

INDUSTRIA Y DISEÑO. LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN
ENSIDESA
INDUSTRY AND DESIGN. THE INTEGRATION OF THE
ARTS IN ENSIDESA

Aida Villa Varela*
Universidad de Oviedo

Resumen

En Ensidesa el uso de arquitectura de estilo racionalista es evidente, así como la pretensión de dignificación de la mayoría de las edificaciones levantadas. Dicha voluntad se traduce en la inclusión de diversos elementos artísticos, en su mayoría alusivos al proceso industrial desarrollado en el inmueble al que acompañan. Tanto el empleo del racionalismo arquitectónico como el diseño integral de las edificaciones fue una constante en las industrias nacionales –programa estratégico desarrollado por el franquismo dentro del que se inscribe Ensidesa–.

En el caso de los edificios de Hornos de Fosa y Naves de Laminación la pretensión de integrar las artes como parte del diseño de las naves industriales es más que notable, materializándose en la inclusión de tres murales de influencia neoplasticista en los tímpanos.

Palabras clave: franquismo, empresas nacionales, fábrica, Bauhaus, racionalismo.

Abstract

In Ensidesa the use of rationalist style architecture is evident, as is the claim to dignify most of the buildings erected. This will translate into the inclusion of various artistic elements, mostly alluding to the industrial process developed in the property they accompany. Both the use of architectural rationalism and the integral design of the buildings was a constant in the national industries –a strategic program developed by the Franco regime within which Ensidesa is registered–.

In the case of the Hornos de Fosa and Naves de Laminación buildings, the attempt to integrate the arts as part of the design of the industrial buildings is more than remarkable, materializing in the inclusion of three neoplasticist-influenced murals on the eardrums.

Keywords: francoism, national companies, factory, Bauhaus, rationalism.

La persistencia racionalista durante el franquismo

La dictadura franquista supuso una ruptura a nivel político-económico y sociocultural con respecto al período anterior. La crisis propiciada por la contienda Civil y la economía de posguerra conllevó la paralización inicial de construcciones fabriles, otorgando mayor importancia la reconstrucción nacional –especialmente en materia de vivienda–. De este modo, no encontramos un verdadero desarrollo de la infraestructura y construcciones fabriles hasta la década de 1950.¹

Este período de crisis provoca la asunción y/o adaptación de nuevas ideas tanto urbanísticas como arquitectónicas. En lo relativo a la industria, estas serán puestas en marcha por el Instituto Nacional de Industria (INI)² a través de las diversas políticas industrializadoras que desarrolla durante sus años de vigencia (1941-1995).

En un primer momento, veremos como en el ámbito constructivo se trata de impulsar una arquitectura tradicionalista y monumentalista. Esta manifestación plástica sirve para enaltecer el gobierno y vincularlo con un pasado glorioso nacional que se trata de emular, y que sirve como base ideológica para el gobierno dictatorial; contando con claros ejemplos como el edificio del Ministerio del Aire de Madrid (1943-1958) o la Universidad Laboral de Gijón (1948-1957). No obstante, también se aprecia la resiliencia de las ideas racionalistas desde un inicio, cuya persistencia se hace innegable a partir de la década de 1950, especialmente en la arquitectura fabril e infraestructuras.³

Esta influencia viene determinada principalmente por dos factores: uno, nos encontramos con que gran parte de los arquitectos que desarrollan su labor en este período se han formado en la década de 1930, entrando así en contacto con el racionalismo arquitectónico en su época formativa y conociendo el GATEPAC (Grupo de artistas y técnicos para el progreso de la arquitectura contemporánea). Además, durante el período franquista se seguirán celebrando Asambleas de Arquitectos, cuyo génesis se remonta a 1930; así como los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), donde dieron conferencias arquitectos internacionales de la talla de Alvar Aalto, con lo que el aislamiento con la arquitectura racionalista internacional no es total. Lo que permite que las ideas persistan, penetren algunas novedades y se continúen aplicando.⁴ Y dos, Existen numerosas conexiones con el mundo germánico, viniendo técnicos y enviándose ingenieros y arquitectos, lo que conecta las construcciones –especialmente las fabriles– con las ideas y estética de la Bauhaus.⁵

A todo esto, debe sumarse la política propagandística realizada por el régimen en materia industrial como sinónimo de progreso nacional, lo que lleva a la ejecución de numerosos proyectos de gran envergadura en los que se valorará no sólo el progreso industrial *per se*, sino que se cuidará especialmente la estética y propaganda de los mismos, como veremos a continuación.⁶ Entendiendo, además, que estas construcciones son una obra integral donde los diversos artistas colaboran para hacer una obra de arte

total en la que todos los elementos –tanto constructivos como plásticos– convergen al servicio de las nuevas necesidades sociales, siendo ésta una de las ideas generatrices del Movimiento Moderno.

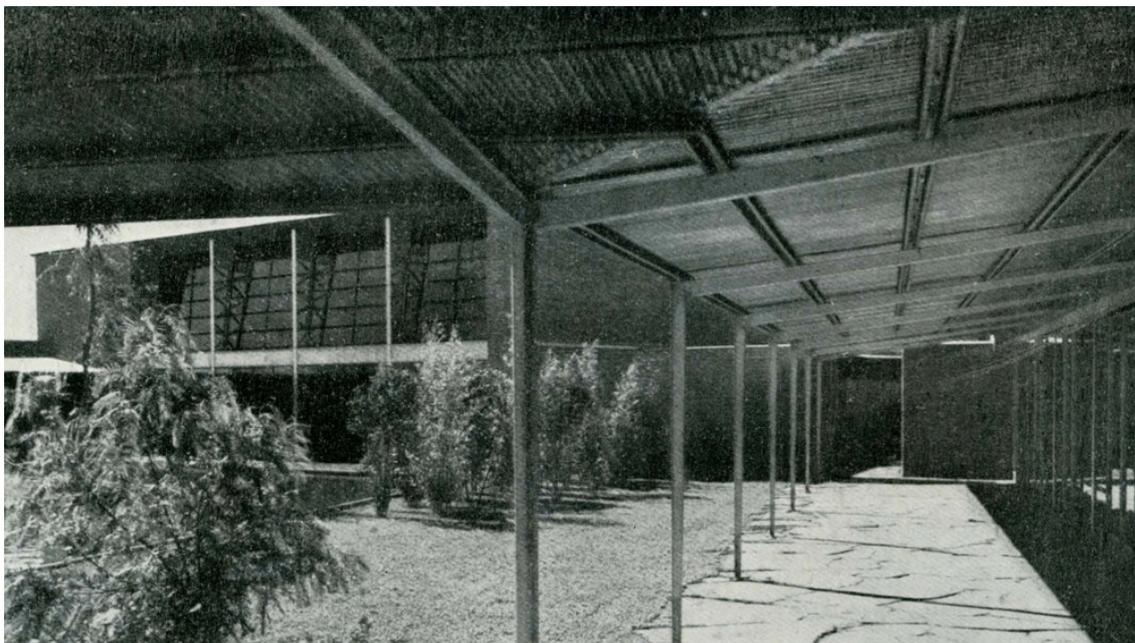


Fig. 1. Vista de los comedores para la SEAT.

Fuente: Revista Nacional de Arquitectura, no. 179 (Noviembre, 1956).

Esta casuística conlleva que nos encontramos con diversos proyectos en todo el país en los que se aprecian estas influencias. Un ejemplo singular –y temprano– de dicho fenómeno es el nuevo edificio de la *Electra Industrial* de Terrasa cuyas acciones pasan en su mayoría a la compañía alemana AEG en 1939⁷. El edificio fue proyectado en 1941 por el arquitecto Ignasi Escudé i Gibert, quien había estado en la década anterior en contacto con las nuevas teorías arquitectónicas, para lo que había viajado a Alemania, Bélgica y Holanda, dónde demostró especial interés por el movimiento del *Deutcher Werkbund*, en especial en la integración del diseño en los edificios.⁸ La eléctrica de Terrasa resulta significativo principalmente por dos cuestiones; en primer lugar, como se ha mencionado anteriormente, el arquitecto realiza un viaje a la sede alemana de AEG para conocer el edificio, y; segundo, porque en el mismo vemos el empleo de ladrillo para su ejecución, respondiendo esta singularidad a la carestía de materiales y la tradición fabril preexistente en Cataluña. El empleo de un material tradicional de la zona, sin embargo, no impide el uso de un lenguaje totalmente diferente, abriendo una nueva línea plástica en la zona. Si bien es cierto que el edificio de *Electra Industrial* no supone un ejemplo de grandes dimensiones, ni es una empresa pública, su construcción pone de manifiesto el contacto con la arquitectura fabril alemana desde el inicio de la dictadura.

En la década de 1950 comenzamos ya a encontrarnos proyectos industriales y edificaciones que responden completamente a los postulados racionalistas. Siendo uno de los ejemplos más significativos el complejo levantado por la Sociedad Española de Automóviles de Turismo S.A. (Seat) en

la zona Franca de Barcelona (fig. 1). La empresa automovilística fue impulsada dentro de las políticas de industrialización del INI, y se entendió desde un principio como un baluarte de modernidad. Para ello los arquitectos César Ortiz-Echagüe Rubio, Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya Castro, idearon los comedores de empleados en 1953.⁹ En relación con las teorías arquitectónico-urbanísticas, es apreciable la idea de aislar mediante un cinturón verde la zona de comedor con respecto al sector industrial:

“El mejor camino es aprovechar la Naturaleza, la vegetación, el aire y el sol, pero éstos de una manera íntima y personal. Es fundamental evitar la aglomeración masiva y anónima. Resumiendo: debe ser el jardín y el individuo. Para ello se han creado jardines y pabellones independientes, aunque enlazados por porches que les dan unidad dentro de la variedad.”¹⁰

Y también con la siguiente reflexión sobre el uso de materiales y la sinceridad con la que deben mostrarse al público, o lo que es lo mismo, aluden al principio de transparencia que se iniciaba con el diseño del edificio de la Bauhaus en Dessau:

“Casi únicamente con estos tres elementos: aluminio, cristal y ladrillo, hemos resuelto el edificio. El aluminio: ligereza y actualidad. El ladrillo: cerramiento y tradición. Ambos tratados con el máximo respeto, sin revestimientos que desvirtúen su valor estético, siempre independientes, sin mezclarse. El único enlace que nos hemos permitido entre ambos ha sido el cristal, que los une sin desvirtuarlos.”¹¹

Además de su singularidad arquitectónica, los comedores contaban con murales pictóricos en el interior realizados por Carlos Picardo con temática automovilística.¹² Dando así muestra de la importancia tanto técnica como estilística que se daba a la obra.

En 1957 Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya Castro se encargarían de proyectar la escuela de aprendices, y ese mismo año César Ortiz-Echagüe Rubio y Rafael Echaide Itarte diseñaron el edificio de laboratorios, ganador del premio Reynolds.¹³

La zona de embarque del Pozo Fondón¹⁴ (Llangréu, Asturias) (fig. 2), realizado en 1958, evidencia un ejemplo geográfico más cercano que el anterior. En este caso es obra del arquitecto asturiano Juan José Suárez Aller, y supone la sucesión de tres naves paralelas bajo arco, en cuya parte posterior se encuentran los dos castilletes de acceso al pozo vertical, uno hoy desaparecido. Lo curioso de este diseño es la presencia de tres murales, realizados por el artista Luis “Suco” Sánchez, de los cuales uno no se conserva. Éstos están realizados en gresite, y, pese a contar con figuras humanas, se encuentran sobre un fondo geométrico-abstracto. La temática de los mismos nos remite a diferentes labores que se realizan en la minería del carbón: entibado, extracción, barrenado...

Salvando las distancias, en este ejemplo nos encontramos esa dicotomía arte-arquitectura industrial, con el empleo del lenguaje moderno en la

arquitectura y con la presencia de murales que dignifican las labores que se realizan en el interior de ese espacio.



Fig. 2. Vista actual del Pozo Fondón.

Para finalizar este apartado introductorio, nos referiremos a una de las obras de Joaquín Vaquero Palacios —de entre las muchas que realizó en Asturias para Hidroeléctrica del Cantábrico—, La Central Hidroeléctrica de Miranda (Balmonte, Asturias) (fig. 3). Ésta fue realizada entre 1956 y 1962 (lo que le convierte en la más temprana). El proyecto aúna el diseño arquitectónico, pictórico y/o escultórico, como ocurre en todas las centrales proyectadas por el mencionado autor, puesto que la integración de las artes y el proyecto integral de la obra era algo que le preocupaba especialmente.¹⁵ Siendo la electricidad, por motivos obvios, el tema principal de su obra.

La Central de Balmonte cuenta con un proyecto decorativo que incluye paneles pictóricos en el interior, no obstante, en este caso analizaremos únicamente la decoración escultórica del exterior. Dicha decoración se concentra en la entrada, compuesta por dos torres con relieves, cuya función principal es la de propiciar la ventilación interior de la central, completamente excavada en la tierra. El material empleado para la entrada es hormigón sobre el que se tallan los motivos de Prometeo con el fuego y Atlas cargando el Universo. Estos motivos actúan como alegorías de las fuerzas de la naturaleza necesarias para elaborar la energía eléctrica, representada mediante una escultura en el dintel realizada en hierro y cobre.¹⁶

La inclusión de estos cuatro ejemplos industriales realizados durante la dictadura, dos de ellos realizados por empresas estatales (Seat e Hidroeléctrica del Cantábrico) y dos de por empresas privadas (*Electra Industrial* y Duro Felguera), sirve de contextualización para el ejemplo que

analizaremos a continuación, además de manifestar la importancia que cobra la industria. Dicha importancia la apreciamos tanto en la dignificación de los edificios, realizados atendiendo a los postulados racionalistas y teniendo presente el vanguardismo en el empleo de nuevos materiales e innovaciones constructivas como el empleo de muro-cortina – en el caso de la Seat– como en la inclusión deliberada de diversos motivos artísticos en los muros exteriores e interiores de dichos edificios. Motivos relacionados con la producción y labor industriales que dignifican tanto al producto como al productor, como es el caso de los dos ejemplos asturianos.

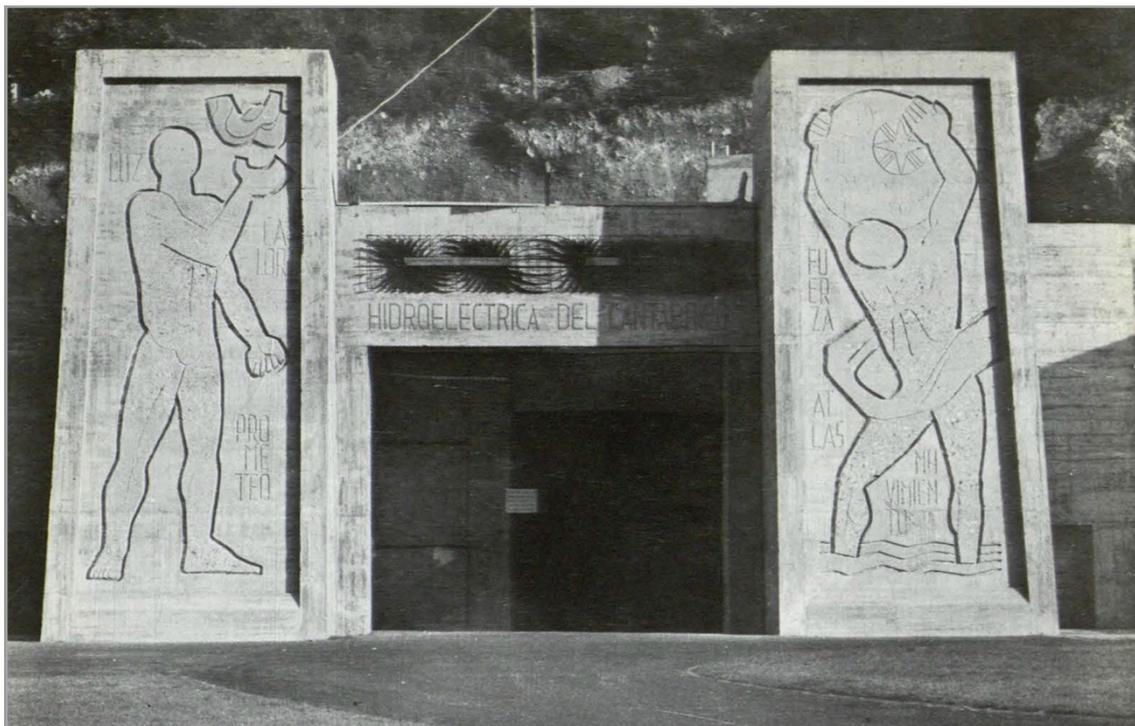


Fig. 3. Entrada a la Central Hidroeléctrica de Miranda.
Fuente: Arquitectura, no. 60 (Diciembre, 1963).

Estos cuatro casos se emplean para ejemplificar lo que está ocurriendo en el país, existiendo muchas otras empresas nacionales –y privadas– en las que se aprecia este mismo fenómeno.¹⁷ La elección de la arquitectura racionalista o del movimiento moderno puede entenderse en este contexto – además de por los referentes internacionales citados, tanto por su versatilidad material y formal, como por su economía material. Por otro lado, se aprecia también una tendencia a la inclusión de todas las artes en el diseño de estas nuevas arquitecturas, en algunas –como el caso del Embarque del Pozo Fondón–, de un modo más decorativista, pero en otros –como el caso de la Central de Miranda–, como un programa único diseñado por el propio arquitecto, apreciándose cómo todos los elementos se encuentran perfectamente integrados en el mismo proyecto. El Movimiento Moderno, en síntesis, supone una idea integradora de todas las artes –arquitectura, pintura, escultura, diseño de producto...–, considerando que deben establecerse relaciones desde el urbanismo hasta diseño de los espacios interiores¹⁸. El empleo de estos programas artísticos supone en la actualidad

un valor añadido a estas edificaciones, de este modo, lo que en su momento constructivo supuso un ennoblecimiento de los elementos industriales y una apuesta por el valor del diseño de dichas estructuras, en la actualidad suma al valor patrimonial de estas edificaciones.

No obstante, en España este tipo de patrimonio –pese a la existencia de instituciones como el Comité Internacional de Documentación y Conservación de Edificios, Sitios y Barrios del Movimiento Moderno (DoCoMoMo) o la Asociación Arqueología Industrial, Patrimonio Cultural y Natural. Máximo Fuertes Acevedo (INCUNA)–, sigue presentando ciertas dificultades.¹⁹ La percepción de este patrimonio afecta directamente a su estado de conservación. Debido a la escasa valoración social que recibe da lugar a numerosas intervenciones y a un posicionamiento pasivo –administrativo y ciudadano–, en cuanto a actuaciones agresivas –bien sean de remodelación y/o demolición– que afectan actualmente a los edificios fabriles y los murales decorativos.

Edificios fabriles de Ensidesa en Avilés: Hornos de Fosa y Naves de Laminación.

La implantación de la Empresa Nacional Siderúrgica S.A. (Ensidesa) amplió la zona construida de Avilés notablemente (fig. 4), no sólo con implementación de las edificaciones e infraestructuras fabriles, sino también con construcciones civiles relacionadas y necesarias para la fábrica, dentro de las políticas paternalistas desarrolladas por la empresa. Dichas políticas fueron una constante en las empresas nacionales franquistas²⁰ y no suponen ninguna novedad con respecto a la práctica decimonónica ²¹, puesto que la voluntad empresarial –y en este caso también estatal– es la de ejercer un control lo más exhaustivo posible sobre sus empleados.

En este sentido, Ensidesa lleva a cabo tanto urbanización fabril como la de poblados, sirviéndose para esta segunda del empleo de teorías organicistas y biologicistas, empleando en todas sus edificaciones los postulados de la arquitectura racionalista con cierta adaptación vernácula –especialmente en la civil–, o, sirviéndose de la focalidad civil-eclesiástica...²² Dicho fervor constructivo debemos entenderlo dentro de una doble necesidad; por un lado, da respuesta al acondicionamiento necesario: infraestructura y edificaciones necesarias para poner en marcha una planta siderúrgica integral; y, por otro, dar respuesta al alojamiento y servicios de los empleados, aplicando, como ya se ha mencionado, los mecanismos más clásicos del paternalismo industrial.

La singularidad arquitectónica y decorativa que impregna los proyectos desarrollados específicamente por la factoría avilesina ponen de relieve la importancia que se les da a los mismos. Puesto que es una Empresa Nacional, ésta es reflejo de la grandeza del Estado y, por ello sus construcciones deben poner de manifiesto dicha dignidad, siendo especialmente notable en las construcciones fabriles –central térmica, torre de comunicaciones, estación de bomberos...–, pero también en edificaciones de servicios realizadas para los empleados –colegios de niños y niñas, economato...–.

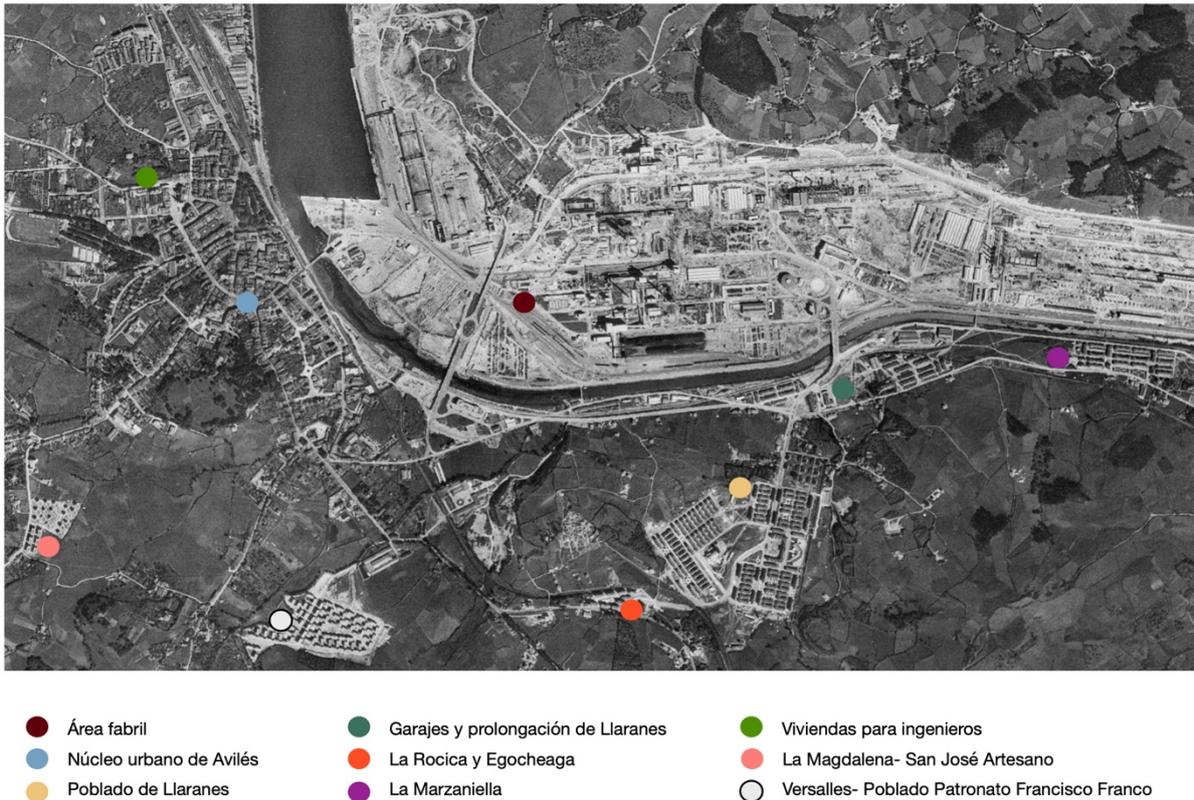


Fig. 4. Señalización de las construcciones sobre la fotografía del Vuelo Americano de 1956.
Fuente: CNIG.

En el caso de este estudio nos centraremos únicamente en el análisis de dos edificaciones fabriles de las muchas levantadas por Ensidesa: Hornos de Fosa (fig. 5) y Naves de Laminación (fig. 6). Ambas son las que presentan los tres murales geométricos que se analizarán en el siguiente apartado.

Ambos edificios son un proyecto de Carlos Fernández Casado, ingeniero, en colaboración con el jefe de obras civiles de la empresa Amalio Hidalgo.²³ Fernández Casado fue un hombre polifacético: estudioso, teórico e ingeniero; supo plasmar sus ideas de un modo práctico y en consonancia con las necesidades que atravesaba un país en crisis, para este fin se sirvió fundamentalmente de la arquitectura modular y de las vigas pretensadas – como es el caso que nos ocupa –, sin renunciar a la estética.²⁴

Hornos de Fosa es una edificación fabril compuesta por un cuerpo rectangular norte-sur, realizado en hormigón, empleando cerchas de acero para la cubierta y diez chimeneas de ladrillo, situadas en su parte oeste, que proporcionan ritmo al conjunto. De entre las obras fabriles de Ensidesa, este es uno de los edificios que mejor responde a los postulados del movimiento moderno.

En éste prima la funcionalidad frente a la estética, pero esto no lo hace menos armonioso. De hecho los materiales se conjugan de tal modo que plantean un equilibrio compositivo. De este modo nos encontramos con el cuerpo rectangular en cuyos frentes largos asistimos a una conjugación de un muro con paños ligeramente sobresalientes, formados en las zonas donde los

pilares se sitúan más próximos y que enmarcan un cierre retranqueado en donde los pilares se encuentran más separados. En el lado occidental, además, se diferencian dos alturas de vanos de tendencia rectangular. La zona intermedia se corresponde estructuralmente con una viga que recorre perimetralmente conjunto mientras que en la zona oriental los muros carecen de ventanales en la parte de la edificación dónde tienen anexionadas las naves de laminación. En los laterales cortos existen sendos ventanales rectangulares que se corresponden con los vanos de entrada en la parte inferior. Sobre ellos descansan dos tímpanos, uno en la fachada norte y otro en la sur, que reciben la decoración.



Fig. 5. Vista general de los Hornos de Fosa.

Las Naves de Laminación también son un claro ejemplo de la arquitectura racionalista. Estas suponen un conjunto de siete naves situadas en perpendicular al edificio anterior, estando tres de ellas anexionadas en su cara oeste. Las otras cuatro dejan un espacio intermedio entre ambas construcciones siendo la más septentrional la que alberga decoración en la parte superior del frente occidental. Todas estas naves son diferentes en altura y anchura, pues su tamaño responde a diversas finalidades productivas de la laminación en caliente de la acería. Son un ejemplo del uso de estructuras prefabricadas en la factoría avilesina, ya que se emplean módulos de hormigón armado prefabricados para su montaje.²⁵ En la memoria del constructor se dice lo siguiente, sobre su construcción:

“Esta construcción es una de las mayores realizaciones de obra emprendidas en estos últimos años [... ..] La construcción es totalmente prefabricada, a excepción de los pilares e incluso las vigas de rodadura de los puentes-grúa, con sección en doble T y peso de 10 toneladas, que representan un serio avance en los problemas, del premoldeo y en la técnica de aplicación del vacío.”

“La cubierta se construirá mediante arcos entre los que se colocan las viguetillas atirantadas, sobre las que van piezas premoldeadas [...] Esta obra se realizará en dos fases distintas. Una, la de premoldeo, que seguirá una marcha continua de producción; y otra, la de obra propiamente dicha, que se irá amoldando a la marcha de las cimentaciones.²⁶”

Como ocurre con el edificio anterior, se conjugan los elementos de modo que la iluminación interior esté garantizada mediante ventanales, en este caso, se realiza una cubierta a dos alturas, estando la parte central más elevada, apoyándose sobre el arco de las cerchas, y en ambos laterales sobre los tirantes éstas, dejando así en la zona de los montantes la posibilidad de realizar muro vertical que permite la apertura de vanos corridos. Cada cercha se apoya sobre pilares, visibles al exterior por sobresalir del muro. Estos pilares van disminuyendo en anchura, de este modo hay una primera disminución a media altura, donde son unidos mediante una viga y una segunda en la parte superior, dejando un pilar más esbelto en la zona sobre la que descansan las diversas cerchas.

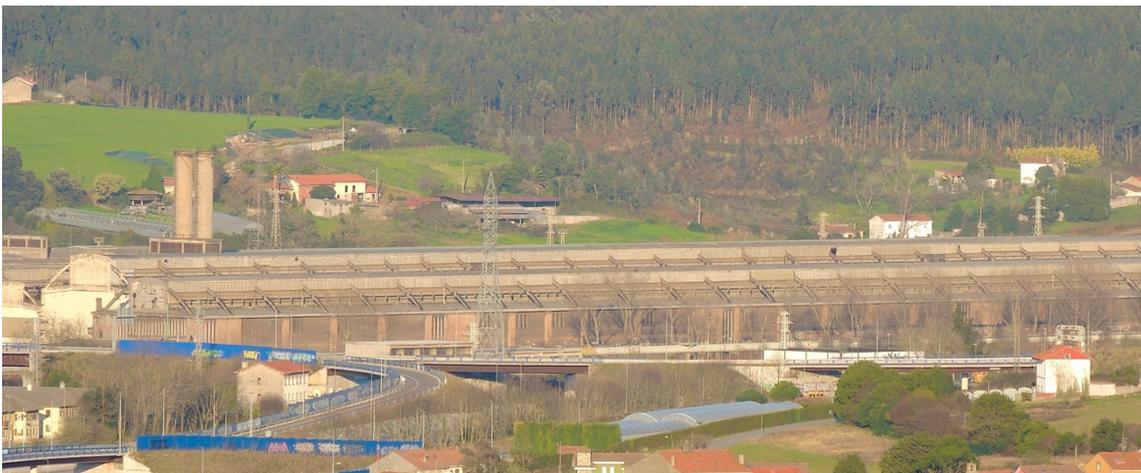


Fig. 6. Vista general de Naves de Laminación.

Al interior se genera un espacio diáfano en cada una de las naves, existiendo división entre las mismas según las necesidades productivas. Se aprecian las diferentes alturas, lo que permite la coexistencia de diversas funciones y puentes grúa. Al ser varias, cuando coinciden dos de diferente altura, aquellas más elevadas se calan de ventanales en la zona superior aprovechando dicho desnivel. Exteriormente los frentes longitudinales también son calados con vanos, interrumpidos por las vigas a media altura. Los frentes cortos de las naves presentan un cerramiento reticulado, con vigas a la misma altura que en las zonas laterales y dos pilares coincidentes con la zona de los montantes de la cercha ya mencionados. Estos frentes se cierran mediante un muro que deja visto el arco de la cercha en ambos laterales, dando así un aspecto singular a los mismos. Cuentan con apertura variable de vanos de entrada. Es en el tímpano de uno de estos cierres, concretamente en la cara oeste de la nave sur, donde encontramos el tercero de los mosaicos.

Con respecto a la constructora es importante destacar su contacto con arquitectos punteros del momento en 1958, cuando participan en la construcción del mobiliario del pabellón de Exposición Internacional de Bruselas diseñado por Corrales y Molezum.²⁷ Dicha participación les pone en contacto con numerosos artistas y arquitectos destacados de la época y, desde ese momento, la apuesta por el racionalismo es innegable.

Las similitudes de ambas edificaciones con la arquitectura fabril alemana son evidentes, aunque si bien resultan algo más pesados, al no existir ese muro-cortina característico. En el caso del edificio de Hornos de Fosa el recuerdo al estilo de Peter Behrens y la fábrica de turbinas AEG es muy claro, apreciándose cómo exteriormente el edificio trasluce su estructura interna, adquiriendo el muro un ritmo compositivo que nos informa de cómo se configura un edificio, que es completamente diáfano en su interior. En el caso de las Naves de Laminación también apreciamos similitudes con la arquitectura racionalista alemana por los mismos motivos que en Hornos de Fosa.

Murales de la fábrica

La decoración fabril que analizaremos consta de tres murales, dos de ellos situados en sendos tímpanos del edificio de Hornos de Fosa y realizados en gresite, y el tercero, ejecutado con el mismo material, situado en la cara occidental de una de las naves de laminación, como ya se ha señalado en el apartado anterior.

El material popularmente conocido como gresite consiste en unas pequeñas piezas cerámicas vidriadas –y por tanto cocidas a altas temperaturas– y empleadas generalmente como revestimiento exterior, cuya potencialidad plástica reside en su reducido tamaño que permite realizar composiciones de estilo musivario. La elección de un material como el gresite, bastante común en la época para revestimientos de edificaciones,²⁸ parece tener sentido por su resistencia al agua y por el pequeño tamaño de las teselas que permiten configurar las diversas figuras, si bien es cierto en dos de los murales el pequeño tamaño de las mismas no sería estrictamente necesario, si lo es en el tercero.

La ejecución de paneles es contemporánea a las edificaciones, entendiéndose como parte de un todo y no como un elemento decorativo añadido con posterioridad, estando concluidos en 1960. La autoría de los mismos es desconocida al no encontrarse los paneles firmados ni existir referencia en la documentación manejada, ya que ésta se centra principalmente en los aspectos técnicos.

Para contextualizar los murales es preciso hacer hincapié nuevamente en una de las constantes más llamativas y características de la construcción de Ensidesa: la singularidad y calidad arquitectónica y artística que impregna toda su obra. El levantamiento de esta planta siderúrgica integral es vista por régimen como el buque insignia del propio franquismo. Por ello se cuidan al máximo muchos detalles decorativos, existiendo numerosas edificaciones con murales figurativos –colegios de niños y niñas, torre de telecomunicaciones, el economato...–, aunque en este texto nos centraremos exclusivamente en los

mosaicos que presentan una reminiscencia plástica que recuerda a algunas composiciones geométricas propuestas por la escuela de la Bauhaus, tanto en las formas presentadas como en la elección de los colores sólidos (verde, rojo, amarillo y azul) sobre fondo blanco; con algunas particularidades.

Comenzaremos analizando el mural situado en la cara norte del edificio de Hornos de Fosa (fig. 7), que es el mejor conservado por recibir menos horas de sol directo. Su diseño se articula combinando diversas figuras de tendencia rectangular, algunas de las cuales podemos entender como líneas –o ejes– del conjunto, que sirven para organizar reticularmente la composición. Como líneas principales encontramos dos de color negro, la primera de ellas estaría dispuesta de manera vertical y ligeramente desplazada a la derecha; la segunda, en cambio, es horizontal y se encuentra en el extremo izquierdo, más o menos a media altura, ligeramente hacia la parte baja. Esta línea horizontal se encuentra cortada perpendicularmente por un rectángulo de color amarillo al que se adosa otro, de menos tamaño en color negro. Bajo la línea, casi en el extremo izquierdo, nos encontramos un rectángulo de color verde y sobre el conjunto, alineando la cara izquierda del rectángulo negro ya citado, aparece alineado un pequeño cuadrado, también negro.



Fig. 7. Vista actual del mosaico norte y dibujo esquemático del mismo.

La línea vertical en color negro que divide el conjunto en dos, y que ya hemos mencionado, presenta más elementos superpuestos que la anterior. En la parte superior se añade una figura de tendencia cuadrangular en negro y justo después de ésta, aparece un rectángulo de mayor anchura y altura en color azul. Desde éste la línea continúa hasta la zona inferior donde recibe una nueva superposición, en este caso de un rectángulo muy alargado en posición horizontal que se extiende hacia la zona derecha del conjunto. Justamente debajo aparece una línea horizontal en color negro, que sobresale poco más que el rectángulo azul de la parte superior y bajo la cual continúa esa línea-eje hasta el final del tímpano.

El espacio restante, situado en la parte derecha de la composición, se completa con tres figuras de color negro. El rectángulo rojo se prolonga casi hasta el final del espacio dividiendo visualmente la zona y dejando un margen estrecho en la parte inferior, que se resuelve con una línea estrecha situada en paralelo al elemento rojo, y casi al final del mismo, pero sin tocarlo. En la zona superior aparece una línea negra, también en paralelo y partiendo del límite del conjunto, a media altura, ésta no es muy sobresaliente y es más ancha que la línea del lado opuesto, coincidiendo con su parte final, se dispone

una figura. En este primer ejemplo apreciamos una composición guiada por una retícula en color negro que se complementa con otras líneas en el mismo color y con diversos cuerpos de tendencia rectangular dispuestos en las coordenadas de las mismas, que bien se comunican con ellas en los espacios en el que se deja visto el fondo blanco –rectángulo verde y cuadrados y rectángulos negros–, se superponen en el caso de los rectángulos amarillo, rojo y azul, o se anexionan a la dichas líneas –rectángulos negros–. El recuerdo tanto compositivo como cromático, así como su disposición en el plano, recuerda a las composiciones iniciales de las escuelas de diseño europeas de inicios del siglo pasado Bauhaus, y en última instancia el neoplasticismo de *De Stijl*.²⁹

En el caso del mural de la cara sur (fig. 8), apreciamos como su conservación es bastante más deficiente, al igual que su compañero de la cara opuesta, se disponen diversas figuras geométricas sobre un fondo blanco. En este caso las líneas que establecen los ejes compositivos son también dos: una vertical de color verde ligeramente descentrada hacia la derecha, y una horizontal de color azul, también descentrada y dispuesta en la zona inferior, dejando un pequeño margen bajo ella.



Fig. 8. Vista actual del mosaico sur y dibujo esquemático del mismo.

Partiendo del eje vertical, apreciamos como la línea ocupa casi la totalidad de la altura, pero no llega a tocar los márgenes superior ni inferior. Como ocurre en el ejemplo anterior, se anexionan tres figuras en el mismo tono, un rectángulo en la parte superior izquierda –que de una pequeña prolongación de la línea generatriz– y que presenta mayor anchura que altura. Tras un intervalo similar al dispuesto en la parte superior de éste, nos encontramos una línea perpendicular que se extiende por el campo compositivo ocupándolo hasta un poco más allá de la mitad. Bajo esta línea y en el ángulo recto que formaría con la vertical, se encuentra un cuadrado del mismo color. Por último, en la parte inferior, la línea verde se superpone a la línea azul ya mencionada.

El segundo eje compositivo –línea azul– se extiende en la parte inferior de la composición aportando la coordenada horizontal, extendiéndose con la misma longitud a derecha que izquierda con respecto al tímpano. En la mitad derecha, como ya se ha mencionado, está cortada por la línea vertical verde, y además presenta anexionado un rectángulo en color azul en la parte superior. Éste es de poca altura pero su largo se prolonga hasta ocupar casi la totalidad de la línea hasta donde se cruza con la verde. En el interior del rectángulo aparecen dos figuras más, ambas de color negro. Una

de ellas es una línea muy estrecha, dispuesta en la zona superior y algo descentrada hacia la derecha, que recorre el rectángulo en paralelo sus caras horizontales. Bajo ésta nos encontramos un cuadrado a media altura del espacio azul restante, y claramente descentrado hacia la izquierda. Por último, también en la parte derecha de la composición pero fuera de la zona azul, encontramos otro rectángulo negro; éste se encuentra en la parte inferior de la línea horizontal, es paralelo a la misma y se prolonga más allá de ella.

En la parte izquierda de la composición, la línea azul se superpone a un gran rectángulo de base más estrecha que su altura. El tamaño del mismo hace que su esquina superior izquierda toque el borde compositivo, en la zona inferior sobresale ligeramente de la línea que lo corta. En el extremo inferior izquierdo encontramos una línea roja, con una longitud igual a la del rectángulo negro de la otra mitad, pero con mucha menos altura, sin embargo, la distancia con el borde lateral del campo compositivo es la misma, inferiormente es algo superior. Existe una segunda figura de color rojo en esta mitad, dispuesta en la parte superior próxima al borde y ligeramente descentrada hacia la parte superior. Por último, encontramos un rectángulo amarillo, de base ligeramente más ancha que su altura, en este caso en la parte inferior de la composición muy próxima al eje central, pero claramente en la zona izquierda.



Fig. 9. Vista actual de la fachada oeste de la nave de laminación sur y dibujo esquemático del mural.

Como se ha apreciado en la descripción, el color cobra en esta composición mayor protagonismo que en la anterior, aunque no por ello deja de remitirnos las mismas fuentes plásticas que aúnan diseño y arquitectura mediante la simplificación de líneas. En este caso se ha establecido nuevamente una retícula con coordenadas que organizan el resto de figuras compositivas, existiendo mayor complejidad por presentar superposiciones de formas completas sobre otras.

El caso de la decoración de naves de laminación (fig. 9) es ligeramente diferente, pues en este caso, pese a presentar imágenes planas de corte geométrico, éstas tienen un referente figurativo concreto, pues son los perfiles de las diversas piezas que se realizan en el interior de la propia nave. Dicha conceptualización la aproxima aún más a la Bauhaus estilísticamente, ya que no nos encontramos esa retícula compositiva de los paneles anteriores;

aunque conceptualmente podemos vincularlo con sendas escuelas, pues el diseño exterior del panel tiene en cuenta el diseño industrial de las piezas, cuya arquitectura viene también determinada por la necesidad productiva de las mismas.

Este mural presenta también un estado de conservación inferior al primero, como se puede ver por el desprendimiento de la zona superior izquierda. Como ya se ha señalado, representa diferentes perfiles de las piezas fabricadas por Ensidesa en el interior de las naves: raíles, vigas en H, vigas en C, vigas en L...

El colorido en este panel varía con respecto a los otros dos, manteniendo los colores empleados: amarillo, azul, negro, rojo –único color que no se emplea para piezas, sino que señala una superposición de las mismas– y verde, pero presentando una variación de tonos ocre, que no veíamos en las otras composiciones. Compositivamente se aprecia cómo las figuras se encuentran dispuestas ocupando la totalidad del panel, y establecen comunicaciones de superposición y similitud entre ellas, así las vigas en L están dispuestas escalonadamente en la parte superior izquierda o los raíles en la inferior derecha.

En resumen, encontramos tres murales realizados con gresite de enorme valor plástico y relacionados con el concepto de diseño que surge a principios del s.XX. En este caso se percibe una diferenciación entre los dos paneles de Hornos de Fosa y los de Naves de Laminación. De este modo en los primeros se interpreta una reminiscencia del constructivismo de *De Stijl* y de los de los primeros años de la Bauhaus, y, en el tercero, se percibe que la idea de diseño-industria tendía una mayor profundidad, existiendo una relación entre la traza del panel exterior con la producción interior de producto, lo que supone en sí una muestra del diseño industrial. Presentando todos ellos cierta tendencia a la abstracción, reducción de cromatismo y uso de colores planos.

Conclusiones

En estas edificaciones convergen las ideas promulgadas por el movimiento moderno en cuanto al empleo de materiales, uso de planta libre y empleo de arquitectura modular, jugando incluso con el tamaño de los módulos en las naves de laminación con voluntad meramente funcional. También encontramos referencias al diseño neoplasticista de la decoración, en el uso de formas y colores planos, que convergen en líneas verticales y horizontales. Ambas partes forman, así mismo, parte de un proyecto conjunto en el que los murales son ideados para dignificar las construcciones y, en uno de ellos, para ennoblecer las piezas que allí se realizan, convirtiendo el diseño industrial y fabricación de las mismas en una obra de arte en sí misma, recogida en su fachada.

Podemos ver la confluencia de las artes plásticas y la arquitectura fabril. Aunque no se presente la pureza formal y cromática que si existía en los diseños arquitectónicos de *De Stijl* o de Le Corbusier, sí existe un juego cromático y de materiales, aun cuando lo reciben unos paneles muy concretos. Esta diferenciación responde al contexto histórico, social y cultural en el que

se desarrolla, que lleva a una relectura de estos movimientos, y a la aplicación de fórmulas plásticas como forma y no como contenido teórico.

A lo largo de estudio queda patente el paralelismo e influencias entre diversos movimientos artísticos y arquitectónicos surgidos a inicios del siglo XX (Racionalismo, Neoplasticismo y Bauhaus) y su influencia en el estilo desarrollado durante el franquismo. Dónde se aprecia cómo existe una persistencia de las teorías racionalistas y cómo perduran a través de diversos medios durante la dictadura franquista. Periodo en el que, pese a negarse a emplear el racionalismo arquitectónico en un primer momento, se ve obligado a ejecutarlo por diversos motivos –economía material, uso de módulos, simplicidad de formas y rapidez constructiva–.

Como gran diferencia con las corrientes en las que se inspira cabe destacar que, neoplasticismo, Bauhaus e, incluso, algunos ejemplos arquitectónicos de Le Corbusier, cuando emplean el color en arquitectura lo hacen presentando un juego de volúmenes y planos, y, en el caso que nos ocupa, ese juego con los planos y la policromía es reducido a lugares muy concretos y dispuesto de un modo decorativo, ya que los murales son un añadido artístico aunque uno de ellos nos esté dando información sobre el diseño de las piezas y se planteen desde un inicio como parte de los edificios. Los referentes de la arquitectura alemana han quedado demostrados, primero por la gran influencia del diseño del período de entreguerras que tiene la Bauhaus a nivel mundial, que aunque no se haya explicitado, permite que dichas ideas entren en nuestro país durante la II República mediante grupos como el GATEPAC y el GATECPAC y que suponen un punto de inflexión en la labor constructiva del país. Y segundo, ya que pese a la depuración de arquitectos y corrientes durante la dictadura, muchos de los arquitectos que llevaran a cabo su labor durante el franquismo se iniciaron, estudiaron y entraron en contacto con estas nuevas ideas entre los años veinte y treinta, como es el caso de la constructora principal de Ensidesa: Huarte & Cía, fundada en 1927.³⁰

El movimiento moderno supuso un punto de inflexión y fue reinterpretado por las dictaduras europeas para dar respuesta a sus necesidades; en el caso de los totalitarismos ibéricos (franquismo y *Estado Novo*), se opta por impregnarlo de regionalismo o de “espíritu nacional” a fin de desvincularse de las democracias contemporáneas y de darle cierta significación ideológica propia, aunque no por ello deja de ser movimiento moderno.³¹

Los distintos murales decorativos analizados ponen de manifiesto la importancia que se le da a estas edificaciones. Son centros de producción pero, no cabe duda, que estilísticamente se ha cuidado su diseño, entendiéndolo como un todo que aúna el edificio o la estructura arquitectónica, su función y su estética. Este, como hemos visto, no supone un ejemplo aislado, sino que los ejemplos del movimiento moderno se conocen y se emplean a nivel nacional, existiendo una clara voluntad de mostrar y demostrar el poder dictatorial a través de grandes infraestructuras y obras, que son útiles, pero también pueden aportar valor estético –como la Seat o las Centrales Hidroeléctricas–, sirviéndose de estos diseños para realizar una importante labor propagandística, tanto a nivel nacional como internacional. Por este

motivo el empleo de corrientes plásticas de inicio de siglo, en concreto aquellas que se encuentran en el germen del racionalismo, se realizan de un modo plenamente consciente e instrumentalizado por el régimen, pese a que oficialmente se estuviera en contra de las mismas en un primer momento.

El estado actual de conservación de estos tres murales de influencia neoplasticista, no difiere del resto de construcciones fabriles: desprendimientos, roturas de materiales y pérdida de color. Las políticas de regeneración industrial y los procesos de (des)patrimonialización que se han llevado a cabo desde finales de los años 90 del siglo XX, tienen como consecuencia el desmantelamiento de un pasado industrial.³² Los planteamientos originales de una arquitectura total, encaminada al enaltecimiento de toda la transformación industrial de Avilés –siempre bajo la propagandística nacionalcatólica– choca con la visión productivista actual.

El abandono material, la fragmentación del patrimonio en elementos de interés o la visión peyorativa de los paisajes industriales facilita que pasen desapercibidos en el ideario general de los habitantes de la zona, lo que lleva a que en la actualidad estas construcciones se asocien a un pasado gris y oscuro, sin relevancia artística o patrimonial destacable y que, por tanto, son prescindibles. Ocurriendo esto no sólo con los edificios fabriles, sino también con otras construcciones dependientes de la empresa –de servicios y habitacionales–. Lo que ha facilitado y facilita el derribo de diversas edificaciones de Ensidesa bajo intereses especulativos sobre los espacios ocupados por la siderúrgica.³³

Por ello dignificar el pasado industrial y las memorias obreras e industriales se convierten en una necesidad en los que academia y movimientos sociales locales deben converger generando discursos participativos y críticos que vayan más allá de las meras intervenciones proteccionistas y paternalistas que fosilicen los elementos más “singulares” de las edificaciones industriales.

NOTAS

¹ Ramón Tamames Gómez, “La autarquía española y las rémoras para el crecimiento económico posterior,” *ICE 75 años de Política económica española*, no. 826 (Noviembre 2005): 13-24. <https://revistasice.com/index.php/ICE/issue/view/51>

² El INI nace en el contexto de la autarquía como un medio para otorgar facilidades al asentamiento de nuevas industrias a lo largo y ancho del país. A fin de abarcar la mayor diversidad posible de industrias, especialmente aquellas que resulten estratégicas para el desarrollo económico del país. (Tamames Gómez, 2005: 13-24).

³ Julián Sobrino, *Arquitectura industrial en España, 1830-1990* (Madrid: Cuadernos de arte Cátedra, 1996): 249.

⁴ Carlos Sambricio Rivera Echegaray, “¿Movimiento moderno o modernidad? Málaga y la arquitectura de la ley Salmón” *Revista Eviterna*, no. 10 (2011): 117-127. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi10.12889>. En este sentido Pérez Escolano considera como fundamentales dos factores, además de los ya mencionados: el primero las relaciones con EEUU, que permiten la introcción de nuevas ideas con la construcción de nuevos edificios. Víctor Pérez Escolano, “Arquitectura y política en España a través del boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957),” *RA* 15 (2013): 35-46. El segundo, empleo de este lenguaje por parte de la Iglesia Católica, institución de gran peso durante la dictadura y aglutinante de los grupos sublevados que originaron la Guerra Civil. Víctor Pérez Escolano, “La arquitectura española del segundo franquismo y el boletín de la Dirección General de Arquitectura,” *RA* 16 (2014): 25-40.

⁵ El contacto con empresas y los viajes a Alemania son constatados en diversas fuentes como Mercè Boladeras Alegre, “Ignasi Escudé Gibert. El precursor de l'arquitectura moderna,” *Terme. Revista d'història*, no. 32 (Diciembre de 2017). O en la propia revista de empresa Ensidesa, donde existen numerosos artículos sobre el contacto con técnica e ingeniería alemanas.

⁶ Ángeles Layuno, Pilar Biel Ibáñez, Josué Llull Peñalba, “Madrid como capital industrial del Franquismo a través de los documentos gráficos del Instituto Nacional de Industria (INI),” In *Universitas las artes en el tiempo. XIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE*, edited by Paliza Monduate, M. Teresa; Casaseca Casaseca, Antonio; Castro Santamaría, Ana, 216-227. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021.

⁷ Teresa Cardellach i Giménez, and Joan Soler i Jiménez, “Arxiu Municipal Administratiu de Terrassa. La intervenció arxivística al fons de l'“Electra Industrial”- AEG Electric Motors (1910-1999),” *Terme. Revista d'història*, no. 20 (Noviembre de 2005): 16.

⁸ Mercè Boladeras Alegre, “Ignasi Escudé Gibert. El precursor de l'arquitectura moderna,” *Terme. Revista d'història*, no. 32 (Diciembre de 2017): 222.

⁹ César Ortiz-Echagüe, Manuel Barbero Rebolledo, and Rafael de la Joya Castro, “Edificio para un comedor de la Factoría SEAT,” *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, no. 28 (Octubre de 1956): 8-13.

¹⁰ Ortiz-Echagüe, Barbero Rebolledo, de la Joya Castro, “Edificio,” 10.

¹¹ Ortiz-Echagüe, Barbero Rebolledo, de la Joya Castro, “Edificio,” 10.

¹² “Distintos aspectos de los comedores de la fábrica SEAT en Barcelona,” *Revista nacional de arquitectura*, no. 184 (Abril de 1957): 6.

¹³ Jesús Gallo Gutiérrez, “La casa del seiscientos. Arquitectura para la SEAT en España (1957-1973),” in *Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*, ed. Teresa Couceiro Núñez (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2014): 148-167.

¹⁴ “Pozo Fondón,” Archivo Histórico de HUNOSA, accessed 2 february 2023, <https://www.archivohunosa.es/pozo-fondon-que-ver-archivo-historico-hunosa/>

¹⁵ Cuestión que, por otro lado, fue una de las constantes preocupaciones del Movimiento Moderno y que, encontró en la arquitectura industrial un foco creativo de gran importancia. Natalia Tielve García, “Arte, diseo y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998),” *Norba revista de arte XXXI*, no. 31 (2011): 111-131. <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/5230>

¹⁶ Jose Luis Pico, “Decoraciones de Joaquín Vaquero para dos centrales eléctricas en Asturias,” *Arquitectura*, no. 60, (Enero de 1963): 58.

¹⁷ Madrid como capital industrial del Franquismo a través de los documentos gráficos del Instituto Nacional de Industria (INI). Ángeles Layuno. Pilar Biel Ibáñez. Josué Llull Peñalba. pp 216/227. 2021 *universitas las artes en el tiempo. XIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE*. Universida de Salamanca. <https://arteceha.eu/wp-content/uploads/2021/11/CongresoCEHASalamanca2021B.pdf>

¹⁸ Es un Movimiento que surge a partir de diversas influencias y en un período muy concreto muy concreto. Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999).

¹⁹ Noemí Rubio Pozuelo, “Reflejos y huellas de la arquitectura del movimiento moderno en el noticiario documental español NO-DO,” *Fonseca, Journal of communication*, no. 26 (2023): 270. <https://doi.org/10.14201/fjc.31236>

²⁰ Natalia Tielve García, “Company Towns: arquitectura y paternalismo. De la Compagnie Royale Asturienne des Mines a Cristalería Española”, *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca* 7, no. 12 (2018): 123-135. <https://doi.org/10.18537/est.v007.n012.a11>

²¹ Jorge Muñoz Sánchez, “Administrar minas, cuerpos y mentes. Los ingenieros del siglo XIX, una fuente fundamental para la historia social de Asturias”, *Historia, Trabajo y Sociedad*, no. 2 (2011): 11-32.

²² ENSIDESA realiza en Avilés el barrio de Llaranes, próximo a la fábrica aunque a cierta distancia y con un cinturón verde. Siendo éste un poblado independiente con una clara focalidad en torno a la Iglesia parroquial y con una plaza mayor, en la que se aprecia cierta monumentalidad representativa, presentando viviendas racionalistas con reminiscencias a la arquitectura vernácula – corredor- y edificaciones de servicios en las que el empleo del lenguaje del Movimiento Moderno es innegable – escuelas de niñas y niños-. Junto con Llaranes nos encontramos con la urbanización de la zona fabril y de otros barrios en Avilés, donde también se aprecia el empleo del racionalismo arquitectónico. Aida Villa Varela, “Movimiento Moderno en la comarca de Avilés: los barrios del metal de E.N.S.I.D.E.S.A.,” in *Los ojos de la memoria: Resiliencia, Innovación y Sostenibilidad en el Patrimonio Industrial*, ed. Miguel Ángel Álvarez Arces (Gijón: CICEES, 2019), 377-386

²³ Amalio Hidalgo, and Carlos Fernández Casado, “Grandes vigas pretensadas. Vigas trianguladas con pretensado parcial en el taller de laminación de la Ensidesa de Avilés,” *Informes De La Construcción* 11, no. 102 (Junio-julio de 1958): 91–104. <https://doi.org/10.3989/ic.1958.v11.i102.5532>

²⁴ Natalia Tielve García, “Homo faber: arte y artificio en la obra de Carlos Fernández Casado,” *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, no. 13 (Abril de 2014): 301-302. <https://www.redalyc.org/pdf/653/65342954019.pdf>

²⁵ “De nuestra casa,” *Ensidesa. Revista de y para el personal de la factoría II*, no. 22. (Octubre de 1960): 9.

²⁶ Huarte & Cía, “Obras en Avilés para la Empresa Nacional Siderúrgica”, 21, accessed february 2, 2023, http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/Obras_Aviles.pdf

²⁷ Gonzalo García-Rosales, Enrique Castaño, and Mónica Martínez, “La Exposición Universal de Bruselas, un cambio de rumbo para la constructora Huarte y Cía.,” *Informes de la Construcción* 74, no. 566, (Mayo de 2022): 5-6. <https://doi.org/10.3989/ic.87995>

²⁸ Como puede apreciarse en diversas de las ediciones analizadas en estas actas Actas del III Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española Análisis crítico de una obra.

²⁹ Ana Moreno Cañizares, “De Stijl y la Bauhaus,” *i+Diseño* 4, no. 4 (Enero 2011): 64-76, <https://doi.org/10.24310/Idisenio.2011.v4i.12664>.

³⁰ Huarte & Cía, “Obras en Avilés para la Empresa Nacional Siderúrgica”, 1, accessed february 2, 2023, http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/Obras_Aviles.pdf

³¹ Joana Brites, “Estado Novo, arquitetura e “renascimento nacional”,” *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* 15, no. 1 (febrero 2017): 102-104. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i1p100-113>

³² La patrimonialización pasa por atribuir ciertos valores a un bien material o inmaterial que pasa a ser reconocido como patrimonio. Dicha patrimonialización puede ser de recuperación, o de requalificación, esta segunda es la que apreciamos que el caso de Avilés, forma parte de un proyecto de renovación que busca acabar con vacíos urbanos, que suponen la creación de zonas urbanas deterioradas por abandono, que provocan que la población las perciba como algo prescindible y que considere que una destrucción y reedificación sea la mejor opción. Juliana Marcús, María de la Paz Anquino, and Diego Ezequiel Vazquez, “Espacios urbanos vaciados, proyectos de renovación urbanística y resistencia vecinal en la Ciudad de Buenos Aires: el caso de la manzana 66 del barrio de Balvanera,” *Quid* 16, no. 6 (Noviembre 2016- Octubre 2017):261-262. Los procesos patrimoniales validan y defienden ciertas narrativas que son placenteras, éstas se corresponden con las del discurso autorizado, lo que provoca que aquellos patrimonios incómodos entren en tensión con dicha narrativa y, por ello, sean prescindibles, siendo especialmente sensible a dicha exclusión el patrimonio de la clase trabajadora. Laurajane Smith, “El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?,” *Antípoda*, no. 12 (Enero 2011): 54.. Siendo la suma de estas dos circunstancias lleva a la despatrimonialización de los elementos de la antigua Ensidesa.

³³ Como lo demuestra la demolición de la Central Térmica, hace unos años: Yolanda de Luis, “La demolición de la central térmica concluirá el próximo mes de marzo,” *La Voz de Avilés*, Diciembre 2, 2007, <https://www.elcomercio.es/gijon/20071202/aviles/demolicion-central-termica-concluirea-20071202.html> y la inminente demolición de las baterías de cok; Yolanda de Luis, “Luz verde municipal a la demolición de los hornos y las chimeneas de baterías de cok,” *La Voz de Avilés*, Enero 31, 2023, <https://www.elcomercio.es/aviles/verde-municipal-demolicion-20230131001917-ntvo.html?vca=dgk-rss-ecm&vso=fb&vmc=social&vli=lvaviles>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2023

Fecha de revisión: 16 de junio de 2023

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2023