

Informe sobre las pasarelas peatonales entre Campo de Volantín y Plaza de la Convivencia (Bilbao)

(Report on the pedestrian walkways between Campo de Volantín and Plaza de la Convivencia (Bilbao))

Carvajal Salinas, Enrique

Univ. de Sevilla. E.T.S. Arquitectura. Avda. Reina Mercedes, 2.
41012 Sevilla

BIBLID [0212-7016 (2007), 52: 2; 339-372]

El informe describe los términos en los que se planteó la defensa a la demanda de Santiago Calatrava contra el Ayuntamiento de Bilbao por supuesta vulneración de su propiedad intelectual, y recoge, exclusivamente desde un punto de vista de profesional de la arquitectura, las consideraciones del autor acerca de la intervención realizada en la pasarela peatonal y sobre los límites de los derechos de autoría artística en casos de obras destinadas a un uso público prolongado. Se ha respetado el tenor literal del informe.

Palabras clave: Zubi-Zuri. Bilbao. Santiago Calatrava. Arata Isozaki. Arquitectura. Urbanismo. Ingeniería. Propiedad intelectual.

Santiago Calatravak, ustez jabetza intelektuala hausteagatik, Bilboko Udalaren aurka aurkeztu zuen auzi eskean planteaturiko terminoak deskribatzen ditu txosten honek, eta era berean, arkitekturaren ikuspuntu profesional hutsetik, egilearen gogoetak biltzen ditu oinezkoen igarobidean egindako interbentzioari buruz eta arte egiletzaren eskubideen mugez, jendeak luzaro erabiltzera xedaturiko obren kasuetan. Hitzez hitz errespetatu da txostenaren edukia.

Giltza-hitzak: Zubi-Zuri. Bilbo. Santiago Calatrava. Arata Isozaki. Arkitektura. Hirigintza. Ingeniaritza. Jabetza intelektuala.

Le rapport décrit les sujets qui ont motivé la plainte de Santiago Calatrava contre la Municipalité de Bilbao pour une violation présumée de sa propriété intellectuelle, et recueille, exclusivement d'un point de vue de professionnel de l'architecture, les considérations de l'auteur concernant l'intervention réalisée sur la passerelle piétonne et sur les limites des droits de propriété artistique dans les cas d'ouvrages destinés à usage public prolongé. La teneur littérale du rapport a été respectée.

Mots clés : Zubi-Zuri. Bilbao. Santiago Calatrava. Arata Isozaki. Architecture. Urbanisme. Ingénierie. Propriété intellectuelle.

El presente documento es uno de los Informes periciales que fueron emitidos con ocasión del Procedimiento Ordinario nº 109/2007 que se siguió en el Juzgado de lo Mercantil nº 1 de Bilbao, con motivo de la demanda interpuesta por D. Santiago Calatrava Valls, por infracción del derecho moral de autor, al Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y a las promotoras del complejo urbanístico “Isozaki Atea”, Vizcaína de Edificaciones, S.A., y Lariam 95, S.L.

El origen de la demanda fue la conexión al puente Zubi-Zuri de Bilbao, proyectado por el Sr. Calatrava Valls, de una pasarela diseñada por el arquitecto Sr. Arata Isozaki, que facilita la conexión de “Campo Volantín”, en la margen derecha de la ría, con la Plaza de la Convivencia, en el lugar donde se ubicaba el Depósito Franco, y la Alameda de Mazarredo, en la margen izquierda.

La demanda fue formulada por considerar el Sr. Calatrava que la nueva pasarela atenta contra la integridad del puente de Zubi-Zuri al romper la armonía de su obra, solicitando la actora a través de sus representantes legales:

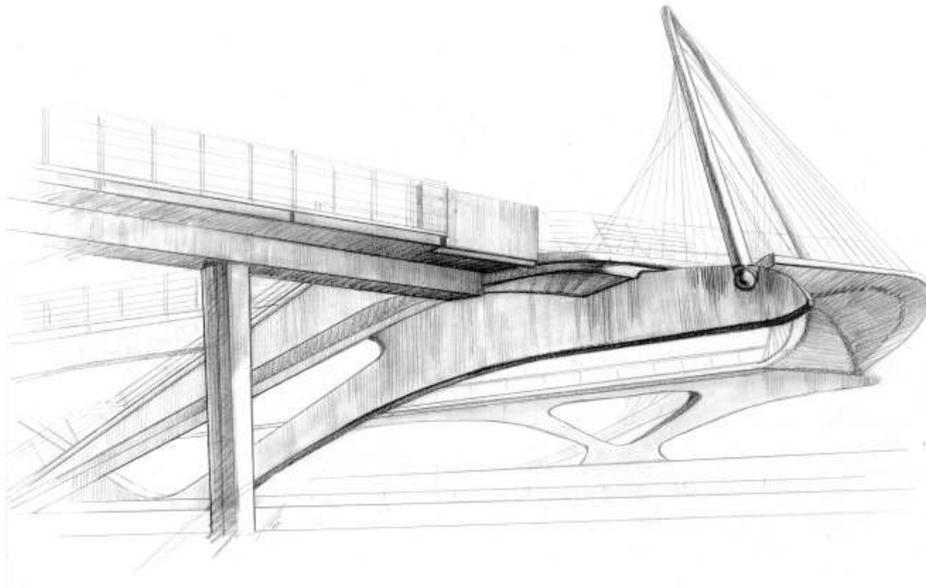
Con carácter principal

1. declarar que los demandados han vulnerado el derecho moral del Sr. Calatrava a la integridad de su obra;
2. cesar la vulneración de los derechos de propiedad intelectual del Sr. Calatrava para cuyo fin habrá de restituir a su estado original –a costa de los demandados– el puente de Zubi-Zuri, con la consiguiente eliminación de la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki;
3. condenar solidariamente a los demandados a que sea satisfecha una indemnización por daños morales al Sr. Calatrava, estimando que la cuantía mínima debería ser de doscientos cincuenta mil euros;
4. publicar a costa de los demandados el contenido total de la sentencia en dos diarios de máxima difusión a nivel nacional, dos diarios de máxima difusión en el País Vasco y en dos revistas especializadas en arquitectura, una de difusión nacional y otra internacional.

Y con carácter subsidiario, en el supuesto que el Juzgado estime que no procede la demolición de la pasarela diseñada por el Sr. Isozaki, las mismas exigencias señaladas en los apartados 1 y 4 anteriores, más la condena solidaria a los demandados de satisfacer una indemnización por daños morales al Sr. Calatrava, que supone debería ascender a la cantidad mínima de tres millones de euros.

ANTECEDENTES

En fechas pasadas fui requerido por la sociedad mercantil Vizcaína de Edificaciones, S.A., para emitir informe concerniente a la conexión de las pasarelas peatonales entre Campo Volantín y Plaza de la Convivencia, de Bilbao.



El presente informe se elabora como consecuencia del Procedimiento Ordinario nº 109/2007 del Juzgado de lo Mercantil nº 1 de Bilbao, seguido a instancias de D. Santiago Calatrava Valls contra el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y las sociedades mercantiles Vizcaína de Edificaciones, S.A., y Lariam 95, S.L.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Han servido para elaborar el presente documento:

- Escrito de demanda de la Procuradora de los Tribunales D.^a Lorena Elosegui Ibarri, de fecha veintisiete de febrero de dos mil siete, en representación de D. Santiago Calatrava Valls.
- Escrito de contestación a la demanda de la Procuradora de los Tribunales D.^a Lucila Canivell Chirapozu, de fecha veintinueve de mayo de dos mil siete, en representación de la sociedad mercantil Vizcaína de Edificaciones, S.A.
- Escrito de contestación a la demanda del Procurador de los Tribunales D. Gonzalo Arostegui Gómez, de fecha veintinueve de mayo de dos mil siete, en representación del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao.
- Escrito de contestación a la demanda de la Procuradora de los Tribunales D.^a Isabel López-Linares Arechederra, de fecha veintidós de mayo de dos mil siete, en representación de la sociedad mercantil Lariam 95, S.L.
- Informe del arquitecto D. Pablo Nistal Curto, sobre cuestiones diversas, incorporado en la contestación a la demanda de la Procuradora de los Tribunales D.^a Isabel López-Linares Arechederra.

- *Informe relativo a la adecuación técnico-urbanística de la pasarela peatonal realizada en colindancia con el puente Zubi-Zuri. Bilbao*, de veinticuatro de mayo de dos mil siete, redactado por el arquitecto D. Antón Agirregoitia Aretxabaleta.
- *Informe sobre la conectividad peatonal entre el Bº de Castaños y la Cornisa del Ensanche: el Paseo de Ribera de la margen izquierda y el transporte público*, de fecha veinte de mayo de dos mil siete, redactado por el Subdirector Técnico del Área de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Bilbao.
- *Informe relativo a la adecuación de la pasarela peatonal realizada en prolongación del puente Zubi-Zuri*, elaborado por el arquitecto D. Iñaki Aurrekoetxea Aurre, con fecha veintisiete de mayo de dos mil siete.
- Contratos de redacción de proyecto y dirección de obra entre la sociedad mercantil Campo Volantín, S.L., y Calatrava Valls, S.A., para la ejecución de una pasarela peatonal sobre la ría de Bilbao a la altura del Campo Volantín, de fecha diecinueve de abril de mil novecientos noventa y cuatro.
- *Convenio entre el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y Uribitarte, S.A., sobre el Depósito Franco*, suscrito el seis de marzo de mil novecientos ochenta y nueve.
- Convenio entre el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y la sociedad mercantil Campo Volantín, S.L., de fecha diez de noviembre de mil novecientos noventa y dos.
- Proyecto de Urbanización del complejo *Isozaki Atea*, de fecha marzo de dos mil tres, redactado por los estudios Arata Isozaki & Associates, I. Aurrekoetxea eta Bazkideak, Robert Brufau i Associats y Estudi d'arquitectura G.L.
- Estudio de detalle sobre accesibilidad del Proyecto *Isozaki Atea*, de fecha enero de dos mil dos, redactado por los estudios Arata Isozaki & Associates, I. Aurrekoetxea eta Bazkideak, Robert Brufau i Associats y Estudi d'arquitectura G.L.
- Texto refundido del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao, aprobado por Orden Foral de 27 de diciembre de 1994 (B.O. de Bizkaia de 29 de junio de 1995).
- *Modificación Puntual del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao en la Unidad de Ejecución 603.01.*, redactado por los arquitectos D. Iñaki Aurrekoetxea y D.ª M. Eugenia Omaetxebarria, aprobada por Orden Foral 210/2001, de quince de marzo, del Diputado de Urbanismo.
- Reseñas y artículos de prensa.

- Artículos en revistas varias.
- Páginas informativas en internet (web).
- Los datos extraídos en las diversas visitas de reconocimiento efectuadas.

LA SECUENCIA PEATONAL DESDE CAMPO VOLANTÍN HASTA LA CALLE RAMPAS DE URIBITARTE Y ALAMEDA DE MAZARREDO. DESCRIPCIÓN Y CIRCUNSTANCIAS

La pasarela Zubi-Zuri constituye un paso peatonal elevado sobre la ría de Bilbao que conecta, mediante rampas y escalinatas, el Paseo Campo Volantín, en la margen derecha, con el Paseo de Uribitarte, en la margen izquierda. Obra de D. Santiago Calatrava Valls concluida en 1997.

En la margen izquierda, entre el Paseo de Uribitarte y la Alameda de Mazarredo, en el solar donde se ubicaba el Depósito Franco, se encuentran en proceso de construcción dos edificios acristalados y concluidas nueve escalinatas divididas en dos sucesiones, una de cuatro y otra de cinco, mediando entre ellas un espacio horizontal que configura la Plaza de la Convivencia. Desde esta plaza cabe la conexión con la calle Rampas de Uribitarte, a través de un ligero desnivel, y con la Alameda de Mazarredo por medio de la segunda sucesión de escalinatas; de modo que entre el Paseo de Uribitarte y la Plaza de la Convivencia el primer tramo de escalinatas salva una diferencia de altura de 6,30 m. y entre la Plaza de la Convivencia y la Alameda de Mazarredo el segundo tramo resuelve un desnivel de 7,45 m. Conjunto arquitectónico y urbanístico proyectado por el arquitecto Sr. Isozaki.

Desde el Puente de Zubi-Zuri a la Plaza de la Convivencia se extiende una pasarela peatonal de 4,00 m. de anchura libre sobre el Paseo de Uribitarte, que conecta –prácticamente al mismo nivel– ambos lugares sin tener que bajar los peatones que circulan por el Puente de Zubi-Zuri al Paseo de Uribitarte y luego subir la primera sucesión de cuatro escalinatas para alcanzar la Plaza de la Convivencia. Pasarela igualmente proyectada por el Sr. Isozaki.

Salvando sólo la diferencia de nivel del Puente de Zubi-Zuri sobre el Paseo Campo de Volantín, la secuencia peatonal creada con las dos pasarelas descritas facilita la comunicación a pie entre la zona residencial que se ubica en la margen derecha de la ría, Campo Volantín, Castaños, etc., y la Plaza de la Convivencia y calle Rampas de Uribitarte. Asimismo, resuelve más fácilmente la accesibilidad de minusválidos desde el Paseo Campo Volantín a la calle Rampas de Uribitarte y de ahí a la Alameda de Mazarredo, evitando tener que salvar una de las rampas del Puente Zubi-Zuri con el 7,76 % de pendiente, que incumple la máxima recomendada actualmente del 6 %, recorrer hasta el comienzo de la calle Rampas de Uribitarte, cruzando el Paseo de Uribitarte y el trazado del tranvía, para alcanzar en pendiente la cota de esta calle a la altura de la Plaza de la Convivencia.

CONSIDERACIONES SOBRE ARTE, ARQUITECTURA ESPECTÁCULO Y OTROS VALORES FORMALES. OBRA DE ARTE

En los albores del siglo XXI entrar a evaluar qué es arte y qué es aquello que bajo dicho vocablo no puede encuadrarse resulta altamente complejo y ubicar el arte en una parcela acotada originaría fuertes discrepancias, básicamente por la extrapolación e incluso mal uso que del vocablo se realiza. Tras el vocablo arte se esconden obras correctas desde el plano estético y otras que furtivamente han adquirido tal calificación más por la fuerza publicitaria que por una evaluación serena del objeto ante la belleza.

El arte en su noción más pura representa armonía, belleza, emoción, es el medio que utiliza el autor para transmitir sus sentimientos, para que los sentimientos del espectador sean una continuidad de los sentimientos del creador. El color, las texturas, las formas, los volúmenes, etc., son tan sólo un juego en la expresión. Benedetto Croce, uno de los autores que más influencia ha ejercido sobre la estética del siglo XX, plantea ésta como la ciencia de las imágenes o el conocimiento intuitivo. De ahí la famosa fórmula “Intuición = expresión”, es decir, en la conciencia hay intuiciones que cuando se autoclarifican son expresadas. De modo que para Croce el fallo está en no saber expresar una intuición correctamente configurada, sino en no haber intuido plenamente una impresión.

En el siglo XX el arte ha llegado hasta la línea de la publicidad, acogiéndola bien dentro de los cánones del arte puro o simplemente como elemento distorsionante de una realidad, de unas costumbres, de unos criterios de vida o de un pensamiento. No importa su calidad dentro de una valoración estética, puede ser obra buena o mala, pero según determinados grupos sociales se califica de arte.

Las expresiones más sensacionalistas, desde el plano estético, son cuando las manifestaciones formales se unen a las miserias de la humanidad. Trae a mi recuerdo una Bienal de Arte, cuyo nombre deseo omitir, donde una de las obras expuestas, cuyo autor también deseo omitir, estaba conformada por varios prismas cerrados de metacrilato, de distinto formato, en cuyo interior guardaba trapos sucios, mondas de frutas, excrementos humanos, etc. Una “obra” incluida en una Bienal de Arte, es decir evaluada como forma artística, que podría ser coherente con la fórmula “intuición = expresión” pero que ante ella el espectador no sentía ninguna emoción atractiva, no era continuadora de la emoción del autor, sino el rechazo de su obra y del contenido de su expresión. Totalmente opuesto a la doctrina que Jorge Santayana, en su ensayo *The Sense of Beauty*, defiende: la belleza es “placer objetivado”.

El caso más escandaloso lo constituye la “obra” de Piero Manzoni *Merde d'artiste* (1961), noventa botes de conserva con 30 gramos de heces del autor con un valor en alza en el mercado del arte y generada sobre la base de que todo lo que produce un artista es arte.

Es decir, el vocablo arte ha tenido y tiene una acepción diferente en cada periodo artístico e, incluso, histórico, de modo que desde la concepción clási-

ca de arte, como sinónimo de belleza, se ha pasado a plantear en el siglo XX, cuando se inician las Vanguardias, una ruptura con dicha acepción, propugnando una idea diferente. Marcel Duchamp, uno de los representantes del Dadaísmo, define como arte “todo aquello que el artista dice que es arte”. Más tarde Formaggio, crítico italiano de los años 70-80, va más lejos diciendo que “arte es todo aquello que el ser humano quiera llamar arte”, con lo que no se requiere ni la propia valoración del autor de la obra ni de los críticos como conocedores de los principios en los que se fundamenta el arte. Bajo la palabra Arte cabe todo. Son momentos en los que bajo el término Arte es necesario causar el escándalo como modo de llamar la atención, llegando a percibir una pérdida de protagonismo de los críticos, galeristas, etc., como “filtros” que han actuado en la sociedad seleccionando arte y artistas.

En una línea aún más avanzada, André Gide elimina la voluntad del hombre que Formaggio considera para la designación de Arte cuando afirma: “la sola cosa no natural en el mundo es una obra de arte”. Es decir, todo.

* * *

En la arquitectura se da en los tiempos que corren otro fenómeno particular, que bajo la designación de “arquitectura de autor” los dirigentes de la política y magnates de los negocios dejan su impronta en las ciudades o, de modo más general, en el territorio, arquitectura que en ocasiones es conceptualizada equivocadamente por críticos y parte de la sociedad como obra bella. Sirva para mejor expresar las ideas un sencillo ejemplo. La pirámide de base cuadrangular es una figura geométrica que desde pequeño hemos tenido en la mano, una figura que, en contraposición con la esfera (forma perfecta), no nos causaba ninguna emoción, sus ángulos afilados no eran bellos, no eran atractivos. Las pirámides de la meseta de Giza (Egipto) son la misma figura geométrica y cuando se habla de ella se le califica como bella. Lo que se valora de estas obras, al margen de las dificultades arquitectónicas y de construcción que ha supuesto realizarlas allá por los años 2500 a.C. y de las bellezas que guardaba y guarda en su interior, que le han valido la declaración de Maravilla de la Humanidad, es su grandiosidad, su monumentalidad. La proporción del hombre es mínima ante las dimensiones del monumento y el hombre se encuentra sobrecogido. Es un modo de la “arquitectura espectáculo”.

Espectacularidad que no sólo es lograda con las dimensiones o volumetría de los objetos, sino también con las formas, algunas armoniosas y bellas, como –por ser conocido– el Museo Guggenheim, y otras extrañas, como el hotel Sofitel (Tokio).

Evidentemente puede cohabitar “arquitectura espectáculo” y belleza. Por conservar la misma figura geométrica del ejemplo, la pirámide de base cuadrangular, la pirámide de cristal de Ieoh Ming Pei en el Museo del Louvre, una forma sencilla que tratada con cristal le hace perder la dureza de sus aristas y que con los conectores de acero inoxidable muestra la sensibilidad del autor ante la obra.

* * *

Cualidades como unidad, equilibrio, simbolismo, etc., son valores formales que puede aportar una obra y que constituyen algunos de los principales parámetros clásicos utilizados por críticos y analistas estéticos en el estudio de la forma.

En el contexto estético actual ciertas fórmulas aproximan la obra a la belleza. La sencillez, no la simplicidad, puede ser uno de estos valores formales. Las obras sencillas, no simples, suelen ser bellas. En muchas ocasiones reposan los ojos, tras la vidriera de un establecimiento, sobre un objeto de suntuaria que inicialmente es admirado por su belleza. Tras esta evaluación inmediata, un análisis detallado permite descubrir que la belleza es producto de la sencillez de líneas, escasas a veces, pero que, a sabiendas de que en su elaboración ha habido un proceso de planificación, parecen que han fluido espontáneamente, líneas y volúmenes como nacidos de la espontaneidad.

La sencillez contribuye considerablemente a la síntesis visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La necesidad de pocas líneas para expresar una idea.

El retablo de la Iglesia de San Antón, obra del Sr. García Ergüin, es un ejemplo de lo que se refiere. La sencillez de sus planteamientos formales, la humildad en su concepción, su correcta contextualización y serenidad acorde con el lugar de oración, le vale el calificativo de Obra de Arte.

* * *

De lo referido se deduce que todos los objetos producidos por el hombre es Arte, pero no todos llegan a superar el escrutinio estético, el escalafón de Obra de Arte, creada para ser vista, contemplada, estudiada y disfrutada estéticamente. John Hospers, en sus *Fundamentos sobre la estética*, refiere: "... las obras incluidas en las bellas artes pueden definirse como aquellos objetos hechos por el hombre que, de una manera absoluta y primaria, actúan *estéticamente* en la experiencia humana".

La mayoría de los filósofos que han escrito sobre el arte y sus propiedades formales, a excepción de los "formalistas", han mantenido que la forma no es el único parámetro válido para juzgar el valor estético de una obra, aunque admiten que el énfasis puesto en el formalismo sirve para orientar la atención del observador hacia ella. Concretamente defienden que, aparte de satisfacer unas exigencias formales, debe en algún modo ser expresiva, en particular de los sentimientos humanos, lo que implica "el arte como expresión".

Se ha mencionado que el arte en su concepto más puro representa armonía, belleza, emoción, el medio que utiliza el autor para transmitir sus sentimientos, para que los sentimientos del espectador sean una continuidad de los sentimientos del creador, etc. En este sentido Parker en su ensa-

yo *The definition of art* establece que para que una obra logre el calificativo de Obra de Arte es necesario que:

- sea una fuente de placer a través de la mente o la imaginación, lo que implica emoción y otra serie de valores sensoriales;
- sea un objeto físico públicamente accesible que pueda dar satisfacción a numerosas personas en repetidas ocasiones, lo que supone una experiencia compartida;
- tenga una forma estéticamente bella, en cuanto a composición, equilibrio, unidad, etc., es decir, que reúna ciertos valores formales.

Cada una de ellas es necesaria pero consideradas independientemente o de modo parcial resultan insuficientes para que la obra adquiriera el valor de Obra de Arte.

LA PASARELA PEATONAL ZUBI-ZURI

La pasarela peatonal sobre la ría de Bilbao nace de los contratos suscritos entre las sociedades Campo Volantín, S.L., y Calatrava Valls, S.A., para que la segunda, por cuenta de la primera, redacte un proyecto y dirija la obra de una pasarela peatonal sobre la aludida ría, a la altura de Campo Volantín n.º 23. En la cláusula tercera del mismo se manifiesta:

Este proyecto será entregado en el Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, antes del día 18 de mayo de 1994, para su visado,

es decir, se contrata una obra de ingeniería consistente en una pasarela peatonal, no existiendo ninguna otra cláusula en la que se exprese condicionantes o requerimientos de carácter formal.

El objeto fundamental de la pasarela es la conexión de la ciudad entre Campo de Volantín y la margen izquierda de la ría.

Aunque los hechos son los descritos es posible inferir que tras el simple encargo de una obra de ingeniería se desea adquirir un modo de expresión formal característico de D. Santiago Calatrava.

Analizada la obra del Sr. Calatrava es posible apreciar que en la controversia que en el arte se plantea entre funcionalismo y formalismo hay una decantación clara hacia el formalismo. La cuestión tan debatida de si es la forma la que debería seguir a la función o si la forma tendría que considerarse con relativa independencia de la función, en su arquitectura queda perfectamente resuelta, existe un gran interés por las formas, formas que no nacen de la espontaneidad sino de una articulada búsqueda en la naturaleza y anatomía de los seres. Es de tal importancia la forma que llega a imponer, en ocasiones, restricciones significativas a la función, condicionándola. Tampoco

en la intencionalidad de la forma existe una correspondencia pura entre ésta y el comportamiento estático, los propios problemas de rotura de cristales en el puente o la apreciación de barras no tensionadas cuando en su recorrido es coincidente con la secuencia de otros peatones es prueba de ello.

El color blanco, característico de su obra, es un componente más en el lenguaje formal. El blanco hace sobresalir la obra en cualquier entorno de colores, de los ocres y verdes de la naturaleza o de las meditadas y variopintas tonalidades del ambiente urbano. Constituye una estrategia visual para agudizar el significado, para enfatizar ese significado y hacerlo más importante, para atraer la atención del espectador.

Cabría decir que en su obra hay una gran preocupación por la arquitectura espectáculo, pudiendo crear obras más o menos bellas pero donde la espectacularidad constituye una premisa básica.

Cualidades como unidad, equilibrio, representación, variedad –como fórmula que aleja a la monotonía de la experiencia estética y hace mantener el interés del espectador por su obra–, son fácilmente reconocibles en sus trabajos y como fue referido constituyen algunos de los valores formales soportados por analistas estéticos en el estudio de la forma.

El apartado Segundo de los Hechos, página 5 de la demanda, dice:

En definitiva, **la pasarela peatonal Campo Volantín, de Bilbao, es una auténtica obra de arte** concebida ...

Las afirmaciones en el campo del arte suelen ser estimadas como subjetivas, muchas veces motivadas por la actitud de contemplar los objetos guiado por esa peculiar y particular forma de evaluar una obra: “me gusta” o “no me gusta”, cuando la forma estética de observar ha de ser ajena al modo personalizado, ha de ser desinteresada. Sólo la observación, en el plano estético, de las relaciones internas de la obra, es decir del objeto y sus propiedades, y no en conexión con uno mismo y ni siquiera con el autor, permitirá una descripción equilibrada de esa experiencia estética. Aseveraciones tan rotundas como la contenida en la demanda suelen ser peligrosas, cuando la complejidad de la lectura estética de un objeto, que requiere una alta concentración en él y en sus relaciones internas, supone en ocasiones dudas e incertidumbres.

Se ha realizado un análisis objetivo de la obra del Sr. Calatrava y se han señalado –en el apartado anterior– los requisitos para que una obra encuadrada dentro del concepto actual, amplio y general del Arte pueda ser considerada como Obra de Arte. El puente de Zubi-Zuri constituye una manifestación artística, incluida, por tanto, en el concepto Arte, pero en su concepción y tratamiento formal no logra la transmisión de emociones y otros valores sensoriales que puedan hacer partícipe al espectador de las emociones del propio autor o generar otras que la imaginación del observador sea capaz de crear, no constituyendo una experiencia compartida capaz de ofrecer satisfacción en

repetidas ocasiones. Para las personas que normalmente circulan por él lo que aprecian es una obra artística, más o menos estética, según el grado de sensibilidad y formación que posee, y fundamentalmente un elemento práctico que les facilita la conexión entre una y otra orilla de la ría.

LA CIUDAD. UN SISTEMA VIVO

A nadie se le oculta que la ciudad constantemente está en proceso de cambio y de adaptación a nuevas necesidades, de ahí que periódicamente los Planes Generales de Ordenación se revisen y tomen decisiones con respecto a ellas. La ciudad es un sistema vivo en continua transformación.

En el mundo anglosajón la adecuación funcional es un aspecto reconocido y previsto en todos los órdenes de la construcción. En cuántas familias ha ocurrido que el fallecimiento de algún ascendiente o el aumento de la prole ha obligado en la vivienda a crear espacios o adaptarlos para dar acogida a la nueva persona. Esas nuevas necesidades funcionales, distintas de las que tenía la vivienda, obliga a recurrir a los “albañiles” para redistribuir la superficie útil disponible. Con este hecho simulemos que el edificio corresponde a lo que designan “arquitectura de autor”. Respondámonos en silencio qué hacer: ¿Obligar a la familia a cambiar de residencia? ¿Condicionar a los usuarios a subsistir con problemas? Es difícil que las circunstancias funcionales de un inmueble se mantengan constantes en el transcurrir de su vida útil, considerando además que ésta no es de varios años, sino que puede llegar a alcanzar hasta un centenar. Tarde o temprano será necesaria una remodelación o adecuación funcional.

Es evidente que este y otros muchos casos son frecuentes y que no suelen llegar a la Administración de Justicia a pesar de haber sido intervenciones en edificios de excelente calidad arquitectónica, aunque su autor carezca de renombre. Con los escasos conocimientos jurídicos que el autor de este informe dispone, nada avezado en el ámbito legislativo, se interroga si la justificación de ello se halla en el apartado f) del artículo 10, *Obras y títulos originales*, de la Ley de Propiedad Intelectual, en la que sólo ampara a “*los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería*” y no al inmueble, resultado de ese proceso planificador.

Cabría una protección plena cuando en la concepción inicial del inmueble se hubiesen ofrecido fórmulas y estrategias o se hubiese proyectado con técnicas y sistemas capaces de adecuarlo en el tiempo a las exigencias funcionales cambiantes que se fueran produciendo. Es el caso del Banco de Hong Kong y Shanghai del arquitecto Norman Foster.

Es posible encontrar otros casos de mayor significación. Las catedrales, a partir del Vaticano II, han sufrido transformaciones para adecuarlas a una liturgia más participativa, bajo el criterio de que es un templo creado para la función de orar. O aún más lejos, las necesidades determinadas por los oficios religiosos en la Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria), carente

de Iglesia del Sagrario –concebida para atender a la feligresía en los servicios religiosos–, que obligó a desmontar su coro, luciéndose en la actualidad en el cerramiento del patio del Palacio Obispal por la calle Obispo Codina.

Si estos problemas son resueltos en el ámbito privado, en el ámbito público de la ciudad, donde la obra de ingeniería fundamentalmente va a satisfacer unas necesidades funcionales, son reconocidos innumerables casos de transformación.

En este proceso de transformación o de adaptación de la ciudad a los nuevos requerimientos viene a la memoria el Puente de Monteolivete sobre el antiguo cauce del río Turia (Valencia). Una obra del ingeniero Sr. Fernández Ordóñez al que el Sr. Calatrava conecta un viaducto con planteamientos estéticos diferentes. Un modo análogo de resolver la misma necesidad funcional, con la diferencia de satisfacer allí primordialmente requerimientos de tráfico rodado mientras que aquí lo es peatonal.

* * *

De la información disponible se deduce que las necesidades de conexión peatonal a un mismo nivel entre Campo Volantín, en la margen derecha, y la calle Rampas de Uribitarte y Alameda de Mazarredo, en la margen izquierda, proviene de años atrás. Así:

- El apartado 2 A) del Hecho Primero, *Antecedentes relativos a la necesidad de una comunicación peatonal entre el Barrio de Castaños y el Ensanche: Plan General de Bilbao de 1989 y Convenio Urbanístico suscrito entre el Ayuntamiento y Uribitarte S.A.*, del escrito de contestación a la demanda del Procurador de los Tribunales D. Gonzalo Arostegui Gómez, en representación del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, dice:

Así ya en febrero de 1989 se aprobó la modificación de la normativa del Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) de Bilbao, en la que se preveía tanto una pasarela peatonal en el emplazamiento que ocupa hoy la pasarela del Sr. Calatrava, así como su continuación para enlazar al mismo nivel con la calle Alameda Mazarredo.

y continúa:

Y en el texto de la normativa (página 14) se señalaba lo siguiente:

la vialidad que se propone recoge las calles actualmente existentes –con la excepción de la calle Nervión. Peatonalmente la propuesta se centra en la conexión entre el Ensanche y el Campo Volantín mediante un itinerario peatonal que acerque definitivamente ambas partes de la ciudad– lo que podrá redundar en una mejora de las condiciones de centralidad de toda la zona de Castaños.

- La estipulación cuarta del *Convenio entre el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y Uribitarte, S.A., sobre el Depósito Franco*, de fecha seis de

marzo de 1989, además de recoger el compromiso de Uribitarte, S.A., de construir *un puente peatonal sobre la Ría, desde el Campo Volantín en línea con la calle Ercilla*, se compromete a:

La construcción de las pasarelas o accesos peatonales que conecten el edificio con la zona de Alameda de Mazarredo –por la calle Arbolancha– y puente peatonal descrito en el punto anterior; para ello el Ayuntamiento facilitará el apoyo físico de las pasarelas, en debidas condiciones, bien sobre el vial público o sobre inmueble de propiedad municipal.

- El *Convenio entre el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y la sociedad mercantil Campo Volantín, S.L.*, de fecha diez de noviembre de 1992 (del que se derivan los Contratos de redacción de proyecto y dirección de obra entre dicha sociedad mercantil y Calatrava Valls, S.A.), para la ejecución de la pasarela peatonal comprometida sobre la ría de Bilbao a la altura del Campo Volantín, establece al final de la cláusula segunda:

Campo Volantín, S.L., tendrá en cuenta en la redacción del proyecto y en la construcción del puente peatonal los refuerzos y soluciones constructivas precisas para su unión con el nuevo tramo que enlaza el extremo de la margen izquierda con Alda. de Mazarredo o Rampas de Uribitarte, en su caso, siguiendo a estos efectos las pertinentes instrucciones municipales.

Antecedentes de cuya materialización posterior queda constancia en las imágenes gráficas contenidas en autos, realizadas entre octubre de 1999 y junio de 2003. En ellas se comprueba la existencia de una pasarela provisional que conecta el Puente de Zubi-Zuri con la calle Rampas de Uribitarte, mientras que la ciudad se transforma en la margen izquierda. Las necesidades son las mismas, la funcionalidad de la pasarela igual, sólo ha cambiado su trazado y provisionalidad.

Por otra parte, el Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao, cuyo Texto refundido se publicó en el Boletín Oficial de Bizkaia de 29 de junio de 1995, que preveía la comunicación peatonal con el Ensanche mediante la conexión directa de una pasarela con el Puente de Zubi-Zuri salvando el Paseo de Uribitarte y el posterior trazado del tranvía (lámina 09 del plano V, *Definición de la ordenación*), es anterior al proyecto del puente Zubi-Zuri, redactado en noviembre de 1995.

De todo lo cual se deduce que el Sr. Calatrava era conocedor de la necesidad de conectar Campo Volantín con la calle Rampas de Uribitarte y Alameda de Mazarredo.

AISLACIONISMO Y CONTEXTUALISMO

Interprétese el Aislacionismo como la concepción de la obra fuera del contexto en que se ubica, sin relación volumétrica con un entorno formalizado previamente o previsto materializar, con una temática ajena o indiferente a él, concebida sin la apreciación de obras de otros autores o de otras épo-

cas y cuya lectura formal queda en la propia obra, porque el autor piensa que ella es autosuficiente.

Frente a esta posición está el Contextualismo, que sostiene que una obra hay que considerarla dentro de un marco global, donde la volumetría circundante, el modo de expresión, los materiales y colores, el nivel cultural de la sociedad, etc., e incluso hasta los hechos históricos ocurridos en el lugar de implantación enriquecen la obra, haciendo la experiencia global de ella más completa.

No se defiende la conveniencia de una u otra posición en su forma más pura, se piensa que ciertas obras pueden ser aislacionistas, conllevando ese aislacionismo desde el propio diseño hasta su materialización, y en cambio otras deben estar contextualizadas, naciendo del propio contexto un conjunto de restricciones que igualmente condicionará el diseño y el modo de formalizarla, pero que al mismo tiempo le acompañará un bagaje de significados y percepciones que no estarían si se llevase al ámbito del aislacionismo.

Todavía una escultura puede acogerse al aislacionismo, pero la arquitectura como la ingeniería es una respuesta a unas necesidades funcionales dentro de un contexto urbano o de un territorio y con un grado de intencionalidad estética. Los propios autores están acostumbrados a proyectar con las limitaciones determinadas no sólo por un planeamiento urbanístico, sino por otros aspectos formales a veces limitados por el carácter de una calle, el estilo de un inmueble colindante, la protección del lugar, etc.

El Puente de Zubi-Zuri es una obra concebida desde el aislacionismo, quizás motivado en aquel momento por las circunstancias de un entorno sin desarrollar o en proceso de importante transformación. La forma en que han sido resueltos sus encuentros con los Paseos Campo Volantín y de Uribitarte marcan el principio y fin de la propia obra, siendo un objeto acabado en sí mismo, como encerrado dentro de un “paréntesis” en la ciudad.

Si de la exposición realizada en el apartado anterior el Sr. Calatrava era conecedor que, con posterioridad a la construcción del puente, se iba a tender un paso que resolviera la conexión peatonal entre Campo Volantín y la cornisa del Ensanche, su obra no fue proyectada para integrar el puente en la ciudad, dejando sin resolver –por el modo de solucionar el encuentro con el Paseo de Uribitarte– la continuidad de dicha secuencia peatonal, con el riesgo, además, de que la ampliación que se ejecutase, bien bajo las directrices de un proyecto suyo o de otro autor, fuese un apéndice que pudiera deformar su obra.

Desde el plano compositivo la cuestión tiene un alcance mayor. El Suplemento del País Vasco del diario *El País*, de 29 de mayo de 1997, comenta en el interior de un reportaje:

...Calatrava no puso ayer objeciones a la reinstalación de “los seis o siete metros” de andamio retirados. Explicó que será él quien una vez concluida la urbanización de la zona diseñe otra pasarela, “del mismo tipo, pero más sencilla”, para llegar a la alameda de Mazarredo.

Es decir, si el Sr. Calatrava tenía previsto proyectar la secuencia peatonal hasta la Alameda de Mazarredo, cómo él se dificulta la resolución formal de la siguiente pasarela con el planteamiento efectuado en su encuentro con el Paseo de Uribitarte. Sólo cabría resolverla tratándola como una obra diferente, como lo ha realizado el Sr. Isozaki, pues la continuidad con el mismo estilo es más fácil desembocar en un apéndice de la obra original.

Por otra parte, las peticiones formuladas en la demanda continúan situando a la obra del Sr. Calatrava en un aislacionismo difícil de concebir en la arquitectura e ingeniería.

RESPONSABILIDAD SOCIAL

En el Hecho Tercero de la demanda, en su punto IV (página 9) se lee:

Asimismo, debemos decir que esta pasarela que están realizando las promotoras demandadas no responden a ninguna necesidad real de los ciudadanos de Bilbao. El puente de Calatrava tiene unos accesos perfectos y accesibles tanto por escalera como por rampa, y la nueva pasarela únicamente tiene por finalidad ser una comodidad añadida (o un lujo si se prefiere) para los usuarios del complejo *Isozaki Atea*.

Actualmente las torres que se elevan en la Plaza de la Convivencia están en proceso de ejecución, están deshabitadas, y, sin embargo, la secuencia peatonal desde el Campo Volantín hasta la calle Uribitarte o la Alameda de Mazarredo es de gran utilidad para la ciudadanía de Bilbao. Prueba evidente de lo que se comenta son las fotografías 1 y 2. Pero también es necesario cuestionarse si los futuros usuarios de las "Torres de Isozaki" no forman parte de la ciudadanía.

Llama la atención la lectura del Hecho Tercero de la demanda, *Medidas que se solicitan mediante la presente demanda* (página 11), en la que se plantea como alternativa:

...destruyendo la pasarela ejecutada y restituyendo la barandilla del Puente a su estado original.

con otras peticiones entre las que se encuentra la indemnización económica.

En los días de reconocimiento se ha podido observar que la secuencia creada por las pasarelas proyectadas por el Sr. Calatrava y por el Sr. Isozaki es circulada por numerosos ciudadanos a todas las horas del día (fotografías 1, 2 y 3), constituyendo un paso habitual entre el Campo Volantín, en la margen derecha de la ría, y el centro de la ciudad, sin tener que pasar por la margen izquierda y subir o bajar la escalinata, según sentido de marcha, situada al pie de la Plaza de la Convivencia. Secuencia que facilita el acceso de minusválidos desde ambos márgenes de la ría a la calle Rampas de Uribitarte y de aquí a la Alameda de Mazarredo (fotografía 3).



Fot. 1. Secuencia peatonal de las pasarelas proyectadas por los Sres. Calatrava e Isozaki. Foto: Enrique Carvajal Salinas



Fot. 2. Secuencia peatonal entre el puente Zubi-Zuri y la Plaza de la Convivencia. Foto: Enrique Carvajal Salinas

Cabe preguntarse si el Sr. Calatrava es conocedor de este hecho y si es así cómo se le puede imponer a una ciudadanía una carga social como la solicitada. Cómo el supuesto daño moral a una persona ha de prevalecer sobre el daño social a una ciudadanía.

La demanda plantea un daño moral desde la perspectiva del artista y es esta perspectiva la que permite recordar algunos escritos sobre su responsabilidad social.

Las primeras lecturas que hablan de la responsabilidad social de los artistas vienen de la mano de sociólogos socialistas franceses del siglo XIX.

Autores como Charles Fourier, Claude Saint-Simon y otros combatieron la idea de que el arte sea un fin en sí mismo y supusieron futuros planteamientos sociales donde la belleza y la utilidad se hallasen combinadas.



Fot. 3. Conexión a un mismo nivel entre la pasarela proyectada por el Sr. Calatrava y la calle Rampas de Uribitarte, al fondo. Foto: Enrique Carvajal Salinas

William Morris, en la mitad del siglo XIX, inmerso en una sociedad victoriana con la que era muy crítico desde el plano estético, propugnaba cambios sociales para hacer del arte una expresión del bienestar interno del hombre y causante de la felicidad en el autor y en el usuario.

Las tendencias funcionalistas de Morris en la sociedad victoriana estuvieron precedidas en el tiempo en los Estados Unidos de la mano de Greenough y Waldo Emerson.

Los filósofos que se encuadran en el contextualismo han enfatizado la continuidad de la estética con otros campos de la cultura y del quehacer humano. El propio Jorge Santayana se opone a la disociación entre artes bellas y artes útiles, ofreciendo una interesante justificación de las bellas artes en su doble papel de modelo.

La idea social del arte llegó más lejos con León Tolstoi que se preguntaba si los costes sociales del arte podían justificarse racionalmente, llegando a juzgar la obra de arte en función de su contribución a la fraternidad entre los hombres, valorándola como arte grande cuando sea un móvil de transmisión de esos sentimientos y pseudoarte cuando no cumple esa misión.

Otros pensamientos, criterios u opiniones se podrían seguir enumerando, unos con matices religiosos, otros políticos, otros éticos o desde la autoría artística, etc., como testimonio de lo que a través del tiempo ha ido surgiendo en ese debate de la responsabilidad social del artista.

* * *

El rotativo *El Mundo*, en su sección *Cultura*, de 29 de junio del presente año, recoge las declaraciones del Sr. Calatrava con ocasión de haber recibido el Premio Nacional de Arquitectura. En su encabezamiento se lee:

“La arquitectura es arte, no lo olvidemos”.

y en su interior, juzgando los rascacielos del Paseo de la Castellana, de Madrid, comenta:

Se sorprendió al comprobar cómo se han derribado magníficos palacetes del siglo XIX en el paseo de la Castellana de Madrid para levantar rascacielos de *valor cuestionable*

lo que viene a confirmar una de los aspectos tratados: en la concepción actual todas las obras son Arte pero no todas alcanzan la valoración de Obra de Arte.

Asimismo, refiere:

La arquitectura es un acto de servicio a la sociedad...

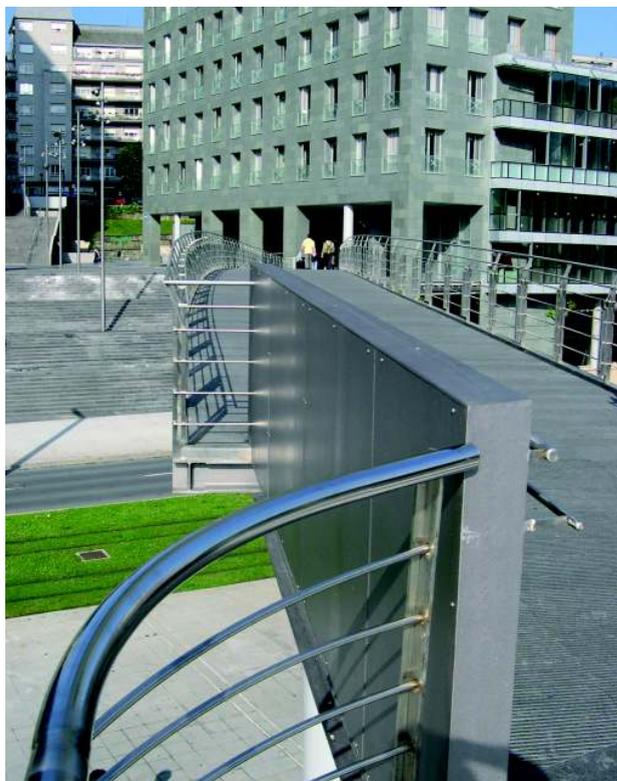
comentario que entra en colisión con los planteamientos justificados en el escrito de demanda.

LA PASARELA DE ARATA ISOZAKI

La pasarela que desde la Plaza de la Convivencia conecta con el puente Zubi-Zuri está configurada por un tablero que sobre una viga central en cajón vuela a uno y otro lado logrando una anchura total de 4,80 m. La protección peatonal se realiza con una barandilla de acero inoxidable que a unos metros del encuentro con el puente se convierte en ciega. Los pilares circulares de sostén son de hormigón visto ejecutados con cemento gris, la viga y tramos de barandilla ciega están pintados en gris medio y la barandilla de acero inoxidable no aporta color al conjunto. Fotografías 4 y 5.



Fot. 4. Los materiales y colores neutros utilizados en la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki no introducen nuevas variables en las perspectivas del puente Zubi-Zuri. Foto: Enrique Carvajal Salinas



Fot. 5. Los materiales y colores neutros utilizados en la pasarela proyectada por el arquitecto Arata Isozaki no introducen nuevas variables en las perspectivas del lugar. Foto: Enrique Carvajal Salinas

La intervención del arquitecto Arata Isozaki ha de evaluarse como prudente y respetuosa, sin pretensiones de llamar la atención (fotografía 6) y con fórmulas constructivas habituales. Los colores y materiales utilizados son neutros y no tergiversan el panorama desde cualquier punto de vista. Es más, desde todas las perspectivas analizadas es el puente de Zubi-Zuri el que resalta por su color blanco brillante e imagen espectacular. Fotografías 7, 8, 9 y 10.



Fot. 6. Vista de las dos pasarelas desde la Alameda de Mazarredo. Foto: Enrique Carvajal Salinas

En la página 7 de la demanda se lee:

Lo primero que observamos es que la pasarela añadida se presenta como una prolongación del Puente Zubi Zuri, como si éste, en lugar de terminar en la margen de la ría, se prolongara hasta la primera planta de una de las torres.

No puede evaluarse la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki como *pasarela añadida o prolongación del Puente Zubi-Zuri*. El tratamiento diferenciado, tanto en el plano formal como en el constructivo, que se le ha dado enfatiza



Fot. 7. Vista desde la margen derecha de la ría, Paseo Campo Volantín. Foto: Enrique Carvajal Salinas



Fot. 8. Vista desde la margen derecha de la ría, Paseo Campo Volantín. Foto: Enrique Carvajal Salinas

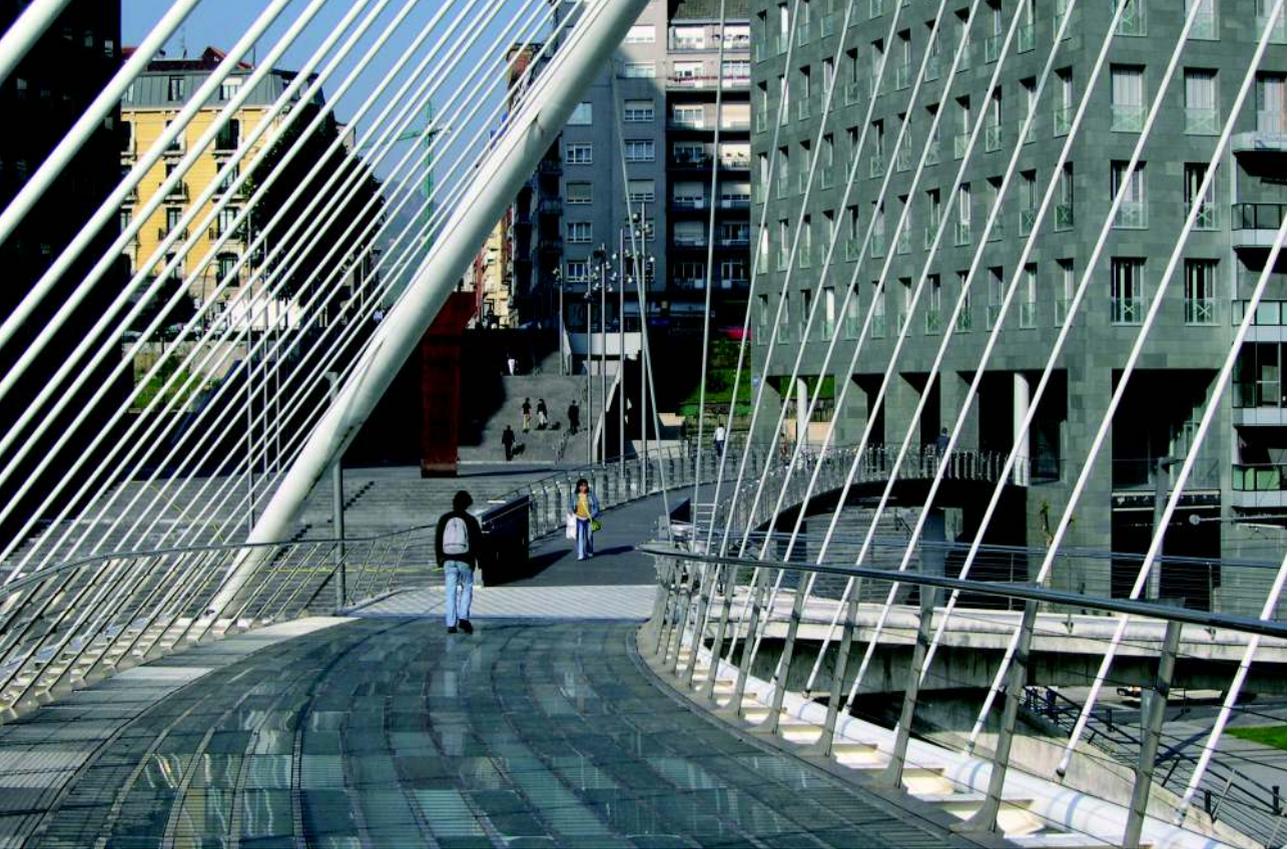
que son dos pasarelas diferentes. El mismo modo de resolver mediante un tramo de barandilla ciega el encuentro con el Puente Zubi-Zuri es un modo de señalar formalmente el final de la pasarela, es como si expresase “hasta aquí llega”.

Sigue diciendo la demanda en su página 8:

Por otra parte, la propia configuración y diseño de la pasarela “añadida” no respeta ni sigue los principios estéticos de la original. [...] Es decir, que no sólo se prolonga el puente de un gran maestro de la arquitectura sin autorización, sino que además la prolongación se ejecuta con un diseño y una apariencia externa diferentes, lo cual no hace más que reforzar la visión de que se trata de un “añadido” poco estético y que desmerece la belleza de la obra original.

Son muchas las razones por las que la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki debe ser distinta:

1. Para no crear confusión es importante indicar dónde empieza una obra y dónde termina la otra y la única forma de realizarlo es tratándolo formalmente de un modo diferente.



Fot. 9. Vista desde el puente Zubi-Zuri. Foto: Enrique Carvajal Salinas

2. Es difícil que la concepción estética del Sr. Isozaki fuese coincidente con la del Sr. Calatrava y si los planteamientos formales del Sr. Calatrava se hubiesen llevado a la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki entonces sí que se desvirtuaría la obra original del Sr. Calatrava, sería deformada con un apéndice que no corresponde, siendo una obra desproporcionada.

Hay que tener presente lo que fue referido en el apartado *Aislacionismo y Contextualismo*:

El Puente de Zubi-Zuri es una obra concebida desde el aislacionismo, quizás motivado en aquel momento por las circunstancias de un entorno sin desarrollar o en proceso de importante transformación. La forma en que han sido resueltos sus encuentros con los Paseos Campo Volantín y de Uribitarte marcan el principio y fin de la propia obra, siendo un objeto acabado en sí mismo, como encerrado dentro de un *paréntesis* en la ciudad.

Desde el punto de vista estético es más correcto diferenciar una y otra.

3. Si el Sr. Isozaki llevase a la pasarela por él proyectada los criterios de diseño del Sr. Calatrava la polémica podría ser otra.



Fot. 10. Vista desde el Paseo de Uribitarte. Foto: Enrique Carvajal Salinas

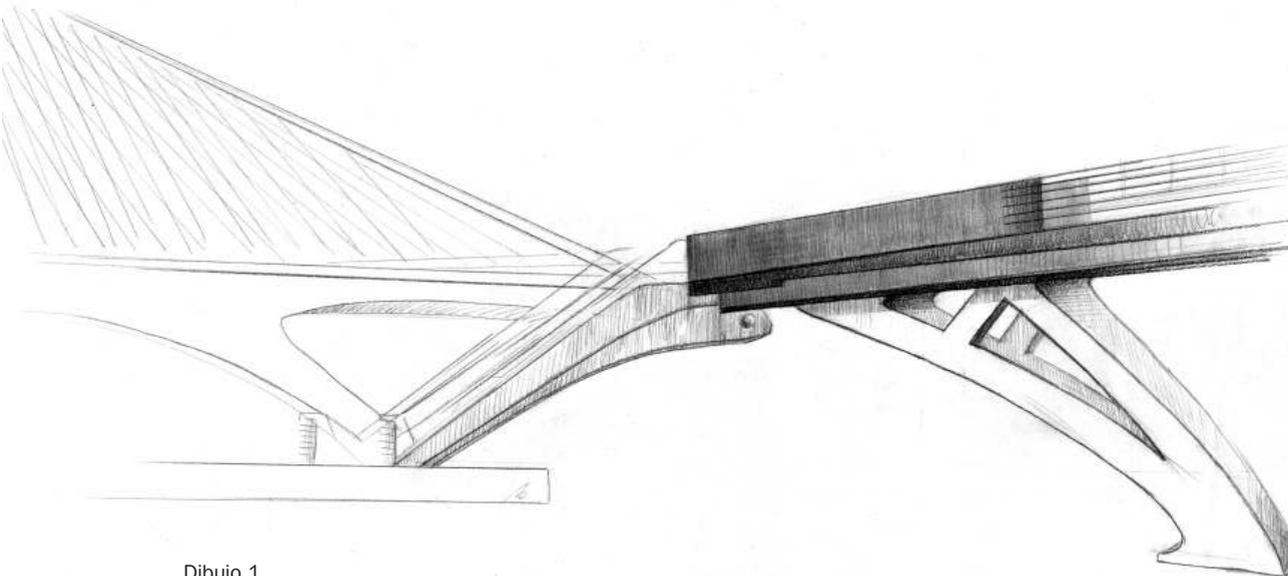


Fot. 11. Vista desde el Paseo de Uribitarte. El último pilar de la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki se halla separado del puente de Zubi-Zuri a una distancia prudencial. Foto: Enrique Carvajal Salinas



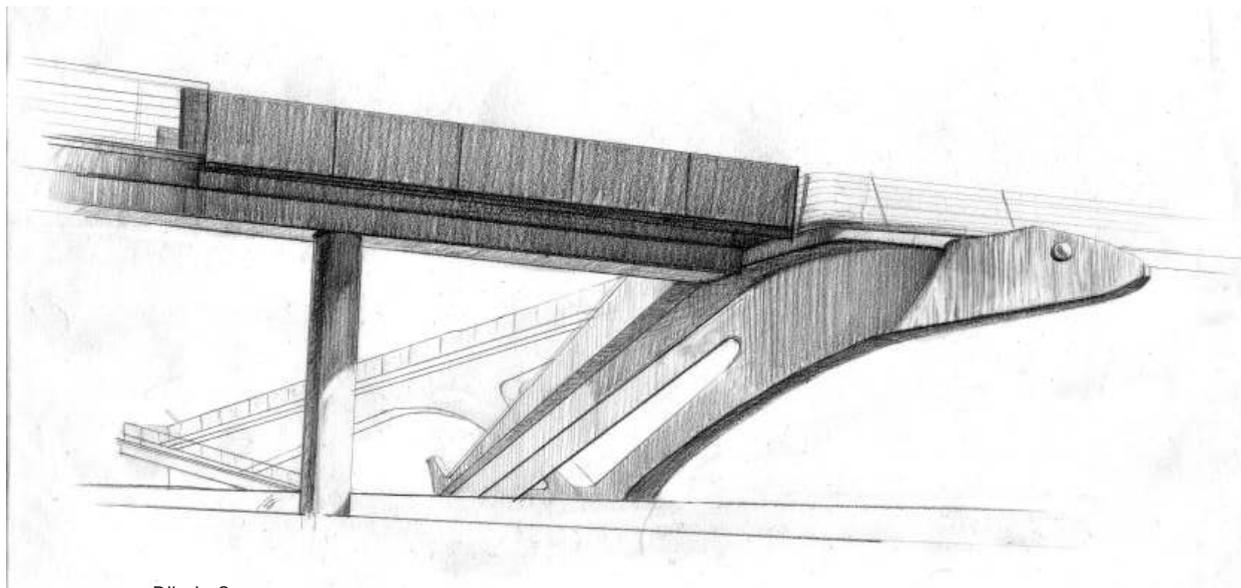
Fot. 12. Vista desde el Paseo de Uribitarte. Los tramos de barandilla ciega que marcan el final de la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki han de valorarse como tímidos. Foto: Enrique Carvajal Salinas

En un análisis formal de la pasarela no sólo ha de evaluarse el diseño del Sr. Isozaki como prudente y respetuoso con el Puente de Zubi-Zuri, sino que en sí es tímido para no hacerlo resaltar sobre dicho puente. Prueba de ello es que desde todas las perspectivas en que es analizado el conjunto la obra que destaca es el paso Zubi-Zuri. La pasarela adquiriría más fuerza compositiva si en lugar de ser recto y de planta circular el pilar más próximo al puente hubiese adoptado otra sección y cierta inclinación hacia él, como si intentara aproximar la pasarela al puente, como si le tendiese una mano. En el dibujo 1 se representa lo comentado utilizando el mismo planteamiento estético utilizado por el Sr. Calatrava en el Puente de Monteolivete sobre el antiguo cauce del río Turia. Puede comprobarse que estéticamente esta solución es más agresiva que la adoptada por el Sr. Isozaki: un pilar circular aislado a una distancia prudencial del puente de Zubi-Zuri (fotografía 11).



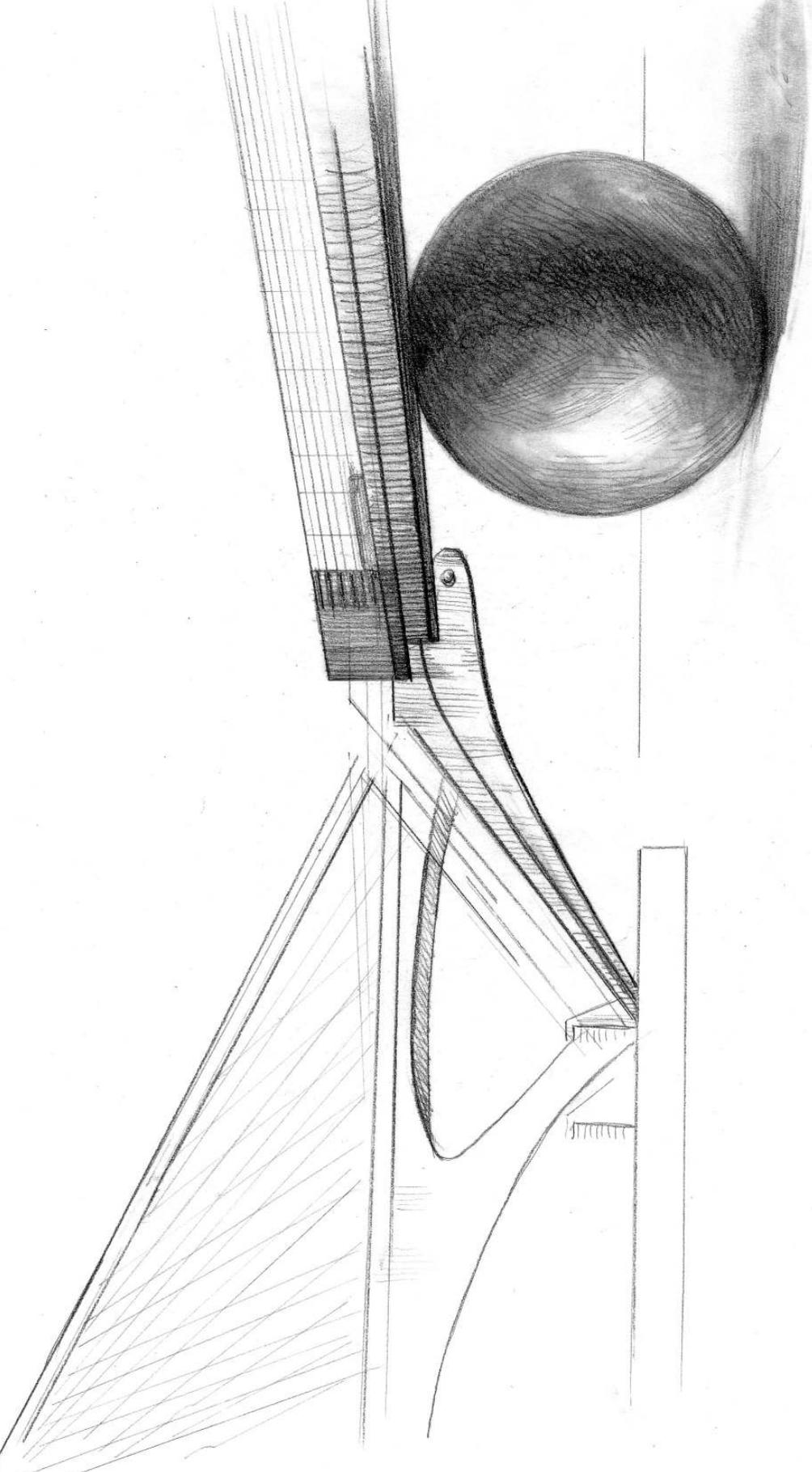
Dibujo 1

Y fundamentalmente la imagen sería más correcta y potente si en lugar del pusilánime, encogido y temeroso tramo ciego de barandilla que marca el final de la pasarela (fotografía 12) hubiese sido un tramo de mayor extensión, lo que lograría un efecto contrario desde el plano compositivo, con un diseño fuerte y decidido. Dibujos 1 y 2.



Dibujo 2

Planteamiento aún más audaz y resuelto es la solución escultórica ofrecida en el dibujo 3.



Es decir, existen muchas alternativas de diseño a la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki y con estas simulaciones ofrecidas a través de los dibujos se demuestra que adquiriría más protagonismo que el que actualmente tiene, en detrimento del que posee el Puente de Zubi-Zuri.

Es más, la misma aproximación de la pasarela proyectada por el arquitecto Arata Isozaki al puente de Zubi-Zuri es delicada, ausente de agresividad, como con temor a acariciarla. Fotografía 13.

En resumen, una obra prudente, serena, respetuosa, cuyos materiales y colores han sido elegidos para no hacerse resaltar, para pasar tímidamente desapercibida, para no restar protagonismo al Puente de Zubi-Zuri.

El valor del diseño de la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki es la neutralidad. Dos vocablos, diseño y neutralidad, contradictorios en sus términos y difíciles de combinar, pero que en su síntesis ha evitado eficazmente la posible beligerancia del observador.

DE LA “CONEXIÓN” ENTRE PASARELAS

El artículo 10 de la Ley de Propiedad Intelectual, *Obras y títulos originales*, considera “*objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible*”, que se conozca o pueda ser conocido en el futuro. Si bien en el caso de las obras arquitectónicas y de ingeniería (apartado f) lo limita a los “*proyectos, planos, maquetas y diseños*”; es decir, no a la obra concluida y sí, en cambio, a todo el proceso planificador, de indudable importancia y significación con relación al inmueble materializado.

Como fue comentado, cabría una protección plena cuando fuese corta la vida útil de la obra y no de una duración tan extensa, con lo que las posibilidades de alteración de un inmueble por adecuación funcional crecerían, o se hubiese previsto en su concepción inicial fórmulas y estrategias o técnicas y sistemas capaces de adecuar en el tiempo al inmueble con las exigencias funcionales cambiantes que se fueran produciendo.

El artículo 14 de la misma Ley, *Contenido y características del derecho moral*, en su apartado 4 exige “*el respeto a la integridad de la obra*” e impide “*cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación*”.

Al margen de los razonamientos expuestos en el apartado *La ciudad. Un sistema vivo*, de los que se desprende que D. Santiago Calatrava era conocedor de la necesidad de conectar Campo Volantín con la calle Rampas de Uribitarte y Alameda de Mazarredo a través de un tramo de pasarela que enlazara el Puente de Zubi-Zuri con los referidos viarios, el aludido puente ha sido respetado en su integridad:



Fot. 13. La misma aproximación de la pasarela proyectada por el arquitecto Arata Isozaki al puente de Zubi-Zuri es delicada, ausente de agresividad, como con temor a acariciarla. Foto: Enrique Carvajal Salinas



Fot. 14. Entre ambas pasarelas media una junta. Foto: Enrique Carvajal Salinas

1. Físicamente entre ambas pasarelas no existe ninguna conexión, median-do una junta. Fotografías 13 y 14.
2. La pasarela proyectada por el arquitecto Arata Isozaki, como fue analiza-do en el apartado que hace mención a ella, ha sido una intervención res-petuosa, prudente y serena, evaluándose como cualidad más sobresaliente –por la forma y elección de los colores– la neutralidad.
3. El tratamiento diferenciado, tanto en el plano formal como en el cons-tructivo, de ambas pasarelas, enfatizado con el tramo ciego de barandilla en el encuentro de una con otra, señalan que son dos pasarelas distin-tas. Si esta distinción no se hubiese hecho habría causado, compositiva-mente, un diseño carente de equilibrio en un orden estéticamente agradable, es decir un diseño desequilibrado y, en consecuencia, la deformación de la obra original.

Es este tratamiento diferenciado el que hace correctos los planteamien-tos estéticos del Sr. Isozaki y no motiva confusión en el observador.

4. El apartado Tercero de los Hechos, del escrito de demanda (página 6), dice:

Atentado a la integridad de la obra: Construcción de una pasarela añadida al puente original, con la consiguiente rotura de parte de la barandilla.

y continúa en el punto III del mismo apartado (página 8):

Además, otra cuestión importantísima es el hecho de que, como conse-cuencia de la colocación de la pasarela “añadida”, **es necesario romper la barandilla de la obra de Calatrava**. En efecto, tal y como se puede ver en las fotografías tomadas de cerca (documentos 28 a 31, por ejemplo), para que los peatones puedan acceder al Puente de Calatrava desde la pasarela, hay una sección de la barandilla que debe ser retirada. Esta cuestión, que en prin-cipio puede pensarse que no es muy significativa, en realidad constituye un nuevo y grave atentado a la integridad de la obra, y no sólo por el trozo de barandilla en sí, sino por el hecho de que modifica totalmente los accesos al Puente tal y como se previeron por su autor.

Estimo que los vocablos utilizados de rotura y romper no son precisos en un ámbito donde la precisión es importante. Romper implica brusquedad. El Diccionario de la Lengua Española lo significa como:

Separar con más o menos violencia las partes de un todo, deshaciendo su unión. Quebrar o hacer pedazos algo.

y la separación del tramo de barandilla del Puente de Zubi-Zuri, por la infor-mación disponible y deducción que se hace de ella, no ha sido de modo van-dálico, brusco o violento, podrá decirse que no fue instalado inicialmente o que fue desmontado, lo que implica *desunir, separar las piezas que compo-nen algo*, cuestión muy diferente a como es tratado el tema en la demanda.

Según consta en autos, anterior a la inauguración del puente fue tendida una pasarela peatonal desde éste hasta la calle Rampas de Uribitarte que, por las características que se describen, tuvo carácter provisional. Dicha pasarela vino a dar satisfacción a la cláusula Segunda del Convenio suscrito entre el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y la sociedad Campo Volantín, S.L.:

1. Campo Volantín, S.L. se compromete a entregar al Ayuntamiento de Bilbao la cantidad de 386.161.350 ptas. que éste aplicará a cubrir las cargas financieras que le corresponden en la construcción del puente peatonal entre el Campo Volantín y Alda. Mazarredo, conforme al Convenio que tiene suscrito el 6 de Marzo de 1989 con Uribitarte, S.A., a tenor de su cláusula Cuarta, apartado 1.

Recordemos que la cláusula Cuarta decía:

La construcción de las pasarelas o accesos peatonales que conecten el edificio (sic) con la zona de Alameda de Mazarredo –por la calle Arbolancha– y puente peatonal descrito en el punto anterior; para ello el Ayuntamiento facilitará el apoyo físico de las pasarelas, en debidas condiciones, bien sobre el vial público o sobre inmueble de propiedad municipal.

La pasarela peatonal que enlazaba el puente Zubi-Zuri con la calle Rampas de Uribitarte implicaba que no existiese el tramo de barandilla correspondiente a la anchura de la pasarela provisional en su enteste con el puente. Las fotografías aéreas entre octubre de 1999 y junio de 2003 dejan constancia de ello y de cómo los peatones circulaban por dicha pasarela.

En el Suplemento del País Vasco, del diario *El País*, de 29 de mayo de 1997, aparece como cabecera de un reportaje:

Calatrava: Había que quitar el andamio para sacar las fotos aéreas el día de la inauguración.

El mismo reportaje comenta en su interior:

...Calatrava no puso ayer objeciones a la reinstalación de “los seis o siete metros” de andamio retirados. Explicó que será él quien una vez concluida la urbanización de la zona diseñe otra pasarela, *del mismo tipo, pero más sencilla*, para llegar a la alameda de Mazarredo.

Todos estos datos vienen a confirmar que el tramo de barandilla en su enteste con la pasarela provisional no se instaló, posteriormente fue instalado para la inauguración oficial del puente para más tarde desmontarlo a fin de originar la secuencia peatonal entre Campo Volantín y la calle Rampas de Uribitarte.

CONCLUSIONES

De todo lo reseñado se infiere que no se ha producido *modificación*, ni *alteración* y menos aún *atentado* a la obra del Sr. Calatrava, considerando

además que la intervención del Sr. Isozaki ha sido respetuosa. Lógicamente, si ninguna de estas tres acciones se han originado, ni por intencionalidad ni por torpeza, no se deduce *perjuicio a los intereses* del Sr. Calatrava y muy alejado de ello *menoscabo a su reputación*. En cambio, habría de ser valorado como perjuicio real a la ciudadanía de Bilbao el prescindir de la secuencia peatonal entre Campo Volantín y calle Rampas de Uribitarte y Alameda de Mazarredo, imponiendo también una carga innecesaria a las personas con minusvalía.

El puente de Zubi-Zuri no se ha alterado ni se ha desvirtuado desde el momento de su construcción, permaneciendo inamovible el diseño y las circunstancias que rodean al tramo de barandilla en su encuentro con la pasarela proyectada por el Sr. Isozaki, habiéndose sólo intervenido en su entorno aunque éste sea próximo. La construcción de una obra singular, cuya funcionalidad constituye la razón por la que fue realizada, no puede cercenar ni establecer restricciones en el entorno de modo que lo haga inamovible y menos aún cuando ese entorno corresponde a una ciudad viva en constante proceso de transformación.

* Colaboradores: Pilar Civantos Nieto, Daniel Bilbao Peña, Rafael Carvajal Zaera. Dibujos: Daniel Bilbao Peña.