hándicap, se idea una metodología que permita la correcta difusión del proyecto. Para ello, se combinan tres estrategias simultáneas: por un lado, la utilización de redes sociales, —se

procede a la apertura de cuentas públicas en *Facebook* e *Instagram* con el nombre de *Exposición de motivos*—; por otro lado, se realiza una pegada de carteles por la ciudad —estos carteles fueron realizados a partir de las fotografías de registro de las diferentes intervenciones—; por último, también se realiza una difusión a través del cauce oficial propuesto por los comisarios del *Bilbao Art District* que, a diario, daban a conocer el devenir de los diferentes proyectos.



Figuras 655 y 656. Imágenes de los perfiles de Facebook e Instagram creados ad hoc para divulgar la obra *Exposición de motivos* en el contexto temporal del *Bilbao Art District* de 2018,



Figuras 657 y 658. Fotografías de los carteles realizados a partir del registro fotográfico de las intervenciones que fueron pagados por Bilbao.

7.4.4 Obra final del proyecto Exposición de motivos



Figura 659. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos* [Acción en espacio público].

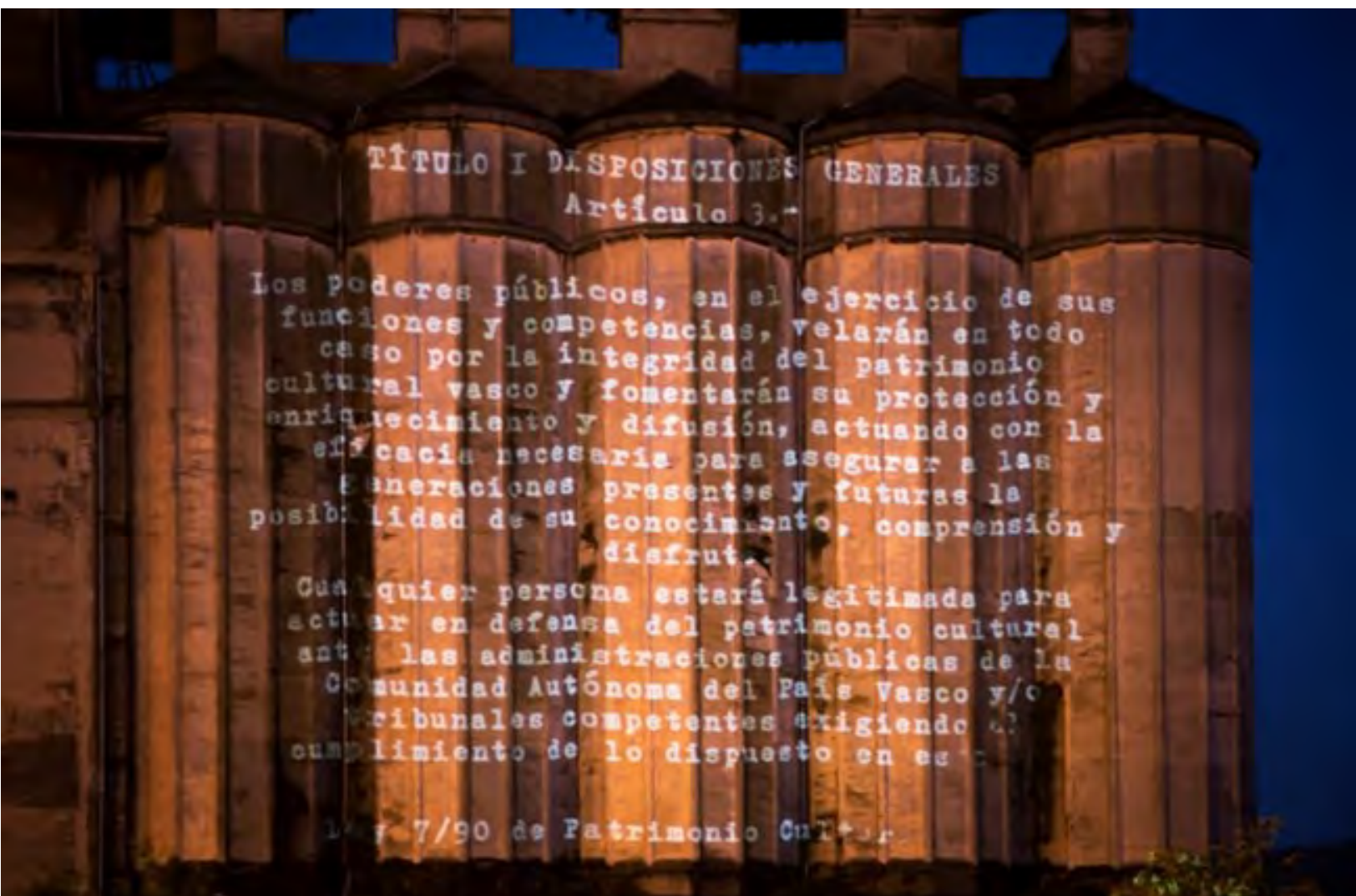


Figura 660. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección en los silos de la harinera.



Figura 661. Salcedo, A. (2018). *Garaje Indautxu* [Acción en espacio público].

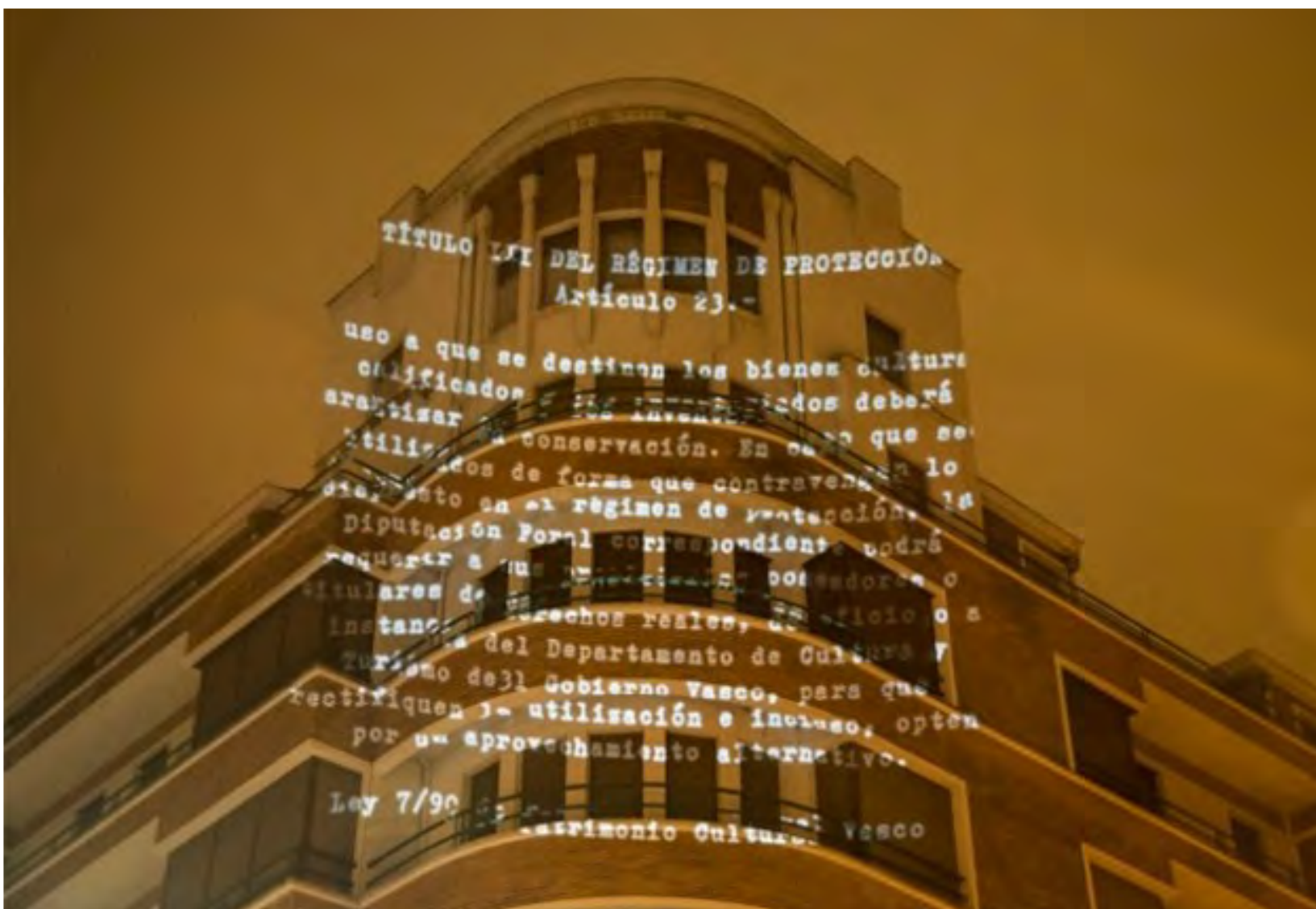


Figura 662. Salcedo, A. (2018). *Garaje Indautxu* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección sobre la cúpula del GARAJE INDAUTXU.



Figura 663. Salcedo, A. (2018). *Centro Municipal de Desinfecciones* [Acción en espacio público].



Figura 664. Salcedo, A. (2018). *Harino Panadera* [Acción en espacio público].



Figura 665. Salcedo, A. (2018). *La Ceres* [Acción en espacio público].



Figura 666. Salcedo, A. (2018). *Bombeadora de Aguas de Elorrieta* [Acción en espacio público].

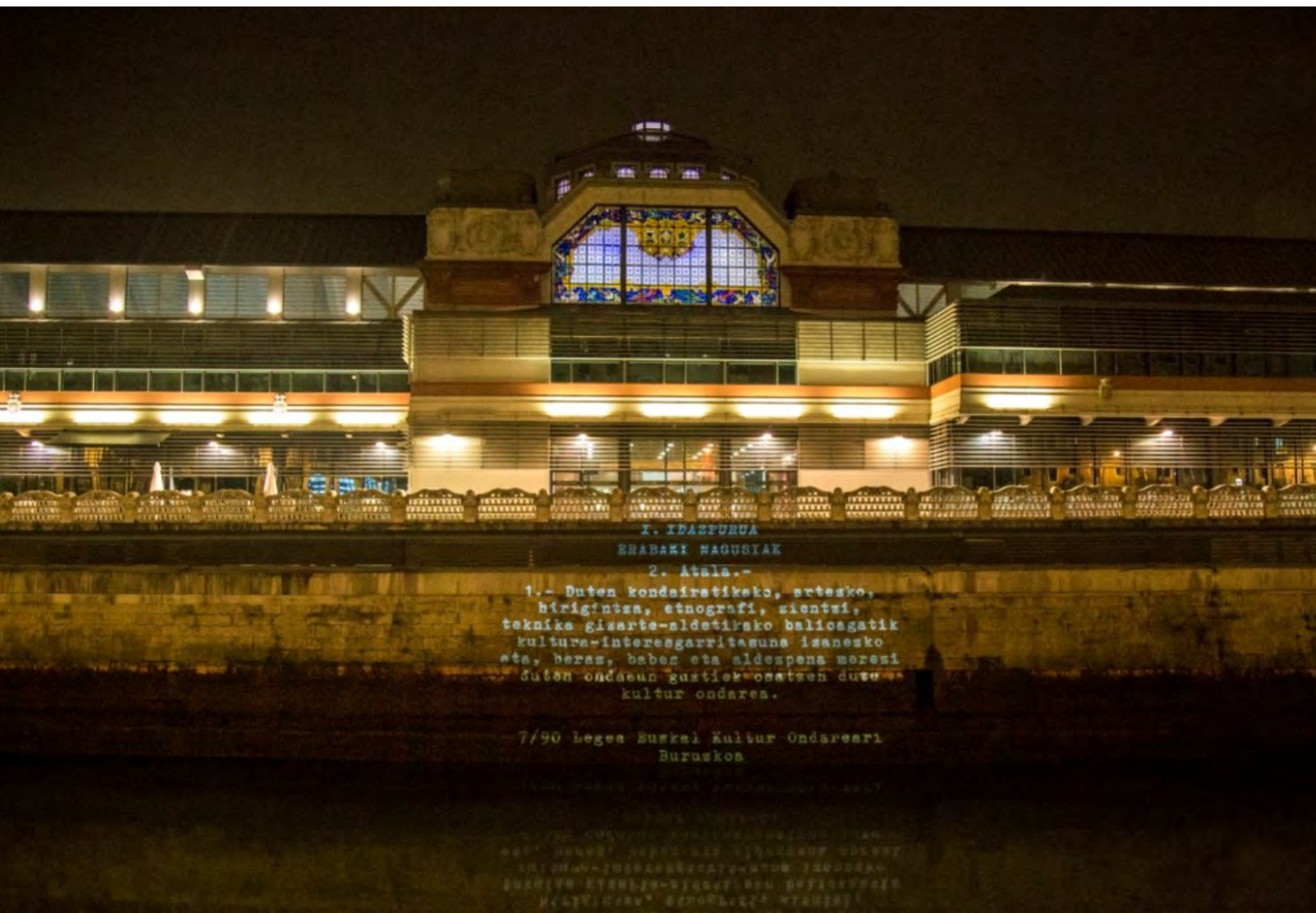


Figura 667. Salcedo, A. (2018). *Mercado de La Ribera* [Acción en espacio público].

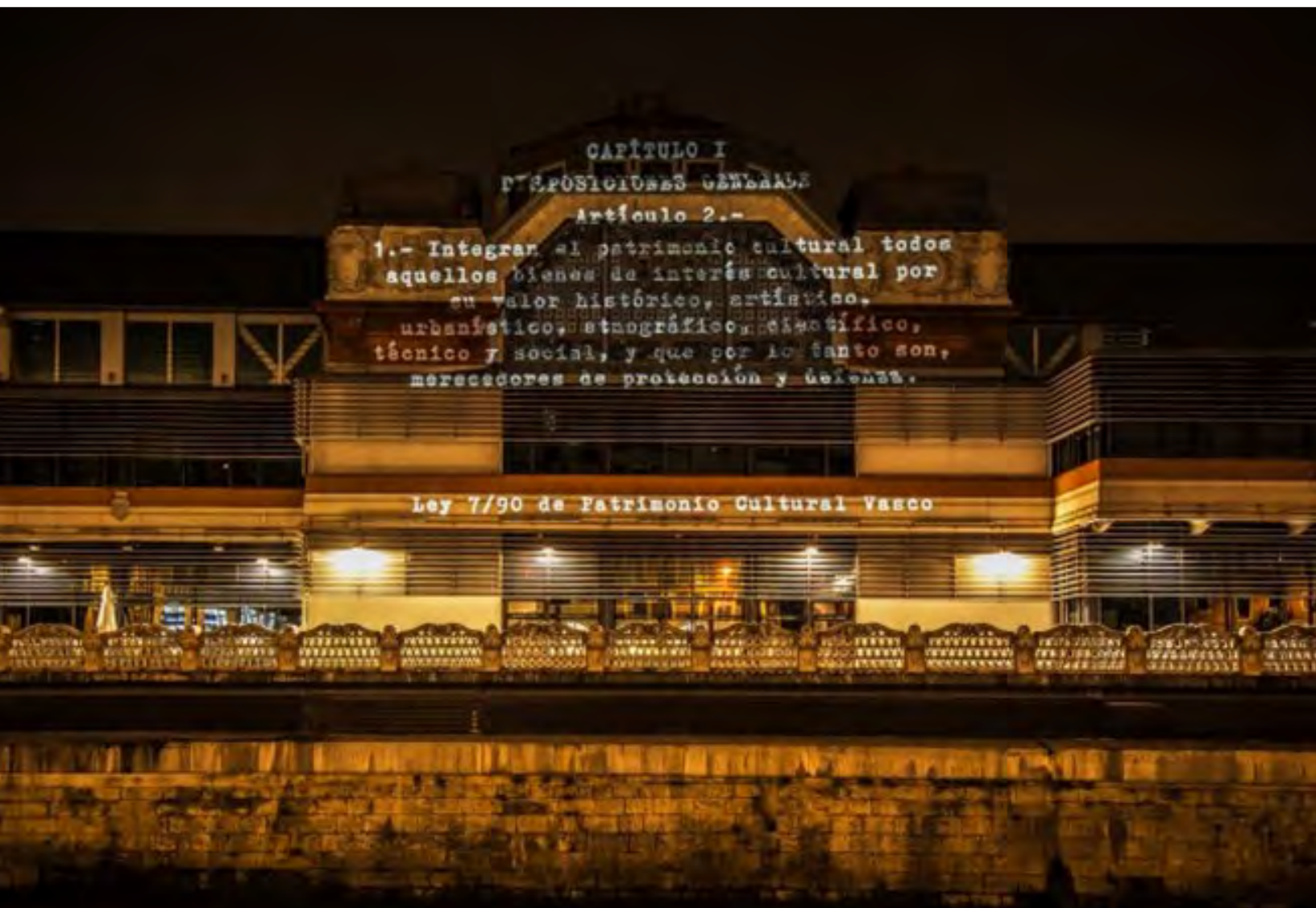


Figura 668. Salcedo, A. (2018). *Mercado de La Ribera* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección sobre la fachada trasera del MERCADO DE LA RIBERA.



Figura 669. Salcedo, A. (2017). *Estación de Atxuri* [Acción en espacio público].



Figura 670. Salcedo, A. (2017). *Estación de Atxuri* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección sobre la fachada de la estación.



Figura 671. Salcedo, A. (2017). *Harinera El Pontón* [Acción en espacio público].



Figura 672. Salcedo, A. (2017). *Barrio de La Cruz* [Acción en espacio público].



Figura 673. Salcedo, A. (2017). *Horno Alto N°1* [Acción en espacio público].



Figura 674. Salcedo, A. (2017). *Estación de Neguri* [Acción en espacio público].

CAPÍTULO I
DE LOS BIENES CULTURALES CALIFICADOS

Artículo 10.

1.- Tendrán la consideración de bienes culturales calificados aquellos bienes del patrimonio cultural vasco cuya protección es de interés público por su relevancia o singular valor y así sea acordado específicamente.

Ley 7/90 de Patrimonio Cultural Vasco

arkeologi MUSEOA

Figura 675. Salcedo, A. (2017). Estación de las Calzadas de Mallona [Acción en espacio público].



CAPÍTULO I DEL RÉGIMEN GENERAL

Artículo 20.-

1.- Los propietarios, adquirentes y demás titulares de derechos reales sobre bienes culturales calificados y sobre los inventariados están obligados a conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para asegurar su integridad y evitar su pérdida, destrucción o deterioro.

Figura 676. Salcedo, A. (2017). Astillero Euskalduna [Acción en espacio público].

7.4.5 Impacto del proyecto Exposición de motivos

7.4.5.a Análisis de las estrategias artísticas en relación con la hipótesis y objetivos de investigación

En relación con la eficiencia y el tino de la estrategia artística en relación con la hipótesis de investigación y los objetivos propuestos, se parte de la hipótesis de que el paisaje y el patrimonio industrial construido son soportes para la memoria de la industrialización y que su pérdida, obsolescencia o deterioro impactan directa y negativamente en la transmisión intergeneracional de la memoria colectiva industrial y en el reconocimiento social del valor patrimonial de los vestigios de la industrialización con reconocidos valores patrimoniales.

El arte, a través de proyectos como el que aquí se presenta, pone el foco de atención en estas problemáticas, ayuda a divulgar el valor patrimonial del PCV de origen industrial y nos reencuentra con objetos, edificios, territorios y paisajes que formaron parte de la vida cotidiana de las urbes industrializadas durante la etapa industrial, una etapa que, no por superada, deja de ser decisiva en la transformación económica y social del País Vasco.

En este proyecto, la intervención artística de los BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano tiene una doble función: por un lado, difundir el conocimiento del valor patrimonial que atesoran estos inmuebles, desconocidos para gran parte de la ciudadanía, y, por otro, denunciar la situación ilegal de abandono y degradación que padecen algunos de ellos. Inmuebles que, pese a contar con protección legal, padecen una triple desprotección: la de sus propietarios, la de los poderes públicos que debieran velar por su salvaguarda y la de una sociedad que permanece ajena a esta descapitalización patrimonial. *Exposición de motivos* trata de luchar contra la desmemoria y generar conciencia patrimonial respecto de la importancia e incidencia que estos BBCC tienen en la identidad cultural de las ciudades postindustriales vascas. Se trata de reactivar el edificio mediante una intervención artística efímera y respetuosa.

La estrategia artística del proyecto consiste en unir y confrontar simultáneamente lo que la Ley 7/1990 del PCV dice en sus artículos con la situación actual real de los BBCC industriales del Bilbao Metropolitano. Esta es una estrategia objetiva, eficaz y directa que muestra sin paliativos las consecuencias que el incumplimiento de la ley tiene en los Monumentos de PCV.

7.4.5.b Tabla de análisis del impacto del proyecto

Esta tabla de análisis ayuda a visibilizar de manera gráfica la eficacia de la obra y a interrelacionarla con el resto de las obras de esta investigación doctoral. En la tabla, se relaciona el impacto del proyecto en relación con unos parámetros comunes a todos los proyectos artísticos desarrollados para esta tesis. El baremo empleado en esta tabla oscila entre el 0 —correspondiente a la nula consecución de los objetivos marcados— y el 5 —como puntuación máxima y consecución total de los objetivos—.

La justificación de las puntuaciones de cada parámetro se basa en apreciaciones objetivas, como, por ejemplo, el impacto del proyecto en el *Bilbao Art District*, el número potencial de espectadores interpelados, los proyectos secundarios realizados a partir de *Exposición de motivos* o los movimientos generados en las instituciones competentes en materia de PCV.

La diseminación de las intervenciones artísticas de proyecto, realizada a través de las acciones performativas de proyección de los textos sobre los BBCC, de las redes sociales y de la pegada de carteles en el centro de ciudades postindustriales como Bilbao, Barakaldo o Sestao ha supuesto la

reactivación y transmisión de la memoria industrial, además de crear conocimiento, al presentar en sociedad unos Monumentos del PCV que eran desconocidos para la mayor parte de la sociedad.

Reactivación de la memoria industrial	●●●●●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	●●●●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	●●●●
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	●●●●●

Tabla de impacto del proyecto en relación con la hipótesis y los objetivos de la investigación doctoral.

En la cuestión de la reactivación de la memoria industrial, las intervenciones liberan a estos BBCC, aunque sea fugazmente, de la obsolescencia que padecen, reactivan la memoria industrial que contienen, apelando a las memorias individuales y a las experiencias vitales de los ciudadanos y los extrabajadores —que tuvieron una relación directa o indirecta con estas edificaciones industriales— y les devuelven el protagonismo perdido en el imaginario colectivo y en la ciudad. En este sentido, una de las tareas que la Ley 7/90 de PCV encomienda a los poderes públicos es la divulgación y difusión de los valores del PCV, tal y como se recoge en el artículo 3 de la ley y que dice así:

Los poderes públicos en el ejercicio de sus funciones y competencias, velarán en todo caso por la integridad del patrimonio cultural vasco y fomentarán su protección, enriquecimiento y difusión, actuando con la eficacia necesaria para asegurar a las generaciones presentes y futuras la posibilidad de su conocimiento, comprensión y disfrute. (BOPV, N° 157, de 6 de agosto de 1990, p. 3)

Al realizar este proyecto, sobre todo al tener un contacto directo con los espectadores durante la duración de las intervenciones, se ha podido constatar el desconocimiento generalizado de la naturaleza e historia de los inmuebles intervenidos y de los valores patrimoniales, culturales e identitarios que aportaban a sus ciudades. Esta constatación pone en cuestión la eficacia de las estrategias de difusión desarrolladas por las instituciones públicas, que deberían poner al servicio de la sociedad, para el conocimiento comprensión y disfrute de estos BBCC. Esta tarea divulgadora es asumida gustosamente por el arte.

La estrategia artística de proyección de los artículos de la ley 7/90 de PCV incumplidos sobre las fachadas de los edificios patrimoniales que padecen las consecuencias de esos incumplimientos interpela a los autores directos de tales ilegalidades y deja en evidencia la dejación de funciones de las instituciones con competencias en la gestión del PCV. La consecución de financiación pública para realizar este proyecto, de administraciones implicadas en las ilegalidades denunciadas, como la DFB o el Ayuntamiento de Bilbao, es un logro que destaca su calidad e idoneidad.

7.4.6 Valoración del proyecto *Exposición de motivos*

El cumplimiento de los objetivos del proyecto es lo que marca su éxito y, en el caso de esta obra, se han cumplido satisfactoriamente. Como resultados constatables, la obra *Exposición de motivos* consigue llevar a cabo una denuncia pública, concisa, objetiva y notoria de la situación de desamparo y descapitalización de los valores patrimoniales netamente industriales que sufren parte de los inmuebles industriales reconocidos como BBCC y que deberían estar protegidos al amparo de la Ley

7/90 del PCV. Todo esto realizando el proyecto en el tiempo y forma comprometidos con los comisarios del *Bilbao Art District*.

Otro resultado destacable es la divulgación y socialización, mediante metodologías propias del arte, de los valores patrimoniales de estos edificios industriales. Además, se ha ayudado a romper con las obsolescencias físicas y de memoria que padecen. Estas obsolescencias, que obedecen a intereses puramente economicistas, pero que, para el arte, suponen un capital físico y simbólico incalculable.

Una de las mayores aportaciones del proyecto está en denunciar, social y judicialmente, los incumplimientos de la legalidad vigente por parte de algunos propietarios de BBCC de origen industrial así la inacción institucional para cumplir y hacer cumplir la ley. En este sentido, además de la denuncia social que supone el proyecto artístico en sí mismo, se han presentado denuncias por delitos contra el PCV ante la Audiencia Provincial de Vizcaya, debido a la extrema degradación y al peligro real de colapso del *Monumento* de GRANDES MOLINOS VASCOS y del *Conjunto Monumental* de TALLERES DE ZORROZA. Estas denuncias han sido admitidas a trámite y están siendo investigadas por la fiscalía.

Como conclusiones, se constata que, con sus lógicas y metodologías propias, el arte contemporáneo puede y debe ayudar a dar visibilidad y solución a problemáticas de ámbito social como la que aquí se presenta. Este proyecto denuncia y trata de hacer visible de manera inequívoca y pública el flagrante incumplimiento de la Ley 7/90 del PCV. Entre los objetivos que se espera alcanzar con esta intervención del PCV están la reactivación de la memoria industrial que atesoran estas edificaciones y la revitalización de la presencia de estos BBCC industriales en la ciudad y en el imaginario colectivo. Se busca, por tanto, dar a conocer, para, así, poder reconocer y proteger. De este modo, se podría describir el proyecto *Exposición de motivos* como un ejemplo de arte disidente y político que actúa desde dentro del sistema con un fin social.

Las intervenciones artísticas son solo el punto de partida para generar un cambio de conciencia y de relación social con estos monumentos de la industrialización. Este guante debe ser recogido por las instituciones, para que la necesaria reutilización de estos BBCC obsoletos sea una realidad sostenible y viable. Debemos, como sociedad, hacer una reflexión sobre los límites de lo público y lo privado cuando está en juego el interés general y la supervivencia de estos BBCC de alto valor patrimonial.

Por otra parte, entroncando con la parte conceptual del proyecto, queda patente la necesaria comparativa entre los registros documentales y la labor de campo. En este sentido, como práctica metodológica, el cruce de datos entre las fichas de los BBCC de origen industrial del Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco y los datos directos recolectados en el trabajo de campo dan como resultado una desactualización de la información oficial que manejan las administraciones y, por lo tanto, un desconocimiento de la situación real y actualizada en la que se encuentra el parque de PCV.

Estos hechos dan lugar a situaciones tan graves y desconcertantes como que haya sido demolida una de las edificaciones protegidas, integrante del *Conjunto Monumental de Talleres de Zorroza* hace más de 15 años y que ninguno de los poderes públicos, señalados por la ley como competentes en la materia, tenga conocimiento de estos gravísimos hechos, que son constitutivos de un delito contra el PCV.

De esta forma, se realiza un cruce de información entre los datos sobre los BBCC de origen industrial que maneja el Centro de Patrimonio Cultural dependiente del Departamento de Cultura y Política Lingüística de Gobierno Vasco y los datos recopilados en labores de campo, comprobando el estado actual real de dichos BBCC. Se llega a la conclusión de que los datos almacenados en los inventarios del Centro de Patrimonio están desactualizados —las últimas actualizaciones datan de los años 2001 y 2005— y este desfase lleva a inexactitudes que los hacen ineficaces en su labor de contenedores de conocimiento y como material para investigación.

También se debe reseñar que, tras la lectura pormenorizada de las Leyes 7/1990 de PCV (vigente hasta el 9 de mayo de 2019) y 6/2019 de PCV y el análisis de conclusiones del trabajo de campo realizado en esta investigación, se detecta un incumplimiento generalizado de la ley por parte de las propiedades

de BBCC de origen industrial—en ocasiones durante décadas y a la vista pública—, sin que los poderes públicos competentes hayan tomado las medidas sancionadoras que la ley prevé. En el caso que nos ocupa, hay una responsabilidad compartida entre los Ayuntamientos, la Diputación Foral de Vizcaya y el Gobierno Vasco¹³⁹.

Además, como se desprende de la esencia misma de esta investigación, los descubrimientos que acontecen en la parte teórica y durante el trabajo de campo analítico tienen su resonancia en el apartado de práctica artística y este proyecto es un buen ejemplo de esa simbiosis.

Notas -----

¹³⁹ Se hace referencia al ámbito competencial en la página 4 de la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco.



7.5

Proyecto BilbaoBizkaiArte (2018). Propuesta para la reutilización de Grandes Molinos Vascos

7.5.1 Planteamiento del proyecto BilbaoBizkaiArte

7.5.1.a El proyecto

La esencia de esta tesis doctoral es aportar ideas que conduzcan a posibles soluciones o que cambien la mirada de instituciones y de la sociedad sobre el Patrimonio Industrial, poniéndolo en valor y revitalizando su memoria. Debemos ser conscientes, como se ha recordado anteriormente, de que la supervivencia del patrimonio mueble e inmueble heredado de la etapa industrial pasa por su reutilización para nuevos usos que deben ser sostenibles y compatibles con las características del elemento patrimonial reutilizado y que deben tener como prioridad la conservación de los valores patrimoniales industriales.

Tras el análisis tipológico de las reutilizaciones de BBCC de origen industrial en el Bilbao Metropolitano, se propone la reutilización de un *Monumento* del Patrimonio Cultural vasco que lleva décadas abandonado con un grave deterioro y cuya recuperación e integridad pasan por su rehabilitación e integración en la trama urbana de Bilbao. Debido a que esta es una investigación en arte contemporáneo y tras comprobar de primera mano la delicada situación física en que se encuentra esta edificación, se propone reutilizar la fábrica de pisos y los silos de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS como centro de creación y producción en arte contemporáneo, así como para acoger dotaciones culturales y de ocio para el futuro barrio residencial de Punta Zorroza. Este nuevo uso debe

conllevar una sostenibilidad económica y medioambiental del edificio y debe posibilitar el retorno económico y social de la inversión pública que se deba realizar.

Al haber sido analizado previamente el devenir histórico de este *Monumento* como caso de estudio en el capítulo dedicado a la gestión, en el punto 5.2.2.b, dentro del análisis tipológico de los *BCC abandonados y degradados*, se dan por acreditados tanto el alto valor patrimonial de este inmueble, como la situación de abandono y degradación extrema que padece. La recuperación de esta antigua harinera supone una oportunidad tanto para Bilbao como para Bizkaia y Euskadi, administraciones señaladas por la ley de PCV como competentes en la gestión de los BCC y que deberían trabajar conjuntamente en pro de su cumplimiento y por la salvaguarda del Patrimonio Cultural vasco.

Actualmente se abre una ventana de oportunidad para la reutilización de este *Monumento* con el desarrollo del PGOU de Punta Zorroza, en el que *Grandes Molinos Vascos* es un elemento central y vertebrador de este nuevo asentamiento urbano de la Villa. Se trata de un nuevo ensanche necesitado de infraestructuras y equipamientos culturales y de ocio. Es por esto por lo que se propone crear un vivero de creación en artes plásticas y un centro cultural que den respuesta a las necesidades de los futuros y presentes vecinos de este degradado espacio urbano periférico, que sirva como núcleo de concentración creadora para el colectivo de artistas vascos.

Este vivero de creación, que podría denominarse *BilbaoBizkaiArte*, será análogo, sustitutivo o coordinado con la *Fundación Bilbaoarte*; es decir que, teniendo como ejemplo el funcionamiento y la idiosincrasia de esta fundación y conociendo las limitaciones espaciales de la misma para dar respuesta a la creciente demanda de los artistas para trabajar en sus talleres, se propone: bien crear un nuevo espacio de creación artística en paralelo a *Bilbaoarte*, bien trasladar la actividad de la fundación al edificio de *Grandes Molinos Vascos* o bien crear un vínculo entre el nuevo centro de creación y la *Fundación Bilbaoarte*.

En el análisis de este proyecto se contemplan los aspectos generales fundamentales del mismo como: los objetivos, la justificación y la necesidad del proyecto, los métodos de gestión y financiación, así como la aplicación de indicadores para la gestión del patrimonio. Para la financiación y gestión del proyecto, se proponen recursos público-privados, además de valorar la readaptación del proyecto (no realizado) del *Museo Vasco de la Industria* propuesto en 2005 por la AVPIOP para esta edificación, en el que se hace una propuesta respetuosa con los valores patrimoniales industriales del edificio. La sostenibilidad económica del proyecto será de especial interés en el análisis y las conclusiones.

7.5.1.b Motivación del proyecto

¿Por qué salvar “Grandes Molinos Vascos”? Aunque la respuesta a esta pregunta parezca obvia, ya que se trata de un BC calificado desde 2009 con la categoría de *Monumento*, hay detalles que se deben resaltar para medir el valor real de este inmueble patrimonial. *Grandes Molinos Vascos* es una imponente fábrica de pisos, una tipología arquitectónica industrial con escasos referentes en el País Vasco. Es, además, uno de los pocos ejemplos del sector agroalimentario que quedan en el Bilbao Metropolitano y el único que conserva sus silos, que también son los más antiguos del Estado.

El edificio es de las primeras construcciones que se realizaron en hormigón armado, un material de construcción revolucionario que cambiaría la arquitectura para siempre. El proyecto de construcción de esta harinera se basó en la que por aquel entonces era la mayor harinera del mundo, los *Grandes Molinos de París*.

Otro dato clave que justifica el valor patrimonial de este inmueble, es que tiene anexionados los restos del edificio de la *Cordelería del Astillero Real de Zorroza* del siglo XVI. *Grandes Molinos Vascos* es una de esas arquitecturas que impactan nada más verlas y que tiene todos los atributos para convertirse en

un elemento icónico del nuevo Bilbao que tiende a expandirse hacia su periferia, colonizando los últimos bastiones industriales de Zorrozaurre y Punta Zorroza a orillas de la Ría del Nervión. También se debe destacar de esta monumental harinera que es un elemento fundamental de gran presencia en el paisaje industrial vizcaíno.

Otro de los puntos fuertes de este proyecto es que sería un elemento descentralizador de la actividad cultural y socioeconómica de la Villa, ya que, con su puesta en funcionamiento, se generaría un núcleo de actividad artística, cultural, formativa y económica entre Punta Zorroza y Zorrozaurre, que desplazaría y expandiría la inversión y la actividad cultural y turística hacia la periferia de Bilbao.

7.5.1.c Descripción del edificio

El *Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos* es una fábrica de pisos dedicada al sector agroalimentario que se construyó entre 1923 y 1924, según el proyecto de Federico de Ugalde. El edificio se creó para la fabricación de harinas a gran escala y para la importación de maíz y otros cereales. La fábrica se instaló en Zorroza, junto a la ría, para facilitar el transporte del producto y ocupó el solar donde en 1615 se ubicaba el *Astillero Real de Zorroza*, de cuyas instalaciones históricas sólo quedan en pie el arco de acceso, parte del muro perimetral y el maltrecho edificio de la cordelería.

La estructura del edificio principal de la harinera la componen dos elementos: la fábrica de pisos (destinada a la fabricación y almacenamiento) y los silos. La fábrica de pisos es una edificación de planta rectangular en la que su planta baja y el primer piso fueron destinados a almacenes; los cuatro pisos superiores contenían la maquinaria para la producción y otro más que corresponde al bajo cubierta. La estructura es de hormigón armado y las fachadas se cierran con bloque de hormigón que por el exterior se revocan formando fajas y molduras. La equilibrada composición de vanos y muros confiere a las estancias gran luminosidad y una cierta imagen clasicista que contrasta con los recursos regionalistas empleados en su torre (Martínez, 2004).

Los silos se adosan perpendicularmente al lateral de la fábrica de pisos conformando una "L". Su planta se desarrolla en cinco crujías de 22 m de altura y cada una de ellas dispone de tres celdas poligonales de 25 m. de circunferencia. Su estructura es de hormigón armado con cubierta de madera, una cubierta que hoy ha desaparecido. En la planta baja se encuentra lo que se denomina "sala de bocas", una estancia en la que el techo lo conforman las bocas para la salida de cereal de los silos.

La fábrica tuvo una corta vida productiva, de 1925 a 1929. A finales de los años cuarenta el edificio fue subastado y en 1963 pasó a ser propiedad de Almacенamientos Comerciales S.A., que lo explotó con fines completamente ajenos a los iniciales. En 1998, con financiación del Programa de Demolición de Ruinas Industriales del Gobierno Vasco, fue derribado el edificio de oficinas y vivienda. En 2009, se incoaba expediente de BC calificado con la categoría de Monumento, atendiendo así a la solicitud realizada por la DFB en 1995 (Villar, 1995).



Figura 528. Fotografía que muestra las diferentes edificaciones que componen lo que queda del complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS.



Figura 529. Fotografía del techo de la Sala de Bocas de GRANDES MOLINOS VASCOS.

7.5.1.d Objetivos del proyecto

- **Objetivos principales**

1. Rehabilitar y reutilizar el edificio de los *Grandes Molinos Vascos*, conservando el máximo de valores patrimoniales de tipo industrial del bien y adaptando los nuevos usos a las características estructurales del edificio.
2. Crear una *fábrica de arte* generando un núcleo de creación y convivencia entre artistas.
3. Crear un punto de encuentro cultural abierto a toda la ciudadanía y que atienda a las necesidades que, en este aspecto, tuviese un nuevo enclave urbano de Punta Zorroza.

- **Objetivos secundarios**

1. Creación de un vivero de producción artística a medio camino entre lo que ofrece la *Fundación Bilbaoarte* y un *antimuseo*, con estudios-taller en régimen de alquiler social, dotaciones culturales que cubran las necesidades vecinales y espacios de explotación privada para el nuevo asentamiento urbano de Punta Zorroza.
2. Difusión y puesta en valor de las características patrimoniales industriales del BC.
3. Vinculación y reinserción del edificio y del espacio industrial de Punta Zorroza en el barrio de Zorroza. Conversión de estos últimos en motores de regeneración e integración.
4. Preservación y revalorización del paisaje industrial de la Ría del Nervión, de manera que se produzca la puesta en relación de los BBCC de Punta Zorroza, con el *triángulo de oro* formado por *Grandes Molinos Vascos*, *Talleres de Zorroza* y el *Puente de Alzola*.
5. Descentralización de la actividad socioeconómica, cultural y turística del centro de la Villa y su traslado a la periferia.

7.5.2 Desarrollo del proyecto BilbaoBizkaiArte

7.5.2.a Distribución de los espacios disponibles

Como se ha mencionado anteriormente, la idea motora de este proyecto es la reutilización del *Monumento* como vivero de creación en artes plásticas y audiovisuales, talleres de creación e instalaciones culturales, además de locales dedicados a actividades de capital privado en régimen de alquiler. Este proyecto se debe sostener sobre cinco patas fundamentales:

1. La rehabilitación y la reutilización del BC, respetando las condiciones y límites marcados en su régimen de protección y conservando la mayor parte de sus valores patrimoniales

industriales, tal y como promueven las Carta de Nizhny Tagil y de Cracovia¹⁴⁰ sobre el Patrimonio Cultural construido.

2. La generación de un núcleo de creación en artes plásticas, mediante la cohabitación del espacio por un grupo estable de artistas, que fomenten sinergias y trabajo cooperativo y colaborativo, siguiendo ejemplos como el de *Arteleku*.
3. La sostenibilidad económica del proyecto, mediante financiación público-privada y el alquiler de los espacios disponibles.
4. La sostenibilidad medioambiental y la eficacia energética del edificio.
5. La reintegración del edificio y su entorno industrial en el Barrio de Zorroza con la implicación de las asociaciones vecinales en la elaboración del proyecto final.

Esta explotación con fines sociales revertiría en el eslabón más débil del campo artístico: los artistas y las asociaciones culturales de base. La inclusión de equipamientos culturales y de ocio públicos dirigidos a cubrir las nuevas necesidades de los futuros habitantes de Punta Zorroza convertiría a este proyecto en la punta de lanza para la regeneración urbana de la zona donde se ubica. La gestión del proyecto, aunque sobredimensionada, sería análoga a la *Fundación BilbaoArte*, un centro de producción artística dependiente del Ayuntamiento de Bilbao, que pone a disposición de los artistas los medios e infraestructuras necesarias para el desarrollo de sus propuestas y les ayuda en su profesionalización.

Aunque lo más innovador de esta propuesta sería la disponibilidad de estudios individuales para artistas en régimen de alquiler social, con contratos de entre 5 y 10 años, para poder generar un núcleo de creación artística estable y sostenido en el tiempo, además de asegurar ingresos que faciliten la sostenibilidad económica del proyecto. Este alquiler a bajo precio, además del compromiso de aprovechamiento y mantenimiento del espacio individual, debe incluir la disponibilidad de los inquilinos en labores de mantenimiento de los espacios comunes y su participación en proyectos artístico-culturales con los vecinos de Zorroza.

En cuanto a la adecuación arquitectónica del inmueble para este nuevo uso, se propone su rehabilitación retomando el proyecto para el Museo Vasco de la Industria planteado en 2005 por la AVPIOP, readaptándolo a las necesidades de este nuevo proyecto de reutilización. El proyecto no desarrollado de la AVPIOP era un ejemplo de buenas prácticas en la rehabilitación/reutilización de un elemento de Patrimonio Cultural de origen industrial, pues se priorizaba la conservación de sus características industriales propiamente dichas, adaptando las necesidades del Museo de la Industria a las condiciones preexistentes.

El proyecto que aquí se plantea prevé dedicar las plantas 2, 3 y 4 a estudios-taller para artistas, así como ofrecer espacios para plataformas de difusión y asociaciones vinculadas al arte, residencias temporales de artistas o locales de ensayo para actividades vinculadas a la música o la danza. También, se dedicará parte del espacio a talleres comunitarios (planta 1) para el uso de los residentes y de los usuarios externos autorizados. Estos talleres consistirán en:

- Taller de escultura y construcción.
- Taller *Medialab*.
- Taller de serigrafía y grabado.
- Taller de edición, impresión y nuevas tecnologías.
- Estudio de fotografía y vídeo.

Notas -----

¹⁴⁰ En ambas cartas de la UNESCO, se destaca que el interés y el afecto público por el Patrimonio

Industrial y la apreciación de sus valores son las formas más seguras de conservarlo.

Para un uso público, libre y comunitario, se plantea dotar al complejo de ludoteca, sala de exposiciones y espacios-taller (planta 1) dedicados a la interacción de los artistas con agentes sociales —colegios, asociaciones vecinales, etc.— a fin de crear actividades que acerquen el arte a la sociedad.



Figura 531. Fotografía actual (2020) del bajo cubierta de la harinera.

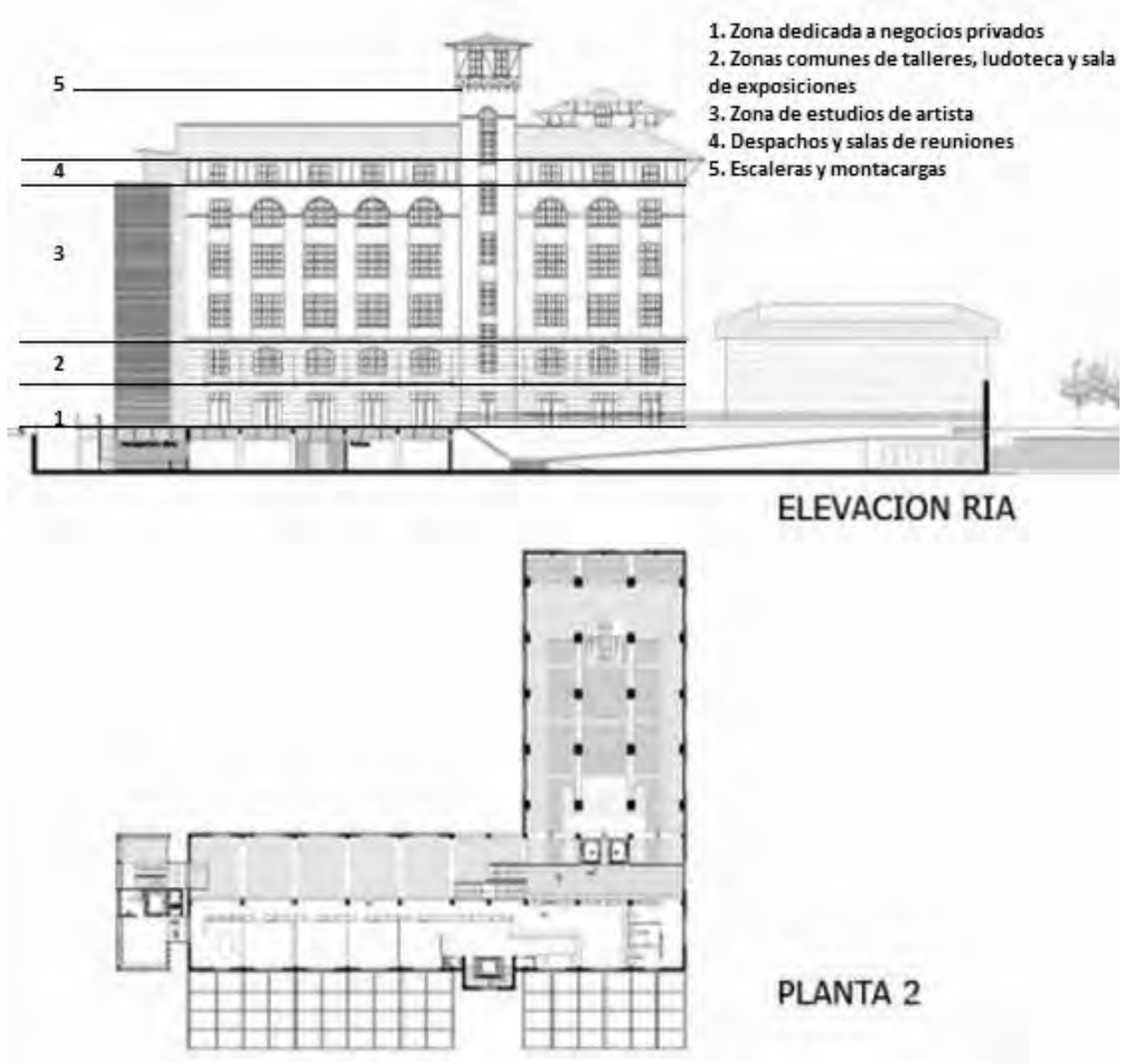
Figura 530. Fotografía del interior de la planta cuarta del edificio de GRANDES MOLINOS VASCOS.

En la planta bajo cubierta (planta 5) se ubicarían los diferentes despachos necesarios para la gestión del complejo y salas de reuniones. Las escaleras, el ascensor y un gran montacargas ocuparán su espacio original en la torre central del edificio y en el lateral de la fábrica de pisos, junto a los silos.

El proyecto deberá contar con inversión privada, por lo que se dedicarán varios espacios en la parte inferior del edificio (planta 0) a negocios privados, pero que estén en consonancia con la oferta cultural y de ocio que marcará la directriz del proyecto. La idoneidad de la oferta privada se estudiará para que su impacto sea positivo. En un principio se plantea la posibilidad de dotar al complejo de locales de hostelería, aunque se abre la puerta a actividades económicas relacionadas con la cultura, el ocio o el deporte como: cines, librerías, tiendas de material de bellas artes o incluso un gimnasio, contando

siempre con los pertinentes estudios de viabilidad. En este sentido, hay ejemplos de proyectos análogos con un contrastado buen funcionamiento en Europa, como el anteriormente mencionado de LX Factory de Lisboa.

Finalmente, la que se denomina Sala de Bocas, situada bajo la estructura de los silos de la harinera, ofrece un lugar único y polivalente en el que se pueden realizar actividades de muy diversa índole, desde desfiles de moda, fiestas, convenciones o cualquier actividad social que se pueda adaptar a este espacio. Curiosamente, en la ciudad china de Shanghái, se ha rehabilitado una inmensa edificación industrial agroalimentaria denominada Silos de Minsheng, cuya sala de bocas guarda cierto parecido estructural interior con la de Grandes Molinos Vascos, aunque con la lógica distancia dimensional con el que fuese el edificio de silos más grande de Asia. Otra de las analogías entre ambas edificaciones industriales, la vasca y la china, es su situación junto al principal cauce fluvial de sus ciudades, lo que les concede una ubicación privilegiada.



Figuras 532 y 533. Planos de alzado y planta de GRANDES MOLINOS VASCOS, en los que se muestran la distribución de los usos previstos.



Figura 534. Fotografía de la *sala de bocas* de los *Silos de Minsheng* utilizada como pasarela para un desfile de la firma italiana de moda Prada.

Figura 535. Fotografía de la *sala de bocas* de los *Silos de Minsheng* en su uso cotidiano.

Figura 536. Fotografía de la *Sala de Bocas* de GRANDES MOLINOS VASCOS.

7.5.2.b Justificación del proyecto y de la intervención pública

La génesis del proyecto está en solventar la situación de abandono y el peligro real de ruina irreversible en el que se encuentra, desde hace décadas, GRANDES MOLINOS VASCOS. En el apartado de esta tesis dedicado a la gestión de los elementos industriales reconocidos como Patrimonio Cultural, quedan reflejados los requerimientos que, desde el Ayuntamiento de Bilbao y el Departamento de Cultura de la DFB, se realizaron a la propiedad para que tome las medidas necesarias para la correcta conservación del inmueble. Esta hizo caso omiso de ellos. Según se especifica en los artículos 20 y 35

de la Ley 7/90 de PCV —vigente durante la investigación— y en el artículo 29.1 de la Ley 6/2019 de PCV —vigente en la actualidad—, además de en el artículo 19 de la Ley del Suelo 6/1998, el propietario tiene la obligación de conservar, cuidar y proteger debidamente los BBCC de su propiedad para asegurar su integridad y evitar su pérdida destrucción o deterioro.

Como antecedentes de intervenciones institucionales en relación con este bien, tal y como se ha documentado en el análisis de *Grandes Molinos Vascos* como caso de estudio de la tipología de BBCC *abandonados y degradados*, dentro del capítulo dedicado a la gestión, se reseñan la fallida reparación de las cubiertas en 1999 y la colocación de un sistema de redes de protección en 2012 en la fachada de la *Cordelería Real* para contener posibles derrumbes sobre la vía pública. Más allá de estos ineficaces parches, durante el dilatado tiempo de abandono de este *Monumento* no se ha acometido ninguna intervención que ayude a su supervivencia estructural y a su digna conservación.

En definitiva, una frágil voluntad política respecto a la importancia patrimonial de este *Monumento*, unida a una excesiva laxitud por parte de los poderes públicos en la exigencia del cumplimiento de la ley y una insuficiente asignación de fondos, explican la actual situación límite de este *Monumento* del *Patrimonio Cultural vasco*.

La no cooperación y la ilegalidad flagrante de la propiedad dejan solo dos escenarios posibles a los poderes públicos para garantizar la salvaguarda de este *Monumento*: negociar una cesión para su explotación, haciéndose cargo de los gastos de rehabilitación del inmueble, o la expropiación del bien amparada por la ley. En este sentido, la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de PCV es meridianamente clara y dedica su artículo 31 a tratar las causas que justificarían la expropiación de un BC; en el apartado 1 del artículo se dice textualmente que:

Serán consideradas causas de utilidad pública o interés social para la expropiación de los bienes culturales protegidos:

- a) La defensa y protección de los bienes culturales.
- b) El incumplimiento de los deberes de conservación y cuidado establecidos en esta ley por parte de las personas propietarias, poseedoras o titulares de derechos sobre los bienes protegidos, que facultará a la Administración para la expropiación total o parcial del bien protegido.

Además, a la hora de valorar este proyecto, se debe tener en cuenta el contexto urbano de este enclave, Punta Zorroza, que ha sido hasta hace escasos años el último bastión industrial y portuario de Bilbao y que será objetivo de una profunda regeneración urbana según el PGOU de Punta Zorroza, se concede una importancia central al edificio de GRANDES MOLINOS VASCOS (Puertas, 2012).

La justificación de la construcción de un vivero de creación artística se fundamenta en:

1. Alineamiento con la *Estrategia de Especialización Inteligente de Euskadi y de Bilbao* (RIS3), que identifica a las Industrias Culturales y Creativas como uno de los sectores prioritarios de desarrollo económico del territorio (Gobierno Vasco, 2014, p. 27).
2. Retorno económico en la misma área institucional que realiza la inversión. La rehabilitación del edificio sería sufragada (en gran parte) con fondos provenientes de los presupuestos de los Departamentos de Cultura de Gobierno Vasco (que participa en la iniciativa europea CREADIS3) y DFB, y si se reutiliza el edificio industrial para crear un núcleo de creación artística esta inversión repercute directamente en el sector más débil y precarizado de la red cultural: los artistas.
3. La inexistencia, en Vizcaya, de un núcleo de creación estable y duradero en el tiempo en el ámbito de las artes plásticas y audiovisuales. Aunque existen propuestas análogas, como la *Fundación BilbaoArte*, esta no ofrece estancias superiores al año y la limitación espacial de los

estudios de los artistas obliga a que sean compartidos. A esto se agrega el problema de la inexistencia de espacios de creación comunes.

4. La futura demanda social de equipamientos culturales y de ocio para las nuevas zonas de expansión urbana de Punta Zorroza y Zorrozaurre.
5. La supervivencia de este BC pasa por su reutilización y este proyecto es *a priori* sostenible económicamente y prioriza la conservación de los valores industriales del edificio, minimizando el impacto de la nueva actividad. El proyecto tratará de aunar identidad cultural y promoción económica.
6. La sostenibilidad social del proyecto, que implica al barrio (asociaciones vecinales), busca convertir a *Grandes Molinos Vascos* en un espacio de integración social e identidad vecinal.



Figuras 537 y 538. Comparativa entre el espacio industrial actual en el que se enclava *Grandes Molinos Vascos* y el espacio urbano proyectado en el PGOU de Punta Zorroza. En ambos territorios, la harinera (rodeada por un círculo rojizo) tiene un papel central y vertebrador con gran presencia visual.

7.5.2.c Impacto socioeconómico del proyecto

En cuanto al impacto que se prevé tendría este proyecto en Bilbao, socialmente hablando, y tal como ha sucedido en varias ocasiones constatables en la historia reciente de la Villa, la implantación de un núcleo de producción artística sostenida ha sido determinante en la regeneración de áreas urbanas degradadas o periféricas. Algunos ejemplos como la implantación de la mencionada *Fundación Bilbaoarte* en el bilbaíno barrio de Bilbao la Vieja o el proyecto *Zorrozaurre Art Work in Progress (ZWAP)* en la hoy isla de Zorrozaurre, han supuesto una regeneración urbana mediada por actividades ligadas al arte y la cultura.



Figura 539. Fotografía de la harinera y el entorno industrial donde se ubica en la actualidad. En su reutilización, se considera fundamental conservar la relación directa de la edificación con la Ría.

Estos impactos podrían ser análogos a la regeneración del barrio del Soho en Nueva York a principios de la década de 1970, una consecuencia directa de una actividad artística colectiva, en la que destacó sobremanera la influencia de Gordon Matta-Clark. Esta mezcla entre arte y vida comunitaria genera dinámicas regeneradoras y de revalorización de los entornos urbanos degradados.

En los mencionados procesos de regeneración urbana, con una inversión económica mínima, se consigue una revitalización urbana máxima, con una revalorización del suelo, que genera nuevas zonas de oportunidad. Lo que se debe tener en cuenta es que estas áreas urbanas de nueva creación, los nuevos ensanches, deben integrarse con el espacio urbano preexistente, manteniendo las idiosincrasias de los barrios históricos de la Villa.

7.5.2.d Sostenibilidad del proyecto

La selección de GRANDES MOLINOS VASCOS como sede del proyecto es relativamente sencilla y lógica, pues se trata de un BC abandonado desde hace décadas y sin un futuro uso definido, además de que la morfología del edificio es perfectamente compatible con las necesidades del proyecto. Pero, como en

todo proyecto de tamaño envergadura, el principal problema al que habría que hacer frente es el coste económico de la rehabilitación y del equipamiento necesario para hacerlo realidad.

En este sentido y como se explicará en el apartado de inversión pública, se busca un equilibrio entre inversión e ingresos con el pago de cuotas correspondientes al alquiler de los estudios por parte de los artistas residentes y del alquiler de locales dedicados a negocios privados. Aunque el principal retorno de la inversión sería más social que económico, ya que se trata de equipamientos culturales y de ocio en un espacio urbano de nueva creación que carece de estos servicios para sus vecinos.

En cuanto a la sostenibilidad medioambiental y eficiencia del edificio, se tendrán en cuenta las técnicas de construcción, los materiales empleados en la rehabilitación, el consumo energético, utilización eficaz de los recursos preexistentes y el reciclaje de los residuos.

7.5.2.e Justificación de la inversión pública en el proyecto. El liderazgo de lo público

En referencia a la inversión pública en un proyecto de estas características, se debe intentar sumar el mayor número de inversores y aliados, tratando de acceder a fondos europeos. En este sentido, haciendo referencia a la normativa europea de inversión, se debe tener en cuenta que la Unión Europea instó a los estados miembros a hacer un ejercicio de autoanálisis en pro de la búsqueda de una especialización de sus recursos y potencialidades en innovación, reorientando sus estructuras industriales y de conocimiento hacia industrias y servicios emergentes y mercados internacionales. Este análisis se denomina RIS3, acrónimo de "*Research and Innovation Strategy for Smart Specialisation*".

En 2014, el Gobierno Vasco hizo públicos los resultados del RIS3 en Euskadi y, dentro de los análisis llevados a cabo tanto por Gobierno Vasco como por la DFB y el Ayuntamiento de Bilbao, se concluye que el segmento del ocio y entretenimiento, en el que incluyen las Industrias Creativas, es prioritario en el ámbito de inversión y desarrollo. Así pues, este proyecto de reutilización de *Grandes Molinos Vascos* encajaría perfectamente en las estrategias de inversión y desarrollo de las tres administraciones y podría optar a los Fondos Estructurales Europeos.

Además, como se ha destacado anteriormente, es de justicia que haya un retorno económico a la misma área que invierte. Si las inversiones públicas para conservación de los BBCC salen de los presupuestos de los Departamentos de Cultura de las diferentes administraciones, se entiende que habría que priorizar proyectos de reutilización que propusiesen actividades relacionadas con la cultura. Este proyecto incidiría directamente en el sector cultural vasco, ayudando al desarrollo y profesionalización de los artistas.

En este sentido, cabe destacar la reflexión que hacen Ballart y Juan en su libro sobre la gestión del Patrimonio Cultural, en el que dicen textualmente que «actualmente las industrias culturales son el subsector económico que más crece en los países más desarrollados y uno de los que crea empleos más especializados a los que accede gente más diversa» (Ballart y Juan, 2001, p. 65). En el mismo libro, en el apartado dedicado al marco de gestión, los autores refieren las directrices de la Unión Europea como marco legal del Patrimonio Cultural, asegurando que hay una relación directa «[...] entre cultura, industrias culturales y empleo, basándose en los estudios de la Comisión que demuestran la importancia de las actividades culturales en la sociedad y el potencial de creación de empleo que suponen» (Ballart y Juan, 2001, p. 97). Existen también estudios como *La industria de la cultura y el ocio en España. Su aportación al PIB (1993-1997)*, en los que se confirma la importancia creciente de las industrias culturales en la economía española.

La participación pública en la rehabilitación y reutilización de este BC debe estar garantizada por el triple cometido social del patrimonio como bien público en una sociedad democrática moderna: por

servir a la memoria colectiva, por contribuir a la educación social en valores y afectos y por ser industria cultural.

7.5.2.f Criterios generales de intervención en el Monumento

Los proyectos de intervención o reutilización sobre cualquier BC del País Vasco deben ser supervisados tanto por los Departamentos de Cultura de Gobierno Vasco como de las Diputaciones Forales correspondientes. Estas, junto a los Ayuntamientos, son las instituciones señaladas por las leyes de PCV como responsables directas para hacer cumplir la ley. Asimismo, deben también ceñirse a los límites y a las especificaciones señaladas en el régimen de protección del inmueble patrimonial, en este caso, contenidas en el BOPV N.º 51 del 13 de marzo de 2009.

Cualquier alteración de un elemento patrimonial protegido debería regirse por las recomendaciones establecidas en la *Carta de Cracovia*¹⁴¹. Entre los objetivos y metodologías de intervención para la correcta conservación del Patrimonio Cultural que se recogen en este documento, se establece que:

El patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico, así como los elementos que lo componen, son el resultado de una identificación con varios momentos asociados a la historia y a sus contextos socioculturales. La conservación de este patrimonio es nuestro objetivo. La conservación puede ser realizada mediante diferentes tipos de intervenciones como son el control medioambiental, mantenimiento, reparación, restauración, renovación y rehabilitación. Cualquier intervención implica decisiones, selecciones y responsabilidades relacionadas con el patrimonio entero, también con aquellas partes que no tienen un significado específico hoy, pero podrían tenerlo en el futuro. (UNESCO, 2000)

La *Carta* también valora como fundamentales en la salvaguarda del Patrimonio Cultural su mantenimiento y reparación, acciones que deben regirse por «una investigación sistemática, inspección, control, seguimiento y pruebas. Hay que informar y prever el posible deterioro, y tomar las adecuadas medidas preventivas». En este documento se deja claro que, para lograr una «conservación eficaz», el proyecto de restauración debe estar basado en «opciones técnicas apropiadas y organizadas en un proceso cognitivo que integre la recogida de información y el conocimiento profundo del edificio y/o del emplazamiento» (UNESCO, 2000).

Queda meridianamente claro que se debe priorizar el mantenimiento de la esencia constructiva del inmueble, reutilizando el material preexistente y haciendo que esta restauración genere el menor impacto posible. En este sentido, la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco en su artículo 34 da cuenta de los criterios generales de intervención sobre los BBCC:

- 1.- Las intervenciones sobre cualquier bien del patrimonio cultural vasco incluido en el Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco garantizarán por todos los medios de la ciencia y de la técnica su conocimiento, conservación, restauración y rehabilitación para su puesta en valor.
- 2.- A los efectos de esta ley, se entiende por puesta en valor el conjunto de actuaciones encaminadas a conocer, valorizar, reconocer y dotarle de uso a un bien, sin desvirtuar por ello los valores culturales por los que ha sido objeto de protección.
- 3.- El uso al que se destinen estos bienes deberá ser compatible con los valores objeto de protección en su declaración, garantizando en todo caso su conservación y puesta en valor.

Notas -----

141 La *Carta de Cracovia* (2000) es un documento suscrito por reconocidas personalidades del ámbito académico y científico como ICOMOS, ICCROM o la

Unión Europea. Esta carta contiene las claves y criterios para la conservación y restauración del Patrimonio Cultural.

4.- Se establece como principio básico de actuación la intervención mínima indispensable para asegurar la transmisión de los valores culturales de los que es portador el bien y la reversibilidad de los procedimientos que se apliquen.

5.- Las intervenciones respetarán los añadidos de todas las épocas que perviven en el bien y que proporcionan información sobre la evolución del mismo. Así mismo [sic], se procurará retirar los añadidos degradantes de los bienes protegidos.

6.- Únicamente se permitirá la reconstrucción o reintegración de las partes que falten cuando se cuente con información precisa fehaciente de la autenticidad de la parte a reconstruir y concurra, además, alguno de los siguientes supuestos:

a) Que la intervención sea necesaria para garantizar la integridad del bien o para una correcta comprensión de sus valores culturales.

b) Que en su reposición se utilicen elementos originales o, si ello no fuera posible, compatibles, debiendo, en este último caso, ser discernibles de los originales.

7.- Las adiciones que se autoricen deberán respetar la armonía del conjunto, distinguiéndose de las partes originales para evitar las falsificaciones históricas o artísticas. La naturaleza de estas adiciones deberá garantizar su reversibilidad sin daños sobre el bien.

8.- En las intervenciones se deberán proteger las estructuras interiores, distribuciones y acabados, con el mismo nivel de protección que los envolventes exteriores, evitándose la demolición de sus elementos constituyentes, salvo para su sustitución, elemento a elemento, por estructuras similares a las existentes.

9.- Se prohíbe el uso de técnicas y materiales que no sean compatibles con los que conforman el bien y su entorno, o con los valores objeto de protección según el régimen aplicable. Las técnicas y materiales utilizados en las intervenciones deberán ofrecer comportamientos y resultados suficientemente avalados por la experiencia o por la investigación.

10.- La aplicación de las normativas sectoriales se supeditará a la conservación de los valores culturales del bien.

Con carácter previo a la ejecución de cualquier intervención que se pretenda llevar a cabo y según se especifica en el artículo 8 del BOPV N.º 51 del 13 de Marzo de 2009 en relación a *Grandes Molinos Vascos*, deberá elaborarse el correspondiente proyecto de intervención con el siguiente contenido: estudio analítico del estado actual del edificio (descripción y análisis de su estado de conservación), documentación gráfica con la descripción de intervenciones que deben realizarse, materiales a utilizar, fases para la ejecución y estado final, documentación escrita con los objetivos de la intervención, los trabajos que se van a realizar y las técnicas que se van a utilizar, determinación de las técnicas y medios necesarios para el adecuado mantenimiento y aseguramiento de la vida de la edificación y presupuesto de la intervención.

7.5.3 Intervención artística de GRANDES MOLINOS VASCOS

Atendiendo a la esencia de esta tesis, al conocer y comprobar el estado de abandono de este *Monumento*, se abordó su intervención artística en el contexto de dos de los proyectos de práctica artística que conforman esta tesis: *Exposición de motivos* (2018) y *I survived the Guggenheim effect* (2020-21). En el primero, se proyectan artículos de la ley 7/90 PCV vigente en el momento de las intervenciones sobre las fachadas de BBCC de origen industrial del área metropolitana de Bilbao para evidenciar las ilegalidades cometidas por sus propietarios y por los poderes públicos. En el segundo trabajo, *I survived the Guggenheim effect*, se proyectan textos sobre vestigios de la industrialización,

creando binomios texto-imagen que resignifiquen el elemento patrimonial, provocando un pensamiento crítico en el espectador.

En la intervención de *Grandes Molinos Vascos* dentro del proyecto *Exposición de motivos*, se proyecta, sobre los silos de la harinera, el artículo 3 de las disposiciones Generales de la Ley 7/90 PCV. Este artículo insta a los poderes públicos con competencias en la gestión del Patrimonio Cultural vasco a adoptar las medidas necesarias para garantizar la integridad y proteger este patrimonio para las futuras generaciones. Este artículo también legitima a cualquier ciudadano para actuar en la defensa del Patrimonio Cultural. Así pues, esta obra se convierte en una plataforma de denuncia sobre la situación de abandono y degradación manifiesta en la que se encuentra este *Monumento* ante la pasividad de los poderes públicos. La proyección del texto de la Ley sobre la piel de esta fábrica abandonada evidencia la ilegalidad cometida.

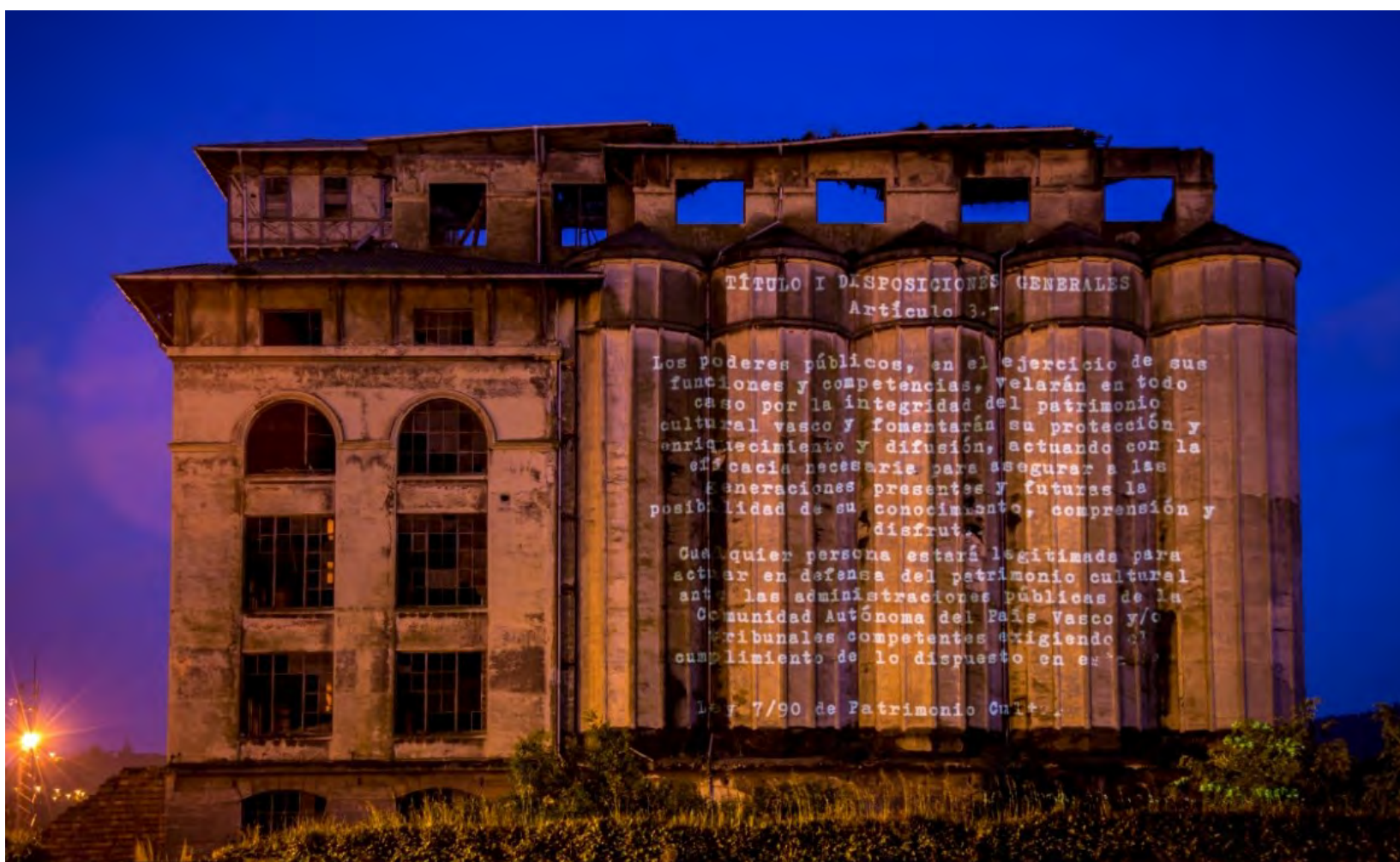


Figura 540. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos*¹⁴² [Acción en espacio público].

Notas -----

142 La obra *Grandes Molinos Vascos* forma parte del proyecto *Exposición de motivos*. En esta acción artística en espacio público se proyecta sobre la piel de los silos de la harinera el artículo 3 de la Ley

7/1990 de PCV, en el que se invoca la responsabilidad de los poderes públicos competentes para que atajen la situación de abandono y degradación que padece este BC.



Figura 541. Salcedo, A. (2020). *Somos o no somos?* [Acción en espacio público].



Figura 542. Salcedo, A. (2020). *Brutalité!* [Acción en espacio público].

En el contexto del proyecto *I survived the Guggenheim effect*, se interviene en dos ocasiones el edificio de la harinera. En la primera ocasión, se proyecta el texto “Somos o no somos?” sobre la fachada trasera de la fábrica. El objetivo de esta intervención es reutilizar el eslogan empleado por la DFB para reactivar la economía tras la pandemia de la COVID19 en un intento de remover la conciencia comunitaria de los vizcaínos para no dejar a nadie atrás en la recuperación postCOVID; para poner frente a la propia DFB sus incoherencias al dejar que un *Monumento* del PCV protegido por la ley agonice tras décadas de abandono y degradación sin que se haya hecho nada por protegerlo. En la segunda intervención, realizada en el interior de la *Sala de Bocas* de la harinera, se proyecta el texto “*Brutalité!*”. Esta locución francófona, que se traduce como brutalidad, tiene, en esta obra, dos acepciones: la primera, referida a la brutalidad arquitectónica de este espacio, que bien podría encuadrarse en el estilo *brutalista*, por la masividad estructural de sus columnas, la desnudez del hormigón armado de toda la estancia y el característico techo de bóvedas invertidas que se conforma con las bases de los silos facetados y, la segunda, que se refiere a la brutalidad que supone tener abandonado y en desuso un espacio de estas características, único en el Estado.

En todas estas intervenciones, se hace un alegato sobre la necesidad de protección real y reutilización de este BC, instando a las instituciones para que colaboren y se involucren en la búsqueda de soluciones que acaben con la situación de abandono que padece este *Monumento*, garantizando su supervivencia y futuro.

7.5.4 Valoración del proyecto *BilbaoBizkaiArte*

La rehabilitación y reutilización de GRANDES MOLINOS VASCOS es un deber y una deuda de conservación del Patrimonio y la memoria de la industrialización del País Vasco. Sin reutilización sostenible, no hay futuro para el Patrimonio Industrial. Existe una necesidad real de generar un núcleo de creación artística que, como en épocas y contextos anteriores, ha sido crucial para el desarrollo cultural de una región.

Por su parte, el proyecto está perfectamente alineado con las Estrategias de Especialización Inteligente de Euskadi (RIS3), marcando entre los sectores prioritarios de inversión a las industrias creativas y culturales. En este sentido, se debería incorporar el enfoque de *planeamiento patrimonial* al PGOU de Punta Zorroza, con *Grandes Molinos Vascos* como piedra angular de la regeneración e integración del entorno.

El desarrollo urbanístico de Zorrozaurre y Punta Zorroza —últimos espacios industriales de Bilbao— debe ser una oportunidad para preservar el paisaje industrial de la Ría. Este edificio es parte indisoluble de este paisaje y debería convertirse en ejemplo de nuevas políticas de reutilización y revalorización del Patrimonio Industrial.

Con la crisis inmobiliaria, económica y sanitaria de los últimos tiempos, la rehabilitación y reutilización arquitectónica se debe convertir en una opción estratégica. Las diferentes administraciones deben ver las posibilidades que la reutilización de las arquitecturas industriales ofrece para la regeneración de áreas urbanas degradadas y la sostenibilidad medioambiental.

Los vecinos tanto de Zorroza como de Zorrozaurre deben ser partícipes de cualquier proyecto que se vaya a desarrollar en su entorno, pues llevan años trabajando para la conservación, reintegración y puesta en valor del Patrimonio Industrial de sus entornos urbanos y este proyecto satisfaría parte sus demandas, además de ampliar la oferta cultural y de ocio de sus barrios. Por otra parte, para una sostenibilidad económica del proyecto, debe haber inversión privada, por lo que es necesaria la implicación de las PYMES, incidiendo en la oportunidad de futuro de la inversión en este proyecto.

La imagen de la Ría está ligada a su paisaje industrial, por lo que es necesario un diálogo entre las nuevas propuestas arquitectónicas y el Patrimonio Industrial preexistente, patrimonio este que, con

sus valores históricos, culturales y estéticos, conforma el paisaje cultural. Se trata de facilitar la coexistencia de estas dos realidades a modo de palimpsesto, donde los vestigios de la vieja urbe industrial se integran en el nuevo Bilbao como paisaje y arquitecturas aceptadas en la propia ordenación y gestión del territorio.

Este proyecto se ha hecho público mediante la ponencia titulada *Grandes Molinos Vascos. Como el arte puede salvar un Bien Cultural*



7.6

Azken alabak (2017-2019)

7.6.1 Planteamiento del proyecto *Azken alabak*

[...] Alguien ha dicho que, dentro de algunos años, las actuales máquinas de vapor, sustituidas por otros motores, se convertirán en monumentos arqueológicos, yendo a parar a los museos. Puede muy bien suponerse, con igual razón, que esas altas chimeneas de las fábricas, cuyo humo se divisa desde la reliquia de la vieja torre de Zurbaran, llegarán a ser también curiosidad arqueológica, mudos testigos de cuanto fue y ha muerto. Y como un romántico de hoy puede ir a la Casa-Torre begoñesa a meditar en el irreversible fluir del tiempo y en la eterna mudanza de las cosas, así podrá ir mañana un futuro romántico al pie de las ruinas que de nuestros actuales queden, a meditar la misma meditación siempre antigua y nueva siempre, tan vieja como el sol y, como él, cada día nueva [...].

Miguel de Unamuno (1898, p. 140)

7.6.1.a El proyecto ¹⁴³

*¿Cómo puede la práctica artística contemporánea dar una segunda vida al patrimonio industrial mueble obsoleto? Como respuesta a esta cuestión nace el proyecto artístico *Ceci n'est pas un objet industriel*¹⁴⁴.*

Ceci n'est pas un objet industriel es un proyecto de investigación en arte contemporáneo, cuyo objetivo principal es posibilitar la conservación, mediante la reutilización, de los últimos *modelos para fundición*¹⁴⁵ de la empresa BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA (BWE). Estos modelos industriales son reutilizados para construir una colección de esculturas, basadas en los prototipos que contienen. La transformación de las piezas industriales en objetos artísticos contribuye a la conservación y divulgación del valor del patrimonio mueble de la BWE. Este patrimonio, sin duda, debería formar parte del Patrimonio Industrial mueble del País Vasco.

Como premisa, se parte de la hipótesis de que el Patrimonio Industrial es contenedor de la memoria industrial y de parte de nuestra cultura e identidad. Su obsolescencia constituye una pérdida en la memoria colectiva, que es posible recuperar mediante la intervención artística en este Patrimonio. El objetivo del proyecto es conservar, revalorizar y divulgar la memoria y el Patrimonio de esta emblemática empresa, dando una segunda vida a los últimos objetos rescatados de entre sus escombros. Este análisis dará cuenta de los pormenores del proyecto artístico, tales como: la selección de la fábrica, los objetivos que se busca alcanzar, la metodología empleada para llevarlos a cabo y la valoración final.

La metodología combina tres trabajos simultáneos: por un lado, el trabajo de campo en la fábrica para la recopilación de datos, la documentación y los registros (fotográfico y de vídeo); por otro lado, el trabajo artístico —con la realización de las piezas escultóricas, de la serie fotográfica y de una instalación audiovisual— y, por último, el trabajo de análisis y selección de los datos y los materiales de registro para la investigación. La unión de los tres dota al proyecto de importantes aportaciones tanto en el plano artístico como en el teórico-conceptual.

7.6.1.b Objetivos

- **Objetivo principal**

El objetivo principal de este proyecto artístico es contribuir a la conservación y revitalización de la memoria de la empresa BWE de parte de la memoria histórica industrial vasca.

Notas -----

¹⁴³ Para la realización de este proyecto, se cuenta con una subvención para Creación en Artes Plásticas del año 2018 del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

¹⁴⁴ El nombre del proyecto homenajea al pintor surrealista René Magritte y a su célebre obra *Ceci n'est pas une pipe*. *Ceci n'est pas un objet industriel* hace alusión a que las piezas escultóricas resultantes

de este proyecto no son objetos industriales, sino su representación, transformados en objetos artísticos.

¹⁴⁵ Los modelos industriales eran unos artefactos realizados en madera, que representaban en escala 1 a 1 a la pieza industrial que iba a ser realizada mediante fundición.

- **Objetivos secundarios**

Los objetivos secundarios que se marcan para este proyecto son: (1) intentar cambiar el estatus de los modelos industriales rescatados de objetos industriales sin valor reconocido oficialmente (estaban abandonados y deteriorados) a elementos de patrimonio mueble con un valor reconocido (histórico, tecnológico y estético); (2) contribuir a la construcción de la identidad social y cultural vasca mediante la interacción entre arte y patrimonio industrial; (3) reinterpretar artísticamente los modelos industriales para crear una colección de objetos de arte; y (4) realizar una exposición itinerante que dé cuenta del proyecto en forma de instalación multimedia y que aúne las partes audiovisual, documental y escultórica.

7.6.1.c Interés social y artístico del proyecto

El interés social del proyecto está en el retorno a la sociedad de estas piezas industriales transformadas y resignificadas como artefactos artísticos que tienen una función, al igual que los modelos industriales originales, que ejercen una función de contenedores de la memoria industrial.

En este sentido, resulta preocupante la falta de sensibilidad e interés de la sociedad y las instituciones públicas por un pasado industrial, que no por reciente, deja de ser determinante en el estatus socioeconómico que, aún hoy, disfruta la sociedad vasca. Este legado de la industrialización es extremadamente frágil y se escapa de entre las manos, por lo que es fundamental la implicación y sensibilización de la sociedad y las instituciones en su salvaguarda y puesta en valor. Este acto que muta los restos físicos industriales en objetos de arte permite conservar, revitalizar y transmitir los valores patrimoniales industriales.

Los objetos resultantes de esta transformación serán huellas físicas de nuestro pasado industrial. En un cambio de paradigma socioeconómico postindustrial como el actual, los vestigios industriales son desechados, borrados sistemáticamente, pese a su importancia como testigos de una época. Estos restos de la industrialización son fundamentales para entender nuestra historia y forman parte de nuestra identidad y memoria colectiva.

En este sentido, como testigo atento a esta radical transformación socioeconómica, el arte puede mediar en qué puede y qué no puede ya seguir ocurriendo, de tal forma que, quizás, pueda convertirse en uno de los últimos bastiones para la arqueología de la memoria, con materializaciones como las relacionadas con oficios industriales tradicionales, como el de modelista que, por su anacronismo técnico y tecnológico, están abocados a su desaparición.

De este modo, el arte es concebido como contenedor de la memoria propia y como conservador de otras memorias, como la industrial, frágil y en riesgo de desaparecer por falta de protección adecuada y de una transmisión deficiente e insuficiente. Con este proyecto, el arte se convierte en el vaso comunicador intergeneracional de la memoria industrial vasca.

En el aspecto puramente artístico se realizarán una serie de artefactos que darán cuenta de los prototipos contenidos en los modelos, pero con las cicatrices del proceso de degradación de estos — al estar a la intemperie, colonizados por la naturaleza y atrapados bajo escombros—, y de las huellas de las diferentes transformaciones y acciones que acontecen en el proceso de fabricación de los objetos de arte. Cada escultura es una suerte de palimpsesto, donde se acumulan las alteraciones físicas, desde la pieza industrial original, hasta la obra de arte final.

La serie de obras escultóricas tiene una presencia y formalidad basada en la estética y morfología industrial, en la que valores como la simetría, la materialidad o la posibilidad de creación múltiple de la pieza original se ven alterados por la intervención de la naturaleza y del hombre. Todo esto, sumado a las huellas propias de los procesos artísticos e industriales de producción, dará lugar a artefactos transformados, en los que los valores anteriormente descritos desaparecen, ya que las piezas de arte serán asimétricas, multimatéricas, únicas e imperfectas. Estas obras de arte devolverán a la sociedad unos bienes revalorizados y revitalizados, que aseguran su conservación, y se convertirán en la última materialización de estos modelos industriales.

La exposición itinerante del proyecto Azken alabak tiene una finalidad evangelizadora sobre la necesaria conservación de los testimonios más relevantes de la etapa industrial vasca, entre los que destacan fábricas con la entidad histórica y social como BWE. Tal es así que en la web enportugalete.com se describe la esencia de este proyecto artístico como:

[...] el Museo Rialia acoge la exposición 'Azken Alabak, las últimas piezas de la Babcock', del escultor Alberto Salcedo, con la voluntad de conservar, revalorizar y divulgar la memoria del patrimonio y pasado industrial a través de los últimos vestigios de la emblemática empresa B&W, ubicada en la Vega Galindo. Estos últimos vestigios fueron rescatados de la fábrica y han sido reutilizados en este proyecto artístico donde se muestra la conjunción de lo industrial y el arte contemporáneo. (s.f., s.p.)

El proyecto encaja en las prácticas artísticas contemporáneas, aunque con un espíritu investigador, didáctico y etnográfico, que interrelaciona las diferentes fases procesales del proyecto, desde una etapa inicial de arqueología industrial, donde se documentan y recopilan objetos, pasando por la recuperación de los modelos industriales, hasta la creación de artefactos artísticos de carácter polimórfico, basados en las piezas contenidas en los modelos.

7.6.1.d Narrativa del proyecto

Fue en la primavera del año 2017 cuando tuve mi primer contacto con los restos del complejo industrial de la empresa BWE. Los talleres más antiguos de la fábrica se ubicaban en la frontera de los términos municipales de Sestao y Trapagaran, en la margen izquierda de la Ría del Nervión.

Aún recuerdo cómo, tratando de localizar la fábrica, mi amigo y presidente de la AVPIOP, Javier Puertas, me indicó su situación exacta: «debes coger la rotonda de Carrefour de Sestao dirección Trapagaran y, en el primer semáforo que te encuentras, gira a la derecha y verás el Edificio de Oficinas y los pabellones de los Talleres Generales a tu derecha; no tiene pérdida».

Y, efectivamente, nada más girar a la derecha en el semáforo indicado, comencé a ver los primeros edificios del complejo.

Aparqué el coche en la entrada y, armado con mi cámara de fotos, una *GoPro146*, y una grabadora, crucé por primera vez la puerta principal de BWE. Lo que allí encontré fue casi indescriptible, pues tenía más similitudes con un escenario de guerra que con una factoría que había cerrado sus puertas hacía menos de 5 años. En un primer vistazo, haciéndome una composición de lugar, tenía frente a mí la garita de seguridad en el acceso principal. Era una pequeña construcción de hormigón armado que recordaba a las edificaciones defensivas del *Cinturón de Hierro* de Bilbao. De este edificio solo

Notas -----

¹⁴⁶ Aunque la denominación *GoPro* hace referencia a una marca de cámaras concreta, se ha acabado utilizando de manera genérica, para denominar a las cámaras compactas, ligeras y resistentes (suelen

venir dentro de una carcasa sumergible), que hacen fotografías y graban vídeos en alta definición mediante un objetivo gran angular.

quedaba en pie su armazón, tanto los cristales como las puertas y los paneles de control se encontraban esparcidos en mil pedazos en sus inmediaciones.

A la derecha se levantaba una casa señorial que podría ser la vivienda de los propietarios o gerentes de la factoría. Estaba ocupada, pues, en el porche del acceso principal, se veían colgadas de una cuerda toallas y algo de ropa. No me acerqué más, porque la presencia de desconocidos me incomodaba y, antes de reconocer completamente el terreno, quería evitar tener problemas.

A mi izquierda, se erigía el edificio de oficinas, formado por dos bloques simétricos, unidos por un cuerpo central, por el que ascendían las escaleras de mármol que comunicaban sus plantas y dos ascensores. Se trataba de una construcción racionalista de impecable factura, casi señorial, en la que se podía atisbar aún el brillo de su época dorada, aunque, ante mí aparecía lo que podría pasar por un inmenso buque varado.

El edificio constaba de 3 plantas sobre superficie, un bajo cubierta y un sótano. Digo *constaba*, porque de la estructura metálica que constituía la cubierta y de esa última planta que cobijaba, nada quedaba. La práctica totalidad del metal del edificio había sido expoliado y vendido como chatarra. Aunque ya tenía noticias de que el edificio había sufrido varios incendios provocados, no dejaba de ser impactante la imagen de sus más de 32 inmensas ventanas (de 2 m x 2 m) por planta sin marcos ni cristales y con las manchas de hollín dejadas por el humo, ascendiendo por la fachada. Las ventanas y el acceso de la planta inferior estaban tapiadas con ladrillo para impedir el acceso, aunque el muro de la puerta estaba parcialmente derruido, lo que permitía entrar.

Decidí acceder por ese angosto agujero para tomar imágenes de esa primera planta y, al entrar, me encontré con una oscuridad prácticamente total, salvada por la luz del agujero por el que acababa de cruzar. Pude vislumbrar, tras unos segundos, las dos escaleras que ascendían por los flancos de ese cuerpo central. Subí a la primera planta por la escalera de mi izquierda y, a medida que avanzaba, aumentaba la luminosidad, que dejaba ver las escaleras de mármol llenas de cascotes de hormigón y restos entremezclados de cristales rotos y documentos.

El rellano de la primera planta recibía luz natural de dos ventanales de cristal de pavés con pintadas y agujeros que permitían ver las cabeceras de los Talleres Generales. Desde este descansillo, situado en el punto medio, se podía ver simultáneamente el bloque derecho e izquierdo del edificio. Curiosamente eran simétricos, pero el bloque izquierdo había sido pasto de las llamas, mientras que el derecho permanecía en buen estado de conservación.

Sin pensarlo, por puro instinto, me dirigí al espacio quemado. Parecía que había entrado en otro mundo. Ante mí, se abría un espacio rectangular, diáfano, rodeado de 18 ventanales de 2m x 2m, sin marcos ni cristales. El suelo estaba cubierto por una suerte de alfombra gris, compuesta por las cenizas de miles de documentos y planos quemados en los incendios que sufrió el edificio. El techo y las columnas de la estancia estaban desnudos, desprovistos de cualquier material de recubrimiento que en el pasado hubiesen tenido. Con la luminosidad natural de una mañana de primavera y con la gama cromática de grises y ocres que todo inundaba, la estancia adquiría la apariencia de un templo.

Tras fotografiar pormenorizadamente la estancia, me dirigí a su gemela, situada en el bloque derecho del edificio. Este espacio, completamente simétrico al anterior, no había sufrido ningún incendio, por lo que conservaba gran parte del recubrimiento de sus columnas y del techo. Al igual que su simétrico, carecía de marcos y cristales en sus ventanales y todo el material de oficina estaba amontonado en el suelo.



Figura 677. Fotografía de una de las salas calcinadas del edificio de las Oficinas Generales de BWE.

Al terminar, ascendí a la planta tercera por la maltrecha escalera de mármol y me encontré un rellano de idénticas dimensiones que el anterior. De igual manera, al mirar a derecha e izquierda, pude ver simultáneamente, las estancias paralelas y simétricas de esta planta. Se repetía la misma escena, con el espacio izquierdo quemado y el derecho dañado, pero aún en buen estado de conservación.

Me dirigí en primer lugar al espacio quemado. La afección de esta tercera planta por el fuego fue menor, por lo que conserva parte del revestimiento de madera de las columnas. Los muebles de oficina estaban totalmente calcinados, pero mantenían su estructura, lo que los hacía fácilmente identificables, aunque evidenciaban los daños tanto del fuego como del agua empleada por los bomberos para su extinción. A pesar de los daños, se apreciaba la calidad de materiales y acabados que tenían. Al igual que en el resto de los espacios, el suelo estaba cubierto por una acumulación de escombros y documentos, aunque el volumen de estos en la sala dificultaba sobremanera el tránsito por ella.

Una vez fotografiada esta estancia, fui a su gemela y me encontré un panorama idéntico al de la planta inferior. Igualmente, no está afectada por los incendios, pero ha sido salvajemente vandalizada. Eché un vistazo rápido y continué mi ascensión hacia la cubierta del edificio.

Al acceder a lo que fue la planta bajo cubierta del edificio, me sobrecogió encontrar un espacio con la dimensión de la planta total del edificio, sin cubierta, ni rastro alguno del entramado de vigas metálicas que formaban su tejado a dos aguas. Sobre el ala derecha del edificio, se amontonaban, a la intemperie, cerca de un centenar de armarios archivadores abiertos, con toda su documentación esparcida por el suelo, mojada y muy dañada (ver figura 678).

Era desolador ver esa cantidad de archivos: documentación del personal, documentación de la empresa, planos, etc., abandonados como si no tuviesen valor alguno. Hoy, con el edificio de las Oficinas Centrales ya demolido, únicamente los registros realizados y la documentación recogida en este proyecto dan fe de que tal patrimonio existió.



Figura 678. Fotografía de la cubierta con los miles de documentos esparcidos por el suelo a la intemperie.

Tras salir del edificio de oficinas, frente a mí, como si de una muralla se tratase, se levantaban las cabeceras de los talleres principales: una hilera de 10 fachadas adosadas de, más o menos, 20 metros de ancho por otros 20 metros de alto. En estas naves adosadas se realizaban los productos que ofrecía esta empresa, que desarrollaba su actividad comercial en el sector de los bienes de equipo.

Mientras recorría los casi 200m en línea recta que me separaban de la entrada principal de los talleres, avanzaba entre toneladas de escombros y basura, pues tanto la explanada central del complejo fabril como el interior de las naves de los talleres principales, se habían convertido en un vertedero ilegal, donde iban a parar los escombros de obras de la zona y toda suerte de artefactos, desde televisores hasta sofás, pasando por juguetes e incluso carritos de bebés. La imagen era desoladora y no podía creer que me encontrase en un espacio que perteneciese al País Vasco. Parecía, más bien, una ciudad devastada en una zona de guerra.

Al llegar a las fachadas de los talleres y embocar el acceso a estos, el impacto fue tremendo, pues, ante mí, aparecía un inmenso espacio a cielo abierto, constreñido por unos muros de hormigón, que apenas se mantenían en pie. Todos los elementos metálicos habían desaparecido, incluidas las estructuras de sustentación de las cubiertas. Teniendo en cuenta las dimensiones de los talleres (20 m de anchura por 220 m de largura y una altura de 18,5 m), *¿cuánto tiempo y cuántas personas habían sido necesarios para llevar a cabo tal expolio?* El interior de estos espacios estaba ocupado por escombros, millones de pedazos de cristal y uralita de las cubiertas y de modelos y moldes industriales de los últimos productos realizados por la empresa.

Recuerdo mi primer contacto con los modelos industriales de BABCOCK WILCOX como un momento de fascinación, casi de enamoramiento a primera vista. Aún impactado por el estado en que se encontraban las instalaciones, al descubrir esos objetos con una formalidad común y su obnubilante color azul Bilbao, parecía que todo lo demás desaparecía o, al menos, se disipaba su presencia. Así, vino a mí un estado de excitación y admiración por aquellos artefactos industriales.

Estas sensaciones son comunes a las personas que, con cierta sensibilidad, se topan con estos tesoros en espacios industriales obsoletos. Tal es el caso de Jean-Louis Kerouanton, historiador e investigador

en la Universidad de Nantes, que describe así su experiencia al acceder por primera vez a un almacén abandonado de modelos de la fábrica de hélices navales de su ciudad: «Fue un verdadero shock. La acumulación de más de un centenar de modelos, algunos de ellos de más de dos metros de longitud, no se asemejaba a otra cosa más que a un magnífico jardín de esculturas» (Kerouanton, 2009, p. 5).

O, también, el profesor de Historia Contemporánea en la Universidad del País Vasco y experto en arte Javier González de Durana, que, al encontrar y rescatar cientos de modelos industriales de *Altos Hornos de Vizcaya* junto al artista Fernando Pagola, recuerda el momento «fantasmagórico» y de «absoluta fascinación» (Fernández, 2016, p. 60) al descubrir los miles de modelos de madera que se acumulaban en los cientos de estanterías que ocupaban la práctica totalidad del espacio del pabellón industrial. En definitiva, ese primer contacto con este tipo de objetos despierta metáforas y sensaciones tanto físicas como emocionales difícilmente descriptibles.

e esta forma, mi primer impulso al ver tales objetos fue llevarme alguno, con un afán puramente de custodia, pero, tras una pequeña reflexión, fui consciente del valor patrimonial de los modelos de BWE y de la importancia de su conservación y divulgación, ya que, sin ninguna duda, deberían ser considerados patrimonio industrial mueble del País Vasco.

Así pues, cogí cuatro de estos modelos —los que cabían en mi coche— y, tras realizar unas consultas, me acerqué al pabellón donde se almacenan las más importantes piezas del Patrimonio Industrial Mueble de Euskadi, el edificio *Konsoni Lantegia*¹⁴⁷ en Zorrozaurre (Bilbao) y ofrecí estos modelos para la colección.

Sorprendentemente, la persona responsable de la selección de objetos que deben conservarse me dijo que no había espacio en la nave para más material y que no tenían valor patrimonial, además de insistir en que todo gasto de manipulación y de transporte hasta *Konsoni Lantegia* correría a mi cargo.

Ante tal respuesta, convencido del valor histórico, patrimonial y artístico de estas piezas, opté por almacenarlas en mi domicilio y me marqué el objetivo de salvar todos los modelos que fuese posible, además de documentar el estado en que se encontraba el complejo industrial.

De esta manera, BWE se convertía en epicentro de mi investigación por ser ejemplo paradigmático de lo que ha sucedido en el País Vasco con las industrias pesadas históricas, que, pese a estar registradas en los Inventarios de Patrimonio Industrial del Gobierno Vasco o ser propuestas por los expertos a instancias del Departamento de Cultura para ser calificadas o inventariadas como Bienes Culturales, acaban siendo expoliadas y vandalizadas hasta un estado de práctica ruina irreversible, con un más que probable desenlace de demolición.

Así pues, el primer encuentro con el objeto junto a la negativa institucional a conservar y custodiar estos modelos fue el detonante del proyecto artístico *Ceci nést pas un objet industriel*, en el que se pretende, a través de las prácticas artísticas contemporáneas, revitalizar la memoria contenida en el artefacto, dar una nueva vida formal y funcional al modelo industrial con la construcción de piezas escultóricas, basadas en los prototipos que contienen, y que sirvan para devolver a la sociedad unos objetos revalorizados y recontextualizados, pero que, aún, den cuenta de su origen industrial. En este sentido, es interesante destacar la reflexión que realiza Arjun Appadurai en su capítulo sobre la biografía cultural de las cosas:

Notas -----

¹⁴⁷ Konsoni lantegia es el depósito de patrimonio industrial mueble del Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco. Este depósito se ubica en la antigua fábrica de la

empresa de Contrucciones Electromecánicas Consonni S.A.



Figura 679. Fotografía de 2017 del acceso principal y el edificio de las Oficinas Centrales vistos desde los Talleres Generales. Se aprecia la acumulación de escombros y basura y la imagen de degradación generalizada del complejo.

Figura 680. Vista general del interior de uno de los pabellones que integra las Naves Fundacionales de BWE.

Figura 681. Fotografía del último tramo de cubierta que quedaba en las Naves Fundacionales de BWE.

Asimismo, la biografía de un objeto y el objeto mismo deben verse como una entidad construida culturalmente e imbuida de significados culturales específicos, clasificada y reclasificada en categorías culturalmente constituidas; ésta es una metodología útil por cuanto permite conocer cómo fue adquirido un objeto, por qué y cómo, los usos regulares o comunes a los que se le sometió, la frecuencia, el movimiento de una mano a otra y su disposición final (1991, P. 93).

El proyecto se sitúa en el cruce entre la arqueología industrial, la etnografía y la experimentación plástica. No solo me interesa recopilar y analizar los restos históricos y los artefactos industriales olvidados en sí, sino también reconstruir los procesos productivos y recordar oficios que, con los avances tecnológicos desaparecen sin dejar a penas huellas de su actividad, como es el caso de los modelistas.

Sin hacer un análisis pormenorizado de las características específicas de su labor, los modelistas eran los creadores de estos modelos industriales para fundición, cuyo trabajo era clave y muy específico en la cadena de producción de la empresa y se «diferenciaba del de carpinteros o ebanistas en el uso, por ejemplo, de reglas especiales cuyas medidas no correspondían con las reales para compensar la dilatación del hierro colado al enfriarse» (Fernández, 2016, p. 59).



Figura 682. Imagen de los talleres de modelos de BWE en plena actividad.

Este proyecto propone una reflexión sobre el concepto de autoría, ya que se generan una serie de cuestionamientos que difícilmente pueden ser conclusivos. En este caso, se parte del modelo industrial, propiedad de la empresa, que contiene el prototipo de una pieza comercializada y numerada, que debería contar con un registro y su patente correspondiente, además de portar el logotipo de la empresa. A esta cuestión, hay que sumarle el hecho de que este modelo ha sido construido por una persona física concreta (el modelista).

En la reutilización del modelo industrial con fines artísticos, se produce un acto de apropiación y transformación de la pieza industrial en obra de arte. Esta transformación supone un cambio sustancial, tanto en la imagen física de la pieza —se cambia su morfología y materialidad—, como en su funcionalidad. En este proceso de reproducción, se parte con el deseo de construir la pieza ideal (la contenida en el modelo), que va mutando a medida que se debe acomodar las estrategias artísticas a los condicionantes propios del proceso constructivo.

Tal es así, que, en la parte cerámica del proyecto, cada paso que se realiza influye en la materialización de la escultura final. La apropiación del modelo industrial y su reproducción con técnicas artísticas hace que la pieza resultante sea imperfecta, polimórfica, multimatérica, única y sin funcionalidad, en

contraposición a la naturaleza de la pieza industrial, aséptica, perfecta, clonable y funcional. Por lo tanto, se puede intuir, en base a este hilo argumental, que la autoría de los objetos artísticos es del artista. De esta cuestión hay numerosos antecedentes en la historia del arte, de entre los que cabe destacar los “*ready made*.”¹⁴⁸

El concepto de trabajo se analiza comparando los diferentes procesos y técnicas utilizados para la creación de los objetos artísticos. En el proyecto se produce un paralelismo entre los procesos artísticos y los industriales, en relación con sus metodologías, mecánicas, intenciones y resultados.

Para la realización de este proyecto, a parte de la ya mencionada *Subvención para Creación del Departamento de Cultura de Gobierno Vasco*, se cuenta con la financiación de la Diputación Foral de Bizkaia, el Ayuntamiento de Bilbao y el *Museo Vasco/Euskal Museoa* para la exposición y la colaboración de instituciones como la *Fundación Bilbao Arte* o la *Universidad del País Vasco*.

7.6.2 Desarrollo y metodología del proyecto *Azken alabak*

7.6.2.a Justificación de la fábrica seleccionada

BWE fue una empresa dedicada a la construcción de locomotoras, vehículos pesados y bienes de equipo que se ubicó en Galindo, en la frontera entre los municipios de Sestao y Trapagaran. Esta fábrica abrió sus puertas el 1 de marzo de 1918 como filial española de la británica *Babcock & Wilcox, Ltd.*, aunque fue construida por iniciativa de un grupo financiero vizcaíno (Ibáñez; Santana; Zabala, 1988, p. 54).

El complejo industrial de BWE cerró sus puertas el 30 de septiembre de 2011, tras casi un siglo de actividad ininterrumpida. Hoy, la práctica totalidad de los bienes muebles e inmuebles de la empresa han sido destruidos, expoliados o dañados de manera irreversible.

La empresa, reconocida por su alto valor patrimonial, fue incluida en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* de 1996 y 2006, elaborados por la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, con el asesoramiento de reputados expertos en la materia. Estos expertos propusieron la calificación de BWE como Bien Cultural del País Vasco con la categoría de *Conjunto Monumental*, con la consiguiente protección legal.

También fue incluida en la publicación *Patrimonio Industrial Vasco* (2012), editada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, que recogía los inmuebles industriales del País Vasco con mayor valor patrimonial. Pese a este reconocimiento y al consejo de los expertos, nunca fue protegida y, hoy, apenas queda nada que recuerde la importancia histórica y socioeconómica de esta emblemática empresa vasca.

Otro dato sustancial es que el cese definitivo de actividad de BWE ha sido relativamente reciente, en el año 2011 (EITB, 2011), una circunstancia que no la ha librado de un expolio y un saqueo masivo, empezando por todos los equipos y maquinaria que quedaban en sus talleres, pasando por la quema de documentación, planos y archivos, hasta el desmantelamiento de sus estructuras metálicas. Cabe reseñar que, como consecuencia de este expolio, se perdieron la práctica totalidad de las 10 cubiertas

Notas -----

¹⁴⁸ El término “*ready made*” hace referencia a la expresión artística que transforma objetos de uso cotidiano en obras de arte sin cambiar sustancialmente su aspecto. El creador y máximo

exponente de esta práctica fue el artista Marcel Duchamp.

a dos aguas con armadura metálica y linternón corrido que proporcionaban luz cenital a las naves (Villar, 1994).



Figura 683. Imagen panorámica de la empresa en 1970.



Figura 684. Comparativa entre BWE y las grandes empresas y poblaciones del Gran Bilbao.

Otra cuestión que debemos tener en cuenta es la demolición del *Pabellón de Laminación* en el año 2009 (la empresa aún estaba en funcionamiento), con financiación del Programa de Demolición de Ruinas Industriales¹⁴⁹ del Gobierno Vasco, cuando ya se conocía su valor patrimonial, pues este pabellón formaba parte de las naves fundacionales de BWE. Para demostrar que esta situación de abandono era sobradamente conocida por la administración y que nada se hizo para revertirla, se adjunta la denuncia que la AVPIOP realizó mediante una nota de prensa el 6 de noviembre de 2014 y que publicó en su blog:

Han transcurrido meses de expolio y desvalijamiento en la *Babcock* y semanas desde las denuncias de la AVPIOP-IOHLEE y, ni la propiedad ni las administraciones ponen coto al desastre. AVPIOP-IOHLEE se ha dirigido por escrito al administrador concursal, a los alcaldes de Trapagaran y Sestao; a este último también en calidad de presidente de IBAR ZAHARRA, así como a los políticos responsables de las restantes sociedades públicas accionistas de IBAR ZAHARRA, al subdelegado del Gobierno, a la Consejera de Desarrollo Económico y Competitividad y al Diputado Foral de Promoción Económica, sin que hasta hoy se hayan paralizado los actos de pillaje patrimonial.

Hasta tanto no se pronuncie el Departamento de Cultura del G. V., la *Babcock* debe preservarse. Es patrimonio, no ruinas.

La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial, AVPIOP-IOHLEE, solicitó por escrito en 2010 al Departamento de Cultura la incoación de expediente de declaración de Bien Cultural, ante el inminente cierre de la factoría. En abril de 2014, las Juntas Generales de Bizkaia instan a la Diputación Foral a interesarse ante el Gobierno Vasco para que estudie su protección “a fin de garantizar su conservación dentro de nuestro patrimonio industrial”, y el Parlamento Vasco insta al Gobierno Vasco para que estudie y apruebe la protección del patrimonio industrial para “garantizar su conservación y puesta en valor”. AVPIOP espera un pronto pronunciamiento, pero en tanto no se produzca este, la *Babcock* debe mantenerse en pie, preservándose todos sus valores patrimoniales, para no dar lugar a una situación irreversible. Incluimos aquí la valiosa escultura de Ibarrola Hombro con hombro.

No podemos admitir que, como nos dicen, nada se pueda hacer y que debamos dar por irremisiblemente perdido nuestro patrimonio.

[...] Lo innovador, lo sostenible, lo civilizado, es mantener las edificaciones industriales más significativas, otorgándoles nuevos usos. Las naves fundacionales de *Babcock* son sólidas, deben conservarse y reutilizarse.

Los expolios nos están privando de los componentes metálicos de las naves. Se pierde con ello en parte el valor de autenticidad que estas poseen. Pero las sólidas estructuras de pórticos de hormigón armado –uno de sus valores– permanecen, así como sus cerramientos de albañilería. La propiedad debe asumir el costo de recuperación que su negligencia conlleva. Los ayuntamientos de Sestao y Trapagaran deben reivindicar y planificar la permanencia –junto con todas las nuevas edificaciones que pronto comenzarán a levantarse en sus inmediaciones– de estas sólidas, vacías y patrimonialmente valiosas arquitecturas, casi centenarias, que contribuirán tanto a preservar la memoria del lugar como a cualificar urbanísticamente un entorno que mira hacia el siglo XXI. (AVPIOP, 06/11/2014)

Para medir la importancia que BWE tuvo en el tejido industrial vasco podemos decir que la empresa llegó a contar con un capital humano de 5250 trabajadores y que, en sus talleres, se construyeron desde locomotoras y camiones, hasta calderas, turbinas o válvulas. Esta empresa participó en la construcción de infraestructuras tan relevantes como el Puente (levadizo) del Ayuntamiento de Bilbao, el alto horno “*la María Ángeles*” para *Altos Hornos de Vizcaya*, la línea de grúas pórtico del Puerto de Bilbao, la refinería *Petronor* o las centrales nucleares de Ascó, Almaraz y Lemoniz, entre otras. También

Notas -----

¹⁴⁹ El Programa de Demolición de Ruinas Industriales fue un proyecto desarrollado por el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco entre los años 1992 y 2013 para financiar la

demolición y desescombro de complejos industriales obsoletos en el País Vasco.

participó en importantes proyectos internacionales como la primera Planta de Tratamiento de Residuos Sólidos Urbanos de Latinoamérica o la primera Central Térmica de Ciclo Combinado de Argentina (Abarrategui, 2000).

BWE es un ejemplo paradigmático de la transición de las grandes fábricas, desde su época de producción, que abarca desde los siglos XIX y XX —y que llega a tocar el XXI—, hasta la actual época postindustrial. Los importantes y bruscos cambios socioeconómicos acontecidos en las últimas décadas del siglo pasado y los imparable avances tecnológicos no dejan lugar a la supervivencia de estas mastodónticas factorías, avocándolas a la obsolescencia y al abandono. La mayor parte de estos complejos industriales son engullidos por el desarrollo urbano de las ciudades, aunque otras, como BWE, debido a su ubicación de espaldas a la ciudad, donde ocupa extensos terrenos baldíos y contaminados, son pasto del expolio y el vandalismo, poniendo de relieve la fragilidad de este tipo de patrimonio.

7.6.2.b Área de trabajo

El área de trabajo para el desarrollo del proyecto se limita a la zona más antigua y con mayor valor patrimonial del complejo: los *Talleres Generales* (Naves Fundacionales) y al edificio de las *Oficinas Generales*. Se seleccionan estos dos espacios por ser, el primero, el conjunto de naves fundacionales de la empresa y donde se ha desarrollado históricamente su producción industrial, y, el segundo, donde se almacenaba la documentación, tanto del personal como de la actividad industrial de la empresa. Ambos espacios se encontraban, en el momento de iniciar el proyecto, en un estado de abandono y de ruina casi irreversible. Durante la segunda mitad del año 2019 se han demolido y desescombrado tanto las 10 Naves Fundacionales como el edificio de *Oficinas Generales*. De hecho, se ha destruido todo el patrimonio mueble y documental que pudiese quedar. No ha sobrevivido ni uno solo de los cientos de modelos que quedaban.



Figura 685. Área de trabajo del proyecto.

- **Los Talleres Generales (Naves Fundacionales)**

Los *Talleres Generales* los forman las *Naves Fundacionales* de la empresa, que se construyeron en 1918. Son un conjunto de 10 pabellones idénticos adosados, con unas medidas de 220 m de largo por 20 m de ancho y 18,5 m de altura hasta la cubierta (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2012, p. 891).

En 2017, fecha de inicio del proyecto, de estos talleres, apenas quedaban las fachadas y algunas paredes y columnas. Se expoliaron las estructuras metálicas de la práctica totalidad de las cubiertas (apenas queda una pequeña muestra) y de sus elementos de sustentación, lo que produjo varios derrumbes en las paredes de hormigón. Todo el recinto de esta parte de la empresa —comprendido por el acceso a la fábrica, una casa señorial (vivienda), el edificio de las *Oficinas Generales*, las *Naves Fundacionales*, los esqueletos de hormigón del resto de talleres de BWE y una inmensa explanada en medio de todo— se había convertido en un inmenso vertedero, donde iban a parar restos de obras de la zona y basuras de todo tipo, como neumáticos, electrodomésticos o juguetes.

Sin tener conocimientos arquitectónicos o de ingeniería, se puede afirmar, que los daños sufridos por estas edificaciones tras años de expolios y vandalismo las hacían irrecuperables. Aunque, debido a su importantísimo valor patrimonial, se debían haber protegido desde el cierre mismo de la empresa, impulsando su reutilización.

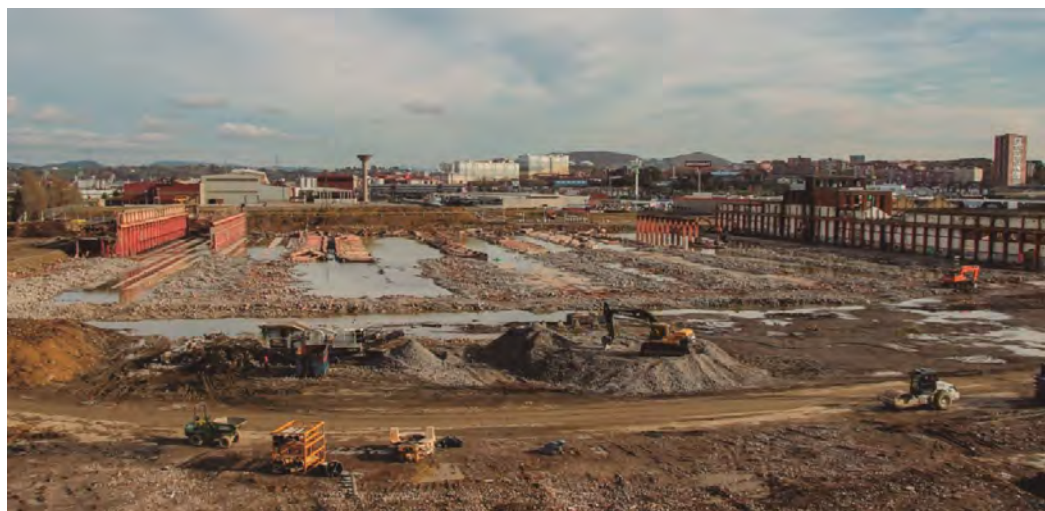


Figura 686. Imagen de los Talleres Generales rotulados con la función de cada uno de ellos.

Figura 687. Fotografía del solar prácticamente vacío de lo que fueron las Naves Fundacionales de BWE.



Figura 688. Fotografía de las últimas instalaciones de BWE antes de su derribo definitivo.

En el momento de iniciar el proyecto, dentro de los límites de los Talleres Generales se acumulaban materiales de los derrumbes, cientos de modelos y moldes industriales de las últimas piezas fabricadas en la factoría, así como montañas de escombros y basura acumuladas por la utilización de estas instalaciones como vertedero ilegal. Las Naves Fundacionales fueron demolidas en noviembre de 2019. Para la descripción del desenlace de demolición, tanto de las *Naves Fundacionales* como de las *Oficinas Generales* de BWE, se recurre al blog de la AVPIOP, por ser cronistas de una muerte, que, no por anunciada, era inevitable. Al describir la defunción de la fábrica, la AVPIOP la describe en estos términos:

Han tardado 3 años en conseguirlo, pero todos los actores, públicos y privados, que se empeñaron en hacer desaparecer de la faz de nuestra tierra una de las más importantes muestras de lo que supuso la industrialización de la Margen Izquierda de la Ría, y por ende de Bizkaia y de Euskadi, finalmente pueden darse por satisfechos. Han enviado a la maquinaria de la destrucción a aplastar las estructuras que el expolio continuado -y consentido- a lo largo de muchos meses había dejado en pie en una empresa, la Babcock & Wilcox, en la que muchos de nuestros convecinos y sus familias dejaron los mejores años de sus vidas. Fue en su momento, hace más ya de un siglo, la mayor superficie albergada por una estructura de hormigón armado y podría haber sido perfectamente rehabilitada y reutilizada para albergar los más múltiples usos. La dimensión de las diez naves fundacionales, 200 m x 200 m lo permitían.

[...] En estos años, se han manipulado impunemente 40.000 metros cuadrados de cubierta de fibrocemento —uralita— con amianto, en contra de toda la estricta y rígida legislación medioambiental, cuyo cumplimiento se nos exige a todos los demás ciudadanos. Se ha permitido la desaparición de los archivos de la empresa y de la significativa colección de modelos de fundición, entre otras cosas. Se ha hecho por todas las instituciones responsables e implicadas la vista gorda, ante el expolio de los 40.000 metros cuadrados de estructura metálica roblonada de acero original, que chatarreros de más que dudosa legalidad gestionaban en las inmediateces. Se han vaciado e incendiado las oficinas, recientemente derribadas, y otras instalaciones. Se han puesto en gran riesgo algunas obras de arte, como la escultura de Ibarrola situada en su exterior. Todo ello, a pesar de las continuas denuncias de la ciudadanía y de esta Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, AVPIOP, como dan fe todas las entradas de este blog que figuran al pie de este escrito. (AVPIOP, 24/11/2019)

- **Las Oficinas Generales**

Las Oficinas Generales de BWE ocupaban un edificio exento, de planta rectangular, situado frente a los *Talleres Generales*. El edificio disponía de 4 plantas: 3 sobre el suelo y una subterránea, además de una estructura sobre cubierta. Originalmente, constaba de un cuerpo, que, en la década de los años 50 del siglo pasado, duplicó su tamaño y que se estructuraba en dos partes simétricas, unidas por un cuerpo central. En 1988, bajo proyecto del arquitecto Alberto López, se remodeló el edificio y se cambió sustancialmente su aspecto y funcionalidad para adecuarlo a las necesidades de la empresa (Abarrategui, 2000, p.77).

Al inicio de este proyecto de investigación, en 1997, se constató la desaparición de la práctica totalidad del mobiliario y la documentación que albergaban estas oficinas, así como cualquier elemento con componentes metálicos. El edificio de oficinas sufrió importantes expolios y varios incendios provocados. De tales acontecimientos se ha hecho eco la prensa local en numerosas ocasiones (Quevedo, 2016, 5 de agosto; EITB, 2016, 5 de agosto; El País, 2014, 10 de junio). En junio de 2019, el edificio de las *Oficinas Centrales* de BWE fue demolido y desescombrado con toda la documentación que aún quedaba en su interior. Una pérdida irreparable para el *Patrimonio Industrial* arquitectónico del País Vasco. Afortunadamente, para este proyecto, se ha realizado un extenso registro fotográfico y de vídeo de las diferentes estancias del edificio.

De la demolición del edificio de oficinas de BWE se hace eco la AVPIOP en su blog en los siguientes términos:

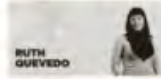
Y, sin embargo, aquí y ahora, en Trapagaran (Bizkaia) los responsables políticos parecen querer decirnos con los hechos: no dejaremos piedra sobre piedra. No permitiremos que nada recuerde en el futuro que aquí tuvimos un glorioso pasado industrial, deben pensar. Lo sucedido estos días con las oficinas históricas de la Babcock & Wilcox (43.302418, -3.012153) siendo trágico, es solo el remate de un proceso de manual que vemos repetirse una y otra vez con el patrimonio industrial: abandono, dejación, permisividad con el expolio, incendios, hartazgo de la población ante la situación descontrolada y, finalmente, derribo total, silencioso y rápido, a ser posible en verano: y ya tenemos disponible el solar que una visión inmobiliaria cortoplacista y ajena al interés general nos estaba demandando. Urbanismo a la carta. [...] El edificio hoy desaparecido, ha sido también previamente objeto de dejación, abandono y saqueo. La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, AVPIOP, ha reiterado al Ayuntamiento de Trapagaran la necesidad de preservar y reutilizar el legado construido de la gran empresa de la Margen Izquierda. Sin ningún éxito, como puede verse.

[...] El edificio que acaba de derribarse fue rehabilitado en 1988 con proyecto del arquitecto Alberto López para adecuarlo a las necesidades administrativas y los adelantos técnicos del momento; la imagen de los alzados también se modificó, aunque no sustancialmente. Se trataba, por tanto, de unas instalaciones con tan solo 30 años de vida en un edificio histórico que ya había demostrado sus posibilidades de reconversión y que de nuevo podría haberse rehabilitado. Su ubicación, además, en paralelo y en la proximidad del vial. (AVPIOP, 2019, 7 de marzo)



Figuras 689, 690, 691, 692 y 693. Fotografías del estado de las *Oficinas Generales*.

Saqueadores roban la historia de 'La Balco'



RUTH QUEVEDO
La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial pide trasladar los escritos y documentación «con valor histórico» al Archivo Nacional de Euskadi

TRAPAGARAN. El saqueo continuado en las instalaciones de Babcock & Wilcox, en conjunto de acciones desde 2012, suman la nómina de damnificados con el paso del tiempo. Así, el ejército de ladrones que ha espaldado durante más de un año las naves fundacionales de esta emblemática factoría para vender su estructura metálica al precio de aborrecidos en las oficinas abandonadas de una pujante industria reducida a cenizas. Aquí, la aversión de un ejército de termitas, capaz de reducir un edificio a cenizas en cuestión de días, detona con la misma impunidad la documentación que encuentra a su paso. Un material que no revierte ninguna valla económica para quienes malvendían la rigurosidad que chatean pero que, a juicio de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVIOP), posee un «valor histórico» a tener en cuenta. Por ello, el presidente de la entidad, Javier Puertas, crítico con «la dejación de responsabilidad» de las propietarios, defiende el traslado al famoso Archivo Nacional de Euzkadi, después de que su agrupación haya colaborado con el Ejecutivo autonómico en «una primera fase de elaboración del catálogo de archivos de empresas industriales» en los territorios.

Por su parte, el portavoz de la administración consueval, gestora de las bienes de la compañía, cargo duodenario contra las demandas de la AVIOP pues, en su opinión, los miembros de este foro, lejos de «hablar de generalidades», deben «poner denuncias en condiciones y hacer una lista con los elementos que ellos consideran que hay que proteger especialmente; pero que nos digan a qué se refieren, porque esto no es el Archivo Histórico de Salamanca», sentencia. En su lugar, hay un inventario de la masa activa, que son todos los bienes y derechos de titularidad de Babcock, que ya fue sometido a información pública. Se recibieron todas las impugnaciones. De hecho, «durante el proceso, con autorización judicial, se ha vendido muchísima documentación, por ejemplo de la sección de viviendas, planos incluidos. En ese sentido, vivió que los técnicos vivían al fregado, saquean lista del inventario y digan si hay algo del que



El saqueo de las instalaciones industriales se realiza a plena luz del día y con total impunidad. >>>



Las puertas de la fábrica están abiertas. >>>



Los ladrones han llegado también a las oficinas. >>>

no está debidamente custodiado para llevarlo donde sea si hace falta.

Próxima protección legal

Por otra parte, el área de Patrimonio Cultural del Gobierno vasco ultima la resolución del expediente que solicita la declaración de Babcock & Wilcox como Bien de Interés Cultural, impulsado tanto desde las filas de la AVIOP como por el Partido Popular en las Juntas Generales. A este respecto, fuentes del departamento responsable avanzaron a EL CORREO que, en un plazo aproximado de dos semanas, «se abrirá una

propuesta de protección en base al informe técnico elaborado recientemente en el Ayuntamiento de Trapagaran». El objetivo del texto final es «valorar por aquellos elementos con valor histórico y cultural que puedan ser integrados en un plan urbanístico».

El Gobierno vasco ultima el expediente para declarar la factoría como Bien de Interés Cultural

niario parcial, puesto que deben ser reutilizados y compatibles con los usos del entorno. Asimismo, el Ejecutivo trabaja en un Plan de Patrimonio Industrial Vasco, en colaboración con las diputaciones, que podría estar listo a finales de año con el fin de desarrollar una estrategia global y preventiva que permita utilizar nuevos protocolos de actuación como herramientas alternativas a la figura de la protección solicitada en este caso. La Administración, además, recalca que el expolio ha generado «graves problemas medioambientales y urbanísticos».



El fuego calcina dos plantas de las oficinas de la Babcock

El incendio, al parecer provocado, puso en jaque a siete dotaciones de Bomberos y hubo que cortar el tráfico de la carretera de Galindo a la altura de la fábrica

RUTH QUEVEDO
TRAPAGARAN. La Babcock & Wilcox sufrió ayer un nuevo ataque. En esta ocasión, dos de las tres plantas

de las Oficinas Generales resultaron completamente calcinadas como consecuencia de un espectacular incendio que al parecer ha sido provocado, según indicaron fuentes municipales a EL CORREO. Los Bomberos recibieron el primer aviso a las 18.45 horas y al cierre de esta edición aún no habían conseguido extinguir el fuego, a pesar de movilizar siete dotaciones de distintos parques. Para las once de la noche estaba controlado, pero todavía les quedaba un largo rato hasta dar por concluido el despliegue. La vieja fábrica, que es objeto de

un expolio desde hace años, pronto quedó rodeada de un espeso humo negro que avanzaba en dirección a Trapagaran. Según explicaron a este periódico algunos sirigos del suceso, el ala izquierda de las plantas segunda y tercera de las oficinas presentaba varios montones de basura apilados entre los que pudieron observar plásticos, muebles y papeles a los que alguien pegó un fogonazo.

No es la primera vez que ocurre algo similar en esta emblemática factoría de Trapagaran, que fue el símbolo de la época dorada del sector



El incendio fue espectacular y desató una humareda que avanzaba hacia Trapagaran.
LUIS CALABRÓ

metahérgico nacional y desde hace años se encuentra reducida a escombros como resultado del saqueo continuado de sus instalaciones. Sin embargo, el siniestro de ayer revistió mayor gravedad por las dimensiones que alcanzaron las llamas y la

humareda, lo que obligó a la Ertzaintza a cortar la carretera de Galindo en las inmediaciones de la fábrica.

«Otras piras»

Los bomberos tuvieron que emplearse a fondo para controlar las llamas y movilizaron cinco vehículos del parque de Urtoste, que además recibió apoyo material y humano procedente de las bases de Deio y Artaza. Las personas que se acercaron al lugar de los hechos advirtieron que los dos primeros pisos del edificio albergaban otras piras como la que ardió ayer, por lo que los vecinos temen que puedan producirse más actos vandálicos si las instituciones y los propietarios de la empresa, que entró en concurso de acreedores en 2012, no ponen los medios necesarios para evitarlo.

La fábrica ya ha sufrido incontables fuegos originados a raíz de los robos de chatarra, el vandalismo y la presencia de «okupas» que han generado inseguridad en el entorno. En 2010 un joven falleció electrocutado mientras manipulaba un transformador para robar cobre y el pasado mes de octubre un hombre resultó herido grave al caer desde 15 metros de altura mientras cortaba chatarra. La cadena de sucesos tiene visos de prolongarse de forma indefinida. La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVIOP), que ha advertido que con estos ataques se están perdiendo instalaciones de «valor histórico», reclama desde hace tiempo al Gobierno vasco un marco de protección legal para preservar lo que queda de su legado, pero su llamamiento ha caído hasta el momento en saco roto.

Figuras 694 y 695. Imágenes de dos publicaciones del periódico *El Correo* sobre los daños y saqueos sufridos en BWE. En la publicación de 9 de noviembre de 2015 se destaca que el Gobierno Vasco ultimaba el expediente para declarar a BWE *Bien de Interés Cultural*.

Analizando esta demolición, desde una perspectiva diferente, y como es sobradamente conocido, hay una corriente de pensamiento que aboga por una política de sostenibilidad medioambiental y de reciclaje. Se consumen excesivos materiales y se generan ingentes cantidades de residuos en el sector de la construcción, provocando un impacto negativo en el planeta. Además, la limitación en la vida útil de los edificios y su no reutilización suponen un ataque a la eficiencia y a la sostenibilidad. Es por esto por lo que, desde amplios sectores de la arquitectura, se aboga por la reutilización, como opción más eficiente y respetuosa con el medio ambiente (Souza, 29/12/2019). En este caso, se debería haber optado por recuperar y dotar de una segunda vida, tanto al edificio de las *Oficinas Generales* como a los pabellones de los *Talleres Generales*, que además tiene un innegable valor patrimonial e histórico.



Figuras 696 y 697. Imágenes de la demolición y desescombro de *las Oficinas Históricas* de BWE el día 16 de junio de 2019.

7.6.2.c Los modelos industriales

Como se ha mencionado anteriormente, este proyecto nace del hallazgo fortuito de una serie de modelos industriales en madera para fundición de la empresa de bienes de equipo BWE, en las instalaciones de sus *Talleres Generales*. Ante la acumulación masiva de estos modelos y su delicado estado de conservación, se hizo prioritaria la decisión de cuántos y cuáles debían ser salvados, a sabiendas de que los que no fuesen rescatados, iban a desaparecer. El primer paso que posibilita la salvaguarda y reutilización de parte estos modelos es su clasificación por tamaños y estado de conservación.

Como se puede observar en las ilustraciones 21, 22, 23 y 24, el estado en que se encontraban gran parte de los modelos imposibilitaba su traslado y recuperación. Los modelos languidecían a la intemperie. Decenas habían sido quemados en piras, otros formaban montañas que descansaban sobre balsas de agua, algunos yacían enterrados bajo los escombros de los derrumbes de las cubiertas y paredes o, incluso, se encontraban colonizados por la vegetación.

Pese a que la fábrica cerró sus puertas en 2011 y a que el descubrimiento de los modelos fue en 2017, apenas 6 años desde el cese de actividad, el deficiente estado de conservación de los modelos los hacía, en la mayor parte de los casos, irrecuperables. Hoy en día, y tras la demolición y desescombro de los Talleres Generales, se puede certificar que los únicos modelos salvados de BWE, son los que forman parte de este proyecto. Los modelos industriales contienen los prototipos de las últimas piezas que se realizaron en la fábrica. En el caso de los recuperados, y según indica un ex trabajador de la empresa, se trata de válvulas industriales.



Figuras 698, 699, 700 y 701. Fotografías del estado en que se encontraban los modelos que languidecían en los *Talleres Generales* de BWE.

- **Los últimos modelos de BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA**

De los cientos de modelos que se acumulaban en el interior de las naves de los talleres, se consiguieron salvar para este proyecto un total de 16. El denominador común a casi a la práctica totalidad de modelos encontrados es que estos contenían únicamente la mitad del prototipo industrial y que descansaban sobre una plancha de madera, lo que les confería una apariencia de trofeo de caza. Otra característica casi unánime era su característico color azul, que se debía a la imprimación que se les aplicaba para proteger estos modelos en madera de la degradación propia de su uso industrial. Los prototipos de las piezas industriales contenidas en los modelos son de muy diversos volúmenes y diseños, aunque guardan una innegable relación formal.

Uno de los hándicaps más importantes a la hora de salvar los modelos eran las grandes dimensiones de algunos de ellos (de hasta 3 m x 3 m), lo que hacía casi imposible (para este modesto proyecto artístico) su manejo, transporte o almacenamiento. Se optó por salvar los modelos de pequeño tamaño (dimensiones máximas de 80 cm x 80 cm) y que estuviesen en un mejor estado de conservación. Estos últimos modelos¹⁵⁰ de BWE se convierten en elementos centrales de este proyecto y son lo que queda del valioso patrimonio mueble e inmueble que esta emblemática empresa centenaria atesoraba y que hoy ha desaparecido sin dejar apenas huella de su existencia.

Notas -----

¹⁵⁰ Como dato anecdótico referido a la datación y coste de producción de estos modelos industriales rescatados, durante la inauguración de la exposición de *Azken alabak* en el *Museo Vasco/Euskal Museoa*, una antigua trabajadora de la empresa dató los modelos en la década de 1970 y el coste de su

creación en 2 millones de pesetas aproximadamente. Resulta llamativo y cuestionable que objetos patrimoniales de tanto valor acaben destruidos o en el estudio de un artista.

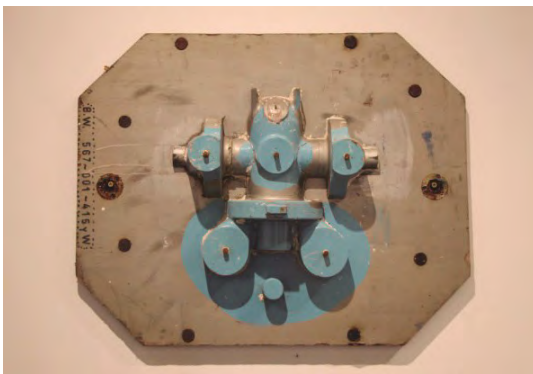
Finalmente, por razones puramente artísticas, de entre los modelos rescatados, se emplean 10 para la realización de la parte de práctica artística del proyecto. Estos modelos, además de ser reutilizados para la reproducción de los prototipos de piezas industriales que contenían, pasan a formar parte de la exposición *Azken alabak*, como elementos con entidad propia.



Figura 702. Modelo industrial de madera para fundición rescatado de los escombros de las *Naves Fundacionales* de BWE.



Figuras 703 y 704. Fotografía de dos de los modelos industriales rescatados de BWE.



Figuras 705, 706, 707, 708, 709 y 710. Fotografías de seis de los modelos encontrados entre las ruinas de BWE.

7.6.2.e El estatus del modelo industrial en el mundo del arte

En el transcurso de este proyecto artístico, el modelo sufre un cambio de estatus desde su etapa industrial hasta su etapa actual como pieza de arqueología industrial. Hasta su estatus final, se distinguen cuatro fases de transformación. En la primera, el modelo se encuentra en su etapa funcional industrial, en la que su definición está directamente relacionada con su capacidad para reproducir la pieza industrial ideal del prototipo que contiene. La segunda fase está marcada por el abandono y la pérdida de función como reproductor de piezas industriales funcionales, debido a su transformación

física, sobrevinida por su exposición a las inclemencias meteorológicas, a los impactos de los escombros y a la colonización vegetal. En una tercera fase, el modelo adquiere el estatus de objeto artístico, ya que, con su recuperación, se le devuelve su función reproductora.

Aunque ya jamás podrá dar una pieza industrial, si puede reproducir un objeto artístico con reminiscencias de su esencia industrial. De esta forma, se aspira a lograr, en una cuarta fase de transformación, un estatus como objeto mueble patrimonial, pues su exposición en un museo etnográfico le otorga un reconocimiento como objeto independiente, representativo de una producción industrial desaparecida y vinculado a un complejo industrial reconocido por su valor patrimonial y su relevancia histórica.

7.6.2.f Referentes artísticos relacionados con el proyecto

Este proyecto, como no podía ser de otra manera, se nutre de prácticas artísticas previas o de las conjunciones que, entre lo industrial y el arte contemporáneo se han dado. Estos referentes ayudan a armar artística y conceptualmente la obra que aquí se analiza. Las obras (y no obras) y los proyectos vinculados al arte que son referentes para el proyecto *Azken alabak* son aquellos que trabajan con patrimonio industrial mueble y que han sido analizados pormenorizadamente en el punto 6.2.4.b. de esta tesis doctoral, dedicado a los proyectos artísticos de reutilización/intervención del Patrimonio Industrial mueble. Estos proyectos son: *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial* (2000), *Sin título* (2001) de Javier Pagola, *Último esfuerzo industrial II* (2014) de Bosch & Simons, y *Naturaleza muerta con recipientes* (2016) de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum.

7.6.2.g Fase de producción artística

- **Sobre la preparación de las piezas escultóricas**

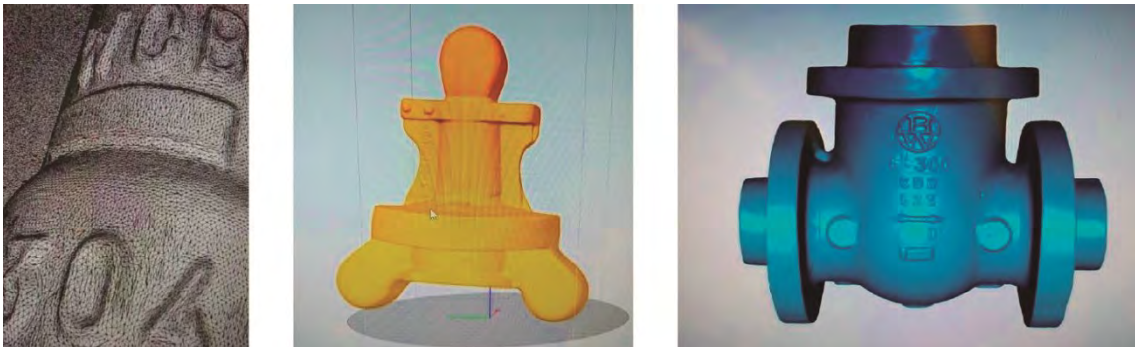
La creación de las piezas escultóricas es el corazón del proyecto. En este proceso se reutilizan 8 de los 16 modelos industriales recuperados a partir de los cuales se crea una colección de 25 esculturas que reproducen las piezas industriales que contienen. La materialidad que adoptan estos objetos artísticos da pie a hablar de los procesos de producción, que discurren paralelamente, tanto en la práctica artística como en la producción industrial.

Así pues, el proceso cerámico se asemejaría a los primeros pasos de la industria, con procedimientos más artesanales. En las piezas cerámicas, las huellas de los diferentes procesos influyen en la materialidad de la pieza final. La fundición de bronce a la cera perdida es un proceso mixto, que aúna lo artesanal e industrial y que está muy ligado tanto a la tradición escultórica como a los primeros pasos de la industria siderúrgica. Por último, la impresión 3D, da cuenta de procesos de fabricación puramente digitales, que ejemplarizan los procedimientos tanto en parte de la práctica artística contemporánea como en la producción industrial de vanguardia.

En cuanto a los modelos empleados, se deben destacar sus especiales cualidades cromáticas y morfológicas, además de sus potencialidades formales a la hora de reproducir las piezas que contienen. En esta reproducción no se obvian ni corrigen las cicatrices que las inclemencias climatológicas y la acción del hombre han dejado en ellos. Se consideran un aporte sustancial para crear un objeto artístico que sea contenedor de la memoria industrial y postindustrial, así como un testigo físico del paso del tiempo.

1. Proceso de escaneado

Tras la limpieza y preparación de los modelos para su reutilización, se realiza el escaneo 3D de ellos para garantizar su conservación como archivos digitales. Este procedimiento es completamente necesario para cumplir el objetivo principal del proyecto que es la conservación de los modelos industriales originales. Esta digitalización permitirá que, en caso de pérdida o deterioro irreversible de los modelos de madera, estos puedan ser reproducidos en cualquier momento. Este proceso también facilita un almacenamiento sencillo y seguro. Actualmente, la custodia de este material digital está en manos del autor.



Figuras 711, 712 y 713. Imágenes de diferentes escáneres de las piezas contenidas en los modelos industriales utilizados en el proyecto *Azken alabak*.

Este proceso previo de escaneado, que se realizó sin tener conocimiento del desmantelamiento definitivo de BWE y de la destrucción de todos los modelos que quedaban en las instalaciones de la empresa, hace que la digitalización de los últimos modelos que se rescataron para este proyecto se antoje imprescindible para el conocimiento futuro de la actividad industrial y empresarial de BWE. Esta acción y la conservación de los últimos modelos físicos es una responsabilidad tanto como investigador como amante del patrimonio industrial.

De esta forma, es durante la fase de creación artística y de investigación donde la consciencia de la importancia del momento, justo al final de la vida de esta emblemática empresa y ante una más que previsible demolición y destrucción de cualquiera de sus vestigios, hace que la salvaguarda y divulgación del valor patrimonial de la empresa sea un objetivo prioritario. Por desgracia, el tiempo ha dado la razón a este investigador-artista y ha dado muestra de la sinrazón de la destrucción masiva del patrimonio y el borrado sistemático de las huellas de la industrialización.

2. Procesos cerámicos

Para iniciar la parte puramente artística del proyecto, se comienza por la realización de las reproducciones de las piezas industriales en cerámica. Se comienza por este proceso debido a dos factores fundamentales: la no dependencia de terceros para llevarlo a cabo y que no conlleva un excesivo coste económico¹⁵¹.

Como primer paso, se seleccionan los modelos con piezas simétricas, pues el modelo contiene únicamente el prototipo de media pieza industrial. Se realiza un molde de escayola del prototipo simétrico, obteniendo un molde con el negativo de la media pieza industrial. A partir del molde, se

Notas -----

¹⁵¹ Pese a que, como se ha apuntado anteriormente, se cuenta con una subvención pública para

desarrollar el proyecto, en su fase inicial, la financiación parte exclusivamente del autor.

inicia el proceso de positivados cerámicos. El peso y tamaño de los moldes (algunos con un peso superior a los 30 kg.) condiciona toda la estrategia de creación cerámica, descartando procedimientos como la "colada"¹⁵², por lo que se opta por el método del "apretón"¹⁵³, un procedimiento manual, consistente en la aplicación directa del material cerámico sobre el molde de escayola por presión. Con este método se obtienen dos medias piezas que serán unidas (cosidas), generando una pieza escultórica cerámica tridimensional completa. Como paso final, las piezas cerámicas se hornean.



Figuras 714, 715, 716 y 717. Fotografías de las diferentes fases en la producción de las piezas cerámicas: (1) encofrado del modelo industrial para verter la escayola; (2) molde de escayola; (3) pieza cerámica hecha por el método del apretón y cosido de las dos partes simétricas; y (4) horneado de la pieza cerámica. Dentro de la variedad de materialidades y acabados que proporciona la cerámica, se emplean arcillas de baja temperatura, refractarios y greses, con acabados como vidriados, *kintsugi*¹⁵⁴ o "*terra sigillata*"¹⁵⁵.

Notas -----

¹⁵² Técnica cerámica en la que se vierte material cerámico cuasi líquido en un molde cerrado.

¹⁵³ El *apretón* es una técnica consistente en presionar manualmente el material cerámico contra las paredes del molde para reproducir la pieza que contiene.

¹⁵⁴ Técnica japonesa consistente en reparar las grietas o fracturas en la cerámica mediante su unión con oro, dejando visible la cicatriz resultante.

¹⁵⁵ Técnica de acabado cerámico que confiere a la pieza un brillo característico.

Este proceso cerámico genera una serie de moldes en escayola que, una vez utilizados, se conforman como piezas escultóricas independientes, que se decide incorporar al proyecto expositivo.

El proceso cerámico entronca con los primeros pasos de la producción industrial, donde el componente manual o artesanal era preponderante.



Figuras 718 y 719. Fotografías de los moldes de escayola y su exposición como piezas escultóricas independientes.

3. Proceso de impresión 3D

La utilización de polímeros introduce el componente tecnológico en el proceso creativo y, a su vez, una solución material ligera que aporta nuevas posibilidades al proyecto, como la manipulación de la escala y de la forma. Los escáneres realizados previamente a los modelos permiten, mediante un programa de edición digital, la impresión de las piezas. Este proceso es muy útil para la reproducción

tridimensional completa de los modelos industriales que contienen piezas asimétricas y que no han podido ser reproducidas en cerámica. Los materiales de impresión son polímeros ABS y PLA.



Figuras 720 y 721. Fotografías de las fases constructivas de la pieza *Izar* con la impresora 3D.

4. Proceso de bronce a la cera perdida

El tercer material empleado en la parte escultórica del proyecto es el bronce. Debido al elevado coste que supone este proceso, se han reproducido únicamente las piezas denominadas *Olivia* e *Izar*. El procedimiento que se ha empleado para esta reproducción es el de *cera perdida* y se han construido dos réplicas a escala 1 a 1 en bronce sin pátina. El primer paso es realizar los moldes de silicona, aplicando, de manera superpuesta, varias capas del material sobre la pieza en cerámica, para lograr un registro lo más fidedigno posible. Una vez logrado el molde de silicona, se rellena con cera fundida y se construyen las réplicas de las piezas en cera. Sobre estas réplicas en cera, se aplica una arena especial para fundición que se recubre con fibra de vidrio, lo que supone un nuevo molde que soporta el metal fundido. Por último, se vierte el bronce fundido en el molde de arena, de tal forma que se derrite la réplica en cera y ocupa su espacio. Esta técnica está muy ligada a la producción escultórica tradicional y a los primeros procesos siderúrgicos industriales. Finalmente, se opta por no aplicar ningún tipo de pátina sobre el bronce. Se pulen las piezas y se protegen con cera.



Figuras 722, 723 y 724. Fotografías de las diferentes fases de la técnica *a la cera perdida*.

7.6.3 Piezas escultóricas del proyecto *Azken alabak*

A continuación, se muestra la colección de esculturas resultantes de la reinterpretación de las piezas industriales contenidas en los últimos modelos industriales de la empresa BWE.



Figura 725. Salcedo, A. (2019). *Bruta B* [Escultura]. Pasta egipcia. 27x11x11 cm.

Figura 726. Salcedo, A. (2019). *Izar AE* [Escultura]. Bronce. Cera perdida sin pátina. 38x28x22 cm.



Figura 727. Salcedo, A. (2019). *Izar B* [Escultura]. Pasta egipcia y Kintsugi. 38x28x22 cm.



Figura 728. Salcedo, A. (2019). *Olivia AE* [Escultura]. Bronce. Cera perdida sin pátina. 58x31x31 cm.



Figura 729. Salcedo, A. (2019). *Olivia C* [Escultura]. Arcilla blanca PA. 58x31x31 cm.





Figura 730. Salcedo, A. (2019). *Mara I* [Escultura]. Arcilla blanca PA y *terra sigilata*. 57x57x37

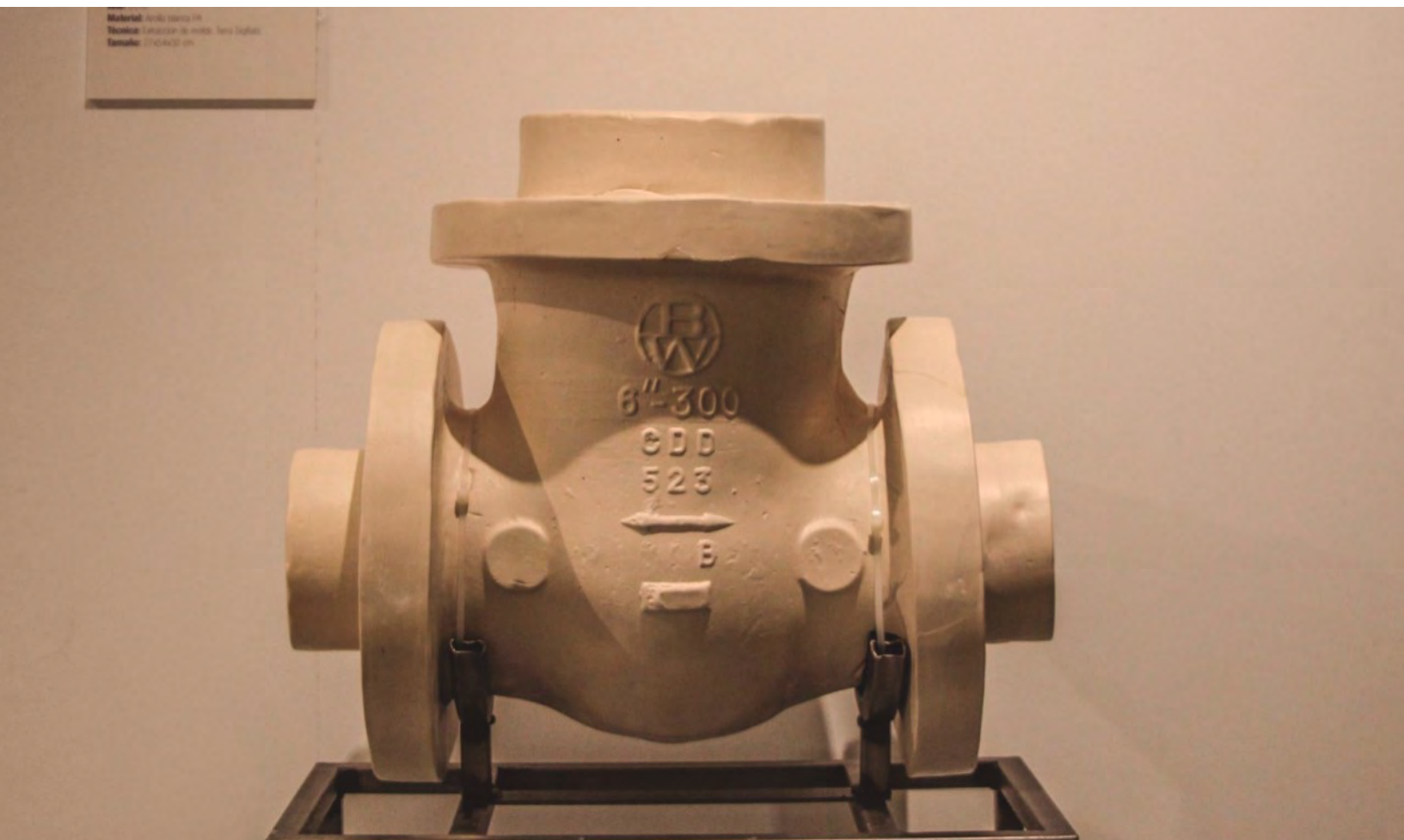


Figura 731. Salcedo, A. (2019). *Leia* [Escultura]. Arcilla blanca PA y *terra sigillata*. 27x54x32 cm.

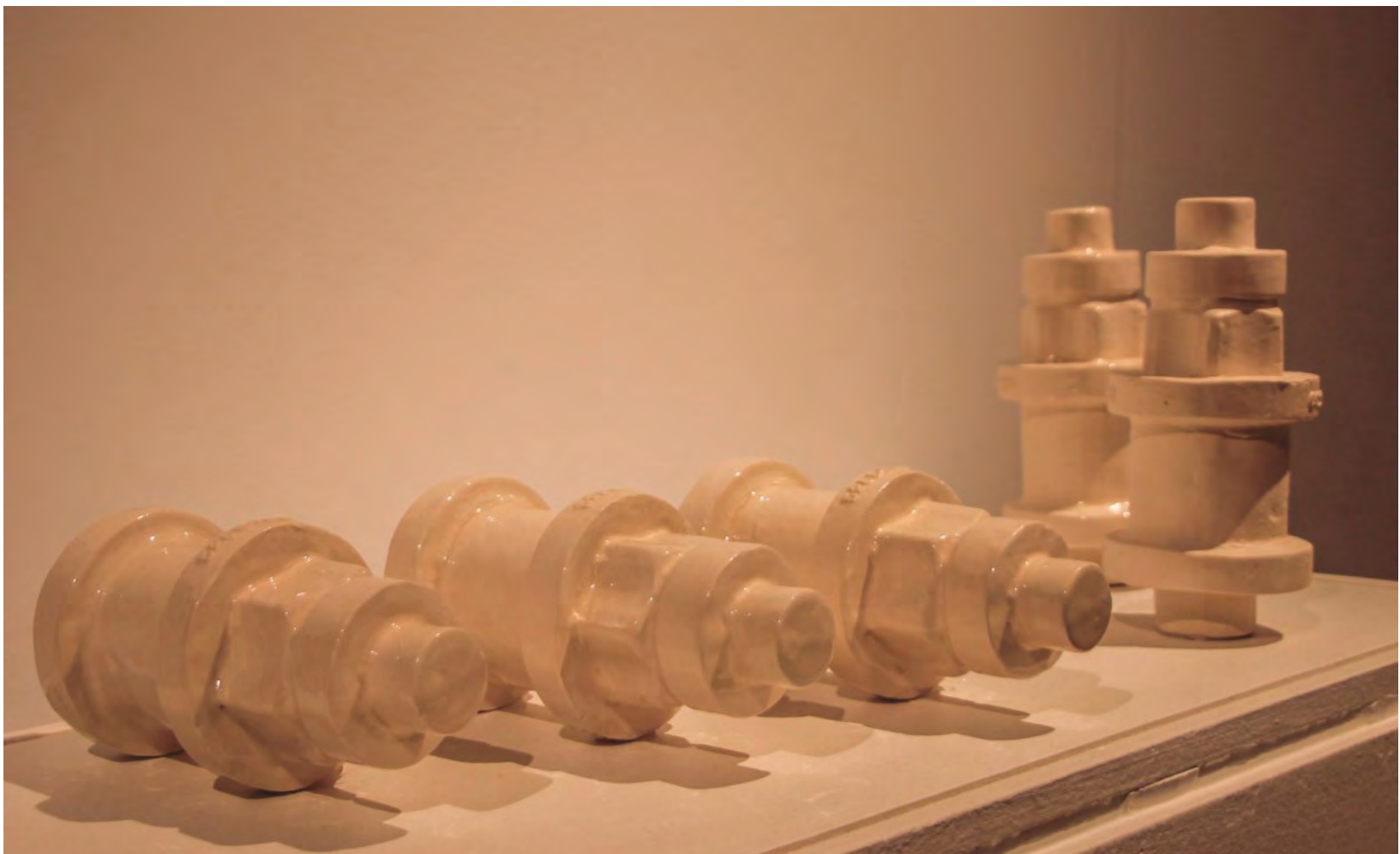


Figura 732. Salcedo, A. (2019). *Brutas* [Escultura]. Arcilla Blanca PA y *terra sigilata*. 27x11x11 cm.



Figura 733. Salcedo, A. (2019). *Eva V* [Escultura]. Arcilla roja chamotada vidriada. 46x43x23 cm.



Figura 734. Salcedo, A. (2019). *Lur D* [Escultura]. PLA. 60x67x15 cm



Figura 735. Salcedo, A. (2019). *Pipe D* [Escultura]. PLA. 50x50x11 cm.

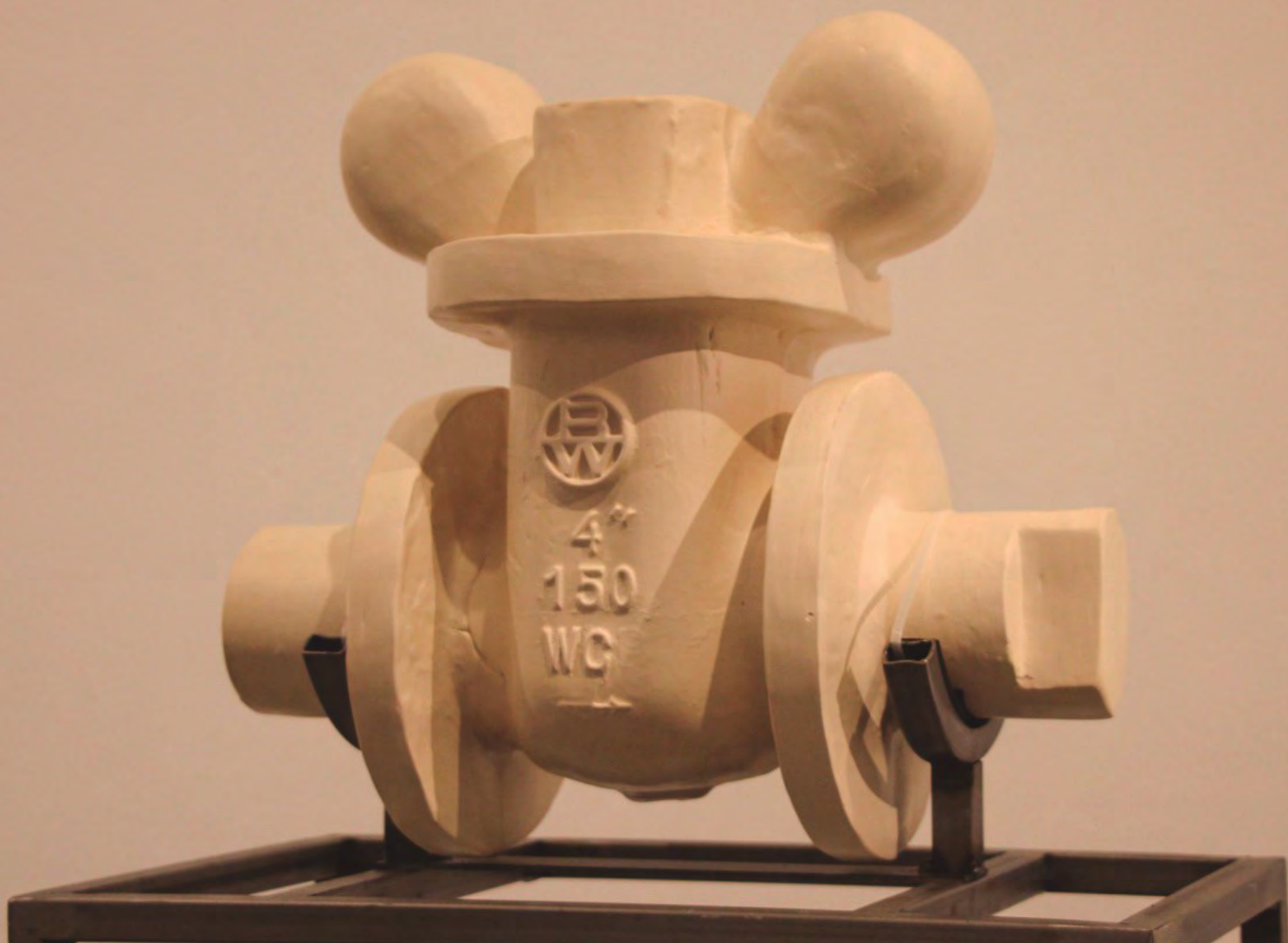


Figura 736. Salcedo, A. (2019). *Eva M* [Escultura]. Arcilla blanca PA y *terra sigilata*. 46x43x23 cm.

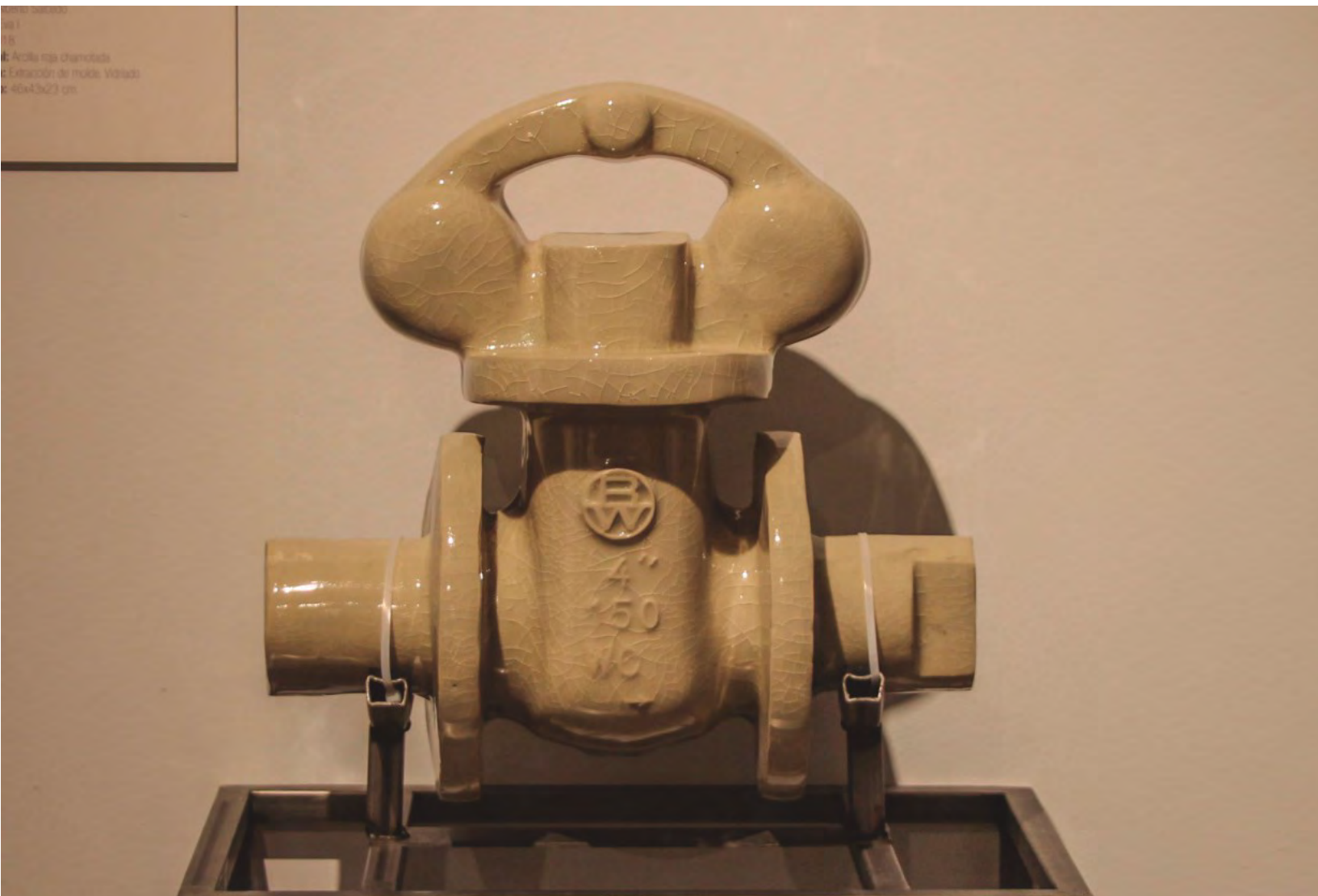


Figura 737. Salcedo, A. (2019). *Eva C* [Escultura]. Arcilla blanca PA vidriada. 46x43x23 cm.



Figura 738. Salcedo, A. (2019). *Victorias C y D* [Escultura]. PLA y arcilla blanca. 29x27x21 y 58x54x42 cm.



Figura 739. Salcedo, A. (2019). Victoria [Escultura].Arcilla blanca chamotada pintada. 58x54x42 cm.

7.6.4 Proyecto expositivo *Azken alabak*

7.6.4.a Sobre la exposición del proyecto

El desarrollo final y lógico de este proyecto es su exposición. Sirva como prólogo al análisis de la exposición *Azken alabak*, que la selección el Euskal Museoa/Museo Vasco como el primer lugar para llevarla a cabo, ayuda a visualizar todo el proceso que conlleva un proyecto de investigación en arte contemporáneo; lo que posibilita mostrar, desde la documentación institucional con la que se inicia; pasando por los objetos y documentos rescatados de entre los escombros de la fábrica en labores de campo; hasta las piezas artísticas finales. Estas piezas son: una serie de 21 fotografías de cómo se encontraba la fábrica en el espacio-tiempo dedicado al proyecto; una instalación audiovisual, que muestra simultáneamente, a modo de palimpsesto, diferentes momentos de la fábrica; y las 27 esculturas que reinterpretan las últimas piezas industriales que salieron de los talleres de BWE. De esta manera, se muestra la dimensión real de esta propuesta, en la que el arte contemporáneo se alía con la arqueología industrial y la etnografía para armar un proyecto integral, que da cuenta del aspecto patrimonial e histórico de la empresa, pero también del capital humano que hizo posible su casi siglo de vida. En este sentido, se ha de poner en valor, la participación, en la jornada inaugural de la muestra, de la Agrupación Musical "Babcock", un coro de voces mixtas que se constituyó dentro del programa de actividades extra laborales de la empresa, y que está formado, hoy por ex trabajadores de BWE, que continúan su andadura a pesar del cierre de la empresa.



AZKEN ALABAK

ALBERTO SALCEDO

13 AZAROA
NOVIEMBRE

5 URTARRILA
ENERO



INAUGURAZIOA / INAUGURACIÓN
13 AZAROAK / NOVIEMBRE / 19:00
TALDE MUSIKALA "BABCOCK" / AGRUPACION MUSICAL "BABCOCK"

Figura 740. Imagen del cartel de la exposición *Azken alabak* en el Museo Vasco.

El título de la exposición, *Azken alabak* ('Las últimas hijas'), hace referencia a las últimas piezas industriales que salieron del vientre de los Talleres Generales de BWE. A través de la práctica artística, se devuelve a estos modelos industriales su capacidad reproductora. En definitiva, *Azken alabak* es un homenaje a la memoria de esta emblemática empresa vasca.

7.6.4.b Sobre la aportación documental en el proyecto expositivo

Atendiendo al objetivo de divulgación, y como parte estratégica del proyecto, se diseña la exposición *Azken alabak*, con una vocación itinerante. Para esta exposición, además de los objetos artísticos y los modelos industriales anteriormente descritos, se incluye documentación que contextualiza el peso de la empresa en el tejido industrial vasco y su importancia socioeconómica en la comarca del Gran Bilbao. Esta aportación documental y los registros recopilados durante tres años dan cuenta de la labor investigadora y la transdisciplinariedad de este proyecto artístico.

Esta documentación la conforman publicaciones en las que BWE es protagonista destacada y que ayudan al espectador a comprender la importancia histórica y socioeconómica que la empresa tuvo. Estas publicaciones son: *Babcock Wilcox y el patrimonio histórico-industrial vasco* (Abarategui, 2000), *Catedrales de la industria* (Villar, 1994), *Arqueología industrial en Bizkaia* (Ibáñez et al., 1988), *Patrimonio Industrial en el País Vasco* (Aja et al., 2012).



Figura 741. Imagen de una de las dos mesas con documentación con BWE como protagonista.

Además, se utilizan publicaciones o boletines de comunicación y prontuarios¹⁵⁶ de la propia empresa, cedidos por extrabajadores o asociados de la AVPIOP. En referencia al material de registro, en las

Notas -----

¹⁵⁶ Los prontuarios son catálogos y manuales de los productos fabricados en la empresa.

diferentes visitas al complejo industrial, se ha extraído cuantiosa documentación de entre la que destaca: un vídeo institucional de la empresa en formato VHS, el convenio laboral de BWE del año 1980, fichas médicas (que no se emplearán en el proyecto por contener datos confidenciales sensibles) o planos de piezas e instalaciones. También, existe un amplio registro fotográfico y de vídeo de las instalaciones fabriles, realizado por el propio autor. El archivo fotográfico cuenta con más de 2000 imágenes y el de vídeo con dos horas de grabación de los diferentes espacios de la fábrica.



FECHA BAJA		FECHA ALTA		SEMANA QUE TERMINA		CAJA DE SOCORRO		S. O. E.		DIAGNOSTICO		SANCIONES	
Salario	Prestas	Salario	Prestas	Salario	Prestas	Salario	Prestas	Salario	Prestas	Salario	Prestas	Salario	Prestas
16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80	16-8-80
7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81	7-11-81
23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82	23-9-82
27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87	27-1-87
14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88	14-1-88
16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89	16-10-89

Figuras 742, 743 y 744. Imágenes del vídeo promocional de BWE, del Convenio Colectivo de 1980 y de una ficha médica de un trabajador. Todos estos documentos fueron encontrados en la empresa durante el trabajo de campo.

Tal y como explica la periodista Elena Sierra en su artículo titulado *El arte insufla vida al pasado de la Bizkaia industrial* para el diario *El Correo*:

Las piezas permanecieron en las ruinas de 'La Balco' hasta que el investigador Alberto Salcedo fue a rebuscar entre los restos. Encontró estos moldes en madera y ha realizado con ellos una serie de réplicas [...] que ahora se miran frente a frente con las viejas en el Euskal Museoa bajo el nombre de 'Azken alabak'. Es decir, las últimas hijas.

Es un nombre muy poético y muy real, porque esos originales fueron de los últimos en producirse en una industria que cuenta mucho del pasado de este territorio y a ese legado le rinde homenaje Salcedo. Se trata [...] de *poner el arte al servicio del pasado industrial, luchar contra la desmemoria y defender ese patrimonio que tenemos por todo el territorio*. (Sierra, 2019)

De hecho, y siguiendo el hilo argumental del final del artículo periodístico, se puede constatar que lo que queda de patrimonial de BWE, a excepción del edificio de comedores, es lo que se mostró en esta exposición, ya que, mientras *Azken alabak* ocupaba el *Museo Vasco/Euskal Museoa*, se ejecutó la demolición de los *Talleres Generales*, provocando la desaparición de la totalidad de los modelos que aún quedaban.

Además, se debe tener en consideración que, en la inauguración, se reunieron y convivieron en el *Museo Vasco* los restos físicos de la fábrica y el capital humano que trabajó en ella y que sigue custodiando su memoria, representados por la *Agrupación Musical Babcock*, el coro formado por los trabajadores de la empresa. De tal modo que *Azken alabak* consiguió reunir, por unas horas, lo que hoy en día queda de uno de los buques insignia de la industrialización en el País Vasco, la BWE.

7.6.4.c Sobre la instalación fotográfica

Para poner de relevancia la importancia que el registro fotográfico de la fábrica tiene en este proyecto, se incluye en la exposición una instalación fotográfica. La serie expuesta la componen 21 fotografías tomadas entre los años 2017 y 2019 en las diferentes visitas realizadas a BWE, seleccionadas de entre los cientos de imágenes que forman el repositorio de este proyecto. Estas fotografías, dan cuenta de la situación real en que la fábrica se encontraba.

Artísticamente hablando, en la serie fotográfica expuesta, se busca una composición compensada y equilibrada entre imágenes tomadas en los *Talleres Generales* y del *Edificio de las Oficinas Generales*. Entre otras, en la muestra se emplean fotografías de la serie *Olivia en Wonderland* (2018), en la que se realizó un reportaje fotográfico en las instalaciones de BWE con la pieza cerámica *Olivia* como protagonista. En esta serie, la pieza escultórica vuelve al lugar en el que nació y se buscaba el contraste entre la escultura cerámica blanca impoluta y el paisaje de la fábrica en ruinas, como si del retorno de la hija pródiga se tratase. Se busca poner en valor la práctica artística como generadora de crítica y belleza en un espacio maltratado y al borde de la desaparición.

Entre las fotografías seleccionadas, hay tres imágenes del fotógrafo Iñaki Morante, artista y amigo del autor, que lo acompañó en innumerables ocasiones y que, también, realizó su registro personal de lo que vivió en BWE. Las fotografías cedidas fueron las número 754, 760 y 763.



Figura 745. Salcedo, A. (2018). *Olivia in Wonderland II* [Fotografía].



Figura 746. Salcedo, A. (2018). Sin título [Fotografía].



Figura 747. Salcedo, A. (2018). *El extraño* [Fotografía].



Figura 748. Salcedo, A. (2018). *Santuario* [Fotografía].

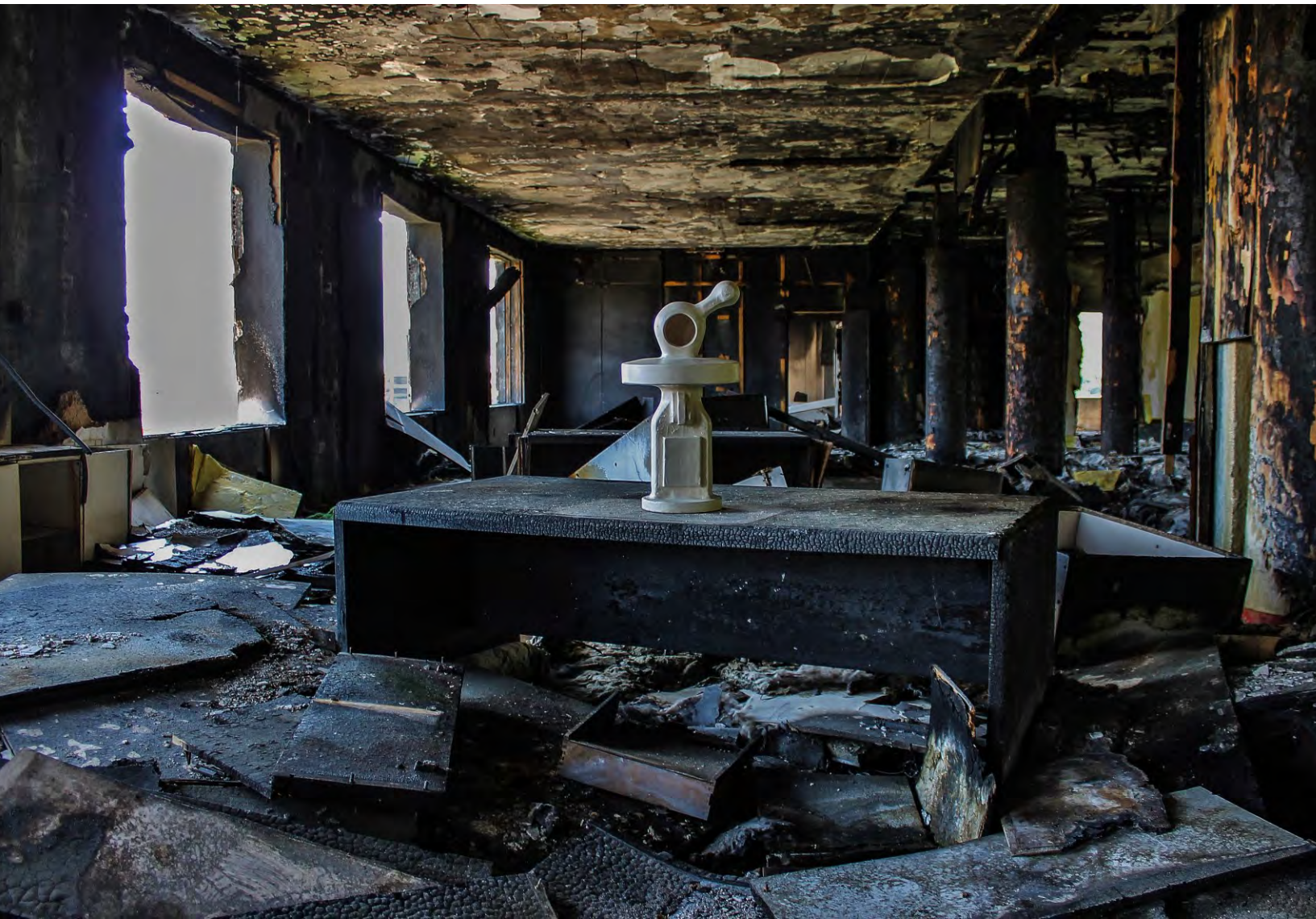


Figura 749. Salcedo, A. (2018). *Olivia in Wonderland I* [Fotografía].

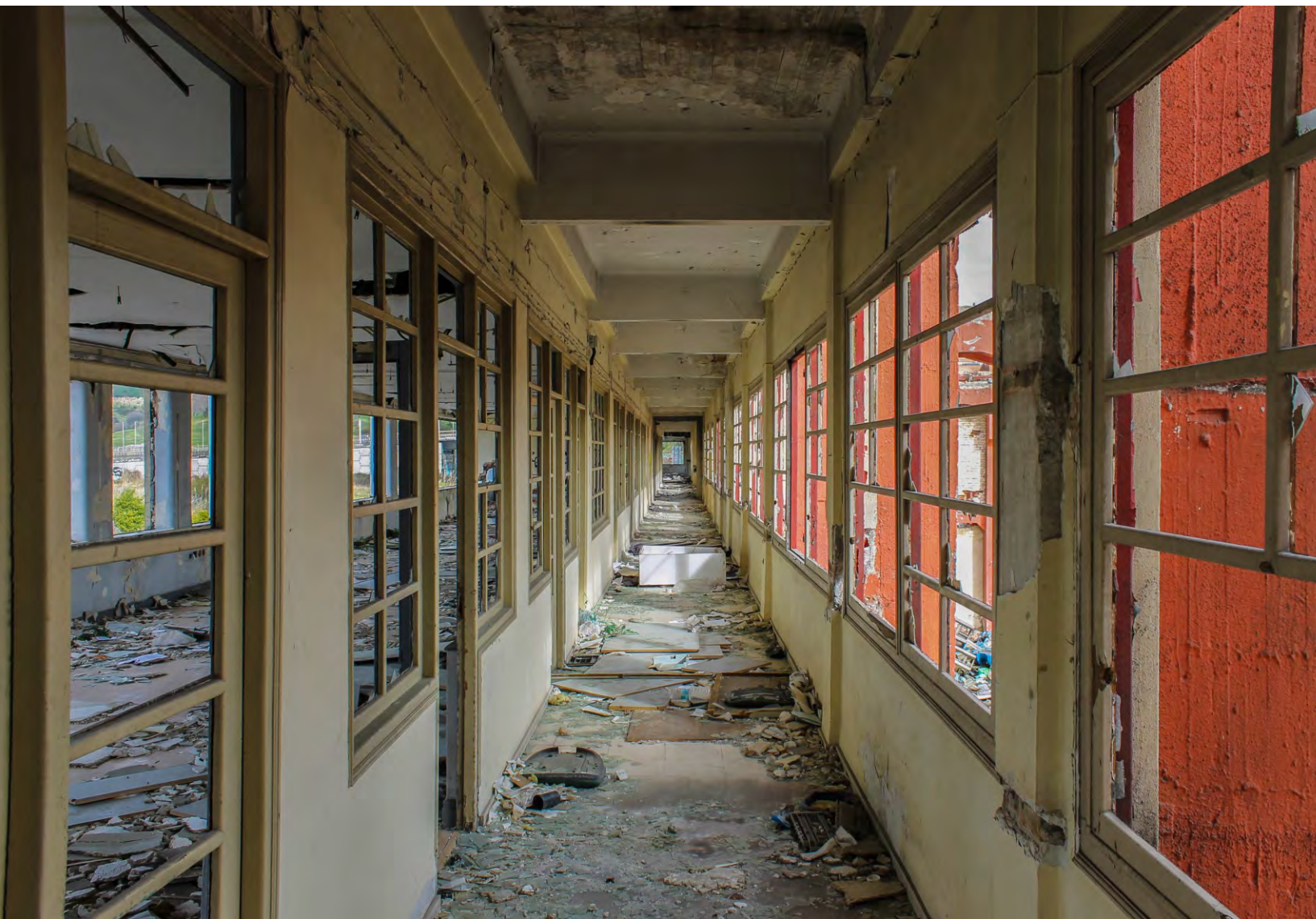


Figura 750. Salcedo, A. (2018). *Punto de fuga* [Fotografía].



Figura 751. Salcedo, A. (2018). Sin título [Fotografía].



Figura 752. Salcedo, A. (2018). Sin título [Fotografía].

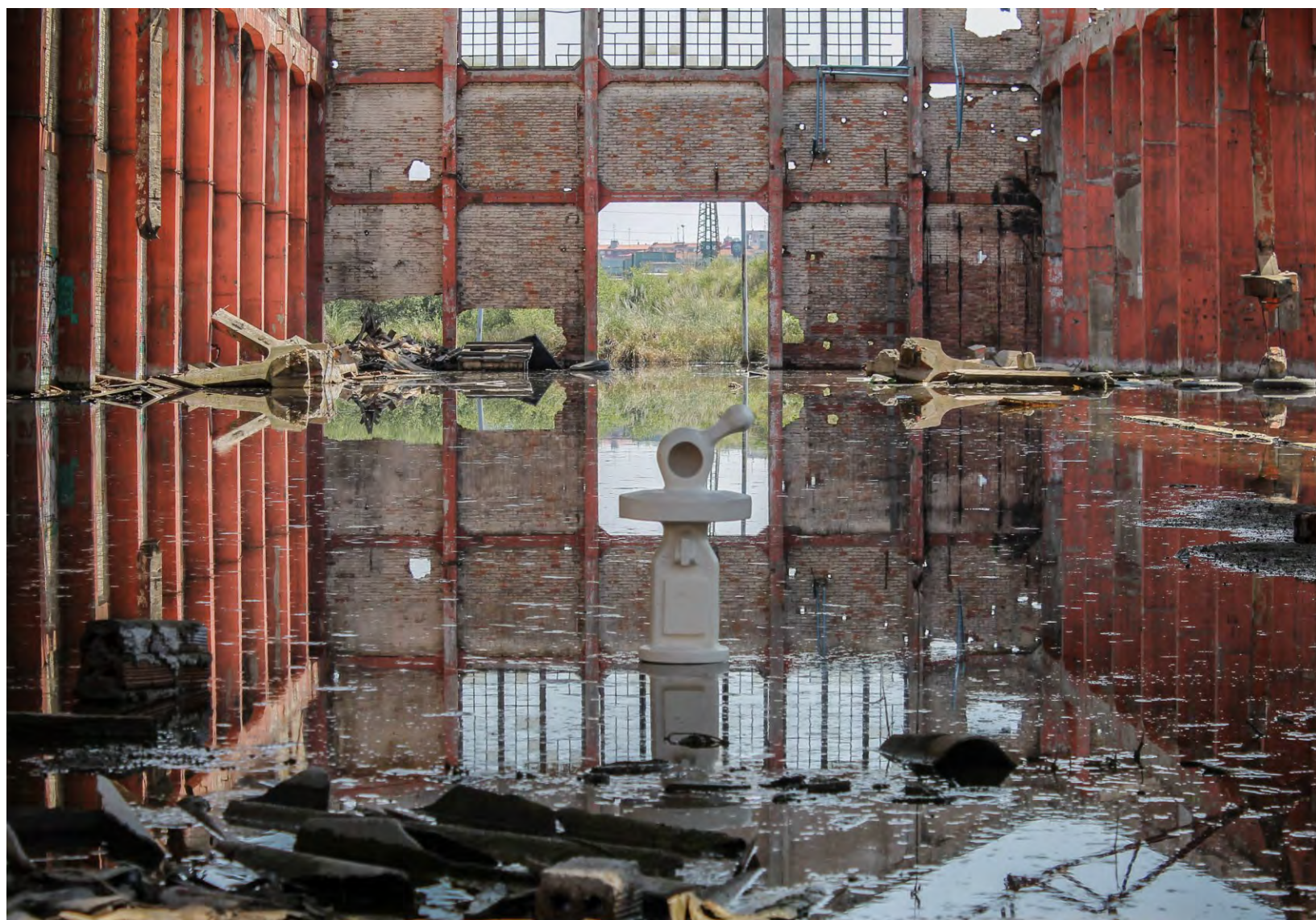


Figura 753. Salcedo, A. (2018). *Olivia in Wonderland III* [Fotografía].



Figura 754. Morante, I. (2018). *Fondo y figura* [Fotografía].



Figura 755. Salcedo, A. (2018). *El bunker* [Fotografía].



Figura 756. Salcedo, A. (2018). *Memoria perdida* [Fotografía].



Figura 757. Salcedo, A. (2018). *Saldremos de esta* [Fotografía].



Figura 758. Salcedo, A. (2018). *Olivia in Wonderland IV* [Fotografía].



Figura 759. Salcedo, A. (2018). *Vidriera* [Fotografía].



Figura 760. Morante, I. (2018). *Sin título* [Fotografía].



Figura 745. Salcedo, A. (2018). *Habitación con vistas* [Fotografía].



Figura 745. Salcedo, A. (2018). *Torsión* [Fotografía].



Figura 745. Morante, I. (2018). 9 SEP 2008 [Fotografía].

Figura 764. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].



7.6.4.d Sobre la instalación audiovisual

En la exposición *Azken alabak* se incluye una instalación audiovisual que muestra, a modo de palimpsesto, diferentes etapas de la fábrica. Para esta instalación se emplean tres monitores en los que se pueden ver tres vídeos que dialogan y se interrelacionan entre sí. Sincronizados, estos vídeos muestran simultáneamente los mismos espacios de la fábrica, pero con una diferente temporalidad. De esta manera, en el primer monitor, se muestra un vídeo (subjetivo) de las diferentes visitas del autor a la fábrica; en el segundo monitor, un vídeo institucional de la empresa encontrado entre los escombros de las oficinas; y, en el tercer monitor, un vídeo a vista de pájaro de las instalaciones de los *Talleres y Oficinas Generales* de BW. Como audio único, se empleará el del vídeo institucional, en el que una voz en *off* cuenta las características y los logros de la empresa en uno de sus momentos de mayor apogeo.

Haciendo un análisis más detallado de cada vídeo, en el vídeo subjetivo del autor se ofrece un recorrido por las diferentes estancias de las *Oficinas Generales* y por el interior de las *Naves Fundacionales*, haciendo hincapié en mostrar el deterioro generalizado de las instalaciones como consecuencia del expolio y el vandalismo y las ingentes cantidades de documentos y de modelos que languidecían en BW.

En el central, se reproducía el vídeo institucional de la empresa. Este vídeo mostraba el potencial y los recursos de una empresa que fue vanguardia mundial en el sector de los bienes de equipo. El tercer y último vídeo fue grabado con un dron en marzo de 2019 y muestra el conjunto de instalaciones del complejo de BW a vista de pájaro. Esta simultaneidad de imágenes propone una reflexión crítica del espectador respecto del trato que se está dando desde la propia sociedad y de las instituciones públicas a los restos patrimoniales de la industrialización y a la memoria industrial colectiva.



Figura 768. Fotografía de la instalación audiovisual multipantalla que forma parte de la exposición *Azken alabak* y en la que se muestran los vídeos anteriormente mencionados.



Figuras 765, 766 y 767. Fotogramas de los tres vídeos de la instalación correspondientes a la zona de los *Talleres Generales* de BW. En orden de izquierda a derecha, el primero corresponde al vídeo subjetivo del artista (2018); el segundo, al vídeo institucional de BW (finales de los años 90); el tercero es una vista de pájaro, grabada con un dron.

7.6.4.e Sobre la pieza escultórica *Spend*

La pieza escultórica *Spend* (2018), cuyo título hace referencia a la locución inglesa que se traduce como pasar (tiempo) y gastar (dinero), es una suerte de *ready-made*, en el que un grueso rollo de planos técnicos de la empresa BWE, parcialmente quemados y luego compactados por el efecto de la acumulación de agua empleada por los bomberos para sofocar los múltiples incendios que padeció el edificio de oficinas donde fue encontrado, se convierte en objeto escultórico.



Figuras 769 y 770. Salcedo, A. (2018). *Spend* [Escultura].

El título de la obra, hace referencia al tiempo empleado y al dinero gastado en la realización de esos cientos de planos hechos a mano y en los que aún se pueden ver las rúbricas de sus autores. La obra propone una reflexión sobre la protección (o no) del patrimonio industrial y sobre la valorización de los vestigios que ha dejado la industrialización. Además, una vez más, se cuestiona el concepto de autoría, pues estos planos fueron realizados por personal de BWE, y llevan el anagrama de la empresa, pero al ser rescatados y resignificados por el artista, que les confiere la categoría de objeto artístico, pasan a formar parte de su obra.

La decisión de incorporar esta obra a la exposición del proyecto sirve a la estrategia de mostrar en el museo una contra-narrativa a la versión oficial sobre la industrialización, que tiende a dulcificar el proceso de transformación postindustrial. Esta obra demuestra que no todo se hizo bien en el proceso de desindustrialización vasco. Los restos y las consecuencias del naufragio industrial también deben tener su lugar en la historia.

7.6.4.f Imágenes de la exposición *Azken alabak*



Figura 771. Fotografía de la presentación oficial del proyecto *Azken alabak*. Al artista (vestido de gris) le acompañan, la Diputada de Cultura de la DFB, Lorea Bilbao y en el atril, la directora del *Museo Vasco/Euskal Museoa*, Sokunde Aiarza.



Figura 772. Fotografía del diario Deia de la visita institucional a la exposición. De derecha a izquierda se encuentran el Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao Gonzalo Olabarria, el artista Alberto Salcedo, la Diputada de Cultura de la DFB Lorea Bilbao y la Directora del *Museo Vasco/Euskal Museoa*, Sorkunde Aiarza.



Figuras 773 y 774. Vistas generales de las salas del *Museo Vasco/Euskal Museoa* con la exposición *Azken alabak*.



Figura 775. Coro de Babcock Wilcox en su actuación durante la inauguración de la exposición *Azken alabak* en el Museo Vasco/Euskal Museoa.

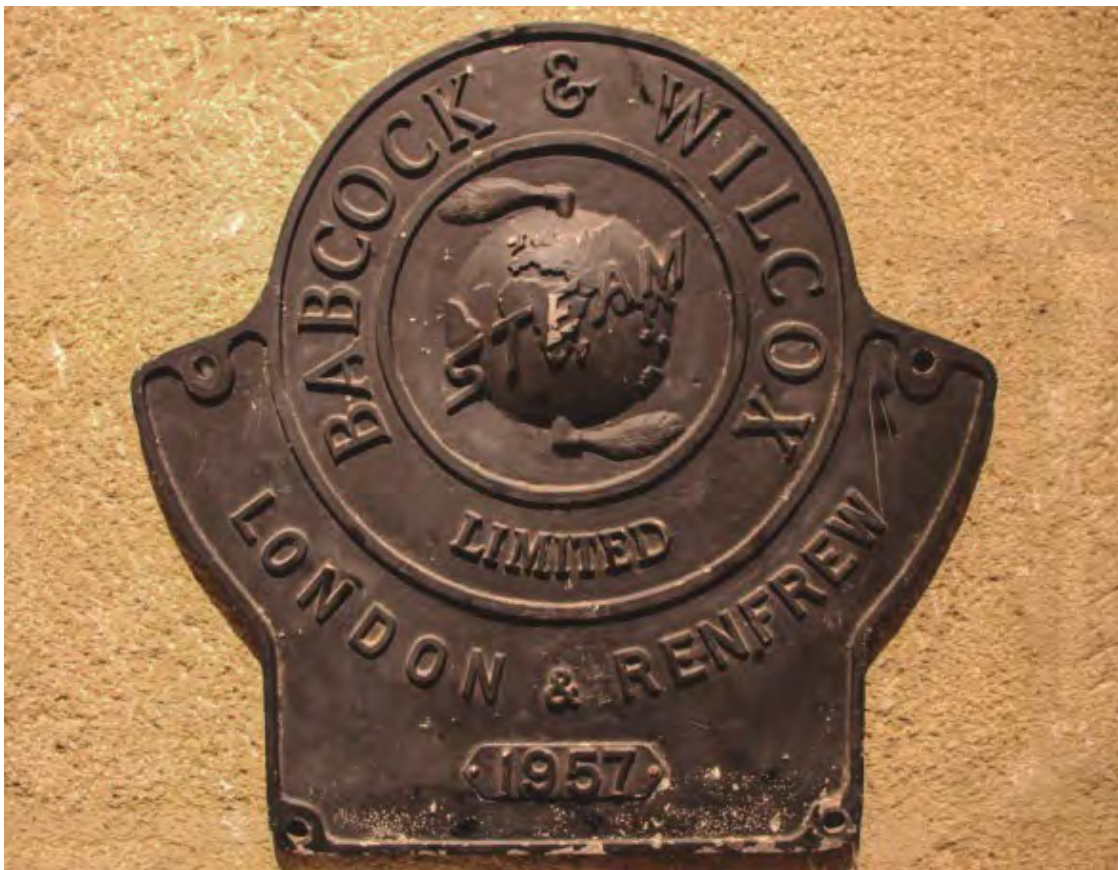


Figura 776. Placa de aluminio que se colocaba en las calderas de BW cedida para la exposición por un miembro de la AVPIOP.

7.6.5 Impacto del proyecto *Azken alabak*

7.6.5.a Análisis de las estrategias artísticas en relación con la hipótesis de investigación

En este apartado se analiza la eficacia y el acierto en la estrategia artística en relación con la hipótesis de investigación y los objetivos propuestos en el proyecto. En la hipótesis se considera que los espacios tradicionalmente industriales y el patrimonio industrial, mueble, inmueble e inmaterial son los soportes de la Memoria Industrial y, en consecuencia, de parte de nuestra memoria colectiva. La obsolescencia de este patrimonio constituye una pérdida de memoria y de identidad de una sociedad fuertemente industrial como la vasca y tiene un impacto negativo en la transmisión de conocimiento y de la memoria de la industrialización. Se sugiere, además, que es posible la reactivación y revitalización de la memoria colectiva mediante la intervención artística del Patrimonio Industrial obsoleto.

El arte con sus lógicas y estrategias propias pone el foco de atención y nos reencuentra con objetos, edificios y espacios que formaron parte de una etapa histórica, la industrial, que no por superada, deja de ser decisiva en la transformación económica y social del País Vasco. La intervención artística sobre el Patrimonio Industrial es una lucha contra la desmemoria de una sociedad que sufrió una transformación vertiginosa y una adaptación brutal en su tránsito de la etapa industrial a la postindustrial. Esta amnesia colectiva sobre la importancia que tuvo la industria en la construcción de nuestra identidad y del llamado “estado del bienestar”, inducida desde las propias instituciones, afecta tanto a las memorias individuales como a la colectiva y es ahí donde la acción artística tendrá el efecto de reactivar, hacer visibles, e interrelacionar las memorias individuales de los hombres y mujeres que vivieron la etapa industrial, revitalizando así, esta red de memorias para la sociedad y salvaguardando la transmisión de este valor y conocimiento.

En este proyecto la principal estrategia artística consiste en mostrar lo que supone un proyecto integral de investigación en arte contemporáneo. Para ello, se diseña una exposición itinerante en la que se integran elementos pertenecientes tanto al ámbito teórico como a la práctica artística. La exposición *Azken alabak*, la integran: los *Inventarios de Patrimonio Industrial del Gobierno Vasco*, en los que BW es un elemento destacado por su valor patrimonial, los documentos y planos encontrados en labores de campo, las fotografías y vídeos de registro de las visitas a la fábrica, los modelos industriales de BW, las piezas escultóricas basadas en las piezas contenidas en los modelos y los documentos y objetos relacionados con BWE (cedidos por ex trabajadores y por miembros de la AVPIOP, al conocer la propuesta y la dimensión de este proyecto).

Esta integración de los elementos sustanciales del proyecto ayuda a conocer su verdadera dimensión y la importancia socioeconómica y patrimonial que BW tuvo. De esta forma, se revitaliza la memoria de las personas que conocieron la empresa y se genera nuevo conocimiento para las personas que nunca supieron de BW y para futuras generaciones. Esta revitalización y reactivación de la memoria de BW queda patente con la participación de la *Agrupación Musical Babcock*, que, al conocer la naturaleza del proyecto y la exposición sobre su antigua empresa, se ofrecieron a participar cantando varios temas en el acto inaugural de la exposición *Azken alabak* en el *Museo Vasco/Euskal Museoa*. Además, se dio la aportación documental voluntaria de ex trabajadores de la empresa para esta exposición.

Para comprobar el impacto que el proyecto tuvo tanto en la reactivación de las memorias individuales como en la generación de nuevo conocimiento sobre BW, se realizaron una serie de entrevistas, en el propio museo, a los visitantes con las siguientes cuestiones: *¿Qué le ha parecido la exposición Azken alabak?; ¿Conocía previamente a la exposición la existencia de la empresa Babcock Wilcox?; en caso negativo, ¿cree que Babcock Wilcox tenía un patrimonio digno de ser conservado, protegido y puesto en*

valor?; en caso afirmativo, ¿cree que la exposición Azken alabak trata de manera respetuosa y efectiva los vestigios de la empresa BW?; ¿le parece que la exposición Azken alabak revitaliza la memoria industrial de Babcock Wilcox?; ¿Cree que la exposición Azken alabak ayuda a difundir los valores del Patrimonio Industrial vasco?; ¿Cree que el arte contemporáneo es una disciplina útil para ayudar a repensar y revalorizar el Patrimonio Industrial y su memoria?; y coincidiendo con esta exposición, se han demolido las Naves Fundacionales y las Oficinas Generales de BWE ¿Qué opina de que las últimas huellas de Babcock Wilcox y la práctica totalidad del patrimonio de la empresa se encuentre en esta exposición?

Estas entrevistas arrojan datos que, no por previsible, dejan de ser sorprendentes, como que el 90% de las personas encuestadas destacan la labor social del proyecto y su calidad artística. El 80% de las personas encuestadas no conocían previamente BW, y de estas, el 100% consideran que poseía un valor patrimonial digno de ser conservado y puesto en valor. De los visitantes que conocían previamente la empresa, el 100% considera que en la exposición se tratan de manera eficaz y respetuosa los vestigios de BW. La totalidad de los encuestados considera que esta exposición ayuda a difundir los valores del Patrimonio Industrial vasco. El 90% de los encuestados reconocen al arte contemporáneo como ideal para repensar y revalorizar el Patrimonio y la Memoria Industrial. Y la totalidad de los visitantes consideran desastrosa la práctica desaparición de la huella de esta emblemática empresa. A tenor de estas respuestas, se puede afirmar que esta obra cumple con los objetivos propuestos y reafirma la capacidad del arte contemporáneo como regenerador de la Memoria Industrial y generador de nuevos conocimientos.

7.6.5.b Tabla de análisis del impacto del proyecto en relación con la hipótesis y los objetivos

La tabla de análisis de obra es una herramienta diseñada para visibilizar de manera gráfica la eficacia del proyecto artístico y para interrelacionar las diferentes obras que componen el cuerpo práctico de la investigación con una vara de medir común. En la tabla se relaciona el impacto de la obra en relación con unos parámetros comunes, como son: reactivación de la memoria industrial, transmisión de memoria industrial y creación de conocimiento, apelación a las instituciones de gestión del patrimonio y apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial. El impacto se mide de 0 a 5 (0 es el mínimo impacto y 5 es el máximo impacto).

Reactivación de la memoria industrial	●●●●●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	●●●●●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	●●
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	

Tabla de indicadores del proyecto.

Para la confección de esta tabla se atiende a indicadores como la visibilidad del proyecto en medios de comunicación, la cantidad de visitantes a la exposición (datos proporcionados por los espacios expositivos) y las entrevistas realizadas a los visitantes.

7.6.6 Valoración del proyecto *Azken alabak*

El resultado más destacable es el cumplimiento tanto de los objetivos del proyecto como de la hipótesis de investigación. Se consigue preservar los modelos industriales recuperados, tras realizar todos los procesos artísticos, proporcionándoles una segunda vida. Se cumple con la divulgación y revalorización mediante una exposición itinerante que inició su andadura en noviembre de 2019 en el *Museo Vasco*¹⁵⁷, ayudando al conocimiento y reconocimiento de los valores patrimoniales de esta fábrica histórica.

Además, se constata que las prácticas artísticas contemporáneas pueden aliarse con diferentes disciplinas, como la Arqueología Industrial o la Etnografía para realizar proyectos híbridos integrales, como el aquí presentado, que supongan la salvaguarda, recuperación y valorización del Patrimonio Industrial, dando una segunda vida a los objetos industriales y generando nuevo conocimiento.

La transformación del Patrimonio Industrial Mueble en objetos artísticos ayuda en su acceso al museo, lo que facilita su divulgación y presentación ante la sociedad y las instituciones. Esta presentación del Patrimonio Industrial a través de la mirada del arte ayuda a que instituciones y administraciones como las culturales (encargadas de la gestión de este patrimonio) se sensibilicen y vean sus potencialidades. En este sentido, el periódico *El Nervión* recoge de manera certera el apoyo institucional con el que contó el proyecto *Azken alabak* al asegurar que «Alberto Salcedo llega al Museo Vasco con el apoyo del Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación Foral de Bizkaia, para exponer, con una mirada artística personal, la parte de ese patrimonio industrial superviviente» (*El Nervión*, 2019, p. 27).

A tenor de la demolición de los más importantes inmuebles de BW y de la destrucción de los restos de documentación y de los últimos modelos industriales de la empresa, se puede afirmar que los últimos vestigios de esta emblemática fábrica son los que se rescataron y reutilizaron en este proyecto artístico y que se presentan en la exposición itinerante *Azken alabak*. Del valor de este proyecto artístico da cuenta la periodista Elena Sierra en su crónica sobre la exposición en el Museo Vasco para el diario *El Correo*, al decir que «hay mucho de arte, y también de arqueología y de etnografía, de experiencia personal y colectiva. Esto es lo que fuimos, dicen las piezas y sus reflejos artísticos» (2019, p. 47). Sierra concluye su artículo aseverando que:

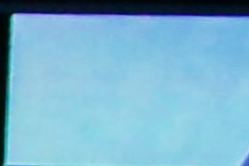
Lo que enseñan las imágenes ya no existe, o a saber dónde estará, porque tras la ruina llegó el derrumbe. Así que, aparte de documentar su proceso de trabajo, Salcedo ha documentado el final de una historia industrial de casi cien años. (Ibíd.)

Una de las aportaciones más interesantes del proyecto es la donación del vídeo institucional de BWE, encontrado entre los escombros de la fábrica, al archivo de la Filmoteca Vasca para que sea de uso público. Además, como reflexiona el artista Alberto Salcedo (2017):

Es interesante la implicación del arte contemporáneo en problemas de índole social, sensibilizando a las instituciones e intentar que el proyecto trascienda la obra y genere una dinámica positiva, en la que por un lado se ganan nuevos espacios para la práctica artística y por otro se reutiliza (el patrimonio industrial) de una manera sostenible y respetuosa.

Notas -----

¹⁵⁷ El *Museo Vasco/Euskal Museoa* es un museo etnográfico.



7.7

No monuments y Un fin del mundo mejor es posible (2020)

7.7.1 Planteamiento del proyecto *No monuments*

7.7.1.a El proyecto ¹⁵⁸

A continuación, se analizan dos obras de manera simultánea, porque, pese a funcionar formalmente como piezas independientes, coinciden en su esencia conceptual y se construyen a partir de materiales comunes los archivos de registro video gráfico inéditos referidos al *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* (PDRRII) y al *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano* (PTPBM). Por un lado, se encuentra la instalación interactiva *No monuments* y, por el otro, la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*. Ambas obras conforman un proyecto artístico común, integrado en esta investigación, cuyos objetivos son, por un lado, contribuir a revitalizar la memoria colectiva e histórica industrial vasca, mientras que, por otro, se propone una reflexión crítica sobre la idoneidad y los resultados, tanto del PTPBM, como del PDRRII, a tenor de los resultados de ambos.

Este proyecto parte de la hipótesis de que existió una política institucional que abogaba por el borrado sistemático de los restos físicos de la industrialización como estrategia para provocar un rápido cambio físico y emocional en una sociedad fuertemente industrial como la vasca y para acelerar, así, su

Notas -----

¹⁵⁸ Para la realización de este proyecto, se cuenta con una subvención para Creación en Artes

Plásticas del año 2019 del Departamento de Cultura de Gobierno Vasco.

transformación hacia un modelo socioeconómico postindustrial. Para ejecutar tal transformación, mediante ordenamientos territoriales como el del PTPBM, se marcaban los espacios industriales que debían ser liberados; y el PDRRII, ejecutó las demoliciones propuestas en el Plan. Mediante este programa, se demolieron cientos de edificaciones e infraestructuras industriales de complejos tan relevantes como ALTOS HORNOS DE VIZCAYA (AHV)¹⁵⁹, EL ASTILLERO EUSKALDUNA, SEFANITRO O BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA entre otros. El borrado sistemático y generalizado de los restos físicos de la industrialización provoca una importante pérdida, tanto de elementos arquitectónicos de gran valor patrimonial como de transmisión de la memoria industrial y la alteración paisajística de un territorio netamente industrial, como el de la Ría del Nervión.

En este análisis se dará cuenta de los procesos llevados a cabo para completar el proyecto, tales como: la selección del material de registro del PDRRII que se emplea —tanto en su arte formal como en la conceptual—, los objetivos que se busca alcanzar, la metodología empleada para llevarlos a cabo y los resultados y conclusiones.

La metodología del proyecto la componen dos procesos: por un lado, el trabajo de investigación, que conlleva la localización, el análisis y la selección del material inédito generado por el PDRRII, y, por otro, el trabajo artístico (realización de la instalación), donde este material es editado y transformado para formar parte de una instalación interactiva y de una pieza audiovisual. La pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible* es creada *ad hoc* para ser visionada en la cuarta edición del Festival LAN, al alimón junto a la artista Itxaso Díaz. En esta pieza se emulan los recursos plásticos y las lógicas de la instalación audiovisual.

El proyecto artístico busca desvelar los mecanismos de gestión y de ordenación del territorio empleados por las diferentes administraciones para lograr una rauda y efectiva transición de la época industrial a la postindustrial. Tanto *No monuments* como *Un fin del mundo mejor es posible* ahondan en la indivisible relación entre las partes artística y teórico-conceptual de esta investigación. Todo el material inédito que forma parte del proyecto es de utilización pública, con el único condicionamiento de que se ha de informar de su procedencia, los archivos del PDRRII del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

7.7.1.b Objetivos

- **Objetivo principal**

El objetivo general de estas obras es contribuir a revitalizar tanto la memoria histórica industrial vasca como la colectiva, desvelando los mecanismos y herramientas empleados por el PTPBM y el PDRRII para facilitar el tránsito a una etapa postindustrial. Además, se busca analizar la influencia que la práctica artística puede llegar a tener en la restitución de la memoria industrial y en la construcción de la identidad social y cultural de la Euskadi postindustrial.

- **Objetivos secundarios**

El segundo objetivo es sacar a la luz el material inédito de registro del PDRRII encontrado en los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio. También se busca generar una reflexión crítica en la sociedad y las instituciones sobre la idoneidad y resultados tanto del *Plan* como del *Programa*.

Notas -----

¹⁵⁹ En este texto se emplea el acrónimo AHV para referirse a la empresa *Altos Hornos de Vizcaya*.

Como objetivo específicamente plástico se realizarán, tanto una instalación audiovisual interactiva como una pieza de vídeo arte, a partir del material encontrado.

7.7.1.c Interés social y artístico del proyecto

El interés social del proyecto está en dar luz a los registros de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII. El PDRRII es un programa creado para posibilitar la transformación postindustrial del País Vasco mediante la eliminación de los restos físicos de la industrialización, con unos criterios que podríamos llegar a considerar, en algunos casos, como poco objetivos y en el que se practicaron demoliciones preventivas y generalizadas que han supuesto tanto una pérdida física de edificaciones industriales de gran valor patrimonial, arquitectónico e histórico, como una deficiente transmisión de la memoria industrial colectiva.

Revelando los mecanismos y objetivos comunes del PTPBM y del PDRRII se busca reponer y revitalizar la memoria industrial perdida y contenida en los elementos industriales desaparecidos, pero que aún se atesora, en los registros fotográficos y vídeo gráficos hallados. Así pues, y teniendo en cuenta la fragilidad de este legado, se hace necesaria la implicación y sensibilización de la sociedad y de las instituciones en su salvaguarda y divulgación.

Al hacer públicos los documentos, registros e imágenes inéditas del PDRRII, se lucha contra la desmemoria y se recupera parte de la memoria industrial colectiva e histórica perdida. También, se busca hacer partícipe a la sociedad de la reflexión sosegada y no emocional, sobre la esencia y los resultados del PDRRII. Con la inclusión de las afirmaciones maximalistas que, a modo de eslóganes o mantras, se deslizan en el vídeo promocional del PTPBM, se muestra la intencionalidad política de influir en la visión que la sociedad vasca pudiese tener en referencia al patrimonio industrial, tutelando el pensamiento colectivo y promoviendo un radical cambio de época en ámbitos como el urbanístico/paisajístico o el socioeconómico, que afectan de manera tan directa a la identidad de la sociedad vasca. Esta reflexión deja al descubierto la intención política en el diseño del *Programa* y la desafección de las administraciones respecto al rico y heterogéneo Patrimonio Industrial Vasco.

También, existe un interés en determinar el peso específico y de decisión que ha ostentado cada una de las partes de la bicefalia administrativa que se ha encargado de la gestión de los restos de la industrialización. Mientras los Departamentos de Cultura de las diferentes administraciones centraban sus esfuerzos en clasificar y calificar este vasto patrimonio industrial vasco, con un más que limitado presupuesto, los Departamentos de Ordenación del Territorio o Urbanismo de las diferentes administraciones imponían una política de tabula rasa, en la que no se reconocía el valor patrimonial de estos bienes industriales y se apostaba por su demolición masiva.

En este sentido, el arte se convierte en depositario de la memoria de la industrialización, con la responsabilidad de evitar el olvido de esta etapa de nuestro pasado más reciente y, en este caso concreto, de los elementos industriales desaparecidos por el PDRRII. El arte cumple una triple función: por un lado, revelar públicamente las actuaciones del PDRRII y el trasfondo político e ideológico del PTPBM, publicando estos documentos inéditos; en segundo lugar, reencontrar a la sociedad con estos elementos industriales desaparecidos, reintegrándolos en el imaginario colectivo y, por último, generar conocimiento nuevo para las personas que no han tenido contacto con la época industrial o que desconocían la existencia del PDRRII o del PTPBM.

Existe una responsabilidad por parte del artista al tratar con un material inédito tan sensible y cargado de memoria como este. El interés artístico está en el modo en que este material es devuelto a la sociedad y es ahí donde la obra de arte obtiene su sentido e importancia. El material encontrado tiene un valor incalculable y los medios utilizados son los idóneos para el cumplimiento de los objetivos marcados en el proyecto. La importancia de revelar este material inédito y sus posibilidades artísticas son el alma de esta propuesta. Es por esto por lo que se enfatiza el momento de la demolición —en el caso de los vídeos del PDRRII— y los mantras verbalizados —en el vídeo promocional del PTPBM—.

La exposición y la publicación de este material nos muestra la pérdida de importantes arquitecturas industriales que fueron descartadas y despojadas de cualquier valor (*No monuments*) y que podrían haber sido reutilizadas y reinsertadas en el desarrollo urbano de las ciudades postindustriales. Además, incide en el impacto que estas actuaciones han tenido en el cambio de sistema socioeconómico para facilitar el tránsito a la etapa postindustrial del País Vasco. En este sentido, y como parte activa de estos cambios sociales, el arte, se convierte en contenedor y correa de transmisión intergeneracional de una memoria industrial, frágil y en riesgo de desaparecer por intereses políticos, falta de protección adecuada y por una transmisión deficiente e insuficiente.

7.7.1.d Narrativa del proyecto

En el año 2018, durante unas *Jornadas Internacionales sobre Patrimonio Industrial INCUNA*, celebradas en Gijón, oí hablar por primera vez sobre el PDRRII. Aunque fue en una conversación informal en uno de los descansos entre actos, la breve explicación del *Programa* se me quedó grabada a fuego. No podía creer que se hubiese llevado a cabo tal *Programa*, en los términos y con los resultados que me describían.

A mi regreso, consulté varias fuentes, tales como la AVPIOP, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco o la web oficial del Gobierno Vasco, hasta hacerme una idea más contrastada y global sobre el PDRRII. Aunque la pista definitiva vino al teclear directamente en Google "*Programa de Demolición de Ruinas Industriales*". A través del navegador, accedí a la página web¹⁶⁰ que el Gobierno Vasco dedicaba a describir, someramente, las actuaciones del PDRRII. En el alegato inicial que el propio Departamento hace en su web, para justificar la necesidad del PDRRII, dice que:

La aparición del fenómeno de las ruinas industriales, consecuencia de la transformación económica y social de Euskadi, ha supuesto la generación de numerosos problemas ambientales, estéticos, por la imagen de degradación que transmiten, y urbanísticos.

Pero la regeneración de estas amplias superficies ocupadas por instalaciones industriales obsoletas o yacimientos mineros agotados supone una gran oportunidad desde el punto de vista de la ordenación del territorio. Las ciudades vascas están encontrando nuevos ámbitos de crecimiento en lugares que hasta hace poco no eran sino la imagen de un período de nuestra historia industrial ya agotado. (Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, 2018)

Así pues, según este Departamento, tras las sucesivas reconversiones industriales y los posteriores cierres de empresas, Euskadi tuvo que hacer frente a la problemática de las denominadas¹⁶¹ "ruinas industriales", que condicionaban la ordenación y gestión de un territorio necesitado de la liberación de suelo industrial para el desarrollo urbanístico de las ciudades postindustriales, además del problema estético que suponía la degradación de las infraestructuras fabriles obsoletas en zonas tradicionalmente industriales. Esta degradación repercutía, siempre según el Departamento de Ordenación del Territorio, en la generación de nuevas dinámicas socioeconómicas y en la superación de la época de la industrialización.

Partiendo de estos datos inicié el proceso de análisis de este *Programa*, que desveló que la eliminación de los restos físicos de la industrialización en Euskadi fue orquestada con un trasfondo ideológico. Según el vídeo promocional del PDRRII, la desindustrialización sacó a la luz problemas estructurales:

Notas -----

¹⁶⁰ Primera reseña que aparece en Google al buscar *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* <https://www.euskadi.eus/ruinas-industriales/web01-a2lurral/es/>.

¹⁶¹ Se debe aclarar que la denominación de "ruinas industriales" referidas a los restos físicos de la etapa

industrial es propia del Departamento de Ordenación del territorio, ya que, en los inventarios realizados por el Departamento de Cultura, esas mismas edificaciones eran calificadas como Patrimonio Industrial.

los mejores terrenos, en su mayor parte en las vegas de los ríos, habían sido ocupados por la industria, con absoluta falta de conciencia medioambiental y condicionando el desarrollo urbanístico de las ciudades postindustriales. En este contexto, y como se explica de manera más detallada en el apartado dedicado al PDRRII, el Gobierno Vasco, mediante su Departamento de Ordenación del Territorio desarrolla este Programa como herramienta de ordenación territorial, ejecutando la demolición masiva de estas “ruinas”.

Ya en el empleo del término ruina en el nombre del *Programa* para referirse a los más importantes complejos industriales del País Vasco se muestra la carga de negatividad que se atribuye a estos vestigios industriales y al trasfondo político del programa. El PDRRII inicia su andadura en 1992 y se mantuvo activo hasta el 31 de diciembre de 2013 con un total de 159 actuaciones registradas y un presupuesto total de más de 21 millones de euros¹⁶², que se destinan íntegramente a financiar el derribo y desescombro de instalaciones industriales en desuso.

El *Programa* es planificado y ejecutado con el triple objetivo de: liberar suelo industrial para nuevos usos, borrar la imagen negativa que los restos obsoletos de la industrialización proyectaban y eliminar los problemas medioambientales derivados de la producción de las industrias pesadas. El Departamento justifica textualmente su intervención ya que «este paisaje industrial ya no respondía a las exigencias de los valores imperantes en la nueva época postindustrial» (Departamento. de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, 2018). Esta política de tabla rasa tiene como consecuencia el derribo de complejos fabriles con importantes valores patrimoniales, culturales, históricos e identitarios como AHV, el *Astillero Euskalduna*, *Babcock Wilcox*, la *Jabonera Tapia* o *Sefanitro* entre otros.

Para determinar qué elementos debían ser demolidos, el Departamento licitó en 1998 los estudios-inventarios de ruinas industriales de cada provincia. Estos estudios-inventarios y los registros de actividad del PDRRII han permanecido en los almacenes del Departamento y la documentación escrita, fotográfica y videográfica realizada permanece inédita y es de una importancia relevante para comprender los mecanismos de gestión y transformación del territorio desarrollados en el País Vasco en su proceso de desindustrialización.

Tras conocer que el PDRRII fue ideado y ejecutado por el Departamento de Ordenación del Territorio, decidí solicitar formalmente el acceso al material documental y de registro sobre el *Programa*, que se custodiaba en el Departamento y que era de carácter público. De este modo, al estar avalado por el proyecto de investigación que aquí se presenta, se me permitió el acceso (presencial) a los archivos que se custodiaban en la sede del Gobierno Vasco en Vitoria-Gasteiz.

Aún recuerdo el frío que hacía la mañana que realicé mi primera visita. Tras pasar los controles de seguridad e identificación, subí a la segunda planta, donde tenía sus dependencias el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco. En el vestíbulo de la planta me recibió Arturo, la persona con la que había concertado la cita telemáticamente y el responsable de facilitarme la documentación solicitada.

Muy amablemente, me invitó a instalarme en un habitáculo cerrado con mamparas, con una gran mesa redonda y media docena de sillas. En los apenas 5 minutos que tardé en acomodarme, Arturo me acercó un carrito con una decena de carpetas. He de decir, que el trato y las facilidades fueron exquisitos y, para mi sorpresa, cuando esperaba que la totalidad de las carpetas estuviesen llenas de documentos escritos, resultó que varias contenían fotografías y vídeos originales de las demoliciones del *Programa*. Este sorprendente descubrimiento dio un giro a mi estrategia investigadora y artística; casi automáticamente comprendí el valor de este material inédito.

Notas -----

¹⁶² Datos extraídos de la web oficial del Departamento de Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda del Gobierno Vasco.

Como primer paso, solicité el permiso para digitalizar todo el material y la posibilidad de su inclusión en un proyecto artístico. Me concedieron ese permiso y, tras digitalizar este material, se convirtió en los mimbres con los que construí este cesto.

Al visualizar el material completo, sentí una profunda responsabilidad. Las imágenes eran demoledoras. En ellas se mostraban los últimos momentos de edificaciones e infraestructuras industriales, portuarias y ferroviarias, pertenecientes a factorías de gran valor histórico y patrimonial.

La responsabilidad de cómo presentar el material obtenido y las pautas de edición detectadas en los vídeos me dieron las pistas necesarias para comenzar a armar las obras que aquí se analizan.



Figura 776. Fotografía de la demolición de la fábrica METALQUÍMICA de Erandio.

7.7.2 Desarrollo y metodología del proyecto *No monuments*

La metodología empleada en este proyecto consta de 6 fases. Como ya se ha indicado previamente, se parte como materia prima del material videográfico inédito encontrado en labores de campo llevadas a cabo para esta investigación. Así pues, este trabajo de campo se considera la fase de inicio de la instalación *No monuments* y de la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*. Tras este hallazgo, se inicia una segunda fase en la que se digitalizan todas las fotografías analógicas y de los vídeos en formato VHS. En la tercera fase, tras el visionado de todo el material, se selecciona y edita el que formará parte de ambas obras. En la cuarta fase, se diseña la programación de los diferentes bloques-secuencia para la instalación y, en el caso de la pieza audiovisual, se componen las tres secuencias que la conforman. En una quinta fase se construye la instalación física, teniendo en cuenta los condicionantes del espacio expositivo. Como fase final, se exponen ambas obras: la instalación formó parte de la exposición colectiva *erakusLAN* y la pieza audiovisual se visionó por primera vez en la cuarta edición del *Festival LAN*.

7.7.2.a Configuración formal

- **Sobre la instalación *No monuments***

La construcción formal de la obra *No monuments* consta de tres partes diferenciadas: la primera es el proceso de diseño de la programación de los diferentes bloques secuencia y su interacción, la segunda es la construcción del entramado de cables y dispositivos que conforman el cuerpo físico del sistema operativo empleado y la tercera es la construcción física de la instalación interactiva. A continuación, se desgranar los mecanismos y los recursos empleados para la formalización de estas piezas.

- **Funcionamiento de la instalación *No monuments***

La parte visible de la instalación la componen 9 monitores y una peana en la que se aloja el botón de activación de los diferentes bloques-secuencia. Cuando el espectador pulsa el botón, la orden llega directamente al *BrightSign* maestro que, a través del *Router*, distribuye una orden de inicio simultánea al resto de equipos *BrightSign*, con lo que se inicia el bloque-secuencia correspondiente. El sistema operativo está configurado de manera que, hasta que no finaliza el bloque-secuencia que está en funcionamiento, el botón de activación permanece inactivo. Cuando finaliza el bloque-secuencia, la instalación reposa con el vídeo maestro. En cuanto el espectador vuelve a pulsar el botón, se da inicio al siguiente bloque-secuencia y así sucesivamente.

- **Necesidades técnicas y materiales del proyecto**

Para construir la instalación *No monuments* se han empleado una serie de materiales que componen su estructura formal propiamente dicha y el cuerpo físico del sistema operativo. Estos materiales son:

- 9 pantallas *Philips 5600 Full HD* de 32".
- 9 peanas de madera que funcionan como soporte para las pantallas. Estas peanas se construyen de tres en tres con una inclinación y altura ascendentes, para que la disposición de las pantallas en referencia a la posición del espectador que pulsa el botón sea a modo de graderío. Esto es, colocando tres filas de tres pantallas de manera inclinada hacia el espectador y ascendiendo en altura.
- 1 peana de base cuadrada de 20x20cm y de 1m de altura sobre la que se monta el botón que acciona la instalación.
- 1 interfaz de botón XN-135 *Xperience controller* (botón que activa la instalación).
- 9 dispositivos *BrightSign LS 424* con sus correspondientes tarjetas de memoria.
- 1 centralita *router* que sirve como puente intercomunicador entre los dispositivos *BrightSign*.
- 9 cables HDMI (para la conexión entre la pantalla y el dispositivo *BrightSign*).
- 9 cables telefónicos (para la conexión entre el módem y los dispositivos *BrightSign*).



Figura 777. Imagen del material empleado para la construcción física de la instalación interactiva *No monuments*.

- **Construcción física de la instalación *No monuments***

La instalación está pensada para ser *site specific* y adaptarse a casi cualquier espacio expositivo. La disposición que se describe a continuación se configuró para la exposición colectiva *ErakusLAN*, celebrada en la sala *Artiatx* en septiembre de 2020 en Bilbao.

En esta ocasión, la instalación se adapta a un espacio asignado y se opta por colocar los monitores formando un cuadrado de 3x3, aunque con una inclinación ascendente de 30 grados en relación con el suelo. La peana donde se encuentra embutido el botón que activa la instalación se coloca escasamente a 1,5m de las pantallas inferiores, con la intención de que el espectador que active la obra tenga una visión total del conjunto de monitores y reciba de manera directa toda la información sonora. De este modo, indirectamente, se invita al resto de personas a acercarse en torno a la peana del botón y a observar, así, la dinámica de funcionamiento de la instalación e incitarles a participar.

En cuanto al numeroso cableado necesario para configurar el sistema operativo, se opta por mostrarlo, en vez de ocultarlo bajo las peanas de los monitores. Esta decisión estética, viene fundamentada por la inequívoca similitud entre el montaje de la instalación y el de cualquier demolición que se muestra en los vídeos que conforman la obra. Así pues, se adopta como estrategia, jugar a que el espectador (física y conceptualmente, como parte de esta sociedad postindustrial) es corresponsable de las demoliciones que se muestran. Para construir físicamente la instalación se utiliza el taller de escultura de la *Fundación BilbaoArte*.

- **Sobre la preparación de los bloques-secuencia**

La instalación está construida en torno a 6 bloques-secuencia narrativos semiautónomos, realizados a partir del montaje de los extractos seleccionados del material audiovisual procedente de los vídeos inéditos del PDRRII, encontrados en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del

Gobierno Vasco. Estos extractos de vídeo se editan mediante el programa *Adobe Premiere Pro*, para generar el material final que se incluirá en los diferentes bloques-secuencia.

En el contexto del proyecto de investigación y como material para construir tanto la instalación, como la pieza audiovisual que aquí se presentan, se digitalizaron la totalidad de los vídeos encontrados, denominados¹⁶³ como:

- Derribo por voladura de 2 chimeneas de AHV
- Derribo por voladura de una torre de enfriamiento de cok en AHV
- AHV Mikel Alonso
- Voladuras Derio premontaje
- Voladuras Derio I
- Voladuras Derio II
- Demolición Seminario de Derio
- Demolición de la *Jabonera Tapia*
- Demolición de *Tinglados* en Abandoibarra
- Ruinas industriales
- Derribo del pabellón de fundición de *Kossler Ibérica S.A.*
- *Metalquímica* de Erandio Voladura controlada
- Plan Territorial parcial BM. Promo presentación PDRRII

Finalmente, y por ser los vídeos en los que más se evidencia la intencionalidad de mostrar las demoliciones, se emplean para estas obras los vídeos:

- Derribo por voladura de 2 chimeneas de AHV
- Derribo por voladura de una torre de enfriamiento de cok en AHV
- AHV Mikel Alonso
- Voladuras Derio premontaje
- Voladuras Derio I
- Voladuras Derio II
- Demolición Seminario de Derio
- Ruinas industriales
- Metalquímica de Erandio Voladura controlada

Notas -----

¹⁶³ Estas denominaciones son las que aparecen manuscritas en las carátulas de los vídeos referidos

- Plan Territorial parcial BM
- Promo presentación PDRRII

En este proyecto también se incluyen una serie de frases eslóganes del vídeo promocional del PTPBM que se utilizan tanto en el *bloque-secuencia4* de la instalación *No monuments* como en la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*, que son:

- *Convertir en oportunidad el problema de la obsolescencia industrial (01'31")*
- *Demolición generalizada de instalaciones obsoletas, industriales, portuarias y ferroviarias (03'16")*
- *Debemos ver que las oportunidades se encubren bajo las ruinas (02'05")*
- *La regeneración urbana y medioambiental es una cuestión de supervivencia (02'16")*
- *Hay que cambiar radicalmente y pronto la imagen (03'40")*
- *El eje ha de ser recto y rotundo (04'08")*
- *Demoler y limpiar todo (07'16")*
- *La transformación de Bilbao ha de ser negocio (08'16")*

A continuación, se procede a describir los diferentes *bloques-secuencia* que componen la instalación *No monuments*. El primero de los bloques-secuencia es el denominado *vídeo maestro*. Se le asigna este nombre porque se trata de la secuencia que se reproduce simultáneamente y en bucle en todos los dispositivos y pantallas mientras el botón de activación no sea pulsado y la instalación esté en reposo.

En esta secuencia se muestra un extracto del vídeo denominado como *Derribo por voladura de 2 chimeneas de AHV*. En este extracto, varios trabajadores de AHV colocan las cargas de Goma 2 necesarias para demoler una de las inmensas chimeneas que formaban parte de la planta de Sestao. Resulta muy interesante, por excepcional, ya que es el único registro que muestra a los propios trabajadores de una factoría tomando parte en el proceso de demolición. En este caso, resulta doblemente sorprendente a sabiendas de las movilizaciones y acciones de resistencia que los trabajadores de AHV realizaron para evitar el cierre de la factoría.

Cuando se pulsa el botón de activación de la instalación, se inicia el bloque-secuencia1. En este bloque-secuencia, se muestra en cada monitor una edificación industrial diferente que, tras el característico sonido de la sirena previa a la detonación, se demuele simultáneamente a los demás. Así, colapsan, desapareciendo en una nube de polvo. Cuando finaliza el último de los vídeos (todos tienen diferentes duraciones), se vuelve al vídeo maestro.

Al pulsar el botón de activación por segunda vez, se activa el bloque-secuencia2. Este bloque-secuencia muestra la demolición de una de las chimeneas de AHV. La dinámica de este bloque-secuencia crea un "efecto dominó". Para enfatizar este efecto, se muestran en todos los monitores la misma chimenea. En la fila superior e inferior de monitores, la demolición de la chimenea está orientada hacia la derecha, mientras que, en la fila intermedia, se orienta a la izquierda. La secuencia de demolición se inicia en el monitor superior izquierdo. En cuanto la chimenea demolida toca en suelo, se inicia la demolición de la chimenea contigua del siguiente monitor de la derecha y así sucesivamente, siguiendo un orden descendente, marcado por las direcciones de caída de cada chimenea. Cuando caen las 9 chimeneas, la instalación vuelve al reposo del vídeo maestro.



Figura 778. Fotograma del video maestro, en el que uno de los trabajadores de AHV coloca los detonadores de las cargas de Goma 2 colocadas en la base de la chimenea que van a demoler.

Pulsando nuevamente el botón de activación, se da paso al *bloque-secuencia3*. En este se muestran diferentes edificaciones del *Seminario de Derio*, en los monitores perimetrales de la instalación. En el monitor central aparece un operario de demolición que, al grito de "fuego", acciona el mando que inicia las explosiones. La secuencia de demoliciones se inicia por la edificación que aparece en el monitor superior izquierdo, siguiendo la secuencia de las agujas del reloj hasta completar el cuadrado que conforman los 8 monitores perimetrales. Al finalizar, la secuencia vuelve al *video maestro*.

En la cuarta ocasión en la que se pulsa el botón de activación, se inicia el *bloque-secuencia4*. La secuencia se construye a partir de los extractos de audio (*mantras*) que aparecen en el vídeo promocional del PTPBM. En este bloque-secuencia el peso está en las afirmaciones de los audios. Para enfatizar la intencionalidad política del mensaje se juega con la modulación del volumen para generar un rumor continuo al emplear, a baja frecuencia y simultáneamente, todos los audios, aunque acentuando únicamente uno de ellos cada dos minutos. Cuando el bloque-secuencia va llegando a su fin, los monitores van a negro justo cuando se enfatiza la frase que reproducen. Cuando se silencian todos los monitores se regresa de nuevo al *video maestro*.

Al pulsar por quinta vez el botón de activación de la instalación, se inicia el *bloque-secuencia5*. En este bloque se utilizan las mismas imágenes que en el *bloque-secuencia1*, pero invirtiendo las secuencias. De este modo, tras el sonido de una sirena de aviso de detonación, desde los escombros, se vuelven a levantar todas las edificaciones industriales demolidas. Se acaba con esta secuencia porque, simbólicamente, a través de esta obra se erige de nuevo la memoria de estos complejos fabriles desaparecidos. En el momento en que todas las edificaciones se encuentran de nuevo en pie, se regresa al *video maestro* y vuelta a empezar.

Para la edición de los vídeos que conforman los diferentes bloques-secuencia, se utilizan los equipos y el taller de edición de la *Fundación BilbaoArte*.



Figura 779. Imagen del *bloque-secuencia1* en la prueba del funcionamiento de la instalación



Figura 780. Imagen del *bloque-secuencia2* cuando está cayendo la última de las chimeneas.

7.7.3 Sobre la construcción del sistema operativo

La construcción digital de la instalación se realiza mediante el programa de edición *BrightAuthor*, específico para los equipos *BrightSign*. Tras configurar los equipos e identificarlos correlativamente para facilitar su identificación en la instalación física, se realizan los diagramas (entramados de órdenes de interacción entre vídeos) de cada equipo *BrightSign*. En primer lugar, se configura uno de los equipos como el "maestro", cuya función es la de marcar las pautas que han de seguir el resto de los equipos *BrightSign* en la instalación. Para ello, se vuelcan los vídeos correspondientes a cada bloque-secuencia que se quiere mostrar en ese equipo *BrightSign* concreto. En el caso del *BrightSign maestro*, se configura el árbol de secuencias con las órdenes correspondientes que marcará el diseño y el ritmo de la instalación. Una vez se ha diseñado el diagrama del *BrightSign maestro*, se diseñan los diagramas del resto de equipos *BrightSign*, que son idénticos en cuanto a la secuencia de órdenes, únicamente cambian los vídeos que configuran los diferentes bloques-secuencia.

Para mostrar visualmente como se configuran los equipos *BrightSign* mediante el programa *BrightAuthor*, se emplea la captura de pantalla que se muestra en la imagen inferior. En la parte izquierda de la imagen se muestran los vídeos que conforman los diferentes bloques-secuencia que se grabarán en cada equipo *BrightSign* concreto. Los vídeos que se emplean para este equipo en concreto se arrastran a la pantalla central del programa y se ubican formando una escalera para facilitar el diseño del diagrama. En el primer escalón se sitúa el *vídeo maestro*, al que se aplica la orden de permanecer en bucle hasta que el botón de inicio sea activado. Cuando un espectador pulsa el botón de inicio, se manda la orden al *BrightSign maestro* de que inicie el *bloque-secuencia1* y esta orden se distribuye al resto de equipos *BrightSign*, iniciando simultáneamente el bloque-secuencia correspondiente. El sistema queda bloqueado hasta que cada bloque-secuencia finaliza. Cuando finaliza el bloque-secuencia, se activa la orden común de regreso al *vídeo maestro*. Este *modus operandi* se repite fielmente para todos los bloques-secuencia.

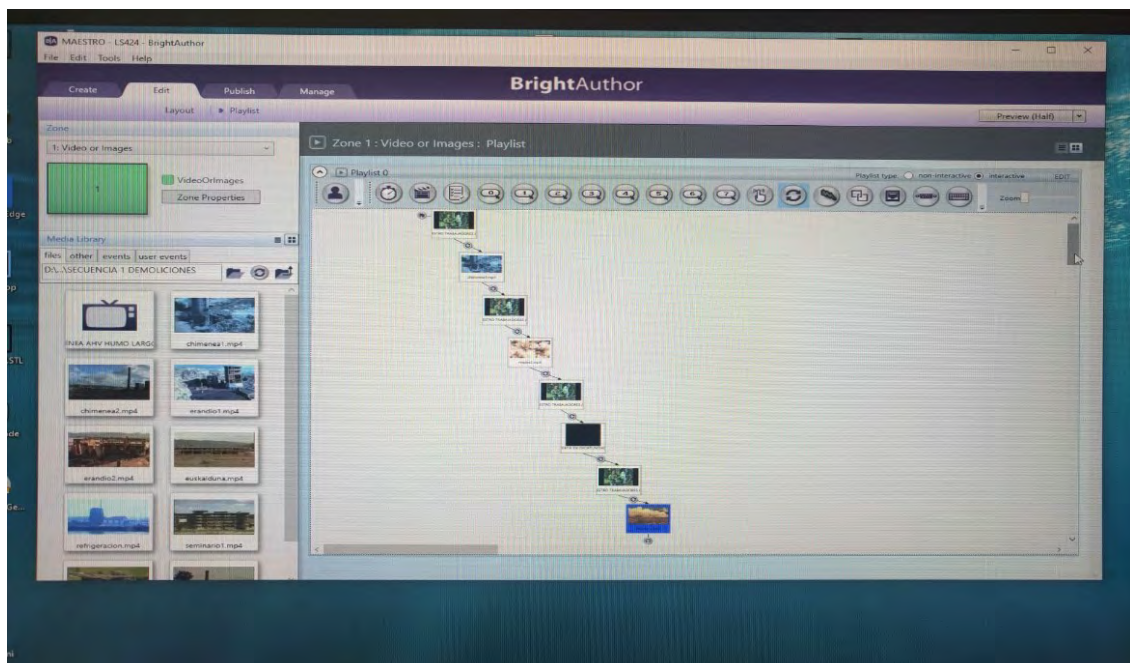


Figura 781. Imagen de la configuración de un diagrama en un equipo *BrightSign* mediante el programa *BrightAuthor*.

7.7.4 Sobre la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*

A partir del material empleado en la instalación interactiva *No monuments*, y basada en las dinámicas empleadas en esta obra, se realiza la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*. La pieza — que tiene una duración de 5 minutos y consta de tres secuencias— fue creada al alimón con la artista Itxaso Díaz. *Un fin del mundo mejor es posible* fue presentada en el *Festival LAN03*, celebrado en Bilbao en septiembre de 2020.

En esta pieza, y para hacer un guiño a la instalación *No monuments*, se divide la pantalla en 9 porciones (3x3). En la primera secuencia, de las 3 que componen la obra, se muestra, mediante un efecto dominó, la demolición en cadena de una de las chimeneas de AHV. De manera similar al *bloque-secuencia2* de la instalación, la secuencia de demolición se inicia en la porción superior izquierda de la pantalla, con una secuencia descendente marcada por la dirección de caída de la chimenea. Cuando cae la última de las chimeneas, finaliza la secuencia y la pantalla funde a negro.

Seguidamente, se inicia la segunda secuencia. Esta vez la pantalla se divide en 6 porciones (3x2). De estas 6 porciones, las tres de la fila superior y las de las esquinas de la fila inferior muestran diferentes edificaciones del *Seminario de Derio*, momentos antes de ser demolidas. En la porción central de la fila inferior, se muestra la secuencia de montaje del sistema de demolición empleado en el *Seminario*. En la parte inferior de la pantalla, se deja una banda negra por la que circula en bucle el texto escrito “*Demoler y limpiar todo*”. Cuando el vídeo del montaje del sistema de demolición llega al momento en que el operario activa el botón, se inicia la voladura simultánea de todas las edificaciones. En ese momento, el texto y el audio cambian, manifestando en bucle que “*hay que cambiar radicalmente y pronto la imagen*”. Al desaparecer el último de los edificios, la imagen y el audio hacen un fundido simultáneo a negro.

La tercera y última secuencia se inicia con la aparición, en la porción central de la pantalla, del vídeo denominado como *maestro* en la instalación y que muestra a los trabajadores de AHV poniendo cargas de *Goma2* en una chimenea de la factoría. El audio que acompaña las imágenes es un extracto del empleado en el vídeo promocional del PTPBM. En este caso, el audio narra datos sobre las demoliciones en AHV. En dos nuevas porciones aparece el momento de la voladura de una chimenea y de una torre de refrigeración de AHV. Cuando finalizan estas voladuras, aparece en una nueva porción la demolición de las infraestructuras del *Astillero Euskalduna*, a la que sigue la voladura de las edificaciones de METALQUÍMICA, a la vez que se activa un audio que proclama “*demolición generalizada de instalaciones obsoletas*”, que, tras repetirse en tres ocasiones, deja paso al audio “*solo así se constatará la voluntad colectiva de renovación global*”. El final del vídeo de los trabajadores de AHV, marca la conclusión de la imagen y del audio de la pieza.

La pieza audiovisual finaliza con una serie de textos en los que se explica la procedencia del material que se emplea y la naturaleza y las consecuencias del PDRRII. Se concluye con la proclama: “*Luchemos contra la desmemoria, reivindicuemos nuestro pasado industrial*”.



Demoler y limpiar todo

Figura 782. Fotograma de la pieza audiovisual que muestra las demoliciones del PDRRII ejecutadas en el *Seminario de Derio* y el texto "demoler y limpiar todo", extraído del *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano*.

7.7.5 Configuración conceptual

7.7.5.a Construcción simbólica de *No monuments*

En esta obra hay una intencionalidad simbólica en el empleo del componente tecnológico. La inclusión de un botón que debe ser pulsado para que se active la instalación apela a la participación voluntaria del espectador. El espectador elige asumir el papel de actor al pulsar el botón. Aunque no sepa anticipadamente qué consecuencias tendrá esta decisión, acaba convirtiéndose en colaborador necesario en las demoliciones. Del mismo modo que en el tránsito hacia el modelo postindustrial no fue un agente activo en la desaparición del patrimonio industrial. Pero, tanto al elegir pulsar el botón como al elegir permanecer pasivo ante el borrado masivo y sistemático del patrimonio industrial, se convierte en responsable de las consecuencias. En el caso de las actuaciones del PDRRII, evidentemente, no se trata de una responsabilidad activa, pero indudablemente hay una responsabilidad pasiva por permitir que esto haya sucedido ante nuestros ojos. Finalmente, el mensaje institucional oficial ha calado y todo lo relacionado con la etapa industrial está cubierto con un manto de rechazo o indiferencia, pero, a través de esta pieza, se invita a una reflexión crítica sobre las consecuencias irreversibles que ha tenido el PDRRII y sobre el tipo de ciudades que estamos construyendo.

En esta obra, al presionar el botón, surge la sorpresa, se produce la destrucción, pero también se abre un portal temporal en el que se traen al presente unos hechos acontecidos en un pasado reciente, de forma que es posible asistir en diferido a las demoliciones ejecutadas por el PDRRII. Esta sociedad conoció el apogeo y la caída de un sistema basado en las grandes industrias y fue testigo de una vertiginosa metamorfosis que se consolidó gracias al arrasamiento de los restos físicos de la etapa industrial. Gracias a la puerta abierta en el proyecto *No monuments*, conocemos los hechos y tomamos conciencia de las consecuencias de las actuaciones del PDRRII; en definitiva, nos enfrentamos a la traumática pérdida de las huellas de nuestro pasado. Estas imágenes de las demoliciones muestran la frontera física entre el fin de la industrialización y el inicio de una etapa postindustrial que se decidió construir sobre los escombros de las grandes fábricas.

Quizá, considerando un simbolismo más profundo, la construcción misma del sistema operativo, en el que un dispositivo maestro marca las directrices que deben seguir el resto de los dispositivos gregarios, podría recordarnos al papel que, como sociedad, hemos tomado en este asunto. Hemos sido sujetos pasivos, testigos mudos ante una directriz política y partidista que abogó contra el consejo de expertos técnicos en patrimonio industrial y de un departamento gubernamental como el de Cultura por la destrucción masiva e indiscriminada de todo resto material de la época industrial.

7.7.5.b Justificación de los archivos seleccionados

Tras visualizar y digitalizar la totalidad del material videográfico y fotográfico encontrado en los archivos del PDRRII, se seleccionan las partes que, en base a criterios personales, resultan más interesantes y que pueden provocar mayor impacto emocional en el espectador.

Para empezar, se debe reseñar que estos vídeos eran grabados por las empresas encargadas de las demoliciones como demostración del cumplimiento de las condiciones de contratación adquiridas al aceptar la subvención del PDRRII. Queda patente, por el tratamiento de las secuencias, su encuadre y edición final, que las personas encargadas de las grabaciones no eran profesionales. De hecho, uno de los vídeos está sobregrabado sobre una serie de dibujos animados que, al durar más que la grabación de la demolición de la fábrica, aparece en los minutos finales de la cinta.

Anécdotas a parte, la manera en que están editadas las secuencias, suponen un posicionamiento y dan cuantiosas pistas sobre los momentos que se priorizan y enfatizan en los vídeos: el momento preparatorio del material explosivo, la desaparición total de las edificaciones, pero, sobre todo, el instante exacto de la demolición. Llama también la atención, la inclusión de música o la utilización de recursos de edición, como la cámara lenta o la marcha atrás en las secuencias de algunas demoliciones.

El denominador común de los extractos seleccionados es que todas las demoliciones que se muestran en ellos son por voladura, lo que conlleva un proceso de preparación de las cargas, un momento dramático al sonar las sirenas de aviso de las detonaciones y el momento apoteósico de la explosión y del colapso de la edificación. Se utiliza el momento de la demolición por ser el instante de la pérdida, de una transformación radical e irreversible y porque, quizá, marque la frontera física y emocional de entrada en la etapa postindustrial en el País Vasco.

Aunque hay otro factor determinante para incluir escenas concretas, la entidad de las edificaciones demolidas, ya que la práctica totalidad de estas estaban reconocidas como elementos de alto valor patrimonial, al estar incluidas en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* realizados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, con la participación de reputados expertos en la materia. Gracias a estas obras, se pueden recordar complejos industriales desaparecidos de la trascendencia histórica de AHV, BWE o el *Astillero Euskalduna*.

En este proyecto se incluyen también fragmentos de audio que acompañan las imágenes del vídeo promocional del *Plan Territorial Parcial de Bilbao Metropolitano*, con afirmaciones maximalistas y

descarnadas, utilizadas como un rosario de mantras, que abogan por sacar un rendimiento económico de la demolición generalizada de las instalaciones industriales obsoletas.

Al poner en relación la carga ideológica y política que se muestra en el vídeo del *Plan* con las imágenes de las demoliciones realizadas por el PDRRII, se ofrece una panorámica que revela la interacción y naturaleza de ambas propuestas. El PTPBM marca los objetivos y el PDRRII ejecuta las demoliciones. Así se cumplen las premisas para la transformación global del área metropolitana de Bilbao: ganar los frentes de agua y la demolición generalizada de las instalaciones industriales obsoletas. No se contempla su reutilización, ni se entra a valorar la posible conservación de algunas edificaciones como elementos de patrimonio industrial. Para que tal afirmación no parezca subjetiva, se muestran las frases extraídas del vídeo promocional del PTPBM que se utilizan tanto en la instalación *No monuments* como en la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*:

- *“Convertir en oportunidad el problema de la obsolescencia industrial” (01’31”)*
- *“Demolición generalizada de instalaciones obsoletas, industriales, portuarias y ferroviarias” (03’16”)*
- *“Debemos ver que las oportunidades se encubren bajo las ruinas” (02’05”)*
- *“La regeneración urbana y medioambiental es una cuestión de supervivencia” (02’16”)*
- *“Hay que cambiar radicalmente y pronto la imagen” (03’40”)*
- *“El eje ha de ser recto y rotundo” (04’08”)*
- *“Demoler y limpiar todo” (07’16”)*
- *“La transformación de Bilbao ha de ser negocio” (08’16”)*

Se considera que la utilización de este material debe ser suficientemente clarificador para mostrar las lógicas y herramientas que las diferentes administraciones emplearon para la eliminación masiva de las instalaciones industriales en el proceso transformador postindustrial del Bilbao Metropolitano.

7.7.6 Sobre la exposición del proyecto

El desarrollo final y lógico de las obras que componen este proyecto es su exposición. De hecho, el espacio expositivo condiciona la configuración física de la instalación. En este caso, la instalación *No monuments* se expone por primera vez en la *Sala Artiatx* al participar como artista invitado en la muestra *ErakusLAN*, organizada dentro del *Festival LAN03*. Es especialmente relevante la participación en esta muestra por dos motivos: el primero, por tratarse de una actividad complementaria al festival audiovisual y por proponer una temática específicamente obrera e industrial y, el segundo, porque esta muestra nace de la colaboración entre el Máster de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU y el *Festival LAN*, lo que conlleva la participación en las sesiones preparatorias con los alumnos participantes. Resultó especialmente enriquecedor observar qué percepción de la industrialización tenían artistas que nacieron entrada la etapa postindustrial.



Figura 783. Imagen de la disposición de la instalación No monuments en la Sala de Exposiciones Artiatx en Zorrotzaurre.



Figura 784. Imagen de la orientación desordenada de las diferentes pantallas en la instalación *No monuments*.

La elección de la sala de exposiciones también contribuía a contextualizar las obras, ya que se encuentra en el edificio industrial protegido de la antigua fábrica de galletas de *Artiach* en Zorrozaurre. En este barrio periférico de Bilbao, el asentamiento y la actividad industrial fue muy intensa hasta principios del siglo XXI, aunque con el desarrollo del *Plan Especial de Ordenación Urbana de Zorrozaurre*, este territorio se ha convertido en el paradigma de transformación postindustrial del nuevo siglo, con la reutilización de varios inmuebles industriales como sedes de centros educativos y culturales.

La configuración formal de la instalación se articula con base en un espacio dado y compartido con otras obras, lo que condiciona la ocupación espacial y el volumen de la instalación. La disposición final ha sido detallada en el apartado dedicado a la construcción física de la exposición.

7.7.7 Impacto del proyecto *No monuments*

7.7.7.a Análisis de las estrategias en relación a la hipótesis de investigación

Para valorar con rigor la eficiencia de las estrategias artísticas de este proyecto, en relación con la hipótesis de investigación, en primer lugar, habría que analizar la importancia histórica de los documentos y registros inéditos descubiertos y publicados, tanto en el cuerpo teórico-conceptual como en el dedicado a la práctica artística de esta investigación. Como se ha detallado de manera continuada, gracias a la documentación recopilada respecto al PDRRII, se pone luz sobre las estrategias y objetivos del *Programa* y se recupera la memoria de los más importantes complejos industriales del País Vasco, a través de las imágenes de registro de las actuaciones del PDRRII.

Rememorando la hipótesis de este proyecto, se considera que los restos físicos de la industrialización son los soportes de la memoria industrial y, en consecuencia, de parte de nuestra memoria colectiva. El hecho de que toda la documentación referida al PDRRII permaneciese almacenada en los sótanos de la sede del Gobierno Vasco, oculta a la sociedad, suponía un nuevo tipo obsolescencia para este patrimonio, contribuyendo a la desmemoria de la sociedad vasca en referencia a su pasado industrial al romperse la cadena de transmisión intergeneracional de conocimiento y memoria de la industrialización. La práctica artística devuelve a la sociedad parte de esta memoria, pero mediada por el arte, que, con sus lógicas y estrategias propias, nos reencuentra con edificaciones, lugares y momentos que formaron parte del final de la etapa industrial y del nacimiento de una Euskadi postindustrial.

Mediante estas obras se rememoran los complejos fabriles demolidos que fueron motores económicos y sociales tanto del País Vasco como del Estado, además de que se denuncia la falta de rigor y la falta de un proceso reflexivo previo respecto al valor patrimonial, social e histórico de las edificaciones desaparecidas. La práctica totalidad de estas edificaciones estaban reconocidas como patrimoniales en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* confeccionados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

La inclusión, tanto de la instalación *No monuments* como de la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor* es posible en la programación de la cuarta edición del *Festival LAN*, dice mucho del notable valor de la documentación hallada y del poder divulgativo y de impacto que ambas obras poseen. Este proyecto

artístico es una nueva muestra de cómo las partes teórico-conceptual y de práctica artística de esta investigación son indisolubles y se nutren mutuamente.

7.7.7.b Tabla de análisis del impacto del proyecto en relación con la hipótesis y objetivos

Del mismo modo que en el análisis de obras anteriores y posteriores, se emplea la tabla de análisis de obra como herramienta diseñada para visibilizar de manera gráfica la eficacia del proyecto artístico y para interrelacionar las diferentes obras que componen el cuerpo práctico de la investigación, con base en parámetros idénticos. El impacto de las obras se mide de 0 a 5 (donde 0 es el mínimo impacto y 5, el máximo impacto).

Reactivación de la memoria industrial	●●●●●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	●●●●●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	●●●
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	●●●

Tabla de indicadores del proyecto.

7.7.8 Valoración del proyecto *No monuments*

Cabe destacar el cumplimiento de los objetivos fijados para este proyecto y la vinculación directa de los resultados en la confirmación de la hipótesis de investigación. Se da luz pública a un material fotográfico y videográfico de máximo interés mostrando las demoliciones de edificaciones industriales que formaron parte de los complejos industriales vascos de mayor valor histórico y socioeconómico, muchos de ellos, inventariados por el propio Gobierno Vasco como *Patrimonio Industrial*.

De esta manera, se cumple con la divulgación y difusión de este material, mediante la instalación *No monuments* y la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible*, presentadas en el ErakusLAN y en el Festival LAN, además de donar el material videográfico digitalizado a la Filmoteca Vasca. La financiación pública de este proyecto mediante la *Subvención para el Fomento y Desarrollo de Actividades en el Área de las Artes Plásticas y Visuales 2019 del Gobierno Vasco* certifica el interés público que suscita.

Este proyecto artístico provoca un impacto positivo al propiciar una reactivación de la memoria colectiva e histórica industrial. Gracias al material inédito descubierto se puede rememorar el paisaje industrial desaparecido y valorar así las transformaciones urbanas acontecidas desde que se iniciase el proceso de desindustrialización progresiva del territorio.

Las obras que conforman este proyecto pretenden ser altavoces respetuosos que ayuden a despertar las memorias y conciencias adormecidas, mediante la publicación y el tratamiento artístico de un material inédito y sensible. Se busca mostrar, de manera cruda, los mecanismos y herramientas empleados por las diferentes administraciones para propiciar la superación radical de la etapa industrial. Tal y como se demuestra mediante las imágenes empleadas en ambas piezas, el Bilbao Metropolitano postindustrial se levantó sobre los escombros de los centenares de fábricas que fueron

demolidas de manera masiva e indiscriminada, en una auténtica política de tabla rasa y con un móvil claramente económico.

Además, se demuestra cómo la sociedad ha sido condicionada con un mensaje de negatividad y desprecio por una etapa histórica —la industrial—, que ha contribuido a generar el estado del bienestar del que hoy disfrutamos. La historia reciente de Euskadi se construye con el humo de las chimeneas de las fábricas, la tenacidad de los empresarios y el sudor de las frentes de miles de trabajadores. Todo ese legado está en peligro de extinción, disipado entre el polvo de las demoliciones y el rumor ensordecedor de los mantras postindustriales.



7.8

Non daude fabrikak? (2020)

7.8.1 Planteamiento del proyecto *Non daude fabrikak?*

7.8.1.a El proyecto

En el proyecto *Non daude fabrikak?*, se intervienen fotografías e imágenes de vídeo de registro inéditas de las actuaciones del *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* (PDRRII), recuperadas del archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco. Estas imágenes muestran el instante exacto de las demoliciones de importantes complejos industriales vascos como: ALTOS HORNOS DE VIZCAYA, la JABONERA TAPIA o PRECEBICA, entre otros.

Las ocho imágenes inéditas se intervienen físicamente para construir un nuevo objeto, formando un binomio entre imagen fotográfica y texto. El texto se introduce físicamente en la fotografía empleando la técnica del bordado en punto de cruz, una técnica que se enseñaba exclusivamente a las mujeres como parte de una educación segregada en los colegios durante gran parte de la etapa industrial, en contraposición a la educación/formación exclusivamente masculina en destrezas relacionadas con el trabajo en la industria. El texto se utiliza a modo de eslogan publicitario, tal y como hacen

habitualmente las administraciones vascas en sus campañas promocionales: “ven y cuéntalo”, “Euskadi bien común” o la reciente “¿somos o no somos?”.

La imagen resultante de la simbiosis entre el texto y la fotografía deja una interpretación abierta e invita a reflexionar sobre la pérdida física y emocional de los restos de una etapa crucial en la historia del País Vasco, como fue la industrial. El objetivo conceptual es poner en cuestión las políticas de planeamiento territorial de *tabula rasa* que se ejecutaron en el Gran Bilbao a partir de la década de 1990 y que han supuesto una gran pérdida en cuanto a patrimonio construido, memoria colectiva, cultura e identidad.

Non daude fabrikak? nace de la conjunción entre el proceso reflexivo experimentado al ver el documental *Fabrika(k)* (2018) del artista Igor Rezola y el hallazgo del repositorio documental y de imágenes de registro de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII entre 1992 y 2013. En el epicentro de este proyecto artístico subyacen las siguientes: ¿Cómo se puede trasladar el proceso reflexivo sobre el que se construye el proyecto al plano de la práctica artística para propiciar un cuestionamiento social sobre la irreparable pérdida patrimonial provocada por la demolición indiscriminada del patrimonio de la industrialización? ¿Pueden estrategias artísticas como las desarrolladas en este proyecto ayudar a esa reflexión social?

A través del proyecto *Non daude fabrikak?* se pretende retroceder hasta el inicio del proceso transformador postindustrial que se desarrolló en el área metropolitana de Bilbao y que se gestó con la imposición de las políticas de ordenación territorial frente a las de cultura. Desde el prisma de ordenación del territorio, todo rastro de la etapa industrial era percibido como un lastre para su superación y para la implantación del nuevo modelo urbano y socioeconómico postindustrial. La transformación física del territorio y las ciudades posibilitaría la implantación de nuevos modelos y símbolos culturales e influiría en el imaginario colectivo, posibilitando un cambio de identidad, desligando a la sociedad vasca de sus referentes industriales e imponiéndose así la estrategia del arrasamiento.

Este proyecto artístico enfrenta al espectador con esas demoliciones desde una perspectiva actual, cuando se ha alcanzado suficiente distancia como para poder valorar el éxito o el fracaso, en el aspecto patrimonial, cultural e histórico, de la implementación de las políticas gestoras de ordenación del territorio.

Yendo al terreno exclusivo del arte, se plantea la intervención de las fotografías de registro con textos escogidos *ad hoc*. Esta estrategia de interrelacionar imagen y texto viene siendo empleada en varios proyectos artísticos de esta investigación y obedece a la necesidad de incentivar la participación y reflexión del espectador, ofreciéndole un papel que va más allá del de mero observador; la imagen final da unas claves, pero debe ser interpretada y completada por él.

Esta estrategia artística, que pretende la socialización de esta problemática, emparenta este proyecto con otros como *Exposición de motivos* o *I survived the Guggenheim effect*, predecesor y sucesor respectivamente. Hay tres detalles que diferencian este proyecto de los mencionados: (1) no existe acción performativa en espacio público de proyección del texto sobre la edificación intervenida, (2) hay una intervención física directa del registro fotográfico y (3) el texto se construye con la técnica textil del punto de cruz.

A la hora de seleccionar las imágenes de registro del archivo del PDRRII, se han empleado las más significativas por la trascendencia y presencia de las edificaciones fabriles demolidas, además de por su impacto visual. En cuanto a los textos, a diferencia de los otros proyectos mencionados, en *Non daude fabrikak?* se emplea de manera más descarada la mordacidad, convirtiendo su creación en un proceso lúdico. El texto se utiliza a modo de eslogan, duro y directo, frases cortas o palabras que, en simbiosis con la imagen, ofrecen pistas que deben ser desveladas por el observador.

Este retrato del último aliento de la industrialización vasca, representado por sus ruinas en el instante justo de su demolición, debería conmovernos, al menos tras leer esta investigación, pues certifica el final de una era, cuyos hitos fueron derruidos hasta la última piedra para dejar paso a los nuevos dioses de la posmodernidad en forma de arquitecturas postindustriales, firmadas por los arquitectos estrella de la globalización.

Siempre quedará la duda de si la salvaguarda de estos restos de la industrialización habría servido para una transición menos rauda y hostil y un poco más reflexiva en cuanto a los valores sobre los que se debiera haber cimentado. Además, se alerta de que, aunque con menos intensidad que cuando estaba vigente el PDRRII, se siguen ejecutando demoliciones de relevantes edificaciones del Patrimonio Industrial Vasco, como la nave de Metal Deployé de TALLERES DE ZORROZA (Bilbao), el edificio de la CENTRAL DE ARTESANÍA (Bilbao), el DEPÓSITO DE AGUAS DE KUETO (Sestao) o la Casa del Guardés de CROMODURO (Bilbao), entre otras.

7.8.1.b Objetivos

- **Objetivo principal**

El objetivo principal del proyecto es luchar contra la desmemoria e incitar una mirada crítica sobre el proceso de desindustrialización vasca y los resultados del PDRRII como arma de destrucción masiva e indiscriminada de los vestigios industriales obsoletos en el País Vasco.

- **Objetivos secundarios**

Los objetivos secundarios que se marcan para este proyecto son: (1) la presentación en sociedad de los registros inéditos de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII como certificación del arrasamiento del patrimonio industrial y (2) la realización de una serie fotográfica en la que se muestra el binomio conformado por una selección de ocho imágenes de registro de las demoliciones y los textos-eslogan realizados en punto de cruz.

7.8.1.c Interés social y artístico del proyecto?

Este proyecto artístico tiene el interés social de desvelar imágenes de registro inéditas del PDRRII, fotografías históricas que ven la luz por primera vez para mostrar y demostrar el borrado sistemático de los vestigios de la industrialización que se ejecutó bajo el paraguas de este Programa. Se trata, por tanto, de mostrar las pruebas de las devastadoras consecuencias que este Programa tuvo para el Patrimonio Industrial construido del País Vasco. De hecho, todas las edificaciones y estructuras que aparecen en las fotografías empleadas en este proyecto estaban en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco* realizados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, a excepción de la edificación perteneciente al complejo del *Seminario Diocesano de Derio*, un complejo que jamás debió formar parte de los objetivos del PDRRII.

El interés artístico de este proyecto está en el producto final que se ofrece, una serie de ocho fotografías de gran formato, intervenidas físicamente mediante la construcción de textos textiles, pensados específicamente para dotar de un nuevo sentido a las imágenes que acompañan. Se podría decir que esta serie fotográfica es un homenaje póstumo a todas esas edificaciones y complejos industriales que fueron arrasados en pro del nuevo Bilbao Metropolitano postindustrial. Resulta igualmente reseñable el estímulo que se proporciona al espectador para la interpretación de los

binomios imagen-texto, pues el texto está pensado para influir en la percepción de la imagen y viceversa.

Este proyecto artístico es un gran ejemplo del trasvase de información y de la recíproca influencia que se da entre las partes teórico-conceptual y de práctica artística de esta tesis, pues se emplean e intervienen hallazgos realizados durante el trabajo de campo para buscar documentación con la que construir la parte analítica conceptual.

7.8.1.d Narrativa del proyecto

Como se ha mencionado al analizar el proyecto, la idea para desarrollarlo surgió de la conjunción del proceso reflexivo tras la visualización del documental *Fabrika(k)* de Rezola y el afortunado hallazgo del repositorio fotográfico del PDRRII. Se podría decir que Rezola puso el combustible conceptual y las fotografías del PDRRII fueron la chispa que prendió la llama creativa. Este proyecto es un ejemplo de cómo todo está interrelacionado en esta tesis, desde los referentes artísticos que proporcionan amplitud de miras, pasando por los hallazgos documentales para la construcción del cuerpo teórico-conceptual, hasta impregnar con todo ello la parte de práctica artística.

La pieza de Rezola, que ha sido analizada en el Estado de la Cuestión como uno de los referentes artísticos de esta investigación, da cuenta de la defunción física y conceptual de la fábrica en Occidente, tal y como era entendida en la modernidad. Este autor cuestiona los resultados de la estrategia de desplazar los centros de producción industrial desde Occidente a los países en vías de desarrollo, mayoritariamente a Asia, y la pérdida de identidad que eso supone.

La pieza de Rezola dejó un gran poso en mí, un poso que se reactivó cuando descubrí, en mi visita a los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio, las cajas que contenían las fotografías de registro de las actuaciones del PDRRII. Esas fotografías fueron tomadas por las empresas de demolición adjudicatarias de cada actuación y entregadas al Departamento como prueba de la ejecución de las demoliciones. Este descubrimiento ha sido uno de los más trascendentales de esta investigación y ha proporcionado una cantidad ingente de material para construir tanto el cuerpo teórico-conceptual como el de práctica artística.

La tercera pata que sustenta este proyecto está en un detalle biográfico de la infancia de mi madre, detalle que condicionó su experiencia vital como mujer en un mundo industrial. Mi familia materna llevaba generaciones residiendo en el bilbaíno barrio de Olabeaga, en la orilla derecha de la ría del Nervión. Al durísimo asedio que sufrió la capital vizcaína durante la Guerra Civil Española, le siguió una no menos dura posguerra, cuyas consecuencias se vivieron de una manera más intensa en los extrarradios de la Villa. Debido a las dificultades económicas y penurias que padeció su núcleo familiar en esa coyuntura histórica posbélica, mi madre y el menor de sus cuatro hermanos fueron internados simultáneamente en un centro educativo ultracatólico de Bilbao.

Cientos de veces me ha contado su infancia en dicho centro y los valores que le inculcaron, aunque siempre me resultó curioso cómo, desde muy pequeña, fue consciente del impacto que en ella tuvo la segregación física y educativa a la que eran sometidos chicos y chicas. Ella destacaba que, en los largos años que permaneció interna en aquel colegio, apenas vio a su hermano, a pesar de convivir más de una década en el mismo complejo. Pero, quizá, lo más llamativo de aquel sistema educativo era la programación a la que se veían sometidos los niños y niñas.

Mi madre siempre contaba que, mientras los varones eran instruidos en destrezas relacionadas con el trabajo industrial, las niñas debían aprender labores relacionadas con el trabajo doméstico. Una de sus actividades predilectas, que aún hoy practica, fue la costura. De entre las técnicas aprendidas en aquel colegio, fue el punto de cruz la que mayor poso le dejó. Siempre recuerda la colección de patrones que tenía, su caja metálica de galletas llena de hilos de mil colores o las infinitas horas que

pasó junto a la ventana de su habitación bordando, pues se suponía que era una destreza muy valorada entre las que eran consideradas “*mujeres de bien*”. Para ella fueron años felices, aunque no deja de admitir el condicionamiento que aquella educación programada y discriminatoria tuvo en la limitación de opciones de vida de toda una generación de mujeres.

Esta discriminación educativa y social se veía claramente reflejada en las urbes industriales vascas, donde en las plantillas de las grandes fábricas el trabajo físico era casi monopolizado por hombres, mientras las labores del hogar eran exclusivamente femeninas. El artista e investigador Igor Rezola hace referencia al papel social de la mujer durante gran parte de la etapa industrial:

El capitalismo se erige sobre la división sexual del trabajo, contraponiendo: el hombre a la mujer, lo social a lo personal, lo público a lo privado, la fábrica al hogar o el trabajo al no trabajo. Producción y reproducción no son más que dos caras de la misma moneda. (Rezola, 2021, de 10m.00s. a 10m.18s.)

Continúa este artista aseverando que:

Gracias a todas esas tareas realizadas por las mujeres, las otras formas de producción, los otros trabajos son posibles. El espacio doméstico no es más que la prolongación de la fábrica, es parte de la misma cadena de montaje, el espacio doméstico también es la fábrica. (Rezola, 2021, de 10m.48s. a 11m.05s.)

Estas palabras de Rezola no hacen más que certificar la programación a la que fueron sometidos hombres y mujeres desde su etapa formativa/educativa, para su encaje en el sistema como piezas de una inmensa maquinaria productiva. El trabajo diferenciado de hombres y mujeres no era otra cosa que las dos caras de una misma moneda y servían a un mismo fin: la perpetuación del sistema capitalista.

También Silvia Federici pone de manifiesto y denuncia el lugar que el sistema capitalista industrial y patriarcal tenía reservado a la mujer, como productora del producto máspreciado para el sistema: la fuerza de trabajo. La mujer era programada desde niña para poner su cuerpo y su trabajo no asalariado al servicio del sistema productivo, transformándose en una máquina productora/reproductora de trabajadores que colmarían las necesidades de mano de obra de la fábrica (Federici, 2018).

Claramente, el condicionamiento social que se imponía en las etapas escolares y que iba posando en la identidad individual de las mujeres las llevaba a asumir irremediamente su función como amas de casa, renunciando a cualquier iniciativa o anhelo personal que las dotase de independencia respecto a sus esposos.

Es por esto por lo que se opta por construir los textos que acompañan a las imágenes del ocaso de la industrialización con punto de cruz, pues la citada defunción de la fábrica proclamada por Rezola y retratada en este proyecto, también supuso el principio del fin de la segregación educativa y de capacidades entre hombres y mujeres y un paso hacia la igualdad. Igualmente, se hace un reconocimiento y homenaje al abnegado y poco reconocido trabajo de la mujer como sustento del sistema productivo industrial. Además, este proyecto me proporciona el incentivo extra de trabajar con mi madre, haciéndola recordar la técnica y llevándola fugazmente a ese pasado, revitalizando su memoria individual como testigo directo de la etapa industrial en el País Vasco desde su perspectiva de mujer.

Teniendo en cuenta estas claves, se emplea la estrategia artística de interrelacionar imagen fotográfica y texto, aunando la parte conceptual y visual de la obra hasta lograr un todo que debe estimular la participación e interpretación del espectador.

7.8.2 Desarrollo y metodología del proyecto *Non daude fabrikak?*

7.8.2.a Justificación de las fotografías de registro de las actuaciones del PDRRII seleccionadas

Para el desarrollo del proyecto se hace una selección de ocho fotografías entre las decenas que componen el repositorio de imágenes de las actuaciones del PDRRII. Concretamente se escogen seis que muestran las edificaciones en pleno colapso y dos en las que aparecen los trabajadores encargados de poner las cargas explosivas para las demoliciones.

Se seleccionan las fotografías del colapso por su espectacularidad visual y por estar tomadas justo en el momento de la muerte física de los edificios industriales. Mientras, en las que se retrata el factor humano que hay detrás de las demoliciones, se emplean *frames* del vídeo de la demolición de una de las chimeneas del complejo industrial de AHV en Sestao, vídeo en el que se documentan las labores de barrenado y la colocación de las cargas explosivas realizadas por un equipo de cuatro hombres pertenecientes a la plantilla de AHV que van ataviados con el buzo de trabajo oficial de la empresa.

Llama la atención esta circunstancia, pues es la única ocasión en la que se ha documentado la participación de trabajadores de la misma empresa en las labores de demolición de esta y por tratarse de una empresa tan emblemática y trascendental en la historia industrial del País Vasco como AHV. Las edificaciones demolidas, cuyo registro se emplea en este proyecto, son: AHV (Sestao) por partida doble, el SEMINARIO DIOCESANO de Derio, la cementera PRECEBICA (Sestao), los *Tinglados Portuarios de Abandoibarra* (Bilbao) y la JABONERA TAPIA (Bilbao).

7.8.2.b Justificación de los textos asignados a cada fotografía intervenida

Siguiendo el proceso de trabajo, una vez seleccionadas las fotografías de registro que se van a intervenir, se idean los textos que las acompañan y que dotan de un sentido nuevo a estas. Como se ha mencionado en el primer punto de este análisis, estos textos provienen de un proceso lúdico, en el que se emplea una importante carga de mordacidad e ironía, buscando un doble impacto: por un lado, (1) el estético, pues el contraste de la imagen en blanco y negro con el texto a color en material textil dota al conjunto de gran atractivo visual y, por otro lado, (2) el interpretativo, ya que el binomio imagen-texto debe ser decodificado personalmente por cada espectador, proponiendo su propia interpretación. A pesar de que la obra propone interpretaciones distintas, lógicamente en su origen, el artista la dota de un significado personal e independiente de las otras lecturas que se puedan hacer. La interpretación del artista es analizada a continuación.

- **Chimenea de ALTOS HORNOS DE VIZCAYA** —————> *"A better end of the world is possible"*

En este primer binomio imagen-texto, a la fotografía que registró la demolición de una de las más bellas chimeneas del complejo de AHV en su parte Sestaoarra, le acompaña el texto en inglés *"A better end of the world is possible"*, cuya traducción sería *"Un fin del mundo mejor es posible"*. Este texto, que también da título a la pieza audiovisual que fue presentada en el *Festival LAN'03*, da una pista sobre el desacuerdo de este artista con la política de *tabula rasa* que se ejecutó en la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano y que significó el borrado de importantísimas huellas físicas del pasado industrial, testimonios de la hegemonía industrial de Euskadi como esta chimenea descomunal y bella a partes iguales y que perfectamente podía haber sido salvada y preservada.



Figura 785. Copia de la fotografía original de la voladura de una de las chimeneas de AHV encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

En su lugar, en la dársena *La Benedicta*, que sigue siendo un territorio industrial, no hay nada, solamente un solar obsoleto con las huellas de sus cimientos. Operaciones como esta dan muestra de la imposición de la estrategia de ordenación del territorio sobre una visión cultural del legado de la industrialización, una jerarquía que permitió ese borrado irreflexivo de los testimonios físicos y que afecta a la desmemoria de la etapa industrial que padece la sociedad vasca.

- **Trabajadores de AHV en la demolición** —→ *“Dream team”*

Este texto tiene un importante componente irónico. La imagen seleccionada es un *frame* del vídeo de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII en el complejo de AHV. Tras el visionado de varios vídeos de las actuaciones del PDRRII en los que se demolían instalaciones fabriles similares, llamaba poderosamente la atención que, únicamente en las voladuras efectuadas en AHV, el equipo humano que colocaba las cargas estaba compuesto íntegramente por trabajadores de la empresa, trabajadores que barrenaban la base de las inmensas chimeneas de “su fábrica”, ataviados con sus buzos de trabajo en los que portaban el escudo de la empresa.

El texto empleado, *“Dream team”*, hace referencia al histórico equipo de baloncesto que enviaron los Estados Unidos a los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, que estaba compuesto por las más rutilantes estrellas del baloncesto mundial, estrellas de la talla de Michael Jordan, *“Magic”* Johnson o Larry Bird y que auparon al equipo americano a lo más alto del Olimpo de ese deporte.



Figura 786. Frame (2'35") extraído del vídeo titulado "Derribo por voladura de 2 chimeneas en Altos Hornos de Vizcaya" (1995).

En el caso que nos ocupa, el texto hace referencia a lo desconcertante e impactante de la participación de trabajadores de AHV en su demolición, porque ¿quién lo podría haber hecho mejor? Resulta sorprendente y doloroso a partes iguales ver a trabajadores que habían pasado íntegramente su vida laboral en aquel recinto fabril, siendo sus verdugos; es más, en el vídeo se transmite un ambiente festivo y despreocupado, como una inconsciencia colectiva del momento histórico y del significado y las consecuencias reales de esas demoliciones, que no fueron más que la ejecución de la sentencia de muerte de las mastodónticas fábricas de la era industrial, dictada tras las reconversiones industriales de la década de 1980. Esa desaparición física facilitó una transición emocional sin lastres del pasado a la etapa postindustrial.

- Demolición de los *Tinglados de Abandoibarra* → "The Guggenheim effect"

Esta es quizá la fotografía más explícita y significativa a la hora de mostrar en una sola imagen la transformación postindustrial que afrontó el País Vasco y el costo que tuvo en cuanto a pérdida de edificaciones fabriles obsoletas. Esta imagen muestra las retorcidas estructuras metálicas de los que fueron los *Tinglados Portuarios* de Abandoibarra junto al esqueleto en construcción del *Museo Guggenheim*. Como si de una muda de piel se tratase, la piel industrial muerta la representan los restos metálicos de la demolición de los *Tinglados*, mientras que la piel nueva es la silueta del nuevo templo postindustrial en el que se ha convertido el *Museo Guggenheim Bilbao*. Casi parece la transferencia física del metal desechado de los tinglados a las estructuras que sustentan el museo.



Figura 787. Copia de la fotografía original de la demolición de los *Tinglados de Abandoibarra* encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

El texto empleado, como no podía ser de otra forma, es *"The Guggenheim effect"* (el efecto Guggenheim), en clara y directa alusión al efecto que la implantación del museo tuvo en la aceleración del proceso transformador y como imagen icónica y símbolo del éxito de la transición postindustrial y de la imposición de la industria cultural sobre la tradicional. De hecho, el museo fue erigido sobre los escombros de una de las más bellas arquitecturas industriales que ha conocido Bilbao: LA COMPAÑÍA DE MADERAS.

- Ejecución de la demolición de AHV —————→ *"Demolition man"*

En la línea que sigue el texto analizado de *"Dream team"*, en *"Demolition man"* (hombre demolición), se muestra al responsable del equipo de demolición mostrando a cámara un cartucho de *Goma 2* que está a punto de introducir en uno de los agujeros barrenados en la base de una de las chimeneas del complejo fabril. Laman la atención su amplia sonrisa y su aspecto bonachón, además de su vestimenta, pues es el único del equipo que viste con ropa de calle; es más, lleva superpuestas dos viejas camisas de rayas.

Ese detalle, unido a la avanzada edad que aparenta, le hace parecer un jubilado que pasaba por allí y que puso su experiencia al servicio de la causa. El texto *"Demolition man"* hace referencia al título de una película estadounidense de acción estrenada en 1993 que fue protagonizada por Sylvester Stallone y Wesley Snipes. En ella, los personajes van destruyendo todo a su paso, tal y como sucedió en el vasto complejo de AHV, del que apenas quedó nada en pie. La utilización tanto de este texto como del de *"Dream team"* obedecen, por un lado, a su coincidencia temporal con el desmantelamiento industrial en el País Vasco y con el alumbramiento del PDRRII y, por otro, a la sugestión que provocan en su unión con las fotografías seleccionadas.



Figura 788. Frame (1'31") extraído del vídeo titulado "Derribo por voladura de 2 chimeneas en Altos Hornos de Vizcaya" (1995).

• **Derribo de las instalaciones de la cementera PRECEBICA** —————> *"Non daude fabrikak?"*

Esta frase, que da título a la serie, se emplea para que el espectador se pregunte adónde fueron las fábricas que ya no operan en nuestro entorno. Ciertamente, el final de la etapa industrial se certificó con las demoliciones de las fábricas que poblaban la cuenca de la *Ría Nervión*, de las que han sobrevivido precariamente un reducido grupo, tras un profundo proceso de readaptación de sus modelos productivos. La defunción física y conceptual de la fábrica en Occidente también se llevó por delante todos los aspectos sociales y urbanos relacionados con ella. La clase obrera ha desaparecido como tal y los paisajes de la industrialización aparecen desmembrados y acotados, perdiendo progresivamente su presencia; los barrios obreros han perdido su esencia convirtiéndose en reducidos donde residen los últimos testigos directos de la etapa industrial y las empresas han desechado la protección paternalista que durante los años de la industrialización ejercieron para facilitar la identidad comunitaria y la calidad de vida de sus empleados.

Pese a que ya casi nada se produce en Occidente —véanse ejemplos como la necesaria importación de mascarillas y respiradores durante el primer envite de la epidemia vírica del COVID-19—, la espiral consumista impuesta por el sistema capitalista sigue demandando la imparable llegada de productos. La crisis sanitaria ha evidenciado aún más la dependencia de Occidente de los productos manufacturados en las industrias desplazadas a países en desarrollo como China, India o Brasil, lo que ha llevado a un replanteamiento de esa estrategia y a valorar la repatriación de las industrias estratégicas.



Figura 789. Copia de la fotografía original del derribo de PRECEBICA encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

- Demolición de la JABONERA TAPIA → *"New normality old rules"*

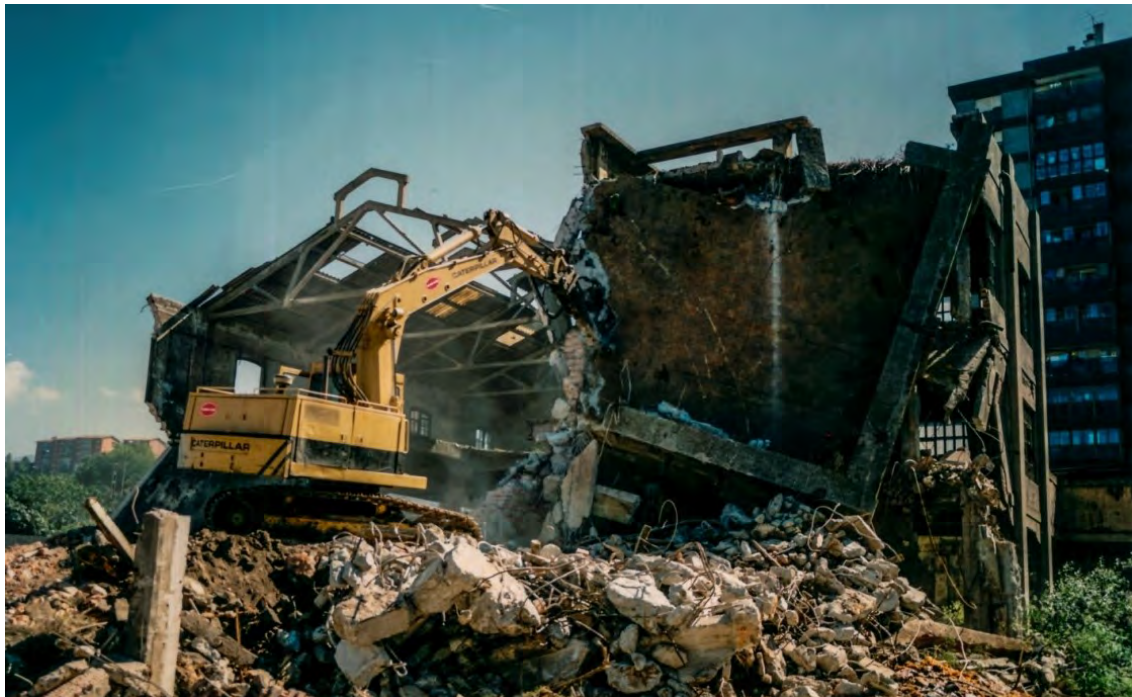


Figura 790. Copia de la fotografía original de la demolición de la JABONERA TAPIA encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

Con este texto se busca denunciar que, a pesar de encontrarnos en tiempos de *nueva normalidad*¹⁶⁴, no tanto como referencia a la situación pospandémica sino como fase final de la transformación postindustrial, se siguen ejecutando demoliciones de edificaciones industriales de alto valor patrimonial, tal y como se hizo en el arranque de la etapa postindustrial vasca (*viejas reglas*). De hecho, en los últimos tiempos se han derruido edificaciones protegidas, como las mencionadas: *Casa del Guardés* de CROMODURO, el *Pabellón de Metal Deployé* de TALLERES DE ZORROZA o la CENTRAL DE ARTESANÍA. Todos estos ejemplos han sido tratados en los diferentes capítulos de esta tesis.



Figura 791. Copia de la fotografía original de la voladura de una de las edificaciones del complejo del *Seminario de Derio* encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

- **Voladura de una de las edificaciones del *Seminario de Derio* → “Basque style”**

El texto “*Basque style*” hace referencia a la predilección por el borrado sistemático del patrimonio industrial que han demostrado las instituciones vascas a lo largo de los últimos treinta años de transformación postindustrial en Euskadi. Como ha quedado acreditado en esta investigación doctoral, la política del olvido se ha impuesto a la de la memoria en la colonización postindustrial de los espacios antaño industriales, con el arrasamiento de toda edificación o infraestructura fabril, tuviesen estas valores patrimoniales reconocidos o no. La demolición de las edificaciones industriales obsoletas se ha convertido en el sello de la política expansionista postindustrial. Con esta obra también se critica la demolición de edificaciones no industriales con subvención del PDRRII, además de la no reutilización, como en el caso de las estructuras inacabadas del Seminario de Derio, de edificaciones que podrían

Notas -----

¹⁶⁴ “*Nueva normalidad*” es un término acuñado y empleado por el Gobierno de España durante la pandemia sanitaria de la COVID-19 para aludir al

nuevo tiempo que se debía afrontar y a las restricciones de derechos fundamentales que se debían asumir para hacerla frente.

haber sido recicladas para, al menos, recuperara parte de la inversión hecha, ni de los suelos liberados tras las demoliciones.

- **Demolición de una torre de refrigeración de AHV** —————> *“Reset”*

“Reset” hace referencia al reinicio, tanto simbólico como urbano y paisajístico, que supuso la eliminación de los más importantes restos de la etapa industrial, las instalaciones de AHV. Esta auténtica operación de “borrón y cuenta nueva”, sirve de pistoletazo de salida para el inicio de una nueva era sin lastres físicos o emocionales de la anterior. Quizá la unión del texto con la fotografía del desmoronamiento de una de las torres de refrigeración de AHV sea demasiado literal y acorte la capacidad interpretativa del espectador, pero es una asociación justificada que deja clara la motivación última de la política de *tabula rasa*.



Figura 792. Copia de la fotografía original de la demolición de una de las torres de refrigeración del complejo de AHV en Sestao encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

7.8.2.c Metodología del proyecto *Non daude fabrikak?*

En cuanto a la metodología del proyecto, en esta hay seis fases de trabajo muy marcadas, que se describen a continuación:

- 1) Seleccionar las fotografías de registro de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII encontradas en labores de investigación para el cuerpo teórico-conceptual de esta tesis.
- 2) Idear las frases específicas que acompañan a cada fotografía.
- 3) Editar las fotografías para convertirlas a blanco y negro e intervenirlas para crear el patrón de agujeros para “coser” el texto.
- 4) Realizar la intervención física de cada fotografía mediante la construcción del texto con punto de cruz.
- 5) Enmarcar las fotografía y conformar la serie *Non daude fabrikak?*.
- 6) Difundir los resultados del proyecto, tanto por RRSS, como formalizado en una exposición fotográfica que se mostrará en un espacio expositivo de relevancia y/o un *photobook*.

7.8.2.d Referentes artísticos relacionados con el proyecto

Este proyecto sigue la línea formal y conceptual de proyectos previos como “*Exposición de motivos*”, por lo que, al encararlo, se ha tomado como referente a este, por lo que las influencias artísticas previas son compartidas. De este modo, la influencia de obras como *Proyección sobre el arco de la Victoria* (1991) de Krzysztof Wodiczko o *Neocolonialismo* (2017) de Beatriz millón subyacen en la esencia del proyecto *Non daude fabrikak?* Aunque, por encima de todas, la obra que mayor impacto ha tenido en la construcción de este proyecto ha sido la pieza audiovisual *Fabrika(k)* del artista vasco Igor Rezola, por los motivos esgrimidos en el apartado dedicado a la *Narrativa del proyecto*.

7.8.2.e Fases de producción artística

En primer lugar, se debe reconocer el trabajo de María Guadalupe Fernández como la mujer encargada de confeccionar en punto de cruz los textos sugeridos.

- 1) La recopilación del material fotográfico del que se nutre este proyecto se da durante el trabajo de campo desarrollado para la investigación documental. Durante este proceso, se hallan, entre los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco consultados, decenas de imágenes de registro de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII. De este repositorio fotográfico se seleccionan las ocho imágenes que forman parte del proyecto *Non daude fabrikak?*
- 2) Las imágenes seleccionadas se editan mediante el programa *Photoshop* para transformarlas en fotografías en blanco y negro.
- 3) Se diseñan los textos para ser realizados en punto de cruz. Se generan patrones de puntos donde irá cosido el texto. Estos patrones se digitalizan y se realizan mediante una máquina cortadora/grabadora láser (GM CO2 9060) utilizada en las instalaciones de la *Fundación BilbaoArte*.

- 4) Realización de los textos mediante punto de cruz.
- 5) Realización del enmarcado de las fotografías ya intervenidas para su exposición.
- 6) Exposición del proyecto. Pese a estar concluido, este proyecto no será expuesto hasta el año 2023, debido al incremento sustancial de propuestas que han surgido tras casi dos años de pandemia con las salas de exposiciones cerradas o muy limitadas en aforo.

7.8.3 Obra final del proyecto *Non daude fabrikak?*

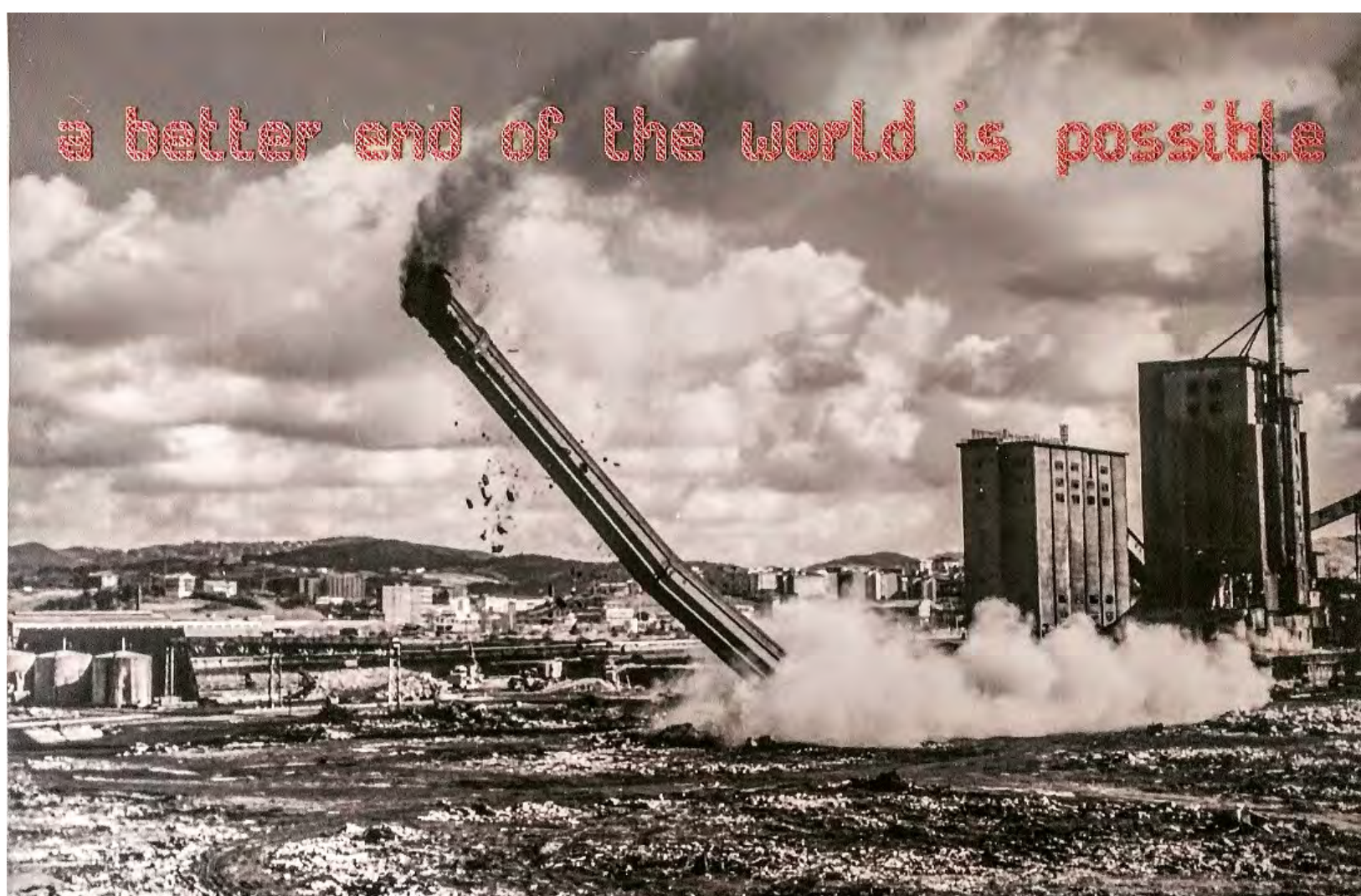


Figura 793. Salcedo, A. (2021). *A better end of the world is possible* [Fotografía intervenida].



Figura 794. Salcedo, A. (2020). *Dream team* [Fotografía intervenida].



Figura 795. Salcedo, A. (2021). *The Guggenheim effect* [Fotografía intervenida].



Figura 796. Salcedo, A. (2020). *Demolition man* [Fotografía intervenida].



Figura 797. Salcedo, A. (2021). *Non daude fabrikak?* [Fotografía intervenida].

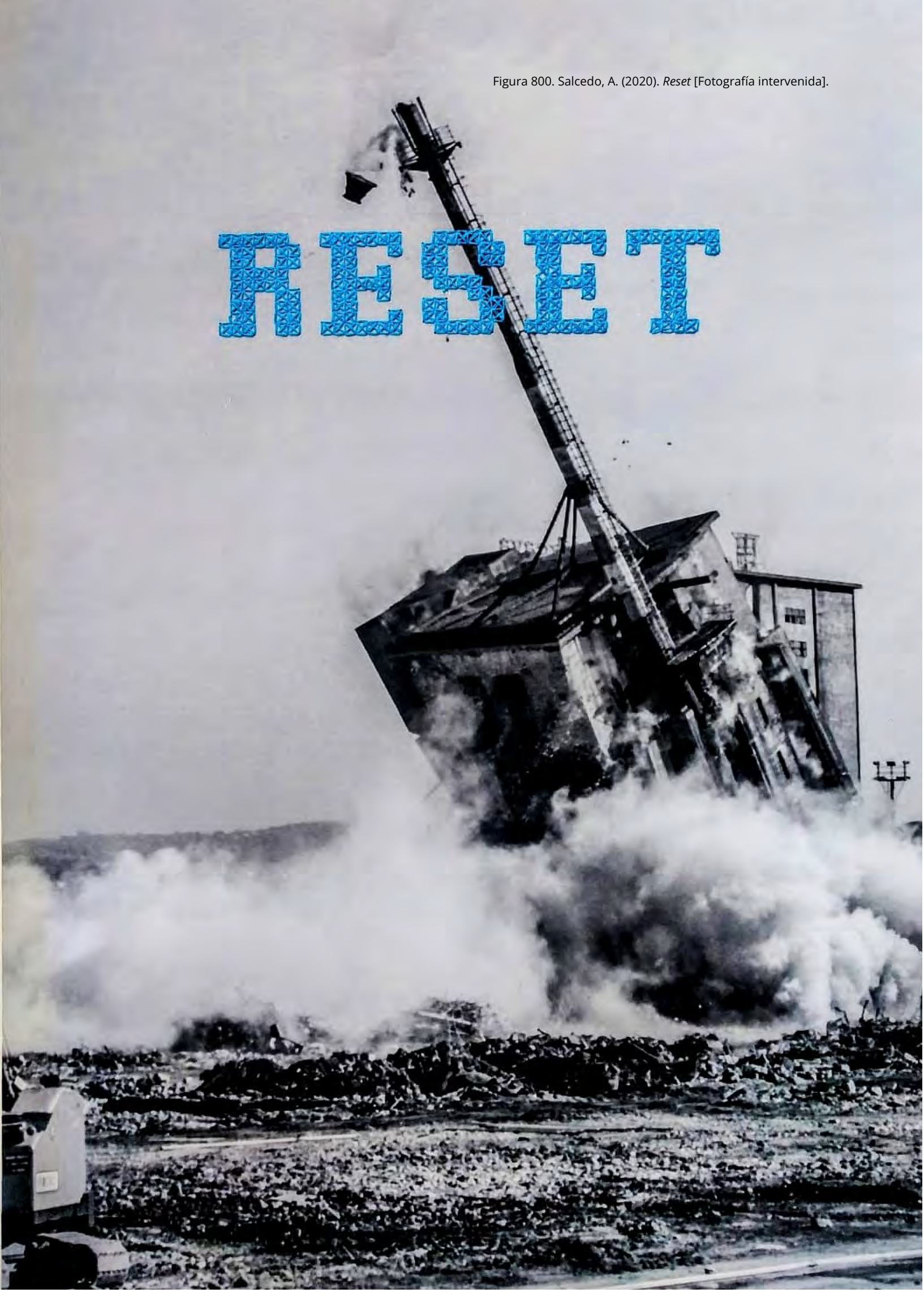


Figura 798. Salcedo, A. (2021). *New normality old rules* [Fotografía intervenida].



Figura 799. Salcedo, A. (2020). Basque style [Fotografía intervenida].

Figura 800. Salcedo, A. (2020). *Reset* [Fotografía intervenida].



7.8.4 Análisis de las estrategias artísticas en relación con la hipótesis de investigación

La estrategia artística empleada en este proyecto ayuda en la confirmación de lo especulado en la hipótesis de investigación, pues mostrar los efectos que ha tenido el PDRRII en la desaparición de gran parte de los vestigios de la industrialización ayuda a socializar y visibilizar la descapitalización patrimonial que sufre el País Vasco y las consecuencias que está teniendo para la identidad y cultura vasca y para la transmisión de la memoria colectiva industrial.

En este sentido, ciertamente, hay una plena consciencia de que estos proyectos, individualmente tratados, son pequeños pasos en el camino trazado en la hipótesis, pero la suma de trabajos como el aquí presentado provocan una dinámica positiva de valoración social que impacta en la visión institucional que las administraciones públicas competentes en la materia tienen del Patrimonio Industrial y de las posibilidades que ofrece en la Euskadi del presente y del futuro.

También, se valora positivamente la utilización del texto como estrategia de contextualización de la imagen y como acicate irónico para el espectador. La incomodidad, reflexión o ironía que puede transmitir el binomio imagen-texto sirve para remover algo dentro del espectador, más allá de los juegos conceptuales que hay tras cada uno de ellos. Al fin y al cabo, se trata de mostrar la pérdida física con un eslogan que la acompaña y condiciona su percepción. Con el proyecto *Non daude fabrikak?* se busca luchar contra la desmemoria, percutiendo en la memoria y en el imaginario colectivo y rememorando esas edificaciones históricas demolidas que forman parte, física y conceptualmente, de los cimientos de la ciudad postindustrial. Recurriendo nuevamente a las palabras de Dominique Noguez, «otra forma de mostrar traerá otra forma de pensar». A esto podemos añadir también “otra forma de mirar”. En definitiva, la estrategia empleada se considera adecuada en relación con la hipótesis y objetivos de esta tesis.

7.8.4.a Tabla de análisis del impacto del proyecto en relación con la hipótesis y objetivos

Del mismo modo que en el análisis de obras anteriores y posteriores, se emplea la tabla de análisis de obra como herramienta diseñada para visibilizar de manera gráfica la eficacia del proyecto artístico y para interrelacionar las diferentes obras que componen el cuerpo práctico de la investigación en base a parámetros idénticos. El impacto de las obras se mide de 0 a 5 (donde 0 es el mínimo impacto y 5 el máximo impacto).

Reactivación de la memoria industrial	●●●●●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	●●●●●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	●●
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	●●●

Tabla de indicadores del proyecto.

7.8.5 Valoración final del proyecto *Non daude fabrikak?*

El resultado más destacable es la consecución de los objetivos que se marcaron al inicio del proyecto, así como el refuerzo de la hipótesis y los objetivos de investigación. Se considera también un valor destacable la interrelación entre el cuerpo teórico-práctico y de práctica artística que se da en este proyecto al utilizar material documental inédito para construir la obra, yendo más allá de su mera exposición.

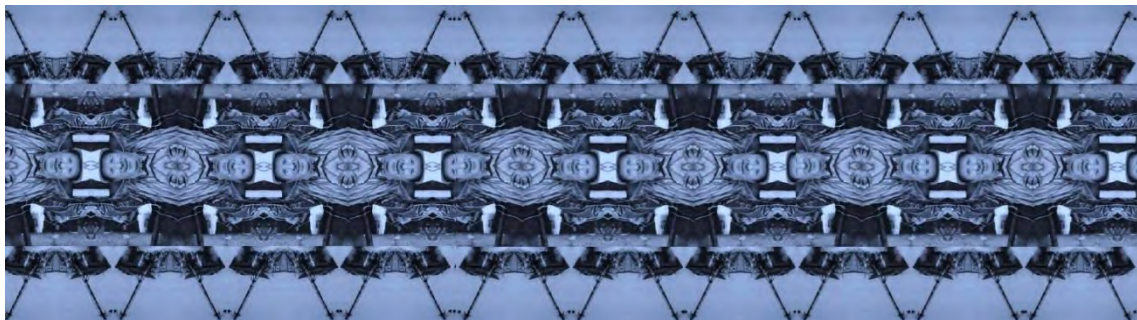
La intervención de las fotografías de registro de las actuaciones del PDRRII y la utilización del recurso técnico del bordado en punto de cruz para la construcción de los textos enriquecen los matices del proyecto. La suma de las imágenes de las demoliciones y de los textos bordados en punto de cruz con la intervención del arte contemporáneo sentencian un fin de época en el que el Patrimonio de la Industrialización va desapareciendo inexorablemente, la mujer va siendo liberada de condicionamientos sociales y las industrias culturales ocupan el lugar de la industria en la pirámide productiva del sistema socioeconómico vasco.

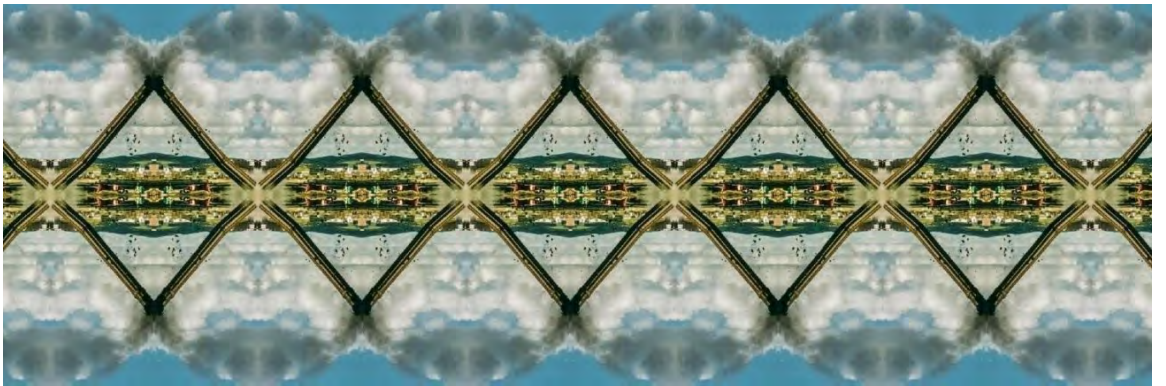
Se espera que este proyecto, en adición a los que conforman esta tesis, siga percutiendo en la concienciación social e institucional respecto a la trascendencia y valor del Patrimonio Industrial, además de provocar una reflexión sobre la pérdida consumada de importantes testimonios físicos de la industrialización y una reactivación de la memoria colectiva industrial. De esta manera, el resultado final de este proyecto, la serie fotográfica *Non daude fabrikak?*, tiene una gran presencia visual que funciona perfectamente como transmisora de los objetivos del proyecto.

En este sentido, para concluir, se hace necesario poner el acento en que este proyecto encaja en las prácticas artísticas contemporáneas, sumando un espíritu investigador y didáctico, en el que la práctica artística es transmisible a los conocimientos teóricos adquiridos en el trascurso de la investigación.

7.8.6 Anexo

Como apunte final, para la parte expositiva del proyecto y siguiendo con el carácter lúdico del proceso creativo, se diseñan una especie de cenefas que irán impresas en papel para empapelar parte de la sala de exposiciones. Estas cenefas están conformadas con secuencias lineales y caleidoscópicas de las imágenes empleadas en el proyecto, de manera que su superposición y multiplicación suponga, en parte, su desconfiguración y abstracción. A continuación, se muestran las cenefas confeccionadas para tal fin.







**POSH!
INDUSTRIAL
TRIAL**

7.9

I survived the Guggenheim effect (2021-2022)

7.9.1 Planteamiento del proyecto *I survived the Guggenheim effect*

7.9.1.a El proyecto

[...] esta transformación de una ruina en mobiliario industrial monumentalizado que quiere evocar funciones del pasado en un espacio posmoderno, conlleva un cambio en las connotaciones estéticas y simbólicas. Estos modos de integrar los elementos industriales que aluden a funciones de antaño en espacios reestructurados, y la relación que el espectador mantiene con ellos, se asemejan más a la relación que se da con las obras de arte. Tienen un carácter auto-referencial y parecen estar enfocados a transmitir sus cualidades estéticas, resaltando su carácter monumental. Estos artefactos se han convertido en objetos para ser mirados; pero siempre con una intención de recordar lo que ya no está y no para ser contemplados estéticamente, aunque la mirada dirigida desde el arte pueda, una vez más, apreciar en ellos valores estéticos-plásticos e incluso escultóricos. También influye en esa contemplación, en el modo de percibirlos y de mirarlos, el vínculo que nos une a esos objetos industriales o el conocimiento o información que tengamos de su historia. (Lekerikabeaskoa y Vivas, 2009, p. 320)

En el epicentro de este proyecto artístico subyace la siguiente cuestión: *¿cómo puede la práctica artística contemporánea revelar y poner en valor los restos de la industrialización que han llegado hasta nuestros días y rememorar los grandes complejos industriales que han desaparecido?*

I survived the Guggenheim effect es un proyecto artístico y de investigación nacido de un proceso reflexivo sobre el encaje y el tratamiento que se está dando a los vestigios de la industrialización en las nuevas ciudades postindustriales vascas.

Nos encontramos en un momento en el que el tránsito entre las etapas industrial y postindustrial está muy avanzado; podemos, incluso, hablar ya de una consolidación del sistema socioeconómico postindustrial. Una vez dejada atrás la hegemonía de un sistema socioeconómico fordista, basado en las grandes industrias, el cambio de sistema conlleva importantes transformaciones estructurales en nuestra sociedad y una metamorfosis urbana y paisajística de primer orden. Los grandes proyectos urbanísticos posmodernos, abanderados por la exitosa transformación de Abandoibarra, se cimentan sobre los escombros de los complejos industriales demolidos, devorando todos los testimonios físicos de este pasado reciente. Del inmenso, rico y heterogéneo Patrimonio Industrial Vasco, han sido escasas las muestras/huellas que han sobrevivido a la rápida y voraz mutación.

También existen restos del pasado industrial, como infraestructuras, explotaciones mineras en desuso o edificaciones menores que sobreviven en la clandestinidad, mimetizadas en los intersticios que quedan entre los espacios antaño industriales y la ciudad nueva.

En el palimpsesto urbano actual, casi se ha borrado la huella de la vieja urbe industrial y se hace necesario poner en valor y redescubrir los elementos industriales que sobreviven furtivos, además de realizar un homenaje póstumo a las grandes fábricas desaparecidas. Se trata, en definitiva, de luchar contra la desmemoria.

I survived the Guggenheim effect se concreta en 20 acciones performativas en las que se proyectan textos sobre elementos arquitectónicos industriales, sobre espacios industriales abandonados obsoletos, donde, antaño, se erigían grandes complejos fabriles o sobre nuevas edificaciones que han sustituido a importantes fábricas desaparecidas. Finalmente, se realizará un registro fotográfico de estas acciones y el resultado se formalizará en una serie fotográfica.

Este proyecto continúa el camino iniciado en trabajos anteriores como *Exposición de motivos, No monuments* o *Non daude fabrikak?*, en los que se reflexiona sobre el encaje y el tratamiento que, desde las administraciones públicas con poder de gestión del Patrimonio Industrial protegido, se había dado a los vestigios de la industrialización y a las políticas de planeamiento territorial que supusieron una auténtica *tabla rasa* que arrasó con importantísimos restos patrimoniales de la industrialización, además de poner en cuestión el papel de la sociedad en esta materia y su desafección e indiferencia para con los vestigios de la industrialización. En el proyecto *I survived the Guggenheim effect*, además de luchar contra la desmemoria de nuestra sociedad en referencia a la época industrial, también se reivindica el papel estructurante de los elementos industriales que sobreviven disidentes y clandestinos en la configuración de las ciudades posmodernas vascas.

Al igual que en proyectos previos, en *I survived the Guggenheim effect* se empleará la proyección de textos sobre las superficies de elementos y edificaciones de origen industrial o relacionadas directamente con la época de la industrialización. También, se recurre nuevamente al texto-eslogan que impulse al espectador a realizar su interpretación personal.

7.9.1.b Objetivos

- **Objetivo principal**

El objetivo principal de este proyecto artístico es la revitalización de la memoria de la industrialización y del Patrimonio Industrial inmueble mediante su intervención artística.

- **Objetivos secundarios**

Los objetivos secundarios que se marcan para este proyecto son: (1) la puesta en valor y presentación en sociedad de elementos del Patrimonio Industrial que permanecen furtivos en el entramado urbano de las ciudades postindustriales y (2) la realización de una serie fotográfica que dé cuenta de las acciones performativas de proyección realizadas en los elementos de patrimonio industrial intervenidos.

7.9.1.c Interés social y artístico del proyecto

El interés social del proyecto subyace en la labor reconciliadora que el arte propicia entre el Patrimonio Industrial y la sociedad. Desgraciadamente, el discurso negacionista del valor patrimonial de los vestigios de la industrialización, mencionado ampliamente a lo largo de la investigación, ha ido calando inexorablemente en la sociedad, de tal manera que se viene observando una desafección total con esta parte de nuestra historia común.

Ciertamente, el discurso oficial tiene una doble cara: mientras se habla de puesta en valor de los testimonios físicos de la etapa industrial, se permite que estos se marchiten, llegando a situaciones extremas que lo ponen en un peligro real de extinción; de hecho, como se ha probado incuestionablemente, ni el Patrimonio Industrial reconocido legalmente como Patrimonio Cultural Vasco está a salvo. Este proyecto reactiva la memoria y revitaliza las arquitecturas proscritas de la etapa industrial, devolviéndoles fugazmente su protagonismo en la ciudad que aún habitan y ayudaron a construir, además de constituirse como contenedoras de la memoria de la industrialización.

Al igual que se ha puesto de relieve en el análisis de proyectos anteriores, resulta desalentadora la falta de sensibilidad e interés por nuestro pasado industrial que muestran tanto las instituciones públicas como la sociedad en general, desinterés que se manifiesta en la inacción ante la paulatina desaparición de las huellas de las urbes industriales, huellas que vienen siendo sistemáticamente borradas, física y emocionalmente, para posibilitar el asentamiento y hegemonía de las ciudades postindustriales vascas, en las que parece imposible la cohabitación no jerárquica entre testimonios del pasado y las nuevas arquitecturas postindustriales. En definitiva, proyectos como el que aquí se presentan sirven como punto de encuentro en el que el arte media para reencontrarse con el pasado industrial en el presente, posibilitando la transmisión de la memoria que estas edificaciones industriales atesoran.

También, se considera de gran interés realizar un homenaje póstumo a los grandes complejos industriales que poblaban el área metropolitana de Bilbao. Este reconocimiento se realiza mediante la proyección de los nombres de estas fábricas desaparecidas sobre las fachadas de las nuevas arquitecturas que ocupan sus lugares. Se debe recordar que grandes hitos de la arquitectura posmoderna y postindustrial del Bilbao Metropolitano como el *Museo Guggenheim Bilbao de Ghery*, el *Palacio Euskalduna de Soriano y Palacios*, la *Biblioteca de la Universidad de Deusto de Moneo*, el edificio del *Bizkaia Aretoa de Siza* o el *Bilbao Exhibition Center de Azkarate y Rodríguez* fueron construidos sobre las ruinas de los más importantes complejos industriales de Euskadi. Resulta fundamental este acto de memoria y reconocimiento como parte de la historia de la ciudad y de la cultura e identidad vasca. Definitivamente se trata de restituir, aunque sea fugazmente, a las arquitecturas industriales supervivientes a la *tabula rasa* su papel en el imaginario colectivo.

Artísticamente hablando, las series fotográficas que resultan de las acciones performativas de proyección de los textos sobre la piel de las edificaciones seleccionadas proporcionan al espectador un nuevo estímulo para el reconocimiento del Patrimonio Industrial. Tal y como decía Dominique Noguez, otra forma de mostrar trae otra forma de pensar o de mirar. En esa nueva mirada, propiciada por el arte, el espectador se reencuentra con arquitecturas con las que convive en la ciudad y a las que habitualmente no se presta atención, arquitecturas a las que se suma un texto que hace volar la

imaginación e incita al observador a repensar lo que ve, pues la imagen ya no solo es imagen, la imagen y el texto conforman una unidad inseparable. Y es aquí donde el arte se desvela como “hacedor de trampas”, como diría el magnífico pintor Jesús Mari Lazkano, pues a lo que ves se le suma lo que piensas al verlo, la interpretación particular que cada uno hace de esa conjunción de imagen-texto. Este proyecto encaja en las prácticas artísticas e investigadoras contemporáneas, en las que el arte se intensifica con el aporte teórico-conceptual.

7.9.1.d Narrativa del proyecto

La idea de realizar este proyecto rondaba mi cabeza desde las primeras fases de esta investigación, cuando al realizar el trabajo de campo para conocer la situación real en la que se encontraba el Patrimonio Industrial inventariado por las diferentes administraciones públicas, me iba encontrando con otros testimonios de la etapa industrial, de menor entidad, pero igual de interesantes.

Me admiraba como habían sobrevivido en los intersticios de la ciudad, mimetizándose, casi camuflados entre las nuevas promociones inmobiliarias postindustriales, ocultos, pero ante los ojos de todos. Por otro lado, me provocaba desazón la desmemoria generalizada que apreciaba entre mis amigos y conocidos en relación con nuestro pasado industrial y el desconocimiento del importantísimo patrimonio que de esa etapa aún nos queda.

Casi nadie conocía la trascendencia histórica de fábricas como ECHEVARRÍA, ASTILLEROS EUSKALDUNA o BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA o reconocía como industriales edificaciones que forman parte del Patrimonio Cultural Vasco. Teniendo en cuenta estos hechos, era patente la fragilidad y la falta de peso que la etapa industrial había dejado en la sociedad vasca, una sociedad cegada por los rutilantes brillos del Museo Guggenheim y ensimismada con la imagen de ciudad global de la cultura que Bilbao proyecta al mundo.

La falta de autocrítica por la desaparición consciente de vastos complejos industriales de altísimo valor patrimonial y el arrinconamiento de la memoria de la industrialización por parte de los poderes públicos, motivaron que considerase fundamental dedicar la práctica artística de esta tesis a revitalizar la memoria de la industrialización, trabajando sobre el Patrimonio Industrial material.

Del mencionado arrinconamiento de la memoria de la industrialización tenemos múltiples ejemplos, como la no inclusión de testimonios de la etapa industrial en el *Museo Etnográfico Vasco Euskal Museoa* o la no construcción del *Museo de la Técnica*, compromiso adquirido por las administraciones vascas hace más de 40 años. Estas circunstancias, unidas al amplio repositorio fotográfico que se ha ido conformando a lo largo de la investigación, fueron las chispas claves para iniciar el fuego que alumbró el proyecto que aquí se presenta.

Repasando las colecciones de fotografías tomadas en los últimos reductos industriales del Bilbao Metropolitano, me sorprendía nuevamente con los espacios y edificaciones que registré y su invisibilidad a ojos del ciudadano postindustrial. Espacios como Zorrotzaurre, Punta Zorroza o Galindo, donde aún se podían recorrer los territorios salvajes de la industrialización, tal y como décadas antes hiciera Robert Smithson en su Passaic natal o edificaciones como las ruinas de la *Central Nuclear de Lemóniz*, el *ascensor de Begoña* o la *chimenea de Etxebarria*, son muestras de los encajes y acomodos que los restos de la industrialización encuentran en el País Vasco postindustrial y de los nuevos roles que deben asumir si quieren sobrevivir.

Teniendo en cuenta estas premisas, decidí que la estrategia artística clave estaba en no proporcionar una imagen fotográfica de un elemento industrial que posibilitase su fácil reconocimiento, sino en estimular la curiosidad e interés del espectador creando un binomio texto-imagen en el que ambos se completasen; es decir, que el texto alterase la percepción de la imagen y la imagen diese sentido al texto. Lo interesante de la propuesta es que está abierta y la asociación entre la imagen y el texto es individualizada y particular de cada espectador. La elección del texto que debía acompañar a cada

imagen se ha venido dando de una manera natural, como un impulso interior en el que la fotografía sugiere la palabra o frase que la completa.

7.9.2 Desarrollo y metodología del proyecto *I survived the Guggenheim effect*

7.9.2.a Justificación de los elementos seleccionados

Para el desarrollo del proyecto se hace una selección de los elementos que deben ser incluidos, haciendo una criba de entre las fotografías que componen el repositorio de esta tesis. La selección incluye elementos postindustriales sobre los que se proyectará el nombre de las edificaciones industriales que fueron demolidas para su construcción y el de elementos industriales aún en pie. Del primer grupo, se seleccionan para ser intervenidos el *Museo Guggenheim Bilbao*, el *Palacio Euskalduna* (Bilbao), el *Bilbao Exhibition Center* (BEC) (Barakaldo), el espacio donde se ubicaba el complejo de SEFANITRO (Barakaldo). Por otro lado, los elementos industriales supervivientes seleccionados serían: la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ, un edificio de Zorrotzurre (Bilbao), GRANDES MOLINOS VASCOS (Bilbao), el ASCENSOR DE BEGOÑA (Bilbao), la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO, HARINO PANADERA (Bilbao), la CHIMENEA DE ETXEBERRIA (Bilbao), la ESTACIÓN DE NEGURI, el LAVADERO DE BARRAINKUA (Bilbao), la CHIMENEA DE SANTA ANA DE BOLUETA (Bilbao), la MINA BODOVALLE (Gallarta), el DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE (Bilbao). En esta selección se imponen tres criterios: (1) la presencia visual y la posibilidad de intervención, (2) la relevancia patrimonial de los elementos y (3) un criterio personal de afecto.

7.9.2.b Justificación de los textos asignados a cada elemento intervenido y obra final del proyecto

Siguiendo el proceso de trabajo, una vez seleccionadas las edificaciones y espacios sobre los que se va a intervenir, se buscan los textos específicos que doten de sentido a cada fotografía resultante. En esta labor hay una conjunción de instinto y escucha: el primero se utiliza para buscar textos que funcionen a modo de eslogan o un concepto directo que dote de un nuevo sentido a la imagen que se va a mostrar. Es decir, que la suma de imagen y texto sea una sugerencia para que el espectador complete el sentido, un sentido que será único para cada espectador y que, seguramente, sea diferente del sentido que la pieza tiene para su creador. No obstante, a continuación, se analizan los sentidos que el artista tenía en mente con la asignación de cada texto.

A continuación, se ponen en relación las lógicas al realizar los binomios entre los textos y las edificaciones y espacios industriales intervenidos con el resultado final, en forma de imagen fotográfica, de las intervenciones artísticas en espacio público que componen este proyecto artístico. La relación binomios que componen este proyecto son:

- Museo Guggenheim Bilbao —→ *"The Wood Company was here"*

En este primer binomio imagen-texto, no hay lugar a interpretaciones rocambolescas, pues se hace una referencia explícita a la existencia previa de una fábrica, concretamente a la *Compañía de Maderas*, en el lugar donde se erigió el célebre museo. La elección del inglés como idioma del texto obedece a la internacionalidad del soporte, pues el *Museo Guggenheim* ha sido la imagen de Bilbao en el mundo. En definitiva, el texto es un homenaje póstumo a la bellísima fábrica que un día ocupó ese lugar.



Figura 801. Salcedo, A. (2021). *The Wood Company was here* [Acción en espacio público].

- Palacio y puente de Euskalduna —→ *“Euskalduna Ontziola hemen egon zen”*

Al igual que sucedió en el caso anterior, en este segundo binomio, se proyecta sobre las construcciones postindustriales el nombre de la fábrica, en este caso astillero, que existió en ese lugar durante la etapa industrial. Con el texto *“Euskalduna Ontziola hemen egon zen”* (‘el Astillero Euskalduna estuvo aquí’), se rememora la intensiva actividad industrial y portuaria que se dio en el mismo corazón de la Villa y cuyo rastro ha sido prácticamente borrado.

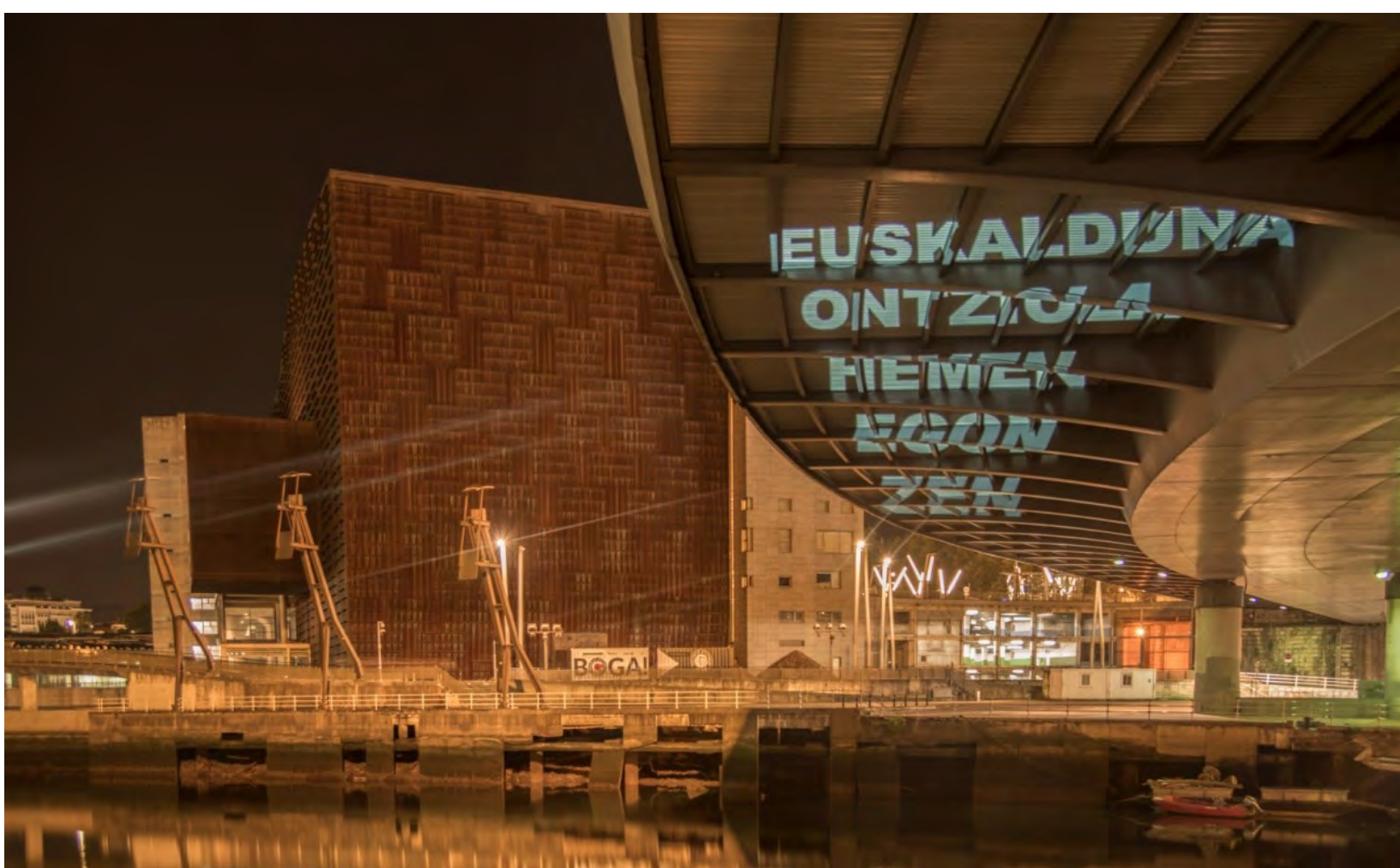


Figura 802. Salcedo, A. (2021). *Euskalduna Ontziola hemen egon zen* [Acción en espacio público].

- Yacimiento arqueológico de SEFANITRO —> *"Sefanitro was here"*

En las faldas del monte Tun Tun, en el barakaldés barrio de Lutzana, se encuentran los restos de lo que fue el complejo industrial de la empresa *Sefanitro*. Este territorio, que podría y debería considerarse un yacimiento arqueológico industrial, va a ser engullido por un macroproyecto arquitectónico, un proyecto que se ha ralentizado por la contaminación que presentan los suelos tras décadas de la actividad industrial de una de las mayores empresas de fertilizantes del estado. En este caso, se proyecta el texto *"Sefanitro estuvo aquí"*, para reivindicar la importancia patrimonial del yacimiento y la memoria de una empresa tan importante para Euskadi.



Figura 803. Salcedo, A. (2021). *Sefanitro was here* [Acción en espacio público].

- **Central Nuclear de Lemóniz** —→ *“Cultural Landscape”*

Mediante este binomio imagen-texto, se reivindica el papel que la central nuclear juega en la construcción del paisaje en que se enclava. El paisaje de la cala Basordas, del municipio de Lemóniz, fue alterado para ubicar allí la central nuclear, pasando de ser un paisaje natural a un paisaje industrial. El abandono de la central, sin haber sido puesta en funcionamiento, tornó el paisaje en postindustrial. Tras décadas de abandono y degradación, la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ ha acabado fusionándose con el espacio natural que invadió. Hoy, central y cala son uno y con esta simbiosis este paisaje ha mutado en cultural. También, se reivindica con este acto, la puesta en valor y la posibilidad de reutilización de esta imponente arquitectura olvidada, que bien podría acoger la añorada segunda sede del *Museo Guggenheim* en Bizkaia, porque *¿dónde se va a encontrar mejor acomodo para el arte contemporáneo que entre las ruinas de una central nuclear abandonada?*



Figura 804. Salcedo, A. (2021). *Cultural landscape* [Acción en espacio público].

- Edificio de Travesía de los Espinos de Zorrotzaurre —→ “*Erresistentzia*”

El texto “*Erresistentzia*”, proyectado sobre la piel de este edificio de viviendas de la hoy isla de Zorrotzaurre, hace homenaje a su obstinada resistencia a desaparecer. De hecho, es el único que sigue en pie en lo que era un laberinto de talleres, naves industriales y edificaciones de infravivienda en la punta sur de Zorrotzaurre. Aunque hay un dato histórico o anecdótico que podría estar detrás de su salvación, pues este edificio era propiedad y vivienda de Salustiano Orive, empresario creador de la marca de dentífrico *Licor del Polo*. Aunque tiene más épica y poética pensar que, como Don Quijote, este maravilloso edificio lucha con éxito contra los gigantes de la especulación inmobiliaria que le rondan.



Figura 805. Salcedo, A. (2021). *Erresistentzia* [Acción en espacio público].

- **Grandes Molinos Vascos** —→ *“Somos o no somos?”*

En esta ocasión, se emplea como texto el eslogan empleado por la DFB para incentivar el consumo en el territorio para superar la crisis económica sobrevenida tras el impacto de la pandemia del COVID 19. Esta arenga, que llamaba al ciudadano a sentirse más vizcaíno que nunca y a arrimar el hombro en tan difícil coyuntura, se emplea, en este caso, contra las instituciones públicas, instituciones que, mientras se golpean en el pecho para demostrar su vasquismo, permiten que monumentos del Patrimonio Cultural Vasco se pudran ante los ojos de todos. Debe ser que estos BBCC de origen industrial son objetivos de segunda o losas del pasado en la configuración de la Vizcaya del futuro.



Figura 806. Salcedo, A. (2021). *Somos o no somos?* [Acción en espacio público].

- Sala de bocas de Grandes Molinos Vascos —→ “Brutalité”

En el caso de la intervención de la *Sala de bocas de los silos de la harinera Grandes Molinos Vascos* se emplea la palabra francesa “*Brutalité*”. La utilización de un término de una lengua ajena a las que se vienen empleando para este proyecto, obedece a que ofrece una doble acepción, pues su traducción al castellano sería brutalidad, y es que se considera una aberración que espacios únicos como el de esta sala permanezcan abandonados y en ruinas. Por otro lado, esta palabra también hace referencia al *brutalismo*, pues si hubiese que definir el estilo escultórico de esta estancia, sin lugar a dudas, habría un claro consenso en que se trata de arquitectura brutalista.



Figura 807. Salcedo, A. (2021). *Brutalité!* [Acción en espacio público].

- El Ascensor de Begoña —→ “Skyline”

Mi idilio con esta edificación fue por un amor a primera vista. Más que un edificio, siempre me pareció una colosal escultura. Su presencia, despuntando sobre los tejados del casco viejo bilbaíno, la convierte en un icono del Patrimonio Industrial de la ciudad. La proyección del texto “Skyline” sobre su estructura lo reivindica como parte del imaginario colectivo y como hito arquitectónico de la ciudad. Además, la utilización del término *skyline* está permitida en las tres lenguas empleadas en este proyecto, lo que lo dota de un valor extra de universalidad.



Figura 808. Salcedo, A. (2021). *Skyline* [Acción en espacio público].

- Harino Panadera —→ “Al pan, pan...”

En este caso se da la excepcionalidad de vincular dos edificaciones y dos textos entre sí. El primero de ellos es la proyección del texto “Al pan, pan...” sobre la fachada del edificio que acogió la mayor panificadora industrial del País Vasco, *Harino Panadera*. El texto hace referencia a un conocido dicho o refrán popular que en su versión completa dice: “al pan, pan y al vino, vino”. Aunque, originalmente, el dicho hace referencia a la necesidad de concisión y claridad a la hora de tratar un asunto. En este caso, se emplea la frase con un nuevo sentido, rememorar las actividades agroalimentarias industriales que acogían las edificaciones intervenidas, para revitalizar la memoria industrial que atesoran.



Figura 809. Salcedo, A. (2021). *Al pan, pan...* [Acción en espacio público].

- Alhóndiga Municipal de Bilbao —→ “y al vino, vino!”

Como segunda parte de la intervención en *Harino Panadera*, se proyecta sobre la Alhóndiga el texto “*al vino, vino!*”, en este caso, haciendo referencia a su actividad industrial como almacén de vinos y aceites. De este modo, el dicho popular se completa, creando una doble pareja de textos e imágenes que tienen un sentido de conjunto. También, se emplea esta asociación de modo comparativo entre la situación de ambas edificaciones industriales, pues, a pesar de que las dos son Monumentos calificados de Patrimonio Cultural Vasco y ambas han sido reutilizadas, en el caso de la *Alhóndiga*, el proyecto de reutilización ha afectado gravemente a sus valores patrimoniales y no hay un interés por difundir sus valores industriales, mientras que, en el caso de *Harino Panadera*, sucede todo lo contrario: se ha respetado escrupulosamente su régimen de protección y se ha puesto en valor su pasado industrial con un espacio interpretativo en el que se pueden visitar la maquinaria original que se empleaba en la producción del pan.



Figura 810. Salcedo, A. (2021). ...y al vino, vino! [Acción en espacio público].

- Chimenea de Etxebarria —→ "Tótem"

La idea de esta asociación texto-imagen viene de una obra no realizada que se presentó al *Bilbao Art District 2018*. Esta obra, pese a ser seleccionada por el comité de expertos que asesoraban al festival, se encontró con una serie de cortapisas burocráticas que hicieron imposible su ejecución. Esta pieza consistía básicamente en hacer que la monumental chimenea del parque Etxebarria volviese a exhalar humo. Con este acto se pretendía devolver fugazmente la vida funcional a esta chimenea y activar las memorias de los bilbaínos, que durante más de un siglo convivieron con las columnas de humo que salían de los centenares de chimeneas industriales. Anécdotas aparte, con este texto se pone en cuestión la funcionalidad de los elementos industriales desnaturalizados en la ciudad postindustrial, pues *¿en qué se convierte una chimenea que jamás volverá a echar humo? ¿Qué sentido tendrá esta construcción para las generaciones futuras que no hayan tenido contacto con la producción industrial?* Hoy, esta chimenea descontextualizada y disfuncional está más cerca de un tótem postindustrial que de un testimonio de la industrialización.



Figura 811. Salcedo, A. (2021). *Tótem* [Acción en espacio público].

- Estación de Neguri —————> “Industrial heritage haters”

Este es uno de esos casos en el que la selección del texto que hay que proyectar sale más de las tripas que de la cabeza o el corazón. La situación en que se encuentra este BC del Patrimonio Cultural Vasco es gravísima y la inacción de los poderes públicos, escandalosa. Esta edificación histórica no se encuentra oculta en un territorio industrial a espaldas de la ciudad; la estación de Neguri se ubica en el centro de una plaza pública a las puertas de la actual estación de metro del mismo nombre en el municipio de Getxo. Si su extremo estado de abandono y degradación no fuese suficiente —fue declarada ruina—, al reformar la plaza en la que se ubica, en una corrección de la caída del firme, se semienterró la edificación patrimonial, dejando las ventanas de la planta baja a ras de suelo. Esta situación denota, por un lado, un desinterés total de la propiedad por la salvaguarda del Monumento y por el cumplimiento de la Ley 6/2019 de PCV, mientras por otro, muestra la ineficacia de los poderes públicos para garantizar su eficaz salvaguarda y el desinterés y la desafección total de la sociedad getxotarra para con su pasado industrial. Es por todo esto que se considera a los propietarios de BBCC abandonados y degradados y a los poderes públicos competentes que permiten tales ilegalidades como “odiadores” del patrimonio industrial.



Figura 812. Salcedo, A. (2021). *Industrial heritage haters!* [Acción en espacio público].

- Lavadero de Barrainkua —→ “Fachadismo”

Aunque este caso concreto ha sido tratado en el capítulo dedicado a la transformación (concretamente en el apartado “5.2.3.h. *Fachadismo* mal endémico del encaje del patrimonio industrial en las ciudades postindustriales”), se debe recordar que en la operación de reutilización de este lavadero histórico (el único que conservaba su estructura interior original), se demolió todo su interior, conservando exclusivamente la fachada original, una fachada que soporta sobre sus hombros, visualmente hablando, el peso de la nueva edificación postindustrial. Es por esto por lo que, con este texto proyectado, se denuncia una burda operación de *fachadismo* que descapitaliza la ciudad de valor patrimonial e histórico en pro de un soez modernismo.



Figura 813. Salcedo, A. (2021). *Fachadismo* [Acción en espacio público].

- Chimenea de Santa Ana de Bolueta —→ “Alone”

En esta intervención se emplea la palabra inglesa “alone” que se traduce como “solo/a”, haciendo referencia al aislamiento y descontextualización que sufren los vestigios industriales en su encaje dentro del neourbanismo postindustrial, y que llegan a quedar acorralados, como en el caso de esta chimenea, entre edificaciones que hasta la triplican en tamaño. Un encaje forzado, en el que la construcción patrimonial preexistente pierde su estatus y sentido como testimonio de su época y pasa a convertirse en un mero objeto ornamental urbano.



Figura 814. Salcedo, A. (2021). *Alone* [Acción en espacio público].

- **Mina de Bodovalle** —→ *"Gallarta was here"*

La frase *"Gallarta was here"* es un canto a la memoria de esta tierra y un recordatorio de las transformaciones urbanas y paisajísticas que acompañaron al proceso industrializador. En este caso, se rememora la ocupación del núcleo urbano de Gallarta por una explotación minera que obligó a los habitantes del pueblo a desplazar sus moradas a centenares de metros de su enclave original. La importante veta de mineral de hierro sobre la que se había erigido Gallarta, fue su riqueza y su pérdida, pues, para su extracción, hubo que demoler las construcciones que sobre ella había, tal y como sucedió con los pueblos sumergidos bajo las aguas de los pantanos levantados por el franquismo. En el suelo en el que se construyó la primera Gallarta, hoy duerme obsolescente la mayor mina a cielo abierto del País Vasco, la mina Bodovalle.



Figura 815. Salcedo, A. (2021). *Gallarta was here* [Acción en espacio público].

- Depósito Franco de Uribitarte → “Fake”

Sobre las fachadas exentas de lo que fue el *Depósito Franco de Bilbao* se proyecta la palabra “FAKE”, como denuncia de la banalización que está sufriendo la ciudad por operaciones como el proyecto *Isozaki atea*. Tal y como se ha explicado en el capítulo dedicado a la transformación postindustrial de Bilbao (este caso se atiende en el apartado 5.2.3.h. de ese capítulo), para llevar a cabo el proyecto del afamado arquitecto japonés, que compartía espacio con el mencionado *Depósito Franco de Uribitarte* (un edificio de gran belleza, valor patrimonial y trascendencia histórica), se optó por demoler las partes del *Depósito* que fueron necesarias para el encaje con las edificaciones de nueva planta propuestas por Isozaki. Nuevamente, en vez de buscar el acomodo del patrimonio arquitectónico preexistente de la ciudad en los nuevos proyectos urbanísticos, se opera en sentido contrario, logrando que lo que queda de la edificación preexistente sea una caricatura del edificio original, como una arquitectura *fake* de cartón piedra. De hecho, el caso del *Depósito Franco* es uno de los más burdos ejemplos de *fachadismo* que se pueden encontrar en el área metropolitana de Bilbao.



Figura 816. Salcedo, A. (2021). *Fake* [Acción en espacio público].

- Fábrica de Santa Águeda ———▶ *"I survived the Guggenheim effect"*

La emblemática frase que da título al proyecto y que se traduce como *"yo sobreviví al efecto Guggenheim"*, se proyecta sobre la fachada frontal de la histórica siderúrgica Santa Águeda de Barakaldo, una instalación que posee las últimas baterías de *cock* del País Vasco. Sorprendentemente, tras el cese de la producción, esta fábrica ha permanecido obsolescente pero no abandonada, como en un largo sueño de hibernación, esperando a que una nueva actividad la despierte y vuelva a florecer. La Santa Águeda es una *rara avis* entre las factorías de su categoría, pues la práctica totalidad de estas, a excepción de este caso, fueron destruidas hasta los cimientos. Es por todo esto por lo que se valora muy positivamente la supervivencia de esta fábrica como ejemplo vivo de lo que fue la actividad industrial del Bilbao Metropolitano no hace muchas décadas atrás.



Figura 817. Salcedo, A. (2021). *I survived the Guggenheim effect* [Acción en espacio público].

- Talleres de Zorroza ———→ *"The end"*

Sobre la fachada que da a la ría de los edificios de vivienda y oficinas se proyecta el texto *"The end"*. Con este texto se certifican las nulas esperanzas de supervivencia de este Conjunto Monumental del PCV que lleva décadas abandonado y degradándose hasta el estado de ruina actual, habiendo desaparecido uno de los pabellones que formaban parte de este BC. Este es el único caso en el que se utiliza una tipología diferente, concretamente, la que se empleaba en el cine clásico para marcar el final de la película y, en este caso, se marca el final de una época y de su huella.



Figura 818. Salcedo, A. (2021). *The end* [Acción en espacio público].

Finalmente, se ha de constatar con gran tristeza que, entre las edificaciones que debían ser intervenidas estaba incluido el depósito de aguas de Dolaretxe, ubicado en el bilbaíno barrio de Begoña, a escasos metros de la *Basílica de Begoña* y sobre el que se iba a proyectar la palabra “*Muga*” (frontera), para poner en valor la condición de este depósito como frontera física entre el barrio del que toma su nombre y que conserva su fisionomía desde la época industrial y el barrio de Begoña, que va mutando poco a poco, contagiado del impulso transformador de la Villa y que hace que la urbe industrial vaya desapareciendo paulatinamente. Cuando se planificó la intervención del depósito de aguas de Dolaretxe, este ya había sido demolido. Un nuevo rastro de la urbe industrial borrado de un plumazo.



Figura 819. Depósito de aguas de Dolaretxe con la palabra *muga* sobre su tolva.

7.9.2.c Área de trabajo

El área territorial en la que se circunscribe este proyecto es la misma que la de la investigación. Aunque en un primer momento hubo un planteamiento de extender el proyecto artístico al ámbito territorial de todo el País Vasco, interviniendo espacios y edificaciones industriales como la *Azucarera Alavesa* (Vitoria-Gasteiz), el *Museo La Encartada* (Balmaseda) o las *Salinas de Añana*, finalmente se descartó esa opción por considerarse un desvío innecesario del objetivo de revitalizar el Patrimonio Industrial del área metropolitana de Bilbao.

7.9.2.d Metodología del proyecto

En cuanto a la metodología del proyecto, en esta hay seis fases de trabajo muy marcadas, que se describen a continuación:

- 1) Seleccionar y localizar los elementos seleccionados que deben ser intervenidos, valorando la posibilidad de realizar la proyección y la toma de imágenes de esta.
- 2) Realizar los binomios entre el elemento arquitectónico y el texto.

- 3) Realizar unas acciones performativas de proyección de textos sobre los elementos seleccionados.
- 4) Realizar el registro fotográfico de las acciones performativas.
- 5) Seleccionar una imagen de entre los registros de cada intervención. Esta fotografía es editada e impresa para integrarla en la serie fotográfica *I survived the Guggenheim effect*.
- 6) Difundir los resultados del proyecto, tanto por RRSS, como formalizado en una exposición fotográfica que se mostrará en un espacio expositivo de relevancia y/o un *photobook*.

7.9.2.e Referentes artísticos relacionados con el proyecto

En el alma de este proyecto, por sus similitudes formales y conceptuales, operan los mismos referentes artísticos que en el proyecto *Exposición de motivos*. En ambas propuestas se emplea la proyección de textos sobre edificaciones del Patrimonio Industrial vizcaíno para generar un binomio indisoluble en el que el texto completa la imagen y la imagen dota de un sentido específico al texto. Quizá, la gran diferencia está en que en el proyecto *Exposición de motivos* no hay interpretación posible, pues lo que ves es lo que hay, mientras en *I survived the Guggenheim effect* es la interpretación del espectador la que completa la obra y dota de sentido a la imagen final, además de propiciar su reencuentro con los testimonios físicos de la industrialización.

7.9.2.f Fases de producción artística

En primer lugar, se debe reconocer el trabajo de dos profesionales que han colaborado en este proyecto y que han sido los encargados de tomar las fotografías de registro, ellos son: Nerea Argüeso e Iñaki Morante.

- 1) Para producir este proyecto, en primer lugar, se deben visitar las localizaciones de los elementos seleccionados que se van a intervenir y determinar las ubicaciones de la cámara fotográfica y del proyector en busca de la fotografía ideal. Evidentemente, la visita a estas localizaciones se debe realizar en el momento aproximado en el que se prevé se realizará la intervención, para observar la incidencia de las luces (natural y artificiales) en el registro y el material que será necesario para cada intervención. Este trabajo de campo es fundamental para determinar la viabilidad de la intervención y el momento exacto en que se debe realizar.
- 2) Preparación de los textos en *Powerpoint*. En todos los textos se emplea la tipografía *Arial black* en mayúsculas y cursiva para acentuar su dinamismo y emular un eslogan. Se utiliza el formato *Powerpoint* porque permite alterar fácilmente la disposición y la escala de los textos en su adaptación al espacio sobre el que se proyectan.
- 3) Selección del material necesario para realizar cada intervención. Sobre todo, la necesidad de un material específico obedece a la distancia de proyección de la que se dispone, pues no es lo mismo tener que proyectar sobre la fachada de un edificio que se encuentra embutido en una calle estrecha, como es el caso del LAVADERO DE BARRAINKUA, que cuando hay que cubrir una larga distancia, como en la intervención de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ.
- 4) Realización de la intervención propiamente dicha en la que se proyecta, desde el lugar seleccionado, el texto elegido sobre la fachada de la edificación, registrándose todo el proceso. Se considera una acción performativa, porque el texto permanece un tiempo sobre la edificación, permitiendo al espectador la experiencia *in situ* de observar la edificación patrimonial con el texto escrito sobre su piel.
- 5) Selección de la fotografía final. Una vez realizados los registros de la intervención, en los que se hacen variaciones en los parámetros de la cámara para conseguir la fotografía perfecta con un balance de luces equilibrado en el que destaque el texto.

- 6) Edición de la fotografía seleccionada e impresión. Se editan las fotografías finales de cada intervención mediante la herramienta *Photoshop* y se imprimen en papel fotográfico para su exposición.
- 7) Exposición del proyecto. Pese a estar concluido, este proyecto no será expuesto hasta el año 2023, debido al incremento sustancial de propuestas que han surgido tras casi dos años de pandemia con las salas de exposiciones cerradas o muy limitadas en aforo.



Figuras 820, 821 y 822. Fotografías de la realización de diferentes acciones en espacio público dentro del proyecto *I survived the Guggenheim effect*.

7.9.3 Impacto del proyecto *I survived the Guggenheim effect*

7.9.3.a Análisis de las estrategias artísticas en relación con la hipótesis de investigación

En referencia a lo expuesto en la hipótesis de investigación, en la que se considera que los vestigios de la industrialización, además del valor patrimonial propiamente dicho, atesoran un valor adicional como contenedores de la memoria industrial y su obsolescencia, abandono o invisibilización supone una ruptura en la cadena de transmisión de esta memoria y una pérdida cultural y de identidad. El arte con sus mecanismos específicos devuelve el protagonismo perdido, aunque sea fugazmente, a edificaciones y territorios que fueron trascendentales en la evolución del País Vasco y que tuvieron gran presencia en las urbes industriales y en el imaginario colectivo. En definitiva, la estrategia empleada para dar forma a este proyecto es adecuada en su objetivo final, que no es otro que revitalizar las edificaciones y territorios intervenidos y la memoria de la industrialización.

7.9.3.b Tabla de análisis del impacto del proyecto en relación con la hipótesis y los objetivos

Del mismo modo que en el análisis de obras anteriores, se emplea la tabla de análisis de obra como herramienta diseñada para visibilizar de manera gráfica la eficacia del proyecto artístico y para interrelacionar las diferentes obras que componen el cuerpo práctico de la investigación, con base en parámetros idénticos. El impacto de las obras se mide de 0 a 5 (donde 0 es el mínimo impacto y 5 el máximo impacto).

Reactivación de la memoria industrial	●●●●●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	●●●●●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	●●●
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	●●

Tabla de indicadores del proyecto *I survived the Guggenheim effect*.

7.9.4 Valoración del proyecto *I survived the Guggenheim effect*

El resultado más destacable es la consecución de los objetivos que se marcaron al inicio del proyecto, así como el refuerzo de la hipótesis de investigación. Mediante la intervención artística del Patrimonio Industrial Inmueble, se logra revitalizar su presencia y su memoria, tanto al descubrir y destacar esos elementos industriales supervivientes y clandestinos que pasan desapercibidos como al recordar los grandes complejos industriales, proyectando sus nombres sobre las fachadas de las grandes edificaciones postindustriales que hoy ocupan su lugar. También, se ponen en valor elementos que se podrían calificar de secundarios, pero que tienen un importante carácter estructurador de ciudad.

Uno de los impactos que se espera que tenga este proyecto es la sensibilización social e institucional respecto a la importancia y fragilidad de nuestro Patrimonio Industrial; además de pretender provocar una reflexión sobre la pérdida de patrimonio y la necesidad de protección, difusión y enriquecimiento

del que aún hoy nos queda. En este sentido, el arte se alía con la memoria industrial para ser uno de los últimos bastiones para la arqueología de la memoria, materializándola en este proyecto. De esta forma, el arte da cuenta de una memoria propia y se convierte en una suerte de conservador o revitalizador de las "otras" memorias como en este proyecto, en el que se posibilita una transmisión intergeneracional de la memoria industrial. Debemos ser conscientes de la importancia de nuestro pasado industrial en la construcción de nuestra identidad y memoria colectiva.

Se considera que el resultado final del proyecto, la serie fotográfica de registro de las acciones en espacio público efectuadas bajo el paraguas del proyecto *I survived the Guggenheim effect*, posee gran belleza visual y gran mordacidad conceptual: es dulce, pero ácida al mismo tiempo, dos de los valores que se buscaban. Además, esta serie funciona como registro de estos testimonios de la industrialización, un registro que pone de relieve la fragilidad de este patrimonio.

La belleza de las fotografías y la presencia arquitectónica de los elementos retratados, provocan también en el espectador una mirada estética hacia ellos, descubriendo su potencial como imagen de ciudad y de identidad urbana. Finalmente, se pone el acento en que este proyecto encaja en las prácticas artísticas contemporáneas, sumando un espíritu investigador y didáctico, en el que la práctica artística es permeable a los conocimientos teóricos adquiridos en el trascurso de la investigación.



7.10

The sleepers (2022)

7.10.1 Planteamiento del proyecto *The sleepers*

7.10.1.a El proyecto

El proyecto *The sleepers* surge a partir del material fotográfico recopilado en el repositorio de esta tesis doctoral, material que da cuenta de los cinco años de trabajo de campo realizado para documentar esta investigación y en el que se ha registrado la afectación que han padecido los territorios, antaño industriales, en el proceso de metamorfosis postindustrial del área metropolitana de Bilbao.

Las fotografías que conforman este proyecto artístico son ejemplo de lo que sucede con los espacios urbanos periféricos durante largos procesos de transformación postindustrial como es el caso de Zorrozaurre.

The sleepers focaliza la mirada en una pequeña marmolería industrial ubicada en el corazón de la hoy isla de Zorrozaurre y que ha vivido las diferentes etapas en la transformación urbana de este territorio. Esta marmolería ejemplifica las vicisitudes a las que se deben enfrentar las industrias supervivientes del proceso de desindustrialización de la década de 1990 y que aún hoy siguen en activo en el Bilbao Metropolitano.

Ercorstone, que es como se llama esta marmolería, ha sido testigo directo de las diferentes etapas en el proceso transformador de este territorio periférico: (1) el proceso de desindustrialización que arrancó a inicios de la década de 1990 y que supuso, además de la demolición masiva de instalaciones industriales, el abandono de decenas de edificaciones fabriles; (2) el periodo de *entre tanto*, un lapso de más de dos décadas que comprende el tránsito desde la probación hasta la implementación del

PGOU de Zorrozaurre, tiempo de espera en el que gran parte de las naves industriales obsoletas fueron ocupadas (de manera ilegal o alegal) y en el que se produjo una evidente degradación urbana; y (3) el periodo actual, en el que se acelera la reconstrucción de la isla y donde los edificios de viviendas y servicios sustituirán a las viejas construcciones industriales. De hecho, pese a ser un próspero negocio, la marmolería debe abandonar la isla cuando la transformación postindustrial, que se ha iniciado por los extremos de la isla, alcance el centro.

El proyecto artístico, que utiliza la fotografía como medio, pone el foco en el mencionado periodo de *entre tanto* y en sus consecuencias, evidenciado en la vandalización de las esculturas que la marmolería expone en su acceso. Esa profanación de decenas de figuras de mármol es un síntoma evidente de la indefensión y vulnerabilidad que padece esta pequeña fábrica al haber quedado aislada tras la paulatina desaparición de la actividad industrial en su entorno y de la degradación urbana y la inseguridad ciudadana que viene padeciendo Zorrozaurre desde hace décadas, tal y como se desprende de numerosos artículos de prensa (Domínguez, 2010; Mayora, 2011; Rodríguez, 2011, 2012; Fernández, 2018; Radio Bilbao, 2022). En definitiva, el proyecto *The sleepers* nos habla de territorios inhóspitos y paulatinamente abandonados, social e institucionalmente, de la periferia de ciudades que, como Bilbao, apostaron todo a un centro que monopoliza toda la actividad socioeconómica, del desamparo de los últimos habitantes de los intersticios de la urbe industrial, de escenas con fecha de caducidad, del adiós a una época.

7.10.1.b Objetivos

- **Objetivo principal**

El objetivo general del proyecto *The sleepers* es contribuir a visibilizar y denunciar el paulatino abandono y degradación que padecen los espacios industriales periféricos en el periodo de transición entre las etapas industrial y postindustrial.

- **Objetivos secundarios**

El objetivo secundario es realizar una serie fotográfica y una instalación que den cuenta del abandono denunciado a partir del repositorio fotográfico de la investigación doctoral.

7.10.1.c Interés social y artístico del proyecto

El interés social del proyecto está en denunciar y poner el foco en el paulatino abandono que sufren los espacios periféricos industrializados en su tránsito entre las etapas industrial y postindustrial, tal y como sucede con Zorrozaurre y Punta Zorroza, últimos bastiones industriales de Bilbao que llevan más de dos décadas de espera a que se implementen sus respectivos PGOU. En ese compás de espera, ambos barrios periféricos, en los que las fábricas y pequeños núcleos urbanos comparten territorio, han venido sufriendo una grave degradación por el abandono institucional y la creciente inseguridad que padecen sus habitantes, tal y como han denunciado las asociaciones vecinales. En el proceso de trabajo de campo realizado para esta tesis se ha sido testigo directo de esta situación, ya que en el último lustro, las condiciones de vida en Zorrozaurre se han hecho más difíciles. Tal y como se ha mencionado anteriormente, hay numerosos artículos de prensa de relevantes periódicos que han dado cuenta de botellones, agresiones y amenazas que se han dado en Zorrozaurre en este periodo de *entre tanto*.

El proyecto *The sleepers* es un testimonio directo de esa inseguridad y abandono, en este caso, evidenciado mediante el retrato de las esculturas vandalizadas de la marmolería *Ercorstone* en el núcleo mismo de Zorrozaurre.

Otra de las sustanciosas aportaciones de este proyecto es el registro de la actividad en los reductos industriales que quedan en la isla y en todo Bilbao. La marmolería es un ejemplo de los innumerables talleres industriales que poblaron, hace no muchos años, toda la ribera de la Ría, casi desde el Abra hasta el mismo corazón de la Villa de Bilbao. Hoy, toda esa actividad industrial ha ido desapareciendo, dejando escasos ejemplos como el que nos ocupa. Este registro permite conservar la memoria de actividades y oficios con fecha de caducidad.

En cuanto al interés artístico del proyecto, se justifica, entre otros indicativos, por haber sido seleccionado para participar en la muestra colectiva *Loreen Oihartzuna* organizada por el colectivo *Bapore Atelier*. En esta muestra, *The sleepers* comparte espacio con los proyectos de artistas del prestigio de Javier Arbizu, Nadia Barkate, Paula García-Masedo y Aitane Goñi.

Otro de los valores del proyecto es la utilización de la fotografía como medio, ya que permite realizar simultáneamente una abstracción de los espacios retratados con fotografías de registro. Además, la realización de series estancas dentro de *The sleepers*, permite micro narraciones dentro del proyecto general, generando diferentes capas formales, narrativas y simbólicas.

7.10.1.d Nacimiento del proyecto

Como se ha mencionado con anterioridad, *The sleepers* nace de los innumerables paseos que di recorriendo los espacios industriales abandonados de Zorrozaurre. Desde el año 2013, cuando empecé a llevar a mi hija mayor a clases de circo en una nave industrial reutilizada para tal efecto por la compañía Zirkozaurre los sábados por la mañana, llevo paseando casi semanalmente por este territorio industrial periférico, siendo testigo directo de casi una década de metamorfosis postindustrial. Lo que comenzó teniendo un carácter lúdico y de mera curiosidad, acabó por convertirse en una exploración metódica en la que registraba los cambios que iba percibiendo en las constantes visitas. De este modo, he sido testigo de demoliciones —unas legales y otras no—, de ocupaciones de edificaciones industriales abandonadas —unas legales y otras no—, de las secuelas de los macro botellones y del paulatino abandono social e institucional del barrio. Pero de entre este panorama desolador que iba *in crescendo* a medida que se dilataba el lapso de *entre tanto* a la espera de la implementación del PGOU, había espacios industriales que mantenían su actividad y que atraían poderosamente mi atención.

De entre estas industrias activas, siempre pasaba por delante de la marmolería que es objeto de este proyecto y cuyo mayor atractivo es que dispone todas las planchas de mármol y granito y las esculturas en piedra a cielo abierto. Esta circunstancia creo que fue la que hizo que fuese el objetivo de algunos actos que se pueden calificar de vandálicos, como fue pintar con espray las citadas esculturas. Aunque en palabras del propietario de la marmolería, lo hicieron con mucho gusto. Tal es así que, lejos de retirar las figuras dañadas, las han colocado justo en el acceso principal, a la vista de todo el que pase por allí.

Esta circunstancia y el poderío de las esculturas vandalizadas hizo que solicitase permiso al propietario para poder visitar y fotografiar la pequeña fábrica. A esta primera visita, realizada en 2017, le siguieron tres más en 2018, 2019 y 2021. Fruto de la exploración de la marmolería, del registro de la actividad que allí había y del retrato de las esculturas dañadas surgió la idea del proyecto *The sleepers*. Es decir que el registro de lo que me encontré en aquella marmolería, que esperaba paciente la llegada de su destierro y que era testimonio y testigo de lo que sucede en los espacios industriales periféricos en transformación, fue el motor creativo del proyecto que aquí se presenta.

7.10.2 Desarrollo y metodología del proyecto *The sleepers*

7.10.2.a Justificación de la fábrica seleccionada

Aunque ya se han adelantado parte de las motivaciones que llevaron a la elección de la marmolería *Ercorstone* como el centro de este proyecto artístico, tanto por su vulnerabilidad ante el dilatado tiempo de transformación y la paulatina degradación del Zorrozaurre en su camino postindustrial; como por ser uno de los últimos ejemplos de actividad industrial que quedan en la isla antes de la inminente desaparición de todo rastro de la industrialización, hay otras circunstancias que hacen de esta pequeña fábrica un lugar único en el ecosistema de este último reducto industrial periférico de la Villa.

Entre las circunstancias que hacen especial a esta marmolería está su ubicación en el centro exacto de la isla, localización que la ha librado de cualquier alteración propia o cercana, ya que la metamorfosis postindustrial se ha iniciado por ambas puntas de la isla, preservando el centro casi intacto.

Otra de las motivaciones que interesan para el proyecto es que al tener una fecha de caducidad prefijada y prever un exilio forzoso en no demasiado tiempo, esta pequeña factoría no se ha modernizado ni alterado desde hace varias décadas, lo que permite hacer un retrato de lo que fue en plena etapa industrial.

Además, en este compás de espera, se entremezclan los trabajos a medio hacer con esculturas y bloques embalados para su próximo traslado, lo que la confiere al espacio de la marmolería un paisaje especial y diferente a lo que había visto hasta ahora. Igualmente atrayente es la aparentemente caótica distribución del material que se acumula a la intemperie, donde las planchas de mármol conviven con esculturas clásicas y monumentos funerarios.

En definitiva, esta pequeña factoría es un gran ejemplo de los ecos de la industrialización y un paradigma de la vulnerabilidad de los espacios industriales periféricos en el ocaso de su actividad, antes de ser sepultados por la imparable ola de la posmodernidad.

7.10.2.b Desarrollo de las series fotográficas

El proyecto artístico *The sleepers*, aunque se trata de un trabajo unitario, contiene tres capas, formales y conceptuales, que podrían ser consideradas independientemente. Es decir, que este proyecto se compone de tres estratos: (1) el retrato de las esculturas vandalizadas (en negativo), (2) el retrato de las esculturas dispuestas y embaladas para su transporte al exilio, y (3) el registro (abstracto) de las planchas de mármol.

La primera de estas capas, la del retrato de las esculturas vandalizadas, fue la primera en formalizarse y la que abrió mi interés por la historia de esta pequeña fábrica, ya que más de una docena de estas esculturas de inspiración clásica que habían sido profanadas con pintura en espray negra recibían en la puerta a los clientes y curiosos que hasta allí llegaban.

De hecho, las primeras fotografías las hice furtivamente, desde fuera del vallado de acceso, para no llamar la atención ni molestar a los trabajadores, pero al ser observado por el propietario de la marmolería, fui amablemente invitado a visitar todo el recinto y realizar las fotos que considerase necesarias. De este modo, fui conociendo, de boca del dueño, el devenir de la fábrica y el escaso tiempo de vida que le quedaba en Zorrozaurre. Así pues, esta pequeña factoría se convirtió en recurrente destino de mis numerosas visitas a la isla.



Figura 824. Fotografía de algunas de las esculturas que custodian la puesta de acceso a la marmolería *Ercorstone* en Zorrozaurre.

Cuanta más familiaridad tenía con el laberíntico recinto de la fábrica, más me iba fijando en los detalles y en los maravillosos tesoros que escondía. De tal manera que me empecé a fijar en las piezas escultóricas que aguardaban tumbadas y embaladas en plásticos su inevitable traslado. De hecho, al ver el contraste del blanquecino mármol con los gruesos plásticos traslucidos, me parecía estar ante la escena de un crimen, donde la víctima espera cubierta la llegada del juez. De ahí surgió la idea de la segunda capa de este proyecto, en la que se retratan partes de los cuerpos pétreos como si fueran cuerpos inertes en una morgue. Una alegoría de la situación de cercana muerte funcional que le esperaba a la factoría.

Finalmente, como tercera capa, se registran detalles de las innumerables y veteadas planchas de piedra que se acumulaban verticales, sustentándose unas contra otras. En este caso, las fotografías buscaban crear paisajes imaginarios compuestos por pequeñas partes de material que abstraían mi mirada del conjunto de las planchas de mármol. De este modo, empecé a imaginar contrastes de formas y colores, del sentido de las vetas y la posición de las piedras. También incorporé a esta serie detalles de algunas esculturas, como ojos tallados sobre las vetas del material.



Figura 825. Fotografía de detalle de una de las esculturas tumbada y envuelta en plástico a la espera de su futuro traslado al nuevo emplazamiento de la marmolería.



Figura 826. Fotografía de una serie de planchas de piedra apiladas y numeradas en la marmolería.

7.10.2.c Referentes artísticos

Como referentes artísticos de este proyecto se consideran fundamentales las obras *Los monumentos de Passaic* (1967) de Robert Smithson, las fotografías sobre territorios industriales de Edward Burtynsky y el proyecto *La fábrica* (1999-2000) de Marisa González.

Empezando por Smithson, quizá, junto a González, el artista que más influencia ha tenido en esta tesis, su obra *Los monumentos de Passaic* ha sido determinante a la hora de buscar un referente de la relación del artista y su obra con los territorios abandonados de la industrialización. Aunque esta pieza de Smithson ha sido analizada en detalle en el estado de la cuestión, su reflejo es muy intenso en *The sleepers*, ya que en ambos casos se trata del afán por retratar territorios en plena metamorfosis postindustrial, con los que hubo un lazo afectivo, ya sea este emocional o estético, y a los que se ha puesto fecha de caducidad, una prescripción inevitable a la que acompaña una inexorable degradación.

Otra cualidad que une el trabajo de Smithson con *The sleepers* es la capacidad que tiene el arte o la mirada del artista para reconocer y plasmar las cualidades estéticas de *lo industrial*, ya sean ruinas, como en Passaic o industrias percederas como el caso de Zorrozaurre.

Burtynsky es otro de los referentes que han sido mencionados en el estado de la cuestión de esta tesis, pero su saber hacer fotográfico ha sido de especial relevancia para este trabajo. La manera de mirar el paisaje industrial, casi buscando su abstracción, entronca perfectamente con la manera en que se muestra la materia prima de la marmolería, aunque con estrategias radicalmente opuestas. En el caso de Burtynsky, el fotógrafo canadiense recurre a lo macro, mostrando el paisaje desde una lejanía que lo desdibuja; mientras en el proyecto *The sleepers*, se emplea lo micro, acercando al espectador lo máximo posible para que, al mostrar primerísimos primeros planos de las vetas y las cicatrices del material, pierdan los referentes y se entre en el terreno de la especulación y la interpretación subjetiva de la fotografía.

Finalmente, en el caso de Marisa González, tanto su trabajo Nuclear LMNZ/Mecanismos de control como *La fábrica* son ejemplos de proyectos artísticos donde la investigación supera la experimentación plástica para adentrarse en dimensiones donde lo conceptual adquiere una gran relevancia, aunque en *La fábrica* hay un trasfondo afectivo y de conciencia del final de una época, la industrial, que coincide con un cambio de etapa vital de la artista bilbaína. Es ahí, tanto en la relación afectiva como en el reconocimiento del ocaso de la industrialización donde *The sleepers* confluye con los trabajos de González y Smithson; además de que, formalmente, en los tres, el medio elegido por los artistas es la fotografía.

Centrando el análisis de *La fábrica* en lo puramente formal, hay dos hermandades entre los registros que realizó González en Harino Panadera y las fotografías tomadas en la marmolería de Zorrozaurre, la importancia de los detalles, donde lo micro toma protagonismo, y las imágenes editadas para su exhibición; aunque con la diferencia que en el caso de la artista bilbaína, esas alteraciones de las fotografías de registro se centraban en duplicar, a modo de espejo, las imágenes para crear paisajes simétricos, mientras en *The sleepers* se emplea el negativo para volver las pintadas negras sobre el mármol blanco señales de luz.



Figura 827. Burtynsky, E. (2013). Portada de la publicación “Water” del fotógrafo canadiense.



Figura 828. González, M. (1999). Terrazas [Fotografía].

7.10.3 Exposición del proyecto *The sleepers*

The sleepers fue seleccionado dentro de la convocatoria del colectivo *Bapore Atelier* para ser expuesto, junto con los trabajos de otros cuatro artistas en la muestra *Loreen oihartzuna* que se celebró entre el 2 de abril y el 19 junio del año 2022 en el Palacio Horcasitas de Balmaseda.

Lo relevante de esta exposición colectiva es que a cada artista se le asignaba un espacio en el que mostrar su proyecto personal sin límite de piezas, lo que permitió exponer el proyecto *The sleepers* completo.

Para diseñar la exposición de *The sleepers* se dispuso de una sala independiente y se tuvo en cuenta la necesidad de mostrar las tres capas del proyecto, es decir, el retrato de las esculturas vandalizadas, las fotografías de las piezas envueltas para su traslado y las imágenes de los materiales distribuidos por el solar de la marmolería.

En el caso de las primeras, las esculturas vandalizadas, y como se ha mencionado anteriormente, se presentan en negativo a color sobre un papel fotográfico que posibilita su retroiluminación, lo que permite invertir el negro de las pintadas, convirtiéndose en un elemento de luz en la imagen final. En la exposición de Horcasitas se muestran un total de 16 fotografías en negativo, de estas, dos fueron de gran formato (110 cm. x 220 cm.) y se colocaron delante de los ventanales de la sala para que la luz natural las retroiluminase, mientras el resto, en diferentes tamaños, se dispusieron como una instalación.

De las imágenes de esculturas envueltas para su traslado, se expusieron 5 fotografías de 60 cm. X 90 cm., enmarcadas y dispuestas con un cierto convencionalismo, excepto una que se colocó a nivel del suelo, apoyada contra el muro y junto a una gran roca del mismo material empleado para hacer la estatua.

En cuanto a la disposición de las fotografías del tercer grupo, las de material de la marmolería, éstas conforman una instalación, ya que se emplean como peanas fragmentos del mismo material que aparece en las imágenes. Es decir, que en el mismo espacio expositivo se encuentran el material real y su representación fotográfica. De este modo, se lleva un trocito de la marmolería a la sala de exposiciones. La posibilidad de poder combinar las porciones de material real con las fotografías de él, proporciona un interesante juego de materialidades. Del mismo modo, esa forma de ubicar las obras en peanas, facilita la posibilidad de jugar con la espacialidad.



Figura 829. Imagen de la composición de fotografías en negativo de las esculturas vandalizadas.



Figura 830. Imagen de la composición entre fotografía y material de la exposición de *The sleepers* en el Palacio Horcasitas de Balmaseda.



Figuras 831 Y 832. Imágenes de la disposición de las fotografías de material, sustentadas, a modo de peana, por restos de material real, tarido de la marmolería.



Figura 833. Imagen de la distribución de las piezas en las paredes de la sala.



Figura 834. Vista general del espacio expositivo.



Figura 835. Vista general del espacio expositivo.



Figura 836. Imagen de detalle de la ubicación de una de las fotografías del proyecto, situada en el suelo y apoyada contra una de las esquinas de la sala.

7.10.4 Obra final del proyecto *The sleepers*



Figura 837. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 838. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 839. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 840. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].



Figura 841. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].



Figura 842. Salcedo, A. (2022). *Remembering Goya. La maja desnuda* [Fotografía].



Figura 843. Salcedo, A. (2022). *Remembering Goya. La maja vestida* [Fotografía].



Figura 846. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 847. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 848. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 849. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 849. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].

Figura 850. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].

Figura 850. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 851. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía]



Figura 852. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].



Figura 853. Salcedo, A. (2022). *Sin Título* [Fotografía].

7.10.5 Impacto del proyecto *The sleepers*

7.10.5.a Análisis de las estrategias artísticas en relación con la hipótesis de investigación

La eficacia de la estrategia artística empleada tiene relación directa con preservar la memoria industrial de los espacios urbanos periféricos que se encuentran en proceso de transformación postindustrial. Una de las esencias de esta tesis es servir de contenedor de la memoria industrial vasca y en esa tarea, también es fundamental el registro de los últimos ejemplos de actividad industrial urbana como el de la marmolería *Ercorstone* en Zorrozaurre.



Figura 854. Fotografía de la plataforma vecinal de Zorrozaurre a las puertas del edificio de oficinas de la empresa Vicinay Cadenas. Los vecinos ocuparon este edificio abandonado para utilizarlo como lugar de encuentro y de actividades deportivas y culturales.

Otra de los fundamentos de este trabajo de investigación es alertar de la degradación de las periferias industriales cuando la metamorfosis postindustrial se dilata llegando a tardar décadas, tal y como ha sucedido en Bilbao. En el caso bilbaíno, ejemplificado en este proyecto, el abandono social e institucional de un enclave mixto como Zorrozaurre, en el que durante más de un siglo han convivido la actividad industrial y un pequeño núcleo urbano, ha traído dos efectos contrarios, pero complementarios. Por un lado, el abandono de edificaciones fabriles sin protección ni seguridad ha conllevado su ocupación ilegal y el expolio de todo material que tuviese valor; además, la demolición de edificaciones fabriles e infravivienda asociada a la actividad industrial ha dejado grandes espacios urbanos vacíos durante un largo periodo de tiempo. Ambos factores, la ocupación y expolio de las fábricas abandonadas y la proliferación de solares vacíos, han provocado una gran degradación de

estos espacios, mitad industriales mitad urbanos, y una pérdida de calidad de vida en los vecinos de estos territorios. Mientras, por otro lado, estos vecinos se ven obligados a organizarse para reclamar unas condiciones de habitabilidad dignas, similares a las del resto de la ciudad, además de exigir la conservación de la identidad industrial de sus barrios. Así pues, en barrios como Zorrozaurre y Punta Zorroza, las asociaciones vecinales luchan por preservar su memoria industrial, llegando incluso a ocupar edificaciones fabriles abandonadas antes de que se degraden, tal y como explica Manuel Cecilio en su artículo para el diario El Correo, en el que indica que la iniciativa ciudadana «pretende salvar el histórico edificio de los saqueos y de la acción de los okupas» (2018, s.p.). Estas edificaciones industriales recuperadas y reutilizadas son empleadas para actividades comunitarias y culturales del vecindario ante la inexistencia de infraestructuras culturales y sociales de carácter municipal.

El proyecto *The sleepers* tiene un poco de todo lo mencionado, de preservación de la memoria industrial y de denuncia del abandono de los espacios periféricos en transformación.

7.10.5.b Tabla de análisis del proyecto en relación con la hipótesis y los objetivos

La tabla de análisis que se muestra a continuación interrelaciona todos los proyectos artísticos de esta investigación doctoral, cuantificando el impacto del proyecto *The sleepers* en relación con la hipótesis y los objetivos de la tesis. El baremo empleado en esta tabla oscila entre el 0, como puntuación mínima, y el 5, como máxima.

Reactivación de la memoria industrial	● ● ●
Transmisión de la memoria industrial y creación de conocimiento	● ● ● ●
Apelación a las instituciones de gestión del patrimonio industrial	● ●
Apelación a la legalidad vigente en materia de protección del patrimonio industrial	

Tabla de impacto del proyecto

La justificación de las puntuaciones de cada parámetro se basa en apreciaciones objetivas como el impacto del proyecto en prensa, el número potencial de espectadores que han visitado la exposición o la repercusión del proyecto en los medios de comunicación.

Por lo que respecta a la cuestión de la reactivación y a la transmisión de la memoria industrial, este proyecto es un contenedor de dicha memoria, ya que se ha realizado un registro de la actividad de la marmolería *Ercorstone* en su fase final, antes de que sea sometida a un exilio forzoso de la que ha sido su casa durante décadas. Toda actividad industrial será desterrada de Zorrozaurre.

En cuanto a la apelación a la gestión institucional del patrimonio industrial, en este proyecto, se pone el acento en la responsabilidad institucional por el abandono y degradación de territorios periféricos como Zorrozaurre. Además de la permisividad con la degradación de edificaciones fabriles, activas o no, que quedan desprotegidas en el camino postindustrial.

7.10.6 Valoración del proyecto *The sleepers*

Los objetivos del proyecto se cumplen, ya que visibiliza y denuncia el abandono y la degradación que sufren los espacios industriales periféricos en transición hacia una etapa postindustrial. Además, el proyecto se materializa en una serie fotográfica que se ha expuesto públicamente en un prestigioso espacio expositivo y con una notable afluencia de público.

The sleepers, más pronto que tarde, será uno de los pocos testimonios que queden de la existencia de una marmolería en el corazón de la hoy isla de Zorrozaurre. Este registro de los últimos reductos de actividad industrial en Bilbao, se espera que forme parte del cofre del tesoro en que se convertirá esta investigación cuando la metamorfosis industrial del Bilbao Metropolitano haya concluido.

08

Conclusiones y aportaciones

En este capítulo se ofrece una reflexión sobre el conjunto de la investigación doctoral, una reflexión crítica sobre la evolución del problema de investigación, sobre la respuesta que se ha dado a la cuestión de investigación y sobre la confirmación de la hipótesis propuesta. Además, se mostrará el abordaje y cumplimiento de los objetivos y el acierto en la metodología empleada. También, se dará cuenta de las contribuciones que esta investigación hace al campo artístico, tanto a nivel teórico-conceptual como de práctica artística, sin obviar las limitaciones y las propuestas para el futuro que se plantean una vez concluida.

Sobre el problema de investigación

De este modo, empezando por el problema de investigación, se ha podido determinar que la política de *tabula rasa* desarrollada para la eliminación del Patrimonio Industrial construido, que se había detectado al inicio de la tesis, se ha mantenido, con distintas intensidades, durante toda la investigación y que la descapitalización patrimonial que conlleva la desaparición de los testimonio físicos de la industrialización sigue afectando a la idiosincrasia e imagen de las ciudades postindustriales vascas y a la transmisión de la memoria colectiva.

También, se mantiene la desafección social por el Patrimonio Industrial, a pesar de que están en grave peligro de desaparecer importantísimos monumentos industriales del PCV protegidos legalmente. De esta manera, se han descapitalizado de valores patrimoniales industriales a relevantes edificaciones fabriles y se están descontextualizando y banalizando bienes del Patrimonio Industrial Vasco en su integración en los nuevos proyectos urbanísticos postindustriales.

Afortunadamente, en los últimos tiempos se observan tímidos intereses en el Patrimonio Industrial, sobre todo, para su explotación como reclamo turístico, que podrían salvar las últimas huellas de la industrialización. Así pues, tal y como se muestra en esta investigación doctoral, se considera que el arte puede ser determinante en la aportación de ideas y soluciones creativas que ayuden en esa tarea.

Los proyectos artísticos llevados a cabo al abrigo de esta tesis, sustentados en las averiguaciones realizadas en las partes analítica y de trabajo de campo ponen en evidencia el problema de investigación; es más, en proyectos como *Azken alabak*, *Exposición de Motivos* o *I survived the Guggenheim effect*, en los que se ha tenido un contacto directo con los espectadores, bien por tratarse de arte público, bien por su exposición en espacios relevantes del Bilbao Metropolitano, se ha podido



constatar que hay un desconocimiento generalizado del valor patrimonial de las edificaciones y objetos industriales intervenidos, aunque al mediar el arte entre el espectador y el Patrimonio Industrial, se produce un cambio en la mirada y un reconocimiento del valor patrimonial de los bienes intervenidos artísticamente.

Otra de las cuestiones que se contemplaba en el problema de investigación era la ineficacia de las Leyes de PCV en la protección real y efectiva de los BBCC de origen industrial, debido a la constatación de la situación extrema de vulnerabilidad en la que se encontraban importantes monumentos industriales del PCV, provocada por la dejadez de sus propietarios y la permisividad de los poderes públicos con los delitos contra el Patrimonio Cultural. Tristemente, se debe concluir que, en estos cinco años de investigación, nada ha cambiado. La degradación y abandono de las edificaciones fabriles del PCV sigue sin solucionarse y sin tener una respuesta contundente de las instituciones públicas encargadas de cumplir y hacer cumplir la ley.



En este sentido, se ha podido analizar en profundidad la situación en que se encuentra el parque de BBCC de origen industrial del Bilbao Metropolitano y se ha creado una tipología para ayudar en el diagnóstico de este grave problema y discriminar los males que afectan al PCV. Esta información y la tipología propuesta pueden ayudar a las instituciones públicas en la búsqueda de soluciones efectivas y sostenibles para la obligada salvaguarda del PCV. Del mismo

modo, esta tipología puede ser un instrumento de análisis útil para futuras investigaciones sobre el Patrimonio Cultural.

Sobre la cuestión e hipótesis de investigación

Recordando la pregunta de investigación, que decía *¿cómo puede el arte influir en las políticas de gestión del patrimonio industrial, socializar la problemática de su obsolescencia, sensibilizar a la sociedad respecto a su fragilidad y valor y contribuir a revitalizar la memoria industrial colectiva?* Después de todo el trabajo realizado, se concluye que los proyectos artísticos y las pruebas documentales aportadas en esta tesis doctoral influirán en las políticas de gestión del Patrimonio Industrial.

Concretamente, en los proyectos artísticos *Suspensión, Exposición de Motivos, No monuments, Un fin del mundo mejor es posible, Azken alabak, Non daude fabrikak?* y *I survived the Guggenheim effect* se denuncia la mala praxis de las instituciones públicas en la gestión del Patrimonio Industrial material, así como la falta de difusión de los valores que atesora y aporta a la sociedad y la debilitación que sufre la memoria colectiva industrial por la desaparición, abandono, deterioro, descontextualización y banalización de los testimonios físicos de la industrialización.



Gracias al amplio conocimiento documental del objeto de estudio, he podido formalizar y argumentar con datos objetivos dos denuncias ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia contra los propietarios de los BBCC de GRANDES MOLINOS VASCOS y TALLERES DE ZORROZA por delitos contra el PCV. Estas denuncias han sido admitidas a trámite y se ha abierto un procedimiento judicial al ver la fiscaía indicios sólidos de delitos contra el patrimonio cultural, lo que, sin duda, pondrá en el punto de mira a los poderes públicos que han hecho

dejación de sus funciones y han incumplido el mandato de la Ley 6/2019 de PCV. Se espera que esta acción de denunciar judicialmente la situación de los monumentos industriales del PCV sirva como revulsivo para un cambio de tendencia en las políticas gestoras del Patrimonio Industrial que se han venido desarrollando en el País Vasco y que posibiliten la supervivencia de los dos BBCC en peligro.

Igualmente, el análisis de las políticas antagónicas de gestión del patrimonio y de los territorios de la industrialización, desarrolladas simultáneamente por los Departamentos de Ordenación del Territorio y de Cultura del Gobierno Vasco, así como el análisis tipológico de las actuaciones del *Programa de Demolición de Ruinas Industriales* desvelan una estrategia planificada de arrasamiento de los restos físicos de la etapa industrial. Se espera que estas revelaciones, documentadas en la tesis, ayuden a repensar la estrategia gestora actual, antes de que sea demasiado tarde.

El alma de esta tesis doctoral es la apuesta por una creación artística pública y política, en la que la mayor parte de los proyectos desarrollados están pensados para despertar a la sociedad de su letargo y hacerla consciente del valor y la fragilidad del Patrimonio Industrial. Se trata de que el arte, por un lado, ayude a reconstruir los lazos afectivos que, hasta hace no mucho tiempo, existían y, por otro lado, también ayude a reconocer el valor de este patrimonio material como soporte de la memoria colectiva, así como su trascendencia histórica, simbólica, cultural e identitaria y su capacidad para estructurar y construir ciudad.

En esa labor de recoser los afectos entre sociedad y Patrimonio Industrial, esta tesis se sirve de trabajos como *Exposición de motivos, Azken alabak* y *I survived the Guggenheim effect*, para alertar de la situación de vulnerabilidad y extrema fragilidad del patrimonio construido y de los paisajes de la

industrialización, mostrando la huella que la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano ha dejado en las viejas fábricas.

En esta estrategia de socialización del problema de investigación y de sensibilización sobre la situación que padece el Patrimonio Industrial material en el Bilbao Metropolitano me he valido de exposiciones artísticas, conferencias públicas y publicaciones para evangelizar sobre la necesidad de buscar soluciones que conlleven la conservación digna de los bienes industriales con reconocido valor patrimonial y de los paisajes de la industrialización, para asegurar así la transmisión intergeneracional de la memoria industrial colectiva.

De este modo, los proyectos artísticos creados *ad hoc* para esta tesis doctoral han participado en eventos tan relevantes como el *Bilbao Art District*, las *Jornadas Europeas de Patrimonio*, el *Fair Saturday Bilbao*, el *Festival LAN* y la muestra *ErakusLAN*, entre otros, y han sido expuestos en espacios expositivos

como el *Museo Vasco/Euskal Museoa*, el *Museo Rialia*, la *Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo* o el *Palacio Horcasitas de Balmaseda*. Gran parte de los proyectos mencionados han contado con financiación pública concursal para su creación o exposición. Esta financiación provino de instituciones como: el Gobierno Vasco, la DFB y de los Ayuntamientos de Bilbao, Portugalete, Barakaldo y Balmaseda.



Para resaltar la trascendencia y calidad de estos proyectos artísticos, basta con fijarse en detalles tan relevantes como que, solamente la exposición *Azken alabak*, realizada en el Museo Vasco/Euskal Museoa, atrajo a 13.700 espectadores o que proyectos como *Azken alabak*, *No monuments* y *I survived the Guggenheim effect* contaron con financiación pública concursal al ser seleccionadas en las convocatorias de 2017, 2018 y 2021 de las *Subvenciones para el Fomento y desarrollo de las actividades en el Área de las Artes Plásticas y Visuales del Gobierno Vasco*.

Otra de las claves en la diseminación de esta investigación doctoral ha sido la repercusión que los proyectos artísticos han tenido en los medios de comunicación y en las redes sociales. A este respecto, se han escrito artículos sobre los proyectos artísticos que forman parte de esta tesis en diarios de prestigio como *El correo*, *Deia*, el *Diario de Portugalete* o *El Nervión*, entre otros; también, se han ocupado las portadas de los citados *El Correo* y *El Nervión*, además de ser entrevistado como autor de estas obras en *Radio Euskadi*, *Onda Vasca*, *Tele Bilbao* o *Tele 7*, entre otros.

Inciendo en las especiales capacidades que posee el arte para socializar y denunciar la problemática que padece el Patrimonio Industrial, se han empleado fotografías del repositorio de imágenes de esta investigación para su exposición o participación en convocatorias concursales de fotografía y arte como el *Certamen Internacional de Fotografía de INCUNA*, en la que fueron seleccionadas, en diferentes años, las obras *Vermeer*, *Reflejos* y *Exposición de motivos*. *Grandes Molinos Vascos* o la convocatoria del colectivo *Bapore Atelier*, donde se ha seleccionado el proyecto *Lo que cuentan las piedras* para la exposición colectiva *Loreen oihartzuna* realizada en el *Palacio Horcasitas de Balmaseda*.



Igualmente, se han diseminado las conclusiones parciales de la investigación en conferencias y comunicaciones participando en eventos internacionales de investigación sobre patrimonio tan prestigiosos como las *Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial* de INCUNA, en la que se dan cita investigadores de todos los países que trabajan sobre el patrimonio de la industrialización. En estas Jornadas he participado en sus ediciones de 2017 con la ponencia *"Arte y patrimonio industrial vasco. Revitalización de la memoria industrial mediante la intervención artística"*, de 2018, con la ponencia *"Grandes Molinos Vascos. Cómo el arte puede salvar un Bien Cultural"*, de 2019, con la ponencia *"Reutilización de los modelos industriales de Babcock Wilcox. Una segunda vida para el patrimonio industrial mueble mediante el arte contemporáneo"* y de 2020, con la ponencia *"Derivas del paisaje industrial y su encaje en el modelo urbano y paisajístico postindustrial del Bilbao Metropolitano"*.

También, he participado en los Seminarios Internacionales del *Aula de Formación, Gestión e Intervención sobre el Patrimonio Cultural de la Arquitectura y la Industria*, organizados al

alimón por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Madrid, ambas pertenecientes a la Universidad Politécnica de Madrid. En la edición del año 2019 presenté la comunicación *"Arte de acción para revitalizar el patrimonio industrial arquitectónico obsolecente del Gran Bilbao"* y en la del año 2020 participé con la comunicación *"Apropiación artística del patrimonio industrial mueble. Nuevas soluciones para nuevos futuros"*. Por otro lado, fui invitado a participar en el *II Workshop de Patrimonio Ferroviario* celebrado en abril de 2021 en la localidad portuguesa de Entroncamento, donde compartí la comunicación titulada *"La catalogación de los últimos modelos para fundición de Altos Hornos de Vizcaya"*.

Además, participé con la conferencia titulada *"Lost in traslation. Una mirada postnostálgica postindustrial de la transformación del Bilbao Metropolitano"* en los Cursos de Verano *"Bilbao, Ciudad Universitaria"* celebrados en Bilbao en junio de 2021. Estos Cursos de Verano fueron organizados por instituciones públicas y privadas del prestigio del Ayuntamiento de Bilbao, las universidades de Deusto, del País Vasco, de Mondragón, de Navarra, además del IED Kunsthal y DIGIPEN. En los eventos mencionados han participado reputados investigadores y altos representantes de instituciones vinculadas con la gestión del patrimonio industrial y cultural, lo que expande sobremanera el mensaje de mi investigación doctoral.

Otra de las estrategias para diseminar los resultados de esta tesis ha sido la publicación de artículos en prestigiosas revistas de divulgación investigadora como *Ausart* o *Transportes, servicios y telecomunicaciones* (TST). En la revista *Ausart*, en el número 2 del volumen 4 de 2016 publiqué el artículo titulado *"(h)Actos o cómo el arte se convierte en una tecnología blanda"* y en el número 2 del volumen 6 de 2018 publiqué el artículo *"Exposición de motivos: Disidencias desde el sistema"*. En el número 44 del

año 2021 de la revista TST publiqué el artículo titulado *“Arte contemporáneo y patrimonio industrial en el Bilbao Metropolitano. Un binomio necesario”*.

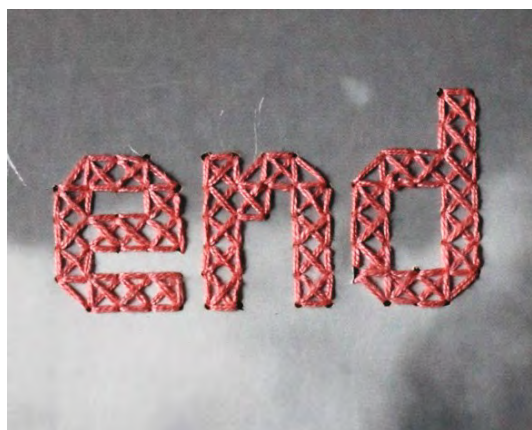
En esta línea de socialización de la problemática de la investigación, se ha revelado importante material fotográfico y videográfico inédito de las actuaciones del PDRRII, hallado en los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, además de un vídeo promocional de la fábrica BWE, encontrado entre los escombros del *Edificio de Oficinas* antes de su demolición. Este material ha sido empleado de manera directa en proyectos artísticos como *Azken alabak, No monuments, Un fin del mundo mejor es posible* o *Non daude fabrikak?* y se ha donado a la *Filmoteca Vasca* para su custodia y para que esté a disposición de cualquier ciudadano.

Es también pertinente incluir, entre las contribuciones de esta investigación, que se atiende a la cuestión del género en la etapa industrial, tema tratado específicamente en el proyecto *Non daude fabrikak?* Si bien es cierto que el trabajo industrial remunerado fue mayoritariamente masculino, también hubo empresas en las que sus plantillas contaban con mayoría de mujeres, como la fábrica ARTIACH de galletas, donde sus



trabajadoras eran popularmente conocidas como galleteras. Aunque el tratamiento que se da a la cuestión de género en el proyecto artístico mencionado se centra en el reconocimiento de la aportación de la mujer en la industrialización.

En este sentido, se emplea el arte para poner de manifiesto el condicionamiento social que padecía la mujer, ya que desde el propio sistema educativo se la programaba para hacerse cargo de las tareas del hogar. Esta discriminación por razón de sexo estuvo vigente durante gran parte del siglo XX y se acentuó durante la dictadura franquista. En los colegios públicos, mientras los hombres eran instruidos en destrezas relacionadas con el trabajo industrial, las mujeres eran orientadas a conocer las labores típicas del hogar, entre las que destacaba la costura.



De esta segregación educativa fue testigo y víctima mi madre y es por este motivo por lo que conté con ella para participar en el proyecto *Non daude fabrikak?*, en el que cose en punto de cruz, sobre las fotografías de las demoliciones de edificaciones industriales, los eslóganes que utilizo en esta obra. Rememorar ese espacio que la sociedad patriarcal guardaba a las mujeres, ha posibilitado el reconocimiento de las desigualdades que aún hoy arrastramos y que debemos reconocer y reparar. La unión de las imágenes de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII y los textos confeccionados en punto de cruz dan fe de que el final de la industrialización también supuso el fin

de esa discriminación educativa. Este acto simbólico de poner en valor el acto de coser es un reconocimiento a la labor no remunerada ni reconocida socialmente del trabajo que realizaron las

mujeres vascas, ya que sin ellas y su dedicación y cuidado la rueda del capitalismo industrial se hubiese parado.

El trabajo analítico realizado en el cuerpo teórico de la investigación también ayuda a desvelar la fragilidad del Patrimonio Industrial, además de aportar datos e información objetiva que dan soporte a las denuncias que se plantean en los proyectos artísticos. El análisis documental ha desvelado graves desfases e inexactitudes en los inventarios de Patrimonio Industrial, como la desactualización de la información del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* o informaciones erróneas como la referida a la desaparición del pabellón de *Metal Deployé*, una de las edificaciones integrantes del Conjunto monumental de TALLERES DE ZORROZA. Esta información fue rectificada por la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco tras ser puesta en evidencia en esta investigación.

Finalmente, se debe poner en valor que toda esta investigación doctoral, tanto mediante su cuerpo teórico como a través de la práctica artística, está orientada a lograr el objetivo de revitalizar la memoria y la presencia física del Patrimonio Industrial construido en el área metropolitana de Bilbao. Es decir, que todos y cada uno de los proyectos artísticos que la integran, así como las indagaciones realizadas, buscan esa revitalización.

En tal sentido, gracias al trabajo de campo desarrollado para alimentar la práctica artística desarrollado en esta tesis, se han podido salvar y custodiar los últimos modelos en madera para fundición de empresas históricas como BWE o AHV. Estos objetos industriales, pese a no estar reconocidos oficialmente como patrimoniales, atesoran la memoria de tecnologías y oficios industriales ya desaparecidos. Esta es razón más que suficiente para su reconocimiento patrimonial. Esta salvaguarda de los modelos industriales abandonados es una de las contribuciones que aporta una metodología propia del arte en la que se da valor y reutilizan materiales que serían descartados por otras disciplinas.



En lo referido a la hipótesis de investigación, se planteaba que el arte, con sus lógicas y mecanismos propios, puede propiciar un cambio de mirada, social e institucional hacia el patrimonio de la industrialización, mostrando su potencialidad en la construcción de las ciudades postindustriales y la identidad cultural vasca. En este sentido, se puede concluir que, a tenor de lo expuesto anteriormente, el intenso trabajo artístico y analítico realizado

contribuye a propiciar un cambio en la mirada de la sociedad y de las instituciones hacia el Patrimonio Industrial, ya que en los proyectos artísticos realizados se ha mostrado que el potencial simbólico e iconográfico del Patrimonio Industrial puede dotar a la ciudad postindustrial de un valor añadido de imagen y alma.

El patrimonio físico de la industrialización es un tesoro que nos habla de una de las etapas históricas más trascendentales del País Vasco, en la que empresarios y trabajadores mostraron al mundo la capacidad de este pueblo para generar conocimiento y riqueza, además de construir los cimientos del llamado *estado del bienestar* que aún hoy disfrutamos.

En esta tesis se muestra el Patrimonio Industrial de una manera nueva, explicitada en cada proyecto artístico, que posibilitará una mirada diferente de la sociedad y las instituciones. Se debe conseguir un consenso social para convertir la protección del Patrimonio Industrial en un asunto de interés público.

Otra de las aportaciones fundamentales de esta tesis es mostrar la potencialidad y versatilidad de la investigación en arte contemporáneo en la protección, difusión y puesta en valor del Patrimonio Industrial obsoleto. El arte propone mecanismos alternativos de denuncia pública de la situación de desprotección y descontextualización que padece el patrimonio de la industrialización y de la amnesia inducida que padece la sociedad. En este sentido, revelar las responsabilidades e implicaciones de los poderes públicos en la degradación y destrucción del PCV de origen industrial, ayudará a forzar un cambio de postura en la estrategia desarrollada hasta el momento, propiciando la valoración y salvaguarda del patrimonio que aún nos queda.

Esta investigación también ha ayudado, a través de su vertebración en base a los conceptos clave, a diagnosticar las patologías que, en forma de obsolescencia, abandono y descapitalización patrimonial, sufre el patrimonio industrial construido. Este diagnóstico y las soluciones que desde el arte se proponen, suponen un primer paso para su revitalización y puesta en valor. Así pues, los proyectos artísticos realizados, apuntalados gracias al análisis documental realizado en el cuerpo teórico-conceptual, ponen el foco y denuncian las irregularidades cometidas por propietarios e instituciones públicas contra el Patrimonio Industrial protegido, alertan del peligro real de su desaparición y difunden sus valores como parte de nuestra historia reciente y como soportes de la memoria colectiva de la industrialización.

De este modo, ante la inexorable disminución de los testigos directos de la etapa industrial, el arte se convierte en el mediador que nos reencuentra con edificios, territorios y paisajes que formaron parte de nuestras vidas y que aún conservamos en nuestra memoria individual, para reactivar y alimentar la memoria colectiva de la industrialización.



En definitiva, esta investigación doctoral, con su metodología y mecanismos propios, se ha revelado como un arma fundamental para abandonar inercias gestoras que han llevado al Patrimonio Industrial a una situación extrema, para socializar la problemática de la obsolescencia y descapitalización patrimonial, para mostrar la situación límite que padece el patrimonio y la memoria de la industrialización y para contribuir a revitalizar, tanto la memoria como el patrimonio material de la etapa industrial.

Cierto es que, investigaciones de este tipo no producen cambios radicales en las políticas de gestión y en la percepción social del Patrimonio Industrial, pero son pequeños pasos para la generación de dinámicas positivas que lleven a los poderes públicos y a la sociedad a valorar y proteger el rico y heterogéneo Patrimonio Industrial Vasco.

Sobre los objetivos de la tesis

Esta investigación doctoral tiene un objetivo principal bajo el que se integran los objetivos específicos teóricos y experimentales. El objetivo general es revitalizar la memoria industrial vasca y poner en valor el Patrimonio Industrial material mediante su intervención artística. A este respecto, tal y como se ha explicitado en las conclusiones referidas a la hipótesis, todas las indagaciones y aportaciones realizadas en el trascurso de esta investigación han ido dirigidas a cumplir con este objetivo. De hecho, el cumplimiento de todos y cada uno de los objetivos específicos de los cuerpos teórico-conceptual y de práctica artística de esta tesis certifican el cumplimiento del objetivo principal.



En cuanto a los objetivos teórico-conceptuales, se han cumplido íntegramente, ya que se ha realizado un análisis profundo sobre las consecuencias que la transformación postindustrial ha tenido para el patrimonio material de la industrialización. Tal y como se ha adelantado en el apartado dedicado a la cuestión de investigación, esta tesis se fundamenta en un profundo conocimiento teórico de la materia, a través de un exhaustivo análisis documental y un intenso trabajo de campo, para poder conocer la

situación real en que se encuentra el Patrimonio Industrial y poder sustentar, con datos e información objetivos, los proyectos artísticos desarrollados. Todo ese trabajo analítico y experimental se vertebra en base a los conceptos clave de obsolescencia, gestión, transformación, reutilización y revitalización, lo que proporciona una visión general y completa del objeto de estudio.

Atendiendo al cumplimiento de objetivos específicos relacionados con los conceptos clave de la investigación, se ha podido determinar que la obsolescencia es un problema estructural que afecta al Patrimonio Industrial material. Para poder determinar su incidencia y ante la falta de un estudio definido sobre la afección de la obsolescencia al patrimonio inmueble, se propone una tipología que da cuenta de las diferentes maneras en las que la obsolescencia afecta al Patrimonio Industrial Construido. De este modo, se puede aportar un diagnóstico más certero de las causas específicas que provocan la obsolescencia del Patrimonio Industrial y ayudar así en la búsqueda de soluciones para su reutilización y inserción efectiva y sostenible. Además, esta nueva tipología de obsolescencia —se prevé— será una eficaz herramienta de gestión para las instituciones y de investigación para los técnicos en la materia. Asimismo, se pone de manifiesto que esta propuesta tipológica no es definitiva y está abierta a contribuciones y revisiones.

En referencia al análisis de la gestión pública del Patrimonio Industrial que se ha venido desarrollando en el País Vasco desde principios de la década de 1990, se comprueba que la estrategia de dividir esta competencia entre dos departamentos —el de Ordenación del Territorio y el de Cultura— del Gobierno Vasco, con intereses, objetivos y métodos opuestos, ha sido nefasta, en términos patrimoniales. Décadas de políticas gestoras del Patrimonio Industrial antagónicas han supuesto la pérdida de importantes bienes de alto valor patrimonial.



Con el análisis de la gestión se ha probado la existencia de un orden jerárquico en el que se ha priorizado el interés por una rauda transformación postindustrial sobre la conservación del patrimonio físico de la industrialización; es decir, las estrategias e intereses del Departamento de Ordenación del

Territorio del Gobierno Vasco —demolición y política del olvido— se han impuesto a las del Departamento de Cultura —conservación y política de la memoria— del mismo ejecutivo.

De hecho, aún hoy, no está garantizada la supervivencia de los BBCC industriales que forman parte del PCV y que, por lo tanto, deberían contar con la protección de la Ley 6/2019 de PCV. En definitiva, la apuesta por la distribución de las responsabilidades y competencias gestoras en materia de Patrimonio Industrial, sin comunicación interdepartamental y sin una unificación de criterios, además de la laxitud de los poderes públicos a la hora de exigir el cumplimiento de las Leyes de PCV, han tenido una consecuencia directa en la desaparición de un gran número de edificaciones e infraestructuras industriales reconocidas como patrimoniales.

Queda también patente el papel trascendental que, como brazo ejecutor de las políticas de ordenación del territorio, ha jugado el PDRRII en la metamorfosis postindustrial del Bilbao Metropolitano. Se ha demostrado, mediante el análisis de las actuaciones del programa en el área metropolitana de Bilbao, que lo que debería haber sido un eficaz instrumento de planeamiento, necesario para acompañar la inaplazable metamorfosis socioeconómica y urbanística del País Vasco, tras el traumático final de la etapa industrial, acabó convirtiéndose en una bola de demolición indiscriminada que



arrasó con toda huella de la industrialización, incluidas edificaciones industriales reconocidas como patrimoniales por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

Cuando se analiza la política gestora implementada desde la cultura, se puede concluir que, pese a contar con informes técnicos que avalaban la conservación de los más importantes inmuebles y objetos industriales y la voluntad patrimonializadora de los departamentos de cultura de las diferentes administraciones vascas, la imposición de los criterios de ordenación del territorio, han colocado al Patrimonio Industrial construido al borde de la extinción.

Además, se ha constatado la demolición de numerosos bienes industriales inventariados por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco como patrimoniales, Monumentos del PCV incluidos. Más injustificable es la posición de los poderes públicos señalados por la ley como competentes en materia de Patrimonio Cultural (Gobierno Vasco, Diputaciones Forales y Ayuntamientos), que sistemáticamente miran para otro lado ante las flagrantes ilegalidades cometidas por los propietarios de BBCC. A este respecto, también recae sobre la Cultura la responsabilidad en la desactualización de los inventarios de Patrimonio Industrial, así como la falta de comunicación entre las diferentes instituciones públicas responsables de la gestión del Patrimonio Cultural. En definitiva, no existe un frente común en la defensa del PCV.

Para analizar en profundidad la gestión del Patrimonio Industrial se proponen dos tipologías: una referida a las políticas de ordenación territorial, en la que se estudian las actuaciones del PDRRII y, otra, referida a las políticas implementadas desde la cultura, para determinar cómo han actuado las instituciones culturales en la defensa del PCV.

Desgraciadamente, tras el cruce de los datos obtenidos del análisis documental de los archivos del PDRRII y del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* con los obtenidos en el trabajo de campo por observación directa, se concluye que el patrimonio físico de la industrialización ha sufrido una doble vulneración: por una parte, mediante el PDRRII, se han destruido edificaciones industriales reconocidas como patrimoniales por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, además de que se han generado una gran cantidad de suelos baldíos; mientras que, por otra, la tipología referida a la situación del PCV de origen industrial revela graves delitos contra el Patrimonio Cultural que no han sido atendidos por los poderes públicos.



En el caso de la tipología de actuaciones del PDRRII, se han analizado sus actuaciones del *Programa* con la distancia de casi una década desde su cierre y tres desde su creación. Teniendo en cuenta las premisas y objetivos en los que se fundamentó, lo cierto es que no se puede calificar de éxito. En el área funcional del Bilbao Metropolitano se ejecutaron 48 actuaciones, de las cuales, menos de un tercio cumplían con el espíritu y los objetivos del programa. El resto de actuaciones se dividen a partes iguales entre *actuaciones no justificadas*,

actuaciones con pérdida patrimonial y *actuaciones sin reutilización del suelo*. Es decir, que, *grosso modo*, por cada cuatro actuaciones del *Programa*, una es justificada, una no está justificada, en una hay pérdida patrimonial y en otra el solar liberado no ha sido reutilizado. En función de estos datos, se puede considerar que, en el área metropolitana de Bilbao, el PDRRII ha sido ineficaz y, en algunos casos, innecesario.

En cuanto a la segunda propuesta tipológica, la que da cuenta de la situación en que se encuentran los BBCC industriales del área funcional del Bilbao Metropolitano, se recuerda que su gestión es responsabilidad única de los Departamentos de Cultura del Gobierno Vasco y la DFB¹, por lo que es a estas instituciones culturales a las que se debe exigir rigor en el cumplimiento de la legalidad vigente en materia de Patrimonio Cultural.

Dicho esto, las conclusiones del análisis tipológico desvelan que estos BBCC padecen una situación de vulnerabilidad por el incumplimiento de sus regímenes de protección y por la inacción de los poderes públicos. En esta tipología se distinguen cuatro tipos de BBCC: los BBCC en buen estado de conservación, los BBCC desaparecidos, los BBCC abandonados y degradados y los BBCC alterados. Gracias a esta clasificación se puede determinar que, en el Bilbao Metropolitano, una cuarta parte de los BBCC industriales están abandonados y obsoletos, cerca del 15% han sido alterados y han sufrido pérdidas en sus valores patrimoniales industriales, hay dos monumentos protegidos por las Leyes de PCV que han sido demolidos y desescombrados ilegalmente por sus propietarios y poco más de la mitad de los BBCC de origen industrial están en buen estado de conservación. Aunque este último dato requiere una matización, ya que gran parte de estos inmuebles bien conservados son viviendas obreras que han permanecido ocupadas desde su construcción.

Con todos estos datos en la mano, se puede concluir que la gestión bicéfala del Patrimonio Industrial propuesta desde el Gobierno Vasco y replicada por la DFB ha sido desastrosa en términos patrimoniales. Ha habido una clara imposición de las políticas gestoras de ordenación territorial frente

Notas -----

¹ Esta gestión del PCV es también compartida por los ayuntamientos vascos, aunque éstos no tienen mecanismos definidos para esta tarea. Como

ejemplo, la gestión de los BBCC del término municipal de Bilbao es responsabilidad del Área de Obras, planificación urbana y Proyectos Estratégicos.

a las culturales; de hecho ni tan siquiera hay consenso en una férrea protección del Patrimonio Industrial reconocido como PCV ni después de cuatro décadas se ha cumplido la promesa de construcción del *Museo de la Técnica de Euskadi* ni mucho menos hay una estrategia metropolitana de protección y valorización del Patrimonio Industrial inventariado y del paisaje de la industrialización, más allá de las rutas turísticas propuestas desde el Departamento de Turismo del Gobierno Vasco.

En esta investigación doctoral también se ha realizado un riguroso análisis de cómo se ha visto afectado el patrimonio físico y los paisajes de la industrialización por las transformaciones urbanas y paisajísticas acontecidas en la metrópoli bilbaína en su tránsito hacia la consolidación del sistema postindustrial. Tal es así que, gracias a este análisis, se ha podido demostrar que ha existido una estrategia común, a nivel metropolitano, de borrado sistemático de los restos físicos de la etapa industrial para facilitar el crecimiento de las ciudades postindustriales y la colonización de los frentes de agua de la Ría.

Otro de los objetivos teóricos atendidos ha sido el análisis del concepto de *reutilización* a través del estudio tipológico de los modelos de reutilización de edificaciones industriales del PCV desarrollados en el Bilbao Metropolitano. La utilización exclusiva de ejemplos de reutilización de BBCC obedece a que estos bienes están protegidos legalmente y poseen regímenes de protección específicos que deben respetarse.



Gracias a esta tipología de reutilización, se concluye que existen tres modelos: la reutilización respetuosa con el régimen de protección y los valores patrimoniales industriales de la edificación original, la reutilización que vulnera el régimen de protección y ocasiona una pérdida de los valores patrimoniales del inmueble intervenido y la reutilización fallida, en la que no se dota a la edificación rehabilitada de un nuevo uso y, por lo tanto, vuelve a su obsolescencia previa. También, se ha podido determinar la idoneidad de la reutilización del Patrimonio Industrial para acoger usos relacionados con el arte y la cultura, así como la capacidad del arte para apropiarse y reutilizar objetos obsoletos provenientes del mundo industrial.

Entre los objetivos conceptuales alcanzados, tal y como se ha mencionado, se han detectado y analizado la desactualización de los inventarios y registros oficiales referidos al Patrimonio Industrial. Concretamente, se ha alertado a instituciones como la *Dirección de Patrimonio Cultural*, dependiente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, de las graves desactualizaciones detectadas en el *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* o en los *Inventarios de Patrimonio Industrial del País Vasco*.

En el caso del *Registro*, las desactualizaciones llegan a las dos décadas, mientras que el último *Inventario de Patrimonio Industrial* data de 2007. Estos errores son achacables a los cambiantes tiempos de transición en que vivimos y al abandono del trabajo de campo por parte de las instituciones culturales. En este punto, se debe reincidir en lo necesario del trabajo de exploración física del territorio, una labor que permite un conocimiento empírico de la materia y que ayuda a detectar las anomalías descritas. La desactualización del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* supone un incumplimiento de la Ley 6/2019 de PCV.

Respecto al objetivo de revisar y redefinir el concepto de paisaje cultural industrial, se concluye que, por un lado, debe haber una disposición para incluir paisajes culturales que, pese a no contar con un reconocimiento oficial, se han consolidado como tales en el imaginario colectivo, como es el caso de la integración de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ en la cala de Basordas; mientras que, por otro, pese a tener paisajes industriales reconocidos oficialmente como culturales, no hay una protección eficaz de estos, por lo que la descapitalización patrimonial acontecida en el proceso de transformación postindustrial acabará por desdibujarlos.

En cuanto a los objetivos experimentales, se ha cumplido con el compromiso de realizar nueve proyectos artísticos en los que se interviene el Patrimonio Industrial para su revitalización física y de memoria.



Los proyectos realizados son: *Suspensión*, 13.545 gr., *Exposición de motivos*, *Azken alabak*, *No monuments*, *Un fin del mundo mejor es posible*, *Non daude fabrikak?*, *I survived the Guggenheim effect* y *The sleepers*.

Lógicamente, la intensidad de esa revitalización varía según cada proyecto, aunque todos ellos dan una respuesta, desde el arte, a las problemáticas detectadas en la exploración del territorio y en el análisis documental de la parte

teórico-conceptual de la tesis. Esta simbiosis entre el cuerpo teórico-conceptual y el de práctica artística de esta tesis hace que en realidad sean uno solo, casi se podría afirmar que el cuerpo teórico es una base documental y de información veraz para dotar de coherencia, contexto y objetividad a los proyectos artísticos.

En este sentido, una de las premisas fundamentales al enfrentar esta investigación doctoral era tener un conocimiento veraz y profundo de la situación en la que se encontraba el Patrimonio Industrial en la metrópoli bilbaína, para poder crear proyectos artísticos que, sustentados en datos objetivos poco cuestionables, diesen respuesta a las problemáticas detectadas y pusieran a la sociedad y a las instituciones ante sus propias contradicciones y desaciertos. En definitiva, la parte teórico-conceptual son los cimientos sobre los que se construyen las obras que integran esta investigación doctoral.

Haciendo un repaso a las contribuciones que aporta cada proyecto, en *Suspensión*, se reutiliza un Monumento del PCV para ser intervenido artísticamente. Gracias a esta obra, la *Bombedora de Elorrieta*, un BC de origen industrial recientemente rehabilitado no reutilizado, —lo que ha supuesto un retorno a la situación previa de obsolescencia—, pudo ser abierto al público de nuevo para su visita. La exposición de la obra *Suspensión* y su inclusión en eventos culturales del calado de las *Jornadas Europeas de Patrimonio* y el *Fair Saturday Bilbao* sacaron a esta edificación patrimonial de su obsolescencia, aunque fuese por un corto lapso temporal. Además, gracias al éxito de público que tuvo este proyecto, se pudo cumplir el objetivo de difundir los valores patrimoniales de esta edificación, socializar la problemática de su obsolescencia y a mostrar al Ayuntamiento de Bilbao —la institución encargada de la gestión de la *Bombedora*—, el potencial que esta edificación posee como espacio expositivo de arte o para acoger actividades culturales y buscar así una reutilización sostenible y su reintegración activa en Bilbao.

La obra *13.545 gr.* fue un proyecto seleccionado en convocatoria concursal para intervenir artísticamente el interior del *Edificio del Ensanche*, dentro del evento *Bilbao Art District* de 2017. El objetivo de la intervención del atrio de esta edificación de origen industrial que había albergado un mercado público fue reactivar este espacio como relacional, rememorando la actividad social que

acogió antaño. Tal es así que en esta obra se busca una resonancia simbólica de la actividad original de la edificación y revitalizar la memoria colectiva. La difusión y la calidad de este proyecto artístico se refleja en que fue portada de los periódicos *El Correo* y *El Nervión*, que fue reseñado en los diarios *Deia*, *El correo*, *El Nervión* y *Bilbao* y que, además, su autor fue entrevistado al respecto en *Tele Bilbao* y *Radio Euskadi*. El proyecto fue realizado con financiación pública del Ayuntamiento de Bilbao.

El proyecto *Exposición de motivos* fue elegido en convocatoria concursal dentro del *Bilbao Art District 2018*. La esencia de este proyecto es mostrar y denunciar las ilegalidades flagrantes cometidas contra los BBCC de origen industrial; para ello, se proyectan diferentes artículos de la ley 7/1990 de PCV sobre diferentes monumentos industriales, haciendo evidentes las contradicciones entre lo que dice la ley y la situación real del PCV. En este proyecto, además de la denuncia, también hay una apuesta por difundir el valor del Patrimonio Cultural Vasco, prolongando las intervenciones durante una hora e interactuando con el público. Este proyecto artístico fue financiado por el Ayuntamiento de Bilbao.

Azken alabak es quizás, el más completo y ambicioso de los proyectos artísticos realizados al abrigo de esta investigación, debido a la cantidad de capas que posee y a los resultados plásticos del mismo. Este proyecto se sustenta en un profundo conocimiento documental y empírico de la fábrica BWE. En *Azken alabak* hay un interés por difundir los valores patrimoniales de las edificaciones primigenias de BWE, por conservar y reutilizar artísticamente los últimos modelos para fundición de la empresa, por revelar documentos y material videográfico inédito y por revitalizar su memoria.

Para cumplir con estos objetivos se diseña un proyecto total que aúna fotografía, escultura, instalación audiovisual y documentación y publicaciones referidas a BWE. A esta prolífica producción artística hay que sumar el contacto con antiguos trabajadores de la empresa y, en concreto, con los integrantes del coro de voces de *Bacock Wilcox*, creado como actividad extralaboral promocionada por la propia empresa y que ha sobrevivido a su cierre.

Este coro actuó en la inauguración de la exposición de *Azken alabak* en el *Museo Vasco/Euskal Museoa*, lo que amplificó la revitalización de la memoria de esta fábrica histórica. Además, gracias al trabajo de campo, se registraron, en fotografía y vídeo, los últimos días de los talleres fundacionales y del *Edificio de Oficinas* de la planta de Galindo de BWE, además de que se salvaron los últimos modelos industriales para fundición de la empresa antes de su destrucción.

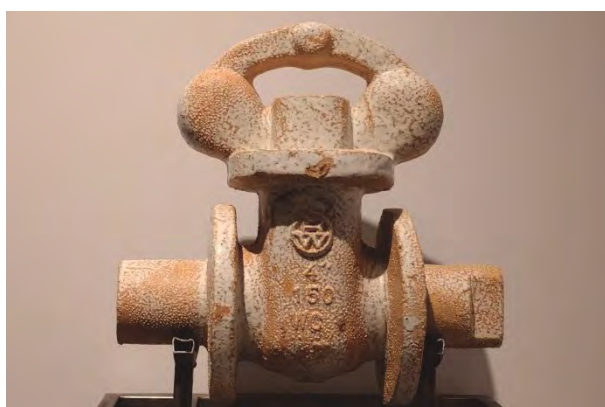


Otro de los principales valores que aporta este proyecto es poner en valor las posibilidades que ofrece el arte contemporáneo para mostrar de una manera diferente el patrimonio de la industrialización, gracias a la reutilización de los mencionados modelos industriales y su reinterpretación escultórica. La resonancia pública y la calidad del proyecto se puede demostrar porque, entre las exposiciones de las que ha sido parte tanto en el *Museo Vasco/Euskal Museoa*, en el *Museo Rialia* y en la *Sala de Exposiciones de Barakaldo*, ha sido visitado por más de 15.000 espectadores. Además, se han escrito artículos sobre este proyecto en diarios del prestigio de *El Correo*, *Deia*, *El Nervión* y su autor ha sido entrevistado al respecto en medios como *Onda Vasca*, *Radio Euskadi*, *Tele Bilbao* o *Tele 7*, entre otros. También, ha habido una amplia difusión por redes sociales. El proyecto *Azken alabak* fue financiado con la Subvención del Gobierno Vasco para proyectos de creación.



En cuanto a los proyectos *No monuments* y *Un fin del mundo mejor es posible* son dos propuestas que surgen del mismo material y los mismos objetivos. Ambos proyectos nacen del hallazgo del material inédito de registro de las actuaciones del PDRRII. El proyecto *No monuments* se concretó en una instalación audiovisual interactiva que se expuso en la muestra colectiva *ErakusLAN*. *Un fin del mundo mejor es posible*, por su parte, se formalizó en una pieza audiovisual que formó parte de la sección no oficial del *Festival LAN 03*.

La utilización de los vídeos de las demoliciones ejecutadas por el *Programa* y los audios del vídeo promocional del *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano* utilizados en ambas piezas ayudan a desvelar quiénes fueron los actores principales en el arrasamiento del Patrimonio Industrial en el País Vasco. Además, estos proyectos hacen una alusión directa a la memoria de la desindustrialización al poner al espectador frente al derribo de las fábricas abandonadas. El proyecto *No monuments* fue creado con la financiación de la *Subvención para el Fomento y Desarrollo de Actividades en el Área de las Artes Plásticas y Visuales del Gobierno Vasco*.



A partir del material fotográfico inédito hallado en los archivos del PDRRII se realizó el proyecto artístico *Non daude fabrikak?* En este proyecto se intervienen las fotografías cosiendo físicamente los textos creados *ad hoc* para cada imagen. Mientras las imágenes nos hablan de la demolición sistemática del Patrimonio Industrial, los textos cosidos a punto de cruz rememoran las tareas que las mujeres realizaron durante la etapa industrial y el condicionamiento social que se les impuso para que se ocupasen de las labores propias del hogar. En definitiva, mediante

Non daude fabrikak? se cuestiona el proceso vasco de desindustrialización y transformación, así como la imposición de las lógicas capitalistas y patriarcales que limitaron las posibilidades de desarrollo personal de las mujeres durante gran parte de la etapa industrial. Este proyecto aún no ha sido expuesto públicamente.

I survived the Guggenheim effect es un proyecto artístico en el que se intervienen edificaciones y paisajes industriales obsoletos mediante la proyección de textos. Estos textos, que a modo de eslogan ayudan a contextualizar la edificación intervenida, posibilitan que el espectador genere una reflexión propia, sin el condicionamiento de una interpretación única por parte del artista. De este modo, se difunde el valor patrimonial del Patrimonio Industrial, se revelan algunas de las ilegalidades cometidas y se revitaliza la memoria de la industrialización. Este proyecto ha contado con la financiación de la *Subvención para el Fomento y Desarrollo de Actividades en el Área de las Artes Plásticas y Visuales del Gobierno Vasco*. Este proyecto aún no ha sido expuesto públicamente.

Por lo que respecta a la creación de un repositorio de imágenes, tras cinco años de investigación, se dispone de un archivo de 16.700 fotografías y más de 3 horas de grabación en vídeo que documentan el trabajo de campo de esta tesis. Este material queda como recurso para futuras investigaciones y para creación artística.

A partir del material fotográfico acumulado en este repositorio se crea el proyecto *The sleepers*, una serie fotográfica que retrata una pequeña marmolería inserta en el corazón de Zorrozaurre y que está siendo testigo excepcional de su transformación postindustrial. Pero lo que se pretende resaltar con este proyecto es el periodo de *entre tanto*, la larga espera hasta la implementación del PGOU de Zorrozaurre. Mediante el retrato de sus esculturas vandalizadas y de las cientos de planchas de mármol expuestas a la intemperie, se busca poner el foco en los territorios industriales inhóspitos y paulatinamente abandonados, social e institucionalmente, de la periferia de ciudades que, como Bilbao, apostaron todo a un centro que monopoliza toda la actividad socioeconómica; en el desamparo de los últimos habitantes de los intersticios de la urbe industrial; en escenas con fecha de caducidad; en definitiva, en el adiós a una época. Este proyecto fue seleccionado por el colectivo Bapore Atelier para participar en la muestra colectiva Loreen Oihartzuna expuesta en el Palacio Horcasitas de Balmaseda y que ha sido financiada por la DFB y el Ayuntamiento de Balmaseda.



en escenas con fecha de caducidad; en definitiva, en el adiós a una época. Este proyecto fue seleccionado por el colectivo Bapore Atelier para participar en la muestra colectiva Loreen Oihartzuna expuesta en el Palacio Horcasitas de Balmaseda y que ha sido financiada por la DFB y el Ayuntamiento de Balmaseda.

Sobre la metodología

Como se ha adelantado escuetamente en apartados anteriores, la metodología empleada en esta investigación es teórico-práctica y se divide en un cuerpo teórico-conceptual y otro de práctica artística, dos cuerpos que en realidad son uno, ya que hay una interdependencia y simbiosis entre ambos. Toda la investigación se sustenta en tres pilares fundamentales: el análisis documental, el trabajo de campo y la experimentación plástica.

La investigación doctoral se ha estructurado en torno a cinco conceptos clave: *obsolescencia*, *gestión*, *transformación*, *reutilización* y *revitalización*. Estos conceptos actúan como su columna vertebral y tienen una relación secuencial de causa y efecto entre ellos. Esa relación de interdependencia entre los conceptos clave se puede sintetizar en que, tras el abandono de la actividad industrial, cientos de instalaciones fabriles del País Vasco quedaron obsoletas. Esa obsolescencia generalizada y la imagen de degradación que provocaba hizo necesaria una gestión pública de las edificaciones y territorios de la industrialización. En el caso vasco, la gestión del Patrimonio Industrial se encomendó, simultáneamente, a los Departamentos de Ordenación del Territorio y de Cultura del Gobierno Vasco, aunque se impuso la estrategia de Ordenación del Territorio, lo que se tradujo en un arrasamiento generalizado de toda edificación industrial.

Esto afectó a importantes inmuebles patrimoniales que, a pesar de haber sido ya sido inventariados como patrimoniales por el Departamento de Cultura, fueron demolidos con financiación del Departamento de Ordenación del territorio. Esta política de *tabula rasa* produjo una rauda y radical transformación urbana y paisajística del territorio. Para garantizar la supervivencia de edificaciones industriales con reconocido valor patrimonial que se salvaron de la purga, estas deben ser reutilizadas para nuevos usos.



Finalmente, ante este panorama de despatrimonialización industrial, en un momento desolador, esta investigación aporta una serie de nueve proyectos artísticos que ayudan a denunciar la situación que padece el Patrimonio Industrial, a sensibilizar sobre su fragilidad y valor y a revitalizar su presencia, física y simbólica, en las ciudades postindustriales vascas.

En este aspecto, los cuatro primeros conceptos clave —*obsolescencia, gestión, transformación y reutilización*— sirven para analizar el objeto de estudio desde diferentes perspectivas teóricas, basándonos en el conocimiento documental y analítico, mientras que, en el último, la *revitalización*, se integran todos los proyectos artísticos creados *ad hoc* para esta investigación doctoral. Esta metodología propia, en la que el trabajo artístico y de campo han tenido un papel fundamental, ha posibilitado la respuesta a la cuestión de investigación, ha confirmado la hipótesis planteada y ha sido decisiva para el cumplimiento de los objetivos propuestos.

Esta estructuración de la tesis ayuda a tener una visión panorámica y veraz de lo que ha venido sucediendo en el tránsito hacia la etapa postindustrial y ha convertido mi hipótesis personal subjetiva sobre el tratamiento que se estaba dando al patrimonio físico y a los antiguos territorios de la industrialización en un análisis objetivo y la sospecha de que había un plan estratégico de destrucción del Patrimonio Industrial construido en una certeza. En consecuencia, este análisis objetivo de las consecuencias de la transformación postindustrial y la demostración de la destrucción intencionada del patrimonio industrial han servido como motores de creación para la parte de práctica artística de esta tesis.

El trabajo de campo realizado ha sido afrontado con una perspectiva *situacionista* y contextual, siguiendo la estela de artistas como Smithson, Almarcegui o González, en cuyos proyectos artísticos queda reflejada la trascendencia de la experiencia personal subjetiva y de la exploración empírica del territorio. Gracias al camino señalado por estos artistas, ha sido posible un acercamiento puramente artístico al territorio, buscando detalles que pasarían desapercibidos para otras ramas del conocimiento y poniendo en valor lo subjetivo de las decisiones tomadas y la metodología propia, subjetividades que convierten la investigación en más real y pegada a la tierra.

Gracias a la metodología propuesta se han detectado y diagnosticado los males de los que adolece el patrimonio industrial construido y la memoria colectiva de la industrialización y se proponen soluciones que ayuden a cambiar las inercias detectadas en las políticas públicas de gestión del Patrimonio Industrial, a sensibilizar a la sociedad y a las instituciones vascas respecto a la fragilidad e importancia que el Patrimonio Industrial aporta a nivel simbólico, urbano, paisajístico, económico, cultural e identitario, así como a luchar contra la desmemoria, poniendo en valor el papel del patrimonio construido en el imaginario colectivo y en el alma de la ciudad.

Por otra parte, durante la tesis, se han detectado incumplimientos flagrantes de las Leyes de PCV, como el mencionado abandono y degradación de destacados BBCC de origen industrial o la

desactualización de los inventarios de Patrimonio Industrial, lo que sitúa a los poderes públicos ante un espejo que refleja una imagen de dejación de funciones, de responsabilidad subsidiaria y de incumplimiento de la legalidad vigente. En este sentido, esta investigación doctoral, además de señalar, propone soluciones creativas que pueden ayudar en la generación de dinámicas positivas de valorización e integración del Patrimonio Industrial construido obsoleto.

Sobre el Estado de la Cuestión

La revisión de la literatura referida al concepto de obsolescencia ha dejado claro que no existe un consenso sobre su afección a los inmuebles y objetos y mucho menos una tipología de obsolescencias consensuada entre la comunidad investigadora, más allá de intentos aislados de analizar su casuística. Es por esto por lo que, teniendo en cuenta la gran incidencia de esta problemática en el Patrimonio Industrial construido, entre las tareas metodológicas, he realizado mi propia propuesta tipológica de obsolescencias que afectan específicamente a este patrimonio. Esta tipología me ha servido para realizar un diagnóstico más completo y concreto del estado en que se encuentra cada bien patrimonial y se prevé que sea una herramienta útil para las instituciones y para los investigadores interesados en el tema.



Otra de las conclusiones clave que ofrece el Estado de la Cuestión, es que, pese a existir un marco normativo compuesto de leyes, decretos, convenios y recomendaciones que deberían regir y facilitar la gestión del Patrimonio Cultural, cuando hay un conflicto de intereses entre la conservación del patrimonio construido y la colonización de espacios industriales obsoletos, prima la demolición de la edificación fabril, por mucha protección legal o reconocimiento patrimonial que esta tuviese.

Del mismo modo, vemos con pesar como, en no pocas ocasiones, al reutilizar un monumento industrial del PCV, se le descapitaliza de sus valores netamente industriales, contradiciendo todas las normativas mundiales, continentales, estatales y autonómicas, sin que traiga ningún tipo de consecuencia para el infractor. Esta descapitalización patrimonial va en contra de los criterios de todos los investigadores y expertos en patrimonio consultados y convierte a una edificación industrial en un mero inmueble con estética industrial, pero carente de los valores mínimos para su consideración como patrimonial.

Un problema añadido a la aplicación del marco normativo es que, tras la experiencia adquirida durante la investigación, se puede concluir que el concepto de *Patrimonio Industrial* y las circunstancias que le afectan son cambiantes, por lo que su investigación y gestión deben ser dinámicas, empíricas y constantemente actualizadas. Tal y como se ha revelado en el Estado de la Cuestión, el propio concepto de *Patrimonio Industrial* ha ido evolucionando, así como las normativas y leyes que lo definen y protegen. De hecho, en la última ley de PCV, se contempla como novedad la definición y protección del *Patrimonio Inmaterial*. Esta realidad fluida es uno de los motivos que explican la desactualización de los inventarios de Patrimonio Industrial, una vez que las instituciones encargadas de su revisión han abandonado el trabajo de campo y, por lo tanto, el conocimiento directo y real del estado del Patrimonio Industrial material.

Al mostrar en el Estado de la Cuestión los referentes artísticos que han trabajado con *lo industrial* y que han influido en esta investigación, también se ponen de manifiesto las diferencias entre mi trabajo

y el de estos artistas. La diferencia sustancial, que marca la necesidad de profundizar en el conocimiento del patrimonio industrial, es la necesidad autoimpuesta de trabajar con datos objetivos que sustenten las denuncias que se formalizan en los proyectos artísticos. Tal es así que, a pesar de tener una postura activista y política, creo que es fundamental que tanto los análisis de datos como los cuestionamientos planteados en esta investigación sean rigurosos y veraces para que, al ser utilizados como motores de creación, puedan satisfacer igualmente a un experto en patrimonio y a un artista y evitar así cualquier posible cuestionamiento de la esencia conceptual de los proyectos artísticos realizados.

Valor añadido y originalidad de la tesis doctoral

Haciendo referencia a las diferencias entre esta investigación doctoral y otras que atienden al mismo objeto de estudio, se debe resaltar que otras ramas del saber están regidas por metodologías más regladas y encorsetadas, en las que habitualmente se desprecian o no se tienen en cuenta las subjetividades. De este modo, si se hubiese realizado el trabajo de campo desde otra perspectiva o metodología, gran parte del material documental, fotográfico y objetual recopilado hubiese sido descartado por irrelevante. La ventaja de poder crear una metodología propia para atender a los planteamientos de la investigación es que esta ayuda a buscar diferentes diagnósticos y soluciones sobre una misma problemática.

Entre los hallazgos más relevantes realizados en el transcurso de esta investigación destaca el mencionado descubrimiento del material fotográfico y videográfico inédito de las actuaciones del PDRRII. Este material, olvidado en los archivos del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, recopila los registros de los derribos ejecutados por las empresas de demolición adjudicatarias de las ayudas del *Programa*. Las fotografías y vídeos encontrados recogen los últimos instantes de vida de las más relevantes edificaciones fabriles del País Vasco, entre las que se encuentran AHV, la JABONERA TAPIA, SEFANITRO o el ASTILLERO EUSKALDUNA, entre otros. Este material tiene un gran valor documental e histórico.



También, se resalta como propio, el hallazgo, custodia y reutilización artística de los últimos modelos en madera para fundición de AHV y BWE, dos de las empresas más relevantes de la etapa industrial en el País Vasco. Estos objetos industriales tienen el valor de ser contenedores de tecnologías y oficios que han desaparecido, pero que fueron determinantes en el éxito de la industrialización vasca.

Resulta igualmente destacable el hallazgo de pruebas documentales de la demolición ilegal de un BC del PCV y del abandono y grave degradación de otros BBCC de origen industrial. Las pruebas

referidas demuestran el conocimiento de esta situación por parte de los poderes públicos competentes y su inacción consciente, lo que contradice frontalmente a las leyes de PCV. En este sentido, se han probado negligencias que implican a las tres instituciones vascas competentes en materia de PCV. Estas pruebas, posibilitan y justifican las denuncias judiciales realizadas ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia, denuncias admitidas a trámite y que implican subsidiariamente a las instituciones mencionadas y que se espera sean útiles para un cambio de rumbo en las políticas de gestión del Patrimonio Cultural.

Teniendo en cuenta que, en materia de Patrimonio Industrial y memoria de la industrialización, el tiempo corre en nuestra contra, la labor de registro y recopilación desarrollada en esta investigación doctoral se considera fundamental en el futuro, ya que gran parte del material que se custodia y que ha sido empleado en su elaboración estaba en un riesgo real de desaparecer. Además, la puesta en relación de datos e informaciones de distintas fuentes ayuda a elaborar una visión real y certera de la situación que atraviesa el patrimonio de la industrialización en la deriva postindustrial del Bilbao Metropolitano y posibilita prever qué futuro le espera en los territorios que actualmente están en transformación, como los enclaves periféricos de Zorrozaurre y Punta Zorroza.

Igualmente, se debe poner en valor la metodología empleada en relación con los resultados de la investigación, ya que la estructuración de la tesis en base a los conceptos clave ayuda a dimensionar el problema de investigación y a dotar de sentido y coherencia a los proyectos artísticos realizados en su anhelo de obrar un cambio en las políticas públicas de gestión del Patrimonio Industrial, socializar el problema que padece, sensibilizar a la sociedad y a las instituciones respecto a su fragilidad y valor y ayudar a su revitalización física y de memoria.



Dificultades y alcance de la investigación

Una de las mayores dificultades que he enfrentado en esta tesis y que se ve reflejada en su extensión es, tal y como se ha adelantado en las conclusiones del Estado de la Cuestión, la necesidad personal de ser escrupulosamente riguroso con los datos, los análisis, los cuestionamientos y las conclusiones de esta investigación. Desde un principio entendía, como inherente a este proyecto, la necesidad de vincular toda la práctica artística a las problemáticas halladas en el cruce de datos entre el análisis documental y el trabajo de campo. Una obra artística de denuncia sustentada en pruebas documentales es más eficaz a la hora de evangelizar y sensibilizar a la sociedad respecto de la grave situación que padece el Patrimonio Industrial y al valor añadido que aporta la conservación del Patrimonio Industrial.

Además, la denuncia pública, mediante el arte, de la situación que padece el Patrimonio Industrial protegido, por la dejadez de sus propietarios y la inacción de los poderes públicos, debe fundamentarse en información veraz, contrastada y objetiva que no pueda ser cuestionada. En caso contrario, la denuncia se ve desvirtuada y se pierde la influencia y presión sobre las autoridades para lograr un cambio en las políticas gestoras del Patrimonio Industrial.

El Patrimonio Industrial es un concepto en continua evolución y que se ve afectado por normativas y legislaciones que se adaptan a cada tiempo. Debido a la evolución del Patrimonio Industrial, en esta investigación doctoral lo que se marcan son tendencias, basadas en los datos analizados y en la situación real en que se encuentra. Otro de los indicadores de lo cambiante de la situación del Patrimonio Industrial es que durante esta investigación han tenido vigencia dos Leyes de PCV, la Ley 7/1990 de PCV y la ley 6/2019 de PCV.

Además, teniendo en cuenta que se trabaja en una etapa de transición entre épocas, en esta tesis se ha registrado y documentado la inexorable degradación de edificaciones y objetos industriales abandonados que van camino de desaparecer, pese a que algunos cuenten con protección legal.

Además, se ha probado la incapacidad de los poderes públicos para cumplir y hacer cumplir la legislación vigente en materia de Patrimonio Cultural. De igual forma, se ha constatado la tolerancia y permisividad de la sociedad con la desaparición, descapitalización, descontextualización y banalización de los vestigios industriales. Todos estos datos hacen que se augure un oscuro futuro al patrimonio de la industrialización en el País Vasco.

Otra de las dificultades que se han detectado en la investigación, es la atomización de la documentación referida a cada bien del Patrimonio Industrial. Esta circunstancia me ha llevado a tener que completar un puzle con información de numerosas fuentes. Esta Información, en no pocas ocasiones, estaba desactualizada o incompleta. He echado de menos un archivo centralizado, al menos para el Patrimonio Cultural, en el que se custodiase toda la documentación pertinente y en el que se



pusiese especial atención a su actualización.

También, se debe tener en cuenta, como dificultad añadida, la paulatina desaparición de los testigos de la etapa industrial: aquellas personas que la vivieron directa o indirectamente, pero cuyos recuerdos y testimonios alimentan la memoria colectiva de la industrialización. Esta circunstancia, unida a la

importante pérdida de edificaciones industriales, cuando estas suponen el soporte físico al que se ancla la memoria industrial, hacen que la transmisión intergeneracional de la memoria de la industrialización esté en peligro. Quizá, sea el momento de enfrentar la necesidad, como sociedad, de documentar y custodiar esas memorias individuales como parte del patrimonio inmaterial vasco y, aunque me consta que hay iniciativas particulares que trabajan en ese archivo del patrimonio inmaterial industrial, este proyecto debería ser de interés público e implicar a las instituciones culturales.

Un problema de carácter muy especial, que ha trastocado todas las previsiones planificadas para el correcto desarrollo de la investigación doctoral, ha sido el inesperado impacto de la pandemia mundial de la COVID-19. Los periodos de confinamiento forzoso, la desconfianza de los primeros momentos, la limitación de los aforos en los espacios de trabajo, los contagios y el desplazamiento de todos los compromisos y agendas de las personas involucradas en esta tesis han provocado un desajuste temporal que se ha venido arrastrando hasta su conclusión. De hecho, varios proyectos expositivos y trabajos de campo se han tenido que posponer hasta fechas que superan el límite temporal establecido para esta investigación doctoral.

Pasos futuros

Tras concluir esta investigación doctoral, he sido consciente del valor añadido que ofrece el arte en el estudio y la actuación sobre cualquier materia. Tal es así que, justo ahora que está en proceso la transformación postindustrial de los últimos bastiones industriales de Bilbao, Zorrozaurre y Punta Zorroza, concentraré mi labor investigadora y de práctica artística en hacer un seguimiento de las políticas urbanísticas y de ordenación de territorio que se implementen en estos espacios y del

tratamiento que se dé al Patrimonio Industrial construido que existe en estos territorios en transformación, apoyándome en la exploración de estos últimos espacios industriales de la Villa.

También, tengo previsto revisar, ordenar y catalogar el extenso repositorio de fotografía y vídeo generado en la investigación para trabajar artísticamente con él; de hecho, estoy preparando varios proyectos expositivos en los que utilizaré series fotográficas salidas del repositorio.

Otra de las tareas que me ha quedado pendiente es la apropiación y reinterpretación artística de los modelos para fundición de AHV, que aún hoy permanecen abandonados en los sótanos de GRANDES MOLINOS VASCOS. Se trabaja en un plan para salvar el mayor número de modelos posible. Una vez estén a salvo e inventariados, con la ayuda de técnicos de la AVPIOP, se empleará una pequeña colección de estos objetos industriales para crear un proyecto artístico en la línea del proyecto *Azken alabak*. Afortunadamente, para la realización de este trabajo se cuenta con un amplio repositorio documental y fotográfico que servirá de guía conceptual para dar un valor añadido a la obra, aunque se espera trascender la presencia del objeto industrial para lograr esculturas autónomas.

Otra de las labores para el futuro es continuar con la difusión y exposición de los proyectos artísticos de esta tesis, ya que la pandemia de la COVID-19 ha retrasado y concentrado los proyectos que habían sido interrumpidos y eso ha desplazado los nuevos proyectos a fechas de los años 2023 y 2024.

Además, se pretende llevar a cabo un ambicioso proyecto en el que se ha embarcado la AVPIOP y se pretende involucrar al Departamento de Cultura de la DFB. Este proyecto es el desplazamiento a un lugar seguro y el inventario de los últimos modelos para fundición de AHV. Estos modelos, hoy día, permanecen abandonados en los sótanos del también abandonado y degradado Edificio Principal de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS. Este proyecto se encuentra actualmente en proceso de valoración por la DFB.

Índice de figuras ¹

- Figura 1. Athletic Club. (1991). Fotografía oficial de la primera plantilla del Athletic Club de Bilbao de la temporada 1991-1992 con las instalaciones de AHV de fondo. https://www.todocoleccion.net/carteles-futbol/athletic-club-bilbao-1991-1992~x238618175#sobre_el_lote.
- Figura 2. Athletic Club (1998). Fotografía oficial de la primera plantilla del Athletic Club de Bilbao de la temporada 1998-1999 tomada delante del Museo Guggenheim Bilbao. <https://www.athletic-club.eus/equipos/athletic-club/1998-99/poster>.
- Figura 3. Edificio Gillender de Nueva York (en el centro de la imagen). https://es.wikipedia.org/wiki/Gillender_Building#/media/Archivo:Gillender_Building1900.jpg
- Figura 4. Badosa, L. (2008-2009), *Reflejos sobre paisaje industrial en azules con horno alto* [Pintura]. <http://patriindustrialquitectonico.blogspot.com/2011/09/obra-plastica-de-luis-badosa-conill.html>.
- Figura 5. Badosa, L. (2011), *El hades siderúrgico* [Pintura]. <https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/museo-rialia-museo-de-la-industria-/autoria-badosa-luis-sant-joan-les-fonts-girona-19-08-1944-bilbao-18-05-2015-/titulo-el-hades-siderurgico/objeto-pintura-/ciuVerFicha/museo-73/ninv-71-6152>.
- Figura 6. Lazkano, J.M. (1987), *La irresistible ascensión de lo fragmentario* [Pintura]. <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/la-irresistible-ascension-de-lo-fragmentario-8810>.
- Figura 7. Becher H. y Becher B. (1996-1976), *Aufbereitungsanlagen* [Fotografía]. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/aufbereitungsanlagen-plantas-preparacion>.
- Figura 8. Salgado, S. (1993), *Serra Pelada, Brasil* [Fotografía]. *Trabajadores*, 1993, p. 314.
- Figura 9. Burtynsky E. (2017), *Lithium mines #1, Salt Flats* [Fotografía]. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>.
- Figura 10. Burtynsky E. (2016), *Carrara marble quarries, Carbonera quarry #1* [Fotografía]. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>.
- Figura 11. Vergara, C. (1991-1998). Serie fotográfica *Antigua planta de Packard* [Fotografía]. <https://www.camilojosevergara.com/Detroit/Former-Packard-PLant/1>.
- Figura 12. Ortiz, A. (2019), *Link* [Escultura]. https://elpais.com/elpais/2019/10/03/icon_design/1570121577_308781.html.
- Figura 13. Cánovas, C. (1993), *Bilbao, Zorrotza, 1993* [Fotografía]. <https://www.carloscanovas.com/series-fotograficas/paisaje-sin-retorno/>.
- Figura 14. Raso F. (1993), *Columpio en Urbinaga. Sestao* [Fotografía]. Raso y Miranda, 1993, s.p.
- Figura 15. Raso F. (1992), *Escuela pública Vista Alegre. Sestao* [Fotografía]. Raso y Miranda, 1993, s.p.
- Figura 16. Raso F. (1995), *Operarios junto a las letras de la cabecera* [Fotografía]. *Semillas de hierro*, 1995, p. 79.
- Figura 17. Farocki, H. (2006), *Arbeiter verlassen die fabrik* [Instalación]. <https://static3.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05307.jpg>.
- Figura 18. Cartel del documental *“Nosotras mujeres de Euskalduna”*. 2016. <https://www.bilbaocentro.com/blog/nosotras-mujeres-de-euskalduna/>
- Figura 19. Velasco, N. (2019), *Silos del Manzanares intervenidos artísticamente. El silo de la izquierda es intervenido por Daniel Muñoz y Spok Brillor* [Fotografía]. <https://www.lanzadigital.com/provincia/manzanares/titanes-del-arte-urbano-y-la-inclusion-social/>.
- Figura 20. Muñoz, D. (2019), *Intermezzo* [Dibujo mural]. *Quid tum*, 2019, p. 58 y 59.
- Figura 21. Muñoz, D. (2019), *Intermezzo* (detalle) [Dibujo mural]. *Quid tum*, p. 64 y 65.
- Figura 22. Eguillor, J.C. (s.f.), *Bilbao metroland* [Dibujo]. Ilustración incluida en el libro recopilatorio de la obra de Eguillor titulado *Agur, amante* (2021). <https://bellezainfinita.com/es/inicio/188-agur-amante-9788412317503.html>.

Notas -----

¹ Todos los enlaces que aparecen en este apartado han sido revisados con fecha 26 de junio de 2021. Los enlaces incluidos están activos.

- Figura 23. Eguillor, J.C. (1995), *Bilbao metroland (las máquinas fatales)* [Dibujo]. Ilustración incluida en el libro recopilatorio de la obra de Eguillor titulado *Agur, amante* (2021).
<https://bellezainfinita.com/es/inicio/188-agur-amante-9788412317503.html>.
- Figuras 24, 25 y 26. Eguillor, J. C. (2000), ilustraciones de las incluidas en el libro "*Los Bilbao soñados de Eguillor*" (2000) en las que se aprecia la fusión de iconografías industriales y vasquistas muy propias de la obra de Eguillor. Eguillor, 2000, s.p.
- Figura 27. Tinguely J. (1980), *Méta-Harmonie II* [Escultura]. <https://tinguely.schaulager.org/en>.
- Figuras 28 y 29. Fotografías de la exposición "*Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial*" en las que se pueden observar que los modelos industriales de AHV son idénticos a los empleados por Tinguely en *Méta-Harmonie II*. Javier Fernández.
- Figura 30. Monsalvatje, X. (2019), *La sombra del olvido* [Pintura]. <http://xaviermonsalvatje.com/wp-content/uploads/2019/12/1-La-Sombra-del-Olvido.jpg>.
- Figuras 31 y 32. Monsalvatje, X. (2016), *Be careful what you wish for...* [Escultura]. <http://xaviermonsalvatje.com/la-ciudad-y-los-signos/>.
- Figura 33. Sbastida, M. (2018), Exposición del proyecto *Tecnofósiles del Antropoceno* en la Fundación Bilbao Arte. <https://www.miguelsbastida.com/technofossils-of-the-anthropocene/>
- Figura 34. Sbastida, M. (2018), Detalle de la pieza compuesta por dos fotografías de las capas geológicas del acantilado y de las pilas de ladrillos refractarios que las sustentan. <https://www.miguelsbastida.com/technofossils-of-the-anthropocene/>.
- Figura 35. Vaquero Palacios J. (1964-1968), *Central de Proaza* [Arquitectura]. *La belleza de lo descomunal*.
- Figura 36. Vaquero Palacios J. (1964-1968), *Central de Proaza* [Arquitectura].
https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/artistica-central-hidroelectrica-proaza-cumple-50-anos_2156.
- Figura 37. Vaquero Palacios J. (1945-1955), presa de *Grandas de Salime* [Arquitectura].
<https://www.turismoasturias.es/descubre/cultura/patrimonio-industrial/recursos-y-equipamientos/salto-y-central-hidroelectrica-de-grandas-de-salime>.
- Figura 38. Laka, X. y Elorriaga, J. (2003-2006), *Edificio de la sede de Azterlan* en Durango.
<http://www.azterlan.es/es/presentacion/historia-estrategia.html>.
- Figura 39. Smithson, R. (1967), *The monuments of Passaic* [Fotografía].
<https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic>.
- Figura 40. Jaio, I. y Van Gorkum, K. (2016), *Naturaleza muerta con recipientes* [Instalación escultórica].
<http://www.parallelports.org/es/project/naturaleza-muerta-con-recipientes>.
- Figura 41. Fotografía de satélite del territorio del Bilbao Metropolitano. Fuente:
https://www.geo.euskadi.eus/webgeo00-bisorea/es/x72aGeoeuskadiWAR/index.jsp?extent=-336163.549,5344645.7545,-310060.3038,5355499.8125,102100&layers=NOMBRESGEOGRAFICOS_CAS_8665_31&baselayer=Ortofoto-orto.
- Figura 42. Mapa con la relación de municipios que conforman el área funcional del Bilbao Metropolitano. Fuente:
https://www.bizkaia.eus/hirigintza/lurraldekoziatigigasmoa/en_que_consiste.asp?idioma=CA&TemCodigo=10130&dpto_biz=10&codpath_biz=10|8366|246|3723|10128|10130.
- Figura 43. Fotografía histórica de un grupo de mineros en una explotación a cielo abierto en los montes encartados. Fuente: <https://aboutbasquecountry.eus/2018/01/29/cuando-el-hierro-vasco-era-el-referente-de-calidad-en-el-mundo-entero/>.
- Figura 44. Fotografía histórica de una colada en el interior de la FÁBRICA AJURIA Y URIGOITIA. Fuente:
<http://www.asparrena.eus/lugares-de-interes/fabrica-de-ajuria>.
- Figura 45. Fotografía histórica de la fábrica SANTA ANA DE BOLUETA de Bilbao.
<http://coavnbiz.org/evento/conferencia-cpab-santa-ana-de-bolueta-1841-2015-del-hierro-pudelado-a-las-alas-de-avion/>.
- Figura 46. Publicidad de ALTOS HORNOS DE VIZCAYA. Fuente: <http://www.bilbaopedia.info/altos-hornos-vizcaya>.
- Figura 47. Fotografía que muestra la intensiva actividad naval de la ría del Nervión desde los albores de la industrialización. Fuente: <https://www.clustermaritimo.es/2013/07/30/una-mirada-a-la-historia-de-los-astilleros/>.
- Figura 48. Publicidad de la empresa eibarresa ORBEA en la que se puede observar la deriva de la empresa para adaptarse al escenario comercial posbélico, en el que la fabricación de armas da paso a la fabricación de productos de consumo como bicicletas o carritos para bebés. Fuente:
<https://www.euskonews.eus/0587zbn/gaia58703es.html>.

- Figura 49. Publicidad de la empresa BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA. Fuente:
http://historico.oepm.es/museovirtual/galerias_tematicas.php?tipo=EMPRESA&xml=Sociedad%20Espa%C3%B1ola%20de%20Construcciones%20Babcock%20y%20Wilcox.xml
- Figura 50. Fotografía del complejo industrial de SEFANITRO en Barakaldo. Fuente: Exposición "*SEFANITRO, historia de una fábrica*".
- Figura 51. Fotografía aérea del *Puerto de Bilbao* en Santurtzi. Fuente:
<https://www.interempresas.net/Nautica/Articulos/369662-Puertos-Vascos.html>.
- Figura 52. Fotografía de la llamada marcha de hierro que emprendieron los trabajadores de ENSIDESA y AHV desde sus fábricas hasta Madrid para reivindicar la viabilidad de sus empresas. Fuente:
<https://txtlab.art.blog/2019/05/09/caminando-sobre-hierro/>.
- Figura 53. Fotografía de las movilizaciones que se dieron para frenar la reconversión industrial en Euskadi. Fuente:
<http://www.cnt-sindikatua.org/es/noticias/donde-queda-la-lucha-obrera>.
- Figura 54. Cuadro estadístico de la evolución de la población ocupada en industria en los momentos más duros de la crisis, comparando las 3 provincias vascas con las principales ciudades españolas y el Estado. Fuente: INE.
- Figura 55. Fotografía de la marcha antinuclear de agosto de 1979. Fuente:
https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/lemoniz-metafora-transicion-vasca_1_3866338.html.
- Figura 56. Fotografía de una de las placas conmemorativas de las inundaciones de 1983. Fuente: Alberto Salcedo.
- Figura 57. Fotografía de un buque hundido en pleno centro de Bilbao como consecuencia de las inundaciones de 1983. Fuente: <https://blogs.deusto.es/RSanSalvador/bilbao-1975-1983-la-crisis-y-las-inundaciones/>.
- Figura 58. Fotografía de los efectos de las inundaciones de 1983 en una localidad cercana a Bilbao. Fuente: EITB, 26/08/2013.
- Figura 59. Fotografía del muro perimetral de los Talleres de Zorroza en el que se anuncia el alquiler de las instalaciones fabriles protegidas. 2019. Fuente: Alberto Salcedo.
- Figura 60. Centro de Estudios Demográficos de la Universidad Autónoma de Barcelona (2017). Mapa de la situación en que se encuentran los municipios rurales en España en 2016.
<https://www.catalunyavanguardista.com/la-sostenibilidad-demografica-de-la-espana-vacia/>.
- Figura 61. Fotografía frontal del edificio denominado de Servicios Sociales, donde se encontraba la escuela de aprendices de AHV. 1943. Fuente: <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/la-escuela-de-aprendices-de-altos-hornos-de-vizcaya-en-sestao-i/>.
- Figura 62. Fotografía de la fachada trasera del edificio denominado de Servicios Sociales, donde se encontraba la escuela de aprendices de AHV. 1943. Fuente:
<http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/la-escuela-de-aprendices-de-altos-hornos-de-vizcaya-en-sestao-i/>.
- Figura 63. Fotografías de los alumnos de la Escuela de Aprendices de AHV en la sala de dibujo. 1954. Fuente:
<http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/la-escuela-de-aprendices-de-altos-hornos-de-vizcaya-en-sestao-i/>.
- Figura 64. Fotografía de los alumnos de la Escuela de Aprendices de AHV en el taller mecánico. 1954. Fuente:
<http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/la-escuela-de-aprendices-de-altos-hornos-de-vizcaya-en-sestao-i/>.
- Figura 65. Fotografía de la fachada general trasera del Edificio de Servicios Sociales. 2019. Fuente: Alberto Salcedo.
- Figura 66. Fotografía del acceso de la fachada trasera del Edificio de Servicios Sociales. 2019. Fuente: Alberto Salcedo.
- Figura 67. Fotografía de la fachada del edificio de vivienda obrera LA GALANA de Sestao. Fuente:
<https://www.euskadi.eus/casa-la-galana/sestao/camino-de-santiago/web01-a2donjak/es/>.
- Figura 68. Bueno, O. L. (s.f.). Fotografía aérea de la central nuclear de Chernóbil tras el accidente en el reactor.
<https://elpais.com/internacional/2021-04-26/chernobil-35-aniversario-de-la-mayor-catastrofe-nuclear-de-la-historia.html>.
- Figura 69. Mapa de suelos potencialmente contaminados (solares marcados en rojo) del Bilbao Metropolitano. 2021. Fuente: https://opendata.euskadi.eus/w79-contdata/es/contenidos/ds_geograficos/inventario_suelos_contaminados/es_opendata/indice.html.
- Figura 70. Fotografía del complejo de la Central Nuclear de Lemóniz. 2020. Fuente: Alberto Salcedo.
- Figura 71. Fotografía de la demolición del pabellón de la Santa Sede en la Expo'92 de Sevilla. Fuente:
<https://offloadmedia.feverup.com/sevillasecreta.co/wp-content/uploads/2019/03/20102250/20080411.jpg>.

- Figura 72. González, M. (2004). Fotografía de las torres de vigilancia de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ. Fuente: http://marisagonzalez.com/wp-content/uploads/2019/04/CatalogoNuclear-Lemoniz_MarisaGonzalez_2004.pdf.
- Figura 73. González, M. (2004). Fotografía de la valla perimetral de la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ. Fuente: http://marisagonzalez.com/wp-content/uploads/2019/04/CatalogoNuclear-Lemoniz_MarisaGonzalez_2004.pdf.
- Figura 74. Salcedo, A. (2020). Frame de la pieza audiovisual *Un fin del mundo mejor es posible* (2020).
- Figura 75. Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Transportes (1997). Mapa que identifica los diferentes paisajes industriales del País Vasco dentro de las DOT.
- Figura 76. Salcedo, A. (2019). Fotografía de uno de los carteles del PDRRII en Zorrotzaurre.
- Figura 77. Departamento de Ordenación del Territorio (1997). Ficha técnica realizada en el *Estudio-Inventario de Bizkaia* correspondiente a la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ.
- Figuras 78, 79, 80 y 81. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografías de edificaciones demolidas por el PDRRII que no encajan como instalaciones industriales.
- Figura 82. Salcedo, A. (2021). Gráfico sobre los tipos de actuaciones del PDRRII.
- Figura 83. Salcedo, A. (2021). Tabla de datos de las *actuaciones justificadas* del PDRRII.
- Figura 84. Geo Euskadi (2021). Ortografía de 1977, que muestra las edificaciones industriales activas.
- Figura 85. Geo Euskadi (2021). Ortografía de 2019, que muestra los solares reutilizados. En el número 9 se ha construido un edificio de viviendas, mientras el número 7 es ocupado por un aparcamiento público.
- Figura 86. Google Maps (2019). Fotografía del parking público que ocupa el solar sito en el número 7 de la calle Bereterretxe.
- Figura 87. Google Maps (2019). Fotografía del edificio de viviendas erigido en el solar número 9 de la misma calle.
- Figura 88. Salcedo, A. (2021). Tabla de datos de las *actuaciones no justificadas* del PDRRII en el Bilbao Metropolitano.
- Figura 89. Geo Euskadi (2021). Ortofotografía de 1977 que muestra los municipios de Barakaldo y Sestao. (1) Perimetrados con línea amarilla, se marcan los terrenos ocupados por AHV en Sestao. (2) Perfilados con línea roja, se marcan los terrenos barakaldeses de AHV.
- Figura 90. Geo Euskadi (2021). Ortofotografía de 2019 que muestra como los terrenos de la dársena *La Benedicta* siguen teniendo uso industrial y están ocupados por las empresas VICINAY, LA NAVAL Y ARCELOR MITTAL (ACB); mientras, los terrenos barakaldeses de AHV se han reurbanizado como nuevo ensanche de la ciudad postindustrial.
- Figuras 91 y 92. Geo Euskadi (2021). Comparativa ortofotográfica entre los espacios donde se ubicaban los hornos altos de AHV. En la imagen superior (1995), aún se pueden ver los tres hornos altos: el Horno Alto N°1 perimetrado en amarillo, el Horno Alto N°2, perimetrado en azul, y el Horno Alto 2A (M^a Ángeles), perimetrado en rojo. En la imagen inferior (2019), se puede observar que únicamente el Horno Alto N°1 sigue en pie.
- Figura 93. *Plan Territorial Sectorial* (1996). Extracto del inventario del PTS de 1996 en el que se propone la calificación de los Altos Hornos de AHV como BBCC.
- Figura 94. *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco* (2007). Extracto del inventario de Patrimonio Industrial de 2007 en el que se reconoce el Horno Alto de AHV como BC.
- Figura 95. Bilbao Ría 2000 (s.f.). Fotografía del Edificio Ilgner antes de su rehabilitación. <https://www.bilbaoria2000.org/actuaciones/barakaldo/edificio-ilgner/>.
- Figura 96. Departamento de Ordenación del Territorio (1997). Extracto de la ficha de AHV incluida en el *Estudio-Inventario de Ruinas Industriales de Bizkaia*. En la ficha se puede observar que la empresa estaba incluida en el registro general de bienes calificados y que no poseía elementos de interés arquitectónico (incluido el Edificio Ilgner) ni reutilizables.
- Figura 97. Salcedo, A. (2020). *Demolition man* [Fotografía intervenida].
- Figura 98. Salcedo, A. (2020). *Dream team* [Fotografía intervenida].
- Figura 99. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía aérea de las edificaciones de AHV en Barakaldo, ocupando los terrenos denominados *Urban Galindo* antes de la actuación del PDRRII.
- Figura 100. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía aérea del mismo territorio tras la actuación del PDRRII. Sólo quedó en pie el Edificio Ilgner.
- Figura 101. PGOU Barakaldo. Infografía de la transformación postindustrial de los terrenos de *Urban Galindo*. Marcado con un círculo amarillo la ubicación del Edificio Ilgner.

- Figuras 102. Departamento de Ordenación del territorio (s.f.). Fotografía aérea de la dársena La Benedicta con las instalaciones de AHV a pleno rendimiento.
- Figura 103. Departamento de Ordenación del territorio (s.f.). Fotografía del complejo de AHV en Sestao con sus tres hornos altos aún en pie.
- Figura 104. Google Maps (2021). Imagen aérea de la dársena La Benedicta en la actualidad.
<https://www.google.com/maps/place/Sestao,+Vizcaya/@43.3103544,-3.0040177,2104m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd4e5a18b62d7473:0x8126b1c01786636f!8m2!3d43.3071403!4d-3.0000604>.
- Figura 105. Salcedo, A. (2021). *Reset* [Fotografía intervenida].
- Figuras 106 y 107. Geo Euskadi (2021). Comparación ortofotográfica del área donde se ubica GRANDES MOLINOS VASCOS. En la imagen superior, de 1983, se muestra la imagen del espacio ocupado por el complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS con el edificio de oficinas rodeado por el círculo amarillo. En la ortofotografía inferior, de 2019, se muestra el complejo con el solar sin reutilizar desde hace más de dos décadas.
- Figura 108. *Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco* (2007). Extracto de la referencia a los elementos que integran el complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS con propuesta de categoría de Monumento. La casa de oficinas y vivienda está recogida como elemento integrante del conjunto en el *Anexo del Territorio Histórico de Bizkaia del Inventario de 2007*.
- Figura 109. Plan Territorial Parcial (1996). Extracto del PTS de 1996 elaborado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco en el que se hace referencias a GRANDES MOLINOS VASCOS. PTS 1996, p. 91 y 94.
- Figura 110. *Estudio-inventario de Ruinas Industriales. Territorio Histórico de Vizcaya* (1997). Extracto de la ficha dedicada a GRANDES MOLINOS VASCOS. En el apartado de elementos de interés, en el epígrafe de observaciones, entre los elementos arquitectónicos de interés se destacan los pabellones industriales y la casa de oficinas y vivienda.
- Figura 111. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía aérea del complejo de la harinera Grandes Molinos Vascos antes de la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda.
- Figura 112. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía aérea de la harinera tras la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda.
- Figura 113. Departamento. de Ordenación del Territorio (s.f.). Vista aérea del solar resultante de la demolición del Edificio de Oficinas y Vivienda. El solar liberado sigue sin reutilizarse 23 años después de la demolición.
- Figura 114. Expediente 981098000001 del Ayuntamiento. de Bilbao (s.f.). Fotografía de la fachada principal del Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS antes de ser demolido.
- Figura 115. Expediente 981098000001 del Ayuntamiento. de Bilbao (s.f.). Fotografía del lateral derecho del Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS
- Figura 116. Expediente 981098000001 del Ayuntamiento. de Bilbao (s.f.). Fotografía de la fachada trasera del Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS antes de su demolición.
- Figura 117. Expediente 981098000001 del Ayuntamiento. de Bilbao (s.f.). Fotografía que muestra desde altura el estado general del Edificio de Oficinas y Vivienda de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 118. Departamento de Ordenación del Territorio (2019). Fotografía de la parte trasera de GRANDES MOLINOS VASCOS. En el muro perimetral del complejo aún se aprecian los huecos tapiados de lo que fueron puertas y ventanas del edificio de oficinas y vivienda.
- Figura 119. Salcedo, A. (2020). Tabla de los elementos incluidos en la tipología de actuaciones con suelos no reutilizados.
- Figura 120. Intervención gráfica sobre imagen original de Google Maps. (2020). Mapa de las actuaciones del PDRRII en Zorrozaurre, con las parcelas liberadas y abandonadas marcadas en rojo: (1) TARABUSI, (2) LA AERONÁUTICA, (3) MATRICERÍA DEL NERVIÓN, (4) CROMODURO, (5) PRAXAIR y (6) los edificios sitos en los números 30, 31, 32, 33 y 34.
- Figura 121. Intervención gráfica sobre imagen original de Leioa.net (2020). Mapa del barrio de Lamiako en Leioa. En este mapa se marcan los diferentes usos del suelo.
http://www.leioa.net/conoce_doc/Plano_LEIOA_REVERSO_2020_150ppi.pdf.
- Figura 122. *Proyecto de demolición fábrica Delta Lamiako* (2009). Plano adjuntado al documento *Proyecto de demolición fábrica Delta Lamiako* en el que se marca la detección de residuos tóxicos en las naves de DELTA LAMIAKO.
- Figura 123. Geo Euskadi y Salcedo, A. (2021). Ortofotografía de 1977 que ofrece una vista aérea del los complejos industriales de LAN y DELTA LAMIAKO.

- Figuras 124. Geo Euskadi y Salcedo, A. (2021). Ortofotografía de 2019 de los solares vacíos de lo que fueron las fábricas de DELTA LAMIAKO y LAN.
- Figuras 125. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía aérea del complejo de LAN con las edificaciones fabriles en pie.
- Figuras 126. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía de la fábrica DELTA LAMIAKO en pleno funcionamiento.
- Figuras 127. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía del solar liberado tras la demolición de todas las edificaciones industriales de LAN.
- Figuras 128. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía del solar en desuso que antaño estaba ocupado por el complejo fabril de DELTA LAMIAKO.
- Figura 129. Salcedo, A. (2021). Fotografía actual de los solares abandonados de DELTA LAMIAKO y LAN, ubicados a la derecha del trazado ferroviario.
- Figura 130. Salcedo, A. (2021). Tabla de datos de las *actuaciones no justificadas* del PDRRII en el Bilbao Metropolitano.
- Figuras 131. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía que muestra el complejo del Hospital de Leioa en 1983.
- Figura 132. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía que muestra el solar resultante de la demolición del Hospital de Leioa en 2019.
- Figura 133. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía del Hospital de Leioa antes de su demolición, con el característico cartel del PDRRII en su acceso.
- Figura 134. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía del solar resultante de la demolición de las edificaciones del Hospital de Leioa.
- Figura 135. Salcedo, A. (2020). Fotografía del solar “liberado” tras la demolición del Hospital de Leioa, plagado de hierba de la pampa.
- Figura 136. Google Maps (s.f.). Vista aérea del solar en el que se ubicaba el Hospital, con las huellas de sus cimientos. Hoy en día, permanece vacío y sin un plan de reutilización.
- Figura 137. AVPIOP (s.f.). Noticia del *Correo Español El Pueblo Vasco* de 5 de diciembre de 1982, dedicada a las *Jornadas de Protección del patrimonio Industrial*.
<http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/i-jornadas-sobre-la-proteccion-y-revalorizacion-del-patrimonio-industrial-barakaldo-1982-iv/#post/0>.
- Figura 138. *Plan Territorial Sectorial* (1996). Gráfica de la propuesta de protección por territorios y sectores productivos incluida en el PTS.
- Figura 139. *Plan Territorial Sectorial* (1996). Ejemplo de ficha individual de uno de los elementos incluidos en el PTS.
- Figura 140. Departamento de Cultura de Gobierno Vasco (s.f.). Fotografía de la fachada de la Alhóndiga y la Plaza Arriquirar, extraída del *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco*, en esta imagen se pueden observar los accesos de la planta baja tapiados y coches aparcados rodeando el edificio (modelos de vehículos que llevan décadas fuera del mercado).
- Figura 141. Azkuna Zentroa (s.f.). Fotografía de la fachada principal de Alhóndiga Bilbao en la actualidad con la Plaza Arriquirar anexionada al edificio contraviniendo el régimen de protección que tiene.
- Figura 142. Cuadro de BBCC de origen industrial registrados en el Bilbao Metropolitano.
- Figura 143. Salcedo, A. (2021). Gráfica de porcentajes sobre la situación en que se encuentran los BBCC de origen industrial en el área metropolitana de Bilbao.
- Figura 144. BOPV n° 87 de 11 de mayo de 1999. Plano oficial del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA, incluye las edificaciones del conjunto protegido.
- Figura 145. Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco (s.f.). Ortofotografía del espacio de TALLERES DE ZORROZA, tal y como aparece en el buscador del Centro de Patrimonio Cultural del gobierno Vasco. Aparecen marcadas con el número 447 todas las edificaciones pertenecientes al Conjunto Monumental. El número 447-4 refiere al pabellón de Metal *Deployé*, incluido dentro del área protegida.
- Figura 146. Geo Euskadi y Salcedo, A. (2021). Ortofotografía del complejo de TALLERES DE ZORROZA en el año 2002. En la imagen, en la que se marca con una línea amarilla el espacio protegido, se observan los tres inmuebles integrantes del Conjunto Monumental conservando todavía sus cubiertas. Marcado con perfil blanco se muestran las cubiertas del pabellón de Metal *Deployé*.
- Figura 147. Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco (s.f.). Fotografía extraída de la ficha n° 447 del Inventario de Patrimonio Cultural del País Vasco en la que se demuestra como la propiedad

acumulaba escombros y chatarra contra los muros de las edificaciones patrimoniales, invadiendo el espacio protegido de este BC.

- Figura 148. AVPIOP (2009). Fotografía que demuestra el apilamiento de maquinaria contra la fachada del Edificio de Oficinas y Vivienda de TALLERES DE ZORROZA. Esta acción invade el área protegida de este BC. <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/los-talleres-de-zorroza-de-bilbao/#post/0>.
- Figura 149. AVPIOP (2009). Fotografía que muestra la base de un montículo de gran tamaño de material de construcción apoyado contra la pared de una de las naves protegidas de TALLERES DE ZORROZA, invadiendo el área protegida. <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/los-talleres-de-zorroza-de-bilbao/#post/0>.
- Figura 150. Expediente 01 1096 000002. Fotografía adjuntada en el anexo del documento “Informe de Ruina” de los pabellones que conforman los TALLERES DE ZORROZA, incluido el de Metal Deployé. En la imagen no se aprecia un estado de degradación que justifique un estado de ruina física irreparable. A la izquierda de la imagen aportada se puede apreciar la acumulación de material en el área protegida de este BC, lo que probaría su uso negligente y una ilegalidad flagrante.
- Figura 151. Google Maps (2021). Imagen de Punta Zorroza con las edificaciones que conforman el Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA, con la huella de los cimientos del desaparecido Pabellón de Metal *Deployé*.
- Figura 152. Informe 01109600.02/EDIFIC1.01 (s.f.). Plano adjunto al Informe 01109600.02/EDIFIC1.01 en el que el Ayto. de Bilbao identifica los dos pabellones que conforman, junto al edificio de vivienda y oficinas, el Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA. Al Pabellón de Metal *Deployé* se le llama *Nave sur* y al de la Central de Fuerza se le identifica como *Nave norte*.
- Figura 153. Informe 01109600.02/EDIFIC1.01 (s.f.). Fotografía incluida en el informe municipal, en ella se observa la situación en que se encontraban los pabellones patrimoniales. Marcado en amarillo se muestra el pabellón de la Central de Fuerza, mientras el marcado en rojo es el pabellón de Metal *Deployé*.
- Figura 154. Dirección de Patrimonio del Gobierno Vasco (s.f.). Fotografía de las fachadas frontales de los pabellones de Metal *Deployé* y de la Central de Fuerza. Esta fotografía forma parte de la ficha nº 447 correspondiente a los TALLERES DE ZORROZA.
- Figura 155. Dirección de Patrimonio del Gobierno Vasco (s.f.). Fotografía incluidas en la ficha nº 447 correspondiente a los TALLERES DE ZORROZA. En la imagen se ven los pabellones protegidos en pie y en un estado de conservación prácticamente idéntico.
- Figura 156. Salcedo, A. (2021). Fotografía que muestra el estado de conservación de la fachada y las cubiertas del Edificio de Oficinas y Vivienda de TALLERES DE ZORROZA.
- Figura 157. Salcedo, A. (2021). Fotografía del pabellón de la Central de Fuerza. Esta edificación protegida ha perdido su cubierta y apenas se mantiene en pie, pese a que tanto la DFB como la propiedad se habían comprometido a mantenerla dignamente.
- Figura 158. Geo Euskadi. Ortofotografía de 2005 en la que se muestran los pabellones protegidos de TALLERES ZORROZA en pie.
- Figura 159. Geo Euskadi. Ortofotografía de 2006 en la que se puede observar que todas las edificaciones no patrimoniales fueron demolidas.
- Figura 160. Geo Euskadi. La ortofotografía de 2007 muestra la desaparición del pabellón de Metal *Deployé*, aunque sus escombros aún ocupan su espacio; lo que probaría que la demolición se produjo entre 2006 y 2007.
- Figura 161. Geo Euskadi. Ortofotografía de 2008 que muestra que los escombros de la nave demolida aún no fueron recogidos.
- Figuras 162. Geo Euskadi. Ortofotografía de 2009, aún se pueden observar los restos del pabellón desaparecido.
- Figura 163. Geo Euskadi. La ortofotografía de 2010 muestra el solar donde se erigía el pabellón de Metal *Deployé*, completamente desescombrado.
- Figura 164. Salcedo, A. (2019). Fotografía del exterior del pabellón de la Central de Fuerza. Tal y como se puede comprobar a simple vista, la degradación de la edificación es extrema, ya que ha perdido totalmente sus cubiertas y sus agrietadas paredes apenas se mantienen en pie.
- Figura 165. Salcedo, A. (2019). Fotografía del interior del Pabellón de la Central de Fuerza. En esta imagen se muestra el estado de ruina de esta edificación. En la actualidad ha perdido totalmente su cubierta.
- Figura 166. Salcedo, A. (2019). Fotografía de una de las grietas de la fachada exterior del pabellón. Las medidas de sujeción de la estructura del pabellón son del todo insuficientes.

- Figura 167. Salcedo, A. (2019). Fotografía de uno de los accesos del pabellón colonizado por la vegetación. En esta imagen se muestran los efectos de décadas de abandono, de mal uso y de nula inversión en su mantenimiento.
- Figura 168. Salcedo, A. (2020). Fotografía de las fachadas de los edificios adosados de vivienda y de oficinas del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA.
- Figura 169. Salcedo, A. (2020). Fotografía de detalle del estado de las fachadas del Edificio de Oficinas y Vivienda.
- Figura 170. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la fachada de los edificios adosados de vivienda y de oficinas del Conjunto Monumental de los TALLERES DE ZORROZA.
- Figura 171. Salcedo, A. (2020). Fotografía de una de las estancias del Edificio de Oficinas y Vivienda de TALLERES DE ZORROZA. Las imágenes muestran el grave deterioro general y la falta de mantenimiento.
- Figura 172. Salcedo, A. (2020). Fotografía de uno de los pasillos del Edificio de Oficinas y Vivienda.
- Figura 173. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la escalera de acceso al Edificio de Oficinas y Vivienda de TALLERES DE ZORROZA.
- Figura 174. *Registro de la CAPV de Patrimonio Cultural Vasco* (s.f.). Ortofotografía incluida en la ficha 447-5 dedicada al pabellón de la Central de Fuerza en la que se pueden observar los daños en la cubierta de dicho pabellón, así como la desaparición del pabellón de Metal *Deployé*.
- Figura 175. Fiscalía Provincial de Bizkaia (2021). Copia de la carta de la Fiscal Jefe de la Fiscalía Provincial de Bizkaia en la que se anuncia el inicio de diligencias de investigación por un presunto delito contra el PCV.
- Figura 176. Salcedo, A. (2019). Fotografía del paisaje industrial de Punta Zorroza, donde destaca la presencia del Conjunto Monumental.
- Figura 177. Euskadi.eus (s.f.). Fotografía de uno de los elementos integrantes del conjunto protegido del BC la Demasia a Complemento. <https://www.euskadi.eus/app/ondarea/patrimonio-construido/la-demasia-a-complemento/mina/patrimonio-industrial/muskiz/-cobaron/fichaconsulta/5107>.
- Figura 178. Salcedo, A. (2020). Fotografía que muestra una vista general del horno Alto N°1 de AHV, en la que se pueden apreciar las huellas de la oxidación.
- Figura 179. Salcedo, A. (2019). Fotografía de detalle de la oxidación y degradación que afecta a la estructura del Horno Alto N°1 por la falta de mantenimiento.
- Figura 180. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la fachada norte de la ESTACIÓN DE NEGURI. en la que se puede observar el enterramiento parcial de la edificación.
- Figura 181. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la fachada sur de la estación con todas las ventanas y puertas tapiadas y con desperfectos en su cubierta.
- Figura 182. Salcedo, A. (2018). *Estación de Neguri* [Fotografía]. Obra integrada en el proyecto *Exposición de motivos* (2018). En esta obra, se proyecta sobre la fachada de la ESTACIÓN DE NEGURI el artículo 34.4 del por aquel entonces proyecto de ley de 2016 de PCV, en el que se habla de la restauración del PCV.
- Figura 183. Salcedo, A. (2019) Fotografía de la fachada frontal del Edificio Principal de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 184. Salcedo, A. (2019) Fotografía de la parte trasera de GRANDES MOLINOS VASCOS, donde se distingue la L que conforman la fábrica de pisos y los silos del edificio principal, el muro el arco de acceso y la nave de la Cordelería del antiguo Astillero Real de Zorroza. Ambas edificaciones llevan décadas abandonadas y manifiestamente degradadas.
- Figura 185. Salcedo, A. (2020). Vista general de la *sala de bocas* de los silos de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 186. Salcedo, A. (2020). Fotografía de detalle de las salidas para cereal de la base de los silos.
- Figura 187. Salcedo, A. (2020). Fotografía del techo de la *sala de bocas* de los silos de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 188. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos* [Fotografía]. Obra integrante del proyecto artístico *Exposición de Motivos* (2018) en la que se proyectó el artículo 3 de la Ley 7/1990 PCV sobre la piel de los silos de Grandes Molinos Vascos
- Figura 189. BOPV n° 51 de 13 de marzo de 2009. Plano oficial del Monumento GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 190. Google Maps (s.f.). Fotografía aérea que muestra la zona protegida en la actualidad. En ambos mapas se marca en azul la ubicación del hoy desaparecido Edificio de Oficinas y Vivienda.
- Figura 191. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la fachada del Pabellón de la Cordelería del Astillero Real de Zorroza, en primer término, con la estructura de contención contra desprendimientos.
- Figuras 192. Informe *Desmontaje y sustitución de cubiertas de fibrocemento, canalones y bajantes* (s.f.). Comparativa fotográfica del estado de las cubiertas antes y después de la reparación de sus cubiertas. Fotografía de las cubiertas del Edificio Principal antes de su reparación.
- Figura 193. Salcedo, A. (2020). Fotografía del estado actual de las cubiertas desde el interior del Edificio Principal.
- Figura 194. Salcedo, A. (2018). Fotografía que muestra el principio de degradación en el frontal de la cubierta principal de GRANDES MOLINOS VASCOS.

- Figura 195. Salcedo, A. (2021). Fotografía de la fachada del Edificio Principal en la que se aprecia el derrumbe de parte de la estructura de la cubierta frontal. El estado de abandono y degradación de este monumento es notorio y visible.
- Figura 196. Salcedo, A. (2021). Fotografía de la parte trasera del complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS en la que se aprecia la grave degradación de las cubiertas de la edificación patrimonial. La cubierta de los silos ha desaparecido totalmente.
- Figura 197. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la obra *Somos o no somos?* incluida en el proyecto *I survived the Guggenheim effect*. Con esta intervención se pretende poner el acento en la desafección social e institucional para con el PCV y sobre las consecuencias que, en forma de la pérdida patrimonial y de memoria, acontecen cuando se abandona un BC.
- Figura 198. Salcedo, A. (2020). Fotografía de los modelos de AHV amontonados en sacas desde hace más de dos décadas en GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 199. Salcedo, A. (2020). Fotografía que muestra la situación de abandono en que se encuentran los modelos de AHV.
- Figura 200. Salcedo, A. (2020). Fotografía de detalle que muestra algunos modelos de AHV afectados por las filtraciones de agua debido a la desaparición de parte de la cubierta del Edificio Principal de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 201. Fotografía que muestra un roblón original del siglo XIX del PUENTE TRASBORDADOR DE BIZKAIA (con número de serie incluido) de venta en la tienda del propio Monumento. Fuente: AVPIOP.
- Figura 202. Cartel promocional del PUENTE TRASBORDADOR DE BIZKAIA realizado por el Ayuntamiento de Getxo (el municipio en el que se encuentra la tienda de souvenirs y la terraza del Puente), en el que se puede observar la pasarela peatonal junto al logotipo de la Unesco. <https://www.getxo.eus/es/turismo/que-ver/puente-colgante>.
- Figura 203. Google Maps (s.f.). Ortofotografía del Muelle de Hierro en la que se aprecia dimensión de esta infraestructura.
- Figura 204. Cárcamo, J. (2009). Fotografía del Muelle de Hierro de Portugalete.
- Figura 205. Imagen histórica del MUELLE DE HIERRO en su estado original. En la imagen se aprecia la disposición longitudinal de los listones de madera y la barandilla original. Churruca en color blanco. <http://monografiashistoricasdeportugalete.blogspot.com/>.
- Figura 206. Salcedo, A. (2021). Fotografía del MUELLE DE HIERRO tras la reforma de 2011. En la imagen se constata la sustitución de la barandilla original y la disposición transversal del dibujo del hormigón impreso del suelo del paseo.
- Figuras 207. Fotografía de la barandilla original del MUELLE DE HIERRO creada por el propio Churruca. <http://www.patrimonioidustrialvasco.com/actividades/avpiop-luchando-por-recuperar-la-barandilla-original-del-muelle-de-portugalete/#post/0>.
- Figuras 208. Salcedo, A. (2021). Fotografía de la nueva barandilla de acero del MUELLE DE HIERRO .
- Figura 209. Departamento de Ordenación el Territorio del Gobierno Vasco (s.f.). Fotografía del paisaje industrial de la ría del Nervión a mediados del siglo XX.
- Figura 210. Google Maps (s.f.). Vista aérea de Abandoibarra como paisaje diseñado por el ser humano.
- Figura 211. Salcedo, A. (2019). Obra *"Cultural Landscape"*. Esta pieza forma parte del proyecto *I survived the Guggenheim effect*.
- Figura 212. Fotografía de la década de 1970 de la actividad industrial en la Margen Izquierda del *paisaje industrial de la ría Ibaizabal-Nervión*. Fuente: https://www.bizkaiaalent.eus/wp-content/uploads/2015/04/ria_anos70.jpg.
- Figura 213. Fotografía del sistema de transporte aéreo de mineral de hierro. 1883. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/margen-izquierda/201701/16/esta-postal-mina-20170115211857.html>.
- Figura 214. Sbastida, M. (2018). Fotografía de uno de los refractarios de AHV incrustado de la capa geológica. <https://www.miguelsbastida.com/technofossils-of-the-anthropocene/>.
- Figura 215. Sbastida, M. (2018). Fotografía de la estratificación geológica (se contraponen la horizontalidad del estrato postindustrial con la verticalidad de los estratos geológicos preexistentes) en la playa de Tunelboca (Getxo), realizada por Sbastida para el proyecto *Tecnofósiles del Antropoceno*. <https://www.miguelsbastida.com/technofossils-of-the-anthropocene/>.
- Figura 216. Sbastida, M. (2018). Fotografía de detalle de una de las piezas expuestas por Sbastida en la Fundación BilbaoArte. <https://www.miguelsbastida.com/technofossils-of-the-anthropocene/>.

- Figura 217. Salcedo, A. (2020). Gráfica temporal que muestra las dos grandes etapas en que se divide la transformación postindustrial del Bilbao Metropolitano.
- Figura 218. Fotograma de la película *Jupiter Ascending* (2015) en el que se intuye el paisaje de Abandoibarra. https://cadenaser.com/emisora/2014/09/26/radio_bilbao/1411689675_850215.html.
- Figura 219. Fotografía de los depósitos de la Estación Depuradora de Galindo. <http://www.fyseg.com/es/proyecto/edar-de-galindo/>.
- Figura 220. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía de una de las demoliciones ejecutadas por el PDRRII.
- Figura 221. Fotografía en la que se puede observar el característico cartel de la *Sociedad Bilbao Ría 2000*, que se ubica en lugar visible en los espacios urbanos intervenidos. <https://barakaldodigital.blogspot.com/2021/06/el-ayuntamiento-deja-caducar-el.html>.
- Figura 222. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la estación del Sarriko del Metro de Bilbao.
- Figura 223. Fotografía de la terminal del Aeropuerto de Bilbao. <https://arquitecturaviva.com/obras/aeropuerto-de-sondica#lg=1&slide=3>.
- Figura 224. Fotografía del puerto exterior de Bilbao. <http://www.spanishports.es/texto-diario/mostrar/1927994/trafico-puerto-bilbao-mantiene-alto-nivel-actividad-pese-ralentizacion-economia-primeros-ano-posterior-crisis-coronavirus>.
- Figura 225. Fotografía del Museo Guggenheim Bilbao. <https://www.admagazine.com/arquitectura/museo-guggenheim-bilbao-20140527-166-articulos>.
- Figura 226. Fotografía ItsasMuseum de Bilbao ubicado en las antiguas instalaciones del Astillero Euskalduna. <https://www.itsasmuseum.eus/>.
- Figura 227. Fotografía del atrio del Centro Cultural Azkuna Zentroa de Bilbao. <https://www.azkunazentroa.eus/es/el-edificio/>.
- Figura 228. Fotografía del Bilbao Exhibition Center de Barakaldo. <https://www.idom.com/proyecto/bilbao-exhibition-centre-bec/>.
- Figura 229. Fotografía del edificio Ilgner antes de su rehabilitación. <https://www.bilbaoria2000.org/actuaciones/barakaldo/edificio-ilgner/>.
- Figura 230. Fotografía del edificio Ilgner tras su rehabilitación. <https://www.bilbaoria2000.org/actuaciones/barakaldo/edificio-ilgner/>.
- Figura 231. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del complejo de naves de la empresa siderúrgica Echevarría en el año 1977.
- Figura 232. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del Parque de Etxebarria en 2019.
- Figura 233. AVPIOP (s.f.). Fotografía de archivo de la Fábrica Recalde de la empresa Echeverría S.A. en plena actividad, en la década de los 50.
- Figura 234. AVPIOP (s.f.). Fotografía de los últimos días de la Fábrica Recalde en la que se pueden observar varias chimeneas exentas, rodeadas de lo que parecen escombros de los edificios que allí había. Como detalle anecdótico, la señal de tráfico da cuenta de la cercanía entre la fábrica y el Ayuntamiento de la Villa, 300 m.
- Figura 235. Salcedo, A. (2018). Vista de la chimenea del Parque Etxebarria, con su emblemática chimenea, desde la Plaza del Gas en Bilbao.
- Figura 236. Salcedo, A. (2020). *Tótem* [Fotografía]. Obra perteneciente al proyecto *I survived the Guggenheim effect* (2019-2021). Esta obra pone el acento en la transformación de una chimenea en un *tótem* postindustrial descontextualizado, como huella de una época pasada.
- Figuras 237. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de Abandoibarra de 1977, donde se aprecia que es un área totalmente industrializada.
- Figuras 238. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de Abandoibarra, donde se consumado la transformación postindustrial de este territorio.
- Figura 239. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía clave para entender la transformación postindustrial de Bilbao. Suceden simultáneamente las demoliciones de los Tinglados de Abandoibarra y la construcción del Museo Guggenheim Bilbao.
- Figura 240. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía aérea que muestra el área de Abandoibarra en su etapa industrial.
- Figura 241. Bilbaopedia y Salcedo, A. (2020). Cuadro de las actuaciones más relevantes desarrolladas en Abandoibarra
- Figura 242. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotográfica que muestra el ASTILLERO EUSKALDUNA en 1977, en plena actividad industrial.

- Figura 243. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 en la que se muestra el espacio del antiguo astillero ocupado por el *ItsasMuseum*, el Palacio Euskalduna y parte de los edificios construidos, frente al Centro Comercial Zubiarte.
- Figura 244. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía de las instalaciones del ASTILLERO EUSKALDUNA antes de su demolición por el PDRRII.
- Figura 245. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía de las instalaciones del ASTILLERO EUSKALDUNA antes de su demolición por el PDRRII.
- Figura 246. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía de los terrenos del astillero vacíos, a excepción de la casa de bombas y dos de sus grúas portuarias.
- Figura 247. Cárcamo, J. (1995). Fotografía del desaparecido edificio de oficinas del Astillero Euskalduna, demolido junto a la práctica totalidad del complejo en 1992, con financiación del PDRRII.
<http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/bilbao-el-derribo-de-las-oficinas-de-la-cia-euskalduna-obra-del-arquitecto-gregorio-ibarreche/#post/0>.
- Figura 248. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del área de Abandoibarra. En la imagen se aprecian las cubiertas cuadradas de los tinglados.
- Figura 249. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del espacio transformado de Abandoibarra.
- Figura 250. Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía del área de Abandoibarra en su etapa industrial, en la década de 1990.
- Figura 251. Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía de los solares vacíos tras las demoliciones de los tinglados protuarios efectuadas en 1995.
- Figura 252. Salcedo, A. (2020). Fotografía del área de Abandoibarra en su actual etapa postindustrial.
- Figura 253. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del solar ocupado por la COMPAÑÍA DE MADERAS.
- Figura 254. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del solar que ocupó la COMPAÑÍA DE MADERAS, hoy ocupado por el Museo Guggenheim Bilbao.
- Figura 255. Lazkano, J.M. (2013). *La Compañía de Maderas* [Pintura]. <http://ineselo69.blogspot.com/2013/04/jesus-mari-lazkano.html>.
- Figura 256. Yaniz, S. (s.f.) *La Compañía de Maderas* [Fotografía]. Imagen conservada en el Archivo Deiker.
<https://www.hiru.eus/es/historia/el-sector-maderero>.
- Figuras 257 y 258. Sourrouille, E. (1993). *Yo también estuve allí* [Fotografía].
<https://www.eduardosourrouille.com/gallery.php#>.
- Figura 259. Uriarte, I. (1990). Fotografía de detalle de la corona de la chimenea de la COMPAÑÍA DE MADERAS.
- Figura 260. Eguillor, J.C. (2012). Portada del libro *La mirada bilbaína de Juan Carlos Eguillor eta Bilbao*. En la portada destaca la corona de la chimenea de LA COMPAÑÍA DE MADERAS de Bilbao.
- Figura 261. Eguillor, J.C. (2012). Portada del libro *The Bilbao-book* con la chimenea de LA COMPAÑÍA DE MADERAS.
- Figura 262. Eguillor, J.C. (2012). Dibujo de la chimenea de LA COMPAÑÍA DE MADERAS. VV.AA., 2012, p. 35.
- Figura 263. Eguillor, J.C. (2000). Ilustración en la que representa esa imagen de ciudad-marca a la que aspiraba Bilbao con la construcción del museo. Eguillor, 2000, p. 81.
- Figura 264. Salcedo, A. (2020). *The Wood Company was here* [Fotografía]. Obra realizada dentro del proyecto *I survived the Guggenheim effect*.
- Figuras 265. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 que muestra la actividad minera en el barrio de Bilbao la Vieja.
- Figuras 266. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 que muestra la construcción de una nueva área urbana que ocupa el espacio de la zona minera.
- Figura 267. Salcedo, A. (2020). Fotografía del horno de calcinación de la Mina San Luis en la Plaza Saralegi de Bilbao.
- Figura 268. Salcedo, A. (2019). Fotografía del edificio sede de Policía Municipal y Bomberos de Bilbao.
- Figura 269. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 en la que se muestra el complejo fabril de HARINO Panadera y el nudo ferroviario de de Ametzola.
- Figura 270. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografías de 2019 en la que se muestra la urbanización postindustrial del área de Ametzola e Iralaberri.
- Figuras 271. *Bilbao Ría 2000*. Fotografía del área de Ametzola en 1996, antes de la demolición parcial de las instalaciones de HARINO Panadera y del desmantelamiento del nudo ferroviario.
- Figuras 272. *Bilbao Ría 2000*. Fotografía del área de Ametzola en 1997. Ya se parecía el desmantelamiento de la infraestructura para mercancías ferroviarias y las primeras obras de urbanización postindustrial de la zona.

- Figuras 273. *Bilbao Ría 2000*. Fotografía del área de Ametzola en 1998. En la imagen se aprecia la configuración del parque de Ametzola y la primera promoción de vivienda ya terminada.
- Figuras 274. *Bilbao Ría 2000*. Fotografía del área de Ametzola en 1999, donde se puede apreciar el edificio primigenio de HARINO Panadera ya exento.
- Figuras 275. *Bilbao Ría 2000*. Fotografía del área de Ametzola en el año 2000 con la urbanización de este nuevo ensanche de Bilbao prácticamente concluida.
- Figura 276. González, M. (s.f.). Fotografía de la demolición parcial de HARINO PANADERA, tomada por la artista e incluida en su obra *La fábrica*. <http://marisagonzalez.com/portfolio/la-fabrica/>.
- Figura 277. Salcedo, A. (2021). *Al pan, pan...* [Fotografía]. Obra integrante del proyecto *I survived the Guggenheim effect* (2020-2021). En esta intervención se proyecta el texto “*al pan, pan...*”, haciendo referencia a la actividad de esta panificadora industrial.
- Figura 278. Salcedo, A. (2020). Fotografía del edificio de molinero de HARINO PANADERA, hoy reutilizado como sede del Área de Salud y Consumo del Ayuntamiento de Bilbao.
- Figura 279. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la colonia de vivienda obrera construida por el fundador de HARINO PANADERA, Juan José Irala, cuyo apellido da nombre al Barrio.
- Figuras 280. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de la zona de Garellano en 1977, con las instalaciones de la Policía Municipal de Bilbao y el parque de bomberos municipal en pleno funcionamiento.
- Figuras 281. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de Garellano en 2019, cuando se ha consumado la transformación urbana de esta zona.
- Figura 278. Salcedo, A. (2021). Fotografía del nuevo *skyline* de Bilbao, que se conforma por las edificaciones erigidas en la operación urbanística de Garellano.
- Figura 279. Fotografía aérea en la que se distinguen las distintas edificaciones que integran el Parque de Bomberos y la Comisaría de la Policía Municipal de Garellano. <http://adcbomberosbilbao.blogspot.com/2012/03/>.
- Figura 280. Fotografía del complejo de viviendas de Garellano, construidas en el solar dejado por el Parque de Bomberos y la Comisaría de Policía. <https://arquitectura.com/2018/12/17/richard-rogers-en-garellano/#jp-carousel-4624>.
- Figura 287. Salcedo, A. (2019). Fotografía del solar de SEFANITRO en el que aún se pueden ver los cimientos de las edificaciones fabriles demolidas y que conforman un auténtico yacimiento arqueológico.
- Figura 288. Pasado de SEFANITRO y BEFESA. En la fotografía se muestra el espacio industrial de ambas factorías. Exposición sobre SEFANITRO.
- Figura 289. Google Maps (s.f.). Presente del área de SEFANITRO y BEFESA. En la imagen se aprecian las huellas de las edificaciones que se demolieron.
- Figura 290. Futuro del área de SEFANITRO y BEFESA. Infografía del proyecto de urbanización del espacio que ocuparon estas fábricas históricas. <http://orbenismo.es/wp-content/uploads/2019/03/PERI-Sefanitro.png>.
- Figura 291. Salcedo, A. (2020). *Sefanitro was here* [Fotografía].
- Figura 292. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del espacio ocupado por la fábrica BEFESA.
- Figura 293. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019, del solar vacío tras demolerse todas las instalaciones de BEFESA.
- Figura 294. Fotografía de la demolición de las instalaciones de BEFESA en Lutxana. https://www.befesa.com/web/es/prensa/historico_de_noticias/2012/bma_20120103.htm.
- Figura 295. Salcedo, A. (2020). Fotografía del solar vacío tras la demolición de las instalaciones de BEFESA.
- Figura 296. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 que muestra las edificaciones industriales que formaron parte del complejo de AHV.
- Figura 297. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 que muestra el solar de las antiguas naves de AHV ocupado por el BEC.
- Figura 298. Departamento de Ordenación del Territorio (1999). Fotografía del solar vacío tras la demolición de las naves de AHV.
- Figura 299. Ayuntamiento de Barakaldo (s.f.). Fotografía del complejo del BEC en la actualidad.
- Figura 300. Fotografía panorámica del área de *Megapark* con la estructura del BEC al fondo. <https://www.flickr.com/photos/jonarregi/25729972845/in/album72157648452835510/jonarregi>.
- Figura 301. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de la parte barakaldesa de AHV en 1977.
- Figura 302. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del espacio urbano conocido como *Urban Galindo*, donde se observa una trama urbana bien diseñada y ordenada.
- Figura 303. *Bilbao Ría 2000* (s.f.). Plano de desarrollo del planeamiento de *Urban Galindo*.

- Figura 304. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía del solar de AHV en Barakaldo tras la demolición de casi todas sus edificaciones a excepción del Edificio Ilgner.
- Figura 305. Fotografía del área de Urban Galindo en Barakaldo.
<https://www.enbarakaldo.com/es/actualidad/barakaldo-contara-con-un-gran-parque-junto-a-larria/8612>.
- Figura 306. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía del Edificio Ilgner —rodeado con un círculo amarillo— inserto en el complejo de AHV, en los años 70.
- Figura 307. Salcedo, A. (2020). Fotografía del Edificio Ilgner en la actualidad.
- Figura 308. Geo euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del municipio de Sestao, cuando era una de las urbes más industrializadas del País Vasco.
- Figura 309. Geo euskadi (s.f.). Ortofotografía de Sestao en 2019. Se puede apreciar en la imagen una disminución sustancial de espacio ocupado por la actividad industrial en el municipio.
- Figura 310. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de la dársena *La Benedicta* de Sestao en 1977. En la imagen se puede observar que la práctica totalidad de este espacio estaba colonizado por instalaciones fabriles y portuarias.
- Figura 311. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de la dársena *La Benedicta* de Sestao. En la imagen se puede observar una ocupación menos intensiva de la dársena.
- Figura 312. Regoyos, D. (1908). *Altos Hornos de Bilbao* [Pintura].
https://elpais.com/cultura/2012/03/02/album/1330684316_122136.html#foto_gal_5.
- Figura 313. Badosa, L. (2009). *Horno Alto con venas y arterias* [Pintura].
<http://patrindustrialquitectonico.blogspot.com/2011/09/obra-plastica-de-luis-badosa-conill.html>.
- Figura 314. Cánovas, C. (1994). *Sestao, 1994* [Fotografía]. <https://www.carloscanovas.com/series-fotograficas/paisaje-sin-retorno/>.
- Figura 315. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografías de registro de la demolición de una de las chimeneas de AHV.
- Figuras 316. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografías de registro de la demolición de una torre de refrigeración de AHV. Casualmente, este elemento se identifica perfectamente en la fotografía de Cánovas (Figura 302).
- Figura 317. Raso, F. (1992). *Urbínaga, Sestao* [Fotografía]. *Margen Izquierda-Ezkerraldea* (1993, s.p.).
- Figura 318. Salcedo, A. (2018). Fotografía del Horno Alto nº1 de AHV en Sestao. BC calificado con la categoría de *Monumento*.
- Figura 319. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del terreno ocupado por LA NAVAL en 1977 dentro de la dársena *La Benedicta* de Sestao.
- Figura 320. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del terreno ocupado por LA NAVAL en Sestao.
- Figura 321. Salcedo, A. (2019). Fotografía del Dique Seco nº2 de LA NAVAL.
- Figuras 322. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del territorio ocupado por el complejo de la histórica factoría BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA en 1977.
- Figuras 323. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del complejo de BABCOCK WILCOX ESPAÑOLA. En la imagen se constata la desaparición de gran parte de las edificaciones del complejo fabril.
- Figura 324. Salcedo, A. (2018). Fotografía de las instalaciones de BWE abandonadas y vandalizadas, empleadas como vertedero ilegal.
- Figura 325. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la demolición de las *Naves Fundacionales* de BWE.
- Figura 326. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 de las instalaciones de la empresa PRECEBICA en Sestao.
- Figura 327. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía que muestra la situación del complejo de PRECEBICA en 2019. En esta imagen se puede comprobar la desaparición de gran parte del complejo fabril.
- Figura 328. Salcedo, A. (2020). Fotografía actual de lo que queda de las instalaciones de PRECEBICA en Sestao.
- Figura 329. Geo euskadi (s.f.). Ortofotografía que muestra el solar en el que se ubicaba la factoría CENTRIMETAL en 1977.
- Figura 330. Geo euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del antiguo solar de CENTRIMETAL, hoy ocupado por el Centro Comercial Ballonti.
- Figura 331. Fotografía del Centro Comercial Ballonti en Portugalete.
<https://revistacentroscomerciales.com/noticias/el-centro-comercial-ballonti-repartira-700-raciones-de-tarta/>
- Figura 332. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del Puerto Exterior de Bilbao en 1977, donde apenas se distinguen dos espigones.

- Figura 333. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del Puerto Exterior de Bilbao, donde se puede apreciar la expansión y el tamaño actual del puerto.
- Figura 334. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del núcleo de *La Arboleda* y su entorno en 1977, cuando la actividad extractiva de hierro aún funcionaba.
- Figura 335. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de *La Arboleda* y su entorno. Cabe reseñar la reutilización de los terrenos de explotación minera cercanos al poblado como campo de golf.
- Figura 336. Fotografía histórica del poblado de *La Arboleda*. <https://www.visitenkarterri.com/ver-hacer/museos/casa-minera.html>.
- Figura 337. Fotografía panorámica del paisaje postindustrial creado por la ubicación del campo de golf de Meaztegi en antiguos terrenos de explotación minera. <https://turismovasco.com/bizkaia/que-ver-bizkaia/golf-en-bilbao/>.
- Figura 338. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de Gallarta en 1945. En la imagen se observa como el núcleo urbano de población ocupaba el espacio en el que fue ubicada la mina.
- Figura 339. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de Gallarta en 1977. Tras la construcción de la mina a cielo abierto de Bodovalle, el núcleo urbano se desplaza hacia el Norte.
- Figura 340. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de Gallarta en la que se muestra la mina inactiva, convertida en reclamo cultural y turístico postindustrial.
- Figura 341. Salcedo, A. (2019). *Gallarta was here* [Fotografía]. Obra integrada en el proyecto *I survived the Guggenheim effect* (2019-2021).
- Figura 342. Fotografía de la Ekoetxea de Meatzaldea, construida como edificio colgante al borde de la corta de Bodovalle, junto al *Museo de la Minería* del País Vasco. bilbaoenconstrucción.com.
- Figura 343. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 de Erandio, uno de los municipios más industrializados de la Margen Derecha de la ría del Nervión.
- Figura 344. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de Erandio en 2019. En esta etapa Erandio está en plena transformación postindustrial.
- Figura 345. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de un tramo de la calle Bereterretxe en Erandio en 1977, con varios edificios industriales.
- Figura 346. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de la calle Bereterretxe de Erandio. En la imagen se aprecia como los solares resultantes de la demolición de los edificios industriales son reutilizados para un aparcamiento público y edificio de viviendas.
- Figura 347. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del barrio de Astrabudua en Erandio. En la imagen se muestra este enclave en la etapa industrial.
- Figura 348. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de Astrabudua en 2019. Este barrio ha sufrido una profunda transformación postindustrial.
- Figura 349. Ortofotografía de 1977 de la fábrica METALQUÍMICA.
- Figura 350. Ortofotografía de 2019, donde se muestra el solar de la antigua METALQUÍMICA reutilizado para ubicar un nido de nuevas empresas.
- Figura 351. Basílico, G. (1993). *Bilbao 1993* [Fotografía]. Imagen. Fotografía tomada desde la loma de METALQUÍMICA, en la que se ve, en primer plano, parte del complejo de la fábrica y de fondo, el paisaje industrial de la Margen Izquierda. https://elpais.com/elpais/2017/05/30/album/1496165589_227330.html#foto_gal_5.
- Figura 352. Departamento de Ordenación del Territorio (1993). Fotografía de la demolición de METALQUÍMICA mediante el PDRRII.
- Figura 353. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del espacio donde se ubicaba KOSSLER IBÉRICA. En la imagen se pueden observar las edificaciones que integraban el complejo fabril.
- Figura 354. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del solar de la vieja fábrica de KOSSLER IBÉRICA reutilizado para la construcción de un complejo de viviendas.
- Figura 355. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del espacio donde se ubicaba la parte de Erandio del complejo de Dow en 1977.
- Figura 356. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del espacio donde se ubicaba la parte de Erandio del complejo de Dow. En la imagen se aprecia que parte del solar se reutilizó para ubicar la estación de metro de Astrabudua y un aparcamiento público.
- Figura 357. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de la dársena de Astrabudua en 1977, con un uso industrial y portuario.
- Figura 358. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de la dársena de Astrabudua. En la imagen se puede apreciar que la dársena ha duplicado su tamaño y ha perdido su función portuaria.

- Figura 359. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 de la zona de Lamiako, en la imagen se puede apreciar un continuo de naves industriales embutidas entre la carretera y el trazado ferroviario.
- Figura 360. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de la zona de Lamiako en 2019. En la imagen se puede observar como los solares resultantes de la demolición de las fábricas LAN y DELTA LAMIAKO están en desuso.
- Figura 361. AVPIOP (2020). Fotografía del expolio de DELTA LAMIAKO.
- Figura 362. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del complejo de DOW CHEMICAL en Leioa. En la imagen se observa el conjunto de infraestructuras y edificaciones industriales de la fábrica.
- Figura 363. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del solar vacío tras el desmantelamiento del complejo de DOW CHEMICAL.
- Figura 364. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía del Hospital de Leioa en 1977, se observan las cubiertas del complejo hospitalario.
- Figura 365. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 en el que se ve el solar vacío tras la demolición del hospital.
- Figura 366. Domingo-Aldama, F. (2004). Fotografía de los operarios de la empresa de demoliciones antes de derribar el Hospital de Leioa.
https://elpais.com/diario/2004/12/21/paisvasco/1103661599_850215.html.
- Figura 367. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 de las zonas de Ariz y Pozokoetxe en Basauri. En la imagen se puede ver como se concentran los edificios fabriles en la margen del río Nervión y, junto a estos, había un extenso terreno de pequeñas huertas.
- Figura 368. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de los barrios de Ariz y Pozokoetxe. En la imagen se puede ver la orilla del río colonizada por los complejos industriales, mientras que las huertas han sido sustituidas por un parque público.
- Figura 369. Plano del PGOU de la zona de Ariz y Pozokoetxe en Basauri.
https://www.basauri.net/eu/sites/www.basauri.net/files/02_normativabasauri_apdef_reducido.pdf.
- Figura 370. *Bilbao Ría 2000* (s.f.). Fotografía de la playa de vías del barrio de Pozokoetxe de Basauri.
- Figura 371. *Bilbao Ría 2000* (s.f.). Infografía del futuro proyecto de Pozokoetxe.
- Figura 372. AVPIOP (s.f.). Fotografía de la barandilla original de *La Concha*.
- Figura 373. Arizmendi, I. (2019). Fotografía de la barandilla de *La Concha* troceada y lista para ser sorteada.
<https://www.diariovasco.com/san-sebastian/barandilla-laconcha-20190301003126-ntvo.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.
- Figura 374. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del área de Zorrotzaurre cuando aún era una península.
- Figura 375. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 de Zorrotzaurre convertida en isla.
- Figura 376. Fotografía del proceso de construcción del Canal de Deusto en 1959.
<https://www.flickr.com/photos/jonarregi/21581830446/in/album-72157648248841908/>.
- Figura 377. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1945 cuando Zorrozaurre era un territorio ribereño de la Margen Derecha.
- Figura 378. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 en la que Zorrozaurre se convierte en península con la apertura parcial del Canal de Deusto.
- Figura 379. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 en la que, tras concluirse el Canal de Deusto, Zorrotzaurre se convierte en una isla.
- Figura 380. Hadid, Z. (2003). Infografía que muestra el Máster Plan para Zorrotzaurre.
<https://www.zaha-hadid.com/masterplans/zorrozaurre-masterplan/>.
- Figura 381. Hadid, Z. (2010). Infografía de la Torre BBK, edificio que será la sede de *Kutxabank* en Bilbao.
<https://www.zaha-hadid.com/architecture/bbk-bank-headquarters/>.
- Figura 382. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la *Casa del Guarda* de CROMODURO antes de su demolición.
- Figura 383. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la *Casa del Guarda* de CROMODURO durante las labores de derribo. Esta edificación poseía reconocidos valores patrimoniales.
- Figura 384. Salcedo, A. (2020). Fotografía de uno de los grandes espacios vaciados de Zorrozaurre.
- Figura 385. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la fábrica MEFESA en la actualidad, abandonado y ocupado ilegalmente. Esta edificación está incluida en el Plan Maestro de Zaha Hadid para Zorrozaurre.
- Figura 386. Fotografía del edificio de MEFESA en sus últimos años de actividad.
<https://memoriaurbana.net/content/fmd-carbide-metalduro/>.
- Figura 387. Salcedo, A. (2020). Fotografía del *Edificio de Oficinas* de CROMODURO en su estado de conservación actual, próximo a la ruina irreversible, con una grave degradación producida en apenas 5 años (la empresa cesó su actividad en 2013).
- Figura 388. Fotografía del *Edificio de Oficinas* de CROMODURO en sus últimos años en activo.
<https://memoriaurbana.net/content/cromoduro/>.

- Figuras 389. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del bilbaíno barrio de Zorroza.
- Figuras 390. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del barrio de Zorroza en la que se aprecia la metamorfosis de este espacio urbano por la desindustrialización.
- Figura 391. Mapa de los edificios e infraestructuras industriales en Punta Zorroza. 2016. Oficina de Planificación Urbana del Ayuntamiento de Bilbao.
- Figura 392. Infografía que recrea lo que será Punta Zorroza, según el PGOU. Se marcan con círculos amarillos la ubicación de los BBCC que se ubican en este territorio: GRANDES MOLINOS VASCOS, TALLERES DE ZORROZA y el PUENTE DE ALZOLA. 2016. Oficina de Planificación Urbana del Ayuntamiento de Bilbao.
- Figura 393. Salcedo, A. (2018). Fotografía del paisaje industrial de la punta norte de Zorrotzaurre y del área de Punta Zorroza, donde se distingue el edificio de GRANDES MOLINOS VASCOS y el complejo de *Sader*.
- Figuras 394. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del complejo del *Matadero Municipal de Bilbao*, sito en el barrio de Zorroza.
- Figuras 395. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del antiguo solar del *Matadero Municipal de Bilbao*, reutilizado para la construcción del *Polideportivo Municipal de Zorroza*.
- Figura 396. Ayuntamiento de Bilbao (1953). Fotografía del Matadero Municipal de Bilbao en la década de 1950.
- Figura 397. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del complejo de la JABONERA TAPIA en activo.
- Figura 398. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 que muestra el antiguo solar de la JABONERA TAPIA convertido en aparcamiento público.
- Figura 399. Fotografía histórica de la fachada de la JABONERA TAPIA. Altuna y Díaz, 2016, p. 112.
- Figura 400. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Vista aérea del complejo de la JABONERA TAPIA abandonada, justo antes de su demolición por el PDRRII.
- Imagen 401. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Fotografía de la demolición de la JABONERA TAPIA en 1992.
- Figuras 402. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del espacio urbano donde se ubicaban los dos grupos de naves que formaban parte de ACHA Y ZUBIZARRETA, separadas por la carretera.
- Figuras 403. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 que muestra los solares de ACHA Y ZUBIZARRETA reutilizados como aparcamientos.
- Figura 404. Salcedo, A. (2018). Fotografía de uno de los dos solares resultantes de la demolición de ACHA Y ZUBIZARRETA reutilizado como aparcamiento privado de ambulancias.
- Figura 405. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 1977 del recinto de la harinera de GRANDES MOLINOS VASCOS, donde se marca con un círculo amarillo el tejado a dos aguas del Edificio de Oficinas y Vivienda.
- Figura 406. Geo Euskadi (s.f.). Ortofotografía de 2019 del recinto de GRANDES MOLINOS VASCOS donde se observa el solar vacío que ocupó el Edificio de Oficinas y Vivienda.
- Figura 407. Fotografía de la fachada trasera del edificio de oficinas de GRANDES MOLINOS VASCOS (segundo edificio a la izquierda). Altuna y Díaz, 2016, p. 51.
- Figura 408. Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda (s.f.). Fotografía del Edificio de Oficinas de GRANDES MOLINOS VASCOS antes de su demolición.
- Figura 409. Departamento de Ordenación del Territorio (1993). Marcada en amarillo, la grúa *Carola* en su ubicación original, tras la demolición de las instalaciones del ASTILLERO EUSKALDUNA.
- Figura 410. Fotografía actual de la grúa *Carola*. <https://www.itsasmuseum.eus/descubre/exposicion-permanente/grua-carola/>.
- Figura 411. Salcedo, A. (2020). Fotografía del llamado *Edificio del Tigre* (Bilbao).
- Figura 412. Salcedo, A. (2020). Fotografía de detalle del *Tigre* de Lucarini y de la estructura torreta que la sustenta.
- Figura 413. Lazkano, J. (s.f.). Fotografía del acceso de la edificación de *Harino Panadera* antes de su reforma.
- Figura 414. Google Maps (s.f.). Imagen del acceso al edificio de *Harino Panadera* tras su adaptación para acoger viviendas.
- Figuras 415 y 416. Infografías del *Proyecto Bolueta* con la chimenea de Santa Ana de Bolueta (rodeada por un círculo amarillo) inserta en el complejo. Fuente: <http://www.peruarki.com/actualidad/2008/02/24/> y <http://apps.visesa.eus/PRUEBAS/app/promociones-detalle.asp?id=8099>.
- Figura 417. Salcedo, A. (2021). *Nothing to see here* [Fotografía]. Obra integrada en el proyecto *I survived the Guggenheim effect* (2019-2021).
- Figura 418. Google Maps (s.f.). Imagen del territorio donde se pretende desarrollar el proyecto *Puerta de Bilbao*. Perimetrados con una línea amarilla, están los solares abandonados de BEFESA y SEFANITRO y en rojo los cargaderos (1) de SEFANITRO y (2) de ORCONERA.

- Figura 419. Artaza, G. (2008). Infografía del proyecto *Puerta de Bilbao*. En la imagen se aprecia lo mastodónico del proyecto y del impacto paisajístico que tendrá en Lutzana. Como detalle, no aparecen los cargaderos protegidos.
- Figura 420. Salcedo, A. (2018). Fotografía del *Cargadero de Sefanitro*.
- Figura 421. Salcedo, A. (2018). Fotografía de la parte superior del cargadero con evidentes daños por su negligente conservación.
- Figura 422. Salcedo, A. (2018). Fotografía del *Cargadero de Orconera*.
- Figura 423. Imagen de la ubicación de los elementos industriales que han sobrevivido a la desaparición del complejo de *Vicinay* en Zorrozaurre. <https://www.deia.eus/bizkaia/bilbao/2018/12/09/zorrotzaurre-expondra-11-piezas-rescatadas/686837.html>.
- Figura 424. Calabor, L. (2019). Fotografía de las grúas de *Vicinay* ocupando momentáneamente su ubicación original. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/denuncian-expolio-gruas-20190329200427-nt.html>.
- Figura 425. Salcedo, A. (2018). *Reflejos* [Fotografía].
- Figura 426. Salcedo, A. (2018). Fotografía de una de las grúas de porte de *Vicinay* y la torre de vigía. Ambas serán conservadas.
- Figura 426. Vista general del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE. Mas, 2001, p. 14.
- Figura 427. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco (1996). Tabla de valores del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE incluida en el PTS de 1996.
- Figura 428. Fotografía del conjunto arquitectónico de *Isozaki Atea*, con parte de la fachada del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE marcada con un círculo amarillo. <https://urbandwalk.files.wordpress.com/2013/05/torresdeuribitarTE.jpg>.
- Figura 429. Salcedo, A. (2010). Fotografía del portalón principal del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE.
- Figura 430. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la parte posterior del portalón del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE, pintada de gris y con la estructura de acceso al gimnasio *Metropolitan* adosada.
- Figura 431. Salcedo, A. (2020). Fotografía de detalle de la utilización de la corona de la portada posterior del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE como balaustrada de los balcones del nuevo edificio de viviendas.
- Figura 432. Salcedo, A. (2020). Fotografía del tratamiento interior del muro del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE y su encaje con las nuevas edificaciones.
- Figura 433. Google Maps (s.f.). Perspectiva aérea de la parte del complejo de *Isozaki Atea*, que afecta a los restos del DEPÓSITO FRANCO DE URIBITARTE.
- Figura 434. Salcedo, A. (2019). Fotografía que muestra el encaje de las diferentes edificaciones del conjunto, la preexistente y las de nueva construcción.
- Figura 435. Salcedo, A. (2022). *Fake* [Fotografía].
- Figura 436. Mas, E. (2010). Fotografía de la fachada del LAVADERO DE BARRAINKUA antes de su transformación.
- Figura 437. Mas, E. (2010). Fotografía de la balconada del LAVADERO DE BARRAINKUA.
- Figura 438. Fotografía de 2018 de las obras del *Centro Municipal de Distrito* con la estructura frente a la fachada del LAVADERO DE BARRAINKUA. <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/el-antiguo-lavadero-de-barrainkua-de-bilbao-la-proteccion-del-patrimonio-es-solo-fachada/#post/0>.
- Figura 439. Planos de los alzados del Centro Municipal de Distrito de Abando-Indautxu. <https://bilbaoenconstruccion.wordpress.com/2017/07/20/nuevo-cmd-de-abando-indautxu/#jp-carousel-4912>.
- Figura 440. Ayuntamiento de Bilbao (s.f.). Infografía que muestra el soportal de tránsito entre fachada del lavadero y la entrada del edificio nuevo. https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_FA&cid=1279169529342&language=en&pageid=3000005580&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_FA%2FBIO_Noticia.
- Figura 441. Salcedo, A. (2020). Fotografía del soportal construido entre la fachada de la edificación patrimonial y la del edificio postindustrial.
- Figura 442. AVPIOP (s.f.). Fotografía del LAVADERO DE BARRAINKUA antes de su transformación. Fuente: <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/fachadismo-y-patrimonio-bilbao-dice-adios-al-ultimo-lavadero-historico/#post/0>.
- Figura 443. Salcedo, A. (2020). Fotografía del LAVADERO DE BARRAINKUA tras su transformación.
- Figura 444. Salcedo, A. (2020). Detalle del impacto de la edificación nueva en la edificación patrimonial, con una superposición de estructuras, en la que no se aprecia un intento de integración entre ambas.
- Figuras 445. Salcedo, A. (2020). *Fachadismo* [Fotografía]. Detalle de la proyección sobre el portalón original del LAVADERO DE BARRAINKUA.

- Figuras 446. Salcedo, A. (2020). *Fachadismo* [Fotografía]. Obra incluida en el proyecto *I survived the Guggenheim effect* (2019-2021).
- Figura 447. AVPIOP (s.f.). Fotografía del interior de una de las estancias del antiguo EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA.
- Figura 445. AVPIOP (s.f.). Fotografía de la escalera interior del antiguo EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA.
- Figura 449. AVPIOP (s.f.). Fotografía de uno de los habitáculos interiores del antiguo EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA convertido en vivienda.
- Figura 450. AVPIOP (s.f.). Fotografía del antiguo EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA ubicado en la acera izquierda de la calle Escuzza de Bilbao.
- Figura 451. AVPIOP (s.f.). Fotografías de la fachada frontal exterior del antiguo EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA.
- Figuras 452. Plano de la fachada del edificio original de Amann. Estudio de Detalle parcela José María Escuzza 4-Bilbao, 2018, p. 13. file:///C:/Users/asalcedo007/Downloads/2018-005507_Anuncio_Documentacion%20(1).pdf.
- Figuras 453. Plano de la fachada del edificio postindustrial. Estudio de Detalle parcela José María Escuzza 4-Bilbao, 2018, p. 15. file:///C:/Users/asalcedo007/Downloads/2018-005507_Anuncio_Documentacion%20(1).pdf.
- Figura 454. Infografía de la fachada del futuro edificio que ocupará el espacio del EDIFICIO DE LA CENTRAL DE ARTESANÍA. <https://www.idealista.com/obra-nueva/83208756/foto/1/>.
- Figura 455. Salcedo, A. (2018). Fotografía del *Depósito de Aguas de Dolaretxe* en el bilbaíno barrio de Begoña antes de su desaparición.
- Figura 456. Salcedo, A. (2019). Fotografía de uno de los embarcaderos del *Txinbito* en Zorrozaurre .
- Figura. 457. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la antigua garita de acceso a SEFANITRO.
- Figura. 458. Salcedo, a. (2020). *Skyline* [Fotografía]. Obra perteneciente al proyecto *I survived the Guggenheim Effect* (2019-2021).
- Figura. 459. Salcedo, a. (2020). *I survived the Guggenheim Effect* [Fotografía]. Obra perteneciente al proyecto del mismo nombre.
- Figura 460. Salcedo, A. (2021). *A better end of the world is possible* [Fotografía intervenida].
- Figura 461. Fotografía de un artículo de prensa en la que se aprecia como uno de los elementos patrimoniales muebles de HARINO PANADERA adorna el despacho de un prestigioso arquitecto vizcaíno. AVPIOP.
- Figura 462. Fotografía de los mismos elementos de patrimonio mueble de HARINO PANADERA en su ubicación original dentro de la edificación protegida. [https://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/21428#prettyphoto\[images\]/8/](https://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/21428#prettyphoto[images]/8/)
- Figura 463. Salcedo, A. (2018). *Harino Panadera* [Acción en espacio público].
- Figura 464. *Tate Modern* de Londres. <https://www.londres.es/tate-modern>.
- Figura 465. *FRAC Dunkerque*. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/912217/la-audaz-apuesta-de-lacaton-and-vassal-para-convertir-una-fabrica-abandonada-en-el-frac-dunkerque/>.
- Figura 466. Museo de Orsay (París). <https://blog-francia.com/wp-content/uploads/2010/01/orsay-museo-paris1.jpg>.
- Figura 467. *Fundación Prada* de Milán. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/767015/fondazione-prada-oma/554af3afe58ece423b00012d-fondazione-prada-oma-photo>.
- Figura 468. Museo de la Electricidad de Lisboa. Fuente: <http://www.all-free-photos.com/show/showphoto.php?idph=PI19342&lang=sp>.
- Figura 469. Fotografía del interior del museo *Chillida Lantoki* en Legazpi. <http://lenbur.com/es/>.
- Figura 470. Fachada de la sede de *Studio Corte 17*. Fuente: <http://www.sc17.it/progetti/tai.html>.
- Figura 471. Interior de uno de los talleres del *Studio Corte 17*. Fuente: <http://www.chiarabettazzi.org/TAI.html>.
- Figura 472. Salcedo, A. (2018). Mercadillo en una de las calles del complejo industrial de *LX Factory*.
- Figura 473. Salcedo, A. (2018). Máquina de imprenta instalada dentro de una librería de *LX Factory*.
- Figura 474. Vista exterior del complejo fabril de *La Escocesa*. Fuente: <https://barcelonasecreta.com/la-escocesa-lugar-donde-vivir-rodeado-arte/>.
- Figura 475. Ayuntamiento de Barcelona (s.f.). Vista de la disposición interna de los espacios-talleres de *La Escocesa*. Fuente: <https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/es/fabriques/fabrica-a-fabrica/la-escocesa>.
- Figura 476. Detalle de la fachada de *Matadero Madrid*. Fuente: <https://www.mataderomadrid.org/descubre>.
- Figura 477. Cadenas SER (2016). Fotografía del edificio industrial que albergó *Arteleku*. https://cadenaser.com/emisora/2016/10/13/radio_san_sebastian/1476377136_617220.html.

- Figura 478. ZAWP (2019). Mapa de Zorrotzaurre con las edificaciones e infraestructuras históricas que se prevé conservar marcadas en amarillo, entre las que se encuentran varias edificaciones industriales. https://www.zawp.org/wp-content/uploads/2019/07/interior-mapa-2019-7_3_2019.jpg.
- Figura 479. Salcedo, A. (2021). Gráfica de la situación actual de los BBCC industriales basada en su uso y estado de conservación.
- Figura 480. Salcedo, A. (2021). Fotografía actual del CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES.
- Figura 481. Salcedo, A. (2021). Fotografía de la chimenea del. CENTRO MUNICIPAL DE DESINFECCIONES. La conservación de este elemento es extraordinaria, pese a que su conservación no estaba contemplada entre los elementos protegidos del inmueble.
- Figura 482. Salcedo, A. (2021). Fotografía de detalle de la chimenea en la que se aprecia el año de construcción de la edificación.
- Figura 483. Salcedo, A. (2018). *Centro Municipal de Desinfecciones* [Acción en espacio público].
- Figura 484. Salcedo, A. (2021). Fotografía del espacio interpretativo de la historia industrial del *Centro Municipal de Desinfecciones*. 2011.
- Figura 485. Interior de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO durante su vida funcional como almacén de vinos y aceites. Fecha indeterminada. Fuente: *Azkuna Zentroa*.
- Figura 486. Actividad laboral en la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO en su etapa como almacén de vinos y aceites. Fecha indeterminada. Fuente: *Azkuna Zentroa*.
- Figura 487. Fotografía de 1988 de la maqueta de la propuesta del equipo formado por Oteiza, Sainz de Oiza y Fullaondo, con la presencia del alcalde Gorordo. <https://bilbaoenconstruccion.com/2018/12/02/el-bilbao-que-pudo-ser-centro-cultural-alhondiga-de-jorge-oteiza/>.
- Figura 488. *azkunazentroa.eus* (2010). Imagen extraída de la página web de *Azkuna Zentroa*, donde se hace una justificación de la transformación postindustrial y del cambio de nombre de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO.
- Figura 489. *Bilbao Ría 2000* (2006). Plano básico de sección en el que se puede apreciar la anexión de la plaza y el impacto sobre la fachada de Arriquirar.
- Figura 490. Salcedo, A. (2021). Fotografía intervenida que muestra el acceso a *Azkuna Zentroa*. Se marca con una línea amarilla el aumento de cota en la plaza Arriquirar y el impacto de este añadido en la fachada de la antigua ALHÓNDIGA.
- Figura 491. Salcedo, A. (2021). Fotografía del acceso actual del edificio de la ALHÓNDIGA.
- Figura 492. *Azkuna Zentroa* (2008). Fotografía del vaciado de la estructura interior de la ALHÓNDIGA MUNICIPAL DE BILBAO. En la fotografía se ve la conservación de la primera crujía perimetral del edificio original.
- Figura 493. *Azkuna Zentroa* (2008). Fotografía que muestra una línea de crujías primigenias conservadas tras el vaciado interior del *Monumento*.
- Figura 494. *Azkuna Zentroa* (2008). Fotografía que muestra la estructura de pilares de acero que se construyeron para reforzar la crujía original.
- Figura 495. *Bilbao Ría 2000*. (2005). Detalle del Plano oficial del *Inventario de actuaciones* en el que aparece un apunte que dice: «demolición trozo crujía conservada». Tal y como aparece en el apartado de *Prescripciones*, no se puede demoler parcialmente este elemento de valor testimonial.
- Figura 496. *Azkuna Zentroa* (2009). Fotografía que muestra la vista interior del acceso de Arriquirar de *Azkuna Zentroa* durante las obras de construcción de las estructuras interiores del centro cultural. Se puede observar marcada en amarillo, además de los pilares de acero para sustentar la cubierta, la parte interna de la fachada en la que ha sido demolida la primera crujía original.
- Figura 497. Salcedo, A. (2021). Fotografía de detalle que muestra el acceso a *Azkuna Zentroa* desde Arriquirar. En el interior de la fachada se puede comprobar como parte de la primera crujía de la antigua Alhóndiga ha desaparecido. En la imagen, está marcada en amarillo la crujía cortada.
- Figura 498. BOPV N° 13 de 20 de enero de 1999. Plano de la delimitación de protección del BC. En este plano se observa con claridad cómo queda protegida la manzana perimetral.
- Figura 499. *Geo Euskadi* (s.f.). Ortofotografía de 2004 en la que se ve la plaza Arriquirar exenta e independiente del edificio.
- Figura 500. *Google Maps* (2020). Imagen aérea que muestra la actual simbiosis entre la plaza de Arriquirar y la *Alhóndiga*.
- Figura 501. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2004 de la plaza Arriquirar antes de su transformación.
- Figura 502. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2020 de la plaza Arriquirar transformada en antesala de *Azkuna Zentroa*.
- Figura 503. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2004 de la plaza Arriquirar antes de su transformación.

- Figura 504. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2020 de la plaza Arriquibar transformada en antesala de *Azkuna Zentroa*.
- Figura 505. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2004 de la plaza Arriquibar antes de su transformación.
- Figura 506. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2020 de la plaza Arriquibar transformada en antesala de *Azkuna Zentroa*.
- Figura, 507. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2004 de la plaza Arriquibar antes de su transformación.
- Figura 508. *Google Maps* (2004). Imagen del año 2020 de la plaza Arriquibar transformada en antesala de *Azkuna Zentroa*.
- Figura 509. Salcedo, A. (2021). *POSh! INDUSTRIAL* [Acción en espacio público].
- Figura 510. Salcedo, A. (2017). Imagen del exterior de las edificaciones que componen la *Casa de Bombas* de la BOMBEADORA DE ELORRIETA.
- Figura 511. BOPV N° 154 de 16 de agosto de 1994. Plano del área protegida de la *Bombeadora de Elorrieta*. Esta área la integran las edificaciones de la *Casa de bombas* y una amplia zona ajardinada que la rodea.
- Figura 512. *Geo Euskadi* (s.f.). Ortofotografía de 2019 que muestra el mismo territorio que el plano superior. En amarillo, el área de protección del BC, constatándose la construcción de edificaciones en su interior, lo que contraviene el régimen de protección de este *Conjunto Monumental*.
- Figura 513. Yaniz, S. (1987). Fotografía de las máquinas de vapor de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA antes de su restauración. <http://www.patrimonioidustrialvasco.com/actividades/la-estacion-bombeadora-de-elorrieta-zorrotzaurre-en-bilbao/>.
- Figura 514. Ayuntamiento de Bilbao (s.f.). Imagen de las portadas del documento *Exposición del concurso de ideas para el Museo del Agua*.
- Figuras 515. Ayuntamiento de Bilbao (1987), Plano de plantas, alzados y secciones del *Museo del Agua*.
- Figura 516. Ayuntamiento de Bilbao (1987). Plano de las perspectivas del *Museo del Agua*.
- Figura 517. Ayuntamiento de Bilbao (1987). Plano del entorno diseñado en el proyecto *Mass agua* para el *Museo del Agua*.
- Figura 518. *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta* (1993). Plano del área de la BOMBEADORA DE ELORRIETA. En este plano se marcan con un círculo rojo las edificaciones históricas.
- Figura 519. *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta* (1993). Plano de las edificaciones de nueva planta propuestas para el proyecto. El círculo rojo marca donde se encontrarían las edificaciones históricas.
- Figuras 520. *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta* (1993). Infografía de vista general de las edificaciones propuestas para transformar la BOMBEADORA DE ELORRIETA y su entorno en el centro museológico y los jardines dedicados al agua.
- Figuras 521. *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta* (1993). Infografía de vista general de las edificaciones propuestas para transformar la BOMBEADORA DE ELORRIETA y su entorno en el centro museológico y los jardines dedicados al agua.
- Figuras 522. *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta* (1993). Infografía de vista general de las edificaciones propuestas para transformar la BOMBEADORA DE ELORRIETA y su entorno en el centro museológico y los jardines dedicados al agua.
- Figuras 523. *Proyecto básico de transformación de la Estación de Elorrieta* (1993). Infografía de vista general de las edificaciones propuestas para transformar la BOMBEADORA DE ELORRIETA y su entorno en el centro museológico y los jardines dedicados al agua.
- Figura 524. Ayuntamiento de Bilbao (2015). Tríptico creado para el programa de visitas a la BOMBEADORA DE ELORRIETA.
- Figura 525. Salcedo, A. (2017). Fotografía de una visitante en la exposición de la obra *Suspensión*.
- Figura 526. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la *estructura-red* con proyecciones en la carbonera de la BOMBEADORA DE ELORRIETA.
- Figura 527. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica].
- Figura 528. Salcedo, A. (2019). Fotografía que muestra las diferentes edificaciones que componen lo que queda del complejo de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 529. Salcedo, A. (2019). Fotografía del techo de la *Sala de Bocas* de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 530. Salcedo, A. (2021). Imagen. Fotografía del interior de la planta cuarta del edificio de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 531. Salcedo, A. (2020). Imagen. Fotografía actual del bajo cubierta de la harinera.
- Figura 532. AVPIOP (s.f.). Plano de alzado de GRANDES MOLINOS VASCOS en el que se muestran la distribución de los usos previstos.

- Figura 533. AVPIOP (s.f.). Plano de planta de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 534. Fotografía de la *sala de bocas* de los *Silos de Minsheng* utilizada como pasarela para un desfile de la firma italiana de moda Prada. <https://www.metalocus.es/es/noticias/vista-iluminada-pasarela-hombre-2020-ss-prada-por-oma-amo>.
- Figura 535. Fotografía de la *sala de bocas* de los *Silos de Minsheng* en su uso cotidiano. <https://www.arquine.com/renovacion-de-los-silos-en-el-muelle-de-minsheng/>.
- Figura 536. Salcedo, A. (2020). Fotografía de la *Sala de Bocas* de GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 537. *Google Maps* (s.f.). Imagen del espacio industrial actual en el que se enclava GRANDES MOLINOS VASCOS (la harinera se rodea con un círculo amarillo).
- Figura 538. Ayuntamiento de Bilbao (2020). Plano proyectado en el PGOU de Punta Zorroza en el que se conserva la harinera (rodeada por un círculo amarillo).
- Figura 539. Salcedo, A. (2022). Fotografía de la harinera y el entorno industrial donde se ubica en la actualidad. En su reutilización, se considera fundamental conservar la relación directa de la edificación con la Ría.
- Figura 540. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos* [Acción en espacio público].
- Figura 541. Salcedo, A. (2020). *Somos o no somos* [Acción en espacio público].
- Figura 542. Salcedo, A. (2020). *Brutalité!* [Acción en espacio público].
- Figura 543. Fotografía cedida por el investigador Javier Fernández de la exposición *Sueños Mecánicos* (2000) en la *Sala Rekalde*.
- Figura 544. Pagola, J. (2001). *Sin título* [Escultura].
- Figura 545. Detalle de la base/peana de la pieza *Sin título* (2001) con la fecha de ejecución y la firma de Javier Pagola.
- Figuras 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553 y 554. Salcedo, A. (2018). Fotografías de algunos de los modelos industriales de la colección de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.
- Figura 555. Bosch & Simons (2014). *Último esfuerzo industrial II* [Instalación escultórica y sonora]. <https://www.boschsims.com/uei-ii-concerts-in-murcia-and-madrid/?lang=es>.
- Figura 556. Jaio, I. y Van Gorkum, K. (2016). *Naturaleza muerta con recipientes* [Instalación escultórica]. <http://www.parallelports.org/es/project/naturaleza-muerta-con-recipientes>.
- Figuras 557. Salcedo, A. (2017). Fotografía del único tramo de cubierta que quedaba en las *Naves Fundacionales* tras décadas de expolio.
- Figuras 558. Salcedo, A. (2017). Fotografía del acceso a una de las *Naves Fundacionales* de BWE.
- Figuras 559. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la acumulación de escombros y modelos industriales en la ruina de una de las *Naves Fundacionales* de BWE.
- Figuras 560. Salcedo, A. (2017). Fotografía de uno del estado de uno de los pilares de las *Naves Fundacionales* tras el derrumbe de las cubiertas de la fábrica.
- Figura 561. Salcedo, A. (2019). *Izar AE* [Escultura].
- Figura 562. Salcedo, A. (2019). *Izar C, V y T* [Escultura].
- Figura 563. Salcedo, A. (2019). *Izar B* [Escultura].
- Figura 564. Salcedo, A. (2019). *Eva M* [Escultura].
- Figura 565. Salcedo, A. (2019). *Leia* [Escultura].
- Figura 566. Salcedo, A. (2019). *Mara* [Escultura].
- Figura 567. Salcedo, A. (2019). *Lur D* [Escultura].
- Figura 568. Salcedo, A. (2019). *Victoria C y Victoria D* [Escultura].
- Figura 569. Salcedo, A. (2019). *Pipe D* [Escultura].
- Figura 570. Salcedo, A. (2019). *Olivia AE* [Escultura].
- Figura 571. Salcedo, A. (2019). *Brutas C* [Escultura].
- Figura 572. Salcedo, A. (2019). *Olivia K* [Escultura].
- Figuras 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581 y 582. Salcedo, A. (2019). Fotografías de los diez modelos industriales rescatados de BWE, utilizados en el proyecto *Ceci n'est pas un objet industriel*
- Figura 583. *Google Maps* (s.f.). Vista aérea del inmueble de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA. En esta vista se observan los dos cuerpos que componen la edificación.
- Figuras 584. Salcedo, A. (2016). Fotografía del espacio del patio del cuerpo de los talleres.
- Figuras 585. Salcedo, A. (2016). Fotografía de la balconada de la planta a ras de suelo del cuerpo de talleres.
- Figura 586. Salcedo, A. (2016). Fotografía del patio del edificio de los talleres visto desde la balconada.
- Figuras 587. Salcedo, A. (2016). Fotografía del habitáculo de la carbonera.
- Figura 588. Salcedo, A. (2016). Fotografía de la sala de máquinas de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA. En la imagen se puede observar cómo se protege la maquinaria con plásticos para evitar su oxidación.

- Figura 589. Hesse, E. (1969), *Right after* [Instalación escultórica]. <https://www.wikiart.org/en/eva-hesse/right-after-1969>.
- Figura 590. Shiota, C. (2008), *In silence* [Instalación escultórica]. <https://www.chiharu-shiota.com/in-silence-1>.
- Figura 591. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la ubicación de la roca de alabastro sobre la escalera en el centro del patio del edificio de talleres de la BOMBEADORA DE AGUAS DE ELORRIETA como primer paso para la construcción de la instalación.
- Figura 592. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la colocación de la roca de alabastro sobre la escalera. Tras la ubicación definitiva se comienza la construcción de la estructura-red.
- Figura 593. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la roca de alabastro sobre la escalera y de los primeros pasos de la construcción de la estructura-red.
- Figura 594. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la roca de alabastro en suspensión una vez quitada la escalera.
- Figura 595. Salcedo, A. (2017). Fotografía de detalle del amarre de la roca de alabastro.
- Figura 596. Salcedo, A. (2017). Vista desde la balconada de la ubicación de la roca de alabastro y de las cuerdas que la sustentan.
- Figura 597. Salcedo, A. (2017). Fotografía del proceso de construcción de la estructura-red.
- Figura 598. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la roca de alabastro y la estructura-red en construcción.
- Figura 599. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la construcción de la estructura-red en la balconada del edificio de talleres.
- Figuras 600, 601 y 602. Salcedo, A. (2017). Fotografías de la construcción de la estructura-red en los soportales bajo la balconada del edificio de talleres.
- Figura 603. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la intervención en el interior de la carbonera.
- Figura 604. Salcedo, A. (2017). Fotografía de uno de los anclajes empleados para construir la estructura-red en la carbonera.
- Figura 605. Salcedo, A. (2017). Fotografía del proceso de construcción de la estructura-red en el interior de la carbonera.
- Figuras 606, 607 y 608. Fotografías de las pruebas de proyección lumínica sobre la estructura-red de la carbonera.
- Figura 609. Salcedo, A. (2017), *Last dance* [Performance registrada en vídeo].
- Figura 610. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica]. Primer plano de la roca de alabastro sustentada por los hilos que componen la estructura-red.
- Figura 611. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica].
- Figura 612. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica]. Fotografía de una visitante a la exposición del proyecto.
- Figura 613. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica]. Fotografía de la parte de la instalación que ocupaba la carbonera y que hacía la función de pantalla sobre la que se proyectaban imágenes abstractas.
- Figura 614. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica].
- Figura 615. Salcedo, A. (2017). *Suspensión* [Instalación escultórica]. Fotografía general de la instalación.
- Figura 616. Salcedo, A. (2017). Fotografía del patio interior del *Edificio del Ensanche*.
- Figura 617. Bilbao Ekintza (s.f.). Plano del interior del *Edificio del Ensanche*.
- Figuras 618. Salcedo, A. (2017). Fotografía que muestra el anclaje de la estructura-red a la cúpula de la edificación.
- Figuras 619. Salcedo, A. (2017). Fotografía que muestra la densidad de la estructura-red.
- Figuras 620. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la estructura-red en el acceso al atrio.
- Figuras 621. Salcedo, A. (2017). Fotografía de detalle del anclaje de la estructura-red en el soporte de un extintor.
- Figuras 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629 y 630. Salcedo, A. (2017). Fotografías de algunos de los anclajes propuestos a la organización para la construcción de la estructura-red.
- Figura 631. Elorriaga, G. (2017). Fotografía publicada en el diario El Correo de la construcción de la estructura red de la obra *13.545 gr*. <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/201705/13/villa-arte-20170512071032-rc.html>.
- Figura 632. Salcedo, A. (2017). Fotografía del proceso de desmontaje de la instalación *13.545 gr*.
- Figura 633. Imagen de la portada de El Correo del 20 de mayo de 2017 en la que la fotografía central corresponde a la obra *13.545 gr*.
- Figura 634. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr*. [Instalación escultórica]. Detalle de la instalación en la plaza del Ensanche.
- Figura 635. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr*. [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche en el *Bilbao Art District*.

- Figura 636. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche en el FIG.
- Figura 637. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche durante las actividades del Bilbao Art District.
- Figura 638. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Imagen de detalle de cómo envuelve la estructura red a los participantes en las actividades del Bilbao Art District.
- Figura 639. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Vista general de la instalación en el interior del Edificio del Ensanche iluminada por la noche.
- Figura 640. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Imagen de detalle de la estructura red de noche en la plaza del Ensanche.
- Figura 641. Salcedo, A. (2017). *13.545 gr.* [Instalación escultórica]. Fotografía de la estructura red exterior en el acceso al Edificio del Ensanche durante el FIG.
- Figura 642. Extracto de la primera página de la Ley 7/1990 del PCV. <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/1990/08/9002387a.pdf>.
- Figura 643. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la parte trasera de la harinera GRANDES MOLINOS VASCOS.
- Figura 644. Salcedo, A. (2017). Fotografía de las edificaciones patrimoniales que conforman el *Conjunto Monumental* de TALLERES DE ZORROZA.
- Figura 645. Salcedo, A. (2017). Fotografía del PUENTE ALZOLA desde el lado bilbaíno.
- Figuras 646, 647, 648, 649 y 650. Google Maps (s.f.). Mapas de las diferentes zonas en las que se desarrolló el proyecto con los BBCC identificados con los números asignados en la lista.
- Figura 651. Wodiczko, K. (1991). *Proyección sobre el Arco de la Victoria* [Acción en espacio público]. <https://www.krzysztofwodiczko.com/new-gallery-36/gcryeu1j1jm16gf73m6pvidmgwfg4>.
- Figura 652. Holzer, J. (2008). *New York* [Acción en espacio público]. <https://projects.jennyholzer.com/projections/new-york-2008/gallery#0>.
- Figura 653. Argote, I. (2012). *Christopher señalando al sur* [Acción en espacio público]. <http://ivanargote.com/selected-projects/article/turistas>.
- Figura 654. Millón, B. (2017). *Neocolonialismo* [Performance]. <http://beatrizmillon.net/project/neocolonialismo/>.
- Figuras 655. Imagen del perfil de Facebook creado ad hoc para divulgar la obra *Exposición de motivos* en el contexto temporal del *Bilbao Art District* de 2018.
- Figuras 656. Imagen del perfil de Instagram creado ad hoc para divulgar la obra *Exposición de motivos* en el contexto temporal del *Bilbao Art District* de 2018.
- Figuras 657 y 658. Salcedo, A. (2018). Fotografías de los carteles realizados a partir del registro fotográfico de las intervenciones que fueron pegados por Bilbao.
- Figura 659. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos* [Acción en espacio público].
- Figura 660. Salcedo, A. (2018). *Grandes Molinos Vascos* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección en los silos de la harinera.
- Figura 661. Salcedo, A. (2018). *Garaje Indautxu* [Acción en espacio público].
- Figura 662. Salcedo, A. (2018). *Garaje Indautxu* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección sobre la cúpula del GARAJE INDAUTXU.
- Figura 663. Salcedo, A. (2018). *Centro Municipal de Desinfecciones* [Acción en espacio público].
- Figura 664. Salcedo, A. (2018). *Harino Panadera* [Acción en espacio público].
- Figura 665. Salcedo, A. (2018). *La Ceres* [Acción en espacio público].
- Figura 666. Salcedo, A. (2018). *Bombeadora de Aguas de Elorrieta* [Acción en espacio público].
- Figura 667. Salcedo, A. (2018). *Mercado de La Ribera* [Acción en espacio público].
- Figura 668. Salcedo, A. (2018). *Mercado de La Ribera* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección sobre la fachada trasera del MERCADO DE LA RIBERA.
- Figura 669. Salcedo, A. (2017). *Estación de Atxuri* [Acción en espacio público].
- Figura 670. Salcedo, A. (2017). *Estación de Atxuri* [Acción en espacio público]. Fotografía de detalle de la proyección sobre la fachada de la estación.
- Figura 671. Salcedo, A. (2017). *Harinera El Pontón* [Acción en espacio público].
- Figura 672. Salcedo, A. (2017). *Barrio de La Cruz* [Acción en espacio público].
- Figura 673. Salcedo, A. (2017). *Horno Alto N°1* [Acción en espacio público].
- Figura 674. Salcedo, A. (2017). *Estación de Atxuri* [Acción en espacio público].
- Figura 675. Salcedo, A. (2017). *Estación de las Calzadas de Mallona* [Acción en espacio público].
- Figura 676. Salcedo, A. (2017). *Astillero Euskalduna* [Acción en espacio público].

- Figura 677. Salcedo, A. (2018). Fotografía de una de las salas calcinadas del edificio de las Oficinas Generales de BWE.
- Figura 678. Salcedo, A. (2017). Fotografía de la cubierta con los miles de documentos esparcidos por el suelo a la intemperie.
- Figura 679. Fotografía de 2017 del acceso principal y el edificio de las *Oficinas Centrales* vistos desde los *Talleres Generales*. Se aprecia la acumulación de escombros y basura y la imagen de degradación generalizada del complejo.
- Figura 680. Vista general del interior de uno de los pabellones que integra las *Naves Fundacionales* de BWE.
- Figura 681. Fotografía del último tramo de cubierta que quedaba en las *Naves Fundacionales* de BWE.
- Figura 682. Fotografía de los talleres de modelos de BWE en plena actividad. Abarrategui, 2000, p. 26.
- Figura 683. Imagen panorámica de la empresa en 1970. Abarrategui, 2000, 62-63.
- Figura 684. Google Maps (s.f.). Comparativa entre BW y las grandes empresas y poblaciones del Gran Bilbao.
- Figura 685. Google Maps (s.f.). Área de trabajo en la que se desarrolla el proyecto *Azken alabak*.
- Figura 686. Imagen de los *Talleres Generales* rotulados con la función de cada uno de ellos. Abarrategui, 2000, p. 26.
- Figura 687. Salcedo, A. (2019). Fotografía del solar prácticamente vacío de lo que fueron las *Naves Fundacionales* de BWE.
- Figura 688. Salcedo, A. (2019). Fotografía de las últimas instalaciones de BWE antes de su derribo definitivo.
- Figura 689. Salcedo, A. (2019). Fotografía del estado de conservación exterior del edificio de las *Oficinas Generales*.
- Figuras 690. Salcedo, A. (2019). Fotografía de las oficinas de la segunda planta del ala derecha del edificio de las *Oficinas Generales* completamente calcinadas tras un incendio provocado.
- Figuras 691. Salcedo, A. (2019). Fotografía del estado de las oficinas de la tercera planta del edificio de las *Oficinas Generales*.
- Figuras 692. Salcedo, A. (2019). Fotografías de las oficinas de la segunda planta del ala derecha de las *Oficinas Generales* con toda la documentación tirada por el suelo.
- Figuras 693. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la cubierta del edificio de las *Oficinas Generales*, donde se acumulaban a la intemperie miles de planos de las piezas que se fabricaban en BWE.
- Figuras 694. Quevedo, R. (2015). Imagen del artículo del periódico *El Correo* sobre los saqueos sufridos en BWE. *El Correo*, 9 de noviembre de 2015, p.4.
- Figuras 695. Quevedo, R. (2016). Imagen del artículo del periódico *El Correo* sobre el incendio sufrido en el edificio de oficinas de BWE. *El Correo*, 09 de mayo de 2016, p. 5.
- Figuras 696. AVPIOP (2019). Fotografía del proceso de la demolición y desescombro de *las Oficinas Históricas* de BWE el día 16 de junio de 2019.
- Figuras 697. AVPIOP (2019). Fotografía del solar resultante de la demolición y desescombro de *las Oficinas Históricas* de BWE.
- Figuras 698. Salcedo, A. (2018). Fotografía de uno de los modelos industriales bajo los escombros de uno de los muros de los *Talleres Generales* de BWE.
- Figura 699. Salcedo, A. (2018). Fotografía del estado en que se encontraban los modelos que languidecían a la intemperie en los *Talleres Generales*.
- Figuras 700 Salcedo, A. (2018). Fotografía de cientos de modelos apilados y muy degradados en el interior de los *Talleres Generales* de BWE.
- Figuras 701. Salcedo, A. (2018). Fotografía de uno de los modelos de BWE colonizado completamente por la vegetación tras años a la intemperie.
- Figura 702. Salcedo, A. (2018). Modelo industrial de madera para fundición rescatado de los escombros de las *Naves Fundacionales* de BWE.
- Figuras 703 y 704. Salcedo, A. (2018). Fotografía de dos de los modelos industriales rescatados de BWE.
- Figuras 705, 706, 707, 708, 709 y 710. Salcedo, A. (2018). Fotografías de seis de los modelos encontrados entre las ruinas de BWE.
- Figuras 711. Salcedo, A. (2018). Imagen digital procedente del escáner 3D realizado a la pieza denominada *Pipe*.
- Figuras 712. Salcedo, A. (2018). Imagen digital procedente del escáner 3D realizado a la pieza denominada *Victoria*.
- Figuras 713. Salcedo, A. (2018). Imagen digital procedente del escáner 3D realizado a la pieza denominada *Leia*.
- Figuras 714. Salcedo, A. (2018). Fotografía de las diferentes fases en la producción de las piezas cerámicas. En esta imagen se muestra el encofrado del modelo industrial para verter la escayola.
- Figuras 715. Salcedo, A. (2018). Fotografías del molde de escayola resultante.

Figuras 716 Salcedo, A. (2018). Fotografía de una pieza de cerámica acabada realizada mediante el método del apretón y cosido de las dos partes simétricas.

Figuras 717. Salcedo, A. (2018). Fotografía de varias piezas cerámicas dispuestas en el horno para su acabado.

Figuras 718 y 719. Salcedo, A. (2019). Fotografías de los moldes de escayola y su exposición como piezas escultóricas independientes.

Figuras 720 y 721. Salcedo, A. (2019). Fotografías de las fases constructivas de la pieza *Izar* con la impresora 3D.

Figuras 722. Salcedo, A. (2019). Fotografía de las diferentes fases de la técnica *a la cera perdida*. En la imagen se muestra el molde de silicona para hacer la réplica en cera de la pieza.

Figuras 723 Salcedo, A. (2019). Fotografía de las piezas cerámicas *Olivia* e *Izar* con sus réplicas en cera.

Figura 724. Salcedo, A. (2019). Fotografía que muestra los moldes que contienen las réplicas de cera y que se emplearán para verter el bronce fundido.

Figura 725. Salcedo, A. (2019). *Bruta B* [Escultura]. Pasta egipcia. 27x11x11 cm.

Figura 726. Salcedo, A. (2019). *Izar AE* [Escultura]. Bronce. Cera perdida sin pátina. 38x28x22 cm.

Figura 727. Salcedo, A. (2019). *Izar B* [Escultura]. Pasta egipcia y Kintsugi. 38x28x22 cm.

Figura 728. Salcedo, A. (2019). *Olivia AE* [Escultura]. Bronce. Cera perdida sin pátina. 58x31x31 cm.

Figura 729. Salcedo, A. (2019). *Olivia C* [Escultura]. Arcilla blanca PA. 58x31x31 cm.

Figura 730. Salcedo, A. (2019). *Mara I* [Escultura]. Arcilla blanca PA y *terra sigilata*. 57x57x37 cm.

Figura 731. Salcedo, A. (2019). *Leia* [Escultura]. Arcilla blanca PA y *terra sigilata*. 27x54x32 cm.

Figura 732. Salcedo, A. (2019). *Brutas* [Escultura]. Arcilla Blanca PA y *terra sigilata*. 27x11x11 cm.

Figura 733. Salcedo, A. (2019). *Eva V* [Escultura]. Arcilla roja chamotada vidriada. 46x43x23 cm.

Figura 734. Salcedo, A. (2019). *Lur D* [Escultura]. PLA. 60x67x15 cm.

Figura 735. Salcedo, A. (2019). *Pipe D* [Escultura]. PLA. 50x50x11 cm.

Figura 736. Salcedo, A. (2019). *Eva M* [Escultura]. Arcilla blanca PA y *terra sigilata*. 46x43x23 cm.

Figura 737. Salcedo, A. (2019). *Eva C* [Escultura]. Arcilla blanca PA vidriada. 46x43x23 cm.

Figura 738. Salcedo, A. (2019). *Victorias C y D* [Escultura]. PLA y arcilla blanca. 29x27x21 y 58x54x42 cm.

Figura 739. Salcedo, A. (2019). *Victoria* [Escultura]. Arcilla blanca chamotada pintada. 58x54x42 cm.

Figura 740. *Museo Vasco/Euskal Museoa* (2019). Imagen del cartel de la exposición *Azken alabak* en el *Museo Vasco/Euskal Museoa*.

Figura 741. Salcedo, A. (2019). Imagen de una de las dos mesas con documentación con BW como protagonista.

Figura 742. Salcedo, A. (2019). Fotografía del vídeo promocional de BWE encontrado entre los escombros de la fábrica y empleado en la instalación audiovisual expuesta en el proyecto *Azken alabak*.

Figura 743. Salcedo, A. (2019). Fotografía del Convenio Colectivo de 1980 de BWE encontrado entre los restos de las oficinas sindicales ubicada en las *Naves Fundacionales*.

Figura 744. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la ficha médica de un trabajador de BWE encontrada junto a numerosa documentación en las *Oficinas Generales* de BWE.

Figura 745. Salcedo, A. (2018). *Olivia in Wonderland II* [Fotografía].

Figura 746. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 747. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 748. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 749. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 750. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 751. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 752. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 753. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 754. Morante, I. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 755. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 756. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 757. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 758. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 759. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 760. Morante, I. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 761. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 762. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 763. Morante, I. (2018). *Sin título* [Fotografía].

Figura 764. Salcedo, A. (2018). *Sin título* [Fotografía].

- Figuras 765. Salcedo, A. (2018). Fotograma del vídeo subjetivo del artista durante las labores de campo de esta investigación doctoral.
- Figuras 766. Fotogramas del vídeo institucional de BWE (finales de los años 90) encontrado entre los escombros de las *Oficinas Generales*.
- Figuras 767. Salcedo, A. (2019). Fotograma de un vídeo a vista de pájaro grabado con un dron.
- Figura 768. Salcedo, A. (2019). Fotografía de la instalación audiovisual multipantalla que forma parte de la exposición *Azken alabak* y en la que se muestran, simultáneamente, los vídeos anteriormente mencionados.
- Figuras 769. Salcedo, A. (2018). *Spend* [Escultura].
- Figuras 770. Salcedo, A. (2018). *Spend* [Escultura]. Detalle de la pieza en la que se puede apreciar el nombre de la empresa.
- Figura 771. Morante, I. (2019). Fotografía de la presentación oficial del proyecto *Azken alabak*. Al artista (vestido de gris) le acompañan, la Diputada de Cultura de la DFB, Lorea Bilbao y en el atril, la directora del *Museo Vasco/Euskal Museoa*, Sokunde Aiarza.
- Figuras 772 y 773. Salcedo, A. (2018). Vistas generales de las salas del *Museo Vasco/Euskal Museoa* con la exposición *Azken alabak*.
- Figura 773. Coro de Babcock Wilcox en su actuación durante la inauguración de la exposición *Azken alabak* en el *Museo Vasco/Euskal Museoa*.
- Figura 774. Fotografía del diario Deia de la visita institucional a la exposición. De derecha a izquierda se encuentran el Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao Gonzalo Olabarria, el artista Alberto Salcedo, la Diputada de Cultura de la DFB Lorea Bilbao y la Directora del *Museo Vasco/Euskal Museoa*, Sorkunde Aiarza.
- Figura 775. Salcedo, A. (2019). Placa de aluminio que se colocaba en las calderas de BW cedida para la exposición por un miembro de la AVPIOP.
- Figura 776. Departamento de Ordenación del Territorio (1993). Fotografía de la demolición de la fábrica METALQUÍMICA de Erandio.
- Figura 777. Salcedo, A. (2020). Imagen del material empleado para la construcción física de la instalación interactiva *No monuments*.
- Figura 778. Departamento de Ordenación del Territorio (1995). Fotograma del video maestro, en el que uno de los trabajadores de AHV coloca los detonadores de las cargas de Goma 2 colocadas en la base de la chimenea que van a demoler.
- Figura 779. Salcedo, A. (2020). Imagen del *bloque-secuencia1* en la prueba del funcionamiento de la instalación
- Figura 780. Salcedo, A. (2020). Imagen del *bloque-secuencia2* cuando está cayendo la última de las chimeneas.
- Figura 781. Salcedo, A. (2020). Imagen de la configuración de un diagrama en un equipo *BrightSign* mediante el programa *BrightAuthor*.
- Figura 782. Salcedo, A. (2020). Fotograma de la pieza audiovisual que muestra las demoliciones del PDRRII ejecutadas en el *Seminario de Derio* y el texto "*demoler y limpiar todo*", extraído del *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano*.
- Figura 784. Salcedo, A. (2020). Imagen de la orientación desordenada de las diferentes pantallas en la instalación *No monuments*.
- Figura 783. Salcedo, A. (2020). Imagen de la disposición de la instalación *No monuments* en la *Sala de Exposiciones Artiatx* en Zorrotzaurre.
- Figura 785. Departamento de Ordenación del Territorio (1995). Copia de la fotografía original de la voladura de una de las chimeneas de AHV encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.
- Figura 786. Departamento de Ordenación del Territorio (1995). *Frame (2'35")* extraído del vídeo titulado "*Derribo por voladura de 2 chimeneas en Altos Hornos de Vizcaya*".
- Figura 787. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Copia de la fotografía original de la demolición de los *Tinglados de Abandoibarra* encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.
- Figura 788. Departamento de Ordenación del Territorio (1995). *Frame (1'31")* extraído del vídeo titulado "*Derribo por voladura de 2 chimeneas en Altos Hornos de Vizcaya*" (1995).
- Figura 789. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Copia de la fotografía original del derribo de PRECEBICA encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.

- Figura 790. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Copia de la fotografía original de la demolición de la JABONERA TAPIA encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.
- Figura 791. Departamento de Ordenación del Territorio (s.f.). Copia de la fotografía original de la voladura de una de las edificaciones del complejo del *Seminario de Derio* encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.
- Figura 792. Departamento de Ordenación del Territorio (1995). Copia de la fotografía original de la demolición de una de las torres de refrigeración del complejo de AHV en Sestao encontrada en el archivo del Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco.
- Figura 793. Salcedo, A. (2021). *A better end of the world is possible* [Fotografía intervenida].
- Figura 794. Salcedo, A. (2020). *Dream team* [Fotografía intervenida].
- Figura 795. Salcedo, A. (2021). *The Guggenheim effect* [Fotografía intervenida].
- Figura 796. Salcedo, A. (2020). *Demolition man* [Fotografía intervenida].
- Figura 797. Salcedo, A. (2021). *Non daude fabrikak?* [Fotografía intervenida].
- Figura 798. Salcedo, A. (2021). *New normality old rules* [Fotografía intervenida].
- Figura 799. Salcedo, A. (2020). *Basque style* [Fotografía intervenida].
- Figura 800. Salcedo, A. (2020). *Reset* [Fotografía intervenida].
- Figura 801. Salcedo, A. (2021). *The Wood Company was here* [Acción en espacio público].
- Figura 802. Salcedo, A. (2021). *Euskalduna Ontziola hemen egon zen* [Acción en espacio público].
- Figura 803. Salcedo, A. (2021). *Sefanitro was here* [Acción en espacio público].
- Figura 804. Salcedo, A. (2021). *Cultural landscape* [Acción en espacio público].
- Figura 805. Salcedo, A. (2021). *Erresistentzia* [Acción en espacio público].
- Figura 806. Salcedo, A. (2021). *Somos o no somos?* [Acción en espacio público].
- Figura 807. Salcedo, A. (2021). *Brutalité!* [Acción en espacio público].
- Figura 808. Salcedo, A. (2021). *Skyline* [Acción en espacio público].
- Figura 809. Salcedo, A. (2021). *Al pan, pan...* [Acción en espacio público].
- Figura 810. Salcedo, A. (2021). *...y al vino, vino!* [Acción en espacio público].
- Figura 811. Salcedo, A. (2021). *Tótem* [Acción en espacio público].
- Figura 812. Salcedo, A. (2021). *Industrial heritage haters!* [Acción en espacio público].
- Figura 813. Salcedo, A. (2021). *Fachadismo* [Acción en espacio público].
- Figura 814. Salcedo, A. (2021). *Alone* [Acción en espacio público].
- Figura 815. Salcedo, A. (2021). *Gallarta was here* [Acción en espacio público].
- Figura 816. Salcedo, A. (2021). *Fake* [Acción en espacio público].
- Figura 817. Salcedo, A. (2021). *I survived the Guggenheim effect* [Acción en espacio público].
- Figura 818. Salcedo, A. (2021). *The end* [Acción en espacio público].
- Figura 819. Salcedo, A. (2019). Depósito de aguas de Dolaretxe con la palabra *muga* sobre su tolva. Prueba para proyección.
- Figura 820. Salcedo, A. (2021). Fotografía de la fotógrafa Nerea Argüeso durante una de las acciones en espacio público dentro del proyecto *I survived the Guggenheim effect*.
- Figura 821. Morante, I. (2020). Fotografía de la realización de la acción en espacio público en SEFANITRO.
- Figura 822. Morante, I. (2020). Fotografía de la colocación del equipo en la acción en la CENTRAL NUCLEAR DE LEMÓNIZ.
- Figura 823. Salcedo, A. (2021). Tabla de indicadores del proyecto *I survived the Guggenheim effect*.
- Figura 824. Salcedo, A. (2021). Fotografía de algunas de las esculturas que custodian la puesta de acceso a la marmolería *Ercorstone* en Zorrozaurre.
- Figura 825. Salcedo, A. (2021). Fotografía de detalle de una de las esculturas tumbada y envuelta en plástico a la espera de su futuro traslado al nuevo emplazamiento de la marmolería.
- Figura 826. Fotografía de una serie de planchas de piedra apiladas y numeradas en la marmolería.
- Figura 827. Burtynsky, E. (2013). Portada de la publicación "*Water*" del fotógrafo canadiense.
<https://phxart.org/es/exhibition/edward-burtynsky-agua/>.
- Figura 828. González, M. (1999). *Terrazas* [Fotografía]. <http://marisagonzalez.com/portfolio/paisajes-landscapes/>.
- Figura 829. Imagen de la composición de fotografías en negativo de las esculturas vandalizadas.
- Figura 830. Imagen de la composición entre fotografía y material de la exposición de *The sleepers* en el Palacio Horcasitas de Balmaseda.
- Figuras 831. Salcedo, A. (2022). Imágenes de la disposición de las fotografías de material, sustentadas, a modo de peana, por restos de material real, tarido de la marmolería.

- Figuras 832. Salcedo, A. (2022). Imágenes de la disposición de las fotografías de material, sustentadas, a modo de peana, por restos de material real, tarido de la marmolería.
- Figura 833. Salcedo, A. (2022). Imagen de la distribución de las piezas en las paredes de la sala.
- Figuras 834 y 835. Salcedo, A. (2022). Vistas generales del espacio expositivo.
- Figura 836. Salcedo, A. (2022). Imagen de detalle de la ubicación de una de las fotografías del proyecto, situada en el suelo y apoyada contra una de las esquinas de la sala. Con esta ubicación se busca jugar con la inversión de la unión de los planos del suelo y las paredes de la sala y los de las piernas y el vientre de la escultura retratada.
- Figura 837. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 838. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 839. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 840. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 841. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 842. Salcedo, A. (2022). *Remembering Goya. La maja desnuda* [Fotografía].
- Figura 843. Salcedo, A. (2022). *Remembering Goya. La maja vestida* [Fotografía].
- Figura 844. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 845. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 846. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 847. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 848. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 849. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 850. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 851. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 852. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 853. Salcedo, A. (2022). *Sin título* [Fotografía].
- Figura 854. Cecilio, M. (2018). Fotografía de la plataforma vecinal de Zorrozaurre a las puertas del edificio de oficinas de la empresa Vicinay Cadenas. Los vecinos ocuparon este edificio abandonado para utilizarlo como lugar de encuentro y de actividades deportivas y culturales.
- Figura 855. Salcedo, A. (2022). Tabla de impacto del proyecto en relación con la hipótesis y los objetivos de la investigación doctoral.

Referencias bibliográficas

- Abaitua, N. (2016). Lemoiz es una metáfora de la transición vasca. *Eldiario.es*
Retrieved from https://www.eldiario.es/norte/euskadi/Lemoniz-metфора-Transicion-Vasca_0_550145216.html.
- Ábalos, I. (2007). Estética pintoresca, arquitectura y cine. *Paradigmas. El desarrollo de la modernidad arquitectónica visto a través de la historia del cine* (pp. 129-142). Madrid: La Fábrica.
- Abarca I., Rekalde, J., Alda, P., Araujo, P., Arce, M., Arteagoitia D., Cartuche, C. P., Cruz, C., Etxepare, B. L., García, J., Giora, T., González, J.C., González, A., Lorente, E., Lorenzo, C. R., Macareno, J., Mañas, M., Mijo, M., Panek, B., ... Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. (2014). Transformar y sentir el espacio común. Universidad del País Vasco.
- Abarca, I. (2014). *Transformar y sentir el espacio común*. Leioa: Universidad del País Vasco.
- Abarrategui, F. J. (2000). *Babcock & Wilcox y el patrimonio histórico-industrial vasco*. Trapagaran: Fundación Babcock para la innovación tecnológica.
- Abramson, D. M. (2016). *Obsolescence: An architectural history*. Chicago: The University of Chicago Press.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1120628787>.
- AENA. (s.f.). Aeropuerto de Bilbao. www.aena.es.
Retrieved from <https://www.aena.es/es/bilbao/conocenos/historia.html>.
- Agencia EFE. (2006, 21 de junio). Planta de sefanitro cesa producción después de 56 años actividad. *Eleconomista.es*. Retrieved from <https://www.eleconomista.es/empresas-finanzas/noticias/33101/06/06/Planta-de-Sefanitro-cesa-produccion-despues-de-56-anos-actividad.html>.
- Agencia EFE. (2013, 1 de agosto). Azkuna elegido mejor alcalde del mundo por la transformación de Bilbao. *El Mundo*.
Retrieved from <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/08/paisvasco/1357632051.html>.
- Agencia EFE. (2017, 20 de octubre). Los empresarios vascos rompen 'el silencio' que mantuvieron durante la amenaza de ETA para denunciar su 'sufrimiento'. *Cadena Ser*. Retrieved from https://cadenaser.com/emisora/2017/10/20/radio_bilbao/1508525850_187736.html
- Agencia EFE. (2018, 7 de octubre). Bilbao abrirá mañana el Canal de Deusto y creará una isla en la ría. *La Vanguardia*.
Retrieved from <https://www.lavanguardia.com/politica/20181007/452215798495/bilbao-abrira-manana-el-canal-de-deusto-y-creara-una-isla-en-la-ria.html>.
- Agencia EFE. (2020, 1 de enero). Sestao construirá 143 viviendas protegidas en la zona del depósito de kuetu. *Deia*. Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/ezkerraldea-enkarterri/2010/11/30/sestao-construira-143-viviendas-protegidas/95887.html>.
- Aguilar, I. (2003). *Patrimonio industrial. Aprovechamiento cultural y reutilización*. Gijón: INCUNA.
- Aja, G.; Altuna, N.; Apraiz, A.; Cárcamo, J.; Hernández, A.; Herreras, B.; Ibáñez, M.; Juaristi, J.; Martínez, a.; Martínez, M.A.; Molinuevo, M.; Pérez, P.M.; Pérez de la Peña, G.; Olaizola, J.; Oterino, I.; Landa, M.; Plata, A.; Torrecilla,

- M.J.; Romano, M.; Villar, J.E.; Zabala, M. & Zaldua, J. (2012). *Patrimonio Industrial en el País Vasco*. Colección de Patrimonio Cultural Vasco 6. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Alba, M. I. (2010). Nuevas miradas sobre nuevos paisajes un acercamiento al paisaje industrial en su consideración como paisaje cultural. *Ciudad, Territorio Y Paisaje: Reflexiones Para Un Debate Multidisciplinar*. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3263157>.
- Alba, M. I. (2016). Paisajes industriales: Utopías del pasado, recuerdos del futuro. *Revista180*, (38), 1-8.
- Alba, M. I. (2018a). La influencia del arte en la definición de propuestas de intervención en aquellos paisajes generados por la decadencia industrial. *Los Ojos De La Memoria*, (20), 435-440.
- Alba, M. I. (2018b). Nuevos enfoques en la intervención de aquellos paisajes del patrimonio industrial. *II Congreso Internacional De Patrimonio Industrial Y De La Obra Pública*, 300-306. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6992362>.
- Alba, M. I. (2018c). Turismo y patrimonio industrial: Los paisajes generados por la decadencia industrial como recurso turístico. *II Congreso Internacional De Patrimonio Industrial Y De La Obra Pública*, 289-302.
- Albarrán, J., & Benitez, R. (2018). Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 2(30), 329-341.
- Albiz, M. (1979). La protesta contra Lemóniz puede derivar en desobediencia civil. *El País*. Retrieved from https://elpais.com/diario/1979/08/14/espana/303429606_850215.html.
- Allais, L. (2018a). *Designs of destruction: The making of monuments in the twentieth century*. Chicago: The University of Chicago Press. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1028591586>.
- Allen, S. (2009). *Naturaleza y artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1026087671>.
- Almarcegui Lara. ([s.a.].a). *Lara almarcegui demolitions, wastelands, allotment gardens: Demoliciones, descampados, huertas urbanas*. S.l: Centro Parraga.
- Almarcegui, L. (2003). *Lara almarcegui demolitions, wastelands, allotment gardens: Demoliciones, descampados, huertas urbanas*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Almarcegui, L. (2018). *Las posibilidades que habitan lo intersticial*. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Alonso, E. J. (2014). Santa Ana de Bolueta. *Bilbaopedia*. Retrieved from <http://www.bilbaopedia.info/santa-ana-bolueta>.
- Alonso, I. (2011). El muelle de hierro brillará en julio. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20110429/margen-izquierda/muelle-hierro-brillara-julio-20110429.html>.
- Alonso, I. & Alberto, G. (2018). Zorrotzaurre expondrá 11 piezas rescatadas de cadenas vicinay. *Deia*. Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/bilbao/2018/12/09/zorrotzaurre-expondra-11-piezas-rescatadas/686837.html>.
- Altuna, A.E. & Díaz, B. (2016). *Zorroza, gure auzoa. Memoriak gelan*. Bilbao: Martxoak 18 Kultur Elkarte.

- Álvarez, J. J. (2020). *Los empresarios y ETA: una historia no contada*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.
- Álvarez-Areces, M. A., INCUNA, Asociación de Arqueología Industrial, Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial 12ª 2010 Gijón, Álvarez Areces, M. A., INCUNA, Asociación de Arqueología Industrial., & Jornadas Internacionales sobre Patrimonio Industrial (12a. 2010. Gijón). (2011). *Diseño+imagen+creatividad en el patrimonio industrial*. Gijón, Asturias.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/828409047>.
- Álvarez-Areces, M. A. (1998). Patrimonio natural y cultural ¿desarrollo sostenible? . *ABACO Revista De Cultura Y Ciencias Sociales*, (17-18), 11-22.
- Álvarez-Areces, M. A. (2003). *Industrias culturales y patrimonio industrial*. Gijón: INCUNA.
- Álvarez-Areces, M. Á. (2017). El patrimonio industrial en España, situación actual y perspectivas de actuación. *Patrimonio Industrial Y La Obra Pública*, 9-25.
Retrieved from http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/repos/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3712774&texto_busqueda
- Ana Elena, Altuna, A. E., & Díaz, B. (2016). *Zorrotza, gure auzoa. Memoriak gelan*. Bilbao: Martxoak 18 Kultur Elkartea.
- Aníbarro, M. Á, & Valdés, E. (2016). Fascinante y detestable. Artelización e integración de los paisajes industriales. *Cuaderno De Notas*, (17), 1-18.
- Annoni, A. (1946). *Scienza ed arte del restauro architettonico: idee ed esempi = science and art of architectural restoration: thoughts and specimens* (1. ed.). Artistiche Framar.
- Annoni, A. (1992). "Criterios e saggi per la conservazione del restauro degli antichiedificio moderno rinnovamento delle città". Comunicación n. 91 en ocasión del Congreso de Tokio del 1929. En Grassi, Jorge edición La arquitectura ven mestiere mi altri scritto. Milaño: Franco Angeli ES Bnorte 9788820492588.
- Anónimo (25 de octubre de 1998). Los tinglados portuarios de Sendija. *El País*.
Retrieved from https://elpais.com/diario/1998/10/25/paisvasco/909344403_850215.htm.
- Aponte, G. (2006). Paisaje e identidad cultural.
Retrieved from <http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioteka/detail.action?docID=3166054>
- Appardurai, A. (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Área de Planificación Urbana. (2018). *Estudio de detalle parcela José María Escuzza 4-bilbao (área de reparto 602)*. Retrieved from https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-disposition&blobheadername2=pragma&blobheadervalue1=attachment%3B+filename%3D2018-005507_Anuncio_Documentacion.pdf&blobheadervalue2=public&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1274207805841&ssbinary=true.
- Arenas, G. (16 de octubre de 2018). A los productos fabricados para romperse se les va a acabar el cuento. *El País*.
Retrieved from https://elpais.com/retina/2018/10/16/tendencias/1539700237_455182.html.
- Arias, M. (2002). *La gestión del patrimonio cultural. La transmisión de un legado*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/51612162>

- Armajani, S. (2000). *El arte público en el contexto de la "democracia" americana*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía.
- Arnet, V. (2014). Memorias invisibles. Nuevas oportunidades del patrimonio industrial para la regeneración urbana. *A+C. Arquitectura Y Cultura*, (5), 30-46.
- Arozamena, X.; Azua, I.; Carreras, J.J.; Herreras, B.; Vallejo, R. & Zabala, M. (1996). *Plan Territorial Sectorial sobre Patrimonio Industrial y Obra Pública*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- Arquine (2017). Los no-lugares de Robert Smithson. *Arquine*, (80).
Retrieved from <https://www.arquine.com/los-no-lugares-de-robert-smithson/>
- Arribas, D. (2009). Arte contemporáneo y minería a cielo abierto. *STVDIVM. Revista De Humanidades*, (15), 269-309.
- Arribas, D. (2010). Paisajes alterados. La acción entrópica del arte. *Paisaje Y Patrimonio*, 275-302.
- Arroyo, S., Sánchez, D., & Giménez, M. (2018). *Conservación y restauración de patrimonio industrial*. Madrid: Síntesis.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1084246464>
- Artaza, G. (2008). 2.000 viviendas, un canal, tiendas y oficinas ocuparán los antiguos terrenos de Sefanitro. *20 Minutos*.
Retrieved from <https://www.20minutos.es/noticia/397663/0/proyecto/urbanistico/lutxana/>.
- Artola, D. (27 de agosto de 2010). Leioa derriba las principales naves industriales de Lamiako. *Deia*.
Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/2010/08/27/leioa-derriba-principales-naves-industriales/72755.html>.
- Asociación para la Revitalización del Bilbao Metropolitano. (1993). *Ría de hierro*. Bilbao: Laga.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1010899591>
- Atxaga, B.; Bustamante, J.; Calleja, S.; Cobeaga, B.; de Armiñán, J.; Eguillor, C.; Eguillor, J.C.; Fuertes, S.; Gasca, L.; Rico, L.; Santonja, E. & Uranga, A. (2012). *Juan carlos eguillor eta bilbo = la mirada bilbaína de Juan Carlos Eguillor*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura.
- Auge, M. (2001). *Los "no lugares" espacios del anonimato una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/991775286>
- AVPIOP. (2009a). *Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP)*. www.avpiop.com. Retrieved from <https://www.avpiop.com/>
- AVPIOP. (2009b). *Cargadero de Orconera*. www.avpiop.com.
Retrieved from https://avpiop.com/es/patrimonio/cargadero_de_orconera/54
- AVPIOP. (2009c). *Corta Bodovalle*. www.avpiop.com.
Retrieved from https://avpiop.com/es/patrimonio/corta_bodovalle/72
- AVPIOP. (2009d). *Harino Panadera*. www.avpiop.com.
Retrieved from https://avpiop.com/es/patrimonio/harino_panadera/6
- AVPIOP. (2010). *La histórica fábrica Kössler ibérica de Astrabudua (erandio) será en breve demolida*. www.avpiop.com.
Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/la-historica-fabrica-de-astrabudua-erandio-kossler-iberica-sera-en-breve-derribada-demolicion/>
- AVPIOP. (2014). *BABCOCK & WILCOX. Segunda nota de prensa. 6 noviembre 2014*. www.avpiop.com. Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/babcock-wilcox-segunda-nota-de-prensa-6-noviembre-2014/>

- AVPIOP. (2015). *Visitas a la estación Bombeadora de Aguas de Elorrieta-Zorrotzurre en Bilbao*.
www.patrimonioindustrialvasco.com.
Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/visitas-a-la-bombeadora-de-elorrieta-zorrotzurre/>
- AVPIOP. (2016a). *El cargadero de hormigón armado de Sefanitro en Lutzana (Barakaldo) protegido como Bien Cultural*.
www.patrimonioindustrialvasco.com.
Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/el-cargadero-de-hormigon-armado-de-sefanitro-en-lutzana-barakaldo-protégido-como-bien-cultural/>
- AVPIOP. (2016b). *Echevarría, S. A.: Visita en 1943 de los alumnos de I. Industrial de Barcelona*.
www.patrimonioindustrialvasco.com.
Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/fabrica-echevarria-bilbao-alumnos-ingenieros-industriales-barcelona-1943/>
- AVPIOP. (2017a). *Fachadismo y patrimonio. Bilbao dice adiós al último lavadero histórico*.
www.patrimonioindustrialvasco.com. Retrieved
from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/fachadismo-y-patrimonio-bilbao-dice-adios-al-ultimo-lavadero-historico/>
- AVPIOP. (2017b). *Muelle de Hierro de Portugalete. Cinco años de una actuación desacertada*.
www.patrimonioindustrialvasco.com. Retrieved
from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/muelle-de-hierro-de-portugalete-cinco-anos-de-una-actuacion-desacertada/>
- AVPIOP. (2019a). *Bilbao derriba CROMODURO uno de los 19 edificios preservados en Zorrotzurre (I)*.
www.patrimonioindustrialvasco.com. Retrieved
from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/bilbao-derriba-cromoduro-uno-de-los-19-edificios-preservados-en-zorrotzurre/>
- AVPIOP. (2019b). *Bizkaia. La especulación urbanística arrasa el patrimonio industrial. El final de Babcock*.
www.patrimonioindustrialvasco.com. Retrieved
from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/bizkaia-la-especulacion-urbanistica-arrasa-el-patrimonio-industrial-ahora-babcock/>
- AVPIOP. (2019c). *Expolio patrimonial en Zorrotzurre, Bilbao. Las grúas de Vicinay en las chatarrerías*.
www.patrimonioindustrialvasco.com.
Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/patrimonio/patrimonio-maquinas/expolio-patrimonial-en-zorrotzurre-bilbao-las-gruas-de-vicinay-en-las-chatarrerias/>.
- AVPIOP. (2019d). *Los Talleres de Zorroza de Bilbao*. www.patrimonioindustrialvasco.com.
Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/los-talleres-de-zorroza-de-bilbao/>
- AVPIOP. (2019e). *Trapagaran contra su memoria industrial: Demolición de las oficinas de la Babcock & Wilcox*.
www.patrimonioindustrialvasco.com.
Retrieved from <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/trapagaran-sestao-y-el-patrimonio-industrial-de-la-babcock-wilcox-hay-un-plan/>
- AVPIOP. (s.f.). *Elementos del patrimonio industrial y de la obra pública en Euskadi. La Arboleda*. www.avpiop.com.
Retrieved from https://avpiop.com/es/patrimonio/la_arboleda/42.
- Barakaldo Digital (2018, 8 de enero). *El ayuntamiento convoca a los vecinos de Lutzana para definir el futuro de los suelos de sefanitro*. Barakaldo Digital.
Retrieved from <http://barakaldodigital.blogspot.com/2018/01/el-ayuntamiento-convoca-los-vecinos-de.html>.
- Ayuntamiento de Bilbao. (1953). *Boletín estadístico de la villa, 1953*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

- Ayuntamiento de Bilbao. (2017a). *El Centro Municipal de Distrito de Abando-Indautxu duplica su superficie para albergar nuevas salas y servicios para la ciudadanía*. www.bilbao.eus Retrieved from https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_FA&cid=1279169529342&language=es&pageid=3000075248&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_FA%2FBIO_Noticia
- Ayuntamiento de Bilbao. (2017b). *Mujeres en Zorrotzaurre y Olabeaga (pasado, presente y futuro)*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- Ayuntamiento de Portugalete.PGOU. www.portugalete.org Retrieved from <http://www.portugalete.org/es-ES/VivirenPortugalete/UrbanismoyObras/PGOU/1.pdf>
- Azevedo de Souza, C. (2010). *Do cheio para o vazio. Metodologia e estratégia na avaliação de espaços urbanos obsoletos*. [Dissertação para a obtenção para Grau de Mestre]. Universidade Tecnica de Lisboa.
- Azkuna zentroa. (2015). *Visita Azkuna Zentroa*. www.azkunazentroa.eus Retrieved from <https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/inicio/visita-azkuna-zentroa/el-edificio>.
- B+I Strategy. (2016). *Estudio del impacto económico generado por la actividad del Museo Guggenheim Bilbao* www.guggenheim-bilbao-corp.eus. Retrieved from http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/wp-content/uploads/2011/03/Estudio-de-Impacto-Economico-2016_ES.pdf
- Badosa, L. (2011). La industria como factor de sostenibilidad en el arte contemporáneo. *Diseño+imagen+creatividad en el patrimonio industrial* (1st ed., pp. 35-47) Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5571618>
- Badosa, L. (1987). *Arte e industria. Influencia de las formas industriales en el arte del siglo XX (1900-1945)* [Tesis de Doctorado, Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional- Universidad del País Vasco.
- Ballart, J., & i Tresserras, J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural* (1. ed. ed.). Barcelona: Editorial Ariel. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/48639042>.
- Barakaldo Digital. (2018). El Ayuntamiento modificará el plan general para edificar en los terrenos de Sefanitro. Retrieved from <http://barakaldodigital.blogspot.com/2018/03/el-ayuntamiento-modificara-el-plan.html>.
- Barcellona, P. (1999). *Postmodernidad y comunidad el regreso de la vinculación social* (3rd ed.). Madrid: Trotta.
- Barciela López Carlos. (2006). *La historia económica en España y Francia (siglos XIX-XX)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Basilico, G., Cánovas, C., & Vink, J. (1993). *Ría de hierro*. Bilbao: Laga.
- Baudillard, J.; Crimp, D.; Foster, H.; Frampton, K.; Habermas, J.; Jameson, F.; Krauss, R.; Owens, C.; Said, E. & Ulmer, G. (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Baum, A. (1991). *Inversión inmobiliaria, depreciación y obsolescencia*. Londres: Routledge.
- Baum, A. (1994). Calidad y desempeño de la propiedad. *Journal of Property Valuation and Investment*, 12(1), 31-46.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/806441220>
- Bauman, Z., & Mosconi, L. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México, D.F.: FCE - Fondo de Cultura Económica. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/956129198>

- Bay, H. (1999). T.A.Z.: la zona temporalmente autónoma. *Nomadas (Colombia)*, 10(10).
- Beekmans, J., Van der Krabben, E., & Martens, K. (2012). Un indicador del declive de los polígonos industriales. *Journal of European Real Estate Research*, 5(3), 229-249.
- Befesa. (2012). *Demolición de las antiguas instalaciones de Befesa Desulfuración en Ltxana*. www.befesa.com Retrieved from https://www.befesa.com/web/es/prensa/historico_de_noticias/2012/bma_20120103.html
- Benavides, J. (1999). *Diccionario razonado de bienes culturales* (1{487} reed. corr. y aum. ed.). Sevilla: Padilla. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/626298244>
- Benítez, L. (2010). MUÑOZ, francesc (2008) UrBANALización. paisajes comunes, lugares globales. *Enrahonar.Quaderns De Filosofia*, 45, 184. doi:10.5565/rev/enrahonar.234.
- Benito, P. (1993). El problema de las ruinas industriales en Europa. *Boletín De Información Sobre Las Comunidades Europeas*, 22-26.
- Benito, P. (1998). Patrimonio industrial y estrategias de desarrollo. *Ciudades*, 4, 171-178. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/8186585765>
- Benito, P. (2008). Industria y ciudad: Las viejas fábricas en los procesos urbanos. *Scripta Nova: Revista Electrónica De Geografía Y Ciencias Sociales*, (12). Retrieved from <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-142.htm>.
- Benito, P.; Calderón, B. & Pascual, H. (2009). Recuperar y rehabilitar el patrimonio industrial urbano. Entre el desamparo institucional y la voracidad urbanística. *Ciudades*, 12, 197-219. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/7787154587>.
- Bergeron, L. (2003). La valorización turística del patrimonio industrial. *INCUNA Estructuras Y Paisajes Industriales. Proyectos Socioculturales Y Turismo Industrial*, 9-13.
- Bernardo, R. (2016). ¿Qué cambió la reforma laboral del PP y cuáles han sido sus resultados?. *Cadena Ser*. Retrieved from https://cadenaser.com/ser/2016/12/13/economia/1481663135_014066.html.
- Berruete, F. (2015). *Vacíos urbanos en la ciudad de Zaragoza (1975-2010). Oportunidades para la estructuración y continuidad urbana*. [Tesis de Doctorado, E.T.S. Arquitectura (UPM)]. Repositorio Institucional- Universidad Politécnica de Madrid. Retrieved from <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.36549>.
- Berruete, F. (2017). Los vacíos urbanos: Una nueva definición. *Urbano*, (35), 114-122.
- Besana, D. (2019). Cultural heritage desing: Theories and methods for the project complexity management. *EGE - Revista De Expresión Gráfica En La Edificación*, (11), 31-43.
- Biel, M. P. (2013). El patrimonio industrial y los nuevos modelos de gestión cultural. *Artigrama*, (28), 55-82. Retrieved from <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/28/2monografico/03.pdf>.
- Biel, M. P. (2016). La conservación del patrimonio arquitectónico industrial. Notas para la reflexión. In Ángeles Layuno Rosas y J. Vicente Pérez Palomar (Ed.), *Patrimonio industrial en las periferias urbanas* (pp. 105-122). Alcalá de Henares: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Bilbao en construcción! (15 de abril de 2008). *"Puerta Bilbao" las fábricas dejan paso definitivamente al futuro*. Bilbao en construcción! Retrieved from <https://bilbaoenconstruccion.wordpress.com/2008/04/15/puerta-bilbao-las-fabricas-dejan-paso-definitivamente-al-futuro/>.

- Bilbao Exhibition Center (s.f.). *Quiénes somos*. www.bilbaoexhibitioncentre.com. Retrieved from <https://bilbaoexhibitioncentre.com/#>
- Bilbao Internacional. (2010). *BEC | Bilbao Exhibition Center*. www.bilbaointernational.com. Retrieved from <http://www.bilbaointernational.com/bec-bilbao-exhibition-centre/>
- Bilbao Metrópoli-30. *Planificación estratégica*. www.bm30.eus. Retrieved from <https://www.bm30.eus/fines-y-objetivos/planificacion-estrategica/>
- Bilbao Metrópoli-30. (1999). *Bilbao 2010. Reflexión estratégica. Bring your dreams to bilbao*. Bilbao: Bilbao Metrópoli-30.
- Bilbao Metrópoli-30. (2000). *Informe 2000: Una década de revitalización en el Bilbao Metropolitano*. (). Bilbao: Bilbao Metrópoli-30.
- Bilbao Metrópoli-30. (2001). *Bilbao 2010: La estrategia. Bilbao as a global city*. Bilbao: Bilbao Metrópoli-30.
- Bilbao Metrópoli-30. (2005). *Informe anual de progreso 2004*. Bilbao: Bilbao Metrópoli-30.
- Bilbao Ría 2000. (2011). La gran oportunidad para Basauri. 22, 12-17.
- Bilbao Ría 2000. (s.f.). *Edificio Ilgner*. www.bilbaoria2000.org. Retrieved from <https://www.bilbaoria2000.org/actuaciones/barakaldo/edificio-ilgner/>.
- Boito, C. (1893). *Conserver ou restaurer?*. París: Editions de l'Encyclopédie des Nuisances.
- Borja, J., & Drnda, M. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- Borja, J., & Muxí, Z. (2004). *El espacio público: Ciudad y ciudadanía* (1ª ed.). Barcelona: Electa.
- Borja, J., Muxí, Z. & Cenicacelaya, J. (2004). *Urbanismo en el siglo XXI: Una visión crítica: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona* (1. ed. ed.). Barcelona: UPC. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/427752882>.
- Bosch, p., & Simons, S. (2013). *Bosch & Simons*. www.boschsimons.com. Retrieved from <https://www.boschsimons.com/?lang=es>.
- Bosch & Simons. (2016). *Último esfuerzo industrial I-IV (2012-2016)*. www.boschsimons.com. Retrieved from <https://www.boschsimons.com/ultimo-esfuerzo-industrial-i-and-ii-2012-2014/?lang=es>.
- Bowie, N. (1984). La depreciación de los edificios. *Journal of Valuation*, 2(1), 5-13.
- Brandi, C. 1., & Brandi, C. (1988). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1023986297>.
- Brandi, C. 1., Tojas Roger, M. A., & Brandi, C. (1999). *Teoría de la restauración* (1a ed. en Ensayos. ed.). Madrid: Alianza ensayo. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1024053413>.
- Briers, C. (2013). *Urban theory guidelines for handling industrial heritage*. LUCA Architecture: Brussels Seminar.
- Bru, E. (2001). *Coming from the south*. Barcelona: Actar.
- Burgos, E. (2018,). La 'universidad del diseño' de Zorrozaurre abrirá en 2019 a 6.000 euros el curso. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/universidad-diseno-zorrozaurre-20180527230313-nt.html>

- Burtynsky, E. (2005). *Entropia eta paisaje industrial = entropía y paisaje industrial*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.
- Bustos, S. (2003). Utilización de minería de transferencia y dimensionado de huecos explotación y restauración de la cantera de Bentonita de sud-chemie en Yuncos (Toledo). *Ingeopres: Actualidad Técnica De Ingeniería Civil, Minería, Geología Y Medio Ambiente*, (116), 26-27.
- Butt T.E., Camilleri M., Paul P., Jones K.G. (2015). Obsolescence types and the built environment, definitions and implications. *Int. J. Environment and Sustainable Development*, 14(1), 20-39.
- Butt, T. E., Camilleri, M., Paul, P., & Jones, K. P. (2015). Obsolescence types and the built environment - definitions and implications. *International Journal of Environment and Sustainable Development ER*, 14(1), 20-39.
- Calduch Cervera, J. (2009). El declive de la arquitectura moderna: Deterioro, obsolescencia, ruina. *Palapa*, I(II), 29-43.
Retrieved from <https://www.redalyc.org/pdf/948/94814775004.pdf>
- Calvino, I. 1., Palma, C., Palma, C., & Calvino, I. (2005). *Las ciudades invisibles* (11a. ed. ed.). Madrid: Siruela.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/433819821>
- Calvo, C. (2003). *Aufbereitungsanlagen (plantas de preparación)*. www.museoreinasofia.es.
Retrieved from <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/aufbereitungsanlagen-plantas-preparacion>
- Campillo, R. (1998). *La gestión y el gestor del patrimonio cultural* (1a. ed. ed.). Murcia: KR. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/432466491>
- Cañizares, M. C., Benito, P., & López, G. (2020). El patrimonio industrial en el contexto de los objetivos de desarrollo sostenible (ODS) y la resiliencia territorial: De la teoría a la práctica. *Anales De Geografía De La Universidad Complutense*, 40(2), 323-344. doi:10.5209/aguc.72977.
- Cano, J. M. (2007). La fábrica de la memoria. la reutilización del patrimonio arqueológico industrial como medida de conservación. *Antiquitas*, (18-19), 265-272.
Retrieved from [Dialnet-LaFabricaDeLaMemoriaLaReutilizacionDelPatrimonioAr-2543424.pdf](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2543424).
- Cánovas, C. (s.f.). *Carlos Cánovas Photography*. www.carloscanovas.com.
Retrieved from <https://www.carloscanovas.com/series-fotograficas/paisaje-sin-retorno/>
- Capel, H. (1996). La rehabilitación y el uso del patrimonio histórico industrial. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, (29), 19-50.
- Cárcamo, J. (1988). *El patrimonio industrial de Bizkaia*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- Cárcamo, J. (Ed.). (1996). *Bombeadora de Elorrieta*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- Cárcamo, J. (1999). *La protección del patrimonio industrial*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- Cassín, A. (2017). Los no-lugares de Robert Smithson. *Arquine*, (80).
Retrieved from <https://www.arquine.com/los-no-lugares-de-robert-smithson/>.
- Catalán, J. (1993). *Fábrica y franquismo, 1939-1958: el modelo español de desarrollo en el marco de las economías del sur de Europa*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Catalán, J. (2002). La madurez de una economía industrial: 1936-1999. *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX* (pp. 197-224). Madrid: Biblioteca Nueva.

- Cayero A. & Zulaika, D. (2016, 15 de mayo). Cerca de 10.000 heroinómanos en euskadi, a principios de los años 80. *EITB*. Retrieved from <https://www.eitb.eus/es/television/programas/las-huellas-perdidas/videos/detalle/4073466/video-drogas-sida-consumo-heroina-euskadi-anos-80/>.
- Cecilio, M. (14 de abril de 2018). El edificio Vicinay inicia su segunda vida en Zorrozaurre. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/edificio-vicinay-inicia-20180414131421-nt.html>.
- Cenicacelaya, J. (2004). Bilbao y la urgencia de un urbanismo sostenible. In Borja, Jordi y Muxí, Zaida (Ed.), *Urbanismo en el siglo XXI. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona* (pp. 17-33). Barcelona: UPC.
- Cerdà Pérez, M. (2008). *Arqueología industrial: Teoría y práctica*. Valencia: Universitat de València. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/644456280>
- Cerdá, M. (2008). *Arqueología industrial*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Chávarri, I. P. (11 de mayo de 2014). Arteleku se despide de su sede bajo la sombra de los años dorados. *El País*. Retrieved from https://elpais.com/ccaa/2014/05/11/paisvasco/1399827372_139175.html.
- Claver, J. (2016). *Metodología para el análisis e interpretación de bienes patrimoniales españoles de tipo industrial. Aplicación al estudio de los bienes de la Comunidad Autónoma de Madrid*. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Repositorio institucional- Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Claver, J. & Sebastián, M. A. (2016). *Aproximación y propuesta de análisis del patrimonio industrial inmueble español* (1ª ed. ed.). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1041458997>
- Claver, J., Sebastián, M. A., & Sevilla, L. (2016). Metodología para el estudio del patrimonio industrial. aplicación a la comunidad autónoma de andalucía. *Dyna Ingeniería E Industria*, 91(1), 136-139.
- Claver, J. [Canal UNED] (2017). *Metodología para el análisis y gestión de bienes inmuebles industriales* [Video]. Youtube. Retrieved from <https://canal.uned.es/video/5a6f4041b1111fb1658b457d>
- Claver, J., & Sebastián, M. A. (2016a). *Aproximación y propuesta de análisis del patrimonio industrial inmueble español*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Claver, J., & Sebastián, M. A. (2016b). *El proceso analítico jerárquico: Aplicación al estudio del patrimonio industrial inmueble* (2016). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1055570409>.
- Claver, J.; Sevilla, L., & Sebastián, M. A. (2016). Propuesta metodológica para el estudio de bienes industriales inmuebles. *I Congreso Internacional De Patrimonio Industrial Y De La Obra Pública: Nuevas Estrategias En La Gestión Del Patrimonio Industrial*, 378-392.
- Comisión Mundial del Medio Ambiente y del Desarrollo (1988). *Nuestro futuro común*. Madrid: Alianza Editorial.
- Congrés d'Arqueologia Industrial del País Valencià (1o. 1990. Alcoi), & Centre d'Estudis d'Historia Local (Valencia). (1991). *Arqueologia industrial: Actes del primer congrés del país valencià*. Valencia: Diputació, Centre d'Estudis d'Historia Local. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/758032316>.
- Cos, M. (2016). Erandio, patrimonio obrero. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/argen-derecha/201610/24/erandio-patrimonio-obrero-20161024120632.html>.

- Critchley, M. (2016). OBSOLESCENCE: An architectural history. *TLS, the Times Literary Supplement*, (5900), 26. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/6057753263>
- Cueto, G. J. (2009). Reutilización turística del patrimonio minero de Cantabria. *Cuadernos De Turismo*, (23), 69-88.
- Cueto, G. J. (2010). El patrimonio industrial como motor de desarrollo económico. *Patrimonio Cultural De España. La Economía Del Patrimonio Cultural*, (3), 159-173.
- Dabezies, J. M. (2000). *La dimensión inmaterial del paisaje: Una propuesta de documentación, caracterización y gestión del patrimonio cultural inmaterial*. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/950216736>.
- Dannoritzer, C. (2011). *Comprar, tirar, comprar the light bulb conspiracy = prêt à jeter = comprar, llençar, comprar*. Barcelona: Mediapro.
- De la Puerta, N. (1994). *El Puerto de Bilbao como reflejo del desarrollo industrial de Vizcaya, 1857-1913*. Bilbao: Autoridad Portuaria de Bilbao.
- De Solá-Morales, I. (1995). *Terrain Vague*. Anyplace, Anyone Corporation, Nueva York/ The MIT Press, Cambridge (Mass.).
- De Solá-Morales, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Del Pozo, P. B. (2002). Patrimonio industrial y cultura del territorio. *Bage*, (34).
- Deleuze, G. (1995). Tener una idea en cine, *Archipiélago*, (22), 57-58.
- Delgado, M. (2007). *La ciudad mentirosa: Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Los Libros de la Catarata. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/433646610>
- Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. (2012). *Patrimonio industrial en el País Vasco. Volúmenes 1 y 2*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco. (s.f.). Patrimonio industrial. Retrieved from <https://www.euskadi.eus/paisajes-industriales/web01-a2kuloni/es/>.
- Departamento de Educación del Gobierno Vasco (s.f.). *La Bombeadora de Elorrieta*. www.hiru.eus Retrieved from <https://www.hiru.eus/es/historia/la-bombedora-de-elorrieta>
- Departamento de Educación del Gobierno Vasco. (s.f.). *Sector maderero*. www.hiru.eus. Retrieved from <https://www.hiru.eus/es/historia/el-sector-maderero>
- Departamento de Medio ambiente, Planificación Territorial y Vivienda del Gobierno Vasco. (2017). HIERBA INVASORA: Plumero de la pampa. Retrieved from <https://www.irekia.euskadi.eus/es/proposals/2546-hierba-invasora-plumero-pampa>.
- Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda del Gobierno Vasco. (2018). *Ruinas industriales*. www.euskadi.eus. Retrieved from <https://www.euskadi.eus/ruinas-industriales/web01-a2lurral/es/>.
- Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco. (2000). *Actuaciones del Programa de Demolición de Ruinas Industriales en la Comunidad Autónoma de Euskadi*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

- Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Transportes del Gobierno Vasco. (1997). DOT, Directrices de Ordenación Territorial de la Comunidad Autónoma del País Vasco (1997). Retrieved from <https://www.euskadi.eus/dot-directrices-de-ordenacion-territorial-de-la-comunidad-autonoma-del-pais-vasco-1997/web01-a2lurral/es/>.
- Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Transportes del Gobierno Vasco. (2018). Planificación territorial, urbanismo y regeneración urbana. Retrieved from <https://www.euskadi.eus/ruinas-industriales/web01-a2lurral/es/>.
- Departamento de Urbanismo de la Diputación Foral de Bizkaia (Producer) (1997). *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano*. [Video/DVD].
- Dezzi, M. (1988). La nuova conservazione e il destino dell'esistente. *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*. Venecia: Marsilio.
- Dezzi, M. (2004). *Restauro: Punto e da capo*. Milán: Angeli.
- Dezzi, M. (2009). *Restauro: Punto e da capo: Frammenti per una impossibile teoria*. Mil: Angeli.
- Díaz de Mendibil, I. (2003). "A los jubilados les gusta el actual Bilbao, a mí no". *Euskonews*. Retrieved from <https://www.euskonews.eus/0193zbn/elkar19301es.html>
- Domaika, E. (2019, 1 de abril). Álava, la Euskadi vacía. *Cadena Ser*. Retrieved from https://cadenaser.com/emisora/2019/04/01/radio_bilbao/1554101726_528627.html.
- Domingo, M. M. (2005). Vivienda obrera en Bilbao y el bajo Nervión: Las casas baratas, una nueva forma de alojamiento (1911-1936). Girona: Universitat de Girona.
- Domínguez, J. (27 de septiembre de 2010). El "botellón" desespera a Zorrozaurre. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20100927/vizcaya/botellon-desespera-zorrozaurre-20100927.html>.
- Dumont, G. F. (1995). La competencia entre las ciudades. *Situación*, (3), 55-68.
- Departamento de Turismo del Gobierno Vasco (s.f.). *Edificio ilgner*. www.turismo.euskadi.eus. Retrieved from <https://turismo.euskadi.eus/es/patrimonio-cultural/edificio-ilgner/aa30-12375/es/>.
- Eduardo, L. Q. & Damián. (1992). Bilbao. Territorio y regeneración productiva. *Ciudad Y Territorio. Estudios Territoriales*, 39, 117-129.
- Eguillor, J. C. (2000). *Los Bilbao soñados de Eguillor*. Bilbao: Biblioteca Bidebarrieta Kulturgunea.
- EITB. (6 de febrero de 2020). El aeropuerto de Bilbao propone ampliar su terminal para poder acoger más vuelos. *EITB*. Retrieved from <https://www.eitb.eus/es/noticias/economia/detalle/7011450/el-aeropuerto-bilbao-propone-ampliar-su-terminal-acoger-vuelos/>.
- EITB. (30 de septiembre DE 2011). Babcock cierra sus puertas tras cien años de historia. *EITB*. Retrieved from <https://www.eitb.eus/es/noticias/economia/detalle/747125/babcock-cierra-sus-puertas-cien-anos-historia/#:~:text=La%20empresa%20vizcaina%20Babcock%20Power,casi%20cien%20a%C3%B1os%20de%20historia>.
- EITB. (8 de mayo de 2016). Incendio en las antiguas oficinas de Babcock Wilcox, en Trapagaran. *EITB*. Retrieved from <https://www.eitb.eus/es/noticias/sociedad/videos/detalle/4051992/video-incendio-antiguas-oficinas-babcock-trapagaran/>.

- EITB. (26 de julio de 2017). Bilbao cierra el diseño del plan estratégico de urbanización de Zorrozaurre. *EITB*. Retrieved from <https://www.eitb.eus/es/pueblos-ciudades/detalle/4989675/bilbao-aprueba-definitivamente-proyecto-urbanizacion-zorrozaurre-/>.
- Elorriaga, G. (12 de mayo de 2017). La Villa del arte. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/201705/13/villa-arte-20170512071032-rc.html>.
- El Nervión (14 de noviembre de 2019). El artista Alberto Salcedo transforma piezas de la Babcock Wilcox en esculturas. *El Nervión*.
- El País (6 de octubre de 2014). Cuatro incendios se registran en Bizkaia, pero sin heridos. *El País*. Retrieved from https://elpais.com/ccaa/2014/10/06/paisvasco/1412618024_858887.html.
- Elorza, C. (2017). *Acerca del uso de la fotografía en Guía de descampados de la ría de Bilbao de Lara Almarcegui y Ghost box de Itziar Okariz*. EDCOM. Escuela de Diseño y Comunicación Visual. Ecuador.
- Enportugalete.com (s.f.). *Museo Rialia pone en valor la historia de la emblemática Babcock & Wilcox*. www.enportugalete.com. Retrieved from <https://www.enportugalete.com/es/actualidad/museo-rialia-pone-en-valor-la-historia-de-la-emblematica-babcock-wilcox/10945>.
- Errazti, I. (2019) Grupo Mondragón, Ayuntamiento de Bilbao y Diputación se alían para hacer del envejecimiento una oportunidad de negocio. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/economia-ligada-envejecimiento-20190226150304-nt.html?ref=https:%2F%2Fwww.elcorreo.com%2Fbizkaia%2Feconomia-ligada-envejecimiento-20190226150304-nt.html>.
- Escudero, A. (1998). *Minería e industrialización de Vizcaya*. Barcelona: Crítica.
- Escudero, P. (2017). *Reutilización sostenible del patrimonio industrial: Recuperación y rehabilitación de la Tabacalera de Madrid con criterios de sostenibilidad* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid]. Repositorio Institucional- Universidad Politécnica de Madrid. Retrieved from https://oa.upm.es/47827/1/TFG_Escudero_Barahona_Patricia.
- Esteban, I. (17 de mayo de 2017). El arte gana cada esquina de la ciudad. *El Correo*.
- Esteban, M. (2000). *Bilbao, luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración urbana del Bilbao Metropolitano*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- Esteban, M. (2000). Luces y sombras del Bilbao del titanio. *Bidebarrieta*, (8), 61-72. Retrieved from <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Bidebarrieta/article/view/18380/16098>.
- Europa Press. (19 de enero de 2015). Bilbao recupera el conjunto monumental de la casa de bombas de elorrieta, cuya restauración ha costado 456.182 euros. *Eldiario.es*. Retrieved from https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/bilbao-casa-bombas-elorrieta-restauracion_1_4414650.html
- Europa Press. (3 de julio de 2019). La Naval inaugura un museo que recoge sus cien años de historia. *El Mundo*. Retrieved from <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/07/03/paisvasco/1246635122.html>
- Europa Press. (1 de abril de 2020). *Fábrica de jarcias de zorroza y Grandes Molinos Vascos, en la lista roja de Hispania Nostra por su estado "deplorable"*. www.europapress.es. Retrieved from <https://www.europapress.es/euskadi/noticia-fabrica-jarcias-zorroza-grandes-molinos-vascos-lista-roja-hispania-nostra-estado-deplorable-20200401151731.html>

- Europa Press. (4 de octubre de 2018). Sestao ganará 3.300 metros cuadrados de superficie urbanizada con las nuevas viviendas del depósito de agua de kueto. www.europapress.es. Retrieved from <https://www.europapress.es/euskadi/noticia-sestao-ganara-3300-metros-cuadrados-superficie-urbanizada-nuevas-viviendas-deposito-agua-kueto-20181004155442.html>
- Euskal Museoa. (2019). *Euskal Museoa Bilbao Museo Vasco*. www.euskal-museoa.eus. Retrieved from <https://www.euskal-museoa.eus/es/erakusketak/xehetasunak/83/azken-alabak-alberto-salcedo>
- Fajardo, C. (5 de mayo de 2008,). Un nuevo derribo en la antigua Expo'92 cuestiona la viabilidad de su reutilización. *El Mundo*. Retrieved from <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/08/suvienda/1210240951.html>
- Federici Silvia. (2018). *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Fernández de Pinedo, E. (1983). Nacimiento y consolidación de la moderna siderurgia vasca (1849-1913): El caso de Vizcaya. *Información Comercial Española, ICE: Revista De Economía*, (598), 9-20.
- Fernández de Pinedo, E. (1986). Els contractes emfitèutics al País Basc. *Estudis D'Història Agrària*, (7), 27-39.
- Fernández de Pinedo, E. (1988). Factores técnicos y económicos en el origen de la moderna siderurgia y la flota vizcaína, 1880-1899. *La industrialización del norte de España: Estado de la cuestión* (pp. 252-279). Barcelona: Crítica.
- Fernández de Pinedo, E. (2001). De la primera industrialización a la reconversión industrial: La economía vasca entre 1841 y 1990. *Historia Económica Regional De España. Siglos XIX y XX*, 95-124.
- Fernández de Pinedo, E. (2003). Desarrollo, crisis y reconversión de la siderurgia española a través de una empresa vizcaína, AHV (1929-1996). *Ekonomiaz: Revista Vasca De Economía*, (54), 28-51.
- Fernández, G. (2016). A mano armada. Los inicios de la extorsión y la violencia de ETA contra el sector empresarial (1958-1977). *Estudios Vascos. Sancho El Sabio*, (39), 133-156.
- Fernández, J. (2016). Los modelos anónimos. la autoría oculta de un conjunto de artefactos industriales de altos hornos de vizcaya. *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte*, (8), 55-71.
- Fernández, L. (25 de febrero de 2018). Los vecinos de Zorrotzaurre se reunirán con el Ayuntamiento. *Deia*. Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/bilbao/2018/02/25/vecinos-zorrotzaurre-reuniran-ayuntamiento/631996.html>.
- Fidalgo, P. (20 de octubre de 2014). Entrevista a Lois Patiño, director del documental Costa da Morte. *El Plural*. Retrieved from https://www.elplural.com/playtime/cine/entrevista-a-lois-patino-director-del-documental-costa-da-morte_72945102.
- Fornier, S., Santacreu, J. M., & Santiago, A. (1991). *Arqueología industrial: (Notas para un debate)*. Málaga: Universidad. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/434545719>
- García de la Torre, F. J. & García de la Torre, B. I. (1992). Plan integral de Saneamiento de la Ría. Retrieved from <http://www.bilbaopedia.info/plan-integral-saneamiento-ria>.
- García de la Torre, F. J. & García de la Torre, B. I. Plan Parcial de Mirivilla. Retrieved from <http://www.bilbaopedia.info/plan-parcial-mirivilla>.
- Galbraith, J. K. (1991). *The affluent society*. London: Penguin.

- García, M. (1981). *La economía vasca durante el franquismo: Crecimiento y crisis de la economía vasca: 1936-1980*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- García, S. (2013). La recuperación y revalorización del patrimonio industrial en Lyon (Francia): La intervención en Port Rambaud. *Arte Y Ciudad: Revista De Investigación*, (3), 765-780.
Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4704645.pdf>.
- García M. V., & Soto, V. (2011). *Patrimonio histórico artístico*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/779179742>.
- García, C. (2003). Arquitectura: La reconversión más chic. Grandes del diseño internacional se apuntan al reciclaje transformando viejas fábricas en museos y galerías de arte. *Suplemento Dominical Del Heraldo De Aragón*.
- García, J. (2 de marzo de 2021). Desalojan a okupas del horno alto de Sestao tras una denuncia por expolio. *El Correo*.
- Garikoitz, G. (2012). Las ciudades en Euskadi. La urbanización de la CAPV. *Euskal Hiria*, 75-77.
- Garmendia, X. (2019). Derriban un edificio industrial protegido en Zorrozaurre ante el "riesgo de colapso". *El Correo*.
Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/derriban-edificio-industrial-20190520202703-nt.html>.
- Gaviria, M., Naredo, J. M. 1., & Serna, J. (1978). *Extremadura saqueada recursos naturales y autonomía regional*. Paris: Ruedo ibérico.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/431263483>
- Geo Euskadi (s.f.). El Canal de Deusto. www.geo.euskadi.eus. Retrieved from <http://www.geo.euskadi.eus/cartografia/DatosDescarga/Documentacion/Geocuriosidades/Castellano/48-05%20El%20canal%20de%20Deusto.pdf>
- Georgescu, A. (2015). *La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea*. Somonte-Cenero, Gijón: Trea.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/931004644>.
- Germán Luis. (2001). *Historia económica regional de España, siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica.
- Gimenez, M.; Monsalvatje, X.; Silvestre, R. & Vich, j. (2016). *Xabier montsalvatje. Arquitecturas del desaliento. Fragmentos del viaje*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez/Diputación de Cuenca.
- Giovannoni, G. (1945). *Architettura di Pensiero e Pensieri Sull' Architettura*. Roma: Apollon.
- Gobierno Vasco y Diputación Foral de Bizkaia. (1994). *Bilbao Metropolitano. La propuesta*. Bilbao: Departamento de Urbanismo, vivienda y Medio Ambiente; y Departamento de Urbanismo.
- Golvano, F. (1999). Paisajes, derivas, vestigios: Una memoria industrial. *Paisaje, Industria y Memoria*, 119.
- Gómez, J. (2002). *Patrimonio industrial y turismo industrial. Gestión del patrimonio industrial en la Europa del siglo XXI: 2001*. 215-222.
- Gondra, J. M. (2011). *El Servicio Municipal de Desinfecciones de Bilbao*. Bilbao: Bilbao Ría 2000.
- Goñi Mendizabal, I. (2005). Evolución de la industria armera vasca entre 1876 y 1969. Un enfoque a largo plazo. *Investigaciones De Historia Económica*, 6(16), 101-133. Retrieved from <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1698698910700369>

- González, S. (2000). Re-escribiendo el Bilbao Metropolitano según Bilbao Ría 2000. *Bidebarrieta*. Retrieved from file:///C:/Users/asalcedo007/Downloads/18404-61-68547-1-10-20171107.pdf
- González de Durana J. (2000). Los bilbaos imaginados en la pintura. *Bidebarrieta*, (8), 175-185. Retrieved from <https://ojs.ehu.eus/index.php/Bidebarrieta/article/view/18385>.
- González de Durana J. (30 de enero de 2019). *Villas donostiaras y fábricas bilbaínas*. Arquitectura. Retrieved from <https://arquitectura.com/2019/01/30/villas-donostiaras-y-fabricas-bilbainas/>.
- González, L. (2019). Denuncian el expolio de dos grúas con valor histórico. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/denuncian-expolio-gruas-20190329200427-nt.html>.
- González, M. (2000). *La fábrica*. Madrid: Fundación Telefónica.
- González, M. (2004). *NUCLEAR LMNZ/mecanismos de control*. Burgos: Centro de Arte Caja de Burgos.
- Gorordo, J. M. (2010). El parque Etxebarria, en Bilbao: Una fábrica reconvertida en parque. Retrieved from <https://josemarigorordo.wordpress.com/2010/04/02/como-se-gesto-la-compra-del-parque-de-etxebarria-en-bilbao/>
- Gorospé, P. (24 de septiembre de 2018). La naval solicita al juzgado la liquidación de la empresa. *El País*. Retrieved from https://elpais.com/economia/2018/09/24/actualidad/1537801361_273760.html
- Gorospé, P. (16 de diciembre de 2019). Foster añade una segunda galería a su ampliación del Bellas Artes de Bilbao. *El País*. Retrieved from https://elpais.com/cultura/2019/12/16/actualidad/1576499820_458594.html
- Goti, N. (30 de octubre de 2011). Luchando por recuperar la barandilla original del Muelle de Portugalete. *Gara*. Retrieved from <https://gara.naiz.eus/paperezkoa/20111030/300203/es/Luchando-recuperar-barandilla-original-muelle-Portugalete>
- González de Durana, J. (28 de septiembre de 2019). Dique seco de Euskalduna: Un triunfo.. *Arquitectura*. Retrieved from <https://arquitectura.com/2019/09/28/dique-seco-de-euskalduna-un-triunfo/>.
- Granja J. L. (2002). *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grover, R. & Grover, C. (2015). "La obsolescencia: ¿un motivo de preocupación?. *Journal of Property Investment & Finance*, 33(3), 299-314. Retrieved from <https://doi-org.ehu.idm.oclc.org/10.1108/JPIF-02-2015-0016>
- Halbwachs, M. (2002). Fragmentos de la memoria colectiva. *Athenea Digital.Revista De Pensamiento E Investigación Social*, 1(2). doi:10.5565/rev/athenea.52.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández, J. L., & Fernández de Pinedo, E. (1988). *La industrialización del norte de España: Estado de la cuestión*. Barcelona: Crítica.
- Hernández, J. L., & Piquero, S. (1988). Demografía e industrialización en el país vasco. In Hernández, J. L. & Fernández de Pinedo, E. (Eds.), *La industrialización del norte de España: Estado de la cuestión* (pp. 206-221). Barcelona: Crítica.
- Hernández, A. (2012). *Patrimonio industrial y arte contemporáneo: Una nueva "geografía cultural"*. (1st ed.) Sevilla: Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, 2012. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4504150>

- Hernández, A. (2017). El reciclaje de la arquitectura industrial. *Patrimonio Industrial Y La Obra Pública*, 29-51.
Retrieved from http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/repos/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3712774&texto_busqueda
- Hernández, J. J. (21 de mayo de 2021). El histórico edificio de Molinos Vascos amenaza ruina y ordenan rehabilitarlo. *El Correo*.
- Hispania Nostra. (2020). *Grandes Molinos Vascos*. listaropatrimonio.org.
Retrieved from <https://listaropatrimonio.org/ficha/grandes-molinos-vascos/>.
- Homobono, J. I. (2006). El patrimonio industrial y sus activaciones: Turismo, museos, ecomuseos y reutilización. *Kobie*, (XII), 5-33.
Retrieved from https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/5/Kobie_12AC_EL%20PATRIMONIO%20INDUSTRIAL%20Y%20SUS%20ACTIVACIONES_%20TURIS.pdf?hash=9dd461c4efaf31e2509342c82237f676.
- Homobono, J. I. (2010). *Del patrimonio cultural al industrial. Una mirada socioantropológica*. Unpublished manuscript.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1138402111>.
- Museo Guggenheim Bilbao (s.f.). Jennyholzer.
Retrieved from <https://jennyholzer.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>.
- Huerta Nuño, M. A. (2017). *El patrimonio industrial, ¿un patrimonio oxidado? primeras jornadas de patrimonio cultural de oviedo, celebradas en octubre del 2015*. Gijón: Ediciones Trea.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1114974297>.
- Ibañez, M., Santana, A., & Zabala, M. (1988). *Arqueología industrial en Bizkaia*. Bilbao: Gobierno Vasco-Universidad de Deusto-AGFA.
- ICOMOS. (1964). *Carta de Venecia*. Venecia:UNESCO.
- Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum. (2016). Naturaleza muerta con recipientes.
Retrieved from <http://paralleports.org/es/project/naturaleza-muerta-con-recipientes>.
- Universidad del País Vasco., & Vivas, I. (2005). *Industriaren ondorengo hiriaren oroimena: Esperientziaren gelak, EHU, 2005-02-25, 2005-03-10 = la memoria de una ciudad postindustrial: Aulas de la experiencia, UPV, 25-02-2005, 10-03-2005*. [Bilbao]: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/433926774>
- ItsasMuseum Bilbao. (s.f.). *ItsasMuseum Bilbao*. www.itsasmuseum.eus.
Retrieved from <https://www.itsasmuseum.eus/>
- Iturbe, A. (2018). Patrimonio cultural y valor público la cautivadora responsabilidad de su gestión en el siglo XXI. *Seminario Sobre El Patrimonio Arquitectónico E Industrial. Ciudad Industrial/Industrial City*, (5), 7-10.
- Izagirre, T. (26 de abril de 2021). El edificio de la estación de Neguri se rehabilitará tras dos años en ruina. *El Correo*.
Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/margen-derecha/edificio-estacion-neguri-20210426172351-nt.html>.
- Jaio, i., & Van Gorkum, K. (2021). Iratxe jaio + klaas van gorkum.
Retrieved from <http://www.paralleports.org/es>.

- Jaio, M. (2009). Tout va bien/garai txarrak: Una mirada a treinta años de historia. *Mugalari*, (548), 61.
- Jones Lang LaSalle. (2013). "Advance - from obsolescence to resilience: Creando valor a través de la rehabilitación estratégica y la gestión de activos". Retrieved from www.joneslanglasalle.co.uk.
- Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial (3. 2001. Gijón), Alvarez Areces, M. A., Asociación de Arqueología Industrial., INCUNA, Asociación de Arqueología Industrial, & Jornadas sobre Patrimonio Industrial (3a. 2001. Gijón). (2002). *Patrimonio industrial: Lugares de la memoria: Proyectos de reutilización en industrias culturales, turismo y museos*. Gijón: CICEES.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/971765433>.
- Juaristi, J. (2003). El patrimonio histórico industrial y la revitalización urbana y económica de bilbao. *Revista PH*, 79. doi:10.33349/2003.42.1481.
- Juaristi, J. (2004a). *El porvenir de las ruinas industriales*. Unpublished manuscript.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1194592662>
- Juaristi, J. (2004b). Revitalización urbana, patrimonio histórico industrial e industria cultural en Bilbao. *Aequus*.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/932623788>
- Keruanton, J. (2009). De la théorie au modèle: Les hélices comme sculptures calculées, le cas des fonderies de l'Atlantique à Nantes. *Revue Des Patrimoines*, (10), 5.
- Kociatkiewicz, j. & Kostera, M. (1999). The anthropology of empty space. *Qualitative Sociology*, (1), 37-50.
- Köksal, T. G. (2002). Endüstri mirasında çağdas sanatlar; kazanımlar, kayıplar.. / contemporary arts in industrial heritage; gains, losses.. *Mimar.Ist*, (4), 86-89.
Retrieved from <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1473746073?accountid=17248>
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- La Escocesa (2020). La escocesa.
Retrieved from <https://laescocesa.org/es>
- La Vanguardia Española. (1977, 23/05/). Don javier de ybarra ha sido asesinado. *La Vanguardia Española*
- Laboral Centro de Arte y Creación Industrial. (2017). Laboral centro de arte y creación industrial.
Retrieved from <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/studio-corte-17?searchterm=TAI>
- Laka, X. (2010). *Síntesis de las artes. Relaciones escultura-arquitectura. Experiencia azterlan* [Tesis de Doctorado, Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional- Universidad del País Vasco.
- Landorf, C. (2009). A framework for sustainable heritage management: A study of UK industrial heritage sites. *Null*, 15(6), 494-510. doi:10.1080/13527250903210795.
- Larrauri, E. (3 de julio de 1996). La última colada. *El País*.
Retrieved from https://elpais.com/diario/1996/07/03/economia/836344817_850215.html.
- Latouche, S. (2012). *Hecho para tirar; la irracionalidad de la obsolescencia programada*. [Place of publication not identified]: Ediciones OCTAEDRO.
- Layuno Rosas, M. A., & Layuno Rosas, M. A. (2004). *Museos de arte contemporáneo en España: Del palacio de las artes a la arquitectura como arte*. Gijón: Trea.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/932521456>.

- Lazkano, J. M. (2010). Hacedor de trampas. Jesús Mari Lazkano_Arqueología industrial. www.hacedordetrampas.blogspot.com. Retrieved from <http://hacedordetrampas.blogspot.com/2010/12/jesus-mari-lazkanoarqueologia.html>
- Lazkano, J. M. (7 de octubre de 2019). www.jesusmarilazkano.com/. Retrieved from <https://www.jesusmarilazkano.com/> .
- Lecumberri, J. (15 de marzo de 2018). La bomba de ETA que sentenció a la central de Lemóniz. *La Vanguardia*. Retrieved from <https://www.lavanguardia.com/local/paisvasco/20180315/441518783767/eta-atentado-central-nuclear-lemoniz-1978.html>.
- Lecumberri, J. (2018, 26 de agosto). El día que Bilbao fue sepultada por el lodo. *La Vanguardia*. Retrieved from <https://www.lavanguardia.com/local/paisvasco/20180826/451407709964/bilbao-sepultada-lodo-graves-inundaciones.html>
- Leira, E. (2004). Bilbao: Balance provisional de una importante transformación urbana. In Borja, Jordi y Muxí, Zaida (Ed.), *Urbanismo en el siglo XXI. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona* (pp. 35-49). Barcelona: UPC.
- Lekerikabeaskoa, A., & Vivas, I. (2009). Tras las huellas de un paisaje cultural. Espacios "anti-urbanos", territorio "des-urbanizado" y ruina industrial: Dobles miradas desde la escultura. *Zainak*, (31), 305-326.
- Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco. 6 de agosto de 1990. Boletín Oficial del País Vasco N° 157. Retrieved from <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/1990/08/9002387a.pdf>.
- Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco. 20 de mayo de 2019. Boletín Oficial del País Vasco N° 93. Retrieved from https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/eaeko_ondare_legeria/es_def/adjuntos/1902359a.pdf.
- Lippard, L. R., & Lippard, L. R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/503416715>.
- Lladosa, J. (2002). *Alrededor de mi ciudad*. Guadalajara: Agrupación Fotográfica de Guadalajara.
- Llurdés, J. C. (1994). El turismo industrial y la estética de los paisajes en declive. *Estudios Turísticos*, (121), 91-107.
- López, R. (2011). ¿Democracia desde abajo? violencia y no violencia en la controversia sobre la central nuclear de Lemóniz (Euskadi, 1976-1982). *Historia, Trabajo Y Sociedad*, (2), 91-117.
- Lorente Lorente, J. P. (1999). Vino nuevo en viejas cubas: Artistas, galeristas y museos de arte contemporáneo en antiguas naves industriales. *Antigrama*, (14), 183-204.
- Lorente, J. P. (1996). *The role of museums and the arts in the urban regeneration of liverpool*. Leicester: Centre for Urban History.
- Lorenzo Vicario, & P. Manuel Martínez Monje. (2003). Another 'guggenheim effect'? the generation of a potentially gentrifiable neighbourhood in bilbao. *Urban Studies*, 40(12), 2383-2400. doi:10.1080/0042098032000136129.
- Maderuelo Raso, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Maderuelo Raso, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea* (1. ed. ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Maderuelo, J. 1., & Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/434214459>
- Maderuelo, J. 1., Maderuelo, J., & Huesca (1994). *Arte público*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1025020961>.
- Maderuelo, J., Maderuelo, J., & Arribas, D. (2010). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/712803622>.
- Mallach, A. (2011). Demolición y preservación en ciudades industriales estadounidenses en contracción. *Building Research and Information*, 3(4), 380-394.
- Mañero-Rodicio, J. (2013). Arte público entre la combinatoria relacional y el arte con pasión inapropiada. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 25(2), 289-302.
Retrieved from <https://search.proquest.com/artbibliographies/docview/1431582418/D1075771DAAF4429PQ/1?accountid=17248>.
- Mansfield, J., & Pinder, J. (2008). "Economic" and "functional" obsolescence: Their characteristics and impacts on valuation practice. *Property Management*, 26(3), 191-206.
Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/242341869_Economic_and_functional_obsolescence_Their_characteristics_and_impacts_on_valuation_practice
- Marauri, I. (2004). El adiós a un hospital fantasma. *El País*.
Retrieved from https://elpais.com/diario/2004/12/21/paisvasco/1103661599_850215.html
- Martínez, A. (2004). "Grandes Molinos Vascos", un hito en la arquitectura industrial bilbaína. *Kobie*, 2(6), 769-776.
Retrieved from https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/6/kobie_6_vol_1y2_anejos_GRANDES%20MOLINOS%20VASCOS_%20UN%20HITO%20EN%20LA%20ARQUITECTU.pdf?hash=b083fdcf64fa724dba59aad091b19961
- Martínez, A., & Pérez D. (1998). El patrimonio industrial de la Provincia de Alicante. rehabilitación y nuevos usos. (19), 49-66.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/7655631289>.
- Maruri, I. (21 diciembre d 2004,). El adiós a un hospital fantasma. *El País*.
Retrieved from https://elpais.com/diario/2004/12/21/paisvasco/1103661599_850215.html.
- Marx, K. (1981). *Manuscritos: Economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Mas, S. & Sabaté J. (2013). Gestión del patrimonio industrial en la renovación de la ciudad la experiencia de terrassa 1959-2011. *ACE: Architecture, City and Environment*, (21), 11-36.
- Mas, E. (2001). El Depósito Franco de Uribitarte. *Bilbao*
- Mas, E. (2008). El Centro de Desinfecciones en la calle Zankoeta. *Bilbao*.
Retrieved from <http://www.bioiron.info/eng/pdf/zankoeta.pdf>.
- Mas, E. (2010). Lavadero de la perla. *Bilbao*.
- Mateo-Cecilia, C., Finichiu, A., & Braschi, C. (2018). Nómadas frente a parásitos: Practicas subversivas en la ciudad contemporánea. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 30(1) doi:10.5209/ARIS.53080.

- Mateos, S. M. (2008). *La comunicación global del patrimonio cultural*. Gijón: Trea.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/629804092>.
- Mayora, J. (13 de febrero de 2011). Maiz califica de hecho aislado los destrozos de varios portales en Zorrozaurre. *El Correo*.
Retrieved from <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20110213/vizcaya/maiz-califica-hecho-aislado-20110213.html>.
- McLuhan H. M. (1988). *Laws of media: The new science*. Toronto: University of Toronto.
- Millán, F. (1952). La formación profesional en altos hornos de vizcaya, S. A. *Metalurgia Y Electricidad*, (172).
- Millón, B. (s.f.). Beatrizmillon.net.
Retrieved from <http://beatrizmillon.net/project/neocolonialismo/>.
- Minguito, J. (1992). Altos hornos: Patrimonio histórico industrial. *Acero 2000. Revista Interna De Altos Hornos De Vizcaya, Año 2(5)*, 21.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. (2012). *Plan nacional de paisaje cultural*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Miro, N. (2009). *Los tiempos de un lugar*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas.
- Molano, E. (7 de julio de 2010). La fábrica de lamiako saqueada por chatarreros comienza a desmontarse.
Retrieved from <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20100707/vizcaya/fabrica-lamiako-saqueada-chatarreros-20100707.html>.
- Molano, E. (5 de marzo de 2010). Parte de una fábrica de lamiako se derrumba sobre las vías del metro.
Retrieved from <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20100305/vizcaya/parte-fabrica-lamiako-derrumba-20100305.html>.
- Molins de la Fuente, Patricia. (2006). Las exposiciones temporales como campo de investigación en el museo de arte contemporáneo. *Arbor: Ciencia, Pensamiento Y Cultura, CLXXXII (717)*, 83-86.
doi:10.3989/arbor.2006.i717.11.
- Monsalvatje, X. (3 de mayo de 2021). *Forgotten landscape*. Xabiermonsalvatje.com. Retrieved from <https://xabiermonsalvatje.com/forgotten-landscape/>.
- Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/52529491>.
- Mora, G. (2019). Gold, la fiebre del oro de sebastiao salgado en edición limitada. *Ad*, (149) Retrieved from <https://www.revistaad.es/arte/articulos/gold-fiebre-oro-sebastiao-salgado-edicion-limitada/23807>.
- Morales, A. J., & Morales, A. J. (1996). *Patrimonio histórico-artístico: Conservación de bienes culturales*. Madrid: Historia 16.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/52389699>.
- Morales, M. (2019). Sebastião salgado: "Se dijo que yo hacía estética de la miseria. ¡Y una mierda! fotografio mi mundo. *El País Semanal*.
Retrieved from https://elpais.com/elpais/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html.
- Mumford, L. (2002). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza.
- Muniozguren Colindres, J., & Larracoetxea Madariaga, M. I. (2007). Arco de san mamés. *Fabrikart*, (6), 170-173.

- Muñoz Machado, A. (2013). *La política industrial*. Madrid: Díaz de Santos.
Retrieved from <http://www.econis.eu/PPNSET?PPN=772080992>
- Muñoz, D. (2019). *Quid tum* (Primera ed.). Madrid:
- Muñoz, F. (2008). Francisc muñoz / paisajes ateritoriales, paisajes en huelga. Retrieved from <http://textosenlinea.blogspot.com/2008/06/francisc-muoz-paisajes-ateritoriales.html>
- Muñoz, F. M. R., & Muñoz, F. (2008). *Urbanización paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/434280290>.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. (25 de marzo de 2019). Encuentro con Jesús Mari Lazkano (2019/03/25).
Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=mQi11gwlebM>.
- Museo de la Minería del País Vasco.
Retrieved from <http://www.meatzaldea.eus/informacion-general.aspx>
- Naredo, J. M. (1978). *Extremadura saqueada*. Barcelona: Ruedo Ibérico.
- Naredo, J. M. (2017). Extremadura saqueada en perspectiva. *Encrucijadas: Revista Crítica De Ciencias Sociales*, Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/8653917547>
- Nieto, M. (2000, Mayo 25,). La sala rekalde engrana el arte y la industria del siglo XX en la exposición 'sueños mecánicos'. *El País* Retrieved from https://elpais.com/diario/2000/05/25/paisvasco/959283612_850215.html.
- Oficina de Planificación Urbana del Ayuntamiento de Bilbao. (2016). *Avance del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao*.
Retrieved from https://www.bilbao.eus/aurrerago/pdfs/memoria_propositiva_tomoI_memoria.pdf.
- Olabarri, D. S. (2019). El director de Bilbao Ría 2000 y constructores de Garellano declaran hoy en el juzgado.
Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/director-bilbao-2000-20190618074308-nt.html>
- Olmo, S. B. (2004). La central/el castillo. In Caja de Burgos (Ed.), *NUCLEAR LMNZ/mecanismos de control* (pp. 23-27). Burgos: Centro de Arte Caja de Burgos.
- Orden 1719/1986, de 17 de julio, del Departamento de Industria y Comercio estableciendo el plazo de presentación de los planes industriales específicos contemplados en el decreto 150/1985, de 11 de junio, sobre relanzamiento excepcional de empresas y sectores industriales. Boletín Oficial del País Vasco, 146, de 22 de julio de 1986. Retrieved from <https://www.legegunea.euskadi.eus/x59-preview/es/contenidos/orden/bopv198601719>.
- Orduñez, J. P. (s.f.). Sant Roma de Sau.
Retrieved from <https://www.mawatres.com/sant-roma-de-sau/>.
- Otaola, P. (1994). Bilbao 2000: Nueva centralidad. *Alfoz*, (109), 99-104.
- Pagnotta, B. (2015). Clásicos de arquitectura: Museo Guggenheim Bilbao / Frank Gehry. Retrieved from <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/764294/clasicos-de-arquitectura-museo-guggenheim-bilbao-frank-gehry>.
- Palacio Euskalduna. (2020).
Retrieved from <https://www.euskalduna.eus/el-palacio-euskalduna/el-edificio/>
- Palmer, M. (1990). Industrial archaeology: A thematic or a period discipline? *Antiquity*, 64(243), 275.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/5309536708>

- Pardo, C. J. (2004). La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial. *Treballs De La Societat Catalana De Geografia*, (57), 7-32.
- Pardo, C. J. (2008). *Turismo y patrimonio industrial. ed. síntesis, madrid*. Madrid: Síntesis.
- Parlamento Vasco- Lege Biltzarra (s.f.). *Plenos.Sesiones*. Legebiltzarra.eus.
Retrieved from https://www.legebiltzarra.eus/ic2/restAPI/pvgune_descargar/default/8e5e909a-6ae9-4cfc-bed9-c842dea38fab.
- Parrado, D. (2019). Siete ejemplos de conservación de patrimonio polémicos, contados por los expertos. *El País*.
Retrieved from https://elpais.com/elpais/2019/03/29/icon_design/1553873489_312054.html
- Pérez, P. M. (1992). *Clase obrera y niveles de vida en las primeras fases de la industrialización vizcaína*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Pérez, P. M. (2006). Poder adquisitivo y calidad de vida de los trabajadores vizcaínos, 1876-1936. *Revista De Historia Industrial*, (30), 103-142.
- Pérez, P. M. (2012). La industrialización del País Vasco: Inicio y desarrollo del proceso. *Patrimonio industrial en el país vasco. Volumen 1* (pp. 23-43). Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de publicaciones del Gobierno Vasco.
- Pérez, S. (2019). La operación canalejas: Los rotos de un complejo de lujo levantado a toda costa a un paso de la Puerta del Sol.
Retrieved from https://www.eldiario.es/madrid/complejo-Metro-estallada-esculturas-agrietadas_0_865463556.html
- Portero, A. (2010, Mayo 7,). La antigua fábrica de harino panadera de las arenas acogerá 32 pisos de nueva construcción. *Deia*.
Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/2010/05/07/antigua-fabrica-harino-panadera-arenas/48800.html>
- Prats, F., Cuchí, A., & Ocáriz, J. (2017). *Ante el antropoceno. Reflexiones sobre la cuestión biorregional en el País Vasco*. (). Vitoria-Gasteiz.
Retrieved from https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/revision_dot/es_def/adjuntos/Aprobacion%20inicial/Informe%20y%20Anexo_Biorregional_Pa%C3%ADs%20Vasco_FPrats.pdf
- Puertas, J. (2012). Parque cultural de la memoria industrial de la ría de Bilbao. *Abaco: Revista De Cultura Y Ciencias Sociales*, , 81-90.
- Puertas, J. (2017). Gobernanza, gestión y ordenación de los paisajes urbanos de la antigua industrialización desde una perspectiva económica: El caso de Euskadi. In Miguel Ángel Álvarez Areces (Ed.), *Pensar y actuar sobre el patrimonio industrial en el territorio. Los ojos de la memoria* (). Gijón: CICEES.
- Puertas, J. (2012). Parque cultural de la memoria industrial de la ría de bilbao. *ABACO Revista De Cultura Y Ciencias Sociales*, 4(74), 81-89.
- Querol, M. A. (2010). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Madrid: Akal.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/688389532>.
- Quevedo, R. (9 de noviembre de 2015). Saqueadores roban la historia de `La Balco´. *El Correo*.
- Quevedo, R. (9 de mayo de 2016). El fuego calcina dos plantas de las oficinas de la Babcock. *El Correo*.

- Quintana, M. C. (2015). Comprar, tirar, comprar. la historia secreta de la obsolescencia programada. *Planeo*, (24). Retrieved from <http://revistaplano.cl/2015/10/05/comprar-tirar-comprar-la-historia-secreta-de-la-obsolescencia-programada-2/>.
- Radio Bilbao (3 de mayo de 2022). Vecinos denuncian la inseguridad y vandalismo en la Ribera de Deusto y Zorrozaurre por la inauguración de una discoteca. *Cadena SER*. Retrieved from <https://cadenaser.com/2022/05/03/vecinos-denuncian-la-inseguridad-y-vandalismo-en-la-ribera-de-deusto-y-zorrozaurre-por-la-inauguracion-de-una-discoteca/>.
- Raftery, J. (1991). *Principios de economía de la construcción*. Oxford: BSP Professional Books.
- Raso, F., & Miranda, J. A. (1993a). *Margen izquierda = ezkerraldea : Últimas huellas de identidad*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1055166087>.
- Raso, F., & Miranda, J. Á. (1993b). *Margen izquierda = ezkerraldea : Últimas huellas de identidad*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2011). *Sobre declaración de BIC del Muelle de Hierro de Portugalete*. (). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Retrieved from https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cronica/cronica_academia_2011.pdf
- Recaño, J. (2017). La sostenibilidad demográfica de la España vacía. *Perspectives Demogràfiques*, (007), 1-4. Retrieved from https://ced.uab.cat/PD/PerspectivesDemografiques_007_CAST.pdf
- Reed, R. y Warren-Myers, G. (2010). ¿Es la sostenibilidad la cuarta forma de obsolescencia? Paper presented at the 16ª Conferencia De La Sociedad Inmobiliaria De Pacific Rim.
- Reilly, R. F. (2012). Consideraciones de obsolescencia funcional y obsolescencia económica en la valoración del impuesto a la propiedad. *Insights*, , 81-94. Retrieved from [www.willamette.com /](http://www.willamette.com/)
- Rementeria, I. (2008). Ambivalencia de lo estético en la construcción del imaginario: El caso de oteiza en la alhóndiga de bilbao y su contexto histórico-social. *Ondare*, (26).
- Rementeria, I. A. (2012). Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación [Tesis de Doctorado, Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional – Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/15427>.
- Rementeria, I. A., Fundación Museo Jorge Oteiza, & Rementeria Arnaiz, I. R. A., Iskandar. (2017). *Oteiza y el centro cultural Alhóndiga de Bilbao: Una interpretación estética*. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1030243668>
- Rementeria, I. A. (2008). Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga: Inflexión histórica en el devenir cultural de Bilbao. Retrieved from <http://www.euskonews.eus/0456zbnk/gaia45603es.html>.
- Rentero, E. (2018). *Construir sobre el patrimonio industrial. Estrategias de intervención* [Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid]. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Repositorio Institucional- Universidad Politécnica de Madrid. Retrieved from https://oa.upm.es/51894/1/TFG_Rentero_Talavera_Elenaop.pdf.
- Reviriego, J. M. (2017, Sept 10,). La milla de oro del patrimonio industrial agoniza en Punta Zorroza. *El Correo*.
- Rifkin, J. (1996). *The end of work*. New york: Putman's Sons.

- Rincón, I. (2013, 26 de agosto). 30 años desde que euskal herria se ahogó. *EITB*. Retrieved from <https://www.eitb.eus/es/noticias/sociedad/detalle/1404442/inundaciones-bilbao-1983-30-aniversario-26-agosto-2013-/>.
- Rodríguez, A. (1998). Continuidad y cambios en la regeneración del bilbao metropolitano. *Ekonomiaz*, (41), 148-167.
- Rodríguez, A. (2002). Reinventar la ciudad: Milagros y espejismos de la revitalización urbana en Bilbao. *Lan Harremanak*, (6), 69-108.
- Rodríguez, A. (2018). Bilbao, la fábula posmoderna (I): Las claves de la regeneración urbana. Retrieved from <https://www.elsaltodiario.com/urbanismo/bilbao-fabula-posmoderna-claves-regeneracion-urbana>.
- Rodríguez, A., Martínez, E., & Guenaga, G. (2001). Uneven redevelopment: New urban policies and socio-spatial fragmentation in metropolitan bilbao. *European Urban and Regional Studies*, 8(2), 161-178. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/439558549>.
- Rodríguez, S. (18 de abril de 2011). Guerra al botellón en Zorrotzaurre. *Deia*. Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/bilbao/2011/04/18/guerra-botellon-zorrotzaurre/129685.html>.
- Rodríguez, S. (9 de noviembre de 2012). La policía desaloja a 40 okupas de dos edificios abandonados de Zorrotzaurre. *Deia*. Retrieved from <https://www.deia.eus/actualidad/sucesos/2012/11/09/policia-desaloja-40-okupas-edificios/257482.html>.
- Rodríguez, S. (16 de noviembre de 2012). 21 desalojados más en Zorrotzaurre. *Deia*. Retrieved from <https://www.deia.eus/actualidad/sucesos/2012/11/16/21-desalojados-zorrotzaurre/259098.html>.
- Rodríguez, S. (17 de noviembre de 2012). Inmigrantes ya integrados en Zorrotzaurre mediaron sin éxito con los jóvenes conflictivos. *Deia*. Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/bilbao/2012/11/17/inmigrantes-integrados-zorrotzaurre-mediaron-exito/259317.html>.
- Romero, A. (2017). Edurne portela: "La violencia en el país vasco en los 80 lo impregnaba todo". Retrieved from <https://www.rtve.es/noticias/20171127/edurne-portela-violencia-pais-vasco-80-impregnaba-todo/1639141.shtml>.
- Rosenberg, E. (2002). L'imagination topographique. *Les Carnets Du Paysaje*, (9)
- Rossi, A. (1992). *La arquitectura de la ciudad* (8o. ed.). Barcelona: Gustavo Gili
- Royal Institution of Chartered Surveyors (RICS) (2014). *Valoración RICS – Normas Profesionales Enero 2014*. Londres: Royal Institution of Chartered Surveyors. Retrieved from https://www.valmesa.com/WebRoot/Store/Shops/Valmesa/MediaGallery/normativa/RICS_Red_Book_2014_Spanish_PGguidance_2014.pdf.
- Ruskin, J. (1900). *Las siete lámparas de la arquitectura* (Ser. Biblioteca de arte y artistas). Prometeo.
- Ruíz de Lobera, F. (2020, 6 de diciembre). Por qué decimos "España vaciada". *El País*. Retrieved from <https://elpais.com/ideas/2020-12-05/por-que-decimos-espana-vaciada.html>.
- Ruiz Montoya, L. (2021). El ocote: Conservación efectiva, responsabilidad compartida. *Ecofronteras*, 25(72), 14-17. Retrieved from <https://revistas.ecosur.mx/ecofronteras/index.php/eco/article/view/1988>.

- Ruth Quevedo. (8 de mayo de 2016). El fuego calcina dos plantas de las oficinas de la Babcock. Retrieved from <https://www.elcorreo.com/bizkaia/margen-izquierda/201605/08/espectacular-incendio-fabrica-abandonada-20160508203656.html>.
- Sahuquillo, M. R. (26 de abril de 2021). Chernóbil: 35 aniversario de la mayor catástrofe nuclear de la historia. *El País*. Retrieved from <https://elpais.com/internacional/2021-04-26/chernobil-35-aniversario-de-la-mayor-catastrofe-nuclear-de-la-historia.html>.
- Saiz, E. (10 de julio de 2013). Camilo José Vergara, el fotógrafo del declive americano. *El País*. Retrieved from https://elpais.com/cultura/2013/07/05/actualidad/1373054883_868495.html.
- Salcedo, A. (2016). *(h)Actos. Revitalización de la memoria inscrita en el patrimonio arquitectónico obsolecente mediante la acción artística* [Trabajo de Fin de Máster-Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional-Universidad del País Vasco.
- Salcedo, A. (2018). Arte y patrimonio industrial vasco. Revitalización de la memoria industrial mediante la intervención artística. *INCUNA. Patrimonio, Paisajes Urbanos, Creación Industrial, Culturas Contemporáneas*, (20), 317-328.
- Salcedo, A. (2021). *Posh-industrial. Post-nostalgic knowings*. Oporto: Colectivos Pláka.
- Salgado, S., Losada, B., Masoliver, K., & Salgado, S. (1993). *Trabajadores: Una arqueología de la era industrial*. Barcelona: Lunwerg. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/40106517>
- San Salvador del Valle, R. (s.f.). Bilbao 1975-1983 la crisis y las inundaciones. *Ciudad 360º Ecosistema de Innovación Transformadora*. Retrieved from <https://blogs.deusto.es/RSanSalvador/bilbao-1975-1983-la-crisis-y-las-inundaciones/>.
- Sanchez, D. (2013). *Metodología para la recuperación y puesta en valor del patrimonio industrial arquitectónico. Antiguas fábricas del Grao de Valencia*. [Tesis de Doctorado, Universitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional - Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/27538>.
- Sbastida, m. *Tecnofósiles del antropoceno*. Retrieved from <https://www.miguelsbastida.com/technofossils-of-the-anthropocene/>.
- Sbastida, M. (Sin fecha). Miguel sbastida. Retrieved from <https://www.miguelsbastida.com/>.
- Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalismo, socialismo y democracia*. Nueva York: Taylor & Francis.
- Seisdedos, I. (2014). 'Efecto guggenheim': Así se hizo. Retrieved from https://elpais.com/cultura/2014/12/13/actualidad/1418491974_521247.html.
- Latouche, S. (2014). *Hecho para tirar; la irracionalidad de la obsolescencia programada*. Barcelona: Ediciones Octaedro. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1028888074>.
- Sierra, E. (16 de noviembre de 2019). El arte insufla vida al pasado de la bizkaia industrial. *El Correo*. Retrieved from <https://www.elcorre.com/culturas/arte-insufla-vida-20191116212641-nt.html>.
- Slade, G. (2006). *Made to break: Technology and obsolescence in america*. Cambridge: Harvard University Press.
- Smithson, R. (1973). Entrevista con Patricia Ann Norvell (abril 1969) . In Akal (Ed.), *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. (). Madrid: Akal.

- Smithson, R. (2006a). *Un recorrido por los monumentos de passaic*. Barcelona: Gustavo Gili. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/733712327>
- Smithson, R. (2009). *Robert smithson, selección de escritos*. Ciudad de México: Alias.
- Smithson, R. (2011). *Hotel palenque*. Ciudad de México: Alias.
- Smithson, R. 1., Ortega, D., Schulz, S., Quintana Crellis, E., & Orvañanos, M. (2018). *Robert smithson: Selección de escritos*. [México D.F.]: Alias. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1105456365>.
- Smithson, R. (1967). The monuments of passaic. *Artforum*. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/925946>
- Sobrino, C. G. (1996). *Luis badosa: Vida y obra. Aproximación a la obra pictórica a través de su vivencia* [Tesis de Doctorado, Universidad del País Vasco]. Repositorio institucional - Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/12426>.
- Sobrino, J. (1996). *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*. Madrid.: Cátedra.
-
- Sobrino, J. (2005). Nuevas estrategias de gestión patrimonial. El programa de rehabilitación del patrimonio arquitectónico industrial de la consejería de obras públicas y transportes de la junta de andalucía. *TST Transportes, Servicios Y Telecomunicaciones*, (8), 166. Retrieved from http://sig.urbanismosevilla.org/Sevilla.art/SevLab/r004ES2_files/patrimonio08.pdf
- Socorro, A. (2019). Novedades en la ampliación de Norman Foster del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Retrieved from <https://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/novedades-ampliacion-norman-foster-museo-bellas-artes-bilbao/24640>
- Sourrouille E. (1993). Yo estuve allí. Retrieved from <https://www.eduardosourrouille.com/>
- Souza, E. (2019). Cero desperdicio en la arquitectura: Repensar, reducir, reutilizar y reciclar. *Plataforma Arquitectura*, Retrieved from <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/930671/cero-desperdicio-en-la-arquitectura-repensar-reducir-reutilizar-y-reciclar>
- Sudriá, C. (10 de febrero de 2012). El ajuste económico de la transición. Retrieved from https://elpais.com/economia/2012/02/10/actualidad/1328871012_734915.html
- TAI. (s.f.). Tuscan art industry. TAI. Retrieved from <https://www.tuscanartindustry.com/>
- Torres, E. (2006). La empresa en el País Vasco (siglos XIX y XX). *Historia empresarial de España: un enfoque regional en profundidad*, 211-239.
- Torres, M. C. (1991). Diez años de reconversión industrial en Euskadi. *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, (13), 165-186.
- Torsello, P. (1988). *La materia del restauro: Tecniche e teorie analitiche*. Venecia: Marsilio.
- Torsello, P. (2006). *Figure di pietra: l'architettura e il restauro*. Venecia: Marsilio.
- Unamuno, M. (1973 [1898]). La Casa-Torre de los Zurbarán. *De mi país*. Madrid: Espasa-Calpe, 135-141.
- UNESCO. (2000). *Carta de Cracovia*.

- Unzueta, P. (1984). Los trabajadores del Astillero Euskalduna protagonizan graves incidentes en Bilbao en protesta por la reestructuración naval.
Retrieved from https://elpais.com/diario/1984/10/12/economia/466383606_850215.html
- Urbizu, C. (2020). La pondré en mi lugar favorito de casa.
Retrieved from https://www.diariovasco.com/san-sebastian/barandilla-laconcha-20190301003126-ntvo.html?fbclid=IwAR3BKqy2vm7-rHDxZeCJH2QuAWZijFWHgww7CH-cINDV_iHvg9j4IRrnhu4&ref=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2F.
- Urdangarin, C. (1986). La reestructuración industrial de la Comunidad Autónoma del País Vasco. *Ekonomiaz: Revista Vasca De Economía*, (3), 77-90.
- Uriarte, I. (2011, Sept 19,). Deformación del muelle de hierro de portugaleta. *Deia*
- Uriarte, I. (2020, 16/08/). El rapto de "melpóneme". *Gara*.
Retrieved from https://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2020-08-16/hemeroteca_articulos/el-rapto-de-melponeme.
- Uribe, K. (10 de octubre de 2019). Letras para el arte.
Retrieved from <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/362>.
- Uriona, A. (1999). La avenida del ferrocarril, la calle más amplia de bilbao, empezará a construirse en marzo.
Retrieved from https://elpais.com/diario/1999/09/17/paisvasco/937597204_850215.html.
- Uriona, A. (2003, Mar 11,). El frustrado hospital de leioa se derribará por partes tras el verano. *El País*.
Retrieved from https://elpais.com/diario/2003/03/11/paisvasco/1047415207_850215.html.
- Urrutia, V. (2004). Bilbao, el peso de un contexto. In Borja, Jordi y Muxí, Zaida (Ed.), *Urbanismo en el siglo XXI. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona* (pp. 51-61). Barcelona: UPC.
- Valdaliso, J. M. (1991). *Los navieros vascos y la marina mercante en España, 1860-1935: Una historia económica*. [Bilbao: Herri-Ardularitzaren Euskal Erakundea=Instituto Vasco de Administración Pública.
- Valdaliso, J. M. (2002). La industrialización en el primer tercio del siglo XX y sus protagonistas. *Historia del país vasco y navarra en el siglo XX* (pp. 171-196). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Valdaliso, J. M. (2003). Crisis y reconversión de la industria de construcción naval en el País Vasco. *Ekonomiaz: Revista Vasca De Economía*, (54).
- Valdaliso, J. M. (2007). *Historia económica de la empresa*. Barcelona: Crítica.
- Vaquero, J. (2018). *La belleza de lo descomunal*. Madrid: Fundación ICO.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1055863143>
- Velasco, N. (16 de abril de 2019). Los silos de manzanares, un nuevo museo de arte urbano. *Lanza Diario De La Mancha*.
Retrieved from <https://www.lanzadigital.com/provincia/manzanares/los-silos-de-manzanares-un-nuevo-museo-de-arte-urbano/>
- Viar, J. (2012). El museo de bellas artes de bilbao: Primer centenario. *Revista Museos*, (8), 146-153.
- Vicario, L. & Monje, P. (2005). Another 'Guggenheim effect'? central city projects and gentrification in Bilbao. *Gentrification in a global context: The new urban colonialism* (pp. 151-167) Taylor & Francis: Abingdon, UK. doi:10.4324/9780203392089_chapter_10. Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/7390527036>

- Vicenti, A. (2007). Perspectivas sobre la arqueología industrial. *ARQUEOWEB. Revista Sobre Arqueología En Internet*, (9).
Retrieved from <http://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/9-1/vicenti.pdf>.
- Vidal, M. (11 de marzo de 2021). Las heridas sin sanar de Fukushima: 10 años de un triple desastre y el peor accidente nuclear del siglo XXI. *El País*.
Retrieved from <https://elpais.com/sociedad/2021-03-10/las-heridas-sin-sanar-de-fukushima-diez-anos-de-un-triple-desastre-y-el-peor-accidente-nuclear-del-siglo-xxi.html>.
- Villar, J. E. (1994). *Catedrales de la industria. Patrimonio industrial en la margen izquierda y zona minera de la ría del Nervión*. Barakaldo: Librería San Antonio.
- Villar, J. E. (1998). El patrimonio industrial en el Bilbao Metropolitano. Un recurso a utilizar para un desarrollo sostenible. *Eki-Erreka*.
Retrieved from https://www.academia.edu/13057691/EL_PATRIMONIO_INDUSTRIAL_EN_EL_BILBAO_METROPOLITANO_Un_recurso_a_utilizar_para_un_desarrollo_sostenible.
- Villar, J. E. (2021). Sefanitro. Retrieved from <https://ezagutubarakaldo.net/sefanitro/>
- Villar, J. E. & Zabala, M. (2005). 1990-2005. Quince años de recuperación del patrimonio industrial en ezkerlalde. *Con Margen*.
- Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel. (2000). *La construcción medieval: El artículo "construcción" del dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo.
- Viollet-le-Duc, E. E. (1996). *La construcción medieval: El artículo "construcción" del dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Madrid: CEHOPU.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1024405820>
- WISESA. (2018). Bolueta. Retrieved from <http://visesa.euskadi.eus/bolueta/>
- Vivas, I. (2002). Luz y tipología arquitectónica industrial. *Gestión Del Patrimonio Industrial En La Europa Del Siglo XXI*, 163-174.
- Vivas, I. (2004a). *Entre la escultura y el mobiliario urbano. Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano. El caso de Bilbao: Regeneración urbana de la ciudad postindustrial*. [Tesis de Doctorado, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.].
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/920176039>.
- Vivas, I. (2004b). *Bilbao: Regeneración de la ciudad postindustrial. Urbanismo, arquitectura, escultura y mobiliario en la nueva metrópoli*. Bilbao: Kobie.
Retrieved from https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/6/Bilbao_regeneracion_kobie_7.pdf?hash=edf6811edc3856f1141a680af821c48e.
- Vivas, I., & Arnaiz, A. (2006). Un cementerio industrial de ruinas escultóricas en la ría de bilbao. *Fabrikart: Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, (6), 120-135.
- Vivas, I. (2008). Entre dos siglos: Transiciones temporales y mutaciones estéticas en el paisaje industrial. *Fabrikart*, (8), 166-181.
- Vivas, I. (2012a). Bilbao: Rompiendo fronteras urbanas. la expansión contemporánea de una villa marítima, metrópoli industrial y ciudad portuaria . *Bidebarrieta: Revista De Humanidades Y Ciencias Sociales De Bilbao*, (23), 17-36.

- Vivas, I. (2012b). Construyendo sueños en el imaginario y la memoria de bilbao: El simbolismo reencontrado de los emplazamientos urbanos. *Sexto Congreso Internacional Sobre Turismo Y Desarrollo: Del 6 Al 23 De Julio De 2012 : Actas Oficiales*, 491-526.
- Vivas, I. (2012c). *Los paisajes innovadores de la industria actual: De la ciudad industrial a los nuevos territorios de diseño = the innovative landscape industry today: From the industrial city to design the new territories*. Unpublished manuscript.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1194593304>
- Vivas, I. (2012d). Rehabilitación y transformación urbana en bilbao: Desde la metrópoli post-industrial a la ciudad cultural para el siglo XXI. *Kobie. Antropología Cultural*, (16), 131-144.
- Vivas, I. & Lekerikabeaskoa, A. (2014a). Bilbao blade runner desde las sombras del titanio... tácticas estéticas e iconográficas de construcción del paisaje urbano en la remodelación del centro cultural de la alhóndiga. *Ankulegi: Gizarte Antropología Aldizkaria = Revista De Antropología Social*, (18), 43-63.
- Vivas, I. (2014b). *Nuevos lugares y contextos para la escultura. Ensayos de intervención novedosa y enigmas pendientes para el futuro*. Unpublished manuscript.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1194592448>
- Vivas, I. & Lekerikabeaskoa, A. (2018). *Ribera de deusto y zorrotzaurre en la ría de bilbao análisis urbano, sociocultural y estético del espacio marítimo* (1ª ed ed.). Bilbao: Fundación Museo Marítimo Ría de Bilbao.
Retrieved from <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/1122956316>.
- VV.AA. (2000). Los bilbao soñados/ bilbo amestuak. *Bidebarrieta*, (8).
Retrieved from <http://www.bidebarrieta.com/revista/8>.
- VV.AA. (2019). *Post-nostalgic knowings*. Porto: Colectivos Pláka.
- Yanes, J. (2020, 11 de septiembre). El origen y los mitos de la obsolescencia programada. Retrieved from <https://www.bbvaopenmind.com/tecnologia/innovacion/origen-y-mitos-de-obsolescencia-programada/>.
- Zubiria, A., & Azurmendi, I. (2021, 11 de octubre). La Diputación estudia volver a reparar la draga 'jaizkibel' y gestionar visitas. *Noticias De Gipuzkoa*.
Retrieved from <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/cultura/2021/10/11/diputacion-estudia-volver-reparar-draga/1148035.html>.
- Zulaika, J. (2000). Vieja luna de bilbao. *Bidebarrieta*, (8), 31-38.
Retrieved from <http://www.bidebarrieta.com/revista/8/Vieja-luna-de-Bilbao>.
- Zulet, I. (2015,). La universidad del videojuego en españa: 13.500 euros de matrícula al año... pero trabajo asegurado. *Voz Pópuli*.
Retrieved from https://www.vozpopuli.com/sociedad/videojuegos-bilbao-universidades-videojuegos-digipen-bilbao-ignacio_otalora-vizcaya-redmond-singapur-zierbena_0_806919333.html.
- Zunzunegui, E. (2020, 27 de enero). "Solo pedimos un poco de tiempo para poner en marcha este proyecto social". *Deia*.
Retrieved from <https://www.deia.eus/bizkaia/2012/10/25/pedimos-tiempo-poner-marcha-proyecto/254212.html>.

Anexos documentales

- **Documento 1**

Informe sobre el estado de conservación del BBCC Talleres de Zorroza. Este informe fue enviado al Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao, al Departamento de Cultura de la DFB y al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

- **Documento 2**

Respuesta de la Subárea de Disciplina Urbanística del Ayuntamiento de Bilbao a la reclamación por el estado de conservación y la desaparición de uno de los pabellones protegidos del Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA.

- **Documento 3**

Respuesta del Centro de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco a la reclamación por el estado de conservación y la desaparición de uno de los pabellones protegidos del Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA.

- **Documento 4**

Respuesta del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB a la solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales de TALLERES DE ZORROZA.

- **Documento 5**

Respuesta *in extenso* del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB a la solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales de TALLERES DE ZORROZA.

- **Documento 6**

DENUNCIA INTERPUESTA ANTE LA FISCALÍA PROVINCIAL DE BIZKAIA POR UN DELITO CONTRA EL PATRIMONIO CULTURAL VASCO CONTRA LA PROPIEDAD DE TALLERES DE ZORROZA.

- **Documento 7**

Aviso de incoación de diligencias de investigación por parte de la Fiscalía Provincial de Bizkaia a raíz de la denuncia de un delito contra el PCV en TALLERES DE ZORROZA.

- **Documento 8**

Notificación de incoación Diligencias Previas 660/22 por el Juzgado de Instrucción N°3 de Bilbao en base a la denuncia de la Fiscalía Provincial de Bizkaia por la denuncia previa de un delito contra el PCV en el caso de TALLERES DE ZORROZA.

- **Documento 9**

Denuncia interpuesta ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia por un delito contra el Patrimonio Cultural Vasco contra la propiedad de GRANDES MOLINOS VASCOS.

- **Documento 10**

Aviso de incoación de diligencias de investigación por parte de la Fiscalía Provincial de Bizkaia a raíz de la denuncia de un delito contra el PCV en GRANDES MOLINOS VASCOS.

- **Documento 11**

Solicitud presentada por la *Fundación Museo de la Minería del País Vasco/Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa Fundazioa* ante la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco para declarar Bien de Interés Cultural el conjunto de Hornos de Calcinación de la Zona Minera de Bizkaia.

- **Documento 12**

Informe realizado por la Dirección de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco sobre la *"Propuesta de protección patrimonial e intervención de las Naves Fundacionales de Babcock & Wilcox"*.

- **Documento 13**

Propuesta de inventario de los últimos modelos industriales de AHV, presentada al Departamento de Cultura de la DFB.

- **Documento 14**

Carta de extorsión de ETA a un empresario vasco solicitando el pago del *impuesto revolucionario*. Fuente: Álvarez, 2020, p. 36.



- **Documento 1**

Informe sobre el estado de conservación del BBCC Talleres de Zorroza. Este informe fue enviado al Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao y a los Departamentos de Cultura de la DFB y del Gobierno Vasco.

INFORMACIÓN SOBRE EL ESTADO DEL BIEN CULTURAL DE TALLERES DE ZORROZA EN BILBAO

En base a un interés legítimo y tal y como recoge la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco en su artículo 7 dedicado a la “Colaboración ciudadana y acción pública”, en su apartado 2 dice textualmente que *“las personas que tengan conocimiento de riesgos de destrucción, deterioro o pérdida de un bien cultural deberán ponerlo en conocimiento de la diputación foral o el ayuntamiento correspondiente al lugar en que se sitúa el bien”* y en el apartado 3 indica que *“cualquier persona está legitimada para actuar en defensa del patrimonio cultural, pudiendo ejercer tanto en vía administrativa como en vía judicial las acciones oportunas para exigir de las administraciones públicas el cumplimiento de lo dispuesto en esta ley”* (BOPV Nº 93 de 20 de mayo de 2019). Con estas premisas me veo en el deber de informarles, por ser uno de los poderes públicos señalados por la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco en la protección de los Bienes Culturales, de una serie de ilegalidades cometidas por la empresa propietaria contra las edificaciones que conforman el Conjunto Monumental de Talleres de Zorroza en Bilbao.

DESCRIPCIÓN DE LOS HECHOS

Siendo investigador de la UPV/EHU, en el transcurso de las pesquisas para mi tesis doctoral me topé con el caso de los Talleres de Zorroza. Este complejo industrial, según consta en la ficha nº 447 del Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco, fue incluido en este inventario el 1 de marzo de 1990, siendo reconocido como Bien Cultural inventariado con la categoría de Conjunto Monumental en la Orden del 14 de abril de 1999 dictada por la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco. Según consta en el BOPV de 11 de mayo de 1999, el Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza lo componen 4 edificaciones: el edificio de oficinas, el edificio de vivienda, el pabellón de la Central de Fuerza y el pabellón de Metal Deployé.

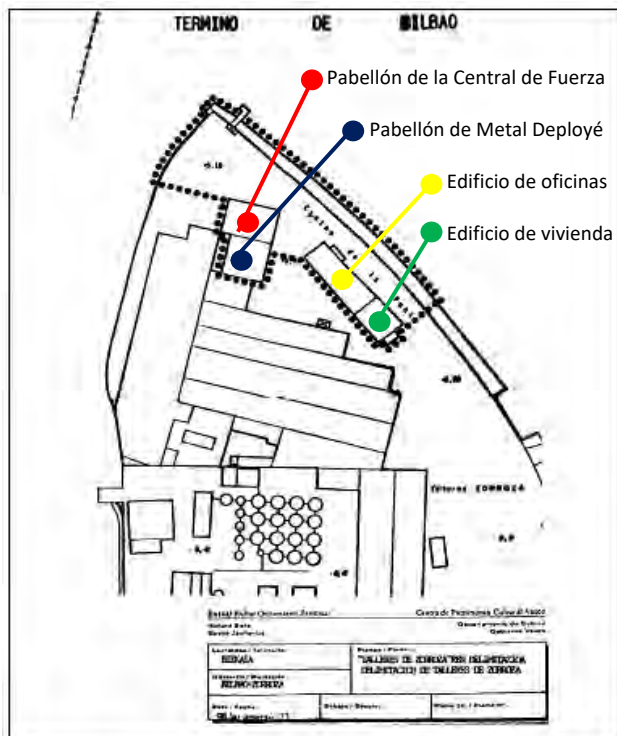


Figura 1. Imagen del plano oficial del Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza. En él se marcan las edificaciones incluidas dentro de la delimitación de protección de este conjunto Monumental (Fuente: BOPV nº 87 de 11/05/1999).

En el apartado “b” del *Anexo I* se indica la *“justificación de la delimitación”*, especificando textualmente que “la delimitación quedará definida por el contorno de los propios edificios y el espacio que queda delante de ellos hasta la confluencia de los ríos Cadagua e Ibaizabal. Junto con estas especificaciones se adjunta un plano del espacio protegido (figura 1), que deja perfectamente claro que territorio y edificaciones que están amparados por la ley de Patrimonio Cultural Vasco.

Este Bien Cultural fue adquirido el año 2000 en subasta pública por la empresa inmobiliaria Abanto 2000 S.L.

Menos de un año después de la compra de los Talleres de Zorroza y siendo conocedora de la condición de Bien Cultural de parte de las edificaciones adquiridas, la propiedad solicitó en marzo de 2001 al Ayto. de Bilbao la declaración de “ruina inminente” del conjunto patrimonial para su demolición.

Que con fecha de 7 de junio de 2001 y para dar correcta respuesta a la solicitud de declaración de ruina de un elemento protegido, el Ayuntamiento de Bilbao realiza una revisión técnica de las instalaciones, cuyas conclusiones se incluyen en el Informe 01109600.02/EDIFIC1.01. En este informe, entre otros datos sobre las edificaciones, se alude a su protección como parte del patrimonio cultural vasco, aunque se incide en la necesidad de una intervención, por razones de seguridad en lo que se identifica como *“el pabellón situado en el extremo Norte”* (que se corresponde con la identificada como nave de Metal Deployé), por el grado de deterioro del inmueble. En cuanto al análisis del estado de la edificación, en el informe se califica textualmente de *“una situación lamentable de total abandono y deterioro”*, además de añadir que en las inspecciones realizadas se observa *“la existencia de daños y patologías gravísimas que manifiestan una situación de riesgo de derrumbamiento incontrolado.”* En este informe firmado por el Teniente de Alcalde Delegado del Área de Urbanismo del Ayto. de Bilbao se resolvió declarar en *“estado de ruina inminente el pabellón sito en el nº23 del Camino de la Punta (antiguas instalaciones de Talleres de Zorroza)”* (Informe 01109600.02A/EDIF1C1.01), basándose en la Ley del Suelo de 1976. Además, se insta a la propiedad a presentar un proyecto de demolición, advirtiendo que se notificaría tal decisión al Dpto. de Cultura DFB, quién tendría la última palabra. Esta declaración de Ruina Inminente afecta a lo que identifica únicamente con el término *“pabellón”*, que forma parte del BC Talleres de Zorroza. Este informe sirve como prueba del conocimiento documentado que desde 2001 tenía el Ayto. de Bilbao del abandono y grave deterioro del Conjunto Monumental.



Figura 2. Imagen adjuntada en el anexo del documento “Informe de Ruina” de los pabellones que conforman los Talleres de Zorroza. En la imagen no se aprecia un estado de degradación que justifique un estado de ruina física irrecuperable. En esta imagen, también se aprecia la acumulación de material en el área protegida de este BC (Fuente: Expediente 01 1096 000002).

Que con fecha 11 de junio de 2001 el Ayto. de Bilbao comunica esta declaración de *Ruina Inminente* a los Dptos. De Cultura de la DFB y del Gobierno Vasco. Que este mismo Ayuntamiento solicita hasta en tres ocasiones (11/06/2001, 20/07/2001, 22/10/2001 y 23/10/2001) a la Diputación Foral de Bizkaia, la autorización para la demolición de los pabellones protegidos. En la última petición de autorización de derribo que hace el Ayuntamiento a la Diputación, consta en el Informe 01109600.02H/EDIFIC2.01, el consistorio se dirige en estos términos: *“Reiterar, por última vez, el requerimiento efectuado a la Diputación Foral de Bizkaia (Departamento de Cultura), para que conceda la autorización necesaria para el derribo del pabellón situado en el nº23 del Camino de la Punta.”*

Que con fecha 2 de noviembre de 2001 y ante el ultimátum lanzado por el Ayuntamiento de Bilbao, el Dpto. de Cultura de la DFB, invocando los artículos 36 y 108 de la Ley 7/90 PCV niega la autorización de demolición del inmueble, proponiendo medidas alternativas de contención y acotamiento del BC para atajar su degradación y garantizar la seguridad.

Que con fecha 5 de noviembre de 2001 y ante la respuesta de la DFB, mediante el Informe 01109600.02K/EDIFIC2.01, el Subdirector del Área de Urbanismo del Ayto. de Bilbao ordena a la propiedad el vallado del recinto, tarea que el Ayuntamiento acuerda asumir subsidiariamente, según consta en el Informe 01109600.02H/EDIFIC2.01 de 16 de noviembre de 2001.

Que con fecha 26 de diciembre de 2001, el Servicio de Patrimonio de la DFB envía un documento al Ayuntamiento, referenciado como *“Resolución: Camino de la Punta-Talleres de Zorroza”*, en dicha Resolución se autorizan las labores de apuntalamiento de los muros de las naves del Conjunto Monumental.

Que con fecha 15 de enero de 2002, el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco emite una resolución por la que se incoa el expediente para la desafección del pabellón de Talleres de Zorroza, previa solicitud en ese sentido del Consistorio bilbaíno.

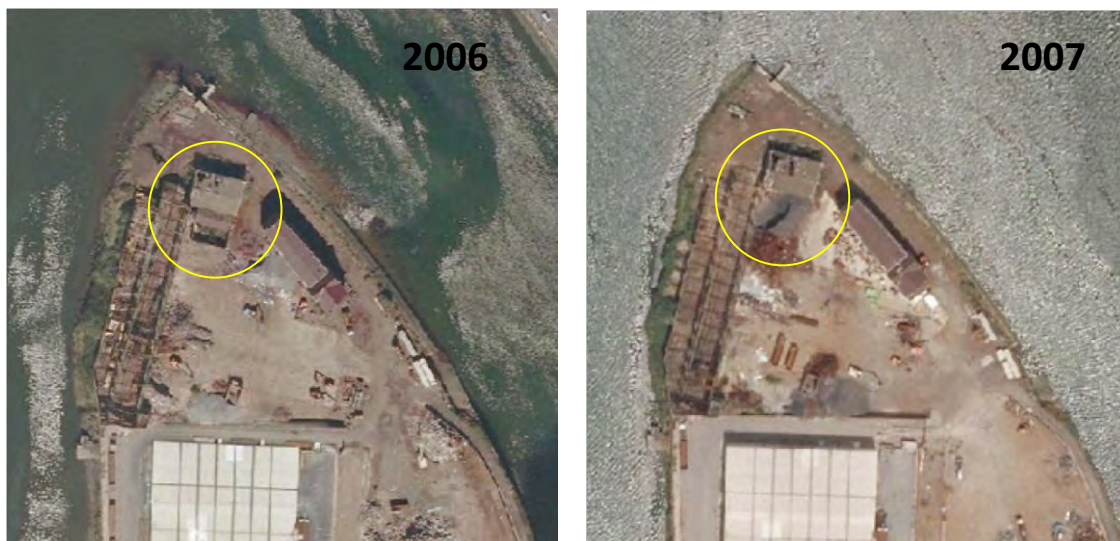
Que con fecha de 20 de febrero de 2002, el Ayto. de Bilbao da el visto bueno al proyecto de apuntalamiento del pabellón de Talleres de Zorroza, tras comprobar que está completo, cumple con la normativa y tiene la aprobación de la DFB.

Que con fecha 20 de febrero de 2002, el Dpto. de Cultura de la DFB, en una carta enviada al Ayuntamiento, traza la hoja de ruta para la salvaguarda de las naves de Talleres de Zorroza, señalando una primera fase de apuntalamiento y una posterior de restauración. En la misiva, firmada por la Diputada Foral de Cultura, se indica textualmente, en relación a las obras de apuntalamiento de las naves patrimoniales que: *“el Departamento Foral de Cultura se responsabiliza de los pequeños pabellones anexos y la propiedad se encarga de restaurar y rehabilitar el chalet y las oficinas adosadas.”*

Que con fecha 28 de marzo de 2002, la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, mediante la Orden de 18 de marzo de 2002, da respuesta a la solicitud del Ayto. de Bilbao resolviendo no desafeccionar el pabellón de Talleres de Zorroza que forma parte del Conjunto Monumental de este BC. Dando por hecho que se adoptarían medidas de consolidación del inmueble.

Que con fecha 8 de enero de 2003, la Subárea de Secretaría Técnica del Ayto. de Bilbao comunica a la propiedad el importe de la operación de acordonamiento y vallado del *“pabellón”* de Talleres de Zorroza, adelantado por el Consistorio y que debía ser abonado por la propiedad.

Que en una fecha indeterminada entre los años 2006 y 2007 el pabellón de Metal Deployé, elemento integrante del Conjunto Monumental de Talleres de Zorroza fue demolido y desescombrado de manera ilegal al no contar con los permisos preceptivos del Gobierno Vasco, de la DFB y del Ayuntamiento de Bilbao. De tales hechos se aporta como prueba una comparativa ortofotográfica de el estado de los Talleres de Zorroza en los años 2006 y 2007. En estas imágenes se constata que mientras en 2006 el pabellón de Metal Deployé estaba aun en pie, en la de 2007, ya solo queda una montaña de escombros.



Figuras 3 y 4. Comparativa cronológica del estado de los pabellones de Talleres Zorroza protegidos como parte del Conjunto Monumental. Con un círculo amarillo se rodean estos pabellones. En la imagen de 2006, se observa que todas las edificaciones no patrimoniales fueron demolidas. En la imagen de 2007 una de las naves protegidas fue demolida y sus escombros aún ocupan su espacio; esto quiere decir que esa demolición se produjo en una fecha indeterminada entre los años 2006 y 2007. (Fuente: Geo Euskadi y Alberto Salcedo).



Figura 5. La imagen muestra los pabellones de La Central de Fuerza y de Metal Deployé apuntalados y aún en pie (Fuente: Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno vasco).



Figura 6. La imagen, extraída de la ficha nº 447 del Inventario de Patrimonio Cultural del País Vasco muestra el área protegida de los Talleres de Zorroza invadida por grandes acumulaciones de escombros y chatarra contra los muros de las edificaciones patrimoniales de este Conjunto Monumental (Fuente: Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno vasco).



Figura 7. En la fotografía derecha se puede observar el apilamiento de maquinaria contra la fachada del edificio de oficinas y vivienda de Talleres de Zorroza. Esta acción invade el área protegida de este BC. (Fuente: AVPIOP).



Figura 8. En la imagen izquierda se observa como la base un montículo de gran tamaño de material de construcción apoya en la pared de una de las naves protegidas de Talleres de Zorroza, invadiendo el área protegida (Fuente: AVPIOP).

Que a día de hoy, en 2021, 22 años después del reconocimiento como Bien Cultural inventariado con la categoría de Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza, se puede certificar que este Conjunto Monumental lleva abandonado y sin mantenimiento desde que fue declarado Bien Cultural y siendo propiedad de la empresa Inmobiliaria Abanto 2000 S.L., que según se aprecia en las figuras 2, 6, 7 y 8, se invadió el área protegida del Bien Cultural con actividades que contribuyeron a la degradación de las edificaciones patrimoniales, ya que como se puede apreciar, grandes acumulaciones de materiales se amontonaban contra los muros de estas, lo que además prueba que hubo maquinaria pesada trabajando en ese espacio protegido. La empresa propietaria ha incumplido sistemáticamente cualquier compromiso adquirido de mantenimiento y protección del Conjunto Monumental de su propiedad, llegando a demoler y desescombrar el pabellón de Metal Deployé, sin notificación ni permiso alguno de las administraciones competentes en materia de patrimonio cultural en Euskadi.





Figura 9. Imagen superior que muestra el exterior del edificio de oficinas y vivienda del Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza. Figuras 10, 11 y 12 muestran el grave deterioro general, consecuencia del abandono de este edificio protegido, además de probar la inexistente inversión en mantenimiento realizada por la propiedad. (Fuente: Alberto Salcedo, 2020).



Figura 13



Figura 14

Figura 13. Imagen del exterior del pabellón de la Central de Fuerza.

Figura 14. Imagen interior del interior del pabellón de la Central, tal y como se puede comprobar a simple vista, la degradación extrema de la edificación hace urgente una actuación contundente que asegure su conservación. Figura 15. Imagen detalle de una grieta en una de las fachadas del edificio patrimonial.

Figura 16. Imagen detalle del interior del pabellón de la Central de fuerza. En la actualidad este pabellón ga perdido totalmente sus cubiertas.

Estas imágenes prueban los efectos de décadas de abandono, el mal uso y la nula inversión en su mantenimiento (Fuente: Alberto Salcedo, 2020).



Figura 15



Figura 16

LEGALIDAD VIGENTE EN MATERIA DE PATRIMONIO CULTURAL

A tenor de las pruebas aportadas, se detectan los siguiente incumplimientos flagrantes de la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco:

Artículo 29.– Deber de conservación.

1.– Las personas que tengan la condición de propietarias, poseedoras y demás titulares de derechos reales sobre los bienes culturales inscritos en el Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco y en el Registro de la CAPV de Bienes de Protección Básica están obligadas a conservarlos, cuidarlos, protegerlos y utilizarlos debidamente en los términos establecidos por la legislación vigente en materia de urbanismo y de patrimonio cultural, para asegurar su integridad, y evitar su pérdida, destrucción o deterioro.

2.– En caso de incumplimiento por parte de las personas titulares de los deberes de conservación señalados en el apartado anterior, las diputaciones forales, de oficio o a instancia del departamento del Gobierno Vasco competente en materia de patrimonio cultural, podrán ordenar:

a) La inmediata suspensión de cuantas obras, trabajos o actuaciones de cualquier tipo que se lleven a cabo sobre bienes culturales protegidos, contraviniendo lo dispuesto en esta ley.

b) La suspensión de un uso del bien incompatible con el régimen de protección que le sea de aplicación.

c) La ejecución de las medidas que resulten precisas para evitar la pérdida del bien en cuestión o para revertir los daños ocasionados sobre el mismo.

3.– En caso de resultar preciso para garantizar la conservación del bien protegido, la diputación foral podrá realizar directamente las intervenciones necesarias que resulten inaplazables para asegurar la integridad del bien. El coste de la intervención deberá ser asumido por el obligado a conservar el bien, pudiendo requerirse por vía ejecutiva.

4.– La orden firme de intervención sobre bienes culturales inmuebles para garantizar su debida conservación será emitida por la diputación foral correspondiente. Dicha orden determinará la afección real directa e inmediata sobre los bienes protegidos objeto de la intervención con el fin de dar cumplimiento del deber de costear la intervención. La afección real se hará constar mediante nota marginal en el Registro de la Propiedad, con constancia expresa de su carácter de garantía real y con carácter preferente a cualquier otra garantía que exista sobre el mismo.

Artículo 30.– Ejecución subsidiaria y multas por incumplimiento del deber de conservar.

1.– El incumplimiento de las órdenes de ejecución emitidas para garantizar el cumplimiento de las obligaciones establecidas en la presente ley habilitará a las diputaciones forales correspondientes a llevar a cabo la ejecución subsidiaria de lo ordenado con cargo a la obligada y previa liquidación provisional del presupuesto estimado para su ejecución.

2.– Se impondrán multas coercitivas con periodicidad mensual y con un máximo de diez multas consecutivas, por el importe máximo cada una de la mayor de las siguientes cantidades: la décima parte del coste de las obras o actuaciones impuestas, o 1.000 euros.

3.– En caso de que la persona obligada acumule diez multas coercitivas, procederá la ejecución subsidiaria con cargo a la misma, lo que podrá llevarse a cabo sin necesidad de imposición de multas, cuando la diputación foral correspondiente considere conveniente la ejecución subsidiaria de lo ordenado.

4.– La imposición de multas coercitivas resulta independiente y compatible con las multas que se impongan en concepto de sanción, no teniendo aquéllas naturaleza sancionadora.

Artículo 31.– Expropiación de los bienes culturales.

1.– Serán consideradas causas de utilidad pública o interés social para la expropiación de los bienes culturales protegidos:

a) La defensa y protección de los bienes culturales.

b) El incumplimiento de los deberes de conservación y cuidado establecidos en esta ley por parte de las personas propietarias, poseedoras o titulares de derechos sobre los bienes protegidos, que facultará a la Administración para la expropiación total o parcial del bien protegido.

c) La declaración de ruina de un inmueble protegido. La incoación de un expediente de declaración de ruina de un bien protegido o la denuncia de su situación de ruina podrán dar lugar a la incoación del procedimiento de expropiación forzosa.

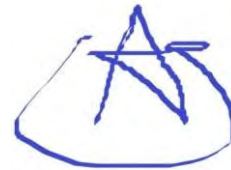
2.- Se computarán como parte del justiprecio, en caso de expropiación de los bienes culturales protegidos, las deudas exigibles correspondientes a intervenciones realizadas por las administraciones competentes para garantizar la debida conservación de los citados bienes.

SOLICITUD

En virtud de las pruebas documentales y fotográficas aportadas, invoco la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco y pongo en su conocimiento como poder público señalado por la ley como competente en esta materia, los hechos que aquí se describen para que se tomen las medidas oportunas que garanticen la reposición del pabellón demolido ilegalmente y la salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales amparadas por esta ley.

En Leioa, a 5 de febrero de 2021

Firma: Alberto Salcedo Fernández





- **Documento 2**

Respuesta de la Subárea de Disciplina Urbanística del Ayuntamiento de Bilbao a la reclamación por el estado de conservación y la desaparición de uno de los pabellones protegidos del Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA.

Txostena / Informe
Subárea de Disciplina Urbanística/legislación de Inspección de Inmuebles /
Espediente / Expediente
2021-009201
Agiñ zerbakia / Número documento
2021-009201_114F.docx
Eguna/Fecha:
17 de marzo de 2021
Gaia/Asunto:
Camino de la Punta
Inteararen erregistroa / Registro de salida:

INFORME

SR. ALCALDE

D. Alberto Salcedo Fernández presentó en el Ayuntamiento de Bilbao, con fechas 11 de febrero de 2021 y 3 de marzo de 2021, instancias en relación a la situación de abandono en la que se encuentra la edificación denominada "Talleres de Zorroza", la cual se encuentra inventariada como Bien Cultural, dentro de la categoría de Conjunto Monumental.

Al encontrarse la mencionada edificación de "Talleres de Zorroza" situada bien al interior de su parcela y alejada de la vialidad y propiedades colindantes, no es previsible que de su colapso parcial o total se puedan derivar daños a terceros, por lo que, dentro de nuestras competencias, no consideramos necesarias la adopción de medidas cautelares.

No obstante, "Talleres de Zorroza" al encontrarse inventariado como Bien Cultural, dentro de la categoría de Conjunto Monumental, merced a la Orden de 14 de abril de 1999, de la Consejera de Cultura. Se entiende, por tanto, que, de acuerdo con lo estipulado en el Artículo 29 de la **Ley 8/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco**, la potestad de ordenar las medidas necesarias para garantizar la conservación del inmueble, en cuanto bien protegido, recaería dentro de la esfera competencial de la Diputación Foral de Bizkaia.

Lo que se comunica, a los efectos oportunos.

Bilbao, a 17 de marzo de 2021

Fdo: Mª Rosa Benito Marín

Arkitekto Teknikoa /
La Arquitecta Técnica

Fdo: Aitor Inarte Cortazar

Sailataleko Buru den Arkitektoa /
El Arquitecto Jefe de la Subárea



- **Documento 3**

Respuesta del Centro de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco a la reclamación por el estado de conservación y la desaparición de uno de los pabellones protegidos del Conjunto Monumental de TALLERES DE ZORROZA.



- **Documento 4**

Respuesta del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB a la solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales de TALLERES DE ZORROZA.

Inbentario: 4/4
 Mota: Bizkaia
 Eguna: 2021/02/12
 Errore: 0 eta 1
 Departamentuak: Bizkaia eta Kulturak
 Kulturako Ondareak
 Patrimonioko Kulturak
IRTEERA-SALIDA



TRAMITAZIORAKO KULTURA ZUZENDARI
 NAGUSIAREN ERREGISTROAN AURKEZTU
 OSTEKO HAMAR EGUNEKO EPEAREN BARRIAN
 ESKATZAILEARI JAKINARAZTEKO ZUZENDUKO
 ZAION ESKABIDEAREN JASOKETA EREdua.

MODELO DE RECEPCIÓN DE SOLICITUDES
 PARA COMUNICAR AL SOLICITANTE DENTRO
 DEL PLAZO DE DIEZ DÍAS DESDE SU
 PRESENTACIÓN EN LA OFICINA DEL REGISTRO
 DE LA DIRECTORA GENERAL DE CULTURA PARA
 SU TRAMITACIÓN.

Eskabidearen izena eta abizak:

Alberto Salcedo Fernández

Nombre y apellidos de la persona o entidad
solicitante:

Alberto Salcedo Fernández

Helbidea:

Urbanización Ibarra,9

Dirección:

Urbanización Ibarra,9

Herria:

Gordexola

Población:

Gordexola

PK:

48192

CP:

48192

Apalu berr dugun Bizkaia Foru Aldundiko Salcedo
hurrengo idatzkia jaso izan da.

Se ha recibido en el Departamento mencionado de la
Diputación Foral de Bizkaia, el siguiente escrito:

**Solicitud de reposición de pabellón
 demolido y salvaguarda del resto de
 edificaciones patrimoniales, en Punta
 Bidea 29007, de Talleres Zorroza.
 BILBAO**

**Solicitud de reposición de pabellón
 demolido y salvaguarda del resto de
 edificaciones patrimoniales, en Punta
 Bidea 29007, de Talleres Zorroza.
 BILBAO**

Sarrera erregistroko erreferentzia:

Zk: **G88202100018718G**

Referencia del Registro de Entrada:

Número: **G88202100018718G**

Data: **05/02/2021**

De fecha: **05/02/2021**

Espedientea: **35-2021**

Expediente: **35-2021**

Eskatzailea: **Alberto Salcedo Fernández**

Solicitante: **Alberto Salcedo Fernández**

Eskudun organoa:

Kultura zuzendaria nagusia

Kultura Ondarearen Zerbitzua

Tel.: 94 406 77 19 y Fax: 94 427 63 44

Organo Competente:

Director General de Cultura

Servicio de Patrimonio Cultural

Tel.: 94 406 77 19 y Fax: 94 427 63 44

Eskaria dela eta irekitako prozedura:

Interesadunak eskatuta

Eskabidea ebazteko gehieneko epea: **3 hilabete**

Administrazio biltzailearen ondorioak: **Ezesleak**

Procedimiento iniciado por la solicitud: **A instancia
del solicitante**

Plazo máximo para resolver la solicitud: **3 meses**

Efectos del silencio administrativo:

Desestimatorios

Bera jakitera ematen da urriaren 1eko 39/2015
legeko 21.4 artikuluan xedatutakoa betetzeko.

Lo que comunico en cumplimiento de lo dispuesto en
el artículo 21.4 de la Ley 39/2015, de 1 de Octubre.

Bilbon, 2021 Ostaila 12(e)an

En Bilbao, a 12 de Febrero de 2021

Zerbitzuko burua / Jefe del Servicio





- **Documento 5**

Respuesta *in extenso* del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB a la solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales de TALLERES DE ZORROZA.

Zenbakia 414
 Número
 Eguna 2021/02/12
 Fecha
 Euskara eta Kultura Saila
 Departamento de Euskera y Cultura
 Kultura Ondarea
 Patrimonio Cultural
IRTEERA-SALIDA



TRAMITAZIORAKO KULTURA ZUZENDARI
 NAGUSIAREN ERREGISTROAN AURKEZTU
 OSTEKO HAMAR EGUNEKO EPEAREN BARRUAN
 ESKATZAILIARI JAKINARAZTEKO ZUZENDUKO
 ZAION ESKABIDEAREN JASOKETA EREDUA.

MODELO DE RECEPCIÓN DE SOLICITUDES
 PARA COMUNICAR AL SOLICITANTE DENTRO
 DEL PLAZO DE DIEZ DÍAS DESDE SU
 PRESENTACIÓN EN LA OFICINA DEL REGISTRO
 DE LA DIRECTORA GENERAL DE CULTURA PARA
 SU TRAMITACIÓN.

Eskatzailearen izena eta deiturak:
Alberto Salcedo Fernández

Nombre y apellidos de la persona o entidad
 solicitante:

Alberto Salcedo Fernández

Helbidea:
Urbanización Ibargarai,9

Dirección:
Urbanización Ibargarai,9

Herria:
Gordexola

Población:
Gordexola

PK:
48192

CP:
48192

Aipatu berri dugun Bizkaia Foru Aldundiko Sailean
 hurrengo idazkia jaso izan da:

Se ha recibido en el Departamento mencionado de la
 Diputación Foral de Bizkaia, el siguiente escrito:

**Solicitud de reposición de pabellón
 demolido y salvaguarda del resto de
 edificaciones patrimoniales, en Punta
 Bidea 29007, de Talleres Zorroza.
 BILBAO**

**Solicitud de reposición de pabellón
 demolido y salvaguarda del resto de
 edificaciones patrimoniales, en Punta
 Bidea 29007, de Talleres Zorroza.
 BILBAO**

Sarrera erregistroko erreferentzia:
 Zk: **G88202100018718G**
 Data: **05/02/2021**
 Espediente: **35-2021**
 Eskatzailea: **Alberto Salcedo Fernández**

Referencia del Registro de Entrada:
 Número: **G88202100018718G**
 De fecha: **05/02/2021**
 Expediente: **35-2021**
 Solicitante: **Alberto Salcedo Fernández**

Eskudun organoa:
 Kultura zuzendari nagusia
 Kultura Ondarearen Zerbitzua
 Tel.: 94 406 77 19 y Fax: 94 427 63 44

Organo Competente:
 Director General de Cultura
 Servicio de Patrimonio Cultural
 Tel.: 94 406 77 19 y Fax: 94 427 63 44

Eskaria dela eta irekitako prozedura:
Interesadunak eskatuta
 Eskabidea ebazteko gehienezko epea: **3 hilabete**
 Administrazio isiltasunaren ondorioak: **Ezesleak**

Procedimiento iniciado por la solicitud: **A instancia
 del solicitante**
 Plazo máximo para resolver la solicitud: **3 meses**
 Efectos del silencio administrativo
Desestimatorios

Bera jakitera ematen da urriaren 1eko 39/2015
 legeko 21.4 artikuluan xedatutakoa betetzeko.
 Bilbon, 2021 Ostaila 12(e)an

Lo que comunico en cumplimiento de lo dispuesto en
 el artículo 21.4 de la Ley 39/2015, de 1 de Octubre.
 En Bilbao, a 12 de Febrero de 2021

Zerbitzuko burua / Jefa del Servicio



ASUNTO:	Reposición de pabellón de Metal Deployé demolido y salvaguarda del resto de edificaciones de interés patrimonial del conjunto de Talleres de Zorroza.					
EMPLAZAMIENTO:	Talleres de Zorroza, Camino de la Punta 29003 y 29009					
MUNICIPIO:	Bilbao					
SOLICITANTE:	Alberto Salcedo Fernández			DNI:	30674091ª	
EXPEDIENTE:	35/2021	Nº REG:	G88202100018718E	2021	02	05

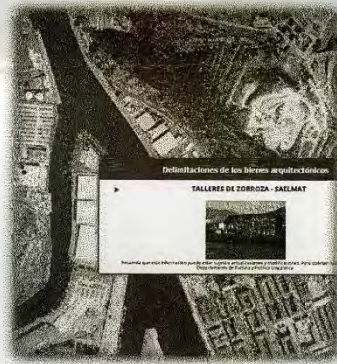
Con fecha 05 de febrero de 2021, con nº de registro G88202100018718E, tiene entrada en este Servicio de Patrimonio Cultural escrito de Alberto Salcedo Fernández, en el que solicita que "se investiguen los hechos denunciados reponiendo el pabellón de Metal Deployé demolido y rehabilitando y manteniendo dignamente el resto de las edificaciones que integran el Bien Cultural de Talleres de Zorroza de Bilbao".

La solicitud viene acompañada de una información sobre el estado del Bien Cultural de Talleres de Zorroza elaborada por el propio Alberto Salcedo Fernández.

RÉGIMEN DE APLICACIÓN

Los Talleres de Zorroza están protegidos por la ORDEN de 14 de abril de 1999, de la consejera de Cultura, por la que se inscriben, los Talleres de Zorroza de Bilbao (Bizkaia), como Bien Cultural, con la categoría de Conjunto Monumental, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco.

Según lo establecido en la Disposición Adicional Primera de la Ley 6/2019, de 9 de mayo de Patrimonio Cultural Vasco "Todos aquellos bienes muebles e inmuebles sitos en el ámbito territorial de la CAPV que hubieran sido declarados bienes culturales al amparo de la Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco, tendrán la consideración de bienes culturales de protección media aquellos que hubieran sido incluidos en el Inventario General de la CAPV de Patrimonio. Por lo tanto, los Talleres de Zorroza de Bilbao, tendrá la consideración de Bien Cultural de Protección Media.



Elektronikoki sinatutako dokumentua. BZAE-5Z98-8P0X-Y5Z/N Egitzaipen Kode Elektronikoaren bidez (EKE) egiaztatzen da. www.bizkaia.eus helburuan. www.bizkaia.eus helburuan. BZAE-5Z98-8P0X-Y5Z/N Egitzaipen Kode Elektronikoaren bidez (EKE) egiaztatzen da. www.bizkaia.eus helburuan. www.bizkaia.eus helburuan.



En el Anexo I, fija el ámbito de la delimitación por el contorno de los propios edificios y el espacio que queda delante de ellos hasta la confluencia de los ríos Cadagua e Ibaizabal, como se aprecia en la foto. El edificio del taller mecánico, fuera de la delimitación de los Talleres de Zorroza, no se encuentra recogido en el Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco, ni tampoco cuenta con un expediente incoado para tales fines. No obstante, consta en los archivos del Centro de Patrimonio del Gobierno Vasco como

propuesto para ser declarado bien cultural de protección media.



De la documentación analizada, podemos concluir que el pabellón de Metal Deployé, hoy desaparecido, era un edificio adosado al pabellón de la central de fuerza que constaba de dos naves longitudinales cubiertas ambas a dos aguas. El discurso estilístico es similar, con muros de ladrillo enfocados y huecos rematados en arco de medio punto recercados en ladrillo. Los piñones de las dos naves estaban acabados por cornisas denticuladas, y en la unión entre ambas se dispone también de pilastras coronadas por cubos.

HECHOS DENUNCIADOS

En el escrito presentado se detallan los siguientes actos privados o administrativos con respecto a Talleres de Zorroza:

- Este Bien Cultural fue adquirido el año 2000 en subasta pública por la empresa inmobiliaria Abanto 2000 S.L.
- En marzo de 2001, la propiedad solicitó al Ayto. de Bilbao la declaración de "ruina inminente" del conjunto patrimonial para su demolición.
- El 7 de junio de 2001, el Ayto. de Bilbao realiza una revisión técnica, y redacta un informe declarando el "estado de ruina inminente del pabellón sito en el n 223 del Camino de la Punta (antiguas instalaciones de Talleres de Zorroza)".
- Con fecha 11 de junio de 2001 el Ayto. de Bilbao comunica esta declaración de Ruina inminente a los Dptos. De Cultura de la DFB y del Gobierno Vasco.
- El Ayuntamiento solicita hasta en tres ocasiones (11/06/2001, 20/07/2001, 22/10/2001 y 23/10/2001) a la Diputación Foral de Bizkaia, la autorización para la demolición de los pabellones protegidos.
- Con fecha 2 de noviembre de 2001, el Dpto. de Cultura de la DFB, niega la autorización de demolición del inmueble, proponiendo medidas alternativas de contención y acotamiento del BC para atajar su degradación y garantizar la seguridad.
- El 5 de noviembre de 2001 el Ayto. de Bilbao ordena a la propiedad el vallado del recinto.
- El vallado del recinto lo asume subsidiariamente el Ayto., según Informe de 16 de noviembre de 2001.
- Con fecha 26 de diciembre de 2001, el Servicio de Patrimonio de la DFB envía al Ayto. Resolución donde se autorizan las labores de apuntalamiento de los muros de las naves del Conjunto Monumental.
- El 15 de enero de 2002, el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco emite resolución por la que se incoa el expediente para la desafección del pabellón de Talleres de Zorroza, solicitado por el Consistorio bilbaíno.

- Con fecha de 20 de febrero de 2002, el Ayto. de Bilbao da el visto bueno al proyecto de apuntalamiento del pabellón de Talleres de Zorroza, tras comprobar que está completo, cumple con la normativa y tiene la aprobación de la DFB.
- El 20 de febrero de 2002, el Dpto. de Cultura de la DFB, en una carta enviada al Ayuntamiento, traza la hoja de ruta para la salvaguarda de las naves de Talleres de Zorroza, señalando una primera fase de apuntalamiento y una posterior de restauración.
- Con fecha 28 de marzo de 2002, la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, mediante la Orden de 18 de marzo de 2002, da respuesta a la solicitud del Ayto. de Bilbao resolviendo no desafectar el pabellón de Talleres de Zorroza que forma parte del Conjunto Monumental de este BC.
- El 8 de enero de 2003, la Subárea de Secretaría Técnica del Ayto. de Bilbao comunica a la propiedad el importe de la operación de acordonamiento y vallado del "pabellón" de Talleres de Zorroza, adelantado por el Consistorio y que debía ser abonado por la propiedad.

También informa de los siguientes hechos:

- Que en una fecha indeterminada entre los años 2006 y 2007 el pabellón de Metal Deployé, elemento integrante del Conjunto Monumental de Talleres de Zorroza fue demolido y desescombrado de manera ilegal al no contar con los permisos preceptivos del Gobierno Vasco, de la DFB y del Ayuntamiento de Bilbao. Aporta como prueba una comparativa ortofotográfica en los años 2006 y 2007.
- Que, a día de hoy, este Conjunto Monumental se encuentra abandonado y sin mantenimiento. La empresa Inmobiliaria Abanto 2000S.L., invadió el área protegida del Bien Cultural con actividades que contribuyeron a la degradación de las edificaciones patrimoniales.
- Que la empresa propietaria ha incumplido sistemáticamente cualquier compromiso adquirido de mantenimiento y protección del Conjunto Monumental de su propiedad, llegando a demoler y desescombrar el pabellón de Metal Deployé, sin notificación ni permiso alguno de las administraciones competentes en materia de patrimonio cultural en Euskadi.

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN

Con relación a la información obrante sobre este inmueble, en este Servicio de Patrimonio Cultural, cabe indicar lo siguiente:

- Mediante Resolución nº 142/01, de 20 de diciembre, del Sr. director general de Cultura, en base al informe del 18 de diciembre de 2001 del Servicio de Patrimonio Histórico del Departamento Foral de Cultura, se autorizó la ejecución de apuntalamiento de los muros de los Talleres de Zorroza de conformidad con la documentación técnica presentada. En dicho informe se daba carácter de urgencia a la intervención de apuntalamiento, a raíz de la vista girada por técnicos de este Servicio de Patrimonio Histórico al lugar de emplazamiento del mencionado inmueble.

- Mediante Decreto Foral nº 508/2001 de 28 de diciembre, del Diputado General se concedió subvención al propietario para la primera fase del apuntalamiento, consolidación y restauración del conjunto de inmuebles denominados Talleres de Zorroza. En el punto III "Estado actual" de este Decreto, se recogen las conclusiones de las visitas de inspección realizadas:

"Con el propósito de comprobar la situación física de los pabellones perteneciente a las antiguas instalaciones de Talleres de Zorroza, sitas en el nº 23 del Camino de la Punta, se han girado diversas visitas por parte de empleados forales de inspección al lugar, resultando que respecto a su estado, he de señalarse que se encuentra en una situación lamentable de total abandono y deterioro, verificándose la vetustez de la edificación y la existencia de daños y patologías gravísimas que manifiestan una situación de riesgo de derrumbamiento incontrolado.

Con el paso del tiempo y debido a la más absoluta falta de atención en lo que a obras de reparación y mantenimiento se refiere, se ha producido una degradación progresiva de materiales y elementos constructivos que forman parte de la edificación, ofreciendo un aspecto de total abandono, deterioro y precariedad constructiva.

Así, se aprecia un alarmante desplome de la fachada norte (lateral derecha) en relación al plano vertical del paramento con una incidencia impresionante, provocando, al "tirar" de ellos, la fractura de los muros perpendiculares correspondientes a las fachadas este y oeste, que han quedado "sueltos" y sin la adecuada trabazón, por los puntos más débiles coincidentes con los vanos, manifestándose una gran grieta vertical en la fachada oeste que se extiende en toda su altura y cuya anchura va de menos a más, alcanzando unos 15 ó 20 cm en coronación. En una zona más alejada del desplome, y en esta misma fachada oeste, se detecta otra grieta vertical en toda la altura determinante de otra fractura de la fábrica de ladrillo en este punto.

En la fachada este, y como consecuencia del desplome, se produce el mismo efecto que en la oeste, aunque con menor incidencia debido a que desplome es más acusado en el cornijal correspondiente a la esquina de las fachadas norte y oeste, pero, asimismo, gravísimo, apreciándose grietas en el cabezal del arco de la puerta de acceso, habiéndose caído parte de la fábrica de ladrillo.

Como consecuencia del movimiento descrito, en la fachada norte se detectan grietas verticales en la zona superior de los vanos del muro correspondientes a los huecos de ventana, debido al fraccionamiento del lienzo al sufrir diferentes grados de inclinación, manifestándose estas grietas en los puntos débiles de los vanos del muro de carga.

En cuanto a la etiología de los desplomes existentes que pueda establecer una relación causa-efecto, cabe centrarla, presumiblemente, en el asentamiento de la cimentación derivado de la inestabilidad del terreno soporte.

Este orden de cosas origina la posibilidad, más bien la certeza, de que se pueda producir el derribamiento de todo el muro de la fachada norte, arrastrando zonas importantes de los paramentos de las fachadas este y oeste, perpendiculares a aquella, quedando paños en pie en una situación totalmente inestable; asimismo, arrastraría la cubierta creando fuertes empujes horizontales sobre la coronación de los muros de carga perimetrales.

Las cerchas metálicas de la estructura de soporte de las cubiertas sufren un proceso de corrosión muy avanzado, posiblemente debido a la acción de un ambiente industrial y contaminante altamente agresivo y, al alto grado de humedad atmosférica a los que ha estado sometida esta estructura, unido a la falta de protección por medio de la aplicación de imprimaciones pasivantes. Como consecuencia de la corrosión se ha producido una pérdida de sección útil de los perfiles con merma de capacidad portante; en algunos puntos se observan roturas de las cerchas.

Las correas y cabios de madera se encuentran en muy mal estado, apreciándose la rotura de algunos elementos, debido a que están fuertemente afectados por la acción del agua, que penetra de forma incontrolada al haber desaparecido una parte considerable del material de cobertura de tejas cerámicas y placas de fibrocemento, según el caso, estando, también, sometidos los muros a fuertes humedades por esta causa, es decir, un elemento tan importante como es la cubierta no cumple con su función de utilidad práctica.

Estas circunstancias pueden provocar derrumbamientos parciales de las cubiertas que, dado el estado general, afectaría a otros elementos.

Los cierres exteriores de fachadas, que como ya se ha dicho son muros de carga, tienen la masa de agarre disgregada y muy descompuesta, propiciando el que no exista la adecuada trabazón y cohesión de las fábricas de ladrillo; también se aprecian zonas importantes con las piezas de ladrillo meteorizadas.

El revestimiento de sus fachadas se encuentra en muy mal estado, prácticamente en el 100% de su extensión, apreciándose grandes zonas desconchadas y desprendimientos generalizados de elementos exteriores, moldurados, etc.

Canalones y bajantes destrozados, así como las carpinterías exteriores que prácticamente han desaparecido, quedando algunos restos.

Toda esta situación descrita, en cuanto a elementos exteriores se refiere, o sea, estado de las tejas y placas onduladas, aleros, canalones, bajantes, elementos sobresalientes, revestimientos, etc., determina la existencia de riesgo de desprendimientos.

Instalaciones higiénico-sanitarias, abastecimiento de agua y saneamiento en muy mal estado o inexistentes.

La instalación eléctrica se encuentra en muy mal estado, obsoleta e incumple la normativa que le es de aplicación.

Se observa la acumulación en el interior del pabellón de gran cantidad de escombros, basuras, etc., asimismo, tanto en el interior como en los alrededores existen bombonas de acetileno abandonadas.

En resumen, la infima y grave situación en que se encuentra el edificio y los daños que padece determinan un agotamiento generalizado de elementos sustanciales y auxiliares, estando seria y gravemente comprometida estabilidad estructural, pudiéndose producir en cualquier momento un colapso generalizado, siendo imprevisible en el tiempo el que esto pueda ocurrir. Asimismo, y evaluando la situación descrita en el presente informe, cabe señalar que se encuentra en su último periodo de vida, pudiendo incluso calificarlo como restos de edificación.

- Con fecha 14 de mayo de 2013, con nº de registro 4127, tiene entrada en este Servicio de Patrimonio Cultural comunicación del director de Patrimonio Cultural, Imanol Agote Alberro, en el que nos comunica que ha desaparecido uno de los pabellones que en su día se incluyeron en la delimitación de la declaración y que las dos construcciones que en la actualidad se ubican dentro de la zona protegida- la oficina-vivienda y el pabellón de la central de fuerza- se encuentran en un estado de abandono total, y que el deterioro del pabellón es evidente. Por ello, insta a esta Diputación Foral de Bizkaia a que adopte lo más urgente posible las medidas pertinentes para evitar el avance del deterioro del inmueble y resto de instalaciones.

A raíz de esta comunicación, con fecha 22 de enero de 2014, técnicos de este Servicio de Patrimonio Cultural realizaron visita de inspección a Talleres de Zorroza acompañados de un representante de la propiedad. En dicha visita se constató el alto grado de deterioro del conjunto y la necesidad de una pronta intervención para que no se produzca una ruina irreversible. No obstante, se consideró que todavía era viable su recuperación y adaptación flexible a cualquier uso compatible con sus características arquitectónicas. De todo ello se dio traslado al propietario para que tomara las medidas oportunas de cara a la conservación del conjunto.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta todo lo anterior, este Servicio de Patrimonio Cultural tiene a bien realizar las siguientes consideraciones:



- **Documento 6**

Denuncia interpuesta ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia por un delito contra el Patrimonio Cultural Vasco contra la propiedad de Talleres de Zorroza.

DE: Alberto Salcedo Fernández

A: Fiscalía provincial de Bizkaia

ASUNTO: Delito contra el Patrimonio Cultural Vasco.

Yo, Alberto Salcedo Fernández, mayor de edad, con DNI XXXXXXXX, con domicilio en XXXXXXXXXXXX, en base a un interés legítimo en virtud del artículo 7.2 y 7.3 de la Ley 6/2019 de Patrimonio Cultural Vasco (en adelante PCV) pongo en conocimiento de la Fiscalía Provincial de Bizkaia los siguientes hechos:

ANTECEDENTES:

Que los Talleres de Zorroza, sitios en Punta Bidea de Bilbao, fueron inventariados como Conjunto Monumental del Patrimonio Cultural Vasco en virtud de la Orden de 14 de abril de 1999, según consta en el BOPV nº 87 del 11 de mayo de 1999.

Que según indica la Ley 6/2019 de PCV en su artículo 9.2 apartado b, los Conjuntos Monumentales son:

“[...] agrupación de bienes inmuebles que, ubicados de forma continua o discontinua, conforman una unidad cultural por contar con algunos de los valores objeto de protección en esta ley, sin que sea exigible la relevancia de esos valores a los elementos individuales que lo configuran.” (BOPV Nº93 de 20 de mayo de 2019, p.10).

Que en tal orden se recogía como edificaciones que conformaban el Conjunto Monumental: pabellón de la Central de Fuerza, pabellón de Metal Deployé, edificio de oficinas y edificio de viviendas, estando todas ellas amparadas por la Ley 6/2019 de PCV, al ser parte integrante e indivisible del Conjunto Monumental.

Que, en el año 2000, los Talleres de Zorroza fueron adquiridos en subasta pública (no consta derecho de tanteo del Gobierno Vasco) por la empresa *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.*, siendo la empresa adjudicataria de la subasta concedora, ya desde el momento de la compra,

Que, según consta en el expediente 011096000002, custodiado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao, la empresa compradora del Conjunto Monumental era concedora, desde el momento mismo de la compra, del valor patrimonial de los inmuebles adquiridos, tal y como consta en el documento con las condiciones de la subasta:

“Se hacen las siguientes advertencias con carácter previo: En primer lugar, que el bien señalado con el nº1, el denominado Vega de la Punta del barrio de Zorroza fue declarado parcialmente inscrito en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco por Orden de 14/04/99 de la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco.” (FOGASA, G8520747)

Que, en ese mismo expediente también se encuentran las copias de las escrituras y del registro de la propiedad de los Talleres de Zorroza. De hecho, en ambos documentos se advierte de su especial valor y de la protección legal del conjunto de edificaciones. Concretamente en el Registro de la Propiedad se realiza el siguiente apunte:

“Declarada esta finca como Bien Cultural, con la categoría de Conjunto Monumental, en el Inventario General de Patrimonio.” (Registro de la Propiedad de Bilbao Nº2, Tomo: 1710, Libro: 1656, Folio: 52).

Quedando acreditado el conocimiento que la propiedad, *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.*, tenía de la condición de Bien Cultural (en adelante BC) del PCV que tenían las instalaciones fabriles que había adquirido.

DESCRIPCIÓN DE LOS HECHOS

Que los Talleres de Zorroza, según consta en la ficha nº 447 del Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco, fue incluido en este inventario el 1 de marzo de 1990, siendo reconocido como Bien Cultural en 1999 según Orden dictada por la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco.

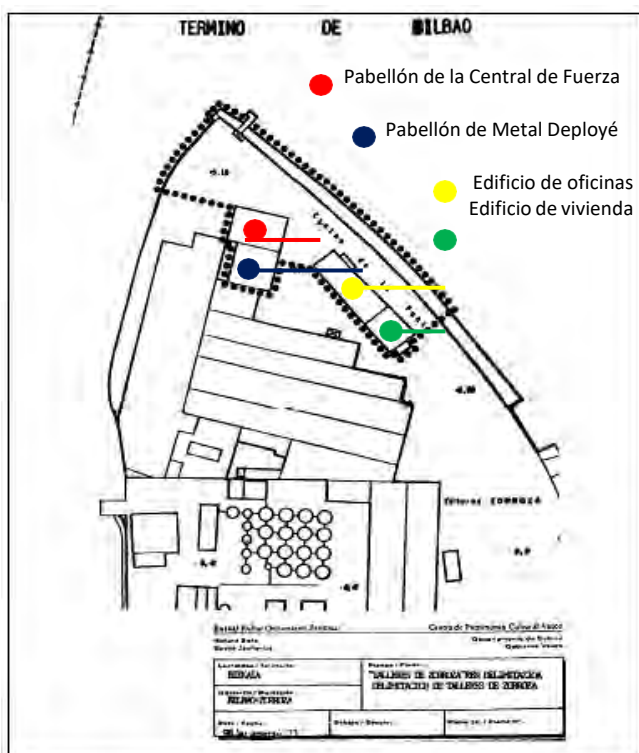


Figura 1. Imagen del plano oficial del Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza. En él se marcan las edificaciones incluidas dentro de la delimitación de protección de este conjunto Monumental (Fuente: BOPV nº 87 de 11 de mayo de 1999).

Que en el plano del espacio protegido (figura 1), aparece perfectamente definido el territorio y las edificaciones que están amparados por la Ley 6/2019 de Patrimonio Cultural Vasco.

Que menos de un año después de la compra de los Talleres de Zorroza y siendo concedora de la condición de BC de parte de las edificaciones adquiridas, la propiedad solicitó en marzo de 2001 al Ayto. de Bilbao la declaración de *"ruina inminente"* del conjunto patrimonial para su demolición.

Que con fecha de 7 de junio de 2001 y para dar correcta respuesta a la solicitud de declaración de ruina de un elemento protegido, el Ayuntamiento de Bilbao realiza una revisión técnica de las instalaciones, cuyas conclusiones se incluyen en el Informe 01109600.02/EDIFIC1.01 que forma parte del Expediente Municipal de los Talleres de Zorroza, custodiado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao. En dicho informe, entre otros datos, se alude a su protección como parte del patrimonio cultural vasco, aunque se incide en la necesidad de una intervención, por razones de seguridad, en lo que se identifica como *"el pabellón situado en el extremo Norte"* (que se corresponde con el identificado como pabellón de Metal Deployé), por el grado de deterioro del inmueble. En cuanto al análisis del estado de la edificación, en el informe se califica textualmente de *"una situación lamentable de total abandono y deterioro"*, además de añadir que en las inspecciones realizadas se observa *"la existencia de daños y*

patologías gravísimas que manifiestan una situación de riesgo de derrumbamiento incontrolado.” En este informe, firmado por el Teniente de Alcalde Delegado del Área de Urbanismo del Ayto. de Bilbao se resolvió declarar en “*estado de ruina inminente el pabellón sito en el nº23 del Caminode la Punta (antiguas instalaciones de Talleres de Zorroza)*” (Informe 01109600.02A/EDIF1C1.01), basándose en la Ley del Suelo de 1976. Además, se insta a la propiedad a presentar un proyecto de demolición, advirtiendo que se notificaría tal decisión al Dpto. de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia (en adelante DFB), quién tendría la última palabra. Esta declaración de Ruina Inminente afecta a lo que identifica únicamente con el término “*pabellón*”, que forma parte del BC Talleres de Zorroza. Este informe sirve como prueba del conocimiento documentado quedese 2001 tenía el Ayto. de Bilbao del abandono y grave deterioro del Conjunto Monumental.



Figura 2. Imagen adjuntada en el anexo del documento “Informe de Ruina” de los pabellones que conforman los Talleres de Zorroza. En la imagen no se aprecia un estado de degradación que justifique un estado de ruina física irreparable. En esta imagen, también se aprecia la acumulación de material en el área protegida de este BC (Fuente: Expediente 01 1096 000002).

Que, con fecha 11 de junio de 2001, el Ayto. de Bilbao comunica esta declaración de *Ruina Inminente* a los Dptos. De Cultura de la DFB y del Gobierno Vasco. Que este mismo Ayuntamiento solicita hasta en tres ocasiones (11/06/2001, 20/07/2001, 22/10/2001 y 23/10/2001) a la DFB, la autorización para la demolición de los pabellones protegidos. En la última petición de autorización de derribo que hace el Ayuntamiento a la Diputación, consta en el Informe 01109600.02H/EDIFIC2.01, el consistorio se dirige en estos términos: “*Reiterar, por última vez, el requerimiento efectuado a la Diputación Foral de Bizkaia (Departamento de Cultura), para que conceda la autorización necesaria para el derribo del pabellón situado en el nº23 del Camino de la Punta.*”

Que, con fecha 2 de noviembre de 2001, ante el ultimátum lanzado por el Ayuntamiento de Bilbao, el Dpto. de Cultura de la DFB, invocando los artículos 36 y 108 de la Ley 7/90 PCV niega la autorización de demolición del inmueble, proponiendo medidas alternativas de contención y acotamiento del BC para atajar su degradación y garantizar la seguridad.

Que, con fecha 5 de noviembre de 2001, ante la respuesta de la DFB, mediante el Informe 01109600.02K/EDIFIC2.01, el Subdirector del Área de Urbanismo del Ayto. de Bilbao ordena a la propiedad el vallado del recinto, tarea que el Ayuntamiento acuerda asumir subsidiariamente, según consta en el Informe 01109600.02H/EDIFIC2.01 de 16 de noviembre de 2001.

Que, con fecha 26 de diciembre de 2001, el Servicio de Patrimonio de la DFB envía un documento al Ayuntamiento, referenciado como *“Resolución: Camino de la Punta-Talleres de Zorroza”*, en dicha Resolución se autorizan las labores de apuntalamiento de los muros de las naves del Conjunto Monumental.



Figura 3. Ortofotografía del complejo de Talleres de Zorroza en el año 2002. En la imagen, en la que se marca con una línea amarilla el espacio protegido, se observan los tres inmuebles integrantes del Conjunto Monumental conservando todavía sus cubiertas. Marcado con perfil blanco se muestran las cubiertas del pabellón de Metal Deployé (Fuente: Geo Euskadi y Alberto Salcedo).

Que, con fecha 15 de enero de 2002, el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco emite una resolución por la que se incoa el expediente para la desafectación del pabellón de Talleres de Zorroza, previa solicitud en ese sentido del Consistorio bilbaíno.

Que, con fecha de 20 de febrero de 2002, el Ayto. de Bilbao da el visto bueno al proyecto de apuntalamiento del pabellón de Talleres de Zorroza, tras comprobar que está completo, cumple con la normativa y tiene la aprobación de la DFB.

Que, en el Expediente 011096 000002 de Talleres de Zorroza del Archivo Municipal de Bilbao se adjunta una misiva, fechada el 20 de febrero de 2002 y firmada por la Diputada Foral de Cultura, la Sra. Ana Madariaga. En dicha carta, enviada al Ayuntamiento, la Diputada traza la hoja de ruta para la salvaguarda de las naves de Talleres de Zorroza, señalando una primera fase de apuntalamiento y una posterior de restauración. En la misiva se indica textualmente, en relación a las obras de apuntalamiento de las naves patrimoniales, que: *“el Departamento Foral de Cultura se responsabiliza de los pequeños pabellones anexos y la propiedad se encarga de restaurar y rehabilitar el chalet y las oficinas adosadas.”*. Tal documento, supone un reconocimiento y conocimiento de facto de la grave situación en la que se encontraba este Conjunto monumental del PCV. Transcurridos 18 años desde este compromiso, se puede afirmar que la DFB realizó las labores de apuntalamiento prometidas pero que han sido del todo insuficientes para la salvaguarda del Conjunto monumental, además de no realizar seguimiento alguno del devenir de los Talleres de

Zorroza, ya que la propiedad jamás cumplió su pacto y nunca llevó a cabo obra de rehabilitación alguna.

Que, con fecha 28 de marzo de 2002, la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, mediante la Orden de 18 de marzo de 2002, da respuesta a la solicitud del Ayto. de Bilbao resolviendo **no desafectar** el pabellón de Talleres de Zorroza que forma parte del Conjunto Monumental de este BC. Dando por hecho que se adoptarían medidas de consolidación del inmueble.

Que, con fecha 8 de enero de 2003, la Subárea de Secretaría Técnica del Ayto. de Bilbao comunica a la propiedad el importe de la operación de acordonamiento y vallado del “pabellón” de Talleres de Zorroza, adelantado por el Consistorio y que debía ser abonado por la propiedad.

Que, en una fecha indeterminada entre los años 2006 y 2007, el pabellón de Metal Deployé, elemento integrante del Conjunto Monumental de Talleres de Zorroza, fue demolido y desescombrado de manera ilegal al no contar con los permisos preceptivos del Gobierno Vasco, de la DFB y del Ayuntamiento de Bilbao. De tales hechos se aporta como prueba una comparativa ortofotográfica del estado de los Talleres de Zorroza en los años 2006 y 2007. En estas imágenes se constata que mientras en 2006 el pabellón de Metal Deployé estaba aun en pie, en la de 2007, ya solo queda una montaña de escombros.



Figuras 4 y 5. Comparativa cronológica del estado de los pabellones de Talleres Zorroza protegidos como parte del Conjunto Monumental. Con un círculo amarillo se rodean estos pabellones. En la imagen de 2006, se observa que los pabellones integrantes del Conjunto Monumental (el de metal Deployé y el de la Central de Fuerza) están en pie. En la imagen de 2007, una de las naves protegidas, el pabellón de Metal Deployé, fue demolido y sus escombros aún ocupan su espacio. Esto quiere decir que esa demolición se produjo en una fecha indeterminada entre los años 2006 y 2007. (Fuente: Geo Euskadi y Alberto Salcedo).

Que a día de hoy, en 2021, 22 años después del reconocimiento como Bien Cultural inventariado

con la categoría de Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza, se puede certificar que este Conjunto Monumental lleva abandonado y sin mantenimiento desde que fue declarado Bien Cultural y siendo propiedad de la empresa Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.

Que según se aprecia en las figuras 2, 6, 7 y 8, se invadió el área protegida del Conjunto Monumental con actividades que contribuyeron a la degradación de las edificaciones patrimoniales, ya que como se puede apreciar, grandes acumulaciones de materiales se amontonaban contra los muros de estas, lo que además prueba que hubo maquinaria pesada trabajando en ese espacioprotégido. Esto prueba, inequívocamente, una relación causal entre la falta de mantenimiento y la actividad industrial ilegal y el estado de degradación del Conjunto Monumental. La empresa propietaria ha incumplido sistemáticamente cualquier compromiso adquirido de mantenimiento y protección del Conjunto Monumental de su propiedad, llegando a demoler y desescombrar el pabellón de Metal Deployé, sin notificación ni permiso alguno de las administraciones competentes en materia de patrimonio cultural de Euskadi.



Figura 6. La imagen, extraída de la ficha nº 447 del Inventario de Patrimonio Cultural del País Vasco muestra el área protegida de los Talleres de Zorroza invadida por grandes acumulaciones de escombros y chatarra que apoyan contra los muros de las edificaciones patrimoniales de este Conjunto Monumental (Fuente: Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno vasco).

Figura 7. En la fotografía derecha se puede observar el apilamiento de maquinaria contra la fachada del edificio de oficinas y vivienda de Talleres de Zorroza. Esta acción invade el área protegida de este BC. (Fuente: AVPIOP).



Figura 8. En la imagen izquierda se observa como la base un montículo de gran tamaño de material de construcción apoya en la pared de una de las naves protegidas de Talleres de Zorroza, invadiendo el área protegida (Fuente: AVPIOP).



Figura 9. Imagen superior que muestra el exterior del edificio de oficinas y vivienda del Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza.

Figuras 10, 11 y 12 muestran el grave deterioro general, consecuencia del abandono de este edificio protegido, además de probar la inexistente inversión en mantenimiento realizada por la propiedad.



Figura 13. Imagen del exterior del pabellón de la Central de Fuerza.

Figura 14. Imagen detalle de una grieta en una de las fachadas del edificio patrimonial.

Figura 15. Imagen detalle del interior del pabellón de la Central de fuerza. En la actualidad este pabellón ha perdido totalmente sus cubiertas.

Figura 16. Imagen del estado de conservación del interior del pabellón.

Estas imágenes prueban los efectos de décadas de abandono, el mal uso y la nula inversión en su mantenimiento.

Figura 14



Que, con fecha 2 de febrero de 2021, teniendo el denunciante conocimiento de la demolición del citado Pabellón de Metal Deployé, se solicita información sobre este extremo al Centro de Patrimonio Cultural, recibiendo contestación vía mail, en la que esta institución hace una aclaración sobre la situación del pabellón en cuestión, diciendo textualmente que:

“La única realidad jurídica vigente sobre los Talleres de Zorroza a día de hoy es la que se señala en el Boletín Oficial del País Vasco que acertadamente recoges en tu escrito. Todos los edificios siguen protegidos como parte del Conjunto Monumental que en su día se incluyó en el Inventario General de Patrimonio Cultural Vasco (BOPV nº 87 de 11 de mayo de 1999) mediante Orden de la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco (incluido el desaparecido).

Sobre la desaparición del pabellón de Metal Deployé nada podemos aportar, ya que esta administración no ha tenido comunicación de la misma.

De hecho, solicitada inicialmente la ruina de Talleres de Zorroza por el ayuntamiento de Bilbao (año de 2001), finalmente queda desestimada la desafectación previa, a través de la Orden de 18 de marzo de 2002 de la Consejera de Cultura (BOPV nº 76 de 23 de abril de 2002).”

Queda acreditado, a tenor de las aclaraciones del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, que el pabellón de Metal Deployé formó y debería seguir formando parte del BC inventariado con la categoría de Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza y que su demolición no contó con el permiso del Gobierno Vasco, lo que hace que su desaparición sea de facto una demolición ilegal cometida por la propiedad.

Que, ante la contestación por parte del Centro de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco en la que niega tener conocimiento de la desaparición del pabellón protegido, se realiza un dossier con las pruebas aquí aportadas y se envía simultáneamente a los Departamentos De Cultura de DFB y Gobierno Vasco, y al Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Bilbao, con el fin de informar directa y oficialmente a las administraciones públicas competentes en materia de Patrimonio Cultural de la extrema situación de abandono y degradación en la que se encontraba y se encuentra el Conjunto Monumental, así como de la demolición de uno de sus pabellones protegidos. Debido a que tal expediente se mandó por los cauces legales, con sello de entrada, todas y cada una de las instituciones apeladas tuvo que dar respuesta por escrito al mismo.

Que, con fecha 5 de febrero de 2020, mediante la apertura del Expediente 2021/002153, se pone en conocimiento del Dpto. de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco estos hechos.

Que, con fecha 23 de febrero de 2021 se recibe la contestación del Gobierno Vasco firmada por la Responsable del Centro de Patrimonio Cultural Vasco, en la que eluden cualquier responsabilidad en el caso aduciendo que:

“[...] es la Diputación Foral de Bizkaia, en este caso, a quien le competen las actuaciones necesarias que garanticen la conservación de estos bienes de acuerdo a su nivel de protección.”. Prosiguen las alegaciones del Gobierno Vasco para minimizar su responsabilidad diciendo que: “En cuanto que es la Diputación Foral quien asume este seguimiento y control, también es esta administración foral a quien corresponde la

investigación y realización de cuantas actuaciones considere procedentes para la comprobación del efectivo cumplimiento de las determinaciones previstas en la presente ley (artículo 80 de la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco-BOPV Nº93 de 20 de mayo de 2019)."

Finaliza este documento animando al denunciante a dar traslado de esta información al Servicio de Patrimonio Histórico de la DFB.

Que, con fecha de 17 de marzo de 2021, mediante un Informe firmado por el Arquitecto jefe de la Subárea de Urbanismo y por la Arquitecta Técnica, e identificado como 2021-009201, el Ayto. de Bilbao da respuesta a la solicitud presentada. En sus alegaciones, el Ayuntamiento dice que:

"Al encontrarse la mencionada edificación de talleres de Zorroza situada bien al interior de su parcela y alejada de la vialidad y propiedades colindantes, no es previsible que de su colapso parcial o total se puedan derivar daños a terceros, por lo que, dentro de nuestras competencias, no consideramos necesarias la adopción de medidas cautelares."

Resulta llamativo que a pesar de haberse ejecutado la demolición ilegal de un elemento de Patrimonio Cultural protegido por ley y sin contar con la preceptiva licencia municipal, únicamente se entre a valorar la afección que a terceros pudiese suponer el colapso de las edificaciones patrimoniales que aún se mantienen en pie. Finalmente, se apostilla que:

"Se entiende, por tanto, que, de acuerdo con lo estipulado en el Artículo 29 de la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco, la potestad de ordenar las medidas necesarias para garantizar la conservación del inmueble, en cuanto bien protegido, recaería dentro de la esfera competencial de la diputación Foral de Bizkaia."

Que, con fecha 12 de febrero de 2021 se recibe el documento enviado por la DFB y firmado por la Jefa de Servicio del Archivo Histórico Foral. En el documento se admite la recepción del escrito denominado *"Solicitud de reposición de pabellón demolido y salvaguarda del resto de edificaciones patrimoniales, en Punta Bidea 29007, de talleres de Zorroza"*. En su contestación, la DFB da un plazo máximo de tres meses para resolver la solicitud, advirtiendo seguidamente de que si no hay respuesta en ese plazo se daría un supuesto de silencio administrativo, lo que supondría la desestimación del caso. Pues bien, a pesar del cúmulo de pruebas abrumadoras que probaban, sin lugar a dudas, el abandono generalizado de las edificaciones de los Talleres de Zorroza y la demolición ilegal del pabellón de Metal Deployé por parte de la propiedad, la DFB no se dignó, a pesar de ser la señalada por Gobierno Vasco y Ayto. de Bilbao como competente para iniciar las acciones previstas en la Ley 6/2019 de PCV, a iniciar tramite alguno, por lo que se hizo efectivo el silencio administrativo y el archivo de la causa.

En este sentido, es reprochable la pasividad de las administraciones públicas competentes en materia de Patrimonio Cultural en virtud del artículo 3.5 de la Ley 6/2019 de PCV que especifica que:

"las administraciones públicas de la CAPV colaborarán estrechamente entre sí en el ejercicio de sus funciones y competencias para la defensa del patrimonio cultural,

mediante relaciones recíprocas de plena comunicación, cooperación y asistencia mutua.” (BOPV nº93, de 20 de mayo de 2019, p. 7).

En este caso, ni se ha dado una colaboración estrecha, ni una plena comunicación, cooperación o asistencia mutua, a pesar de que todas ellas eran conocedoras del grave estado de abandono y degradación de este BC, provocando la indefensión del denunciante y del Conjunto Monumental.

El estado de abandono y degradación de los Talleres de Zorroza contradice de manera explícita la Ley 6/2019 de PCV, que son muy claras en cuanto a la protección del Patrimonio Cultural.



Imagen 17. Fotografía del pabellón de la Central de Fuerza. En la imagen se aprecia la pérdida de la cubierta y su estructura de sustentación, además de la degradación de los muros perimetrales del inmueble. En el lateral destacan los soportes metálicos que puso la DFB y que mantienen en pie la edificación.



Imagen 18. Fotografía de la parte trasera del pabellón de la Central de Fuerza. En la imagen se aprecia como la edificación está en una situación extrema que requiere una intervención inmediata.

Imagen 19. Detalle del muro trasero del pabellón de la Central de Fuerza. La fotografía muestra varias grietas que afectan a este muro verticalmente.



Imagen 20. Fotografía de las edificaciones adosadas de las oficinas y la vivienda del Conjunto Monumental. En la imagen se aprecia la degradación de ambos inmuebles.



Imagen 21. Fotografía de detalle de la inserción de ambas instalaciones, donde se puede apreciar la colonización vegetal de las fachadas y la pérdida de material y la deficiente conservación de las cubiertas de éstas.



Imagen 22. Vista frontal de las cubiertas de las edificaciones de oficinas y vivienda. En la fotografía se puede observar la extrema degradación de las cubiertas.



Imagen 23. Fotografía del entorno protegido. En la imagen, rodeado con un círculo rojo, se puede observar un hundimiento en el talud de piedras que separa los edificios protegidos de la ría del Nervión.

HECHOS

Queda sobradamente acreditado que la empresa *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.* es propietaria del Conjunto Monumental de los Talleres de Zorroza. Que como tal y en virtud del artículo 29.1 de la Ley 6/2019 de PCV, *Inmobiliaria Abanto 2000 S.L.* tiene la obligación de:

“Las personas que tengan la condición de propietarias, poseedoras y demás titulares de derechos reales sobre los bienes culturales inscritos en el Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco y en el Registro de la CAPV de Bienes de Protección Básica están obligadas a conservarlos, cuidarlos, protegerlos y utilizarlos debidamente en los términos establecidos por la legislación vigente en materia de urbanismo y de patrimonio cultural, para asegurar su integridad, y evitar su pérdida, destrucción o deterioro.” (BOPV N°93 de 20 de mayo de 2019, p.16).

Queda igualmente probada la incuestionable responsabilidad directa de la propiedad en el abandono y degradación del Conjunto Monumental y en la demolición y desescombro del pabellón de Metal Deployé. *Inmobiliaria Abato 2000 S.L.* ha hecho dejadez de su obligación de cuidado, mantenimiento, protección y buen uso de un relevante elemento del PCV del que es propietaria.

SOLICITO

En virtud a la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco, pongo en su conocimiento como poder público señalado por la ley como competente en esta materia, los hechos que aquí se describen. Ruego tengan a bien investigar estos hechos y subsanar, si fuese a lugar, la degradación del Conjunto Monumental derivada de la inexistente conservación y el negligente uso, así como restituir la edificación demolida ilegalmente.

En Bilbao, a 22 de octubre de 2021

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'A' followed by a horizontal line and a large 'S'.

Firma: Alberto Salcedo Fernández



- **Documento 7**

Aviso de incoación de diligencias de investigación por parte de la Fiscalía Provincial de Bizkaia a raíz de la denuncia de un delito contra el PCV en TALLERES DE ZORROZA.

FISCALÍA PROVINCIAL DE BIZKAIA BIZKAIKO PROBINTZIA-FISKALTZA

BUENOS AIRES, 6- - CP/PK: 48001 Bilbao

TEL : 94-4016480 FAX: 94-4016635

Correo electrónico/ Helbide elektronikoa: FiscaliaProvincialdeBizkaia@justizia.eus / BizkaikoProbintziaFiskaltza@justizia.eus

CAUSA/ AUZIA:

NIG PV/ IZO EAE: 48.04.0-21/001736

NIG CGPJ / IZO BJKN: 48020.74.2-2021/0001736



Diligencias de investigación / Ikerketa-eginbideak 137/2021

Por la presente ponemos en su conocimiento que con esta fecha se han incoado en esta Fiscalía las diligencias de investigación n.º 137/2021 a raíz de su denuncia por hechos que podrían ser constitutivos de un delito contra el patrimonio cultural vasco

Así mismo, le comunicamos que se le informará, en su momento, de la presentación de la denuncia ante el Juzgado que corresponda, si así se acordara o, en otro caso, del archivo de las diligencias.

En Bilbao, a 26 de octubre de 2021.

LA FISCAL JEFE



Fdo. Ana Barrilero Yarnoz

ALBERTO SALCEDO FERNANDEZ



- **Documento 8**

Notificación de incoación Diligencias Previas 660/22 por el Juzgado de Instrucción N°3 de Bilbao en base a la denuncia de la Fiscalía Provincial de Bizkaia por la denuncia previa de un delito contra el PCV en el caso de TALLERES DE ZORROZA.

A/R

FISCALÍA PROVINCIAL DE BIZKAIA BIZKAIAKO PROBINTZIA-FISKALTZA

BUENOS AIRES, 6- - CP/PK: 48001 Bilbao

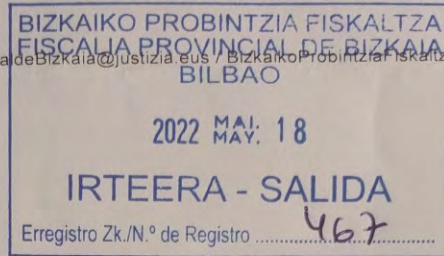
TEL.: 94-4016480 FAX: 94-4016635

Correo electrónico/ Helbide elektronikoa: FiscaliaProvincialdeBizkaia@justizia.eus / BizkaikoProbintziaFiskaltza@justizia.eus

CAUSA/ AUZIA:

NIG PV/ IZO EAE: 48.04.0-21/001736

NIG CGPJ / IZO BJKN: 48020.74.2-2021/0001736



Diligencias de investigación / Ikerketa-eginbideak 137/2021

NOTIFICACIÓN

Por la presente ponemos en su conocimiento que en las diligencias de investigación n.º 137/21 iniciadas a raíz de su escrito relativo al mal estado de conservación de los Talleres de Zorroza se interpuso por Fiscalía denuncia ante los Juzgados de Bilbao, incoándose las Diligencias Previas 660/22 por el Juzgado de Instrucción n.º 3 de Bilbao.

En Bilbao, a 18 de mayo de 2022

LA FISCAL JEFE

Fdo. Ana Barrilero Yarnoz

ALBERTO SALCEDO FERNANDEZ



- **Documento 9**

Denuncia interpuesta ante la Fiscalía Provincial de Bizkaia por un delito contra el Patrimonio Cultural Vasco contra la propiedad de GRANDES MOLINOS VASCOS.

FISCALÍA PROVINCIAL DE BIZKAIA

DE: Alberto Salcedo Fernández

A: Fiscalía Provincial de Bizkaia

ASUNTO: Delito contra el Patrimonio Cultural Vasco.

Yo, Alberto Salcedo Fernández, mayor de edad, con DNI XXXXXXXXX, con domicilio en la XXXXXXXXXX, en base a un interés legítimo en virtud del artículo 7.2 y 7.3 de la Ley 6/2019 de Patrimonio Cultural Vasco (en adelante PCV) pongo en conocimiento de la Fiscalía Provincial de Bizkaia los siguientes hechos:

ANTECEDENTES:

Que el Edificio Principal de la antigua Harinera Grandes Molinos Vascos, sito en la calle Marino Archer de Bilbao, fue calificado como Monumento del PCV mediante el Decreto 54/2009, de 3 de marzo.

Que, junto al Edificio Principal de la harinera, se encuentra igualmente protegido como elemento del PCV el edificio de la antigua cordelería del Astillero Real de Zorroza.

Que desde 1963 su propietaria es la empresa *Almacenamientos Comerciales S.A.*

Que todas las actuaciones referidas al inmueble protegido de Grandes Molinos Vascos están incluidas en el Expediente 95 1094 000106, iniciado en el año 2000, y custodiado en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Bilbao.

Que, en el mencionado expediente, se adjunta un informe con nº de referencia 3.769-95, fechado el 25 de abril de 1995, denominado "*Informe sobre edificio*". Dicho informe versa sobre la inspección ocular que dos agentes de la Policía Municipal de Bilbao realizaron del complejo industrial de la harinera. En dicho documento, los agentes declaran que "*el edificio se encuentra en estado de abandono*" y "*el resto del edificio, lo que se ve desde el exterior, se ve abandonado en estado ruinoso*". Es decir, que ya en el año 1995, el Ayuntamiento de Bilbao, una de las instituciones declaradas por la ley 7/1990 PCV como competente en la protección del PCV, era conocedor del abandono del edificio por parte de la propiedad y por lo tanto de un incumplimiento flagrante de la ley. Ante estos hechos, no consta que se realizase acción alguna a favor de la salvaguarda de este inmueble patrimonial.

Que, con fecha 4 de mayo de 1995, en el Informe nº 343/E, el Director de Seguridad Ciudadana del Ayto. de Bilbao identifica a la empresa "*Almacenamientos Comerciales*" como propietaria de Grandes Molinos Vascos. Por lo tanto, el Ayuntamiento también conocía la identidad de los responsables directos del abandono de este Monumento desde hace más de 25 años.

Que, con fecha 5 de junio de 1995, el Jefe de la Subárea de Régimen Edificatorio del Ayto. de Bilbao emite el Informe 95109401.06/EDIFIC18.95, en el que se hace una descripción del estado físico del Edificio Principal, en la que se informa textualmente que:

“En la inspección realizada se observa el mal estado de conservación general que presentan las cubiertas, habiendo desaparecido en distintos puntos parte del material de cobertura y encontrándose rotos elementos de madera de la estructura de soporte, circunstancias que propician el que el agua de lluvia penetre al interior del inmueble de forma incontrolada, siendo necesario por tanto, llevar a cabo obras de reparación de cubiertas con el fin de devolver a estos elementos su función de utilidad práctica en el conjunto de la edificación.”

Que, con fecha 26 de junio de 1995, como informe de parte aportado por la propiedad, el arquitecto José Antonio Pérez corrobora los datos aportados en el informe técnico del Ayuntamiento anteriormente mencionado. En este informe se analiza el estado de conservación del Edificio Principal afirmando textualmente que *“el Edificio Principal se encuentra estructuralmente en buen estado, presentando serios deterioros en sus cubiertas de estructura de madera, siendo oportuno proceder a su reparación”*. Con este informe, la propiedad admitiría su responsabilidad en los daños, ocasionados por el abandono y falta de mantenimiento de las edificaciones de las que es propietaria, admitiendo incluso la necesidad de reparación de las cubiertas del Edificio Principal.

Que, con fecha 29 de marzo de 1996, el Ayuntamiento requiere a la propiedad el proyecto técnico de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos.

Que, con fecha 16 de abril de 1996, la propiedad presenta el recurso contencioso-administrativo nº 965803000471, contra la orden de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos. En este recurso se alega la imposibilidad de la propiedad para cumplir con los ajustados plazos administrativos que impone el Ayuntamiento, así como la improcedencia de la notificación vía correo con acuse de recibo.

Que, con fecha 20 de diciembre de 1996, mediante Decreto, el Ayuntamiento hace un último requerimiento para que la propiedad presente el proyecto de reparación de las cubiertas del Edificio Principal, advirtiendo de las consecuencias del incumplimiento del Decreto.

Que, con fecha 24 de febrero de 1997, el Ayuntamiento emite el Informe 95109401.06/N/EDIFIC22.97, en el que se advierte de la responsabilidad de la propiedad de Grandes Molinos Vascos en el incumplimiento de la Ordenanza Municipal sobre el deber de conservación y el estado ruinoso de las edificaciones del complejo fabril. Tal responsabilidad conlleva el inicio de un procedimiento sancionador por la *“no ejecución de las obras de reparación de la cubierta ordenadas por Resolución Municipal de fecha 3-7-1995”* y *“al vulnerar el deber legal de mantener la edificación en las debidas condiciones de seguridad, salubridad y ornato público”*.

Que, con fecha 14 de mayo de 1997, se notifica la propuesta de sanción a la propiedad mediante una *Instrucción del Procedimiento Sancionador* con referencia ODT/CF. Se proponen dos sanciones económicas que sumadas alcanzan la cifra de 101.000 pesetas.

Que, con fecha 9 de mayo de 1997, mediante el Informe 3344/97, la Policía Municipal de Bilbao notifica el desprendimiento de cascotes procedentes de una edificación de Grandes Molinos Vascos sobre una acera pública. En su informe, los agentes no identifican con precisión de que

inmueble proceden los cascotes, pero tras la demolición de los pabellones 2 y 4 y del edificio de oficinas y vivienda de la harinera, se puede suponer que tales desprendimientos se produjeron en el Edificio de la Cordelería del Astillero Real. Además, aunque no aparezca en este expediente mención alguna, se puede certificar que se colocaron unas redes de contención en las fachadas de la Cordelería que dan a la calle Marino Archer y que aún hoy siguen conteniendo el desprendimiento de material sobre la vía pública.

Que, con fecha 29 de octubre de 1997, el Jefe de la Subárea de Urbanismo emite un informe identificado como 95109401.06Q/EDIFIC2.97 sobre Grandes Molinos Vascos dirigido al Alcalde. En este documento se narran las actuaciones que se han ido desarrollando hasta la fecha en el complejo fabril de la harinera e incluye una apreciación de gran importancia, certifica la responsabilidad de la propiedad en el abandono y no reparación del edificio patrimonial, advirtiendo que la única solución posible es la imposición de sanción y la ejecución subsidiaria de las obras de reparación.

Que, con fecha 9 de marzo de 1998, el Jefe de Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia, mediante una misiva dirigida al Área de Urbanismo del Ayto. de Bilbao, adjunta una documentación requerida por el consistorio y relacionada con la Cordelería del Real Astillero de Zorroza y las edificaciones de Grandes Molinos Vascos propiamente dichos. La relevancia de esta carta está en la constatación de que, desde 1998, la Diputación Foral de Bizkaia, era concedora del problema de abandono y degradación de las dos edificaciones patrimoniales de la harinera de cuya protección era responsable directa según la Ley 7/1990 de PCV. Desde entonces y hasta día de hoy, no hay constancia de actuación alguna para la salvaguarda de este Monumento.

Que, con fecha 28 de marzo de 1998, se reúne la *Comisión de Patrimonio de Bilbao* y dictamina por unanimidad la necesidad y urgencia de la asunción subsidiaria, `por parte del Ayuntamiento, de las obras de reparación de cubierta del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos.

Que, con fecha 10 de junio de 1998, mediante Testimonio, se inician los procedimientos para la ejecución subsidiaria de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal con un presupuesto estimado de 15.000.000 pesetas.

Que, con fecha 10 de junio de 1998, casi 3 años después del primer requerimiento emitido por el Ayto. de Bilbao para que la propiedad ejecutase la reparación de las cubiertas del Edificio Principal, la empresa propietaria presentó la Solicitud nº 9700423293, en la que realiza una serie de argumentaciones con el fin de eludir su responsabilidad y obligación de sufragar las obras de sustitución de las cubiertas, alegando, en referencia al estado de conservación del Edificio Principal que “[...] a nuestro juicio, presenta un grado de deterioro extremo, que bien pudiera afectar a su estabilidad, y cuya rehabilitación resultará excesivamente costosa para el desarrollo de cualquier actividad privada”. Y prosigue diciendo textualmente que:

“El estado ruinoso del edificio; cuya estructura resistente ha sido alterada por la demolición de los silos interiores que ha requerido de apuntalamiento en los pisos superiores, no descartándose la presencia de algún tipo de patología en el hormigón armado. El alto grado de deterioro de las fachadas, cubiertas y soleras por evidente no se describe. Difícilmente se podría obtener un informe técnico distinto del de ruina del edificio.”

Prosigue la propiedad en sus alegaciones reconociendo los valores estéticos, arquitectónicos, culturales, históricos y “*sentimentales*” de esta joya del patrimonio industrial, para a

continuación solicitar *“la reconsideración sobre la calificación otorgada al edificio, mediante la realización de un informe técnico sobre la estabilidad del edificio y la revisión de los criterios de valoración que han motivado la calificación”*, para finalmente desvelar el fin último de su Solicitud, declarando que *“la propiedad interesa la descalificación del edificio y su demolición”*.

Que, con fecha 10 de junio de 1998, el Ayto. de Bilbao emite un Decreto, al no obtener respuesta de la propiedad a los reiterados requerimientos enviados, en el que asume de manera subsidiaria la ejecución de las obras de sustitución de las cubiertas deterioradas del Edificio Principal.

Que, con fecha 29 de octubre de 1998, el arquitecto nombrado por el Consistorio para dirigir las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos, presenta el informe del proyecto titulado *“Desmontaje, sustitución de cubiertas de fibrocementos, canalones y bajantes”*, en el que se describen los medios y las etapas de esta obra. En este dossier se incluyen fotografías del estado de las cubiertas antes de su reparación. Estas imágenes son relevantes, tanto para demostrar el estado de abandono del inmueble patrimonial, como para realizar una comparativa con el estado actual de las mismas.

Que, con fecha 9 de noviembre de 1998, se aprueba el *“Acta de inicio de obra”*, en la que se indican datos como el coste de la obra, el arquitecto responsable de la misma y la empresa adjudicataria que la realizará, así como el plazo de ejecución.

Que, con fecha 14 de enero de 1999, la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia del País Vasco, emite la sentencia nº 20/99 en la que tras analizar las argumentaciones y pruebas aportadas por las partes, la empresa propietaria de Grandes Molinos Vascos y el Ayto. de Bilbao, resuelve desestimar el recurso presentado por la primera, obligando a la propiedad a asumir los trabajos y costes derivados de la demolición de los pabellones 2 y 4 y de la reparación de las cubiertas del Edificio Principal de la harinera.

Que, con fecha 12 de abril de 1999, una vez finalizadas las obras de reparación de las cubiertas, se presenta el *“Acta de recepción de obras”* firmada por todos los participantes en este proyecto: Ayuntamiento, arquitecto responsable y empresa adjudicataria. En esta acta se señala como fecha de finalización de la obra el 17 de marzo de 1999 y se certifica un año de garantía de la misma. Además, las partes, tras un *“examen detenido de las obras”*, manifiestan *“no encontrar objeción alguna para que el Excmo. Ayuntamiento pueda proceder a la recepción de las obras”*. Resulta llamativo que en este informe no se adjunten fotografías de las reparaciones realizadas, que prueben, sin lugar a duda, la realización de las mismas en las condiciones y términos acordados en el contrato. Estos datos resultan de extrema relevancia para los acontecimientos que se narran a continuación.

Que, con fecha 7 de febrero de 2000, casi once meses después de la finalización de las obras de reparación de las cubiertas y un mes antes de la finalización del plazo de garantía, el arquitecto director de las obras de reparación de las cubiertas realiza una inspección técnica para determinar el estado en que se encuentran los trabajos ejecutados bajo su responsabilidad, declarando textualmente en su informe que:

“Se ha realizado un reconocimiento visual de todo el edificio y su entorno, detectándose dos fracturas importantes en la cubierta, que, literalmente, había volado. [...] También se ha detectado alguna rotura adicional de paneles de fibrocemento, por impactos y desgarros.”

Prosigue el arquitecto en su informe pormenorizando los daños detectados en las cubiertas, para finalmente justificar tal desastre alegando que:

“En el caso que nos ocupa, son el entramado de madera y tablero de soporte, junto con el elemento de cobertura (panel ondulado de fibrocemento) los que, en conjunto, se han despegado, doblado y, finalmente partido. Este acontecimiento se da por el hecho de no haber soportado los fuertes vientos que tuvieron lugar al anochecer del día 27 de diciembre de 1999, y que tan malas consecuencias acarrearán, incluso con víctimas mortales, en varios puntos de nuestra geografía, siendo detectadas embestidas huracanadas que sobrepasaron velocidades punta de 170 km/h. rolando de Sur a Oeste, según dejaron constancia los Servicios Meteorológicos y Protección Civil.”

Con este informe, el arquitecto que dirigió las obras de reparación de las cubiertas, certifica su desaparición, por la supuesta acción del viento, de los arreglos realizados, que duraron apenas 9 meses.

Que, con fecha 13 de octubre de 2000, el Técnico de la Subárea de Urbanismo del Ayuntamiento emite el Informe 95109410.6AF/EDIFIC2.00, en el que refiere haber realizado, el día 5 de ese mismo mes, una inspección técnica de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos en compañía del arquitecto que dirigió las obras. En dicho informe certifica que, tras esta inspección, las obras realizadas se encuentran en un estado óptimo, declarando textualmente, en referencia a la reparación de las cubiertas, que:

“Se encuentra en las condiciones exigidas y no se detectan deficiencias en su ejecución, tal y como se señala en el informe que se adjunta”, para concluir que “una vez transcurrido el plazo de garantía, no existe, por tanto, inconveniente en proceder en consecuencia con el contrato administrativo”.

Este informe contradice frontalmente el informe de daños previo realizado por el arquitecto director de la obra en el mes de febrero y teniendo en cuenta la situación actual de las cubiertas. ¿Cómo puede ser que donde el arquitecto director declara que la parte de las cubiertas reparadas habían “volado” a consecuencia del temporal del 27 de diciembre de 1999, el técnico municipal vea, meses después, que todo está en orden y perfecto estado de revista, y por lo tanto da por superado el plazo de garantía? A tenor de esta controversia y con las pruebas que se aportan en este apartado se debería dirimir si hubo mala praxis por parte del técnico municipal, ya que no se puede dar el visto bueno, y por lo tanto exonerar de responsabilidad tanto al arquitecto director como a la empresa adjudicataria que ejecutó las obras, cuando la reparación realizada ha sufrido graves daños estando aun en periodo de garantía. De hecho, al menos se debería haber iniciado una investigación seria e independiente para determinar las causas y responsabilidades en este caso, ya que la garantía de obra, de un año de vigencia, debería haber cubierto la destrucción de las cubiertas reparadas o al menos determinar las causas de ésta. Además, tal y como se puede observar en la comparativa fotográfica aportada, el estado de las cubiertas antes de su supuesta reparación y el estado actual de las mismas (Imágenes 2 y 3), es muy similar, no pudiendo adivinar donde se realizaron las supuestas reparaciones.

Que, con fecha 11 de marzo de 2003, la propiedad presenta la Solicitud 120233476 en la que solicita revisión y/o anulación del pago de las obras de reparación de las cubiertas del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos ejecutadas subsidiariamente por el Ayuntamiento alegando que *“de modo subsidiario el Ayuntamiento construye tejado a cuenta de la propiedad (1998). Dos meses después el tejado resulta totalmente destruido por razones que no se nos*

alcanza a comprender”. Esta Solicitud va acompañada de un informe en el que la propiedad cuestiona las cantidades monetarias reclamadas por el Ayuntamiento por actuaciones realizadas en Grandes Molinos Vascos. En dicho documento, la propiedad realiza una serie de alegaciones referidas al nivel de protección del inmueble y a la reparación de las cubiertas, entre las que cabría destacar por razonables, que al ser un BC y tal como marca la Ley 7/1990 de PCV *“cualquier intervención que deba realizarse sobre el referido inmueble y su entorno quedan sujetas a la autorización de los órganos competentes de la DFB”*, añadiendo que la vigencia de este reconocimiento como edificio patrimonial es *“desde el año 1990, año en que el edificio estaba recogido en el Centro de patrimonio Cultural como un elemento propuesto para que fuera objeto de protección”*. En relación a las obras de reparación de las cubiertas, la propiedad señala que *“[...] de manera que no se alcanza a comprender, lo cierto es que una vez finalizadas las obras y no habiendo transcurrido ni siquiera dos meses, probablemente debido al viento, la nueva cubierta se destruyó totalmente”*, añadiendo que *“hasta la fecha nadie se haya podido explicar cómo se pudo venir abajo la cubierta”*.

Que, con fecha 27 de febrero de 2007 y tras varios intentos de cobro por los trabajos asumidos subsidiariamente por el Ayuntamiento de Bilbao, la Concejala Delegada del Área de Economía y Hacienda del Consistorio envía a la propiedad el recibo nº 1827000002248 por un importe de 101.984,54€, relativo al Expediente E9510940106.

Que, con fecha 23 de marzo de 2007, el representante de la propiedad realiza un recurso de alegaciones para minimizar la cuantía económica a pagar. En estas alegaciones, la propiedad invoca la Ley 7/1990 de PCV para *“recabar ayudas institucionales que contribuyan al pago o resarzan de los gastos [...]”*. Ante el apremio para el pago de las obras de reparación asumidas subsidiariamente por el Ayuntamiento y realizadas para minimizar el impacto de la degradación en este inmueble patrimonial, producida por el prolongado tiempo de abandono y la nula inversión en mantenimiento por parte de la propiedad.



Imagen 1. Fotografía de la parte trasera del complejo de Grandes Molinos Vascos en la que se aprecia la grave degradación de las cubiertas de la edificación patrimonial. La cubierta de los silos (1) ha desaparecido totalmente, mientras la de la fábrica de pisos (2) tiene daños irreversibles. 2021. Fuente: Alberto Salcedo.

Que, mediante Decreto firmado el 23 de mayo de 2007, se desestima el recurso de la propiedad y se insiste en la obligación del pago de la deuda adquirida para sufragar los gastos derivados de las diferentes actuaciones ejecutadas en el complejo fabril.

Que, con fecha 31 de enero de 2008, la propiedad presenta ante el Tribunal Económico-Administrativo de Bilbao la Reclamación 2007.1063 contra la Resolución de fecha 23 de mayo de 2007 dictada por el Área de Economía y Hacienda del Ayto. de Bilbao. El tribunal resolvió desestimar la reclamación económico-administrativa presentada por la propiedad, confirmando el pago ineludible de las cantidades adeudadas.

Que, el último documento que se adjunta al Expediente 95 1094 000106, es una Providencia fechada el 4 de marzo de 2008 en la que se informa de " *los efectos oportunos. Una vez incorporado acuerdo favorable del Tribunal Económico-Administrativo de Bilbao*".

Que, tras realizar varias consultas con las diferentes Áreas del Ayto. de Bilbao involucradas en este expediente, no se aporta documentación alguna que acredite que la propiedad sufragó los gastos derivados de la reparación de las cubiertas del Edificio Principal que han sido asumidos íntegramente por el Ayuntamiento de la Villa.

Que, la situación de abandono de Grandes Molinos Vascos también ha sido tratada, ya en noviembre de 2012 el Grupo Popular Vizcaíno realizó una solicitud de INFORMACIÓN/DOCUMENTACIÓN sobre la situación y estado de conservación de este BC, petición que quedó reflejada en los Boletines oficiales de Bizkaia números 994 (a) y 994 (b) con fecha del 6 de septiembre y 26 de noviembre del año 2013 respectivamente.

Que, la respuesta a tal petición de información se realizó el 6 de noviembre de 2017, mediante un documento firmado por la propia Diputada Foral de Cultura, en el que se hace referencia al estado de este Monumento en los siguientes términos:

*"La Diputación Foral de Bizkaia es plenamente consciente del valor patrimonial cultural de las instalaciones de Grandes Molinos Vascos y de los restos de la cordelería de las atarazanas de Zorrotza asociados a ellas, que gozan de la máxima protección legal como Bien Cultural Calificado con la categoría de Monumento. Las instalaciones son de propiedad privada -ACSA, S.A.- y en la actualidad el conjunto se encuentra muy deteriorado debido al total abandono y falta de mantenimiento por parte de la propiedad -probablemente desde los años 90, en los que ya se llevó a cabo el derribo del edificio de oficinas y vivienda que se encontraba en estado de ruina-. Así se pudo constatar en la visita de inspección, de 18 de octubre de 2017, que efectuaron los técnicos del Servicio de Patrimonio Cultural de la DFB, junto con técnicos del Ayuntamiento de Bilbao y asistencia de seguridad del servicio municipal de bomberos, con el objetivo de realizar una primera evaluación de sus necesidades más urgentes."*¹

¹Documento respuesta de la Diputada de Foral de Euskera y Cultura a las Juntas Generales de Bizkaia (Expediente 6343) con fecha de 6 de noviembre de 2017.

HECHOS

Queda sobradamente acreditado que la empresa *Almacenamientos Comerciales S.A.* es propietaria del Monumento de Grandes Molinos Vascos. Que como tal y en virtud del artículo 29.1 de la Ley 6/2019 de PCV, *Almacenamientos Comerciales S.A.* tiene la obligación de:

“Las personas que tengan la condición de propietarias, poseedoras y demás titulares de derechos reales sobre los bienes culturales inscritos en el Registro de la CAPV del Patrimonio Cultural Vasco y en el Registro de la CAPV de Bienes de Protección Básica están obligadas a conservarlos, cuidarlos, protegerlos y utilizarlos debidamente en los términos establecidos por la legislación vigente en materia de urbanismo y de patrimonio cultural, para asegurar su integridad, y evitar su pérdida, destrucción o deterioro.” (BOPV N°93 de 20 de mayo de 2019, p.16).

Queda igualmente probada la responsabilidad directa de la propiedad en el abandono y degradación del Monumento. *Almacenamientos Comerciales S.A.* ha hecho dejadez de su obligación de cuidado, mantenimiento, protección y buen uso de un relevante elemento del PCV del que es propietaria.

Que, tras casi tres décadas de abandono acreditado y conocido por todos los poderes públicos señalados por las leyes de PCV como competentes en la materia, no se hay constancia de actuaciones para atajar tales ilegalidades, cumpliendo con su deber de salvaguarda del PCV.

En este sentido, la pasividad de las administraciones públicas competentes en materia de Patrimonio Cultural incumple el artículo 3.5 de la Ley 6/2019 de PCV que especifica que:

“las administraciones públicas de la CAPV colaborarán estrechamente entre sí en el ejercicio de sus funciones y competencias para la defensa del patrimonio cultural, mediante relaciones recíprocas de plena comunicación, cooperación y asistencia mutua.” (BOPV n°93, de 20 de mayo de 2019, p. 7).

En este caso, ni se ha dado una colaboración estrecha, ni una plena comunicación, cooperación o asistencia mutua, a pesar de que todas ellas eran conocedoras del grave estado de abandono y degradación de este Monumento, provocando la indefensión del denunciante y del Bien Cultural.

SOLICITO

En virtud a la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco, pongo en su conocimiento como poder público señalado por la ley como competente en esta materia, los hechos que aquí se describen. Ruego tengan a bien investigar estos hechos y subsanar, si fuese a lugar, la degradación del Monumento, derivada del probado abandono del inmueble patrimonial.

En Bilbao, a 22 de octubre de 2021

Firma: Alberto Salcedo Fernández



ANEXO



Imagen 1. Fotografía del estado de las cubiertas del Edificio Principal antes de su reparación. Fuente: Informe *Desmontaje y sustitución de cubiertas de fibrocemento, canalones y bajantes*.

Imagen 2. Fotografía del estado de las cubiertas desde el interior del Edificio Principal en 2020. Fuente: Alberto Salcedo.



Imágenes 3 y 4. Comparativa fotográfica del avance en la degradación de las cubiertas del Edificio Principal en los últimos 6 años. La imagen superior, de 2018, muestra el principio de degradación en el frontal de la cubierta principal en la parte de la fábrica de pisos. En la imagen inferior, de 2021, se aprecia el derrumbe de parte de la estructura de la cubierta frontal del Edificio Principal. El estado de abandono y degradación de este monumento es notorio y visible. Fuente: Alberto Salcedo.

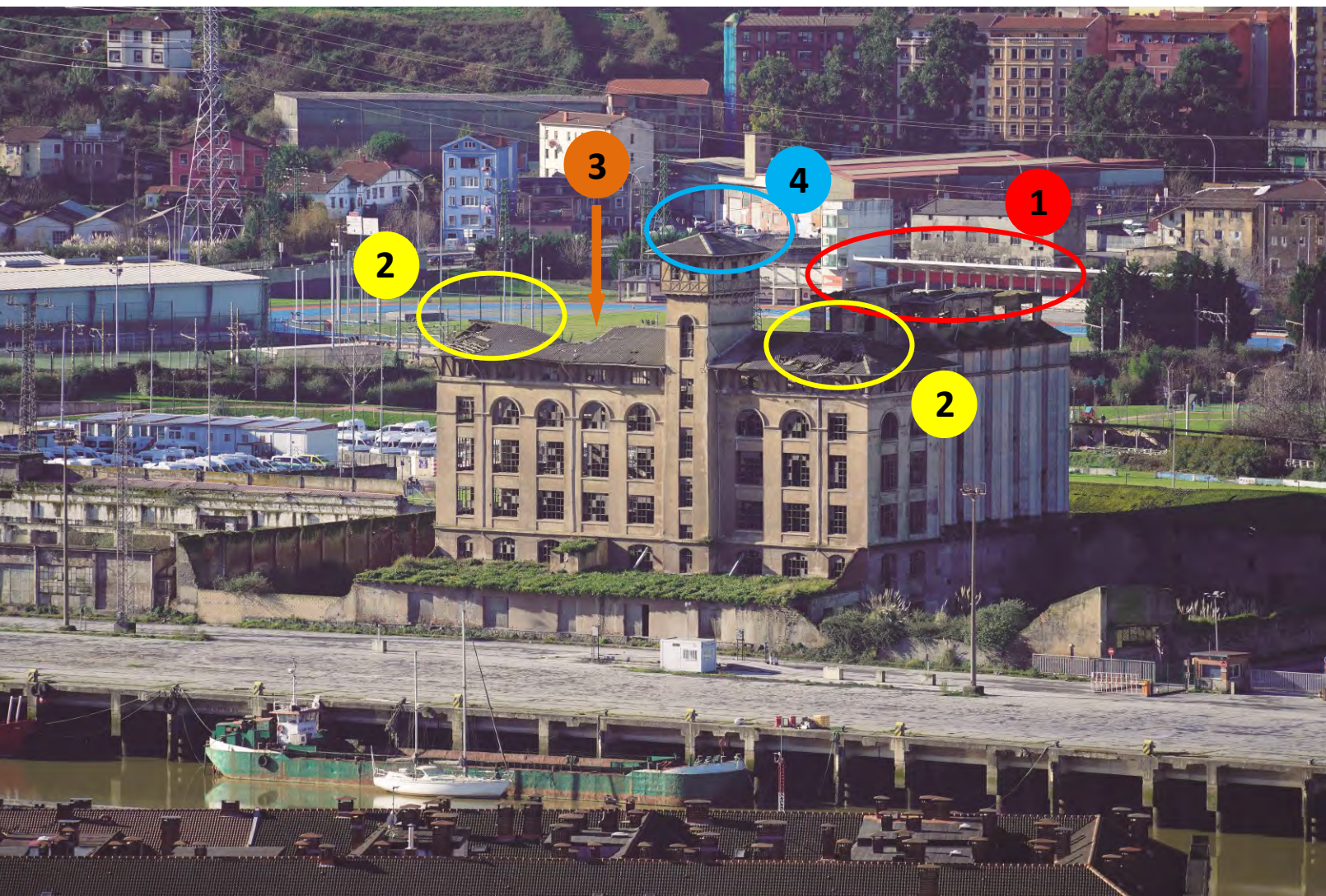


Imagen 5. Vista elevada de la fachada frontal y lateral derecha del Edificio Principal de Grandes Molinos Vascos. En esta fotografía, además del estado general de abandono y degradación de la edificación, se puede observar el grave deterioro de las cubiertas. La cubierta a dos aguas que cubría los silos (1) ha desaparecido. La cubierta a dos aguas de la fábrica de pisos (2) tiene grandes agujeros, claramente visibles, además de haber cedido el mástil central del tejado izquierdo (3). La cubierta a cuatro aguas de la torre central (4) también muestra un visible deterioro.



ESTADO DE CONSERVACIÓN INTERIOR DE GRANDES MOLINOS VASCOS

- 1.- Sala de bocas
- 2.- Primera planta
- 3.- Segunda planta
- 4.- Tercera planta
- 5.- Cuarta planta
- 6.- Bajo cubierta

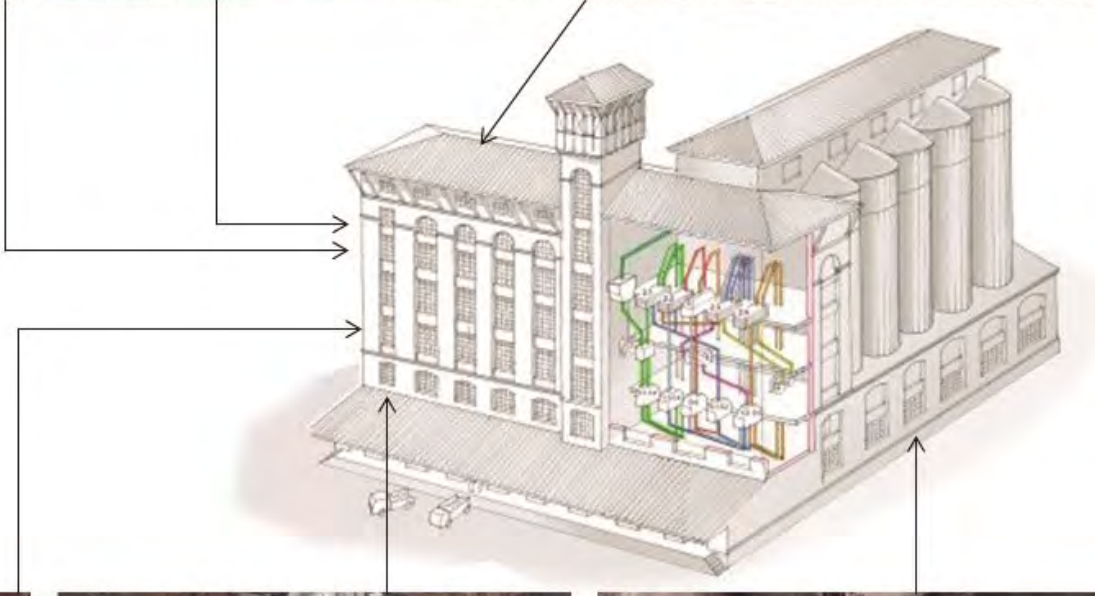


Imagen 6. Relación de fotografías de detalle del estado de conservación de las diferentes estancias interiores de *Grandes Molinos Vascos*. El estado general del interior de la edificación patrimonial es de constatable degradación.



ESTADO DE CONSERVACIÓN EXTERIOR DE GRANDES MOLINOS VASCOS

- 1.- Vista frontal
- 2.- Torre
- 3.- Vista trasera
- 4.- Detalle frontal
- 5.- Vista lateral silos
- 6.- Detalle trasera

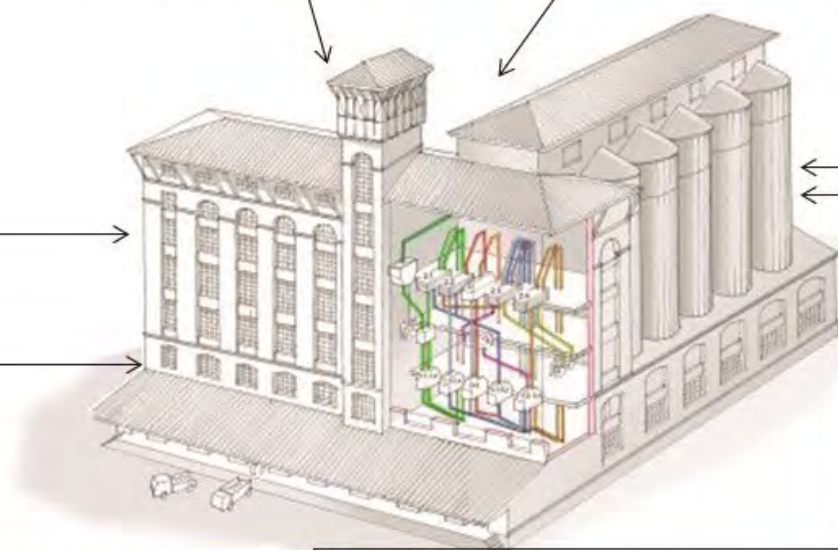


Imagen 7. Relación de fotografías de detalle del estado de conservación general del exterior del Edificio Principal de *Grandes Molinos Vascos* y del Astillero Real de Zorroza. Ambas edificaciones protegidas muestran un estado de abandono y degradación patente, llegando, en el caso del edificio del Astillero a ser necesaria la colocación de una red anti-desprendimientos anclada a la fachada que da a la calle Marino Archer.



- **Documento 10**

Aviso de incoación de diligencias de investigación por parte de la Fiscalía Provincial de Bizkaia a raíz de la denuncia de un delito contra el PCV en GRANDES MOLINOS VASCOS.

FISCALÍA PROVINCIAL DE BIZKAIA BIZKAIKO PROBINTZIA-FISKALTZA

BUENOS AIRES, 6- - CP/PK: 48001 Bilbao

TEL.: 94-4016480 FAX: 94-4016635

Correo electrónico/ Helbide elektronikoa: FiscaliaProvincialdeBizkaia@justizia.eus / BizkaikoProbintziafiskaltza@justizia.eus

CAUSA/ AUZIA:

NIG PV/ IZO EAE: 48.04.0-21/001736

NIG CGPJ / IZO BJKN: 48020.74.2-2021/0001736



Diligencias de investigación / Ikerketa-eginbideak 137/2021

Por la presente ponemos en su conocimiento que con esta fecha se han incoado en esta Fiscalía las diligencias de investigación n.º 137/2021 a raíz de su denuncia por hechos que podrían ser constitutivos de un delito contra el patrimonio cultural vasco

Así mismo, le comunicamos que se le informará, en su momento, de la presentación de la denuncia ante el Juzgado que corresponda, si así se acordara o, en otro caso, del archivo de las diligencias.

En Bilbao, a 26 de octubre de 2021.

LA FISCAL JEFE



Fdo. Ana Barrilero Yarnoz

ALBERTO SALCEDO FERNANDEZ



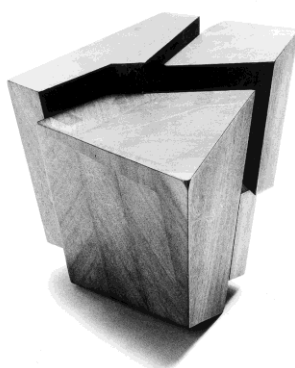
- **Documento 11**

Solicitud presentada por la *Fundación Museo de la Minería del País Vasco/Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa Fundazioa* ante la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco para declarar Bien de Interés Cultural el conjunto de Hornos de Calcinación de la Zona Minera de Bizkaia.

**BIZKAIKO MEATZALDEKO KISKALTZE LABE MULTZOA
SAILKATUTAKO KULTURONDARE BEZALA
ADIERAZTEKO ESKABIDEA**

SOLICITUD DE DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL

**DEL CONJUNTO DE HORNOS DE CALCINACIÓN DE
LA ZONA MINERA DE BIZKAIA**



**EUSKAL HERRIKO MEATZARITZAREN MUSEOA-MUSEO DE
LA MINERÍA DEL PAÍS VASCO 2016KO OTSAILA**

FEBRERO DE 2016

BIZKAIKO MEATZALDEKO KISKALTZE LABE MULTZOA

SAILKATUTAKOKULTUR ONDARE BEZALA

ADIERAZTEKO ESKABIDEA

Duela urte batzuk ekaitzak gure kostaldeko azken mea zamalekuaren suntsiketa eragin zuen. Gure meatzal ondarea osatzen duten beste azpiegiturekin gauza bera gertatuko da premiarekin zerbait egiten ez bada. Oraingo honetan gure meatzetako kiskaltze labeak lehenbailehen babestu behar ditugula benetan sinisten dugu, gure iraganaren lekuko eta sinbolo ezinhobeak direnez gero. Klimatologiak, landareriaren hazkundeak, espoliozioak eta, batez ere, utzikeriak gure ondarearen parte inportante honen irautea serio mehatxatzen dute.

San Luis meategiko labea (Miribilla, Bilbo) edo gaur egun erabilera desberdinetarako berritutako Apold-Fleisner (Golifar, Ortuella) labea , 2008tik legalki babestua, zalantzarik gabe benetazko mugarriak dira gure ondarearen babesarako bidean. Hala ere, gutxienez, babestu behar dugunaren parte txikia besterik ez dira.

Gure geografian zehar ezarriz joan ziren kaltzinazio labeek lehen begiradan burdin produkzio-prozesuaren parte inportantea ezagutzen laguntzen digute; kiskalketa. Karbonatoak labe barruan sartzen ziren eta egun bat edo batzutan erretzen zen ikatza (antrazita) konbustible gisa erabiliz. Hori zen ezpurutasunekin amaitzeko erabiltzen zen formula, aldi berean, burdin mineralaren legea %10 eta %20 artean handituz. Lehenengo kiskalketak XIX. mendeko 80ko hamarkadan burutu ziren Franco-Belga enpresaren eskutik, XX. mendeko azken herenera arte helduz.

Euskal Herriko Meatzaritzaren Museotik autoritate eta erakunde konpetentek presarekin joka dezatela premiatzen ditugu, meatzal ondarearen babesaren bidean lehenengo pausuak emanaz. Zentzu horretan, legezko protekzioa ematea guztiz beharrezkoa ikusten dugu. Hori, gure meatzal historiako, eta hark izandako garrantzia Bizkaia eta Euskadi osoan, paradigma bikaina den kiskaltze labe multzo honen gaineko Sailkatutako Kultur Ondasuna deklarazioarekin bakarrik helduko zen.



Babes estatus hori lortzeko erakunde publikoaren konpromisoa ezinbestekoa da. Berreskurapenerako lehenengo pausua izango litzateke, gure ondarea balorean jarri ahal izateko, hala nola, gure historiako parte garrantzitsu baten desagertzea sahiesteko.

Hori dela eta, eta Euskal Herriko Ondare kulturalaren parte inportante honen irautea bermatzeko, Euskal Herriko Meatzaritzaren Fundazioak, CIF G95157368, Campodiego auzoa z/g, 48500, Gallarta, Bizkaian helbideratuta

Eusko Jaurlaritzako Kultura Arloko Sailburuari eskatzen dio: Euskal Kultur Ondareko 7/1990 Legeko 11. Artikuluan begiesten denaren arabera, Sailkatutako Kultur Ondasuna bere era aproposenean (monumentu, monumentu taldea edo esparru kulturala) Bizkaiko Meatzaldeko Kiskalketa Labeen legezko adierazpena. Gaur egun indarrean dauden legezko babesen hedapena (Ortuellako Apold Fleisner eta Pobeña-Kobaroneko, Muskiz, Amalia- Vizcaína meategiko labe-bikiak) eskatzen dugu hurrengo labe hauetarako ere

1. José eta Lorenza meategietako labeak (Muskiz eta Abanto-Zierbena)
2. Marianela eta Santa María meategietako labeak (Las Karreras, Abanto-Zierbena)
3. La Barga demasiako labea (Abanto-Zierbena)
4. Complemento demasiako planta karratuko labea (Kobaron, Muskiz)
5. Bilbao meategiko labea (Golifar, Ortuella)
6. La Lejana meategiko labea (El Cuadro sakana, Ortuella)
7. Mina Catalina meategiko labeak (Sopena)
8. Mina San Luis meategiko labea (Saralegi, Miribilla, Bilbo)
9. Segunda eta Montefuerteko labeak (Ollargan, Bilbo)

Gallartan, 2016ko otsailaren 19an.

Iñaki Cornejo Iñarritu

Lehendakari ordea

Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa Fundazioa



ERANSKINA I

Eskaera honetako sarreran aipatu dugun moduan pauso batzuk eman dira gure meatze- ondareko leku garrantzitsu honen babesarako, gure Euskal kultur ondare aberats honen parte direlarik ere.

Zentzu horretan, zehazki bi kasuz dihardugu, era arin baina oso positiboan aurreratu da Bizkaiko kiskaltze-labe batzuk babestuz, figura juridiko baten bidez, hondar hauen bizi- iraupena lortzeko, edo, urrunago helduz ere, Ortuellako Apold-Freisner labearen eraikinaren birgaitze osoa.

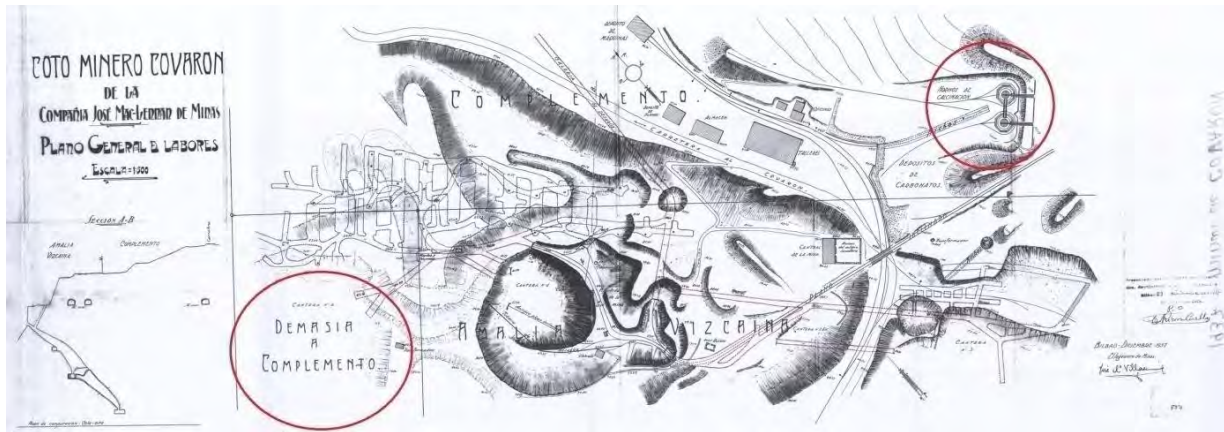
Apold-Freisner siderita labe mitikoa, Franco Belga enpresak eraikita 1962ean Ortuellako Golifar auzoan, eraikin historiko hauek nola birgai eta berri daitezkeen adibederik onena da; bai era fisikoan bai funtzionalean. Horrela, siderita errausteko labe zaharra izan zena gaur egun erabilera posible berrietara irekitzen den eraikin modernoa dugu, iragan historiko zabaleko eta bere inpronta gaur egun arte transmititzen jakin izan duten udalei buruz hitz egiten dugunean, beti positiboa. Egiturak mantentzeaz gain balioan jartzea beharrezkoa da ere. Eraikin historiko bat mantentzeko bidea de, eta urrunago joanez; gaurko gizarteari zerbitzu bat emateko modu bat ere bada.

Apold-Fleisnerra, Euskadin geratzen den mota honetako labe bakarra da eta Monumentoko kategoriarekin Euskal Kultura Ondarearen Zerranda Nagusi barruan Kultura Sailburuak 2008ko otsailaren 1ean igorritako aginduagatik inskribatu egin zen. (eskuineko irudian, Apold Fleisner-en eraikuntza -1961- . Ezkerrean labea birgaituta)



Ortuellakoarekin bezala hain urrunera iritsi gabe, beste egitura batzuk babesteko pausoak eman dira, adibidez, Amalia Vizcaína Labe Bikiak edota Complemento Demasiako gunea (Kobaron, Muskiz, beheko irudia).





Amalia-Vizcaínako labeak (*labe bikiak* bezalaezagutuak) Mac Lennan Konpainiakoak ziren. Meatzaritzak Pobeña-Kobaroneko meatze-barruti enblematikoan utzitako aztarna multzo handiaren parte dira. 1873etik barruti honetatik ateratako minerala, metro bateko zabalera zuen trenbidearen bitartez garraiatzen zen, hasieran Pobeñaraino, eta, 1877etik aurrera, orain dela gutxi desagertutako *El Castillo* zamalekuraino. Tronkoko forma duten bi egitura hauek 1963era arte egon ziren funtzionamenduan, meategiak emankorra izateari utzi zion hamarkada arte, bertan behera utzi zirenean. Harlangaitz-horman eta harlanduan eraikitak daude, 14 metrotako altuera dute eta bere diametroa 6 metrotakoa da ahoan eta 10 metrotakoa oinarrian.

Urtarrilaren 10eko, 2/2012 dekretuaren bitartez, zeinek Kulturala Kalifikatuta bezala izena eman zuen, Monumentuen Taldeko kategoriarekin Santiagoko Bideari Euskadiko Autonomia-Erkidegoan, Amalia Vizcaínako labeek babes



ertaineko estatusa lortu zuten ibilbide historiko kulturalaren parte izateagatik . Gauza bera gertatu zen bere alboan dagoen Complemento Demasiarekin.

Nahiz eta pausu garrantzitsua izan, konpromiso egonkorragoa beharrezkoa da, eraikinaren ezaugarri bai fisiko eta bai teknikoekin erlazionatutak dauden mantenuaren beharrei irtenbideak emateko, batez ere ezinbestekoa den sendotze-akzioen bat, gutxienez, burutzeko (Apold labean egindako berriztatze lanak eskatu zuten inbertsioa oso handia izan zela ezagutzen). Gaur egun, labe bikiak ia ez dira ikusten landareriak estali baititu, eta holan balorean jartzeko edo gure ezagupenaren eta gozamenarako aukerak itxuragabetzen edo, zuzenki, desagertzen dira.

Guzti hau dela eta gure meatzal iragana guztiz ulertzeko era eztabaidaezinean babestu behar diren kiskaltze labeak hurrengo honako hauek dira:

1. José eta Lorenza meategien labeak (Muskiz eta Abanto-Zierbena)



1871ean erregistratutako José Meategiko labea, Las Carreras auzotik hurbil (Abanto-Zierbena), zilindro-upelakoa da, 13 metroko garaierarekin eta hiru metroko diametroarekin gutxi gora behera. Meategi honetako lehengo labea 1904eandokumentatuta dago, dena den, bota egin zuten eta gaurkoa joan den mendeko 40ko hamarkadatik

jardunean egon den bigarren labea izango litzateke, 50 eta 60 urteetan gaurko itxura emandako aldaketak burutuz. Hauetan orri erregogorreko goiko bi tertzioak loktite zementutikaurrera landutako motrailu bategatik ordezkatu ziren eta adreilutik lortutako idorreatatik, heltzen ziren temperatura altuek adreiluaren haustura erraza eragiten zuelako.

Barnealdea adreilu erregogorrez estalita dago eta kanpoaldea uztai metaliko batzuen bitartez indartuta dagoela ikus dezakegu (aurreko irudia, zehazki), gaur egun kontserbazio egoera oso txarrean dagoelarik eta azpiegitura honen bizi iraupena zalantzan jarriz.



Konponbide errazako konpromisoa hartzen ez badugu landareria behin ere, labe hau suntsitzen ari den gaitza izango da.

La Lorenza Meatze Barrutian, bi laberekin topo egiten dugu, metalikoa eta klasikoa, adreilu erregogorrekoa, oso zehaztuta zeukan kono-enborreko formarekin eta iaerailsita dagoena, landareriak erabat gaur egun xurgatuta (ezkerreko irudia).



Labe metalikoa 1968ean eraiki zen (eskuinan), Juan Miguel Albu meate-ingeniariak proiektatu zuen, zenbatekoa hiru milioi pezetakoa izanik. Inbertsio honen helburua ekoizpena handitzea izan zen, instalazioetan zegoen adreilu labearen ahalmen urria zela eta. Labe berriaren helburua egunean egiten ziren 80 tonako edukiera 100 tonetara pasatzea zen. Hala ere, 1970eko hilabete batzuetan bakarrik funtzionatu zuen, ondoren meatza itxi egin zelako.

Labe hau aldez aurretik tamainaren arabera sailkatutako minerala bere gain hartzen zuen gordailuarekin komunikatuta dago. Labeak sail

eta hormigoi armatutako 6 zutabez sostengatzen da. Bere oinarriak, pinazi-mekanismo baten eta koroen bidez eraginda eta bere erabilera zuzena zena, finenak zutabean bahetu eta aukeratu ondoren.

Labe ondoan estruktura metaliko bat dugu. Bere funtzioa minerala ekartzen zuten bagoiak bultzatzea zen, beheko partean bahe bat eta hiru biltegi zituen aldez aurretik tamainaren arabera aukeratutako minerala jasotzeko.



Labe honek gaur egun aurka dituen arriskuak landareria, denboraren poderioz izandako korrosioa eta kasu honetan ere bere gorgutza eratzten dituzten altzairuzko xafla baliotsuak berrerabiltzeko espoliazio posibilitatea.

2. Marianela eta Santa María meategien labeak (Las Carreras, Abanto-Zierbena)



Marianela eta Santa María meategiak Lorentza meatze-barrutian inskribatzen dira, Lorentza, Confianza, Isabela, Julianita, Clotilde eta Domingo meatzekin batera. Bere barrutiko guztiak bezala "Triano Ore Company Limited"-ek ustiatzen zuen.



Kiskaltze labeek kono-enbor forma dute, Cleveland modeloa jarraituz, 12 metroko altuera eta 3 metro inguruko diametroa zuten, nahiz eta, gaur egun goiko partea falta zaie.

Zilindroaren barnea adreilu erregogorrekoa da eta kanpoko adreilu arrunta primitiboki metal-eraztun batzuek indartuta dago.

babesteko. Oinarrian txikitutako arkua eta deskargatzeko lau aho ditu sua pizteko ere erabiltzen zirenak.

Gaur egun behar bada egoera txarrean eta abandonaturik dauden meatze-egiturak dira, gorputzeko goialde guztia galduz, premiazko jokaera bat eskatzen duena.



3. La Barga Demasiako labea

Meatzal aztarna honen ingurunea bereziki ohargarria da, La Barga baserriaren kokapena meatu-ustiategien baldintzapean zegoen lur eremua meategi deberdinetako mugatzearen barruan kokatuta zegoelako, haien artean, La Barga, San Benito, Concha 8, Elena, Adela, Julia, Sol, San Antonio, Cristina, Buena Estrella, Marquesa, Aurora, San Martín, Altura o Vigilante, Franco Belgade Minas de Somorrostro, Orconera Iron Ore eta Chavarri Hermanos meatze-enpresek ustiatzen zituztelarik, bai zuzeneko eran edo kontratista izenmailegatzailen bidez.



Demasiako labea kontserbatzen den meatze-aztarnarik zaharrenetarikoa bat da eta ia meatze-boom handienaren garaiko bakarra (XIX. mendearen amaiera) dela esan dezakegu. Tximinia handia dauka eta oinarria gorputza baino zabalagoa da. Lau edo bost metro inguruko altuera dauka eta adreiluekin eraikita dago.

Gaur egun egitura zutik mantentzen da, baina denboraren poderioz materialeak pixkanaka galtzen ari dira. Bere aintzinasunagatik eta eraikuntzaren berezitasunagatik (Bizkaian ez dago besterik honelako itxurarekin) gure ustez lehenbailehen labe hau konpondu beharko genuke, gutxienez, kontserbazio-egoera sendotzeko asmoz eta guztiz ez suntsitzeko.

4. Complemento Demasiako planta karratuko labea (Kobaron, Muskiz)

Amalia Vizcaínako labe bikiak dauden barruti berean (Pobeña-Kobaron), ezagutzea merezi duen planta karratuko labe zahar bat aurkitzen dugu. Labe honen balioa oso handia da, meatze-prozesua era globalean eta sekuentzialean ulertzeko aukera eskaintzen duelako mineralaren erazketatik norako desberdinetarako ontziratzeraino.



Planta karratua daukan eta barneko gorte zirkularreko labe tonel hau, MacLennan Sozietatearen jabetza ere, Complemento Demasiako antzinako planta karratuko kiskaltze labe zaharra da.

Harlangaitz-horma da baina ertzak arlanduak dira. Deskargatzeko aho bakarra du, txikitutako arkuarekin eta harlanduaz errematatuta dago. Egitura arrakalatzen hasi da eta landareriak ia guztiz inbaditu du.

5. Bilbao Meategiaren labea (Ortuella).



Bilbao meategiaren labea, Ortuellan, gure meatzaritzan erabili zen labe arrunten eredua da. Berincua anaiek 1959ean eraiki zuten lehenago existitzen zen labe zahar baten gainean. Bilbao Meatzeak, Ibarra Hermanos y Cía.-ak izena emanda, Hermanos Chávarri-k ustiatu zuen, nahiz eta hainbat unetan jabez aldatu. 1905erako meategiak labe bat zuen, 1910erako bi eta 1930ean 5 baina 60. hamarkadan hau zutik zegoen bakarra zen.



Probetan bere errendimendu urriagatik nekez erabiltzera heldu zen. Gorputza zilindrikoa da eta



barrutik oso desberdindutak dauden hiru alde ditu: oinarria hormigoi armatua da, erdiko partea adreilu untzinatua eta tximinia enbor konikoa du eta adreilu trinkoa du, irenspide gainean kokatuta. Bertan behera uzteak adreiluzko egitura hondatu du era bat, baita zur- pasagunea ere, ia guztiz askatuta.

6. La Lejana Meategiaren labea (El Cuadroko sakana, Ortuella)



La Lejana Meategiko labea, Ortuellan, eraiki ziren kiskaltze-labe modelo zaharrenen adibide bikaia da.

Oso labe xumea da, planta karratua du baina barnealdea zilindrikoa da, harlangaitza-horma du eta harlandua izkinak indartzeko.

Luchana Mining Konpainiarena zen eta

XIX. mendearen amaieran erabiltzen hasizen.

Mota honetako labeen adibide gutxi

aldian erabilitako kiskaltze labeak baitira, eta horrek

oso ondare-balio nabarmena ematen dio.

7. Catalina Meategiaren labeak (Sopuerta)



Zilindro-upela motako bi labe dira, Los Castaños (Sopuerta) auzotik hurbil daude eta 1956 eta 1961 urte bitartean eraiki ziren, lanean egon ziren 70. Hamarkadaraino. Gorputza, harlangaitz-horma zirkularreko oinarri baten gainean dagoena, adreilu erregogorraz eraikita, mailakatutako profila sortuz tximinia enbor konoagatik errematurik dagoena. Tximiniak uztaiez indartutak ikusten dira, gaur egun kontserbazioa egoera oso txarrean dago, eta gaur egun



ere kontserbatzen dira –ozta-ozta ere-karga-ahora gidatzen zituzten pasabideak, labeen goiko aldean. Labeetako gorputzek sei bao edo ate simetrikoak dituzte ate metalikoenbidez ixten direnak.

8. Saralegiko labea (San Luis Meategia, Bilbo)



Saralegiko labea (izen bereko plazan kokatuta), Gracia y Cía.-k eraikita XX. mendeko 40. hamarkadan, San Luis Meategiari zerbitzua eman zion (1995ean itxi egin zen 8 urteko lan ezaren ondorioz). Meategiaren galeriak Miribilla auzo azpitik pasatzen ziren.

Gaur egun hiriburu bizkaitarraren meatze-jarduerako geratzen diren oroigarri bakarrenetako bat da, gehitutako ondare balioa ematen diolarik. Duela urte batzuk zaharberritu arren, zaharberritze fisikoetatik aparte, harentzat ere legezko babeseko irudi bat

9. Segunda Meategiko eta Montefuerteko labeak (Ollarganeko Meatze Barrutia, Bilbo)



Bilbo Arrigorriagarekin duen mugan, Nerbioi Itsasadarreko meandro batean Ollarganeko Meatze Barrutia dugu, La Peña auzoaren barruan, XX. mendeko urteetatik Pedro Gandariasek eta VíctorChávarrik ustitatuta.

Gaurko aisialdi eremu hau Gerri Berdekoparke metropolitanoaren parte da eta gozameneko espazio periurbanoa bezala erabiltzen



dute alboko eremuen hiritarrek. Baina, gainera, eremuak gehitutako balio handia du, Montefuerte-Ollarganeko eremu hau *Mehatzeta* bezala ezagutzen baitzen bertan zegoen meatze-jarduera handiagatik. Hainbat dira gaur egun geratzen diren meatze-aztarnak; Santa Ana de Boluetaren baserriaren hondarrak, Diana Meatzaren urmaela, eta noski, Segunda Meategiko eta Montefuerteko labeak.

Lehenengoak (goiko irudia), bi egitura klasikoak dira, kono-enbor formako gorputzekin eta kontserbazio egoera oso onean, baina egiturerako gorputzetan zehar landaredi inbaditzaileak bere hondamenari lagundu dio, bandalismoak bezala. Nolanahi ere kasuhonetan ondareari gehitu behar diogun balioa adin guztietako jendearentzat aisialdi eremu batean kokatzen dela da, eremuko meatze-iraganaren kontzientzia-hartze bat erraztuko lukeena, noiz edo noiz alde batera utzita edo ahaztuta.

Montefuerteko labea salbuespenetako bat da berriro, Ortuellako Lejana Meatzetakoa bezala. Meatzaritza modernoak utzi dizkigun aztarna zaharretako bat berriro ere aurkitzen dugu, planta karratuko beste labe bat izateagatik. Bere kontserbazio-egoera oso penagarria da, argazkian ikus dezakegunez, ia guztizko hondamenekoa. Egoeraren larritasuna, esan dugun bezala, errotzen da, mota honetako labe gutxi geldit



SOLICITUD DE DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL

DEL CONJUNTO DE HORNOS DE CALCINACIÓN DE LA ZONA MINERA DE BIZKAIA

Hace unos años un temporal hizo desaparecer el último cargadero de mineral de nuestra costa. Lo mismo sucederá con el resto de infraestructuras que forman nuestro patrimonio minero si no se actúa con urgencia. En este caso creemos de manera firme que los Hornos de Calcinación, símbolo, y a la vez testigo de nuestro pasado minero deben protegerse cuanto antes. La climatología, el crecimiento de la vegetación, el expolio, y sobre todo el abandono en todas sus vertientes amenazan seriamente la pervivencia de esta importante parte de nuestro patrimonio.

No cabe duda de que rehabilitaciones como la del Horno de la Mina San Luis (Miribilla) o la del *Apold-Fleisner* de Ortuella (que cuenta con una figura de protección legal desde 2008), a día de hoy reconvertido en edificio renovado listo para nuevos usos, son verdaderos hitos en el sentido de la salvaguarda del patrimonio, pero son sólo una pequeña parte de todo lo que debemos, por lo menos, proteger.

Los hornos de calcinación que fueron instalándose de forma progresiva por nuestra geografía permiten reconocer a simple vista una parte fundamental del proceso de producción de hierro; la calcinación. El carbonato se introducía dentro de los hornos y se quemaba durante uno o varios días a con carbón (*antracita*) como combustible. Era la forma de eliminar las impurezas existentes en el mineral de hierro a la vez que la fórmula para aumentar su ley entre un 10 y un 20%. Las primeras calcinaciones se realizaron en la década de los 80 del siglo XIX por parte de la empresa Franco-Belga extendiéndose este método hasta el último tercio del siglo XX.

Desde el Museo de la Minería del País Vasco instamos a las autoridades e instituciones competentes a que actúen con urgencia, dando el primer paso en el camino de la salvaguarda de estos restos mineros. En ese sentido se hace totalmente necesario conseguir un estatus de protección legal para estas estructuras, que sólo vendría dado por una declaración de Bien de Interés Cultural (BIC) del conjunto de estos hornos que son un paradigma sobresaliente de lo que supuso la historia de la minería del hierro en Bizkaia y, por ende, en el conjunto de Euskadi.

El compromiso por parte de instituciones públicas es fundamental para conseguir ese estatus de protección. Es el primer paso hacia la recuperación y siguiente puesta en valor



de nuestros restos, así como para evitar que estos testigos de nuestro pasado se vengán abajo haciendo desaparecer una parte importante de nuestra historia.

Por lo tanto, y con el fin de garantizar la adecuada conservación de esta parte importante del patrimonio minero, parte del Patrimonio Cultural Vasco y de permitir su puesta en valor, **la Fundación Museo de la Minería del País Vasco/Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa Fundazioa** con CIF G95157368, y domicilio a efectos de notificaciones en Museode la Minería del País Vasco, 48500 Gallarta Bizkaia, **SOLICITA** a la **Consejera de Cultura del Gobierno Vasco**, al amparo de lo dispuesto en el **Artículo 11 de la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco**, la **declaración de Bien de Interés Cultural con la categoría legal más oportuna (Monumento, Conjunto Monumental o Espacio Cultural)**, del conjunto de Hornos de Calcinación de la Zona Minera de Bizkaia. Se solicita que las protecciones legales hasta ahora existentes (Apold-Fleisner de Ortuella y la de los hornos gemelos de Amalia-Vizcaína en Kobaron, Muskiz,) se **hagan extensibles a los hornos que a continuación citamos:**

1. Hornos de las minas José y Lorenza (Muskiz y Abanto-Zierbena)
2. Hornos de las minas Marianela y Santa María (Las Carreras, Abanto-Zierbena)
3. Horno de la Demasía de La Barga
4. Horno de planta cuadrada de la mina Demasía a Complemento (Kobaron, Muskiz)
5. Horno de la Mina Bilbao (Ortuella)
6. Horno de la Mina La Lejana (Barranco de El Cuadro, Ortuella)
7. Hornos de la Mina Catalina (Sopuerta)
8. Horno de la Mina San Luis (Saralegi, Miribilla, Bilbo)
9. Horno de la Mina Segunda y de Montefuerte (Ollargan, Bilbo)

En Gallarta a 19 de febrero de 2016.

Iñaki Cornejo Iñarritu

Lehendakari ordea

Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa Fundazioa



MUSEO DE LA MINERÍA DEL PAÍS VASCO
MEATZARITZAREN MUSEOA FUNDAZIOA

ANEXO I

Como hemos mencionado en la parte introductoria de esta solicitud ya se han dado algunos pasos en la senda para la protección de esta importante parte de nuestro patrimonio minero que, por supuesto, forma también parte de nuestro rico patrimonio cultural vasco.

En ese sentido, nos referimos a dos casos en concreto en los que se ha avanzado de forma muy positiva protegiendo algunos de los hornos de calcinación de Bizkaia con una figura jurídica que procure la pervivencia de estos restos o, incluso, llegando más allá con una rehabilitación integral del edificio en cuestión como es el caso del horno Apold- Fleisner de Ortuella.

El mítico Horno de siderita Apold-Fleisner, construido por la empresa Franco Belga en el barrio de Golifar de Ortuella en 1962, es el mejor ejemplo de cómo un edificio histórico puede rehabilitarse y renovarse; tanto de forma física como de manera funcional. Así, lo que era un antiguo horno de calcinado de siderita es actualmente un moderno edificio que se abre a posibles nuevos usos, algo positivo cuando hablamos de municipios con un pasado histórico amplio y que ha transmitido su impronta hasta la actualidad. No es sólo conservar, sino toda una puesta en valor. Es una manera de conservar un inmueble histórico, y de ir más allá; es también una manera de dar servicio a la nueva sociedad.

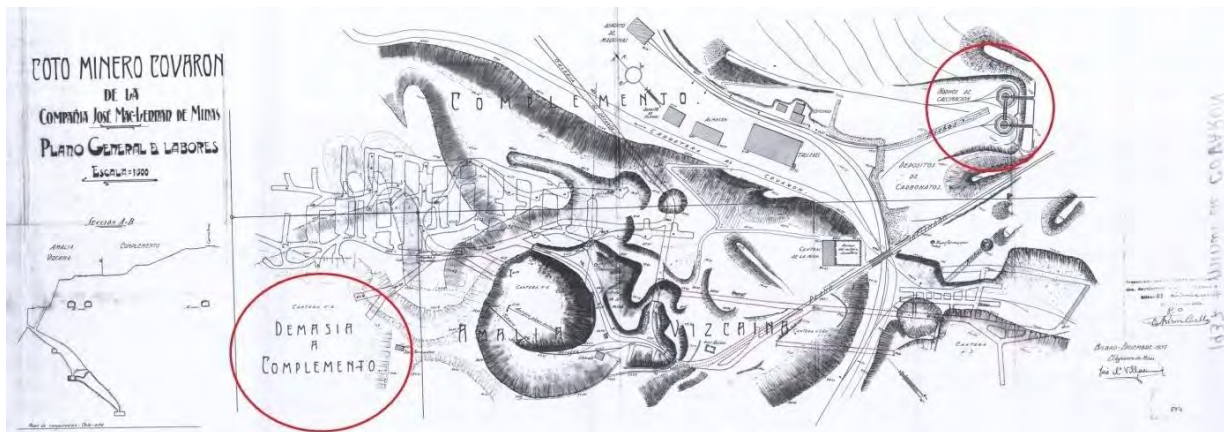
El Apold-Fleisner, que es el único horno de este tipo que se conserva en Euskadi, fue inscrito Bien de Cultural con la categoría de Monumento dentro del Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco por la orden emitida por la Consejera de Cultura el 1 de febrero de 2008.

En la imagen de la derecha; la construcción del Apold Fleisner - 1961-. En la de la izquierda el horno ya rehabilitado.



MUSEO DE LA MINERÍA DEL PAÍS VASCO
MEATZARITZAREN MUSEOA FUNDAZIOA

Sin llegar tan lejos como con el de Ortuella, también se han dado pasos para la protección de otras estructuras tales como los Hornos Gemelos de Amalia Vizcaína o el complejo de la Demasia a Complemento .



Estos *hornos gemelos* de la mina Amalia-Vizcaína (también conocidos como los *hornos gemelos*) pertenecieron a la Sociedad Mac Lennan. Forman parte del gran cúmulo de restos que la minería dejó en el emblemático coto minero de Pobeña-Kobaron. El mineral extraído de este coto desde el año 1873 se transportaba después mediante el ferrocarril de 1 m de ancho, primero hasta Pobeña y, ya a partir de 1877, hasta el cargadero de El Castillo recientemente desaparecido. Se trata de dos estructuras troncocónicas y estuvieron funcionando hasta 1963, década en la que la mina dejó de ser productiva y se abandonó. Están construidos en mampostería y sillería, miden 14 metros de alto y su diámetro es de unos 6 metros en la boca, y 10 en la base.

Mediante el decreto 2/2012, de 10 de enero, que inscribió como Bien Cultural Calificado, con la categoría de

Conjunto Monumental el Camino de Santiago a su paso por la Comunidad Autónoma del País



Vasco, los hornos de Amalia Vizcaína consiguieron un estatus de protección media incluyéndose dentro del mismo por formar parte de un itinerario histórico cultural (en calidad de "*elementos afectados al Camino de Santiago*") de la misma manera que su "vecina" Demasía a Complemento.

A pesar de ese status, convendría un compromiso más estable, que responda a las necesidades de mantenimiento directamente relacionadas con las características técnicas y físicas de la estructura en concreto y, sobre todo, alguna actuación de consolidación (como mínimo, y a sabiendas de la fuerte inversión económica que requeriría una total remodelación como la que hemos visto se realizó en el Apold) para estas dos estructuras, casi invisibles por un crecimiento desmesurado de la vegetación que los rodea lo que, sin duda, desdibuja (o, directamente, hace desaparecer) la posibilidad de una puesta en valor de ese conocimiento y disfrute de nuestro patrimonio por parte de la ciudadanía.

Los hornos que creemos han de ser protegidos de manera indiscutible para una comprensión integral de nuestro pasado minero serían por tanto los que siguen a continuación:

1. Hornos de las minas José y Lorenza (Muskiz y Abanto-Zierbena)



El horno de la Mina José (imagen izquierda), registrada en 1871, muy cercano al barrio de Las Carreras (Abanto-Zierbena) es de cuba cilíndrica con una altura de 13 metros y unos tres metros de diámetro. El primer horno de esta mina está documentado ya en 1904, no obstante, se demolió y el actual sería un segundo horno que estuvo en activo desde los años 40 del siglo pasado, datando las modificaciones que le dieron el aspecto actual de los años 50 y 60 en la cual se sustituyen los dos tercios superiores de la lámina refractaria por un mortero elaborado a



partir de cemento *loctite* y áridos obtenidos del ladrillo, con objeto de que soportase mejor las altas temperaturas que se alcanzaban por la noche y que provocaba la fácil ruptura del ladrillo con los golpes.

El interior está recubierto con ladrillo refractario y su exterior se ve reforzado mediante unos zunchos metálicos (imagen anterior, en detalle), actualmente en muy mal estado de conservación y poniendo en entredicho la pervivencia de esta infraestructura. La vegetación es, una vez más, otro de los males de sencilla solución si se asume el compromiso que asolan a este horno.



En el Coto Minero de La Lorenza, nos encontramos con dos hornos, el metálico y el clásico de ladrillo refractario, de cuba troncocónica muy definida y que está casi derruido y totalmente fagocitado en la actualidad por la vegetación (imagen de la izquierda).



El horno metálico (a la izquierda) fue construido en 1968, siendo proyectado por el ingeniero de minas Juan Miguel Albisu por un importe total de tres millones de pesetas. El objetivo de esta inversión fue aumentar la producción, dada la escasa capacidad del horno de ladrillo que había en las mismas instalaciones. Con el nuevo horno se pretendía pasar de 80 toneladas a 100 toneladas de capacidad por día. Sin embargo, sólo funcionó durante unos meses en 1970, ya que posteriormente se cerró la mina.

Este horno está comunicado con un depósito que abarcaba mineral clasificado anteriormente según el tamaño. El horno tiene sección circular y un silo-

pilares de hormigón armado. Su tragante está cubierto por una
por un mecanismo de piñones y coronas y su



función era la de distribuir el mineral por los sumideros, tras cribar y seleccionar los más finos en el cedazo.

Anexa al horno hay una estructura metálica. Su función era empujar los vagones que traían el mineral y en la parte baja tenía un cedazo y tres depósitos para recoger el mineral seleccionado ya de antemano según el tamaño. La cinta transportadora que cargaba el horno salía de ese punto.

Los peligros a los que se enfrenta este horno a día de hoy son la constante de la vegetación, la corrosión lógica por el paso de tiempo y en este caso también el más que posible expolio para *reutilizar* las valiosas planchas de acero que forman su cuerpo.

2. Hornos de las minas Marianela y Santa María (Las Carreras, Abanto-Zierbena)



Las minas Marianela y Santa María se inscriben en el Coto Minero Lorenza, junto a las minas Lorenza, Confianza, Isabela, Julianita, Clotilde y Domingo. Al igual que todas las de su coto era explotada por la "Triano Ore Company Limited".

Los hornos de calcinación son de cuba troncocónica, modelo Cleveland, y en origen tendrían una altura de unos 12 metros y un diámetro aproximado de 3, aunque en la actualidad carece de la parte más alta.

El interior del cilindro es de ladrillo refractario y el exterior de ladrillo normal reforzado primitivamente por



unos anillos de metal para proteger la estructura de las dilataciones producidas por el calor. Presenta cuatro bocas de descarga en la base, de arco rebajado y abocinadas, que también eran empleadas para avivar el fuego.

Se trata tal vez de las estructuras mineras más abandonadas y en peor estado a día de hoy, habiendo perdido toda la parte superior del cuerpo, lo que requiere una actuación con urgencia.

3. Horno de la Demasía de La Barga

El entorno de este resto minero es especialmente remarcable ya que el emplazamiento del caserío de La Barga se encontraba totalmente

condicionado por las explotaciones mineras al estar el terreno sobre el que se asentaba estaba dentro demarcaciones de diversas minas comoeran La Barga, San Benito, Concha 8, Elena, Adela, Julia, Sol, San Antonio, Cristina, Buena Estrella, Marquesa, Aurora, San Martín, Altura o Vigilante entre otras, que eran explotadas principalmente por las empresas mineras Franco Belga de Minas de Somorrostro, Orconera Iron Ore y Chavarri Hermanos, bien de manera directa o a través de contratistas testaferros.



El horno de la demasía es uno de los vestigios mineros más antiguos que se conserva y prácticamente el único de la época de máximo boom minero (finales del S. XIX) es una chimenea de planta - con una base algo más ancha que el cuerpo- y unos cuatro o cinco metros de altura construida con ladrillo.



En la actualidad se conserva su más que reconocible estructura, aunque cada vez con menos materiales que van desapareciendo paulatinamente con el paso del tiempo. Debido a su antigüedad y la peculiaridad de la construcción (no hay otro en Bizkaia con este tipo de hechura) creemos que es un horno sobre el que habría que actuar cuanto antes, a fin - como mínimo - de consolidar el actual estado de conservación sin que siga deteriorándose hasta desaparecer por completo.

4. Horno de planta cuadrada de la mina Demasía a Complemento (Kobaron, Muskiz)



En el mismo coto en el que se ubican los Hornos gemelos de Amalia Vizcaína (Coto Pobeña-Kobaron), encontramos un antiguo horno de planta cuadrada que merece la pena conocer. Y es que, el valor de este coto es muy grande ya que ofrece la posibilidad de comprender el proceso minero de manera global y secuencial, desde la extracción del mineral hasta el embarque del mismo hacia diferentes destinos.

Este horno tonel de planta cuadrada e interior con corte circular, también propiedad de la Sociedad MacLennan es el antiguo horno de calcinación de planta cuadrada de la Demasía a Complemento Es

de mampostería pero los bordes son de sillar. Tiene una única boca de descarga, con arco rebajado y también está rematada con sillar. La estructura comienza a resquebrajarse y la vegetación lo invade casi por completo.



5. Horno de la Mina Bilbao (Ortuella).



El horno de la mina Bilbao, en el municipio de Ortuella es un ejemplo más del tipo de horno más común que se empleó en nuestra minería. Fue construido en 1959 por los hermanos Berincua sobre los cimientos de un horno más antiguo. La Mina Bilbao, denunciada por Ibarra Hermanos y Cía., fue explotada

por Hermanos Chávarri, aunque en varios momentos fue cambiando de dueños. Para 1905 la mina contaba con un horno, dos para 1910 y llegó a 5 en 1930 pero durante la década de los 60 únicamente quedaba este en pie.

Debido a su escaso rendimiento durante el período de pruebas apenas llegó a utilizarse. El cuerpo es cilíndrico y desde el exterior tiene tres secciones bien diferenciadas: la base es de hormigón armado, la parte central del horno de ladrillo uncinado y la chimenea tiene tronco cónico y es de ladrillo compacto, colocada



encima del tragante. El abandono ha hecho estragos sobre toda la estructura de ladrillo así como en la pasarela de madera, prácticamente desvencijada por completo.



6. Horno de la Mina La Lejana (Barranco de El Cuadro, Ortuella)



El Horno de la Mina La Lejana, en Ortuella, constituye un magnífico ejemplo de los modelos de horno de calcinación más antiguos que se construyeron.

Se trata de un horno muy sencillo, de planta cuadrada pero con un interior cilíndrico realizado en mampostería incluyendo sillarejo en sus esquinas a modo de refuerzo.

Perteneció a la *Compañía Luchana Mining* y comenzó a emplearse a finales del siglo XIX. Es de los pocos ejemplos que quedan de lo que era un horno de calcinación de la primera etapa en la minería moderna por lo que su valor patrimonial se ve, lógicamente, altamente incrementado.

7. Hornos de la Mina Catalina (Sopena)



Se trata de dos hornos de planta cilíndrica subidos en las inmediaciones del barrio de Los Castaños (Sopena) que fueron construidos en los años 1956 y 1961 y se mantuvieron en activo hasta bien entrada la década de los 70. El cuerpo, que se alza sobre una base de planta circular de mampostería, está construido con ladrillo refractario, creando un perfil escalonado que se remata por una chimenea tronco cónica. Las chimeneas se ven reforzadas con zunchos, en



pésimo estado de conservación actualmente, y a día de hoy se conservan -también a duras penas- las pasarelas que conducían a la boca de carga, en la parte alta de los hornos. Los cuerpos de los hornos cuentan con seis vanos o puertas simétricas que se cierran mediante compuertas metálicas.

8. Horno de Saralegi (Mina San Luis, Bilbo)



El horno de Saralegi (ubicado en la plaza de mismo nombre), construido en la década de los 40 del siglo XX por la empresa Gracia y Cía., dio servicio a la Mina San Luis (cerrada en 1995 tras 8 años de inactividad) cuyas galerías discurrían por debajo del barrio de Miribilla.

En la actualidad constituye uno de los pocos recuerdos que quedan de la actividad minera en la capital vizcaína, lo que le da un valor patrimonial añadido. Si bien fue restaurado hace unos años, creemos que se hace necesaria una figura de protección legal también para él más
ción.

9. Hornos de la Mina Segunda y de Montefuerte (Coto Minero de Ollargan, Bilbo)



En el límite de Bilbo con Arrigorriaga, en un meandro de la Ría del Nervión se encuentra el Coto Minero de Ollargan, dentro del barrio de La Peña, explotado por Pedro Gandarias y Víctor Chávarri desde los primeros años del siglo XX.



Esta actual zona de esparcimiento forma parte de los parques metropolitanos del *Cinturón Verde*, sirviendo como un espacio periurbano de disfrute para el conjunto de la ciudadanía de las zonas colindantes. Pero, además, la zona tiene un gran valor añadido y es que, antiguamente, esta zona de Montefuerte-Ollargan era conocida como *Mehatzeta* debido a la gran actividad minera que albergaba. A día de hoy los vestigios mineros que quedan de la misma son unos cuantos, a saber; las ruinas de la granja de Santa Ana de Bolueta, labalsa de la Mina Diana y, por supuesto, los hornos de la Mina Segunda y el de Montefuerte.

Los primeros (imagen superior), consisten en dos estructuras clásicas, de cuerpo troncocónico y en bastante buen estado de conservación, salvo por el acecho de la vegetación invasiva a lo largo de los cuerpos de las estructuras así como el vandalismo que también ha contribuido a su ruina. En cualquier caso el valor que en este caso debemos añadirle al patrimonial es que se ubica en una zona de esparcimiento para gente de todas las edades, lo que facilitaría una toma de conciencia del pasado minero de la zona, en muchas ocasiones obviado u olvidado.

El horno de Montefuerte vuelve a ser una de las excepciones, al igual que el de la Mina Lejana e Ortuella. Volvemos a encontrar uno de los vestigios más antiguos que nos ha dejado la minería moderna, al ser este otro horno de planta cuadrada. Su estado de conservación es pésimo, prácticamente de ruina total, como se aprecia en la foto. La gravedad de la situación es tan grave que quedan pocos hornos de este tipo al ser los más antiguos.



BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ GOIKOETXEA, E., *Burdingintza Triano eta Galdamesko mendietan/ La minería del hierro en los montes de Triano y Galdames*, Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia, Bilbo, 2003.

CEF CONSULTORES Y HAIZELAN, *Guía para itinerarios autointerpretativos de la Zona Minera*, Gasteiz, 1997.

INTERNETEKO ITURRIAK-FUENTES DE INTERNET:

ORDEN de 1 de febrero de 2008, de la Consejera de Cultura, por la que se inscribe el Horno Apold-Fleisner, sito en Ortuella (Bizkaia), como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco, en:
<http://www.euskadi.eus/bopv2/datos/2008/03/0801369a.pdf>

DECRETO 2/2012, de 10 de enero, por el que se califica como Bien Cultural Calificado, con la categoría de Conjunto Monumental, el Camino de Santiago a su paso por la Comunidad Autónoma del País Vasco, en:
<http://www.jusap.ejgv.euskadi.eus/r47-bopvvaci/es/bopv2/datos/2012/01/1200433a.pdf>

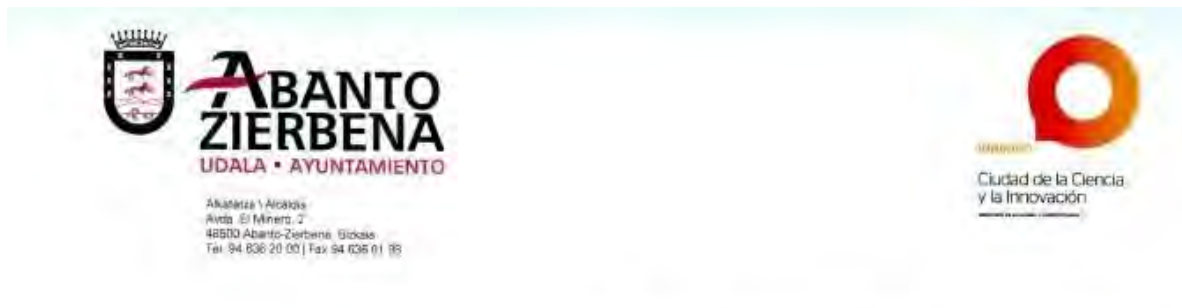
Elementos del patrimonio industrial y obra pública de Euskadi: Coto Minero de Pobeña- Kobaron, artículo publicado por la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP) en:
http://avpiop.com/es/patrimonio/coto_minero_pobena-cobaron/66

ARTXIBOKO ITURRIAK- FUENTES DE ARCHIVO:

Archivo histórico del Museo de la Minería del País Vasco, fondo AGRUMINSA, caja nº 35; Plano de labores del Coto Minero de Kobaron, 1937.

Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoko Artxibo Historikoa, AGRUMINSA fondoa, 35. kutxa, Kobaroneko meatze-barrutiaren lanen plano, 1937.

CARTAS DE APOYO DE LOS AYUNTAMIENTOS:



En Abanto Zierbena, a 7 de marzo de 2016

El Ayuntamiento de Abanto-Zierbena apoya la SOLICITUD DE DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL DEL CONJUNTO DE HORNOS DE CALCINACIÓN DE LA ZONA MINERA DE BIZKAIA presentada por la Fundación Museo de la Minería del País Vasco/Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa.

Los hornos de la mina Lorenza, de las minas Marianela y Santa María en Las Carreras y el horno de la Demasia de La Barga que se encuentran en nuestro municipio, son símbolo de nuestro pasado minero.

Desde el Ayuntamiento de Abanto-Zierbena queremos mostrar nuestro apoyo a la conservación de todos aquellos elementos significativos de la historia de nuestro municipio. Estos hornos son considerados por todos verdaderas piezas de nuestro patrimonio y queremos evitar que desaparezcan para siempre.

FIC/CIF: P-4800200-J


Alcaldesa de Abanto-Zierbena
Maite Etxebarria Azpiolea



En Bilbao, a 4 de marzo de 2016.

El Ayuntamiento de Bilbao apoya la solicitud de **DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL DEL CONJUNTO DE HORNOS DE CALCINACIÓN DE LA ZONA MINERA DE BIZKAIA**, presentada por la Fundación Museo de la Minería del País Vasco/Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa.

Los hornos de la Mina San Luis (Saralegi, Miribilla) restaurados hace unos años, el horno de la Mina Segunda y de Montefuerte (Ollargan) que se encuentran en nuestro municipio, además de la ferrería hallada en el monte de Arrastaleku 1 (Pagasarri), son unos de los símbolos más reconocidos de nuestro pasado minero.

Desde el Ayuntamiento de Bilbao queremos mostrar nuestro apoyo a la conservación de todos aquellos elementos significativos de la historia de nuestra Villa. Estos hornos son considerados por todos verdaderas piezas de nuestro patrimonio y queremos evitar que desaparezcan para siempre.

Firmado:

D. Juan M.º Aburto

Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao





AYUNTAMIENTO DEL VALLE DE TRÁPAGA
TRAPAGARANGO UDALA
BIZKAIA

En Valle de Trápaga-Trapagaran, a 9 de Marzo de 2016.

El Ayuntamiento del Valle de Trápaga-Trapagaran apoya la SOLICITUD DE DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL DEL CONJUNTO DE HORNOS DE CALCINACIÓN DE LA ZONA MINERA DE BIZKAIA, presentada por la Fundación Museo de la Minería del País Vasco/Euskal Herriko Meatzaritzaren Museoa.

Los hornos de Meatzaldea son símbolo de nuestro pasado minero.

Desde el Ayuntamiento del Valle de Trápaga-Trapagaran queremos mostrar nuestro apoyo a la conservación de todos aquellos elementos significativos de la historia de nuestra comarca. Estos hornos son considerados por todos, verdaderas piezas de nuestro patrimonio y queremos evitar que desaparezcan para siempre.



EL ALCALDE

DDO XABIER CUELLAR CUADRA.



- **Documento 12**

Informe realizado por la Dirección de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco sobre la *"Propuesta de protección patrimonial e intervención de las Naves Fundacionales de Babcock & Wilcox"*.



INFORME

Asunto: **PROPUESTA DE PROTECCIÓN PATRIMONIAL E INTERVENCIÓN**
Bien: **NAVES FUNDACIONALES DE BABCOCK & WILCOX**
Municipios: **VALLE DE TRÁPAGA-TRAPAGARAN Y SESTAO_BIZKAIA**

1.- ANTECEDENTES

El presente informe se redacta al objeto de valorar la nueva información aportada por el "Informe estructural de análisis de los daños irreversibles que han sufrido las naves y los añadidos a las naves fundacionales de la empresa Babcock&Wilcox", elaborado en septiembre de 2015 por Arkideiak S.L.P a instancias del Ayuntamiento del Valle de Trápaga-Trapagaran, y definir una **propuesta de protección patrimonial** que permita asesorar a las administraciones municipales en los aspectos culturales a integrar en el futuro documento de "Plan Especial de Ordenación Urbana (PEOU) del Área industrial y de servicios de Ibarzaharra 04 AIS_IB_04 del Plan de Compatibilización del Planeamiento Urbanístico General de Sestao y el Valle de Trápaga-Trapagaran en Ibarzaharra y su entorno".

Una vez finalizada la actividad industrial, durante los años 2014 y 2015, las instalaciones de la empresa Babcock Power España S.A.U. han sufrido la constante sustracción incontrolada del material férreo de sus edificaciones y el saqueo masivo de su contenido sin que, por el momento, hayan podido detenerse dichas actuaciones a pesar de los requerimientos emitidos por las administraciones locales y autonómica a la Administración concursal de la mercantil, para su conservación en condiciones de seguridad.

Con fecha **7 de noviembre de 2014**, la propiedad solicita al Ayuntamiento del Valle de Trápaga-Trapagaran licencia de derribo de los pabellones del Área ZIS_IB_04, resultando insuficiente la documentación presentada y posteriormente subsanada por ausencia, entre otros, del "Estudio Histórico-arquitectónico sobre los daños sufridos por las naves fundacionales" requerido por el Ayuntamiento. Ante las evidencias de riesgo medioambiental, la Alcaldía requiere con fecha **19 de noviembre** a la *Vicosejería de Medio Ambiente del Gobierno Vasco* la asunción de la gestión del proceso, incluida la demolición de los edificios en riesgo de derrumbe y la gestión de los residuos de construcción y demolición. Ese mismo día, se insta también a los propietarios de las parcelas AIS_IB_04 y colindantes al cierre de sus respectivas parcelas para impedir el acceso incontrolado de personas que puedan afectar a las instalaciones, al patrimonio edificado y al medio ambiente. Finalmente, por Decreto de Alcaldía de **23 de diciembre**, se incoa el "Expediente de ruina de las 10 naves de la Sociedad Babcock Power España SAU en liquidación", en la parte que se encuentra en el Municipio del Valle de Trápaga-Trapagaran.

De forma paralela, el Ayuntamiento de Sestao suspende la tramitación de la Licencia de derribo de las naves, recibida en este caso con fecha **18 de noviembre**, hasta la subsanación por la propiedad de la documentación que falta y resuelve, igualmente, incoar el expediente de ruina de la parte de las 10 naves situada en Sestao.

Durante dichos procesos, ambos Ayuntamientos solicitan a la *Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco* la emisión de informe sobre el régimen de protección patrimonial de las naves. Con fecha **13 de abril de 2015**, los Servicios Técnicos del *Centro de Patrimonio Cultural Vasco (CPCV)*, una vez inspeccionadas visualmente las instalaciones, emiten el "Informe de valoración patrimonial y propuesta de protección e intervención de las 10 naves fundacionales de Babcock&Wilcox (actualmente Babcock Power España SAU)", con una valoración aproximada de los gastos de consolidación,



conservación y mantenimiento de los elementos identificados con mayor interés cultural (el tramo de cubierta aún en pie, la estructura porticada primaria de hormigón, las fachadas principal, lateral y trasera, las oficinas anexas, el edificio de la Central eléctrica y la escultura de Agustín Ibarrola). En base a dicha valoración patrimonial, el informe concluye que:

- El conjunto edificatorio formado por las 10 naves fundacionales de *Babcock&Wilcox* posee los valores patrimoniales necesarios para considerarlo **Bien de Interés Cultural integrante del Patrimonio Cultural Vasco**, de acuerdo al artículo 2 de la *Ley 7/1990, de 3 de julio, del Patrimonio Cultural Vasco*.
- El expolio y saqueo masivo de los últimos años hacen necesaria una actuación de consolidación, conservación y mantenimiento del inmueble cuya viabilidad técnica, urbanística y económica deberá valorar un **plan estratégico** consensuado por las administraciones implicadas.

Tras diferentes reuniones entre las administraciones municipales del *Valle de Trápaga-Trapagaran* y *Sestao*, el *Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia* y la *Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco*, se acuerda diferir la adopción de nuevas decisiones hasta la elaboración de un estudio en profundidad del estado de las estructuras de las instalaciones de *Babcock Power España SAU*. Elaborado dicho estudio en septiembre de 2015, el **2 de noviembre** se convoca nueva reunión para analizar las conclusiones del mismo. En la misma, se acuerda la emisión de un nuevo informe por parte de los Servicios Técnicos del CPCV, al objeto de valorar la nueva información y concretar la definitiva propuesta de protección a considerar en el futuro PEOU del Área AIS_IB_04.

2.- ANÁLISIS DE LAS NUEVAS CIRCUNSTANCIAS Y DOCUMENTOS

Pasados más de 6 meses del anterior informe elaborado por el CPCV, el desmantelamiento y abandono de las instalaciones de *Babcock Power España SAU* ha continuado, por lo que se considera oportuno revisar las valoraciones previas al objeto de atender nuevos aspectos en relación a:

2.1.- Situación estructural

El "*Informe estructural de análisis de los daños irreversibles que han sufrido las naves y los añadidos a las naves fundacionales de la empresa Babcock&Wilcox*", elaborado en septiembre de 2015 por el arquitecto *Alberto Zulueta Goienetxea*, en representación de *Arkideiak S.L.P*, analiza la estabilidad de las estructuras sitas en el ámbito ocupado por las primeras 10 naves fundacionales, tras el impacto del saqueo al que han sido sometidas, cuya mecánica premeditada y sistemática se describe en el estudio. Destacan especialmente en el documento las imágenes aéreas generales, obtenidas mediante el vuelo de un dron y altamente ilustrativas del desolador estado actual del conjunto.

El informe contiene un exhaustivo análisis de los diferentes elementos arquitectónicos del inmueble (estructuras de hormigón primaria y secundaria, estructura metálica de cubierta, fachadas y forjados), con la identificación pormenorizada de los daños sufridos por cada uno de ellos y de sus riesgos previsibles, registrados con documentación gráfica.

El estudio establece las siguientes **conclusiones**:

- El edificio, despojado de su cubierta, ha perdido sus valores arquitectónicos y constructivos.
- Por su situación de inestabilidad, se recomienda la demolición de:
 - ✓ los pilares de gálibo de los puentes grúa en varios de los pórticos.
 - ✓ los forjados y vigas del edificio anexo de oficinas.



- ✓ el pórtico principal desplomado (entre las naves nº 3 y 4).
- ✓ La parte alta de los piñones de las fachadas.
- La estructura primaria de pórticos se encuentra estable en general.
- La estructura metálica de cubierta ha sido expoliada en prácticamente su totalidad, salvo parte de la de la nave nº 8, aún en pie aunque con alto riesgo de colapso.
- La gestión de los residuos peligrosos es indispensable, dada la peligrosidad del amianto.
- Documentos mercantiles y planos se encuentran esparcidos por el suelo.

Este análisis en profundidad confirma, en general, las apreciaciones del informe del CPCV de abril de 2015; si bien, determina que algunos de los elementos que se identificaban entonces con valor patrimonial y posibilidad de consolidación se encuentran, sin embargo, en muchos casos en riesgo inminente de desplome. Por tanto, y en lo relativo al estado de conservación de las edificaciones, sólo puede garantizarse la **estabilidad de la estructura primaria de pórticos de hormigón**.

2.2.- Situación medioambiental

A pesar de los requerimientos efectuados por el *Departamento de Medio Ambiente y Política Territorial* a la propiedad de *Babcock Power España SAU* para realizar un inventario, caracterización y propuesta de gestión de los residuos de demolición y construcción resultantes del derrumbe de los edificios industriales, así como para iniciar el procedimiento de declaración de calidad del suelo, no se tiene constancia de ninguna actuación al respecto. Sin embargo, de acuerdo al informe de *Arkideiak S.L.P.*, existe un **riesgo medioambiental grave** por la acumulación de partículas desmenuzadas de amianto en el suelo procedentes del derribo incontrolado de las placas de amianto-cemento de las cubiertas. Además, según el técnico redactor del mismo, existe un peligro real de contaminación de las aguas del río *Galindo*, cuyos efectos aún por determinar podrían evitarse con la **urgente gestión de los residuos** de acuerdo a la normativa medioambiental de aplicación. De hecho, en opinión de dicho técnico, por razones de seguridad, no debería ejecutarse ninguna intervención de demolición o consolidación de las estructuras existentes sin la retirada y tratamiento previo de dichos residuos peligrosos.

La recuperación medioambiental del ámbito hasta ahora ocupado por las instalaciones de *Babcock Power España SAU* representa, en cualquier caso, una oportunidad ineludible para la revalorización de un entorno que aúna importantes valores culturales pero también naturales, en tanto que se trata del **estuario de los ríos Galindo y Ballonti**, modificado en el primer cuarto del siglo pasado mediante rellenos de hasta 1,30 m. de espesor para posibilitar la implantación de las instalaciones industriales en terrenos originalmente situados por debajo de la cota de las mareas vivas equinocciales.

2.3.- Situación urbanística

A continuación, nos referimos a la situación urbanística de los inmuebles derivada del planeamiento municipal del *Valle de Trápaga-Trapagaran*, en tanto que la mayor parte de la superficie ocupada por las instalaciones de *Babcock Power España SAU* se localiza en dicho municipio y tan solo una superficie menor en *Sestao*.

El *Catálogo de Bienes objeto de protección* incluido en el *Plan General de Ordenación Urbana* (PGOU) identifica entre los bienes artificiales objeto de protección del municipio las naves fundacionales y el comedor de *Babcock&Wilcox*, con la categoría de "*Bienes inmuebles propuestos para declarar como Monumento*", a propuesta de los Servicios Técnicos del CPCV en su informe de marzo de 2011 sobre el documento de Aprobación Inicial del Texto Refundido del PGOU. Esta inclusión de los elementos en el Catálogo municipal les otorga la **protección jurídica** suficiente para su conservación, tal y como



establece el primer apartado del propio documento: "... en el Catálogo se establecen las pautas para la definición de las medidas de protección de los elementos anteriormente clasificados, de forma que sirvan para su mantenimiento y conservación, en tanto en cuanto no se produzca un desarrollo de dichas medidas a través del plan especial de protección del patrimonio del municipio de Valle de Trápaga – Trapagaran, o de los planes especiales en los que se estime oportuno analizar y proteger el patrimonio cultural del municipio".

En concreto, a ambos edificios se les asigna el **Grado de Protección Básica**, para el que se admiten las intervenciones de Restauración científica, Conservadora, Consolidación y Conservación y Ornato, tal y como se definen en el Anexo I del Decreto 317/2002, de 30 de diciembre, sobre actuaciones protegidas de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado. También se autoriza la reforma de los mismos, sin posibilidad de "modificación de las fachadas salvo en actuaciones puntuales debidamente justificadas y acordes con la composición del edificio y debiendo respetar la cota de forjados y de cornisa, faldones y cumbrera de cubierta" y, en todo caso, condicionada a la realización de un estudio histórico-arquitectónico que concrete los posibles usos y actividades susceptibles de instalarse. En el caso de las naves fundacionales, se deriva el contenido concreto de las normas de intervención al desarrollo del PEOU del Área industrial y de servicios Ibarzaharra AIS_IB_04 que deberá definir los elementos construidos a mantener, los condicionantes de las rasantes y las medidas para el cumplimiento de las normas de seguridad contra incendios.

Estas circunstancias **imposibilitarían la concesión de la licencia de derribo** solicitada por la propiedad, que únicamente resultaría factible previa ejecución sucesiva de los dos siguientes supuestos: la modificación del Catálogo de bienes objeto de protección para la exclusión de los bienes protegidos y la posterior declaración de la situación legal de ruina de los mismos. El primer supuesto requeriría la emisión de sendos informes preceptivos del Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia y de la Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, en cumplimiento del artículo 100 de la Ley 2/2006, de 30 de junio, del Suelo y Urbanismo de la CAPV. En lo que respecta al informe autonómico, se debe entender que el sentido del mismo sería el contenido en el presente.

En cuanto a la declaración de la situación legal de ruina, aunque la amenaza de una ruina física inminente ha motivado la incoación por parte de ambos Ayuntamientos de los respectivos expedientes, en estos casos, la demolición tiene carácter excepcional y siempre que no se trate de un edificio catalogado (art. 202 de la Ley 2/2006). Por tanto, tratándose de un elemento catalogado, el ordenamiento urbanístico establece la obligatoriedad del propietario de mantener y, en su caso, **recuperar la estabilidad y seguridad del edificio**, incluso en el supuesto de una eventual declaración de la situación legal de ruina (art. 201.3.b). En este caso, sin embargo, la Administración podría convenir con la propiedad los términos de la rehabilitación, asumir el exceso sobre el límite del deber de conservación o establecer las ayudas públicas que estimara oportunas, pudiéndose contemplar incluso la explotación conjunta del inmueble (art. 199).

En cualquier caso, la resolución de ambos expedientes (derribo y ruina) compete exclusivamente a las administraciones municipales que podrán tomar en cuenta en dichos procedimientos las consideraciones del presente informe.

3.- VALORACIÓN PATRIMONIAL

En el Informe de los Servicios Técnicos del CPCV de abril de 2015, se describían los importantes valores culturales de los que son portadoras las naves fundacionales y anexos de Babcock&Wilcox, como símbolo de una época histórica industrial en Bizkaia, en especial, por la tecnología de sus



productos y por su repercusión social y económica. Sin embargo y, tal y como ya se apuntaba también en dicho informe, los valores arquitectónicos que el complejo edificatorio atesoró durante su vida útil han sido irreversiblemente mermados por las agresiones sufridas en los dos últimos años que, despojándolo de sus cubiertas y vaciando su interior, lo han desprovisto también de su espacialidad y de su esencia misma, incapaz como resulta ahora de contener actividad o maquinaria.

La conservación del patrimonio industrial depende en buena medida de la preservación de su integridad funcional, por tanto y, a pesar del alto valor testimonial de los vestigios del conjunto que aún resultan legibles en el territorio, no puede obviarse que nos encontramos frente a una parte desintegrada de un sitio industrial, cuyos **valores actuales no alcanzan la relevancia suficiente** para su declaración como Monumento del País Vasco. No conviene desmerecer, en cualquier caso, el interés aislado de algunos elementos tales como la estructura primaria de pórticos, primera aplicación conocida en el Estado del hormigón armado a la tipología de edificios industriales de grandes dimensiones; la parte original y más antigua de las naves, edificada en 1918, o el edificio de la Central Eléctrica, de cuidada arquitectura racionalista y, actualmente, con mayor potencialidad de reutilización.

Más allá de estos aspectos materiales, el patrimonio industrial es la evidencia de actividades que han tenido y aún tienen profundas consecuencias históricas, residiendo su valor especialmente en ser "*parte del registro de vidas de hombres y mujeres corrientes, proporcionando un importante sentimiento de identidad*" (*Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial*, julio de 2003). Por lo tanto y, a pesar de haber perdido gran parte de los valores intrínsecos de sus elementos arquitectónicos y mecánicos, aún es posible perpetuar las huellas de la actividad industrial en el territorio, es decir, su **paisaje**. Analizado desde este enfoque, el conjunto de las instalaciones de *Babcock Power España SAU* y su entorno adquieren la dimensión paisajística atribuida desde 1997 por las *Directrices de Ordenación Territorial de la CAPV* a los Conjuntos Paisajísticos Industriales.

En los **paisajes industriales**, el movimiento social, económico y cultural de la industrialización muestra su modelo de organización espacial, la materialización a gran escala de su ideario y su interacción con los procesos y mecanismos del ambiente y la naturaleza. Así, entornos naturales o semi-naturales fueron modificados con criterios productivistas que buscaban la eficiencia del aprovechamiento intensivo de los recursos naturales, de la provisión de energía y de la capacidad de transporte masivo. Los valores patrimoniales de estos paisajes industriales descansan hoy en día en su capacidad de interpretación y lectura. En este sentido, el papel de los artefactos e instalaciones de la industrialización es fundamental, no tanto como objetos de la mecanización en sí mismos, sino por las ideas que demuestran al ser considerados en relación a su entorno: la manera en que se relacionan con la organización territorial generada, cómo ilustran el espacio social (lugares de producción, intercambio o habitación) y cómo permiten revisar la interacción de la industrialización con el medio (urbano o natural) y sus consecuencias, al objeto de definir sus posibilidades de restauración y regeneración.

4.- PROPUESTA DE PROTECCIÓN E INTERVENCIÓN

En base a la valoración anterior, se reconoce el valor patrimonial de las naves fundacionales de *Babcock&Wilcox* y sus anexos así como de su paisaje asociado, apreciable desde la comunidad local o comarcal, por lo que se considera suficiente la **Protección Local** otorgada por el planeamiento municipal, como garantía de su preservación y posibilitando y regulando cuantas intervenciones para su puesta en valor se consideren oportunas. Se considera necesario, sin embargo, que dicha protección incorpore la variable paisajística y se desarrolle considerando los siguientes **criterios generales de intervención**:



4.1.- Reutilización

La naturaleza y dimensiones del patrimonio industrial genera problemas de conservación bien diferentes a los de otros patrimonios más o menos museables. En las grandes instalaciones de transformación, no sirve la escala del objeto sino la del paisaje, donde el sitio industrial deviene un gran contenedor que debe perder la condición pasiva del objeto a archivar y transformarse en sujeto activo. No cabe, pues, hablar sólo de conservación sino de **reutilización**, sea como instalaciones lúdicas o culturales o para actividades económicas, productivas o institucionales, siempre con la fidelidad y rigor que eviten desvirtuar la memoria del trabajo y la historia técnica y social del lugar.

Sin embargo, si por un lado resulta evidente la necesidad de buscar una función actual a las instalaciones, espacios y paisajes industriales obsoletos, en tanto que es socialmente insostenible conservar sin reutilizar, por otro, se presenta la dificultad de encontrar un **destino compatible con las especiales características** tipológicas, organizativas y ambientales de los mismos. Incluso la lógica idoneidad de la continuación del uso industrial puede quedar cuestionada por la modernización tecnológica que ya no requiere, en muchos casos, el recurso de la nave exenta de grandes dimensiones o por la mayor compatibilidad de los nuevos tipos productivos con el medio urbano o natural.

Sin embargo, la reutilización de un sitio industrial supone la optimización de los recursos disponibles, en consonancia con deseables **criterios de sostenibilidad**, máxime en el caso de las instalaciones de *Babcock&Wilcox*, que disponen de una estructura principal con capacidad portante que permitiría ahorrar la elevada repercusión que sobre el coste total de una construcción industrial tiene precisamente el sistema estructural, dado que la envolvente no requiere las exigentes prestaciones de otros usos.

Por último, se debe considerar el importante valor como **regenerador económico** que el patrimonio industrial puede adquirir en áreas deterioradas o en declive, en las que la continuidad que implica su reutilización puede proporcionar estabilidad psicológica a las comunidades que se enfrentan al repentino fin de una fuente de trabajo de muchos años.

Por todo lo expuesto, se considera que cualquier decisión sobre el destino final de las instalaciones de *Babcock Power España SAU* debería precederse del análisis comparativo entre los costes económicos, pero también sociales, ambientales y culturales, de su demolición y nueva planta y los derivados de su reutilización.

4.2.- Respuesta integral

La incorporación en el marco de la actuación pública del concepto de "paisaje" ha implicado la superación de la división entre patrimonio natural y cultural, convirtiendo el patrimonio así entendido en la idea-fuerza para la ordenación del territorio. En esta línea, muchas interesantes propuestas internacionales de ordenación territorial consideran los paisajes culturales como vehículo para alcanzar el objetivo de construir entornos más diversos y cargados de identidad; entendiendo el paisaje no como resultado acabado de una cultura sino como realidad continuamente evolutiva.

En el caso de la **regeneración de espacios industriales**, esta tarea de planificación debe abordar, además de la revalorización de su patrimonio cultural, el análisis el papel de la actividad productiva en el desarrollo económico de la zona, las directrices de la política territorial para la contención de la expansión de suelo ocupado, la sostenibilidad económica y social de las alternativas, la mejora de la



calidad ambiental y las modalidades de gestión que la hagan viable. Este complejo proceso sólo puede acometerse con la participación de todos los órganos de la Administración Pública con competencia en dichas materias (Sociedades públicas de promoción de suelo, agencias medioambientales, etc...). Este es también el reto de la definición de una estrategia para el *Área industrial y de servicios Ibarzaharra AIS_IB_04* del *Valle de Trapaga-Trapagaran* y *Sestao*, que excede el mero estudio de las posibilidades de reutilización de las naves fundacionales de *Babcock&Wilcox*, de sus valores patrimoniales o de su estado de conservación.

En este contexto, la *Dirección de Patrimonio Cultural*, continuando con la línea de trabajo iniciada con la elaboración del *Inventario de paisajes industriales del País Vasco* en 2011, ha iniciado en 2015 la redacción de un **Plan de Patrimonio Industrial de la CAPV**, al objeto de establecer de forma consensuada con administraciones y agentes, los procedimientos para responder de forma más eficaz a la rápida obsolescencia de los sitios industriales con importante valor cultural, para prevenir la destrucción o traslado de sus elementos más significativos. Con este Plan, se pretende apoyar a las comunidades industriales que se vean amenazadas por rápidos cambios estructurales, previniendo los riesgos potenciales del patrimonio industrial derivados de dichos cambios y evitando así tener que recurrir a soluciones de urgencia como la que nos ocupa.

5.- CONCLUSIONES

Constatada la pasividad de la administración concursal de *Babcock Power España SAU* y su incapacidad para hacer frente a las actuaciones necesarias, agravada por la posible pérdida patrimonial ocasionada por el proceso continuado de abandono y saqueo de sus instalaciones, la Administración Pública tiene la oportunidad de impulsar el necesario **proceso de revalorización** de la zona.

Con la voluntad de contribuir en dicho proceso desde la perspectiva patrimonial, se concluye que:

- Se considera adecuada la **Protección urbanística** actual otorgada por el PGOU del *Valle de Trápaga-Trapagaran* a las naves fundacionales de *Babcock&Wilcox*, si bien se recomienda la extensión de la misma a todas las **claves interpretativas del paisaje industrial**, entendidas como el variado conjunto de objetos, elementos, rasgos y aspectos que puedan ilustrar la materialización territorial del proceso industrial, pero también, las especiales características naturales del entorno de marismas sobre el que se asienta.
- Cualquier modificación del catálogo urbanístico de bienes protegidos requiere la emisión de sendos informes preceptivos del *Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia* y de la *Dirección de Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco*.
- La protección anterior debe definirse con la premisa de la **reutilización** de las instalaciones industriales y la **revalorización** de su paisaje asociado, industrial y natural.
- La estrategia para el *Área industrial y de servicios Ibarzaharra AIS_IB_04*, a desarrollar por el PEOU, debe aunar directrices de política territorial, planificación municipal, actividad productiva, viabilidad y sostenibilidad económica, social y medioambiental y protección cultural, a través de la participación de los órganos públicos competentes.
- Desde la *Dirección de Patrimonio Cultural*, se promoverá la recuperación de los registros documentales, archivos de empresa o planos de construcción o fabricación que pudieran conservarse.



HEZKUNTZA, HIZKUNTZA POLITIKA
ETA KULTURA SAILA

Kultura Ondarearen Zuzendaritza
Euskal Kultura Ondarearen Zentroa

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN,
POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y CULTURA

Dirección de Patrimonio Cultural
Centro de Patrimonio Cultural Vasco

- Se dará traslado del presente informe a los Departamentos de *Medio Ambiente y Política Territorial y Desarrollo Económico y Competitividad* del Gobierno Vasco, así como a la *Diputación Foral de Bizkaia* y a los Ayuntamientos del *Valle de Trapaga-Trapagaran y Sestao*.




En Vitoria-Gasteiz, a 26 de noviembre de 2015

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

HEZKUNTZA, HIZKUNTZA POLITIKA
ETA KULTURA SAILA
Euskal Kultura Ondarearen Zentroa

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN,
POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y CULTURA
Centro de Patrimonio Cultural Vasco


gorette fariñas egaña

Kultura Ondarearen Zentroko Arkitektoa
Arquitecto del Centro de Patrimonio Cultural Vasco



- **Documento 13**

Propuesta de inventario de los últimos modelos industriales de AHV, presentada al Departamento de Cultura de la DFB.

INVENTARIO DE LOS MODELOS DE ALTOS HORNOS DE VIZCAYA

Detalle de los trabajos a realizar y propuesta económica para el inventario y valoración de los modelos de la empresa Altos Hornos de Vizcaya depositados en el edificio Grandes Molinos Vascos (Bilbao) con vistas a su difusión y uso en una exposición artística.

Propuesta de valor



Contenido

Antecedentes	2
Alcance de la propuesta	3
Descripción de los trabajos a realizar	4
Trabajos previos	4
Asesoramiento y supervisión de las labores de transporte	4
Definición del modelo de ficha	4
Preinventario	5
Limpieza y acondicionamiento mínimo	5
Documentación de las piezas	5
Inventario	6
Valoración	6
Expurgo	6
Registro de los trabajos realizados	7
Redacción de informe	7
Plazo de ejecución	7
Equipo de trabajo	8
Propuesta económica	9





Antecedentes

El 24 de mayo de 2000 se inauguró en la Sala Rekalde de Bilbao la exposición *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial*, una muestra comisariada por Javier González de Durana en la que se exhibía una selección de 500 modelos para fundición, procedentes de la empresa Altos Hornos de Vizcaya. Las piezas habían sido rescatadas de los almacenes de la fábrica vizcaína, en un periodo ciertamente complicado para la empresa, en pleno proceso de reconversión industrial, con despidos masivos, cierre de plantas y derribo de instalaciones.

Terminada la exposición, parte de los modelos rescatados terminó almacenada en el edificio Grandes Molinos Vascos, en Zorrotza (Bilbao). Allí han permanecido durante dos décadas, en precarias condiciones y con un importante riesgo de deterioro e, incluso, de desaparición.

A la vista del volumen de sacas apiladas sin ningún orden en este deteriorado espacio industrial, se estima que el volumen de piezas supera las mil (1.000), lo que, a pesar de constituir un número considerable, supone apenas un 0,4 % de las más de 40.000 que llegaron a poblar los almacenes de Altos Hornos de Vizcaya. Y es que, tras el cierre de la empresa, se procedió a la quema de tres cuartas partes de los modelos; de los 10.000 que sobrevivieron, una gran mayoría se ha desperdigado, siendo en la actualidad posible su adquisición en tiendas de decoración, anticuarios y webs especializadas.

Paradójicamente, estos testigos materiales del proceso industrial de Altos Hornos de Vizcaya son bienes únicos: utilizados para la fabricación en serie de las más variadas piezas, cada uno de ellos responde a una clase concreta, a un tipo y unas medidas, a unas formas específicas. Al contrario que otros muchos elementos del patrimonio industrial mueble, la seriación y la repetición no es una de sus características, lo que los hace aún más valiosos en términos patrimoniales. Su pérdida sería irreparable, pues no existen alternativas para la recreación o la sustitución de estos objetos.

Todo ello hace que sea urgente el rescate de los modelos que aún perviven en Zorrotza, su traslado a dependencias adecuadas para su almacenamiento, así como su inventariado y documentación. Estas labores se entienden no como una finalidad en sí mismas (aunque por sí solas constituirían un ejercicio salvaguarda del patrimonio cultural vizcaíno), sino como tareas previas a su restauración y exposición, siendo el objetivo final su difusión y puesta al servicio de la ciudadanía mediante acciones como la edición de una publicación, la realización de un documental o la organización de una o varias exposiciones itinerantes. Y todo ello en el marco del Plan de Mandato 2019-2023 de la Diputación Foral de Bizkaia, que incluye actividades como:

- *URBIDEAK, puesta en valor del Patrimonio Industrial en torno a la ría*, un itinerario cultural con base industrial que permita poner en valor el patrimonio industrial existente en torno al Río Ibaizabal y la Ría de Bilbao.
- *Impulso a eventos de interés turístico en las comarcas*, que ayuden a dar notoriedad a nuestras comarcas y a atraer nuevos perfiles de visitantes que puedan conocer y



disfrutar de los diferentes atractivos de nuestro territorio e ir consolidando una relación de eventos de referencia distribuidos por las distintas comarcas y épocas del año.



Alcance de la propuesta

La Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública proveerá de los medios humanos y materiales necesarios para los trabajos descritos en el apartado correspondiente, incluyendo la labor de expertizaje por parte del equipo técnico y el equipo asesor, los materiales necesarios para la limpieza y acondicionamiento mínimo de los modelos, material informático, cámaras fotográficas y de vídeo, etc. Las tareas se concretarán en la entrega de los siguientes materiales:

- Informe de los trabajos
- Base de datos de los modelos
- Fotografías que documentan el estado previo y actual de las piezas
- Reportaje gráfico y audiovisual de las labores realizadas

Corresponderá a la Diputación Foral de Bizkaia realizar las gestiones previas al traslado de las piezas, incluyendo el contacto con las personas propietarias del espacio que ahora ocupan los modelos, solicitud de los permisos pertinentes, contratación de seguros y contratación de la empresa de transporte. Igualmente, la DFB proveerá de un espacio de trabajo y almacenaje, con las condiciones adecuadas de iluminación, acceso a red eléctrica, internet, servicios sanitarios, etc.

Tras la finalización del inventario, será preciso abordar la realización de tareas de conservación y restauración de los modelos que, por su especificidad, deberán ser objeto de una nueva propuesta de trabajo.

Asimismo, serán objeto de posterior análisis las labores de difusión, tales como publicaciones, exposiciones, reportajes gráficos, documentales, etc.



Descripción de los trabajos a realizar

Esta propuesta recoge las tareas de inventariado, registro y documentación de los modelos actualmente depositados en el edificio Grandes Molinos Vascos de Zorrotza. Con anterioridad al inicio de estas labores, las piezas deberán ser trasladadas a una ubicación adecuada para la ejecución de los trabajos descritos en este documento.

Trabajos previos

Antes de cualquier otra acción, será necesario **analizar *in situ*** las condiciones en que se encuentran los modelos objeto de esta propuesta.

En algún caso, puede procederse al ***expurgo directo*** de aquellas piezas cuyas condiciones físicas desaconsejen su traslado. No obstante, el objetivo es que el grueso de los modelos sea trasladado a una ubicación adecuada para su correcto análisis y valoración.

Asesoramiento y supervisión de las labores de transporte

El equipo se encargará de ***supervisar las labores de retirada y carga*** de los modelos y, en su caso, ofrecerá el pertinente ***asesoramiento para su transporte***. Igualmente, supervisará la ***recepción*** de los objetos en la nueva ubicación.

Las tareas de transporte, incluyendo la carga y descarga de los objetos, deberán ser llevadas a cabo por una empresa especializada, seleccionada a tal efecto, no contemplándose en el presente documento los gastos derivados de su contratación ni el aprovisionamiento de materiales tales como cajas, sacas, embalajes, etc.

Definición del modelo de ficha

Se establecerá la ficha tipo para el registro de los objetos, de acuerdo con el Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia. Se consensuará también el sistema informático para su realización o entrega: Access, Filemaker...

En cualquier caso, se sugiere un modelo similar al que ya se está utilizando para objetos de patrimonio industrial mueble, incluyendo los siguientes apartados:



Grapadora M-85



Pulse aquí para ampliar la imagen

Museo:
Museo de la Industria Armera

Tipo de Fondo/Colección:
Ciencia y técnica

Nº Inventario/Siglas:
10691

Objeto:
Grapadora

Clasificación:
Equipamiento, mobiliario, utillaje y enseres - Equipamiento y mobiliario de oficina

Materia/Soporte:
Metal ; Cartón

Dimensiones:
Grapadora: 15.2 x 2.5 x 8.5 cm Caja: 15.8 x 3.5 x 8.9 cm

Época:
Siglo XX

Descripción

Grapadora de tenaza; mangos decorados con estriado romboidal.
Grapadora de tenaza El Casco con acabado en baño de cobre níquel y cromo brillante.
Fabricada en acero. Pulida a mano.
Capacidad de grapado: Hasta 25 hojas
Profundidad de entrada de papel: 35 mm
Capacidad de carga: 100 grapas
Utiliza grapas El Casco nº 23
Caja blanca y azul, con letras naranjas y negras, y fotografía de la grapadora. Ilustraciones en blanco y negro.

PAGE
1
MER
SER
CORUM
AT

Ilustración 1. Ficha tipo del Museo de la Industria Armera

Preinventario

Se realizará un primer análisis de los modelos, que consistirá en la **toma mínima de datos**: identificación de las piezas más evidentes, medidas y asignación de código provisional para su siglado. Se valorará su **estado de conservación**, identificando las patologías que pudieran presentar (colonizaciones por moho, hongos, xilófagos...), así como desperfectos derivados del almacenamiento, como humedad, roturas, pérdida de masa, deterioro de la superficie pictórica, etc.

Se procederá al **fotografiado de todas las piezas**, de modo que pueda **documentarse su estado previo**.

Limpieza y acondicionamiento mínimo

Dadas las condiciones de almacenamiento en que han estado los modelos, se prevé que sea necesario someterlos a unas mínimas labores de limpieza. Para ello, se procederá a la **retirada de los restos** de polvo, moho, excrementos, etc. mediante una **gamuza** para, a continuación, **cepillar la superficie con brochas de cerdas suaves**.

Obviamente, el objetivo no es realizar labores de restauración, que quedan fuera del ámbito de esta actuación. Estas acciones están encaminadas a mejorar las condiciones de almacenamiento y preservación de los modelos, siguiendo dos máximas: mejorar sus condiciones físicas y facilitar las tareas de inventario. Y todo ello sin afectar a la posibilidad de una futura restauración profesional.

Estas tareas irán acompañadas nuevamente de la realización de un **reportaje gráfico** de cada pieza (mínimo **tres vistas**: frontal, cenital y lateral).



Documentación de las piezas

En la medida de lo posible, **se identificará la función** de cada uno de los modelos, indicando a qué pieza corresponden.

Igualmente, se tratará de **localizar documentación complementaria**: planos, fotografías información sobre el proceso técnico en que se incorporaba... que permitan mejorar la descripción de cada pieza.

Inventario

Las tareas de inventario incluyen, entre otras, el **siglado**, la **descripción** precisa de cada objeto, su **adscripción cronológica** (al menos, en una cronología relativa), la precisión de su **estado de conservación** y, en el caso de que los modelos vayan a permanecer en la misma ubicación, la elaboración de un **sistema topográfico** para su localización en el almacén.

Todos estos datos se consignarán en las fichas, elaborándose una **base de datos** que servirá para la futura gestión del fondo.



Valoración

Tras inventariar todos los modelos, se procederá a la valoración de su interés histórico, técnico y cultural. En este sentido, se catalogarán las piezas en cinco categorías:

- A. Tiene destacados valores patrimoniales para ser considerado un hito fundamental en el ámbito del patrimonio industrial vasco; representa las aportaciones que se fueron dando en el sector siderometalúrgico durante la Revolución Industrial. Su valor no es sólo individual y referido a la empresa Altos Hornos de Vizcaya, sino también de vocación global. Los modelos de este grupo no deberían ser nunca alterados, ni siquiera mediante intervenciones no invasivas y/o reversibles.
- B. Posee suficientes valores patrimoniales para conocer los procesos que hicieron posible la Revolución Industrial en Bizkaia. Su principal interés reside en su capacidad explicativa, ampliando y complementando el discurso de las piezas más destacadas del fondo. Podrían ser intervenidos mínimamente en el contexto de un proceso artístico, pero siempre mediante acciones no invasivas (iluminación y/o proyección de imágenes sobre su superficie, cambio de posición, descontextualización, cambio de denominación...).
- C. Tiene ciertos valores patrimoniales que permiten que este objeto forme parte de un proyecto expositivo. Estos valores cobran interés al ser entendido el elemento como parte del conjunto de modelos de Altos Hornos de Vizcaya, más que de manera individual. Ayuda a la recreación de un contexto temporal y científico-tecnológico, pero no posee valores como objeto individual. Es susceptible de intervenciones artísticas, siempre que sean reversibles y exista el compromiso explícito de retornarlo a su estado original una vez terminada la acción plástica.
- D. No tiene valores patrimoniales suficientes para ser contenido en las anteriores categorías. No obstante, posee valores de imagen industrial vinculados a la repetición y seriación. Es susceptible de alteraciones más audaces, incluso irreversibles, siempre que alusión explícita a su carácter original.
- E. Piezas cuyo mal estado de conservación ha supuesto la pérdida de su interés y/o se ha recomendado su expurgo por otro motivo. Pueden ser objeto de cualquier tipo de intervención.

Esta categorización permitirá la **conservación y salvaguarda** de los modelos, pero también su posterior **gestión**, de cara a actuaciones como su incorporación a colecciones museográficas, exposición, intervención artística, etc.

Expurgo

En función de la valoración de las piezas, se realizará una **propuesta de expurgo** de ciertas piezas, en función de tres criterios:

- **Criterio de duplicidad:** piezas de las que existen varias copias, por lo que la conservación de varias de ellas resultaría redundante y no aportaría valor al fondo.



- *Criterio de deterioro físico*: objetos cuyo deterioro es tal que se han perdido su integridad.
- *Criterio de relevancia*: piezas carentes de valores patrimoniales, que no aportan conocimiento sobre aspectos técnicos, históricos, empresariales, etc.

Este extremo se consignará en las fichas, **indicándose siempre el motivo para realizar la propuesta expurgo**. Para los objetos propuestos por criterio de duplicidad, se consignará siempre el número de copias que se retirarían del fondo.

En todo caso, antes de realizar el expurgo definitivo **se consultará** este extremo con personal del **Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia**, y muy especialmente para las propuestas realizadas por criterio de deterioro físico, para valorar la posibilidad de restauración de las piezas.



Registro de los trabajos realizados

Todas las tareas realizadas serán recogidas fotográfica y audiovisualmente, con el fin de elaborar un reportaje gráfico que documente todo el proceso.

Redacción de informe

Terminado el inventario de las piezas, el equipo técnico redactará un informe de las labores realizadas en el que, además de una descripción detallada de los trabajos, se incorporarán aspectos como la biografía del fondo, contextualización histórica de las piezas, descripción

Plazo de ejecución

La duración prevista para estos trabajos es de **tres meses** a partir del traslado de los modelos a la ubicación elegida por la Diputación Foral de Bizkaia para la realización de las tareas de inventariado.

En todo caso, el trabajo estará terminado **antes del 31 de diciembre de 2021**.



Equipo de trabajo

El equipo de trabajo estará conformado por tres personas, todas ellas con una dilatada trayectoria en el estudio, análisis, valoración, catalogación y difusión del patrimonio industrial. Además, se contará con el asesoramiento de varios miembros de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, profundos conocedores de la historia de la empresa Altos Hornos de Vizcaya y, en particular, de la biografía de estos modelos.

Coordinación

La coordinación estará a cargo de **Alberto Salcedo Fernández** es graduado en Arte (EHU/UPV 2015); Master en Investigación en Arte Contemporáneo INCREARTE (EHU/UPV 2016), actualmente se encuentra concluyendo su tesis doctoral titulada “Arte y memoria industrial vasca. La revitalización del patrimonio industrial arquitectónico obsolecente mediante la acción artística”. Ha realizado proyectos artísticos relacionados directamente con la revitalización del patrimonio industrial como “*Azken alabak*” (2019), expuesta en el Museo Vasco/Euskal Museoa (Bilbao), el Museo Rialia (Portugalete) o la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo; la obra “*Suspensión*” (2017) realizada dentro de las Jornadas Europeas de Patrimonio y del Fair Saturday Bilbao; o el proyecto “No monuments” expuesto en el Festival LAN 03 o en el festival PhotoAlicante.



Equipo técnico

Amaia Apraiz Sahagún es doctora en Historia del Arte (EHU/UPV 2005) y trabaja en el ámbito del patrimonio industrial desde 1997. Ha colaborado en la revisión y ampliación del Inventario de Patrimonio Industrial del País Vasco y en el Inventario de Paisajes Industriales de la CAPV. Miembro de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública desde el año 2000, es desde 2006 vocal de la Junta de dicha Asociación. Es autora de numerosas publicaciones sobre patrimonio industrial, destacando su colaboración en la monografía sobre el patrimonio industrial de Euskadi, publicada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Es, además, coordinadora de la obra *La fragilidad de un legado: patrimonio industrial en Navarra*, publicada en 2019 por el Gobierno de esa Comunidad Foral. Cuenta con una amplia experiencia en museos de temática industrial, habiendo colaborado en la documentación del Museo de la Industria de Eibar, en la sala dedicada a la industrialización vasca del Museo de San Telmo (Donostia – San Sebastián), y en la exposición La mujer en la industria de Elgoibar. Igualmente, forma parte del equipo encargado de la revisión y ampliación del catálogo del Depósito de Patrimonio Industrial Mueble del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Entre 2015 y 2019 ha sido responsable de la coordinación en Bizkaia del programa de actividades de las Jornadas Europeas de Patrimonio y en 2018 se encargó de coordinar el Año Europeo del Patrimonio Cultural en Bizkaia.

Ainara Martínez Matía es doctora en Historia del Arte (EHU/UPV 2005) y experta en patrimonio industrial, ámbito en el que trabaja desde 1997 y en el que ha realizado numerosas publicaciones, como su colaboración en el libro *Patrimonio Industrial en el País Vasco y en La*



fragilidad de un legado: patrimonio industrial en Navarra. Actualmente es presidenta de la sección España del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH), y vocal de la Junta Directiva de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP-IOHLEE). Colaboró desde 2005 en la realización de la segunda fase del Inventario de Patrimonio Industrial de la Comunidad Autónoma Vasca y entre 2010 y 2012 en el Inventario de Paisajes Industriales de la CAPV. Asimismo, ha realizado diversos trabajos para la AVPIOP-IOHLEE, destacando el Catálogo de Patrimonio Industrial de Bilbao y el Estudio Histórico-Patrimonial de la Arquitectura Industrial de Zorrotzaurre, encargándose de la sistematización de los criterios y sistemas de valoración. Es parte del equipo encargado de la revisión y ampliación del catálogo del Depósito de Patrimonio Industrial Mueble del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. De 2015 a 2019 ha sido responsable en Bizkaia de coordinar los contenidos de las Jornadas Europeas de Patrimonio. Desde 2019 forma parte del equipo de coordinación del programa Women`s Legacy, un proyecto europeo liderado por la Diputación Foral de Bizkaia para visibilizar las aportaciones de las mujeres al patrimonio cultural.





Propuesta económica¹

INVENTARIO DE LOS MODELOS DE ALTOS HORNOS DE VIZCAYA QUE SE ENCUENTRAN DEPOSITADOS EN GRANDES MOLINOS VASCOS (ZORROTZA, BILBAO)	
Trabajos previos	
Asesoramiento y supervisión del traslado	
Preinventario	
Limpieza	
Documentación	
Inventario	
Valoración	
Expurgo	
Fotografiado previo de las piezas	
Fotografiado de las piezas para inventario	
Redacción de informe	
Registro de trabajos	
Material fungible	
Coordinación y gestión	
	BASE IMPONIBLE
	14.900,00
	IVA (21 %)
	3.190,00
TOTAL	18.090,00



En Bilbao, a 25 de febrero de 2021

Javier Puertas Juez

Presidente de la AVPIOP/IOHLEE

¹ Este presupuesto no contempla los gastos relativos del transporte de los modelos al lugar de trabajo, ni los materiales necesarios para garantizar su carga y descarga en condiciones óptimas para evitar su deterioro. Igualmente, no se incluyen los gastos derivados del uso del espacio de trabajo durante el periodo de realización de las tareas descritas.

INVENTARIO DE LOS MODELOS DE ALTOS HORNOS DE VIZCAYA



PAGE
MER
SER
ORUM
AT



- **Documento 14**

Carta de extorsión de ETA a un empresario vasco solicitando el pago del *impuesto revolucionario*. Fuente: Álvarez, 2020, p. 36.

Euskadi Ta Askatasuna Erakundeak duela jada bi urte luze zuzendu zitzaizuen Euskal Herriaren askapen burroak sortzen dituen behar ekonomiko handiei erantzutearren

1997ko Apirilean laso zenuten gure gutuna.
Geroztik ez duzue urratsirik egin EIArekin harremanetan sartu eta diru hori ordaintzeko, horretarako biderik izan arren. Bigarren gutun bat ere helarazi genuen, 1998ko Urtean, duzuen zorra ordofaraziz.

eskaera egin genizuen. EIAK dituen datuen arabera ez duzue inongo afazorik diru hori ordaintzeko. Eskaera hori indarrean dago beraz, eta, iragan den denbora luzeak zoen burundate gabezia aski frogatzen badu ere, zuzenki ordofaraziz BEZKEN gutun honen zioa hauke ordofaraztea besterik ez da.

1997ko Apirilean egin genizuen diru eskaera hori HILABETE BATEKO EPEAN Euskadi Ta Askatasunari helarazi behar diozue.

Epe hori igaro eta gero ez duzue dirua gure esku ez badago EIAK erabakiko du nola eragin zuen ondasunen adio are zoen aurka ere. Gauza bera gertatuko da gure polizia zerbitzuri gure harreman hauen berri emango bazenlute.

Zuen herri azkarren zai

Euskadi Ta Askatasuna
E.T.A.



Oharra: Como desconocemos su grado de dominio del euskara, y previendo problemas de traducción a la hora de conseguir que le traduzcan la presente, le resumimos el contenido en castellano: "Pasados dos años desde que recibió la petición de aportación económica por parte de ETA, y sin que haya realizado la mínima gestión para satisfacer dicha deuda, le hacemos llegar este último aviso para que abone la cantidad de de pesetas en el plazo máximo de un mes. De no ser así se convertirá automáticamente (ETA y sus bienes) en objetivo potencial de ETA. Lo mismo sucederá si atude a cualquier cuerpo policial."

