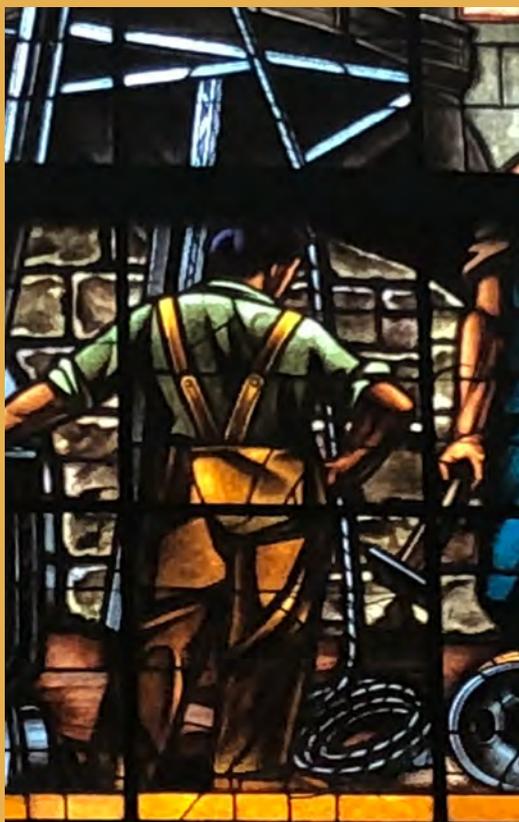


LAS OBRAS DE ARTE MURARIO Y VIDRIERAS EN INMUEBLES INDUSTRIALES

Pautas Metodológicas

Amaia Apraiz Sahagún



Índice

1. Introducción	3
2. Estado de la cuestión.....	6
3. Análisis de los Boletines oficiales del País Vasco.....	12
4. Elementos claves de análisis	16
5. Por dónde empezar. Pautas iniciales.....	20
5.1 Algunos casos en el ámbito internacional	22
6. La pintura mural y los vitrales de la era de la industrialización. Cuestión de época.....	27
6.1 Ámbito nacional	35
6.2 Ámbito vasco	40
7. Conclusiones: Pautas propositivas	56
8. Bibliografía	60

1. Introducción



Este estudio pretende ser una herramienta útil en la protección de murales y vidrieras de temática industrial, un instrumento de gestión que reporte pautas generales aplicables a estos bienes que, habitualmente insertos en edificios, son por sus valores culturales parte integrante del Patrimonio Cultural Vasco. De igual manera, pretende establecer los criterios para su identificación, caracterización y valoración, una metodología aplicable a procesos como la elaboración de inventarios y catálogos específicos.

Y es que nos encontramos ante un patrimonio de una tremenda fragilidad, cuya problemática parte, en gran medida, del hecho de integrarse en bienes mayores, normalmente construcciones edilicias. Son parte inherente de la arquitectura, muchas veces diseñada *ad hoc* para integrarse en un edificio con una función concreta. Y, sin embargo, su consideración de elementos de carácter decorativo hace que muchas veces se traten como meros añadidos, anexos que pueden ser alterados e incluso eliminados sin alterar la estructura a la que pertenecen. Por su singularidad, estas pinturas murales y vitrales deben ser focalizados y analizados como elementos escasos y preciosos, susceptibles de desaparecer en diversos supuestos: por el derribo del inmueble en que se insertan, por su retirada o eliminación durante reformas o cambios de uso, o por su descontextualización, retirándose del espacio para el que fueron concebidos. Clarificar el concepto de arte murario, definir cómo y en qué manera deben ser incluidos estos bienes en los inventarios y catálogos, o determinar las pautas de actuación a la hora de un procedimiento de urgencia, son sólo algunas de las cuestiones sobre las que reflexionaremos en las próximas páginas.

Este trabajo se refiere a murales y vidrieras que hoy encontramos en edificaciones de carácter industrial o vinculados con la industria en la CAPV para, a partir de ellos, establecer un estado de la cuestión que posibilite un protocolo de actuación dirigido a su detección y su gestión y, en caso oportuno, su protección, evitando de esta manera que estos bienes desaparezcan, como ya ha ocurrido en numerosas ocasiones, por la alteración, el cambio de uso o el derribo del inmueble en que se insertan.

Por tanto, se pretende abrir un camino para la valoración y protección del arte murario y las vidrieras de temática industrial. Y es que factores como el desconocimiento de su existencia, la falta de valoración y su propia fragilidad, hacen de estos bienes elementos susceptibles de desaparecer. No hay una suficiente sensibilización ni concienciación sobre esta parte del patrimonio industrial que, decorando accesos a empresas, despachos de altos cargos, o iluminando cajas de escalera proporcionaban una “carta de presentación” a los potenciales clientes de las industrias.

Ello se ha materializado en la definición de cinco objetivos de índole práctica, pues el fin último de esta investigación es su aplicación a la efectiva caracterización y protección de este tipo de bienes, situados en los márgenes entre la consideración de lo mueble y lo inmueble. En primer lugar, se ha buscado elaborar un estado de la cuestión, identificar los elementos murales y vidrieras más relevantes de la CAPV, con el fin de estimar su número, distribución geográfica, tipología, etc. A ello ha seguido la identificación de los murales y vidrieras de tipología industrial susceptibles de ser protegidos legalmente, primando aquellos que permanecen *in situ*, independientemente de que el inmueble a que están asociados mantenga su uso original. Otro de nuestros objetivos, quizás uno de los más relevantes, ha sido establecer criterios de valoración acordes a la complejidad y la variada casuística de estos bienes. Y ello para crear una metodología aplicable a la protección de los murales y vidrieras asociados a inmuebles de tipología industrial. Por último, hemos pretendido establecer una línea de actuación coherente y sistemática que garantice la conservación de estos bienes, especialmente de aquéllos que se encuentran en edificaciones vacantes o en edificios de escaso o nulo interés patrimonial.

La formulación de estos cinco objetivos concretos ha sido fundamental para lograr encaminar el proyecto a un fin claro: establecer un protocolo de actuación que permita definir y valorar los murales y

vitrales de temática industrial asociados a bienes inmuebles y, sobre todo, definir los criterios y herramientas para su protección.

Por último, hemos pretendido establecer a futuro una vía de investigación más profunda que recoja el panorama artístico de estos elementos del patrimonio industrial, que se conozcan quiénes eran las personas que diseñaban los motivos, cuáles eran las empresas que los producían, qué inquietudes tenían quienes las encargaban... En definitiva, un estudio que permita un mayor conocimiento de este aspecto tan poco valorado de la cultura vasca.

2. Estado de la cuestión



Al trabajar cuestiones sobre patrimonio y sus distintas categorizaciones se plantean interrogantes muy fuertes, las más de las veces relativos a la difícil categorización entre patrimonio mueble y patrimonio inmueble. Y es que, pese a que aparentemente ambos están bien definidos (y sus límites consensuados), hay veces en que ambas parcelas no están nítidamente diferenciadas. Si a ello le unimos las necesidades de preservación y conservación, que pueden diferir e incluso interferir entre lo mueble y lo inmueble, se hace acuciante la necesidad de soluciones “a la carta”, que traten cada caso con detenimiento y ponderen las diversas circunstancias que lo afectan.

Existen ejemplos de salvaguarda de estancias y elementos murales consustanciales más allá de la desaparición de las edificaciones para las que fueron diseñados. Y, para muestra, un botón: aparentemente, los elementos inherentes a los inmuebles (columnas, escaleras, tejados...) desaparecen con él, no sobreviven a su derribo ni requieren de un tratamiento diferenciado. Sin embargo, algunos ejemplos pueden sugerir que esta máxima no es del todo exacta, puesto que ciertos elementos y ambientes arquitectónicos han sido preservados más allá de la desaparición del inmueble que los acogía. Es el caso de la sala de estar de la casa Francis W. Little (Wayzata, Minnesota) realizada por Frank Lloyd Wright en 1912-1914 y comprada a la familia en 1972, que hoy se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York (MET)¹. Similar es el caso de la escalera del edificio de la Bolsa de Valores de Chicago² rescatada de la demolición en 1972 y que ahora forma parte de los fondos de ese mismo museo. Y es que en la colección del MET podemos encontrar elementos tan complejos como el mural de la Historia de la Navegación (1934), obra del francés Jean Dupas, que decoraba no ya un edificio, sino una embarcación: el Gran salón de primera clase del Normandie, de la Compañía General de Trasatlánticos³.

Conocida esta realidad, es necesario insistir en la definición que ya estableció ICOMOS en 2003, en la que no sólo establece las pinturas murales como una expresión de la creación humana, sino que insiste en la idoneidad de preservarlas en el lugar para el que fueron concebidas, atribuyéndoles, por tanto, carácter de patrimonio inmueble:

Las pinturas murales, desde las correspondientes al arte rupestre hasta los murales actuales, han sido expresión de la creación humana a lo largo de la historia. Desde sus más remotos orígenes las pinturas murales son una parte integrante de los monumentos y lugares de valor patrimonial y deben ser preservadas *in situ*⁴.

Con esta definición comienza la *Carta del ICOMOS sobre preservación, conservación y restauración*, una carta que fue ratificada por la 14ª Asamblea General del ICOMOS, en Victoria Falls, Zimbabwe, en octubre de 2003. Esta declaración elimina la cuestión terminológica sobre qué es una pintura mural. Y es que, como especifica, la pintura mural es parte consustancial de los inmuebles y /o espacios y por tanto deben ser considerados y tratados como tales. Además, es una carta que, tras definir la materia, se centra en cuestiones generales vinculadas con la conservación y restauración, cuestiones que deberían ser tenidas en cuenta en la redacción de informes valorativos o en los propios decretos de protección.

Sin embargo, el deseo de esta carta —de carácter generalista y desde una óptica clásica de la concepción artística— centra este tipo de cuestiones en las representaciones plásticas en los lugares más tradicionales donde suelen encontrarse este tipo de obras de arte, como en cuevas, palacios, monasterios o iglesias. La Carta deja de lado cualquier manifestación artística que no esté contenida en el vocablo de patrimonio monumental y arrincona, o por lo menos no toma en consideración, las manifestaciones artísticas en los espacios urbanos e industriales. Sabiendo que se trata de un documento de hace casi dos décadas, y que como tal tiene sus deficiencias fruto de la obsolescencia, es el único que hoy en día sigue siendo central en el tema de la pintura mural. No obstante, la manera reduccionista de mirar el patrimonio obliga al menos a considerar sus reflexiones sólo de manera parcial. La reactualización del concepto de patrimonio cultural, los cambios y las nuevas visiones y aportaciones

¹<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/7873>

²<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/7876?ft=chicago&offset=0&rpp=40&pos=1>

³<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/481545?ft=mural&offset=0&rpp=40&pos=6>

⁴ Asamblea General del ICOMOS, en Victoria Falls, Zimbabwe, octubre de 2003

que han acaecido hacen necesaria la reactualización de este documento por cuanto su vocación es ser referente mundial en los procesos de patrimonio. Este documento debería incorporar —superada la concepción clásica de patrimonio—, planteamientos máximos, integradores y amplios que ofrezcan prácticos ejemplos que desde el patrimonio global sean replicables a una escala nacional o regional. Es necesario, aunque más complicado, ir tendiendo a generar trabajos con soluciones que atiendan a todas y cada una de las particularidades, en mor de una buena gestión y salvaguarda del bien patrimonial. Tender a generar líneas abiertas para los problemas particulares de cada bien patrimonial que incluyan su propia problemática en el campo de lo cultural, social, tecnológico...

En el caso que nos ocupa, las obras de arte murario y vidrieras de temática industrial, este tipo de bienes fueron generados en el contexto de la sociedad de la industrialización y desde los parámetros de ésta. Son parte de la cultura material de ese periodo de la historia que, en gran medida, hizo de las fábricas el nuevo corazón de la sociedad. Si los palacios, monasterios e iglesias habían sido los modelos de la era medieval, la fábrica (como máxima expresión de la técnica y el progreso) fue el modelo de la sociedad contemporánea. Las nuevas edificaciones necesitaron de la participación de nuevas soluciones prácticas, pero también de diseños acordes con los nuevos procesos productivos que no desatendieran cuestiones como la estética. Estética que, eso sí, comenzaba a participar de un nuevo concepto, más acorde con los tiempos de la modernidad que representaba. A quienes nos dedicamos a investigar el patrimonio industrial sigue sorprendiéndonos encontrar murales o vitrales insertos en espacios de producción, auténticas “disonancias” en entornos que fácticamente han nacido para ponerse al servicio del rendimiento eficiente de los recursos.

Pero la lógica capitalista es también la lógica del mercado y ese continente (el edificio) y ese contenido (el producto final) deben venderse, utilizando para ello recursos que van desde sorprendentes formas constructivas a bellas y frágiles piezas de artes plásticas, los murales y vitrales que nos ocupan en este estudio. Creados a partir de unos conocimientos técnicos que se venían gestando desde antiguo y que se generalizaron a temas más amplios, a técnicas nuevas y a materiales nuevos, sus iconografías y estilos se adaptan, evolucionan al compás de su tiempo. Son hijas e hijos de la industrialización, tanto en su creación y materialización como en su diseño y elección de temas. La Revolución Industrial tuvo su reflejo en las creaciones artísticas, en las técnicas y la plasmación de temas y de estampas de la vida cotidiana industrial, alegorías de los procesos productivos, o de la historia épica como parte de la narrativa de la industria triunfante. Además, forman parte de inmuebles de oficinas, despachos, vestíbulos, cajas de escalera, salas de producción... Contrariamente a lo que pueda parecer, estas obras de arte no sólo engalanaban los accesos, sino que también servían para mostrar, de manera gráfica, la importancia y el poder empresarial de las compañías, generando una estética industrial cuyo indudable valor patrimonial trasciende muchas veces el del espacio que las acoge.

En cuanto a su estilo, sus formas siguen los dictados de la historia del arte. Según el momento (pero también en función de los intereses de quienes las encargaron) podemos encontrar obras que van desde un naturalismo de formas precisas hasta las líneas plásticas propias de movimientos artísticos de vanguardia, como el cubismo o el constructivismo ruso. Formando parte de los muros de los inmuebles industriales, cerrando ventanales y lucernarios, generan una nueva manera de integrar el arte en los espacios de producción, aparentemente alejados de toda finalidad estética. Reportan el deseo de engalanar los espacios de producción como templos de la industria, y, para ello, se valen de los recursos de las artes plásticas. Desconocidos en su mayoría, y apenas considerados un mero atrezzo de las edificaciones industriales, el panorama actual al que nos enfrentamos es el de una absoluta falta de conocimiento y reconocimiento de estos elementos.

Por el mismo motivo, en este momento se desconoce el número total de inmuebles de la CAPV que contienen estas obras de temática industrial, si bien es cierto que algunos de ellos han podido ser detectados gracias a los inventarios de patrimonio industrial que lideró el Centro de Patrimonio Cultural

del Gobierno Vasco en las décadas de 1990 y 2000. Sin embargo, un somero análisis de los datos recogidos entre 1990 y 2006 nos permite colegir que la información que aportan estos inventarios dista mucho de ser exacta. Es un hecho: los inventarios de bienes industriales han primado y potenciado el peso de la arquitectura y sus formas, arrinconando cuestiones como ingeniería, procesos productivos, etc. Y este concepto meramente arquitectónico ha marcado también en gran medida la hoja de ruta de las administraciones vascas en todo lo relativo a la protección y gestión patrimonial. Ello ha redundado negativamente a la hora de actuar con otros elementos del patrimonio cultural, y muy especialmente con los bienes muebles, es decir, con las máquinas y artefactos. Es cierto que la situación está cambiando y que vamos progresivamente adoptando una visión más amplia del patrimonio cultural que redundaría en la redacción de decretos de protección más integradores y efectivos. Pero ¿qué hacer con los murales y vidrieras que, pese a estar integrados en la arquitectura, no tienen la consideración de inmuebles y pueden, llegado el caso, entenderse como algo ajeno a la construcción? Estas manifestaciones artísticas se encuentran formando parte indisoluble del bien inmueble, pero, considerados elementos “menores” en el análisis global de un patrimonio industrial centrado en los bienes construidos, han quedado arrinconados o, al menos, relegados a los márgenes de largas descripciones en las que apenas se añaden como notas de color. Los lugares de alta representatividad corporativa se han demostrado como espacios frágiles por cuanto se consideran aspectos de segundo orden en relación temas vehiculares como la producción, la maquinaria, etc. De hecho, basta echar un vistazo a las fichas del inventario de patrimonio industrial para constatar que, en el mejor de los casos, estos elementos apenas suponen una línea más en el conjunto global del bien. A los efectos que nos ocupan, esta falta de consideración supone un déficit importante de conocimiento, aspecto que en algunos casos es ya difícil revertir: la falta de una visión completa del bien patrimonial ha llevado a la pérdida de este tipo de elementos, precisamente por omitirse su descripción cuando formaban parte de edificios y estructuras de escaso o nulo interés patrimonial.

Como ya hemos señalado, las bases de datos del patrimonio cultural vasco carecen de herramientas para cuantificar el número de pinturas murales y vitrales de temática industrial que existen en el país, mucho menos para determinar si estos bienes se encuentran en museos, instituciones públicas o empresas. La situación actual es de prácticamente un total desconocimiento, lo que afecta tanto al volumen de obras como a su estado de conservación, distribución geográfica, periodo cronológico, temática, autoría... En algunos casos, por ser bienes asociados a las artes plásticas y, por tanto, al concepto más clásico de arte, se ha considerado que por sí mismos tendrían el suficiente status como para garantizarse su preservación, si quiera (contraviniendo los principios de ICOMOS) retirándolos del espacio para el que fueron concebidos y trasladándolos a museos, galerías o edificios institucionales. Sin embargo, el tiempo ha demostrado que esto no ha sido así y que la pérdida de estos bienes ha sido constante en las últimas décadas.

Como corresponde a una tipología patrimonial que carece de definición, la casuística ha sido muy variada. En algunos casos se ha optado por la salvaguarda directa; es decir, acciones rápidas que han salvado el bien pero que no han generado un informe que recogiera cuestiones relacionadas con procesos de transporte, arranque, desmontaje... La trascendencia de esta decisión, la de no registrar el proceso de retirada del bien, es enorme, puesto que no afecta sólo a un elemento concreto: la falta de literatura científica sobre este tipo de actuaciones lleva a la destrucción de información esencial en estos aspectos tan delicados, pues son procesos rápidos en los que, a menudo, no interviene personal experto. En los procesos de recuperación de urgencia, ante la demolición o venta inminente del bien, se ha actuado de forma bienintencionada, pero sin que se hayan establecido los pasos mínimos que se deben acometer al respecto. No se trata de hacer una batida a la busca y captura de este tipo de bienes, sino de saber cómo actuar y para qué actuar, teniendo en claro que lo deseable es su mantenimiento *in situ*. Desgraciadamente, ya se han destruido y/o vendido muchos sin que se haya tenido constancia perdiendo no sólo información histórica, sino también un patrimonio cultural importantísimo.

Éste es probablemente uno de los motivos de la falta de estudios específicos sobre el tema. En el ámbito de la investigación y la bibliografía contamos con un escaso número de trabajos; escasez que es aún más acuciante para los ejemplos de cronología reciente, el siglo XX, que es el tiempo cronológico en el que podemos centrar la mayoría de los ejemplos que competen a este estudio. Si nos centramos en la pintura mural no contamos con ninguna obra de referencia al respecto, y tampoco ha sido una temática que haya sido tratada en los distintos seminarios, jornadas o congresos de patrimonio industrial. Las pocas noticias que sobre estos bienes patrimoniales podemos encontrar y, de manera tangencial, son los estudios de la vida y obra de los pintores que trabajaron el campo de la pintura mural. A veces, y gracias a la publicación del catálogo de su obra (que suele responder al empeño personal de las familias de estos artistas) pueden aparecer algunas intervenciones realizadas en edificios industriales.

Así, por ejemplo, en la página web del balmasedano Roberto Rodet Villa se enumeran los inmuebles en los que se han realizado murales. Destacan la ya desaparecida fábrica de naipes Heraclio Fournier, cuyos bocetos a lápiz se encuentran depositados en el Museo de Bellas Artes de Araba/Álava, o la DKW (actual Mercedes Benz) de Vitoria-Gasteiz, así como otras industrias de Madrid y Barcelona. Sin embargo, quedan muchos otros artistas que trabajaron tras la guerra civil y que aún hoy no han sido objeto de ninguna investigación.



Fresco de Renau. Foto Periódico de las Provincias.

En cuanto al mundo del vitral, se han hecho magníficos estudios sobre vidrieras en edificios religiosos, siendo el campo de las obras de ámbito civil poco o nada tratado. En el ámbito internacional, museos de Europa y de Estados Unidos atesoran vitrales civiles de edificios demolidos que recogen la historia técnica, pero, sobre todo, artística de importantes firmas como Wright o Tiffany's. En el entorno del estado español, la única obra de referencia sobre la artesanía de las vidrieras es la publicada en 1998 por Víctor Nieto Alcaide, *La vidriera española, ocho siglos de luz*, un manual imprescindible para el estudio de estos bienes, pero que se centra en las obras más antiguas, con escasa presencia de realizaciones contemporáneas y menos aun de trabajos realizados para edificios industriales.

En el ámbito de la CAPV hay que destacar dos estudios sobre empresas relacionadas con el vidrio: por un lado, la publicación sobre la empresa Vidrieras de Arte, Vidrieras de Arte S.A., *Argi tailerra / Un taller de luz*, editada en el marco de la exposición que en 1994 llevó a cabo la Diputación Foral de Bizkaia; y, por otro lado, el libro Vicrila, 1890-2003, sus hombres y sus hechos, que trata sobre esta empresa

de Leioa, la cual, además de dedicarse a la elaboración de productos vítreos, realizaba también vidrio plano con destino a vitrales decorativos. De igual manera, es importante la aportación de Carmelo Urdangarín, quien en sus escritos sobre oficios tradicionales hace una notable reseña sobre la Unión de Artistas Vidrieros de Irún.

Otro problema al que nos enfrentamos es la gestión de la propiedad, sobre todo en inmuebles de propiedad privada que mantienen la actividad, o bien que se encuentran inmersos en expedientes de concursos de acreedores, vacantes o pendientes de derribo. A este respecto, y tomándolo como ejemplo, podemos citar el caso publicado en 2015 en el periódico Las Provincias de Valencia. En este medio se recogió cómo un mural de alto valor patrimonial realizado por un importante artista al que se le conocen pocas obras ejecutadas estaba condenado a la desaparición. Según el periódico, ninguna institución quiso hacerse cargo de la obra mural ni del inmueble que estaba a la venta desde 2014. La administración consideraba que eran los propietarios quienes debían velar por mantener el buen estado de conservación del mural.

Desde la Consellería de Cultura no se iba a emprender acciones para salvar la pieza alegando que el edificio se encontraba en el plan especial de protección patrimonial y, como consecuencia, el mural de su interior también. La Consellería esgrimió la máxima que expuso ICOMOS en 2003: «No se puede desvincular el mural del edificio⁵».

Sin embargo, y teniendo en cuenta que es la máxima con la que hemos comenzado este capítulo, es decir, la indisolubilidad de la pintura mural de su soporte se necesita precisión legislativa para el ámbito patrimonial. Aún así, y pese a que la máxima de ICOMOS es loable, en la práctica distintas cuestiones que van más allá ámbito estrictamente patrimonial inciden y contradicen esta idea, y ponen el punto de mira en la buena intención de quienes gestionan el bien. Este ejemplo pone de manifiesto las aristas de este puzzle que es el patrimonio mural/vitral, cuya problemática se amplifica cuando coinciden, pero no convergen, la administración pública, el sector privado y la falta de concreción legislativa. Situaciones como esta ponen de manifiesto la falta de cauces comunicativos entre lo público y lo privado, que afectan gravemente a la preservación patrimonial y parece que no hay mucho interés por revertir la situación.

⁵«Un Mural condenado a desaparecer». Ver <http://www.lasprovincias.es/culturas/201505/26/mural-condenado-desaparecer-20150525235941-v.html>

3. Análisis de los Boletines Oficiales del País Vasco



Este estado de la cuestión no podía eludir el estudio de los bienes murales y vidrieras protegidos en la CAPV, para lo que se hacía imprescindible el análisis de lo publicado en el Boletín Oficial del País Vasco. Sin embargo, hemos de comenzar advirtiendo que apenas hemos encontrado ejemplos que se ajusten al objeto de nuestro estudio: los vitrales y pinturas murales asociados a inmuebles de carácter industrial. Por ello, hemos debido recurrir a otro tipo de inmuebles, sobre todo de carácter religioso y residencial, en los que es más habitual la presencia de elementos decorativos como los que nos ocupan.

Una descripción detallada acompaña a la mayoría de los boletines, pero queremos hacer notar que ésta no siempre es útil a la hora de conocer el contexto de vidrieras y murales, que no suelen ser tratados como bienes consustanciales al patrimonio construido, sino como meros ornatos y, por tanto, relegados a la categoría, teóricamente menor, de los elementos decorativos.

En el caso del patrimonio residencial hemos encontrado algunas referencias a vidrieras y vidrios decorativos. Uno de los ejemplos es el de Villa Eva-Enea en Donostia-San Sebastián (BOPV 82, 3 de mayo de 2017), un decreto muy específico que detalla de las vidrieras haciendo una descripción completa; de hecho, es de destacar que en el punto 3 de su régimen protección especifica los elementos internos a preservar, deteniéndose en la zona de la escalinata central. Un decreto que bien podría servir de modelo para la protección de los bienes de patrimonio industrial que aquí estudiamos.

Otros ejemplos, como el del conjunto residencial Aguirre-Echeverría en Legazpi (BOPV 205, 28 de octubre de 2015) incorporan en su texto el mantenimiento de vidrieras y su restauración, pero olvida especificar su conservación *in situ* o, al menos, indicar un protocolo de actuación en caso de la retirada de los vitrales, dejando las futuras actuaciones a la interpretación del personal técnico que deba afrontarlas. Se echa también en falta (y esto es aplicable al caso de Eva-Enea) un capítulo concerniente al tema de las restauraciones científicas o filológicas, similar al que se incorpora para las pinturas murales de carácter religioso.

En el caso de la pintura mural, destacamos dos casos alaveses vinculados con edificaciones de tipo residencial: el Palacio Lazarraga, en Zaldondo, y el Palacio Zambrana-Herrán, en Añana. El primero poseyó importantes pinturas murales que, como se especifica en su declaración (Decreto 254/2002, de 29 de octubre), fueron trasladadas a soporte móvil para mantener su integridad, aunque todavía se encuentran dentro de la vivienda:

La casa disponía de pinturas de la época de su construcción, que se situaban en la escalera y en la galería, pero que debido al mal estado fueron traspasadas a paneles que se encuentran ubicados en el propio inmueble.

El segundo ejemplo, el Palacio Zambrana-Herrán, cuenta con pinturas murales de motivos geométricos, posiblemente realizadas a finales del siglo XIX (Decreto 44/2008, de 11 de marzo).

En ambos casos las pinturas cuentan con la máxima protección contemplada por la ley; es decir, protección especial. Sin embargo, se enumeran como parte de una descripción general del bien, lo que hace que se diluya su importancia y que se eludan cuestiones como las de su reubicación.

En el ámbito del patrimonio religioso, traemos a colación la iglesia de San Juan Evangelista de Ziriano (Arrazua-Ubarrundia, Araba/Álava), con un detallado régimen de protección para sus pinturas murales y retablos, un buen e interesante ejemplo que podría incorporarse a los ejemplos edilicios de tipo industrial:

Régimen de actuación para pinturas murales y retablos

1.– El objeto de todas las intervenciones directas o indirectas sobre las pinturas murales y retablos debe de ser su preservación y transmisión íntegra al futuro. Se deberá dar prioridad a la conservación preventiva sobre las intervenciones directas, poniendo las condiciones precisas para evitar alteraciones y frenar su deterioro.

2.– Las actuaciones físicas se limitarán a lo estrictamente necesario para una adecuada conservación, o cuando por su estado resulte imprescindible para su comprensión y transmisión. Así, el criterio de actuación debe tender a la mínima intervención posible (...) respetando la historicidad de la obra.

3.– Toda intervención directa en las pinturas y/o retablos deberá estar sujeta a los principios de legibilidad y reconocimiento de las actuaciones, reversibilidad, compatibilidad y estabilidad.

4.– Se procurará el mantenimiento adecuado y regular de la edificación, y para cualquier intervención en ésta se deberán tener en cuenta las características especiales de las pinturas murales con el fin de preservarlas. En este sentido, se contemplará en el proyecto de intervención correspondiente la colaboración y el asesoramiento de técnicos especialistas en conservación y restauración de pinturas murales de forma que se garantice la aplicación de medidas adecuadas para la protección de las pinturas, y minimizar el riesgo de afección a las mismas.

5.– Las actuaciones de intervención directa deberán ir precedidas de un proyecto técnico de intervención realizado por profesionales especialistas en la materia. Una vez finalizada la intervención se deberá realizar una memoria de la actuación con el fin de dejar constancia y documentar el proceso de la intervención.

6.– Las pinturas murales deberán permanecer *in situ* y el arranque y traslado de las mismas únicamente será justificable en casos extremos, cuando todas las posibilidades de aplicación de tratamientos *in situ* no sean viables. Si se diera este caso, las decisiones relativas a los arranques y traslados deberán ser tomadas por un equipo de profesionales especialistas en la materia y las actuaciones irán precedidas del correspondiente proyecto técnico de intervención.

En el caso de los retablos y pinturas muebles, únicamente se permitirá su traslado total o parcial si se diera el caso de no existir las mínimas condiciones para su adecuada preservación, por necesidades derivadas de los trabajos de restauración que deban realizarse en el retablo, o para exposiciones temporales, siempre que se garanticen las medidas de conservación, traslado y exposición adecuadas (ORDEN DE 3 DE OCTUBRE DE 2012).

Este ejemplo debería ser tomado en consideración como modelo a incorporar en el ámbito industrial, donde se puede dar la misma casuística: apéndices específicos que ayuden a una protección integral del bien puesto que, como ya se incidirá a lo largo del trabajo, los bienes inmuebles son elementos complejos que trascienden, en muchos casos, más allá de su valor edilicio.

Y es que, como señala el artículo 335 del Código Civil, se consideran bienes muebles los susceptibles de apropiación que no sean considerados inmuebles, y en general todos los que se puedan transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estén unidos. Sin embargo, ¿no hay un menoscabo cuando una pintura mural o un vitral que está unido al inmueble se separa? El Ministerio de Educación y Deporte, establece que este tipo de bienes pueden tener la declaración de Bien de Interés Cultural o haber sido incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles. Es el caso de las

pinturas murales del Banco Bilbao Vizcaya de la calle Alcalá de Madrid, que analizaremos posteriormente. Declaradas dentro del Bien Inmueble en Boletín de 23-6-1999 (Decreto 91/1999 de 10 de junio) de la Comunidad de Madrid aparecen también recogidas en el Inventario General de Bienes Muebles. El decreto de protección describe de manera precisa los elementos que lo integran. A efectos de este trabajo nos centraremos en epígrafe 4 en el que hacen un detalle de los elementos muebles que lo componen y vemos que han incluido las pinturas murales, punto 4. Incluso en dicho decreto se habla de la continuidad de ser un edificio activo (punto 5): “En cuanto a la compatibilidad del uso, la actividad bancaria que se desarrolló desde su construcción hasta la actualidad, se compatibiliza con la adecuada conservación del bien”.

Por tanto, podemos considerar este como un buen ejemplo que se podría implementar en futuros decretos de protección, pues da las claves a la hora de especificar bien lo que se protege con el decreto. Y pese a que, a priori contravienen la Carta de ICOMOS de 2005, y puede ser considerado una visión perversa, creemos que lo que hacen es blindar el inmueble y el mueble, sobre todo en cuestiones de distintos grados de protección patrimonial, garantizando la usabilidad del bien (compatibilidad entre nueva obra y bienes patrimoniales), la buena transmisión patrimonial y su legibilidad.

Es necesario, por tanto, tener más en cuenta estos bienes que son inherentes o consustanciales al bien inmueble y no mero aparataje artístico. Lo que sí está claro es que hay que otorgarles una propuesta de protección individual del bien cuando el continente no tenga los valores patrimoniales suficientes. Para ello es necesario poder conocer la situación actual de este patrimonio que ayude o de pistas a la hora de completar los inventarios ya realizados e investigar para tener herramientas útiles en el campo de la valoración patrimonial. El patrimonio mural o vitral debe ser considerado como parte consustancial del inmueble y por tanto debe ser protegido como tal. Sólo mediante decretos exhaustivos que también incidan en estos bienes se puede garantizar su salvaguarda patrimonial. Sin embargo, y en los casos en que esto no pueda llevarse a cabo, es necesaria, como veremos, la colaboración entre los agentes privados y públicos, no sólo en el acompañamiento técnico y/o legal sino también en la salvaguarda del bien, su preservación y conservación.

4. Elementos clave de análisis



Atendiendo a este estado de la cuestión, cinco son las claves que, en nuestra opinión, deben tenerse en cuenta a la hora de analizar las vidrieras y murales de carácter industrial. Todas ellas están interconectadas y emanan directamente de la actual situación y consideración de estos bienes culturales.

1. Falta de investigación.

Pese a que especialistas en Bellas Artes trabajan en el campo de la restauración y conservación patrimonial sobre este tipo de bienes, la realidad es que la mayoría de las intervenciones son de carácter puntual y no han dado lugar a estudios específicos. Ello se traduce en la ausencia de un corpus teórico base que permita incorporar la praxis concreta a cuestiones más generales aplicables a la protección o gestión patrimonial. De igual manera, en el campo de la investigación histórico-artística de los bienes de la edad contemporánea apenas hay estudios que se centren en este tipo de manifestaciones plásticas, más allá de meras consideraciones estilísticas y/o estéticas. A ello se une que muchas de estas obras son anónimas, o realizadas por estudios de carácter industrial, por lo que es difícil identificar una autoría en el sentido clásico del término. Cuando la hay, además, no suelen existir monografías específicas que permitan conocer la globalidad de su obra. En este campo, la investigación es un gran espacio en blanco que espera de futuros estudios que vayan sacando a la luz obras y artistas. Este hecho supone un gran hándicap a la hora de poder hacer una valoración patrimonial correcta y contextualizada, lo que redundará en una incorrecta valoración del bien patrimonial. De hecho, como se verá al explicar la recuperación de los murales cerámicos publicitarios de la estación de metro Sevilla, en Madrid, se ha demostrado que una buena investigación permite que se pueda tener herramientas para la valoración.

2. Indefinición terminológica.

A primera vista, no debería ser difícil definir qué es una pintura mural. El término es de uso general, y no se utiliza sólo en los ámbitos académicos o entre personas expertas. Según la RAE, mural es, en su tercera acepción, «pintura o decoración mural» (es decir, realizada sobre un muro o pared), una definición elástica que abarca diversas técnicas pictóricas, pero también otras tradicionalmente vinculadas con las artes decorativas, como los murales cerámicos.

Curiosamente, es en el ámbito de la restauración, y no en el de la Historia del Arte, donde puede encontrarse una definición más clara y precisa del término, que centre el objeto de estudio al tiempo que dé cuenta de su complejidad:

Por pintura mural debe entenderse toda pintura cuyo soporte es el muro, pared de cantería o albañilería, independientemente del procedimiento o técnica empleados (MANZARBEITIA VALLE 2015: 11).

Como se ha señalado, estas obras se integran en edificios y estructuras construidas, formando parte inseparable de los inmuebles, lo que le da un carácter diferente al resto de las artes plásticas, normalmente identificadas como bienes muebles. Esta vinculación al patrimonio edilicio es el hecho diferencial de la pintura mural, y también de las vidrieras, y constituye una característica que va mucho más allá de su categorización como bien inmueble. Como toda obra artística, su finalidad es transmitir un mensaje, en este caso vinculado a la realidad industrial y empresarial que representan (valores de empresa, calidad de productos o, directamente, publicidad y propaganda). Pero, a diferencia de las manifestaciones plásticas realizadas sobre otros soportes y que tienen carácter móvil, el mensaje de vidrieras y murales está pensado para ser difundido específicamente en un lugar, y para dirigirse a un grupo social concreto, precisamente el que utiliza el espacio arquitectónico en que se encuentran. Oficinas, escaleras, naves de producción... determinarán el contenido de las ideas a difundir, valiéndose para ello de los valores monumentales y estéticos de estas obras de arte. Así entendidas, su función pasa a ser menos decorativa y más ligada a la intencionalidad didáctica y propagandística.

3. Patrimonio mueble vs. patrimonio inmueble.

Estrechamente vinculada con la reflexión anterior, nos encontramos con esta tercera clave interpretativa. Y es que, si nos atenemos a la categorización tradicional que identifica los bienes muebles e inmuebles, encontramos que ésta apenas es válida para el objeto de nuestro estudio. A partir de ese momento se plantean problemas y cuestiones conceptuales: ¿podemos decir que una pintura mural o un vitral es un bien inmueble, por cuanto es parte integrante y consustancial de un bien mayor? ¿O es, acaso, un bien mueble, por cuanto lo podemos trasladar cuando se considere oportuno? A este respecto, sobran los precedentes: en cuestión de pintura mural se ha tendido a un sistemático arrancado de las piezas de interés estético o artístico, reconvirtiéndolas de facto en bienes de patrimonio mueble. Cabe recordar las estrategias de «conservación» de la pintura mural religiosa del románico catalán y su traslado al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona, o actuaciones similares realizadas en el Museo de Navarra.

De modo que, pese a que su vinculación (o, más exactamente, su indisolubilidad) respecto de los bienes inmuebles está fuera de toda duda, a menudo murales y vidrieras son tratados como pinturas de caballete. Y esta opción ha sido profusamente elegida esgrimiendo el argumento de la salvaguarda, haciendo de la portabilidad la máxima que permitía su traslado y descontextualización. Un error repetido, ya que no deberíamos considerar que, por regla general, las pinturas murales o los vitrales deban ser trasladados del lugar para el que se diseñaron. Y en la corrección de este error, los inventarios y catálogos deberían ser la primera línea de defensa. Sin embargo, y si atendemos específicamente a los inventarios de patrimonio industrial, su tendencia a la exhaustividad parece haber quedado relegada a cuestiones constructivas, técnicas y productivas, quedando las vidrieras y murales reseñadas como meras notas marginales, simples elementos decorativos y, por tanto, prescindibles.

En nuestra opinión, debería primar la recomendación de ICOMOS de preservar estos elementos *in situ*, y sólo en cuestiones muy excepcionales deberán ser trasladados estos bienes. Y esa excepcionalidad hará necesario que se trabaje con cada uno de los ejemplos buscando las soluciones menos traumáticas para cada pieza. De ahí la necesidad de una metodología clara, como la que queremos ofrecer desde estas páginas.

4. Cronología y tipología.

Cuando se habla de pintura mural y vitrales hay un consenso tácito que establece que estos bienes se asocian en su mayoría a inmuebles de carácter religioso y, en menor medida, palacial, con una cronología amplia pero que se centra principalmente en la Edad Media y la Edad Moderna. Excepcionalmente, esta cronología puede extenderse a la Edad Contemporánea (siglos XIX y XX), pero generalmente asociada con revivals o estilos vinculados con lo que la tradición británica denomina Arts & Crafts, y que en nuestro contexto se asocia fundamentalmente con el modernismo. En estas cronologías contemporáneas, la mayoría de los ejemplos los encontraremos asociados a tipologías civiles (si bien destacan aún algunos inmuebles de tipo religioso), fundamentalmente palacios y casas burguesas, los que ostentan la potestad de ser incluidos en los repertorios clásicos de la Historia del Arte, y siempre vinculados a aspectos histórico-estilísticos. Pocos estudios han vuelto la mirada a las pinturas murales y vitrales de temática industrial, ni en el contexto del estado ni en el País Vasco, ni siquiera por su consideración de piezas excepcionales debido a su escasez.

5. Fragilidad interseccional.

Todas las cuestiones anteriores confluyen en una característica clara: la fragilidad de estos bienes. Fragilidad derivada de la ausencia de una definición y categorización claras, pero también de la falta de estudios específicos que ayuden a superar estas carencias. Lo que está claro es que trabajamos con piezas altamente sensibles, que comparten casuística con bienes de otras cronologías, pero que interseccionan con la problemática habitual del patrimonio industrial, a lo que suma lacras específicas como la dificultad para su localización, inventarios poco precisos... Todo ello da como resultado una indefensión que complica sobremanera la gestión, protección, salvaguarda e interpretación de vidrieras y murales de tipo industrial.

5. Por dónde empezar. Pautas iniciales



Es evidente que la naturaleza de los bienes que nos ocupan exige la formulación de una metodología específica, metodología que pueda, posteriormente, constituir una suerte de protocolo de actuación. Una herramienta, en definitiva, que pueda absorber la variedad de casuísticas y, al mismo tiempo, adaptarse de forma flexible a sus especificidades.

Como primer paso, y a pesar de lo obvio de esta afirmación, es imprescindible comenzar por la documentación. El estudio bibliográfico y archivístico es la piedra angular de todo estudio, y aportará datos esenciales a la hora de tomar decisiones adecuadas en cada caso. En este sentido, y como ya hemos referido al describir el estado de la cuestión, son muy escasos los estudios específicos sobre empresas o artistas que se hayan dedicado a la ejecución de murales o vidrieras de temática industrial. Por ello, el análisis detallado de los títulos existentes (recogidos en la bibliografía de este estudio) es fundamental, así como el recurso a las fuentes primarias, entre las que destacan, sin duda, el archivo de la empresa Vidrieras de Arte, depositado en el Archivo Histórico Foral de Bizkaia, que incluye los modelos de gran número de obras realizadas no sólo para este Territorio Histórico, sino también para el conjunto de la CAPV, para Navarra y para otras comunidades autónomas del estado español.

Igualmente elemental es el recurso a las bases de datos existentes, tanto las de los inventarios realizados por el Centro de Patrimonio Cultural Vasco (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco) como las de los museos y colecciones de la CAPV, disponibles (al menos parcialmente) a través de la herramienta EMSIME. Y, por supuesto, es imprescindible la realización de trabajo de campo, ya que no existe en la actualidad ningún inventario o catálogo específico de este tipo de bienes.

Todo ello nos permitirá identificar y documentar vidrieras y murales de interés. Comienza ahora el problema fundamental, el que tiene que ver con su valoración, protección y gestión. Las casuísticas son tan variadas como difíciles de prever. En el caso de bienes integrados en inmuebles protegidos, el régimen de protección establecerá en cada caso la pauta de actuación. Similar es la situación de las manifestaciones plásticas insertas en edificios o estructuras propuestos para su incorporación al registro o al inventario de bienes culturales de la CAPV: su correcta descripción y la adecuada definición del régimen de protección serán esenciales a la hora de garantizar su salvaguarda y correcta gestión. En estos casos, es difícil que se opte por la retirada, traslado o descontextualización de vidrieras y murales.

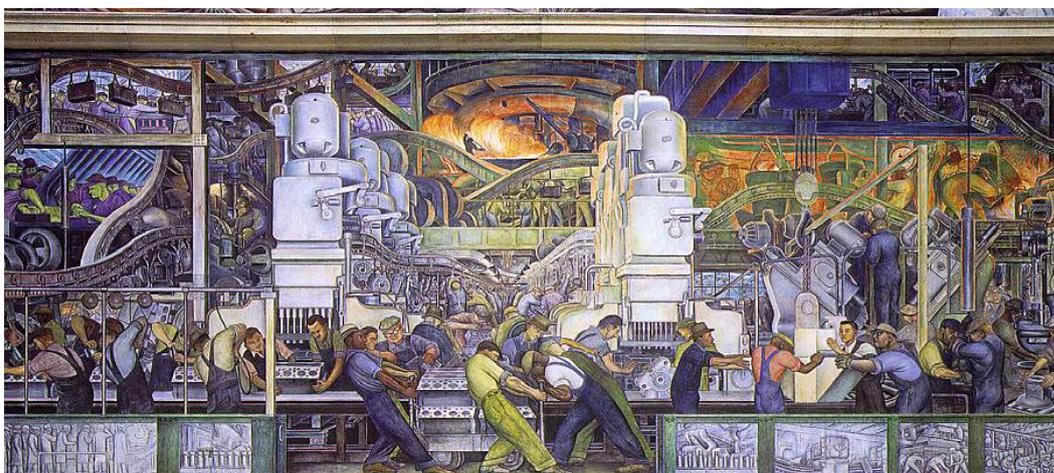
Hay, no obstante, una casuística que nos preocupa mucho más. ¿Qué hacer con las expresiones artísticas vinculadas a edificios que carecen de protección? O, aún más preocupante, ¿cómo abordar el caso de los inmuebles sin interés arquitectónico pero que contienen alguno de estos bienes? ¿Existe alguna figura que pudiera salvaguardar murales y vidrieras al margen de la propuesta de protección del edificio que las contiene? El problema de la fragilidad, ya mencionado en líneas anteriores, adquiere así plena carta de naturaleza, ya que no sólo son frágiles por cuestiones de conservación sino también por encontrarse en ese limbo técnico-patrimonial, mucho más frecuente de lo que podamos suponer.

Por ello, de cara a la correcta gestión de estos bienes, es necesario generar herramientas a un doble nivel. En primer lugar, en lo que podríamos denominar un nivel preventivo, es imprescindible su geolocalización y cartografiado, siempre vinculado a la identificación del inmueble que los contiene y a su inclusión específica en la descripción, valoración y propuesta de protección. Esto supone la adaptación de los instrumentos descriptivos (inventarios y catálogos) y, por ende, la generación de una ficha capaz de presentar estos elementos como un bien en sí mismos, y no como meros detalles ornamentales, accesorios al edificio del que forman parte. Y es que, hasta la fecha, la falta de definición de estos elementos, unida a una inexistente sistematización en la recogida de datos y su registro ha hecho que el panorama sea difuso y esté lejos de tener un estado de la cuestión cercano a la realidad. En segundo lugar, en lo que denominamos un nivel de intervención, estableciendo criterios claros para la salvaguarda de estos elementos, primando siempre las directrices de ICOMOS de preservarlos *in situ*.

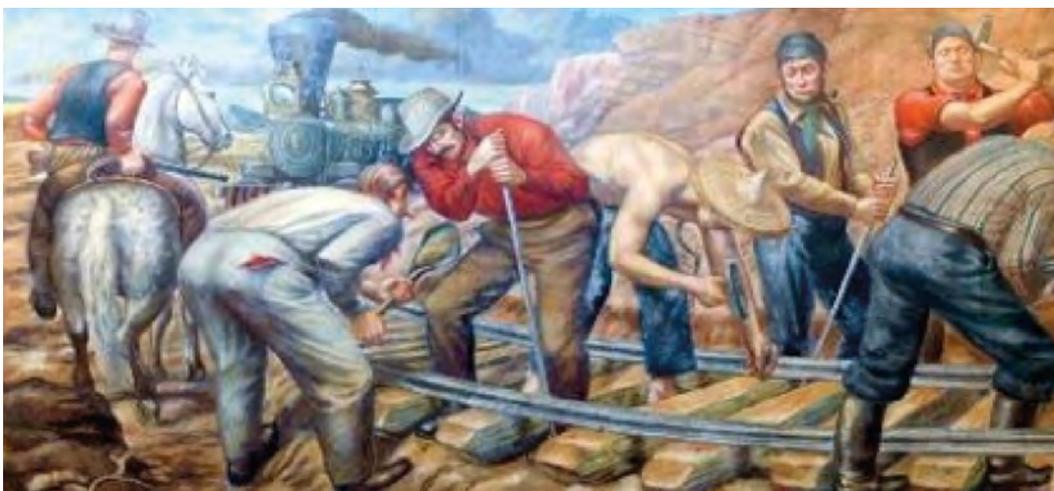
5.1 Algunos casos en el ámbito Internacional

Volvemos ahora a fijarnos en casos internacionales, con condicionamientos legales y realidades culturales distintas a las nuestras, ya que, por su propia diversidad, nos permiten conocer otras maneras de trabajar en el patrimonio cultural e, incluso, formas diferentes de entender el propio patrimonio, lo que repercute en concepciones diversas de las que extraer modelos a emular, y también de las que identificar errores a evitar.

Y volvemos nuevamente nuestra vista a Estados Unidos, donde la producción de murales para edificios públicos está directamente relacionada con la promoción del gobierno federal, que impulsó en 1934 la creación de más de 15.000 pinturas dentro del Public Works of Art Project. El modelo para estas obras bien pudo estar en las realizadas por el muralista mexicano Diego Rivera entre 1932 y 1933 para el Instituto de Artes de Detroit (DIA) (ZLOTSKY ET ALII 2010).



Artes de Detroit. Foto: Wikipedia.



Edwar Lanning, *El rol del inmigrante en el desarrollo industrial de América* (1937). Mural en el Aliens Dinning Room de Ellis Island, Nueva York. Detalle de un panel de ocho financiados por el FAP para recibir a los nuevos inmigrantes.

Foto: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/arte/see-america-la-imagen-de-los-estados-unidos-impulsada-por-el-new-deal>

Estos murales se vieron seriamente comprometidos en 2013, cuando la ciudad de Detroit entró en bancarrota. La deuda creciente (que llegó a superar los 18.000 millones de euros) y la crisis industrial de la ciudad hizo que se empezara a plantear la venta de la colección de arte de Detroit, incluidos los murales de Diego Rivera. Esto dio lugar a un debate de reflexión sobre el valor económico contra el

valor social de estas pinturas, aspecto que ha sido analizado en clave legal por Juan Carlos González Zorzano y que por su interés aquí reproducimos:

En un informe de 9 de julio de 2014 encargado por el Instituto de las Artes de Detroit se valoró el precio de mercado de la colección de arte entre 2.800 y 4.600 millones de dólares, pero se reconoce que por limitaciones legales y dificultades de mercado, esa cifra puede bajar a los 1.800 millones –según una estimación realizada por el fondo de inversiones Artvest Partners– y, en cualquier caso, nunca inferior a los 850 millones, incluyendo el estancamiento en el mercado. Con unos acreedores pidiendo la venta de la colección, unos administradores proclives a ello pero con una gran presión social para no desprenderse del tesoro cultural, y con esta valoración por encima de las expectativas, aunque sólo cubra una parte pequeña de la deuda, sólo una legislación protectora salvaría a la colección. La pérdida de la colección además supondría una gran pérdida económica, puesto que se perderían parte de los cientos de miles de personas que anualmente acuden a la capital atraídos por la colección. No todo se ponía a la venta, sólo las obras adquiridas con fondos municipales, lo que supuso una tasación de entre 450 y 800 millones. No se puede poner a la venta las obras donadas, puesto que supondría tener que indemnizar a sus dueños originarios. Ante esta tasación, los acreedores pidieron una nueva tasación de toda la colección, lo que fue denegado por un juez. A ello se unió la colaboración de fundaciones privadas y otras entidades, y la intención de poder llegar a convertir el Instituto de Arte de Detroit en una organización sin ánimo de lucro, independiente del poder municipal y de las fundaciones (GONZÁLEZ ZORZANO 2015, 375-376).



Industria del motor en Detroit. Foto: Wikipedia.

La casuística estadounidense (ejemplificada en lo sucedido en Detroit) ofrece un panorama amplio, diverso y muy diferente a nuestro contexto, donde los objetos artísticos y el mecenazgo tienen una consideración de compromiso social, pero también de una manera de entender las relaciones financieras, en tanto que se consideran activos para las ciudades. Además, el sistema fiscal “premia” la intervención en elementos patrimoniales (IBÍDEM, 448-454).

Tampoco debe perderse de vista que los espacios públicos tuvieron una importancia vital en el ámbito de la pintura mural, puesto que, dado el carácter social de la iniciativa Public Works of Art, fueron el soporte ofrecido a artistas y muralistas para ejecutar las obras. De modo que la polémica puso también sobre la mesa otra cuestión esencial: ¿qué hacer en materia de gestión y protección de estos elementos

en los que bien inmueble y bien mueble están indisolublemente unidos? La problemática trasciende con mucho la ciudad de Detroit, ya que los 15 millares de obras se extienden por toda la geografía estadounidense: en el Alliens Dinning Room de Ellis Island (Nueva York) una serie de ocho paneles mostraban algunos de los papeles que las personas inmigrantes desempeñarían en el desarrollo de la industria americana. Son también muy conocidos los murales de la oficina de correos de San Pedro, en California, o en Pittsburg (Pensilvania).

En el ámbito del sector privado también se llevaron a cabo importantes obras murales; destacan en ese sentido los vestíbulos de dos de los rascacielos más emblemáticos de Nueva York: el Rockefeller Center y el Chrysler Building.

El Rockefeller Center es una gran obra arquitectónica en cuyo vestíbulo presenta una de las mayores obras de arte mural de la década de 1930⁶. Fue encargado por John D. Rockefeller, Jr. y pintado por el artista español José María Sert y el británico Frank Brangwyn. Los cuatro murales de Brangwyn representan el desarrollo ético del hombre, y expresan su relación con la sociedad. Por su parte, los 12 murales de Sert representan el desarrollo del poder tecnológico, así como el devenir de Norte América desde Abraham Lincoln. Su preservación y conservación no ha estado exenta de dificultades: tras años de estudio, Evergreene Architectural Arts fueron los responsables del proyecto piloto para determinar la viabilidad y el método más adecuado para la retirada del barniz de la década de 1970 que alteraba el color original. Finalmente, en julio de 2008, la New York City Landmarks Preservation Commission aprobó la restauración de la serie completa de murales en un proyecto de dos años de duración⁷.



Instrumento del poder (MET)

Por su parte, el edificio Chrysler fue levantado en la década de 1930 como sede de la importante marca de coches que le da nombre. Su vestíbulo sirvió como exposición de vehículos hasta la II Guerra Mundial. Parte de su atractivo era su techo, decorado en su totalidad por un mural de 30 × 21 metros con forma de «Y» realizado por Edward Trumbull, un importante artista del momento. El mural se titula *Transport and Human Endeavor* y representa el uso de la energía y sus aplicaciones, homenajeando la edad dorada de la aviación y la era de la máquina. La imagen central del mural es un gigante que dirige su energía a la consecución de los triunfos de la era mecánica. También aparecen varios aviones plateados —uno de ellos es el Spirit of St. Louis—, hornos de acero incandescente y el edificio mismo. Un panel del mural está dedicado enteramente al trabajo de los remachadores, aparejadores, canteros,

⁶<https://www.rockefellercenter.com/magazine/arts-culture/jose-maria-sert-muralist-rockefeller-center-art/>

⁷<https://www.nytimes.com/2009/07/27/arts/design/27rockefeller.html>

carpinteros, yeseros y albañiles. Aparecen un total de cincuenta figuras diferentes que fueron modeladas inspirándose en los trabajadores que participaron realmente en su construcción. Sin embargo, a partir de 1945 el edificio entró en crisis: comenzó cerrando al público el observatorio de su planta alta porque no generaba ingresos suficientes. Desde 1953, la familia Chrysler fue vendiendo las participaciones del edificio: las empresas comenzaron a instalarse en inmuebles más modernos y el edificio Chrysler llegó a clausurarse. La salvación llegó en 1976 de la mano de una reforma fiscal que otorgaba ventajas tributarias a propietarios de edificios comerciales históricos que invirtieran en su restauración. El vestíbulo se restauró en 1979, pero la restauración completa se acometió en 1998, financiada por el actual propietario del edificio: Tisham Speyer Properties. Los trabajos duraron cuatro años y fueron realizados por la empresa LZA Technology⁸.



La Fundición 1953

Foto: <https://www.puertoricoartnews.com/2018/03/diez-importantes-e-impresionantes.html>



La presa 1953

Foto: <https://www.puertoricoartnews.com/2018/03/diez-importantes-e-impresionantes.html>

Estos dos ejemplos de cómo el sector privado se involucra (por su propio interés fiscal y financiero) en la protección y conservación patrimonial podrían tener un reflejo en nuestro entorno inmediato, en el que la unión entre empresas privadas y apoyo de la administración pública puedan dar como objetivo final que se preserven y difundan los valores patrimoniales con los que se idearon estas obras de arte

⁸<https://es.scribd.com/document/42610255/Rascacielos-1ª-Parte>

completas. Para ello hay que generar una legislación propicia con una ley de mecenazgo que apoye e incentive este tipo de acciones, descargando a la administración pública de tener que afrontar en exclusiva este tipo de intervenciones. Esto no sería en ningún caso dejar “carta blanca” a la hora de realizar restauraciones o consolidaciones de material, pues sería necesario siempre contar con el informe y visto bueno de la administración y su personal técnico.

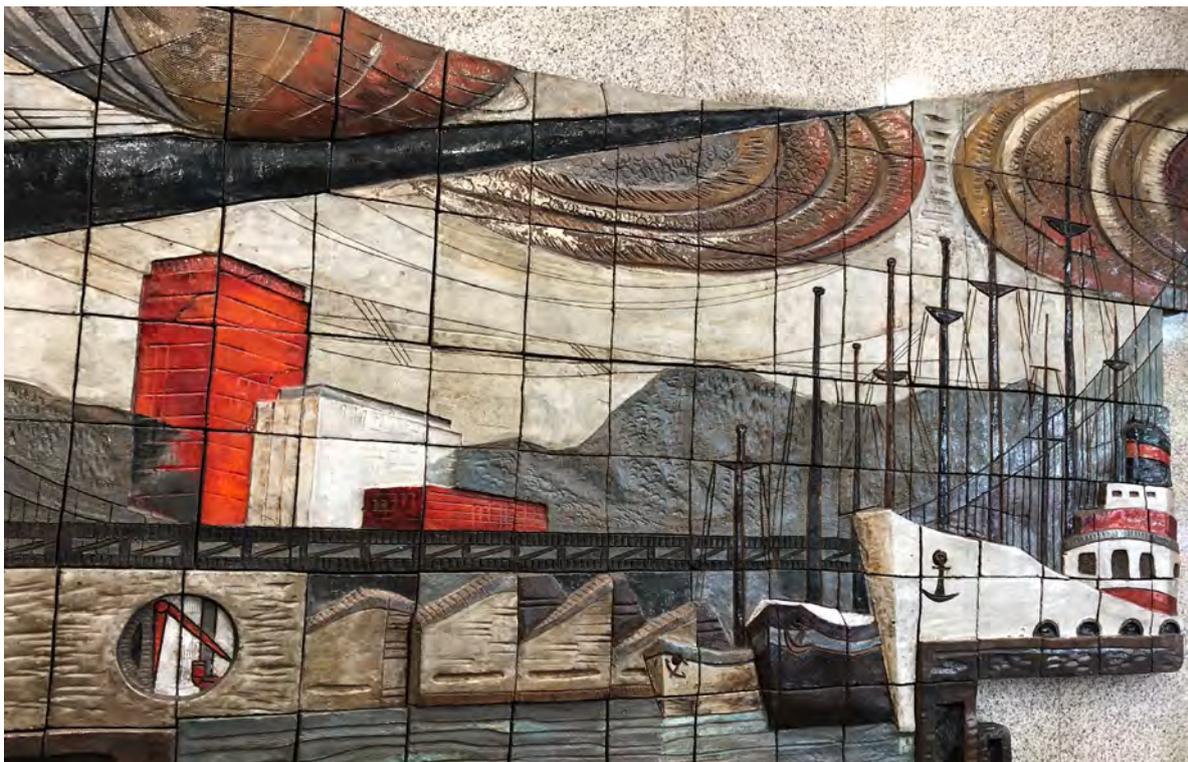
Otro elemento que puede jugar un buen papel a la hora de la preservación de estos elementos es el de los museos, aunque aquí entramos en el espinoso tema del trasado y descontextualización de las pinturas murales. Los museos norteamericanos también custodian algunos importantes ejemplos de pintura mural de temática industrial, como los 10 paneles para la sala de juntas de la Nueva Escuela de American Today (1930-1931), obra de Thomas Hart Benton. La problemática de este elemento patrimonial se remonta a 1982, cuando la escuela anunció la venta de los murales con la condición de que mantuvieran su unidad (es decir, que no pudieran ser adquiridos como obras individuales) y que no fueran revendidos fuera de Estados Unidos. Sin embargo, aún permanecían *in situ* en 1984, cuando la sede de la escuela fue adquirida por la empresa de seguros AXA Equitable. Cuando en 1996 AXA trasladó sus oficinas a una nueva sede, las pinturas (entendidas como patrimonio de la empresa, y no del inmueble para el que fueron diseñadas) fueron expuestas en el vestíbulo del nuevo edificio y, posteriormente, con motivo de la fuerte renovación de las instalaciones que la firma realizó en 2012, regaladas al Metropolitan Museum of Arts – MET de Nueva York⁹. Aunque no podemos menos que lamentar la descontextualización de los paneles, y tampoco compartimos la idea de que la propiedad del edificio que los contiene de potestad para su traslado, de esta actuación debemos resaltar un solo aspecto positivo: el hecho de que la serie haya sido considerada en todo momento una unidad, y que continúe siendo tratada como tal en la exposición del MET.

Un ejemplo similar lo encontramos en las oficinas de la empresa Puerto Rico Iron Works, fundada por la familia Ferré en Ponce (Puerto Rico). En el vestíbulo este edificio, que sigue siendo propiedad de la empresa, se encuentran dos de los mejores ejemplos de pintura mural de la década de 1950, obra del artista Rafael Ríos Rey (1911-1980): *La Fundición* y *La Presa*. Lo interesante de este caso es que el edificio de oficinas está catalogado con dos grados de protección distintos: uno para las pinturas y otro para el inmueble. Los dos murales han sido registrados con el mayor grado de protección que contempla la ley portorriqueña, el grado A, «por ser una obra que representa el continuismo de los presupuestos del New Deal y por ser obra de un artista significativo de Puerto Rico». Por su parte, el edificio cuenta con un grado de protección menor, el C, «al ser una obra que sigue los principios de International Style y de fecha reciente para el ámbito de la isla pero que es tardía frente al conjunto internacional» (Murray Irizarry 2007).

Este ejemplo incide de pleno en la manera en que se puede actuar en casos similares en el entorno vasco, ya que, de esta forma, se genera una dinámica distinta de protección, blindando el bien mural pero asegurando su permanencia en el inmueble. En este caso, se podría dar el hecho de tener inmuebles de escaso interés patrimonial pero de altísimo valor por contener pinturas murales o elementos vitrales. Entonces, una doble protección daría la salvaguarda de estos bienes *in situ*, pero permitiría unas acciones de intervención lo suficientemente conservacionistas como para garantizar el mantenimiento de estos elementos. Para ello, el régimen de protección que se haría hacia estos bienes (vitrales y murales) incidiría en las cuestiones como el mantenimiento *in situ*, restauraciones científicas... y podrían acogerse a las ayudas públicas destinadas a dicho fin.

⁹<https://metmuseum.org/art/collection/search/499559>

6. La pintura mural y los vitrales de la era de la industrialización. Cuestión de época.



En este apartado se realiza una aproximación a la situación actual de edificios que comparten esta unión entre arquitectura y bienes de carácter mural con temática industrial. Se trata de inmuebles de tipologías diversas, de carácter público, doméstico e industrial, seleccionados a partir de una visión amplia, que, por supuesto, incluye casos vascos, pero también ejemplos internacionales (especialmente estadounidenses) y del estado español.

En cuanto a su iconografía, es igualmente variada. Las obras de arte murario y vidrieras de temática industrial recogen desde estampas de la actividad cotidiana, de trabajos y industriales, hasta alegorías de los procesos productivos, pasando por episodios históricos que se incorporan como parte de la épica industrial. Como si de las ilustraciones de un códice se tratara, proyectan su mensaje en oficinas y despachos, en andenes y salas de espera, en escaleras y accesos, en corredores y lugares de paso, engalanando estos espacios al tiempo que muestran la importancia de la empresa o compañía a la que representan. Por su ubicación, sobre paredes interiores y exteriores, o cerrando ventanales y lucernarios, a menudo no han sido entendidos como consustanciales al inmueble, y sus imágenes, consideradas meros elementos decorativos o publicitarios, apenas han merecido atención por sí mismas, mucho menos en relación con el contexto que ocupan. Y es que ni siquiera quienes han estudiado los inmuebles industriales les han dedicado demasiadas líneas: al estar ubicadas, en general, fuera de los espacios productivos, han sido entendidas como accesorios de segundo orden, no vinculados con aquello que (en su lógica reduccionista) “realmente importa”: la producción, la maquinaria, la monumentalidad de las estructuras... Paradójicamente, el hecho de estar asociados al concepto más clásico de las artes plásticas ha jugado en su contra, puesto que, si su calidad estética era alta, se ha considerado que por sí mismos tenían el suficiente status como para mantenerse, mientras que si carecían de interés artístico, se han despreciado como aditamentos carentes de interés. Ambas actitudes han sido igualmente destructivas, y las vicisitudes de cada fábrica, taller o estación han llevado con frecuencia al expolio, la destrucción, la mutilación o, en el menos malo de los casos, la descontextualización, en forma de rescate o, incluso, de venta, dando como resultado un panorama preocupante de desaparición de estos testimonios de la sociedad industrial.

No nos cansaremos de repetirlo: además de su valor artístico, estos bienes son por sí mismos uno de los mejores repositorios documentales y gráficos de nuestro pasado industrial. Vidrieras y pinturas murales pueden, además, ser obra de importantes artistas de vanguardia quienes, en su interés por experimentar, aceptaron trabajar en este tipo de inmuebles como parte de su desarrollo artístico. Y, sin embargo, la total ausencia de reconocimiento de estos bienes (salvo casos muy excepcionales) hace que se minusvaloren. Hoy pocas personas saben que artistas como Carmelo Ortiz de Elguea, Víctor Viudes, Lucio Ortiz de Urbina, José San Sebastián o Roberto Rodet, dejaron su impronta en numerosos edificios de carácter industrial, convirtiéndolos en singulares espacios de exposición permanente. Su obra no sólo se encuentra en museos, galerías y colecciones particulares, también tiene su lugar en espacios industriales y es quizá, precisamente, porque trabajaron para la industria, y a veces desde parámetros de la industria, por lo que no han sido incluidos en los catálogos monográficos de sus vidas y obras. Este capítulo de la obra de muchos artistas podría derivar en estudios específicos, ampliar el conocimiento general de nuestro patrimonio cultural y, en definitiva, actualizar el universo del arte vasco.

Como se puede ver por algunas monografías de artistas, en muchas ocasiones trabajaron para empresas vidrieras como Vidrieras del Arte y Artistas Vidrieros sin que estas colaboraciones se hayan sacado todavía a la luz. Como ya se ha mencionado anteriormente, hay que recurrir a las biografías de los artistas (siempre que estas estén actualizadas) para tener conocimiento sobre su obra en inmuebles industriales, y no siempre se hace mención expresa a esta circunstancia. Incluso es difícil llegar a saber qué temas representaron, dónde se ubicaban, por qué se realizó el encargo, etc.

El pintor balmasedano Roberto Rodet Villa (1915-1989) trabajó engalanando inmuebles también para la industria. Es el caso de la fábrica de naipes Heraclio Fournier (ya desaparecida), cuyos bocetos a lápiz se encuentran depositados en el Museo de Bellas Artes de Araba/Álava. Rodet también trabajó en la empresa de vehículos DKW (actual Mercedes Benz) de Vitoria-Gasteiz, donde hoy todavía podemos contemplar su obra en los muros de las antiguas oficinas. Pero no sólo en Euskadi, Rodet, también realizó murales en otras industrias de Madrid y Barcelona.



Industrialización del naipe. Sáenz de Tejada. 1950. Foto: Museo de Bellas Artes de Álava/Araba.



En cambio, otros autores ni siquiera destacan sus murales de temática industrial cuando enumeran sus pinturas más importantes. Es el caso de Carlos Sáenz de Tejada y de Lezama (1897-1958), en cuyo catálogo hay dos relevantes omisiones: su intervención para el vestíbulo de Radio Vitoria, en la calle Olaguibel n.º 4 (1950) y su participación en la desaparecida fábrica Heraclio Fournier, de la que fue director artístico desde el fin de la guerra civil¹⁰. Las pinturas de emisora radiofónica evocaban la cultura, la agricultura y la industria mientras en el techo se podía ver la imagen de la virgen de Estíbaliz¹¹, mientras que para la fábrica de naipes pintó en 1952 un mural de tintes legendarios dedicado a la historia de los juegos de cartas y el proceso para su producción (López de Heredia 2019, 223). Los bocetos de ambas intervenciones se encuentran depositados en el Museo de Bellas Artes de Araba/Álava y son consultables a través de la herramienta EMSIME¹².

Similares son los casos del mural para las oficinas de la empresa vitoriana ECN (1967), obra de Carmelo Ortiz de Elguea (1944-), que no se menciona en la mayoría de las referencias a su obra¹³, o del del edificio de oficinas de la empresa ALFA (1959), expuesto, como veremos, en el Museo de la Industria Armada de Eibar¹⁴, realizado por Vicente Viudes (1916-1984) y que no se recoge en ninguno de los textos que glosan la obra de este artista murciano.

A tenor de lo expuesto, podemos concluir que hay una gran falta de conocimiento sobre todos los aspectos de estos bienes y que el estado actual de las investigaciones no está, ni de lejos, suficientemente maduro como para poder tener herramientas valorativas precisas y criterios de actuación solventes. La propia complejidad de su asociación al patrimonio industrial no ayuda, por lo que hemos de insistir en la necesidad de abordar cada caso de manera particular y con criterios transdisciplinares, incluyendo especialistas en patrimonio cultural, especialmente industrial, pero también en historia del arte, bellas artes y restauración.

¹⁰<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1958/03/08/048.html>

¹¹<https://www.gasteizhoy.com/eaj-62-radio-vitoria-una-emisora-muy-cercana-fundada-por-un-cirujano-en-1934/>

¹²<https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/autoria-saenz-de-tejada-carlos-titulo-apunte-de-grupo-de-jugadores-alrededor-de-una-mesa-proyecto-de-pintura-mural-para-la-fabrica-de-heraclio-fournier-origen-del-naipe/objeto-dibujo/ciuVerFicha/museo-1/ninv-3182>

¹³<https://catalogo.artium.eus/artistas/carmelo-ortiz-de-elguea/biografia>

¹⁴<https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/autoria-vicente-viudes/titulo-lo-que-fue-bosque-un-dia-rebano-o-mineral-gusano-o-planta-sera-unido-por-alfa/objeto-pintura/ciuVerFicha/museo-27/ninv-06670>

Y es que podemos afirmar con seguridad que éste es, de entre todos los aspectos del patrimonio industrial, probablemente el que menos atención ha merecido: desde los inventarios específicos, se ha desdeñado como parte del elemento decorativo (y, por tanto, superfluo), mientras que desde los estudios histórico-artísticos y relacionados con las bellas artes ni siquiera se ha tenido conocimiento de su existencia. De hecho, vidrieras y pinturas murales han sido pocas veces objeto de atención para quienes han estudiado el arte vasco contemporáneo, pues pervive la idea, alimentada por solventes voces del mundo de la historia del arte, de que apenas existen en el país obras de estas características que sean dignas de mención (GONZÁLEZ DE DURANA 1990: 126). Cuando en los últimos años se han generalizado las publicaciones sobre aspectos más transversales del patrimonio industrial, apenas se ha hecho mención a estos bienes, mientras que las investigaciones realizadas desde las facultades de Bellas Artes e Historia del Arte parecen preferir estudios monográficos o, en todo caso, analizar las obras en sus características técnicas y estilísticas, pero totalmente al margen de su contexto, obviando su vinculación a los edificios industriales en que se insertan. Como ya anunciábamos en páginas anteriores, esta evidente invisibilidad es aún más notable cuando vitrales y pinturas se encuentran en inmuebles que los inventarios reflejan como carentes de valores culturales, muchos de ellos en riesgo inminente de demolición. Entonces ¿cómo actuar? Si admitimos que en el ámbito vasco la pintura mural no tuvo apenas practicantes en el periodo de la postguerra (IBÍDEM) y que otro tanto pasó con la realización de vitrales (IBÁÑEZ GÓMEZ ET ALII 1994), ¿no debería esto precisamente poner el foco sobre este escaso, pero representativo, grupo de obras? ¿No es momento de desarrollar instrumentos legales y prácticos para su protección?

Lo cierto es que en otros países ya se han planteado esta cuestión, yendo incluso más allá e incorporando elementos (que quedan fuera del ámbito de este estudio) como reclamos comerciales, murales publicitarios e, incluso, *graffitties*. Sin duda es Estados Unidos uno de los lugares donde más se ha trabajado esta cuestión, y allí se han escrito manuales y artículos que hoy constituyen referencias ineludibles para tratar esta problemática. En este sentido, autores como Will Shank amplían el campo de la pintura mural más allá de lo establecido desde una visión del arte más tradicional. En su artículo de 2015 «El Arte en la calle ¿Con qué criterio elegir qué se puede salvar?» Shank ya denunciaba la irremediable pérdida patrimonial que suponía la eliminación de murales callejeros, más acusada desde el inicio del siglo XXI, ya que no sólo conllevaba la desaparición de ciertas expresiones artísticas, sino también del poso cultural y social de un movimiento, el de arte callejero, que había nacido en Chicago en la década de 1970 (SHANK 2015, 33), pero que era heredero directo del muralismo industrial, es decir, de las grandes pinturas realizadas desde la década de 1930 en fábricas, estaciones, oficinas gubernamentales, etc.

Más de diez años antes, en 2003, un grupo de profesionales del Getty Conservation Institute y del Getty Research Institute (Los Ángeles, California) decidió analizar el estado del movimiento muralista estadounidense (SHANK 2004). Más allá de las conclusiones de los diversos estudios que se derivaron (que, obviamente, revisten interés para el tema que nos ocupa), queremos aquí destacar la composición del equipo de trabajo. Con una intención claramente transdisciplinar, la investigación aunó las visiones de responsables de colecciones, profesionales de la conservación y la restauración, de la historia del arte y la historia social, pero también artífices (es decir, artistas muralistas) y, lo que resulta más sorprendente, fabricantes de materiales de pintura e incluso de profesionales de la filosofía y de la abogacía con probada trayectoria en el mundo del arte.

La dinámica de trabajo que se derivó fue también muy diferente a aquella que acostumbramos a desarrollar en Europa. Siguiendo la tendencia propia del mundo anglosajón, las personas expertas no se limitaron a exponer sus conclusiones, sino que se pusieron manos a la obra junto con las comunidades de edificios y barrios, las personas titulares de la propiedad de los inmuebles e incluso las empresas cuyos productos se anunciaban, cooperando para lograr la recuperación de algunos ejemplos. Citaremos aquí algunos casos, como la restauración de antiguos murales de publicidad de la empresa

Coca-Cola, financiados por la conocida máquina de refrescos, en Concord (Carolina del Norte). En 2011, el alcalde de la localidad se puso en contacto con la compañía y le pidió ayuda para restaurar un rótulo de pared de la década de 1950 que había sido recientemente descubierto en la principal intersección de la ciudad, al picar el revestimiento de uno de sus edificios, con el argumento de que la intervención era «parte de una iniciativa más amplia para revitalizar el lugar». La implicación de la empresa fue total, y la respuesta llegó por parte de su vicepresidente, que expresó la importancia que, en su opinión, tienen estos murales anónimos para la sociedad estadounidense:

Estos antiguos murales son una parte importante de nuestra historia con Coca-Cola. Pero también son parte importante de la historia de estos pueblos. Para las personas, son mucho más que rótulos pintados. Son testamentos vivos del vínculo perdurable entre Coca-Cola y la experiencia estadounidense... y estamos reavivando esa conexión emocional¹⁵.



Instrumento del proceso de recuperación de un antiguo mural publicitario de los años 1950.

Foto: <https://journey.coca-cola.com/historias/el-renacimiento-de-los-rotulos-fantasma-murales-restaurados-de-coca-cola-refrescan-centros-urbanos-en-el-sur-de-estados-unidos>

No sólo Estados Unidos está incorporando estas obras a su concepto de patrimonio cultural. En los últimos años han aparecido también en Europa algunos trabajos en esta línea, si bien todavía están lejos de la amplia visión demostrada por los estudios estadounidenses. En cualquier caso, caben destacar los inventarios de arte urbano de Lisboa (Soares Nemes 2015), Zaragoza (Grau Tello 2012) y Barcelona (García Gayo 2016), entre otros. Y es que, mirar el patrimonio mural con una visión más amplia, sobre todo vinculada con la apropiación y con los espacios de la ciudad ligados con sus habitantes, hace que esta manera integral de trabajar con los bienes patrimoniales se revele como la única posible.

También en nuestro entorno hay murales que se han convertido en parte integrante, no ya de un edificio, sino de todo un paisaje. El paso del tiempo y su situación estratégica (en inmuebles visibles por su altura, en cruces e intersecciones, en grandes espacios generados por infraestructuras urbanas) han hecho que lo que podía haberse reducido a una anodina pared medianera acabara por acoger pinturas murales, cierto es que con más vocación de venta que de ornato. Consolidado por el tiempo y por la mirada cotidiana de cientos, de miles de transeúntes, el mural termina por convertirse en una singularidad del edificio, así como un elemento diferenciador respecto a otros, elevando un inmueble a menudo carente de ningún otro interés a la categoría de elemento único o, al menos, singular.

¹⁵<https://journey.coca-cola.com/historias/el-renacimiento-de-los-rotulos-fantasma-murales-restaurados-de-coca-cola-refrescan-centros-urbanos-en-el-sur-de-estados-unidos>

Esta visión no debe, sin embargo, distraernos de lo esencial: más allá de formar parte de un imaginario colectivo y de integrar visiones más o menos nostálgicas de una época pasada, estos elementos tienen un innegable valor cultural, empezando por su interés documental, como restos materiales de la sociedad del siglo XX. Representan la manera de trabajar el arte publicitario en diferentes épocas, y su valor es equiparable al del diseño y la publicidad en otros soportes, esencialmente en papel. En el País Vasco podemos encontrar ejemplos impactantes que siguen la línea desarrollada en el párrafo anterior, como es el caso bilbaíno del mural de la empresa lechera RAM¹⁶, en la calle Artatzamina, en un bloque de viviendas de la década de 1960 cuya fachada lateral da a la carretera BI-625, la solución centro de la capital vizcaína. En el también bilbaíno barrio de Bolueta se conserva un mural en el que se lee que «Mi pie se viste con MIPE». Y qué decir del archiconocido letrero de ARTIACH en la Ribera de Deusto, pensado para cuando la ría del Ibaizabal-Nerviión era una de las principales arterias de la villa. También el acceso a Bilbao por ferrocarril estaba cuajado de reclamos de este tipo: en la calle Particular del Norte hay murales que presentan una plasticidad propia de la publicidad y que singularizan y caracterizan los edificios, almacenes de empresas bodegueras y del sector alimentario.



Amortiguadores Lipmesa. Autoría: María Romano Vallejo.

Ninguno de los territorios históricos de la CAPV se libra de la presencia de estos elementos: en el laudiotarra barrio de Areta (Araba) encontramos un mural publicitario de la empresa de amortiguadores LIPMESA. Esta firma se había constituido el 15 de marzo de 1943 con el nombre de La Industrial Plástica y Metalúrgica, S.A. En un principio su actividad se centró en la producción de elementos plásticos como artículos de decoración y bombas de bicicleta

y posteriormente se dedicó a la fabricación de amortiguadores. Hoy su producción se ha trasladado a Buenos Aires (Argentina), por lo que esta fachada es uno de los pocos documentos gráficos que nos habla de la importancia de esta fábrica, la misma que había impulsado la construcción del barrio que acoge su publicidad. Es memoria viva industrial, íntimamente vinculada a la razón de ser de este lugar, al tiempo que lo singulariza y diferencia de otros espacios de este municipio y habla de la industria como motor de la economía, pero también del urbanismo.



Bilbao. Edificio de viviendas. Hoy desaparecido el mural.

Foto: Amaia Apraiz Sahagún.

Y aunque, en general, estemos refiriéndonos a pinturas murales, no debemos perder de vista que muchas veces estas realizaciones se materializan con técnicas muy diversas, algunas a medio camino entre lo pictórico y lo escultórico, como las cerámicas vidriadas, bien en forma de azulejo, bien en opciones mucho más complejas y con distintos grados de relieves y texturas. Son varias las muestras de este tipo que todavía se conservan en nuestro entorno, si bien por su mayor facilidad de traslado respecto de las pinturas, poseen una debilidad específica que hace que tiendan a ser retiradas sin un criterio claro. Recientemente, el Museo Vasco del Ferrocarril ha retirado un mural publicitario de Telefunken, descontextualizándolo de su ubicación original en la estación de Arroa y trasladándolo a dependencias del museo. Otras, en cambio, permanecen *in situ* (y esperamos que sigan ocupando su espacio original), como la publicidad

seen una debilidad específica que hace que tiendan a ser retiradas sin un criterio claro. Recientemente, el Museo Vasco del Ferrocarril ha retirado un mural publicitario de Telefunken, descontextualizándolo de su ubicación original en la estación de Arroa y trasladándolo a dependencias del museo. Otras, en cambio, permanecen *in situ* (y esperamos que sigan ocupando su espacio original), como la publicidad

¹⁶Desgraciadamente este elemento ya ha sido borrado de esta fachada en la que ha estado más de 60 años

de Michelin de la estación de servicio de Olaberria, con el característico muñeco Bibendum, uno de los iconos más representativos del mundo del motor y emblema reconocido internacionalmente de esta marca francesa de neumáticos, con sede en Lasarte-Oria y Vitoria.

Otros ejemplos se encuentran en edificios de oficinas o antiguas sedes industriales. Es interesante el situado en el portal de acceso del edificio Gran Vía 81, en Bilbao. Un mural realizado a base de losetas cerámicas cuadradas, realizado en 1978 y que como firma cuenta únicamente con la inicial C. Representa un espacio industrial que en primer plano acoge embarcaciones, cableados mineros, aviones, puentes y edificaciones, todo ello en una alegoría del progreso industrial. El expediente de construcción de este edificio carece de referencias a este mural, lo que vuelve a llamar nuestra atención sobre la necesidad de contar con estudios e investigaciones que ayuden al conocimiento y, en el futuro, contribuyan a desarrollar elementos para su posible protección.



Portal de de acceso del edificio Gran Vía 81 En Bilbao. Foto: Amaia Apraiz Sahagún.



Gasolinera de Olaberria. Foto de AVPIOP



Proceso de traslado del mural (<http://facebook.com/juanjoolazola>)

En cuanto a ejemplos ubicados en edificios netamente industriales, podemos citar el caso de la fábrica EVEC, en Berriz, una empresa procedente del valle del Deba. En la entrada a las instalaciones, junto a la escalera de acceso a la zona de administración, podemos encontrar una representación de las máquinas de verificación y control, sus productos más destacados. Adaptada al perfil de la escalera, es una obra cuya autoría también desconocemos, así como todo lo relativo a su encargo, fecha de ejecución, etc., incidiendo, como en el ejemplo anterior, en la importancia de desarrollar estudios específicos que permitan avanzar no sólo en el conocimiento sino también en el reconocimiento de estas obras del patrimonio cultural vasco.

Si abordamos ahora el capítulo de los vitrales, vemos que, a diferencia de los ejemplos anteriores, hay un mayor corpus de estudios, si quiera de carácter general. En el estado español, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando realizó entre 2016 y 2019 un estudio de las vidrieras de los edificios públicos de Madrid, en el Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad (NIETO ALCAIDE Y SOTO CABA 2019). Liderado por el historiador del arte y miembro de esa Academia, Víctor Nieto Alcaide

de y la historiadora del arte Victoria Soto Caba, la investigación pretende continuar el trabajo comenzado en 1996 por el propio Nieto Alcaide (Nieto Alcaide 1998) y contar con un exhaustivo inventario de vidrieras. El objetivo no es otro que su puesta en valor y difusión, desde aspectos técnicos, artísticos, históricos o de conservación.

Que se estén llevando a cabo dichos trabajos pone de manifiesto que en el campo del conocimiento, por una parte, y en el de los inventarios, por otra, cada vez se tiende a una mayor especificidad que redundará en un mejor conocimiento del bien. Y es que este tipo de elementos que suelen ir acompañando a la obra mayor, es decir, la arquitectura, son en la mayoría de los casos importantes ejemplos de la plasmación artística del momento. Los vitrales profanos de temática industrial son algo escaso, no sólo en el ámbito de las empresas sino también en el ámbito de la arquitectura civil y religiosa vinculada con



Mural en la zona de acceso a las oficinas. Foto: María Romano Vallejo.

los poblados industriales... No obstante, los escasos ejemplos conservados son obra de importantes empresas artísticas y manufactureras, como la vizcaína Vidrieras de Arte o la Sociedad Maumejean de Vidrieras Artísticas que, aunque de origen francés, trabajó mucho en territorio guipuzcoano y vizcaíno. Y, sin embargo, a excepción del gran vidrio de la estación Abando-Indalecio Prieto de Bilbao,



Imagen de la vidriera Aurrera. Foto extraída del libro Vidrieras del Arte.

ya inventariado, no existe en la actualidad ninguna obra de este tipo que haya sido recogida en el registro o el inventario de la CAPV, ni de manera individual, ni formando parte de un conjunto arquitectónico. Debemos insistir, una vez más: es urgente y necesario realizar un inventario de estos bienes, iniciando el rastreo en los edificios públicos para, posteriormente adentrarnos en los privados. En estos encontraremos muchos ejemplos en claro riesgo de desaparición.

La presencia del vitral representa una manera de decoración que, durante el periodo industrial, pasó a formar parte de los nuevos edificios representativos de la modernidad: fábricas, estaciones, bancos o, incluso, embarcaciones, ya que importantes compañías como Bergé y Cia, el vapor Cabo San Antonio, el vapor Fernando Poo, el Vapor Monte Urbasa de la C.^a Euskalduna y el vapor Dómine de La Naval contaron en sus interiores con vitrales de importancia (Ibáñez Gómez et alii 1994, 80). Frecuentemente se representaron alegorías del mundo obrero y del trabajo, creando una auténtica iconografía de la industria vasca que, todavía hoy, resulta claramente reconocible. Sirvan a modo de ejemplo los dos diseños, con y sin color, que Vidrieras de Arte realizó para la empresa Aurrera, de Sestao y que, desaparecida la fábrica (y, por tanto, sus vitrales), son la única memoria que nos queda de tan espectacular representación.

6.1 Ámbito Nacional

Como se ha señalado, a falta de un inventario sistemático, los edificios que en sus pinturas murales o vitrales cuentan con la temática industrial como eje principal son, aparentemente, escasos. Podríamos decir, de hecho, que constituyen casi una excepción. Eso hace aún más excepcionales casos como el de la sede del Banco Bilbao (hoy BBVA) en la calle de Alcalá, en Madrid, un edificio declarado Bien de Interés Cultural en 1999. El conjunto está formado por doce murales al temple, realizados en 1923 por el pintor Aurelio de Arteta y Errasti (1879-1940), cuyos temas son el mundo agrícola y el mundo industrial: el trabajo intelectual; el sembrador; la recolección; las cargadoras del muelle; los descargadores; el astillero; la fundición; el ferrocarril; la arribada del pesquero; pescadores en el muelle; la mina y las Artes. Situados en la rotonda central, están coronados por el gran vitral realizado por la casa Maumejean, también en 1923. Por su singularidad e interés, fueron objeto en 2003 de una concienzuda restauración, supervisada por Antonio Sánchez Barriga y Javier Barón, especialista en pintura de los siglos XIX y XX en el Museo del Prado. Hoy conforman uno de los atractivos del edificio, cuyo vestíbulo puede ser visitado en horario de oficina.



Interior del vestíbulo con pinturas y vitral.

Foto: Wikipedia.

Y, sin embargo, éstas no son las únicas obras de arte del inmueble, y no todas ellas han recibido el mismo tratamiento y consideración. Recientemente la colección BBVA¹⁷ ha cedido al Museo San Telmo de Donostia-San Sebastián el mosaico titulado *El sembrador*, una obra poco conocida del mismo Arteta, realizada a la vez que los murales decorativos de la sede madrileña. Este mosaico se encontra-



El sembrador de Arteta. Fuente: *El Diario Vasco*.

ba en los fondos de la entidad financiera¹⁸, sin que se hayan aportado demasiados datos al respecto. En este sentido, cabe reflexionar entre la delgada línea que separa la propiedad privada de estos bienes de su uso público, como parte de edificios que gozan incluso de protección legal y son, como en el caso madrileño, utilizados como reclamo para visitantes. Por ello, es necesario que la administración cuente con organismos de colaboración que permitan trabajar en cuestiones relacionadas

con la muestra de los fondos privados, como paso importante en la puesta en valor y difusión. Más allá de activos dinerarios, estos bienes culturales son parte de la cultura material. En esta línea las campañas de concienciación patrimonial entre estos agentes privados son el paso previo a la salvaguarda y conservación de sus colecciones. Un primer paso es hacer pública la colección, como en el caso de algunas cajas de ahorros¹⁹ y bancos. Sin embargo, por mucho que entendamos que el patrimonio es un activo cultural para entidades y empresas, su preservación no es considerada en absoluto un problema prioritario (González Zorzano 2004, 449). Esta problemática se da, incluso, con las empresas de carácter público, que en ciertos casos se consideran con capacidad para vender los bienes culturales

¹⁷<http://www.kulturklik.euskadi.eus/noticia/2018062210180859/san-telmo-museoa-incorpora-a-su-exposicion-permanente-el-sembrador-mosaico-de-coleccion-bbva/kulturklik/es/z12-detalle/es/>

¹⁸<https://www.coleccionbbva.com/es/sobre-coleccion/>

¹⁹<https://www.kutxateka.eus/arte/arte>

de su propiedad sin considerarlos de titularidad pública. El caso no es hipotético, se ha dado ya con motivo de la disolución de Madrived (empresa de la Comunidad de Madrid)...

que en julio de 2013 se encontraba en quiebra, procediendo a la venta en subasta pública en Ansorena de 42 cuadros, entre ellos obras de Miralles, José Guerrero y Manuel Rivera. Tanto la alcaldesa como la oposición se posicionaron en contra, por entender que suponía una pérdida de patrimonio.

No obstante, se aprobó la disolución de Madrived, con transferencia de sus activos y pasivos a Macsa, la empresa cultural. En definitiva, se subastaron las obras entendiendo que, al pertenecer a una empresa pública, no son bienes de las Administraciones públicas y, en consecuencia, no se les puede aplicar el art. 28.2 LPHE. Lo que ocurre con estas empresas públicas es que tienen un patrimonio propio (González Zorzano 2004, 449).



Interior del Parque Móvil. Foto: <https://artedemadrid.wordpress.com/2015/07/15/el-parque-movil-abre-sus-puertas/>

Algo similar sucede con el caso del Parque Móvil de los Ministerios Civiles de Madrid, construido entre 1944 y 1952, según proyecto de los arquitectos José Fonseca Llamedo y Antonio Arroyo, quien diseñó los garajes y el taller. Este edificio, como parte de una ampliación de la década de 1950, es un buen ejemplo de arquitectura de postguerra, y contiene en su interior una monumental pintura de 26 metros de longitud, obra del muralista Germán Calvo (1910-1995), que representa los oficios del automóvil. Esta obra, pintada en 1951, había permanecido oculta dentro de las instalaciones de la administración del Estado, sin que hasta 2014 se tuviera constancia de su pervivencia. En esa fecha, la Junta de Castilla y León comenzó los trámites para sacarlo del lugar para el que fue concebido, en la calle Cea Bermúdez de Madrid, y trasladarlo al vestíbulo de su Delegación Territorial en Palencia²⁰. La argumentación, nada patrimonial, que esgrimió la administración castellana fue la de poder «disfrutar de una espléndida obra en la tierra de su creador», una fundamentación que no se centraba en criterios de salvaguarda del bien y que más bien respondía al compromiso adquirido con la familia del artista de prestar una mayor atención a su obra, respaldada por colectivos como la Asociación de Amigos de la Fundación Díaz-Caneja. La decisión no sólo contraviene lo explicitado en la Carta de ICOMOS, pasando el mural de ser un elemento indisoluble de la arquitectura a un bien mueble portable, sino que degenera la esencia misma del concepto de preservación patrimonial. Implica también temas legales, puesto que se da a la familia, como depositaria de los derechos derivados de la autoría, capacidad para decidir sobre el destino de la obra. Pero, además, las acciones en torno al mural (un elemento

²⁰Diario Palentino, 12 de diciembre de 2014: <https://www.diariopalentino.es/noticia/z4ef2b33a-0f61-9521-c1d43dd-08d6e8910/201412/la-junta-se-traera-los-oficios-del-automovil-de-german-calvo->

que encaja fácilmente en el concepto clásico de belleza e incluso, por sus dimensiones, en el de monumentalidad) enmascaran el verdadero quiz de la cuestión: una operación inmobiliaria que pretende acabar con los edificios del Parque Móvil, de titularidad pública. Nuevamente, la falta de una figura de protección patrimonial que trate tanto la parte arquitectónica como la pictórica, lleva a soluciones que están lejos de cumplir con las exigencias culturales que un bien de estas características plantea.



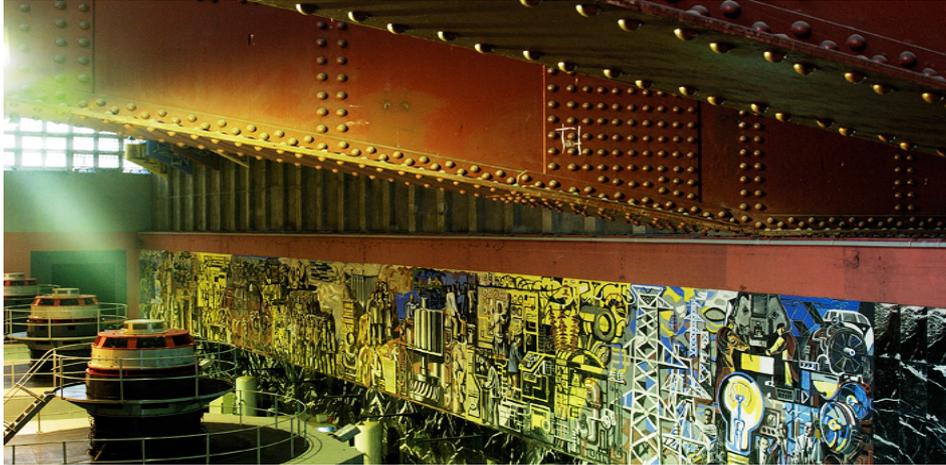
Central Eléctrica de Proaza. Foto: <https://arquitecturadeasturias.com/obras/central-hidraulica-de-proaza/>

Este ejemplo pone en evidencia el problema conceptual entre bien mueble y bien inmueble, ya que edificio y mural fueron ideados de forma insoluble para un contexto concreto, pero, pasado el tiempo, se están trabajando como dos elementos independientes, ignorando la relación que, de origen, existe entre ambos. De igual manera, el traslado desvirtuaría la lectura integral del bien ya que, si bien es cierto que la pintura se preserva, una parte de sus valores patrimoniales, como el de la capacidad de interpretación, desaparece. Se pone así de manifiesto un vacío legal que lleva a la pérdida de valores culturales, tanto de la arquitectura como de la pintura.

En este sentido, sería necesario que una protección patrimonial específica salvaguardara las pinturas murales (como también los vitrales) de las futuras intervenciones a las que se viera abocada. Nos estamos refiriendo, y sólo a modo de ejemplo, a actuaciones como mutilaciones o reducciones de tamaño, para encajar las pinturas en una nueva ubicación. Además, es necesario establecer un protocolo de actuación que, acompañado de personas expertas en restauración, garantice la preservación patrimonial, tanto durante el traslado y el montaje en la nueva ubicación como durante el tiempo que permanezca allí, puesto que la variación en las condiciones ambientales planteará nuevas problemáticas para su preservación.

Como en el Parque Móvil, este tipo de aparataje iconográfico está presente en elementos productivos industriales. Particularmente conocido es el caso de las centrales hidroeléctricas asturianas (pertencientes actualmente al Grupo EDP), donde colaboraron el arquitecto Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) y su hijo, el arquitecto, pintor y escultor Joaquín Vaquero Turcios (1933-2010). Una de las más representativas es la central hidroeléctrica de Proaza (1968), ubicada en el río Trubia. Padre e hijo

conceptualizaron un hito del Movimiento Moderno, haciendo suya la idea de «obra de arte total» y aunando arquitectura, ingeniería, pintura mural y escultura. Uno de los espacios más espectaculares de esta central es la sala de generadores, rodeada por seis murales que representan motivos eléctricos y campos magnéticos.



Central Grandas de Salime.

Foto: <https://turismoasturias.es/descubre/cultura/patrimonio-industrial/recursos-y-equipamientos/salto-y-central-hidroelectrica-de-grandas-de-salime>

Otro ejemplo de colaboración entre Vaquero Palacios y Vaquero Turcios es la central hidroeléctrica de Grandas de Salime (1956), también incluida en el registro del Movimiento Moderno, cuya realización correspondió, en este caso, al hijo. En las paredes de su sala de máquinas se desarrolla una gran pintura mural que interpreta una descarga eléctrica entre dos polos. En la pared de aguas arriba se representan los diferentes episodios de la construcción del salto de la central.



Central de Tanes.

Un tercer ejemplo es la central hidroeléctrica de Tanes (1970-1978), ubicada en el río Nalón. Su sala de turbinas fue decorada con unas espectaculares pinturas murales en donde el color es la base y las formas abstractas atrapan el lugar, generando un contexto cultural global en el que arte y patrimonio industrial se aúnan.

Estos tres casos, que pertenecen a la compañía energética, tienen un programa de conservación y mantenimiento, además de un programa de visitas a las instalaciones, mostrando una actitud proactiva en la salvaguarda y protección del bien en su conjunto: la actitud de la empresa es claramente conservacionista. Sin embargo, ninguno de estos tres conjuntos cuenta con ningún tipo de protección cultural, lo que a futuro podría generar problemas vinculados con la convivencia de obras de arte y estructuras productivas. Más en estos casos, donde el diseño está claramente vinculado a la actividad productiva de las centrales, constituyendo un todo desde el momento mismo del proyecto. ¿Qué sucederá si estas centrales dejan de cumplir su función original, producir energía? ¿Si dejan de tener interés económico para la empresa que, ahora mismo, se está encargando de salvaguardar todo el conjunto? En nuestra opinión, las administraciones no deben aguardar al fin de la actividad productiva para abordar la problemática relacionada con estos bienes, singularmente con la imbricación entre arquitectura y obras de arte mural, pues ya hemos visto cómo es precisamente la falta de criterios de actuación claros y contundentes la que conduce a pérdidas patrimoniales irremediables. Actuar de urgencia puede ser indispensable en ciertos casos, pero no debe convertirse en la única forma posible de intervenir ante esta compleja problemática.



Estación de Chamberí. (Museometro Madrid)

Un ejemplo de este tipo de acción de urgencia se ha colado recientemente en la prensa: es el caso del azulejo del metro de Madrid, descubierto en las obras de la estación Sevilla²¹. Lo cierto es que Metro Madrid está llevando a cabo un programa de recuperación de algunos elementos históricos, especialmente de murales publicitarios de azulejo. Andén 0 es el programa que aúna la estación de motores, el vestíbulo de Pacífico y la estación de Chamberí²². Esta estación, diseñada por Antonio Palacios, pertenece a la primera Línea de Metro de la capital, inaugurada en 1919, y conserva un buen número de paneles cerámicos de los años 20 del pasado siglo. A principios de

la década de 1960, la Compañía Metropolitana decidió aumentar la longitud de los trenes y ante la imposibilidad de alargar esta estación, la clausuró en 1966. En 2008 se musealizó y recuperó como estación visitable y desde entonces se presenta como uno de los grandes reclamos de la compañía; sin embargo, carece de protección patrimonial (García Rodríguez 2018, 98).

El mural de la estación de Sevilla, un azulejo publicitario de hacia 1920, se ha encontrado tras un muro. Lo cierto es que se sospechaba de su existencia gracias a una investigación sobre la azulejería del metro de Madrid que se realizó 2002 bajo la dirección de Antonio Perla de las Parras, nueva constatación de la necesidad de la investigación como paso previo a la protección y gestión de estos bienes. Tras el hallazgo, la dirección de patrimonio de la Comunidad de Madrid evaluó, en palabras de su directora, Paloma Sobrini, «si existen elementos susceptibles a ser protegidos, ya que todas las instalaciones ferroviarias construidas antes de 1936 son Bienes de Interés Patrimonial».

Entre tanto, el mural está siendo desmontado azulejo por azulejo y «luego se estudiará la técnica más apropiada para restaurar el conjunto, con cuyos gastos corre la empresa que realiza las obras en la estación». Se estudiará también si debe permanecer *in situ* o puede ser trasladado a otra ubicación,

²¹El País, 7 de junio de 2018: https://elpais.com/ccaa/2018/06/06/madrid/1528298562_585492.html?id_externo_rsoc=FB_CC

²²<https://www.metromadrid.es/es/quienes-somos/anden-cero#>

algo que será consultado con la empresa adjudicataria de las obras. Y aquí es donde debemos nuevamente insistir: debería existir ya un protocolo de actuación, claro y preciso, que evitase tener que dejar la decisión en manos de empresas concesionarias, cuyo objetivo no es la salvaguarda patrimonial y cuyos criterios, por tanto, no tienen por qué coincidir (de hecho, raramente lo hacen) con los de quienes perseguimos la preservación de sus valores culturales.



Mural cerámico de la Estación de Sevilla.

Foto: https://elpais.com/ccaa/2018/06/06/madrid/1528298562_585492.html

6.2 Ámbito vasco

En el ámbito vasco no existe un estudio sistemático, ni siquiera un listado, de vidrieras y murales en inmuebles industriales y administrativos. Ello transmite la impresión de que son pocas las empresas que tienen o conservan estos bienes, y de que estos se encuentran en las zonas más visibles: administrativas o representativas como entradas, escaleras, salas de reuniones... pero el hecho es que es difícil cuantificar su volumen real.

Menos problemática es su presencia en la obra pública, ya que suelen aparecer en las estaciones y son fácilmente identificables (aunque debemos lamentar que en este caso tampoco existe un registro sistemático). Una de las obras más significativas en este campo es la gran vidriera acompañada de una pintura mural de la estación de Abando-Indalecio Prieto, en Bilbao. Realizado en 1948 por Jesús Arrecubieta Otaño, del taller Unión de Artistas Vidrieros de Irún, según bocetos de Moreno Iturrioz, está compuesta por 301 paneles, cubriendo una superficie de 251 metros cuadrados. En ella se representa el aspecto vasco caracterizado a través de la industria, el deporte, la agricultura... La Estación no cuenta con ningún grado de protección, con lo que, en cuanto se ejecute la obra de soterramiento de los andenes para la llegada del tren de alta velocidad (que lleva consigo una importante reducción de la longitud de la bóveda, casi reducida a su mínima expresión), la vidriera quedará descontextualizada y relegada a un simple motivo decorativo, perdiendo su carácter original: embellecer la entrada a la Villa de Bilbao. Pese a que en 2010 se solicitó su protección al Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura (petición que fue reiterada en 2016), lo cierto es que no se ha realizado ningún movimiento para su salvaguarda, dejando desatendida esta importantísima obra, lo que pone de manifiesto la falta de interés por parte de la administración en la salvaguarda de estos elementos patrimoniales.

Aún más problemático es el caso de la antigua oficina del Banco Español de Crédito (Banesto), sita en la calle Navarra, en Bilbao. Como hemos visto en el caso de la sucursal madrileña del Banco Bilbao, las entidades financieras, y especialmente sus sedes centrales en plazas importantes, son uno de los referentes más destacados a la hora de incorporar obras de arte de temática industrial. En estos casos, los cambios de uso de estos edificios hacen peligrar esos mal llamados “elementos decorativos” (que no hacen sino completar la lectura global del bien), pues demasiado a menudo la épica de sus escenas no encaja con la nueva orientación, habitualmente comercial, de los locales.



Estación de Abando. Foto: Amaia Apraiz Sahagún.



Detalle de la vidriera. Foto: Amaia Apraiz Sahagún.

Este inmueble (que hasta 2018 había sido propiedad del grupo invivas) fue vendido para alojar en él un centro comercial especializado en perfumería. En el edificio se encontraban (y eran visibles hasta fecha muy reciente) algunos de los murales sobre temática industrial más importantes de los que se tiene constancia en Bilbao: una serie alegórica sobre el trabajo agrícola, naval, minero, ferroviario... pintada por Fernando Rincón. El edificio no cuenta con una protección patrimonial (y, por supuesto, en los catálogos municipales no se recoge ninguna mención a sus murales) y hoy, en 2022, inaugurado el nuevo centro comercial, no queda ni rastro de las pinturas. A pesar de nuestras pesquisas, ha sido imposible dilucidar si han sido trasladadas o si, directamente, se ha eliminado. La pérdida patrimonial es irreversible, por no hablar de la merma de valores culturales del edificio, especialmente en sus espacios interiores. Nadie ha mostrado ninguna sensibilidad hacia el diseño de sus salas y, lo que habría podido integrarse sin problemas y sin ningún menoscabo del nuevo uso, ha dado lugar a espacios comerciales anodinos y banales, que podrían ubicarse en cualquier nave comercial del mundo.



Interior del Banco. Foto extraída de la revista conmemorativa del Banco (1952)

Ejemplos como éste nos muestran la importancia de contar con un protocolo de actuación, protocolo cuyo primer punto debería incluir una fase informativa, para que quienes adquieran un inmueble de estas características sean conscientes de la importancia de estas pinturas. A continuación, deberían aportarse alternativas para su preservación, insistiendo siempre en la recomendación de mantenerlas *in situ*. De esta manera, y casi de oficio, se debería acompañar a los nuevos propietarios en el aprecio y salvaguarda de estas obras. Y para ello es imprescindible establecer convenios colaborativos de asesoramiento con el



Pintura tema industrial. Banco de España.

sector privado, una baza con la que se puede trabajar en la corresponsabilidad en el ámbito del patrimonio cultural y que en nuestro entorno está apenas sin explorar. Existen en la capital vizcaína otros ejemplos que, si bien ahora parecen estar fuera de riesgo, requieren que se ponga en marcha ya de manera seria esta forma de actuación. Es el caso de la sede del Banco de España en Bilbao (Julián de Apraiz, 1923)²³, propiedad del Estado, que cuenta en su interior con un importante conjunto restaurado en 1998: una serie pinturas murales de temática industrial, realizadas en la década de 1950 por José Yarnoz Larrosa (1884-1966)²⁴, y una impresionante vidriera de la casa Maumejean. Como era habitual en la época, los murales

utilizan elementos reconocibles del paisaje bilbaíno para ubicar una escena de carácter épico en la que conviven la moderna industria (las fábricas humeantes, los modernos barcos, la extracción del mineral) con la tradición agrícola y pesquera. Hasta ahora nos hemos referido sobre todo a edificios de carácter público: estaciones e inmuebles de oficinas, donde las obras de arte, sean murales o vidrieras, son bien visibles y actúan como reclamo para potenciales clientes o para quienes utilizan determinados medios de transporte.

No obstante, apenas hemos hablado de edificios de producción propiamente dichos, salvo el caso concreto del Parque Móvil de Madrid. Pero en el caso del País Vasco, es necesario referirse también a fábricas y talleres, pues en ellos podremos encontrar también elementos de notable interés. Nuevamente, el primer obstáculo con el que topamos es el desconocimiento, la ausencia de un instrumento descriptivo que recoja estos bienes. A continuación, y como consecuencia directa, damos de bruces con una realidad: desde el momento en que la actividad industrial cesa (y en nuestro país esto es prácticamente una constante desde la década de 1980), las obras de arte que puedan estar contenidas en edificios industriales se convierten en presas fáciles para el desmontaje, la venta, el expolio e, incluso, el vandalismo y la destrucción.

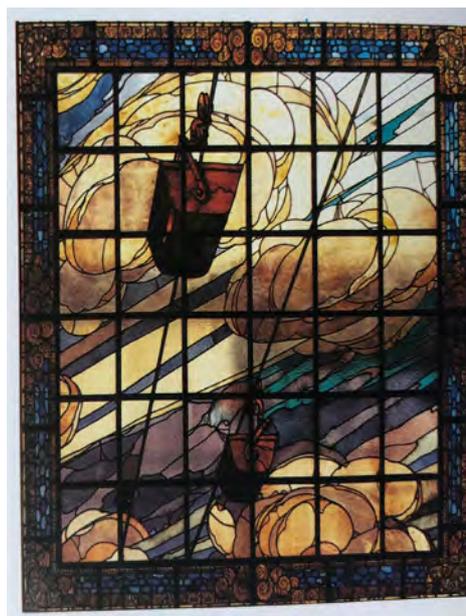


Imagen de la obra de Echevarrieta y Larrinaga. Fotos Vidrieras de Arte.

Urge, por tanto, un censo de estos bienes. Y estamos muy lejos de contar con uno. Hasta la fecha sólo se ha publicado un listado de empresas que encargaron la realización de vidrieras decorativas a la empresa Vidrieras de Arte (Ibáñez et alii 1994), que hemos podido completar gracias al archivo de la firma, depositado en el Archivo Histórico Foral de Bizkaia. Vidrieras de Arte contó entre sus artistas con importantes figuras como Aurelio Arteta, Luis Lerchundi Siroch, Lucio Ortiz de Urbina, Isidro Guinea, José San Sebastián, Santiago Uranga... entre otros. Sin embargo, no fueron los únicos que realizaron este tipo de trabajos, aunque si los más representativos en el ámbito de Bizkaia.

²³<https://www.bde.es/f/webbde/Secciones/Publicaciones/Folletos/Fic/bilbao.pdf>

²⁴<http://dbe.rah.es/biografias/19555/jose-yarnoz-larrosa>

COMPAÑÍAS, EMPRESAS PRIVADAS Y OFICINAS CON VIDRIERAS REALIZADAS POR VIDRIERAS DE ARTE
ARABA
Cremalleras Areitio, S.A. Vitoria- Gasteiz
J.E.Z. S.A. Llodio
Serrerías Alavesas, Vitoria-Gasteiz
Emisora de Vitoria
GIPUZKOA
C.ª Naviera Bidasoa, Pasajes
Delclaux y C.ª, Arrasate-Mondragón
Unión Cerrajera, Roneo, Arrasate-Mondragón
BIZKAIA
Alondra Lanas, Bilbao
AHV (Barakaldo, Sestao, Bilbao, Erandio)
Aurrera S.A. Bilbao
C.ª Echevarrieta y Larrínaga, Bilbao
C.ª Nacional de Oxígeno, Bilbao
Construcciones Echevarría, Plentzia
Construcciones S.A.G.E., Bilbao
Construcciones Urgaba, Bilbao
Delclaux, Bilbao
El Águila Tejidos, Bilbao
Faes, Erandio
Forjas y Alambres del Cadagua
Fundiciones Abando, Bilbao
Gorbea y C.ª, Bilbao
Gorbea, S.A. Bilbao
Hijos de Mendizabal, Durango
Imprenta Industrial, Bilbao
Joyería y Platería Luis Gana, Gernika
Muebles Sarmiento, Bilbao
Pradera Hermanos, Zaratamo
Pradera Hermanos, Galdakao
Talleres Progreso, Bilbao
Talleres Yozar, Bilbao
Toldos Bilbao Goyoaga, Bilbao

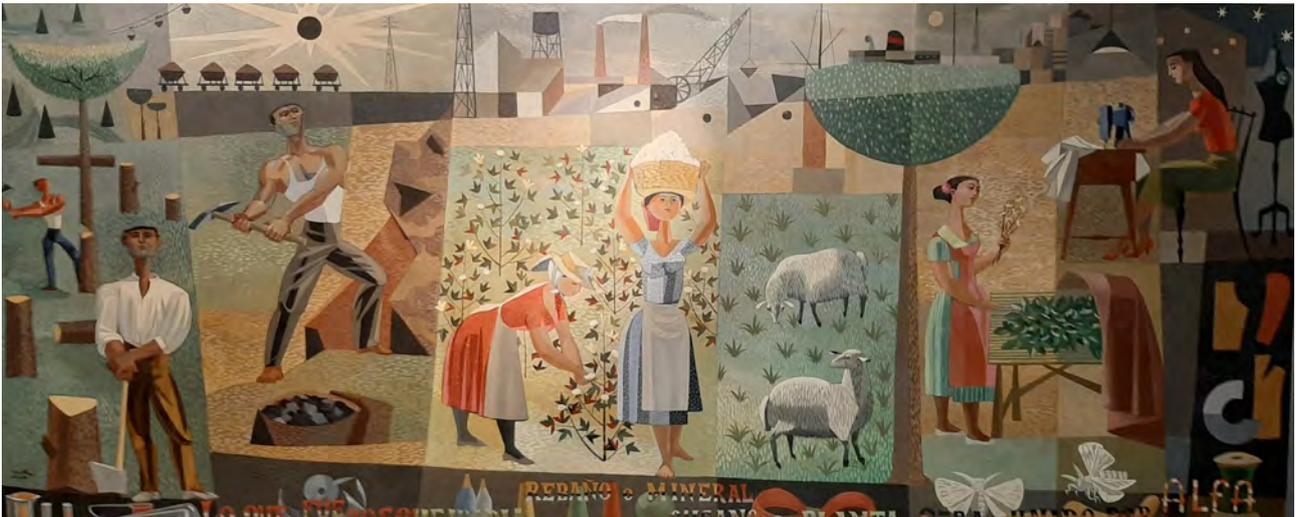


Vidriera en el edificio Moyua, Bilbao. Fotos Vidrieras de Arte.

Existe un tercer ámbito que también debe ser tenido en cuenta a la hora de abordar esta temática: nos referimos a los edificios urbanos que, en el caso de las localidades vascas, a menudo hacen convivir entre sus muros los espacios de vivienda con las oficinas, despachos y sedes empresariales. Emblemático es el caso del edificio Moyua, en la Plaza Elíptica de Bilbao: para la zona de acceso del servicio se diseñó una colorida vidriera dedicada al trabajo ferrón, obra del artista Mariano Corral (1926-2009) (IBÁÑEZ ET ALII 1994, 73)²⁵.

Por último, debemos tratar las obras de este tipo que ya han sido trasladadas a museos, si bien en la CAPV son pocos los ejemplos disponibles. Quizás el caso más

llamativo sea el del Museo de la Industria Armera de Eibar, que ha hecho una apuesta profunda por la recuperación de algunos murales y vidrieras del municipio. De hecho, en la actualidad el museo expone dos de estos bienes, vinculados con industrias eibarresas: el mural de ALFA y la vidriera de Cadenas Iris. Las casuísticas de ambos son diferentes. En el caso del mural de Alfa, éste fue rescatado del edificio de oficinas previamente a su demolición. Por el contrario, el edificio de Cadenas Iris no ha sido derribado, pero el museo se hizo cargo de la vidriera de su caja de escaleras cuando la empresa trasladó sus instalaciones a un polígono fuera de Eibar.



Museo de la Industria Armera. Ayuntamiento de Eibar.

Si nos centramos en el mural de ALFA, plasma una visión alegórica y sexualizada del mundo laboral. En la zona izquierda, un hombre ejemplifica el trabajo forestal y el trabajo de la minería. En la zona de la derecha, unas mujeres recogen algodón y trabajan en el patronaje y la confección (con una máquina de coser). Es una de las manifestaciones más importantes del muralismo industrial vasco, obra del murciano Vicente Viudes, un pintor prácticamente olvidado en su tierra, pero con una importante trayectoria internacional: fue en Estados Unidos donde encontró el mejor mercado para su pintura, colorista y con un toque naïf. Como muralista trabajó también en Londres, en el palacio real de Etiopía y en el palacio presidencial de la República de Malawi, por poner algunos ejemplos. En el estado español fue uno de los artífices de los murales de los cines Carlos III y Amaya, y del Teatro de Bellas Artes, en

²⁵Lamentablemente, nos ha sido imposible constatar que esta obra permanezca *in situ*, tras la reciente reforma del edificio que la alberga. I

Madrid. Tras la donación de la pieza por parte de la empresa, el traslado de la obra se produjo con el asesoramiento técnico de la empresa Albayalde. El proceso se llevó a cabo en una serie de pasos: desintegración, traslado al taller para su análisis y reintegración en el museo, en dos piezas, sobre una pared adaptada a tal efecto que garantizaba mantener las características físicas de su ubicación original. Desde entonces, el Museo de la Industria Armera de Eibar se encarga de su conservación, gestión y salvaguarda.

En el caso de los vitrales, el museo también ha cumplido un importante papel en la salvaguarda de elementos patrimoniales de estas características en el municipio. La empresa Cadenas Iris ha cedido la vidriera que se encontraba en la escalera de acceso a las instalaciones administrativas. Realizada en la década de 1960, se trata de una representación abstracta que incorpora unas cadenas en el centro, en alusión al trabajo de la firma. En este caso, se estableció, antes del cierre de la empresa, un protocolo de actuación y traslado. Sabiendo que las instalaciones se iban a abandonar, los propietarios vieron conveniente el mantener esta vidriera, símbolo de la empresa, expuesta en el museo de Eibar.



Vital de Cadena Iris (Eibar). Foto Museo de Eibar.

Estas diferentes circunstancias nos permiten también elaborar una reflexión sobre las diversas causísticas con que no encontramos al tratar este tema. En el caso de Alfa, la descontextualización del



Pintura mural. Foto Euskal Museoa.

elemento era la única vía para salvaguardar el mural, y sólo cabe interrogarse sobre si el espacio y la forma elegidos para su exposición son los adecuados para mostrar, de la mejor manera posible, el significado y la ubicación original de este bien. Por el contrario, el traslado de la vidriera es más difícil de justificar: se alega que corría peligro de ser vandalizada en su ubicación original; y nada tenemos que alegar a este respecto. Pero lo cierto es que el documento por el que se integra este bien a la colección del museo podría (y, en nuestra opinión, debería) incorporar una cláusula que obligue a reintegrarlo al lugar para el que fue diseñado. Si no, tanto la vidriera, en sí, como el edificio para el que fue concebida verán menoscabados sus valores culturales, mientras

que el museo tampoco estará cumpliendo con su misión y compromiso con el patrimonio industrial eibarrés.

Otro museo que posee en sus fondos bienes de este tipo es el Euskal Museoa-Museo Vasco, actualmente en proceso de reorientación. En su colección destacan los murales de temática naval realizados en la década de 1960 por el pintor José María Ucelay (1903-1979), artista cuya obra suele asociarse con la tendencia plástica es la Nueva Objetividad: escenas y figuras de marcado estatismo y atemporalidad. Fueron realizados para La Naviera Vizcaína, pero no para un inmueble, sino para una embarcación: el petrolero Bilbao. Las piezas (en origen separadas y que en el museo se exponían ensambladas) fueron encargadas para la Cámara de Oficiales del petrolero, que fue botado el año 1962. El tema general de la obra es la historia de la navegación bilbaína, reproduciendo escenas muy variadas, incluyendo la Casa de Vizcaya en Brujas, astilleros, el arranque de las Siete Calles de Bilbao, efectos navales, la ría del Ibaizabal-Nerviión, el monte Serantes...



Pintura de temática naval. Foto Euskal Museoa.

Destacable es también la colección conservada en el Museo Rialia (Portugalete), que custodia, entre otras obras, los imponentes murales de Altos Hornos de Vizcaya, ejecutados por Nicolás Martínez Ortiz de Zárate (1907-1981) en 1952 y que pertenecen a la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI). En este caso, se trata de una cesión temporal, por lo que el riesgo es que al vencimiento de los convenios entre ambas instituciones, nos encontremos con un museo aún más vacío de contenido, y con una situación similar a la descrita con otra sociedad pública, MADRILDEC.

Encontramos otro ejemplo, con casuística diferente, en el Chillida Lantokia, espacio museográfico que ocupa las antiguas instalaciones de la Papelera Elorza y el molino Azpikoetxea, en Legazpi. En este caso, encontramos con que una parte del museo, la correspondiente con el molino, es parte del Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco, ya que fue declarado monumento en 2009 (BOPV N.º 42, 2 DE MARZO DE 2009), mientras que el resto, la fábrica de papel de Patricio Elorza, carece de ningún tipo de protección. Es precisamente en este espacio, en la antigua zona de oficinas, a la altura del segundo piso, donde se conservan tres vitrales, dos con motivos vegetales y otro de carácter figurativo que representa un paisaje con construcciones industriales.

En este caso, no es objeto del museo conservar ni difundir estas piezas, que forman parte del inmueble, hoy con un uso cultural, pero sin que ningún instrumento descriptivo ni legal dé cuenta de su existencia e interés. Su pervivencia dependerá, por tanto, de la voluntad y sensibilidad de quienes gestionen este espacio, algo que la experiencia nos demuestra puede no ser suficiente para garantizar su preservación.

Otros ejemplos se custodian fuera de museos, pero todavía en el ámbito de las instituciones públicas. Es el caso de mural de Agustín Ibarrola (1930-) conservado en el del Salón de Plenos del Ayuntamiento de Sestao. En el año 1962, Ibarrola pintó un mural de 3,86 metros de largo por 1,20 de ancho en «el bar del chato», por encargo de su propietario, Matías Martínez, amigo del artista. En él reflejó aspectos del movimiento obrero, de Altos Hornos de Vizcaya, y del paisaje de la ría, pero no plasmó su firma. El local fue posteriormente sede del PCE y en 2004 se decidió la retirada de la pintura y su traslado al ayuntamiento de Sestao. La operación se presentó como una manera de mostrar respeto por el artista y por el patrimonio artístico de la localidad, sin que se hayan escuchado hasta ahora voces críticas con el cambio de ubicación y significación que supuso una alteración tan radical del contexto para el que fue concebido.

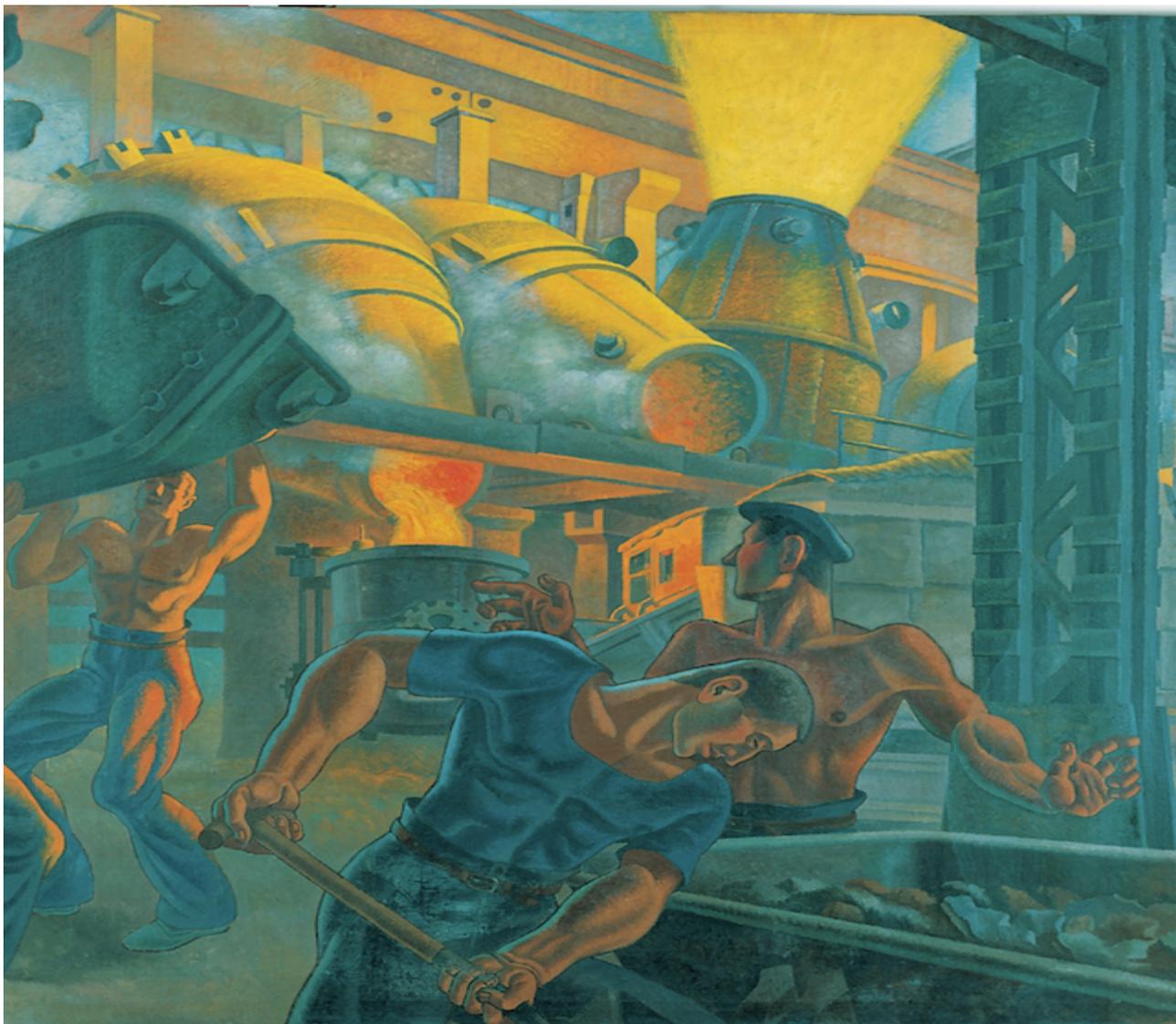


Imagen de la obra. Foto cedida por Mikel Martínez Vitores.

En otros casos, es el propio artista el que denuncia la mala gestión de su obra. El propio Agustín Ibarrola denunció en 2006 la destrucción de uno de sus murales durante la rehabilitación del edificio de la Arrupe Etxea (sede de la Compañía de Jesús) de Bilbao. La pintura, realizada entre 1952 y 1953 por encargo de la orden jesuita, se situaba en el salón de actos del edificio, ocupando las paredes laterales y el techo abovedado de la sala.

Para su eliminación, la compañía alegó que la obra se encontraba en muy mal estado, llena de humedades, lo que suponía un alto costo «tanto como la remodelación completa de Arrupe Etxea». Según hizo constar la prensa, tanto el Ayuntamiento de Bilbao como la Diputación Foral de Bizkaia avalaron la decisión de eliminar esta pintura²⁶, sin que hayamos podido tener acceso a los informes que justificaban esta drástica opción.



Vitrales de las oficinas . Foto: Amaia Apraiz Sahagún.

²⁶<https://www.lavanguardia.com/cultura/20061208/51295755663/destruyen-un-mural-de-ibarrola-en-el-edificio-de-los-jesuitas-en-bilbao-en-lugar-de-restaurarlo.html>

Casos de estudio

Analizada la situación general, desde el ámbito internacional hasta nuestro entorno más inmediato, pretendemos ahora presentar algunos ejemplos de la CAPV que pueden ilustrar diferentes problemáticas y, por tanto, suscitar la búsqueda de soluciones efectivas. Queremos así dar con un patrón o patrones de actuación susceptibles de ser aplicados a futuros decretos de protección o que, al menos, frenen la descontextualización y pérdida de estos frágiles bienes.

Los ejemplos seleccionados obedecen a casuísticas diversas, precisamente para ofrecer un amplio espectro de situaciones, tan variado como lo será la gestión de este patrimonio:

- ejemplos de los tres Territorios Históricos de la CAPV, para garantizar la representatividad de la muestra;
- bienes presentes en industrias de diferentes sectores económicos;
- variedad en las cronologías, si bien es cierto que ha resultado prácticamente imposible documentar este tipo de bienes en los edificios más antiguos, por lo que todos los casos ofrecidos son del siglo XX, y la mayoría de su segunda mitad;
- obras de artistas reconocidos y otras anónimas, para que quede representada la variedad de casuísticas a que nos enfrentamos;
- inmuebles que carecen de figura de protección patrimonial en el marco de la legislación autonómica (aunque puedan estar incluidos en los planes de ordenación urbana u otros instrumentos de ámbito municipal);
- edificios carentes de propuesta de protección en los inventarios autonómicos, por lo que tampoco han sido incorporados a la normativa urbanística local;
- fábricas y talleres que mantienen la actividad industrial; y
- edificios vacantes, tanto en riesgo de demolición como con previsión de cambio de uso.

Industrias Dogo, Usurbil, Gipuzkoa

Las instalaciones industriales de la antigua empresa DOGO, en Usurbil, conservan un interesante conjunto artístico, compuesto por un vitral-lucernario y una serie de murales pintados. Ocupan la caja de escalera de un inmueble por lo demás anodino, similar a tantos de los que se levantaron en territorio guipuzcoano, situado en una de las áreas industriales del municipio, en la muga con Lasarte-Oria.



Imagen del mural.Caja de escalera. Foto: Amaia Apraiz Sahagún.

El edificio (que hoy ha cambiado de uso y alberga pequeñas empresas de carácter secundario y terciario) carece de cualquier tipo de protección, y estos bienes no han sido recogidos en catálogos o inventarios, ni mencionados en ninguna publicación de referencia. Y, sin embargo, son precisamente estos murales y esta vidriera los elementos que más carácter aportan a la antigua sede de DOGO, más aún cuando este tipo de manifestaciones son tan escasas en nuestra industria. Cabe preguntarse, de hecho, si su existencia no puede, por sí misma, justificar una propuesta de protección más elevada que el “ninguna” con que cuenta en la actualidad.

Este tipo de ejemplos dejan en evidencia el escaso conocimiento que tenemos sobre estos aspectos de nuestro patrimonio industrial, así como la falta de herramientas para garantizar la conservación *in situ* de estos bienes. Desde luego, son varias las actuaciones que resultarían pertinentes en este caso:

- Descripción detallada del inmueble e incorporación de anexo sobre los murales y vidrieras.
- Insistencia en la vinculación entre todos estos bienes, ya que los elementos ornamentales son contemporáneos al edificio e inherentes a él, incorporando en su iconografía y temática referencias a la empresa DOGO.
- Revisión de la valoración, aportando una valoración conjunta (edificio-murales-vidriera) y otra individualizada de cada elemento.
- Colaboración con la actual propiedad del edificio, para garantizar la preservación de estos elementos y, sobre todo, para poder hacer un seguimiento en caso de cambio de uso o proyectos para su transformación o, incluso, derribo.

IMOSA (actual Mercedes Benz), Vitoria-Gasteiz, Araba



Obra de Rodet. Vista General. Instalaciones de Mercedes Benz en Vitoria Gasteiz. Foto: https://rodetvilla.com/?page_id=785

En la actual fábrica de Mercedes Benz se encuentra uno de los murales más interesantes desde el punto de vista plástico, temático y de autoría. Actualmente su autor está siendo reivindicado como una de las figuras importantes del panorama artístico vasco. Nos estamos refiriendo a Roberto Rodet (1915-1989), un artista que trabajó muchas técnicas y temáticas, desde la pintura religiosa (en el ábside la basílica de Arantzazu) hasta el retrato. La temática industrial también la trabajó en algunos importantes murales, como el de la Facultad de Ciencias Económicas de Sarriko, pintado en 1963 (elemento desaparecido), o en la Biblioteca Municipal de Balmaseda. Será a partir de finales de la década de 1950 cuando se especialice en pintura mural para empresas, realizando importantes trabajos para Heraclio Fournier (elemento que fue demolido en la década de 1980 y cuyos dibujos matriz se hayan depositados en el Museo de Bellas Artes de Araba), o las decoraciones de los barcos Conde Argelejo y su gemelo Explorador Iradier (KORTADI OLANO Y ARANZASTI 1994, 121), en los que también participó el pintor Carlos Sáenz de Tejada²⁷.



Obra de Rodet. Vista General. Instalaciones de Mercedes Benz en Vitoria Gasteiz. Foto: https://rodetvilla.com/?page_id=785

²⁷Blanco y Negro, 8 de marzo de 1958, 48 [en línea] URL <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1958/03/08/048.html>

Con respecto a la obra que Rodet realizó para IMOSA (Industrial del Motor S.A), sabemos que esta fue encargada en la década de 1970 para la zona de las escaleras de acceso a las oficinas, representando una alegoría al trabajo que, como era habitual en la época, incorporaba escenas de minería, metalurgia, mecánica...

Sorprendentemente, la ficha del inventario de patrimonio industrial del Centro de Patrimonio Cultural Vasco no incorpora una sola mención a este impresionante mural, uno de los más monumentales del panorama artístico alavés. Puesto que ha transcurrido ya más de una década desde que se revisara por última vez este inventario, consideramos urgente realizar una visita a las instalaciones, para comprobar el estado de conservación de esta obra y describirla pormenorizadamente, de modo que pueda incorporarse su descripción, como anexo, a la ficha de este inmueble.

Por lo demás, se recomienda seguir el mismo protocolo que en el caso de Industrias DOGO, en Usurbil.

ECN Cable Group, Vitoria-Gasteiz, Araba

La empresa surgió en 1959 de la fusión de Cablenor y de Echebarria Hermanos y en el área de administración y oficinas se conserva un mural de Carmelo Ortiz de Elgea Jauregui (1944-)²⁸, uno de los integrantes del grupo de vanguardia GAUR. Es uno de los escasísimos ejemplos de obra de este autor de que disponemos en la CAPV, especialmente singular porque en él se mezclan la pintura y la escultura no figurativa, en una obra de arte total.



Murales en las oficinas. Foto cedida por María Romano Vallejo.

La rareza de este tipo de ejemplos lo convierte en un elemento de primer orden en el panorama artístico y de creación vasca. En este caso el mural fue someramente recogido en las fichas del inventario de patrimonio industrial y, por tanto, sabemos de su existencia. Sin embargo, las vicisitudes por las que están atravesando las instalaciones en los últimos años nos hacen temer por su integridad. De hecho, ECN cerró en 2014 y el edificio fue adquirido por la empresa Cunex un año después. En este caso, la falta de un protocolo de actuación deja a esta obra en un estado de abandono, y su conservación al albur del conocimiento y la buena voluntad de quienes, en la actualidad, gestionan este inmueble.

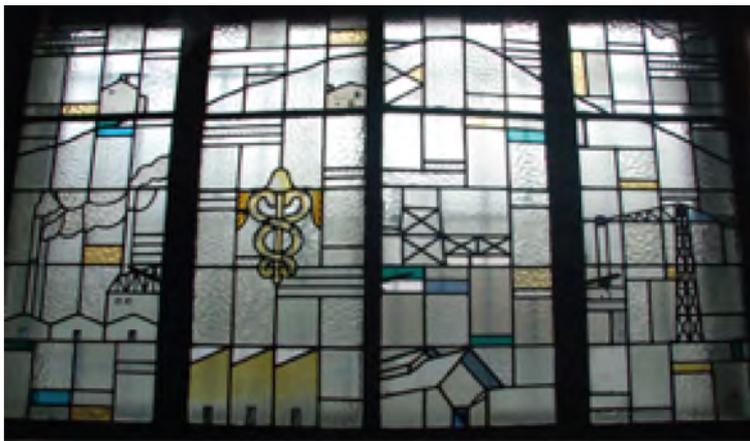
En este caso, además de volver a visitar las instalaciones para comprobar la integridad y el estado de conservación de la obra, es imprescindible realizar una reunión informativa con los nuevos propietarios, dándoles a conocer la importancia y el valor de esta obra artística, pero también de la singularidad de estar vinculada con el edificio industrial que la alberga.



Murales. Foto cedida por María Romano Vallejo.

²⁸ Para más información de este artista ver <http://carmeloortizdeelgea.com>

Pradera Hermanos, Zaratamo, Bizkaia



Vidriera de Pradera Hermanos. Foto Amaia Apraiz Sahagún.

El último ejemplo que proponemos es el del edificio industrial abandonado de la empresa Pradera Hermanos, en Zaratamo. Ubicado en el barrio de Arkotxa y vacante desde 2009, hasta 2015 conservaba una vidriera de temática industrial, sita en la zona de las oficinas, y creada y diseñada por la firma Vidrieras de Arte S.A. Muy diferente a todos los ejemplos que hemos analizado hasta ahora, presenta una visión esquemática del mundo de la industria en la que se entremezclan el paisaje con los caseríos, las fábricas y las grúas, las chimeneas humeantes acompañadas por el símbolo de Mercurio, dios del comercio. Una ventana formada por cuatro hojas de formato vertical que, tras el proceso de desmantelamiento que ha sufrido el edificio, han desaparecido de su ubicación original, tal y como comprobamos al visitar las instalaciones con motivo de este trabajo. Fuentes orales han informado de su traslado a dependencias municipales, sin que nadie en el ayuntamiento haya confirmado este extremo.

En este caso, proponemos un protocolo de actuación de emergencia, diferente al que se ha establecido en ejemplos anteriores:

- Informar al ayuntamiento y a la empresa encargada de la demolición de la existencia de este bien patrimonial .
- La empresa de demolición deberá pasar un informe que debería ser enviado al Centro de Patrimonio del Gobierno Vasco en el que se incorporarían las fotos del bien, medidas, estado de conservación, lugar donde se encontraba el bien, lugar a donde se ha procedido al traslado.
- Incorporar esta información en la ficha del elemento en las bases de datos del centro y, en el caso de elemento retirado, incorporarlo al catálogo de patrimonio mueble.

7. Conclusiones: pautas propositivas



Las pinturas murales y los vitrales representan una más de las manifestaciones artísticas de la época industrial y, como tales, deben ser investigadas, catalogadas, gestionadas, valoradas y protegidas; son, sin duda alguna, parte integrante del patrimonio cultural vasco. Han servido de soporte para representar visiones épicas de la industria, del comercio, del mundo rural... o también para mostrar el poder de una empresa, firma o sociedad. Hoy, son parte de la historia cultural del País Vasco en dos facetas: desde el punto de vista artístico y como parte de su acervo documental. Los pocos ejemplos que conocemos bien y que se encuentran en inmuebles industriales revelan la necesidad de contar con figuras específicas para su protección, encaminadas a su salvaguarda, pero también al conocimiento y valoración del contexto para el que fueron creadas. Y ello se hace especialmente acuciante en las actuales circunstancias, inciertas y plagadas de cambios que afectan al tejido productivo, a los inmuebles y estructuras, a la trama urbana, etc.

Por ello nos permitimos expresar una serie de necesidades, abordables y prácticas, que constituyen la aplicación más importante del trabajo realizado:

Creación de campos específicos en los inventarios

Es cierto que a los inventarios y/o catálogos se les pide un grado de concreción y exhaustividad que, a veces, es difícil poder generar. Las fichas contienen gran cantidad de información, muchas veces difícil de sistematizar, que acaba volcándose en el campo "descripción". Allí conviven las referencias a la decoración, con aspectos formales, materiales... Pero la singularidad de estos bienes, vidrieras y murales, requiere de una manera específica de consignar la información, tratada como un anexo vinculado al bien-matriz (el edificio) pero que recoja toda la información necesaria para su identificación, valoración y protección. Este anexo (religiosos, civiles...).

Este anexo (que será es también útil para otros bienes con casuísticas similares) permitirá recoger una mayor definición en aspectos como materiales, estilo, decoración, dimensiones, cronología, autoría... además de recoger una valoración patrimonial propia, independiente del bien-matriz. Su correcta redacción será de gran utilidad en el caso de que se pretenda proteger alguno de estos bienes, ya que contendrá la mayoría de la información necesaria para la redacción del preceptivo informe de valoración.

Para ello, proponemos el siguiente modelo:

- 1.- Nº de inventario: La pintura mural o vidriera tendría un número nuevo, pero interrelacionado con el bien-matriz al que está asociado.
- 2.- Autoría: Toda la información relativa a la autoría del bien, no sólo el nombre de quien lo ha diseñado sino también toda la cadena de producción, hasta la ejecución final. Esto es especialmente relevante para los bienes realizados en taller, o por empresas manufactureras.
- 3.- Cronología: Información relativa a la fecha de diseño y ejecución del bien.
- 4.- Descripción: se trataría de una descripción minuciosa que incorpore no sólo la temática del objeto sino cuestiones como las técnicas, medidas y, en definitiva, cuantos detalles se puedan a portar a tal fin.
- 5.- Estado de conservación: descripción detallada del estado de conservación del bien, identificando, en su caso, patologías e indicando posibles tratamientos o intervenciones.

6.- Intervenciones: histórico de todas las intervenciones de que ha sido objeto el bien. En caso de que haya sido trasladado de su ubicación original, se indicará ese aspecto, incluyendo los motivos de su traslado y su ubicación actual.

7.- Anexos

a.- Documentación gráfica. Para ello es necesario contar con una buena colección de fotos, tanto las obtenidas durante las fases de trabajo de campo como la que se puedan aportar a través de la documentación: memorias constructivas y/o planimétricas, publicaciones, catálogos... Se deberá aportar al menos una de ubicación, que nos sitúe dónde se encuentra en bien, una general – que nos permita ver la obra en su totalidad – y algunas fotos de detalles, cuidando de documentar aspectos como fechas, firmas o desperfectos.

b.- Documentación espacial. Aportar un croquis de ubicación del elemento que permita su contextualización.

c.- Bibliografía y documentación. Todas las referencias al bien, incluyendo las encontradas en archivo, publicaciones generales, monografías, catálogos de exposiciones, enlaces a recursos digitales...

Sugerencias para los instrumentos de protección

En los decretos de protección es necesario y conveniente introducir un epígrafe específico sobre los temas de conservación. Para ello debería incluirse algunos aspectos que aparecen en la Carta de Restauo de 1972, en especial el anexo C Instrucciones para la ejecución de restauración de pintura y escultura, que habla de un examen del estado de conservación y la redacción de un informe:

- 1.- Reconocimiento cuidadoso de su estado de preservación y conservación del bien.
- 2.- Redacción de un informe que complete la información contenida en el anexo de la ficha

El régimen de protección debe especificar claramente si el mural o la vidriera se consideran inherentes al bien inmueble y, por tanto, han de ser conservados *in situ*, o si, por el contrario, hay motivos para justificar su traslado. En este caso, debe justificarse claramente la razón para la descontextualización del bien y especificar los pasos a seguir para que en la nueva ubicación se mantengan, en la medida de lo posible, los valores culturales que llevan a su protección. En todo caso, se recomienda que los bienes que vayan a ser expuestos lo hagan acompañados de documentación gráfica que muestre su ubicación original y de información textual que explique los motivos para su traslado.

Protocolo o Plan de colaboración entre agentes públicos y privados

Es necesario generar un cauce de comunicación abierto entre los agentes privados (habitualmente quienes poseen estas obras y los inmuebles que las contienen) y la administración pública, comunicación encaminada a un buen entendimiento entre las partes en pos de un fin mayor: la salvaguarda del bien patrimonial.

Estos cauces colaborativos son fundamentales para trazar las pautas de actuación, especialmente cuando no enfrentamos a bienes contenidos en inmuebles de titularidad privada. Es preciso dotar a sus gestores de criterios en materia de conservación, restauración, etc. Una hoja de ruta, a modo de

manual de instrucciones, alineada con las recomendaciones de Icomos, Unesco y otros organismos culturales.

Para que este plan de trabajo pueda resultar fructífero es necesario que se hayan establecido previamente mecanismos de conexión entre los agentes públicos y privados. Por la propia naturaleza de los bienes que nos ocupan, y al encontrarse en todos los casos dentro de las instalaciones industriales, es pertinente buscar una interlocución fluida y directa. En este aspecto, y viendo que la actual estructura empresarial está generando una visión hacia la sociedad, y se están creando nuevos canales entre las empresas y la sociedad (el área de responsabilidad corporativa) parece más sencillo trazar esas líneas de comunicación. Pero, en todo caso, la iniciativa debería partir del Departamento de Cultura, comenzando por informar de la existencia de estos bienes, de su importancia cultural y de las distintas opciones para su gestión y salvaguarda, incluyendo los mecanismos para su protección legal y los medios para contar con ayudas públicas en cuestiones relativas a conservación, prevención, restauración... todo ello con el objetivo encaminado al mantenimiento del bien. Es imprescindible establecer una línea de difusión, un "canal de consulta" que permita dar respuesta a las necesidades en esta materia.

El segundo paso consistirá en establecer campañas dirigidas a los propietarios privados, para que sean proactivos en la conservación y preservación de esta parte tan específica del patrimonio cultural vasco. Este ejercicio permitirá ir ampliando y actualizando los inventarios, convirtiéndolos en verdaderas herramientas de gestión, así como hacer seguimiento de los bienes que sean descontextualizados, identificando su ubicación actual e incidiendo en las actuaciones necesarias para su salvaguarda.

8. Bibliografía

ALFARO SIQUEIROS, David; GUERRERO, Xabier; GONZALEZ CAMARENA, Jorge. *Rehabilitación Murales*. Chile: Consejo de Monumentos Nacionales, 2014.

ASOCIACIÓN VASCA DE PATRIMONIO INDUSTRIAL Y OBRA PÚBLICA (coord.). *Patrimonio industrial en el País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2012.

BELEJ, Cecilia. "Murales efímeros para las exposiciones industriales en el primer peronismo". *H-industri@*, año 9, primer semestre, 2015, 110-132.

CABANILLAS CASAFRANCA, África. "En peligro el mural sevillano de Delhy Tejero". *MAV (Mujeres en las artes y Cultura Visual)*, 2018 [en línea] url <https://www.m-arteyculturavisual.com/2021/04/02/en-peligro-el-mural-sevillano-de-delhy-tejero/>

CALVO SANTOS, Miguel. *The Detroit Industry Murals*, 2017 [en línea] URL <https://historia-arte.com/obras/murales-de-la-industria-de-detroit>

CANALES HIDALGO, José Antonio. *Pintura mural y publicidad exterior*. Tesis doctoral, Julio 2006 [en línea] url <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/1980/tesisUPV2373.pdf>

CORZO, Miguel Ángel y Valentín, Nieves: *Conservación de Vidrieras Históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: Paul Getty Trust, 1994

DIPUTACIÓN FORAL DE BIZKAIA. *Vidrieras de Arte S.A., Argi tailerra / Un taller de luz*. Catálogo de la exposición realizada en la Sala Ondare en 1994. Bilbao: DFB, 1994.

FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano. "De la primera industrialización a la reconversión industrial. La economía vasca entre 1841 y 1990". En L. GERMÁN. E. LLOPIS y J. MALUQUES (eds.). *Historia económica regional de España, siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica, 2001.

FERNÁNDEZ, LUIS Y JAUREGI, Joseba (coords.). *Vicrila, 1890 – 2003. Sus hombres y sus hechos*. Bilbao: Vicrila, 2003.

GARCÍA GAYO, Elena (coord.). *Arte urbano. Conservación y restauración de intervenciones contemporáneas*. Número monográfico. *Ge-conservación*, 10, 2016. [en línea] url <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/download/731/932/>

GARCÍA RODRÍGUEZ, Laura. *Documentación del patrimonio industrial del siglo XX en la ciudad de Madrid*. Madrid: Museo de Historia de Madrid, 2018.

GEA, J.C. El artista total que alzó los templos asturianos a los dioses de la energía. *La Voz de Asturias*, 15 de febrero de 2018 [en línea] url <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2018/02/15/vaque-ro/00031518710971439666834.htm>

GONZALEZ DE DURANA, Javier. "El muro y la grieta. Arte y desarrollo urbano durante la postguerra en Euskadi (1939-1959)". *Kobie*, VII, 1990, 124-133.

GONZÁLEZ ZORZANO, Juan Carlos. *Límites del dominio de los bienes culturales muebles*. Universidad de La Rioja, 2015

GRAU TELLO, M^a Luisa. *La pintura mural en la esfera pública de Zaragoza*. Universidad de Zaragoza, 2012

IBÁÑEZ GÓMEZ, Maite, SANTANA EZQUERRA, Alberto y ZABALA Llanos, Marta. *Arqueología industrial en Bizkaia*. Bilbao: DEIKER, 1988.

IBÁÑEZ GÓMEZ, Maite, TORRECILLA GORBEA, M.^a José y ZABALA LLANOS, Marta. *Vidrieras de Arte*. Bilbao: Berriz, 1994.

KORTADI OLANO, Edorta y ARANZASTI, M.^a José. *Euskal margolariak : Aureski Kutxen Bildumetan = Pintores vascos : en las colecciones de las Cajas de Ahorros. IV, Nuevas generaciones*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa; Vitoria-Gasteiz: Fundación Vital Kutxa, 1994.

LÓPEZ DE HEREDIA ARMENTIA, Yolanda. "Las pinturas murales de Carlos Sáenz de Tejada para la fábrica de Heraclio Fournier". *Sancho el Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 42, 223-253, 2019 [en línea] url <https://revista.sanchoelsabio.eus/index.php/revista/article/view/252>

MANZARBEITA VALLE, Santiago. "La pintura mural en la comunidad de Madrid". En Cardero Losada, Rosa; García Fresneda, Carmen (coords.). *Pintura mural en la comunidad de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, 2015.

MARRODÁN, M.A. *Los pinceles de Vasconia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.

MORENO MORENO, María Pura y Sanz Alarcón, Juan Pedro. "Central de Proaza, Joaquín Vaquero Palacios, 1964. Plasticidad abstracta en la arquitectura Industrial Monumental". En *IV Congreso Internacional Pioneros de la arquitectura moderna española*. Fundación Alejandro de la Sota, 2017 [en línea] url https://www.researchgate.net/publication/326377510_Central_de_Proaza_Joaquin_Vaquero_Palacios_1964_Plasticidad_abstracta_en_la_arquitectura_Industrial_Monumental

MURRAY IRIZARRY, Néstor. *Rafael Ríos Rey y el muralismo en Puerto Rico*. Ponce: Museo de arte de Ponce, 2007.

NIETO ALCAIDE, Víctor y Soto Caba, Victoria. *Vidrieras en edificios públicos de Madrid*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2019.

NIETO ALCAIDE, Víctor. *La vidriera española, ocho siglos de luz*. Donostia: Editorial Nerea, 1998.

NIETO ALCAIDE, Víctor; Aznar Almaráz, Sagrario y Soto Caba, Victoria. *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Déco*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996.

NIETO YUSTA, Olivia (coord.). *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2019

PÉREZ PÉREZ, Silvia. "La pintura de José Vela Zanetti: Guerra Civil y exilio americano". *Anales de Historia del Arte*, 2010, Volumen Extraordinario, 295-302.

RUIZ, Rocio. "El Gobierno cubre con telas en Madrid al mejor muralista del siglo XX". *La Razón* 2021/12/11 <https://www.larazon.es/madrid/20211211/s6zjt65u6fe5jp4ohdxa6z4v5q.html>

SEDANO, Jose M.^a Radio Vitoria. *50 años en las Ondas (1934-1984)* Vitoria: Radio Vitoria y Diputación Foral de Álava, 1984

SHANK, Will (coord.). *Mural Painting and Conservation in the Americas*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2004.

SHANK, Will. "El Arte en la calle ¿Con que criterio elegir qué se puede salvar?". *Street Art Conservation Mural*. Observatorio de arte urbano. 2, diciembre 2015, 32-34.

SHANK, Will. *Before the Paint Hits the Wall*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2004 [en línea] url http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/paint_hits_the_wall

SOARES NEMES, P.: "Métodos de inventario aplicado al arte urbano de Lisboa". *Street Art Conservation Mural*. Observatorio de arte urbano, 2, diciembre 2015, 36-38.

ZLOTSKY, JUDY; ZLOTSKY, Norman; SALAZAR, Blana. "Agents of Change: Mexican Muralists and New Deal Artists". *Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications*, 6. [en línea] url https://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/6?utm_source=digitalcommons.unl.edu%2Fsheldonpubs%2F6&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Kultura eta Hizkuntza Politika Sailak ez ditu hala beharrez onartzen bilduma honetako ondorioak eta ideiak. Sailarekiko independenteak diren ikerketak dira, eta argitara ematen dira pertsona ikasiak eta publiko zabala bistaratzeko gutxiko gaiak edo jakintzak bistaratzeko eta hurbiltzeko, baina horrek ez du esan nahi nahitaez planteamenduak onartu behar direnik.

El Departamento de Cultura y Política Lingüística no asume necesariamente las conclusiones ni ideas vertidas en esta colección. Se trata de investigaciones independientes del Departamento que se sacan a la luz a fin de visualizar y acercar a personas estudiosas y al gran público temas o materias habitualmente con poca visualización, sin que ello suponga necesariamente la asunción de sus planteamientos.

Un registro bibliográfico de esta obra puede consultarse en el catálogo de la Biblioteca General del Gobierno Vasco:
<https://www.katalogoak.euskadi.eus/katalogobateratua>

