

PROPUESTA DE ARRANQUE Y TRASLADO DE UNA PINTURA MURAL CONTEMPORÁNEA DE PACO CONESA PARA SU CONSERVACIÓN

María Villamayor Andrade
Dra. Sonia Santos Gómez

Grado en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural
CURSO 2023-2024



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL



**PROPUESTA DE ARRANQUE Y TRASLADO DE UNA
PINTURA MURAL CONTEMPORÁNEA DE PACO
CONESA PARA SU CONSERVACIÓN**

María Villamayor Andrade

Tutora: Sonia Santos Gómez

AGRADECIMIENTOS

Al profesorado del Grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, por la formación, que difícilmente podría haber sido más enriquecedora, y por el esfuerzo constante para que el alumnado tenga recursos. En especial, a Esther Moñivas Mayor, por sus enseñanzas en nuevos métodos de conservación de arte contemporáneo entre otras muchas cosas y a Marta Plaza Beltrán, por su apoyo y conocimientos. Como no podía ser de otra forma, agradecimiento especial también a mi tutora Sonia Santos Gómez, por ser guía y fuente de conocimientos.

A mis compañeras y amigas, gracias a las que la carrera ha sido mucho más que solo formación.

A todas las personas involucradas en la realización de este TFG a Clotilde e Inmaculada Sánchez Conesa, Bernardo Campillo Sanes y en especial a Julia Bermúdez, por su ayuda, acogida y sobre todo sus esfuerzos incansables por conservar y divulgar la memoria de Paco Conesa.

A mis Pardiesas, Cris y Cruz, por el apoyo incondicional y por enseñarme a apreciar la cultura.

DEDICATORIA

Este trabajo de fin de grado está dedicado a la memoria del artista Paco Conesa por su calidad artística y humana y por regalarme mis primeros pinceles.



Fig. 1. Fotografía de Paco Conesa en su estudio. Autoría desconocida. Fuente propia

RESUMEN

El presente trabajo consiste en una propuesta de conservación y restauración de una pintura mural contemporánea del artista Paco Conesa. El mural, realizado mediante técnica al secco con pintura acrílica en emulsión, es de ámbito privado. La propietaria M^a Cruz Andrade González desea cambiar de domicilio, en el que se encuentra la pieza, y su intención es trasladar consigo el mural. Por tanto, el desarrollo del trabajo se centra en decidir si es lícito transformar un bien inmueble ligado a un espacio concreto en una obra mueble.

Para llegar a una conclusión, primeramente, se construyó un marco contextual de la figura y carrera del artista Paco Conesa, pretendiendo también darle un merecido reconocimiento. También se estudian en profundidad las condiciones espaciales, matéricas y de significancia del mural que se encuentra en Santiago de Compostela. A este estudio se suma una revisión y registro de otras pinturas murales del artista. La investigación depende de la inmersión en su entorno y el contacto con conocidas/os, ya que Paco Conesa falleció en 2016. Posteriormente se realizó una revisión y aplicación de criterios a la tipología específica de mural contemporáneo de ámbito privado que culminó con la adaptación del “Modelo de toma de decisiones para la conservación y restauración de arte contemporáneo”. Una vez determinado y justificado que el arranque strappo era el procedimiento que garantizaba una mejor conservación de los distintos aspectos que componían la pieza, se procedió a la realización de una propuesta de intervención. La propuesta se fundamenta en el estudio de materiales mediante revisión bibliográfica y experimentación práctica con maquetas, para encontrar materiales y técnicas lo más compatibles posibles con el strappo y el acrílico de emulsión.

PALABRAS CLAVE: mural contemporáneo privado, acrílico en emulsión, arranque strappo, Paco Conesa

ABSTRACT

The following work consist in a conservation and restauration proposal of a Paco Conesa's contemporary wall painting. The wall painting, made by secco technique whit emulsion acrylic paint, belongs to a private sphere. The owner M^a Cruz Andrade González wishes to change her residence, in which the piece is located, and her intention is to move it with her. Thus, the developing of the work is focused in making the decision about if it's reasonable to transform an immovable artwork associated with a specific space into a mobile artwork.

To reach a conclusion, firstly, a contextual framework about the artist Paco Conesa and his career was built, intending to also give him a well-deserved recognition. The space, material and significance conditions of the wall painting situated on Santiago de Compostela are deeply studied as well. Added to this study is a review and registration of other mural paintings by the artist. The research depends on the immersion in their surroundings and contact with acquaintances, since Paco Conesa passed away in 2016. Subsequently a revision and application of criteria to the specific typology of contemporary private mural was made, culminating whit the adaptation of the “Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Contemporary Art”. Once it was determined and justified that the detachment by strappo was the procedure that guaranteed a better conservation of the different aspects that formed the piece, an intervention proposal was developed. The proposal was based on the material study through bibliographic revision and practical experimentation with mockups, to find the most compatible possible to strappo and emulsion acrylic materials and technics.

KEYWORDS: private contemporary wall painting, emulsion acrylic, detachment strappo, Paco Conesa

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS.....	7
2.1. OBJETIVO GENERAL	7
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
3. METODOLOGÍA	7
4. IDENTIFICACIÓN Y ESTUDIO DE LA PIEZA	8
4.1. ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO	8
4.1.1. BIOGRAFÍA PACO CONESA	8
4.1.2. ESTUDIO ARTÍSTICO Y CARRERA	10
4.1.3. ESTUDIO DE OBRA MURAL	12
4.1.4. HISTORIA MATERIAL DE LA OBRA	18
4.2. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA	19
4.2.1. FICHA TÉCNICA	19
4.2.2. DESCRIPCIÓN Y REGISTRO VISUAL	20
4.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO	23
4.3.1. LA PLAYA: CUERPO Y PAISAJE	23
4.3.2. RETRATO CONTEMPORÁNEO	24
4.4. ESTUDIO TÉCNICO/ MATERIAL	24
5. ESTADO DE CONSERVACIÓN	26
5.1. FACTORES DE DETERIORO Y DETERIOROS	26
5.2. FACTORES DE RIESGO DE DETERIORO	28
6. CRITERIOS	29
6.1. CRITERIOS GENERALES Y NORMATIVA	29
6.1.1 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA GENERAL	29
6.2. CRITERIOS ESPECÍFICOS: ARRANQUE	30
6.2.1. REVISIÓN HISTÓRICA.....	30
6.2.2. JUSTIFICACIÓN: EL ARRANQUE COMO MEDIDA DE EMERGENCIA	30
6.2.3. COMPARATIVA CON CASOS SIMILARES	31
6.2.4 APLICACIÓN DE CRITERIOS: MURAL CONTEMPORÁNEO PRIVADO	32
6.2.5. CASO DE ESTUDIO Y MODELO DE TOMA DE DECISIONES.....	33
6.4. DECISIÓN.....	35
7. ESTUDIOS PREVIOS	36
8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN: ARRANQUE	36
8.1. ESTUDIOS/ PRUEBAS	36
8.1.1. ESTUDIO PREVIO DE MATERIALES	37
8.1.2. PLANTEAMIENTO DE LAS MAQUETAS	37
8.1.3. PROTECCIÓN	38
8.1.4. SOPORTE.....	39
8.1.5. OBSERVACIONES.....	40
8.1.6. COMPARATIVA Y CONCLUSIÓN.....	43

8.2. PREPARACIÓN	44
8.2.1. LIMPIEZA.....	44
8.2.2. PROTECCIÓN (FACING).....	45
8.2.3. SEPARACIÓN DE LA PINTURA DEL MURO	46
8.2.4. TRASLADO Y ADECUACIÓN A UN NUEVO SOPORTE.....	46
8.2.5. DESENGASADO.....	48
8.2.6. ADHESIÓN DEL NUEVO SOPORTE	48
8.2.7. ADECUACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA	48
8.2.8. PROTECCIÓN	49
8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	49
8.1. ALMACENAJE	49
8.2. TRANSPORTE.....	49
8.3. MANIPULACIÓN.....	49
8.3. EXPOSICIÓN.....	50
9.CONCLUSIONES	51
10. BIBLIOGRAFÍA.....	52
11. ANEXOS	56
ANEXO A. RELACIÓN DE FIGURAS EN EL TEXTO	56
ANEXO B. MATERIAL DE ARCHIVO CITADO	59
ANEXO C. TESTIMONIOS DE CONOCIDOS/AS	66
ANEXO D. AUTORIZACIONES DE LAS PROPIETARIAS DE LOS DERECHOS MORALES ...	71

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de fin de grado realizado dentro del Grado en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural de la Facultad de Bellas Artes de la UCM plantea el caso de una pintura mural contemporánea elaborada por el artista Paco Conesa. Esta obra data de 2005 y se encuentra en el baño de una propiedad privada en Santiago de Compostela. La necesidad de intervención parte, principalmente, del traslado del domicilio de la propietaria de la vivienda debido a la venta de la misma.

Este proyecto pretende dar respuesta a la problemática suscitada en torno a la conservación y restauración de pinturas murales contemporáneas en el ámbito privado. Como solución ante la necesidad de traslado, se planteará la posibilidad de realizar un arranque. Este, en todo caso, deberá resultar seguro respecto a los materiales pictóricos contemporáneos que componen el mural y su significancia. Se destacará la importancia de un registro preciso que respete la condición espacial original de la obra.

Además, con este trabajo se tiene la intención preservar y dar a conocer el legado artístico de una de las figuras más destacables y poco reconocidas del ámbito artístico murciano de los siglos XX y XXI, Paco Conesa. Para esto, se remitirá a una de las tipologías plásticas menos reconocidas y estudiadas del artista: el mural.

También se examinará la manera de registrar la experiencia artística del artista, ya fallecido. Para conseguir este objetivo se entrará en contacto con conocidos de él y su obra, así como con su entorno. Esto se utilizará como método de acercamiento al artista y como herramienta de documentación. El registro se realiza reconociendo su suma importancia a la hora de plantear un adecuado proyecto de conservación para la obra, habida cuenta de la existencia de los derechos morales de autor.

La mencionada pintura será tratada con una perspectiva que obedezca tanto a las necesidades de conservación matériaca como de preservación de significancia contextual, teniendo en cuenta los requerimientos de la propietaria y los deseos del difunto artista. Para ello se valorarán también, de forma activa e imperante, los criterios y cuestiones éticas que influyen a este tipo de intervenciones, sometiendo el proyecto a la certeza de aplicación de buena praxis.

Con este fin, se ha comenzado con un estudio general de las características y condiciones fundamentales de la obra, su entorno y su contexto, concediendo la importancia merecida a la figura de su creador. Una vez delimitado el significado de la obra mediante el conjunto de diferentes disciplinas y ámbitos de estudio, se procedió a realizar la propuesta de intervención en la que se ha desarrollado una metodología a seguir. Se ha planteado la cuestión de lo que sucedería de cara al cambio de domicilio en el futuro y si resultaría lícito convertir estas pinturas pensadas para constituir parte de un inmueble concreto en un bien mueble. Además, se ha tenido en cuenta la obligatoriedad de evitar que los nuevos fragmentos a generar, que constituyen el mural, pudieran descontextualizarse y perder su significado.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

El objetivo general de este trabajo de fin de grado es realizar un planteamiento de conservación-restauración para una pintura mural contemporánea de Paco Conesa, que está situada en un baño de un domicilio privado y que la propietaria desea trasladar e instalar a/en su nuevo domicilio.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Los objetivos específicos a cumplir a lo largo del proyecto son:

- Documentar la figura del artista como creador polifacético y prolífero atendiendo a la interdisciplinariedad.
- Registrar los murales conocidos de su autoría.
- Documentar y registrar los aspectos artísticos y matéricos de la obra objeto de estudio, teniendo en cuenta datos obtenidos de la investigación de campo y la revisión bibliográfica y los condicionantes contextuales de la pieza.
- Contar con la opinión interdisciplinar grupal que respete los deseos de artista y las herederas de los derechos morales y las valoraciones de allegados/as, de la propietaria de la obra y de expertos/as en la carrera artística de Paco Conesa.
- Estudiar el estado de conservación y, en especial, los factores de riesgo y deterioro que afectan tanto a su condición de pintura mural como de pintura contemporánea acrílica.
- Revisar y comparar criterios establecidos, sobre todo, en relación al arranque como método de intervención y al mural contemporáneo como tipología de obra específica.
- Estudiar y comparar casos y situaciones similares ante la toma de decisiones sobre la realización de un arranque.
- Conformar ese modelo de toma de decisiones objetivo mediante la aplicación de criterios que sean específicos del mural contemporáneo de ámbito privado, con el fin de evitar la arbitrariedad.
- Estipular estudios y pruebas que ayuden a caracterizar el material presente en la obra.
- Plantear una intervención que respete los criterios y que se fundamente en la investigación práctica y revisión bibliográfica de cara a entender el comportamiento de los materiales tanto del original como de restauración.
- Pautar recomendaciones preventivas y de mantenimiento para la correcta conservación del mural ya arrancado en las distintas situaciones que se pueden presentar, intentando conciliar, además, los intereses y condiciones de la propietaria y el espacio, así como, las necesidades de conservación.

3. METODOLOGÍA

La finalidad de la aplicación de esta metodología es la correcta interpretación de los condicionantes de la obra de manera interdisciplinar, en ámbitos de materia, significancia y contexto. La manera de proceder se fundamenta en la investigación continua con la revisión teórica y comparación bibliográfica. Se ha estudiado en torno a diferentes aspectos referentes a la conservación de arte contemporáneo, a los criterios de actuación en pintura mural de diferentes tipologías y a los materiales, tanto originales como de restauración, y su comportamiento y características. También se ha realizado una indagación activa y experimentación práctica. Primeramente, para la construcción de un marco contextual de la pieza, se ha recurrido a la inmersión en el entorno del artista realizando una investigación de campo. Se ha visitado la ciudad de la que era originario, La Unión, lo que ha permitido explorar no solo su entorno, si no contactar y obtener información de algunos/as de sus allegados/as y hacer una revisión de material de archivo. Además, se ha visitado el mural en Santiago de Compostela en varias ocasiones, lo que ha facilitado la identificación, registro y comprensión espacial y mática de la pieza.

4. IDENTIFICACIÓN Y ESTUDIO DE LA PIEZA

A continuación, se sitúa la obra objeto de estudio en su contexto histórico artístico.

4.1. ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO

Dentro del estudio histórico-artístico de la obra, es fundamental también conocer la trayectoria biográfica y artística de su autor.

4.1.1. BIOGRAFÍA PACO CONESA

Paco Conesa Hernández nace el 12 de noviembre de 1944, hijo de Florencio Conesa e Isabel Hernández en La Unión, Murcia (Ministerio de Justicia Registros Civiles, 1966) . Desde muy niño muestra aptitudes e interés por el arte y siendo muy joven incursiona en las artes pictóricas, como tantos otros niños murcianos, de la mano del pintor cartagenero Vicente Ros García (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024) . No mucho tiempo después, hacia 1960 (Saez, 1960) , convierte al artista unionense Asensio Saez García en su maestro (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024) . Con él, mantendrá una relación de amistad cercana que perdurará hasta la muerte de este en 2007. Asensio y otras/os artistas de la localidad generaron un dinamismo cultural que La Unión no veía desde sus tiempos prósperos (*El Ayuntamiento de La Unión lamenta el fallecimiento del polifacético artista unionense Paco Conesa*, 2016) , destacando el desarrollo del reconocido internacionalmente Festival del Cante de las Minas en el que debuta en 1967 con una exposición (Ortiz, 1967) . Realiza una exposición y diseña numerosas escenografías y carteles en los años 1971, 1973... (G., 1971; Anónimo, ca. 1973) . En 1965 empieza su servicio militar en el Regimiento Mixto de artillería N°6 (Cartagena) jurando bandera en 1967 (Ejército Español, ca. 1965) . Lo realizó en la batería de costa de 'La Chapa' en el faro de la localidad costera de Portmán, perteneciente a La Unión (Gómez, 2021) . Durante esta estancia en Portmán, aprovechó sus muchos momentos de inactividad durante el servicio para dibujar y pintar. Vivió de alquiler en la casa de María Trajines, a quien retrataría posteriormente (1971) en un mural realizado para la iglesia parroquial de Santiago Apóstol en Portmán, en señal de agradecimiento por el trato recibido (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024) .

En 1973 (Conesa, 1973) ya se encuentra en Madrid, donde estudia modelado en la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente estudios de arte y decoración. Además, se forma en pintura en la Universidad de Perugia (Fundación Juan March, s.f.) .

En 1976 solicita una bolsa de estudios para estudiar en la Fundación Armando Alvares Penteado en São Paulo, Brasil (Conesa, 1976) . Partirá el año siguiente y permanecerá en el país lusófono un año (Conesa, 1977; Aninho, 1978) . Su intención con este intercambio era formarse en las vanguardias brasileñas y en la manera en que el barroco (corriente predilecta para Paco Conesa) (Conesa, s.f. a) había afectado y se había mezclado en y con la cultura del país. Al mismo tiempo, seguía formándose en técnicas pictóricas y de grabado litográfico entre otras materias (Silveira, 1977; Plaza, 1977) . De esta experiencia obtuvo una gran influencia que concluyó en una maduración y gran evolución en su estilo y temáticas (Conesa, s.f. b ; B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024) . Su talento y trabajo insaciable fueron reconocidos por compañeros/as y profesores/as (Silveira, 1977; Plaza, 1977) . Como culminación de esta etapa realiza la exposición "Dinámica del cuerpo Humano" (Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo [MAC], 1977) en el MAC de la Universidad de São Paulo en diciembre de 1977.

De vuelta en España sigue residiendo en Madrid, aunque pasa largas temporadas en La Unión hasta el año de 1984 en el que, a raíz de una trifulca con un párroco de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, a la que había donado varias obras, sus visitas fueron menos largas y escasas (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024).

Todas sus temporadas en Madrid desde 1973 le permitieron desarrollar su carrera de forma más amplia. Esta carrera le aseguró un buen posicionamiento, con numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales (Fig. 2), así como contactos con el escritor y crítico Manuel Bouza Balbás (Antonio L. Bouza), amigo y mecenas (Bouza, 1975) .

Es también a finales de los 70 cuando Paco entra en contacto y establece fuertes lazos de amistad con grandes voces del Teatro Independiente español (1962-1980) , como Xulio Baño y Dorotea Bárcena. En 1979, junto a éstos y a otros/as profesionales del teatro, participa en la fundación del grupo Teatro da Mari-Gaila como asesor plástico y escenógrafo (Teatro da Mari-Gaila, 1980), aprovechando los conocimientos adquiridos en su trabajo como

escenógrafo en el Festival del Cante de las Minas. Cuando algunos de estos profesionales destacados del teatro independiente regresan a Galicia con la idea de dinamizar la escena de las artes dramáticas, Paco Conesa se suma a ellos. Participa, por tanto, en diversas compañías y se convierte en el primer diseñador de escenografías y vestuario del Centro Dramático Galego (CDG) (CDAEM, s.f.) fundado en 1984 por su también amigo Eduardo Alonso y otros/as profesionales. Su faceta de escenógrafo se alargó en el tiempo hasta sus últimos años y su destacable trayectoria se ve reflejada en los numerables premios conseguidos: en la Muestra Internacional de Teatro de Ribadavia (1984) (Conesa, s.f. c) con la primera producción del CDG “Woyzeck”, los cuatro premios María Casares (1997, 2002, 2007 y 2012) (Premios María Casares, s.f.), etc. En 1984 conoce a la propietaria del mural en el CDG al coincidir trabajando para la institución (M. C. Andrade González, comunicación personal, 22 de abril de 2024).

Durante todos estos años compatibilizó su trabajo como artista plástico con las facetas de escenógrafo, figurinista e, incluso, imaginero, participando en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas (Fig. 2).

Finalmente, en 2016, tras una prolífica carrera, fallece en La Unión (*El Ayuntamiento de La Unión lamenta el fallecimiento del polifacético artista unionense Paco Conesa*, 2016).

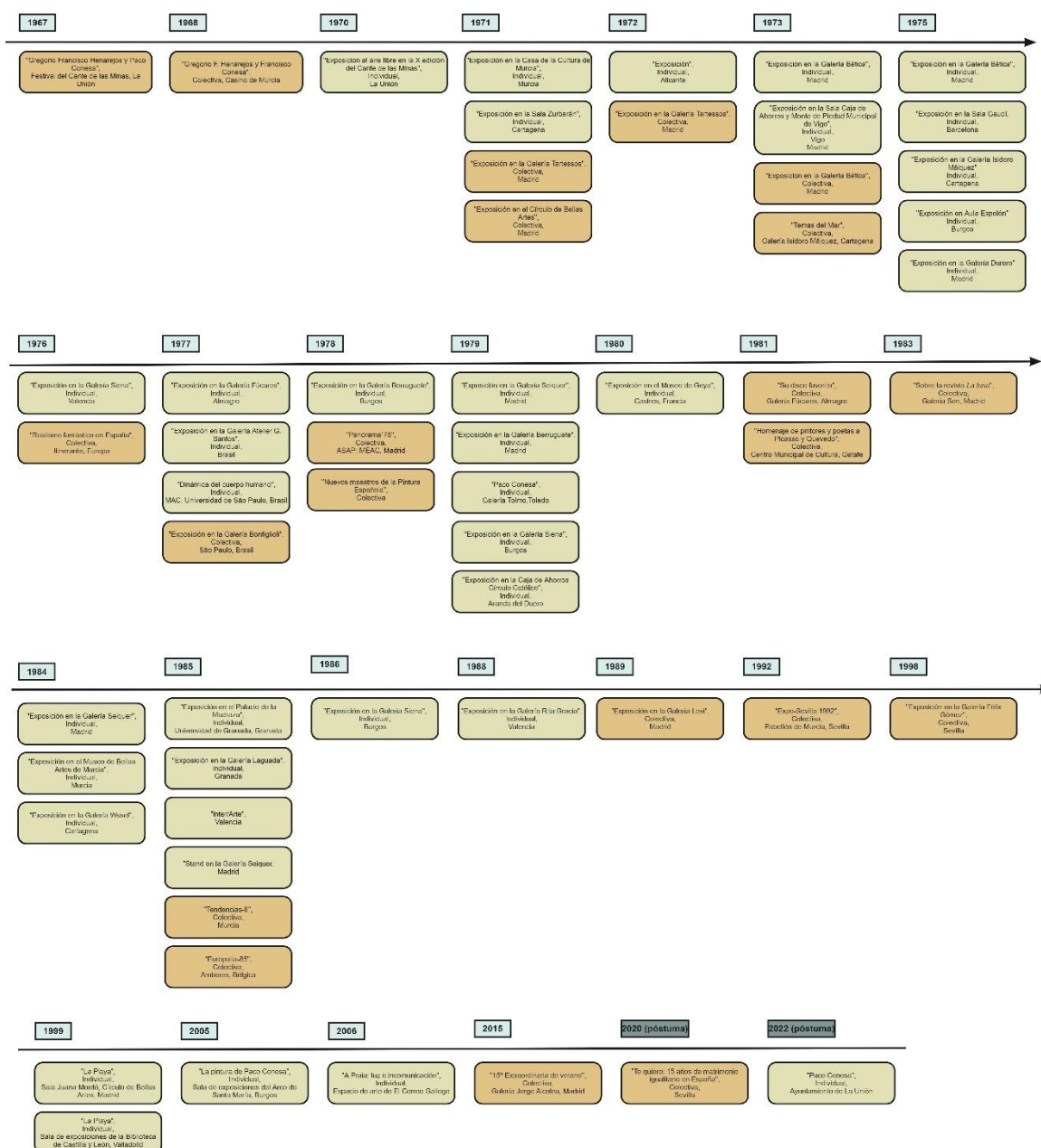


Fig. 2. Línea del tiempo del listado de algunas exposiciones de Paco Conesa, Fuente Propia

4.1.2. ESTUDIO ARTÍSTICO Y CARRERA

Como artista, son varios los valores que condicionaron su forma de trabajar y entender el arte. Para empezar, destaca de manera evidente la necesidad de construir y cultivar un “mundo interior” (Conesa, s.f. d). Para generar este contexto interno, deja claro en varios momentos la importancia de conocer y estudiar, teniendo como método de interacción y exploración la pintura (y entendemos que el arte en general). Parece, por tanto, que entiende la creación artística como una manera de relacionarse con lo que le rodea, lo que repercute en la amplísima producción de obras que lo caracteriza, teniendo en cuenta su percepción del arte como forma de experimentar. Otro de los valores es, por tanto, un trabajo continuo y profuso de piezas (“sistemático e intenso”, “trabajo, talento y enorme capacidad de producción” “laboriosidad e inspiración”) (Silveira, 1977; Plaza, 1977; B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024). Finalmente y, en relación a lo ya mencionado, destaca una pasión e interés con fuertes influencias barrocas, como ya veremos, palpables en distintos temas retratados, en influencias y en la gran carga emocional que exudan sus obras.

4.1.2.1. DISCIPLINAS

A lo largo de su carrera, Paco Conesa trabaja múltiples facetas artísticas diferentes que comparten los mismos conceptos y elementos expresivos pero aplicados al lenguaje propio de cada técnica.

Sus técnicas predilectas son las pictóricas. El dibujo, como técnica fundamental, de base, está presente a lo largo de toda su carrera (J. Bermúdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2024) .

En cuanto a la pintura, es la tipología que trabaja principalmente, donde más se aprecia su evolución y la más reconocida y valorada, siendo el campo en el que acumula la mayoría de logros. En la pintura emplea en muchas técnicas, en ocasiones mixtas (Fig. 3.)

destacando sobre todo el óleo y el acrílico, aunque también témpera y acuarela. Los temas más recurrentes son las anatomías (Fig. 4.) (Ruiz et al., 1999 [correspondencia entre el artista y García de Diego]) registrada por Asensio Saez), mitología (Fig. 4) y paisaje (Fig. 5).



Fig. 3. Cuadro con técnica mixta (se cree que acuarela, grafito y lápices de colores), Paco Conesa, Fuente propia



Fig. 4. Apparently, watercolor and charcoal of an anatomy, Paco Conesa, Fuente Propia



Fig. 5. Apparently, watercolor and Chinese ink of a mythological theme, Paco Conesa, Fuente Propia



Fig. 6. Watercolor landscape, Paco Conesa, Fuente Propia

El uso de los materiales se supedita a la intención expresiva (J. Bermúdez, comunicación personal, 25 de marzo de 2024). Es por ello, que es recurrente que emplee el material sin que los condicionantes y características de los mismos se tengan en cuenta, lo que puede llevar a potenciales problemas de conservación. Se aprecia una evolución artística con la

fluctuación a nivel estilístico de un realismo formal a una figuración alejada de la narración, más introspectiva y emocional, casi abstracta, o neofiguración (Conesa, s.f. e; Chavarri, s.f.). Esta conceptualización de su arte cambia, sin duda, durante su período de formación y más específicamente en Brasil, lugar en el que redescubre su intención expresiva (Conesa, s.f. b).

Cabe mencionar también su obra mural, menos conocida y respetada, aunque importante y de gran nivel, desarrollada más adelante en el Apartado 4.1.3 “Estudio de obra mural”.

La escultura, en relación a la talla de imaginería religiosa (Fig. 7.), es otra de sus facetas más reconocida, por la creación y donación de múltiples pasos para la Semana Santa Minera y otras imágenes a la parroquia del Rosario de La Unión (Imaginería y escultores en el patrimonio de la Cofradía del Cristo de los Mineros de La Unión, 2024). Este ámbito le permitió conocer y colaborar con otros artistas imagineros. Por ejemplo, con el escultor Galo Conesa, a quien además, en un principio, le descubre la escultura (J. Bermúdez, comunicación personal, 28 de abril de 2024).



Fig. 7. Boceto modelado en arcilla de un ángel para imaginería religiosa, Paco Conesa, Fuente propia

Otra faceta imperante es la de escenógrafo y diseñador de vestuario. Su trayectoria de creación en las artes escénicas es transversal en su carrera artística. Su primera exploración en este mundo se produce en el Festival Internacional del Cante de las Minas. A partir de entonces colaborará en numerosas ediciones, también diseñando parte de la cartelera hasta 1993, cuando se comienza a delegar esta tarea a artistas de vanguardia más reconocidos (EFE, 2000). Su papel en el festival, aunque anónimo para el público, es fundamental en muchos momentos. No obstante, su consagración como profesional involucrado en las artes escénicas llegó de la mano del teatro independiente español (1962-1990) y derivados, como ya mencionamos.

También, aunque menos relevante, produjo abundante obra gráfica, compuesta por cartelera y grabado, así como escritos (inéditos en su práctica totalidad), entre los que se encuentran ensayos (Conesa, s.f. a) y reflexiones, textos narrativos/literarios, principalmente relatos (Conesa, s.f. f), e incluso poesía (Conesa, 1971). También dirigió una película autoproducida en la que colaboran varios personajes relevantes de la escena cultural unionense, llamada “La Unión: una ciudad alucinante” (1975) (Conesa, 1975).

4.1.2.2. INFLUENCIAS GENERALES

A lo largo de su carrera, a pesar de explorar distintas tipologías artísticas, en distintos contextos y en diferentes momentos de su evolución estilística, hay temas e influencias fundamentales que perduran y condicionan enormemente el arte de Paco Conesa de forma transversal. Su concepción y gusto se ve determinado por un interés ferviente en el barroco, siendo este una influencia constante y palpable, “Paco era muy barroco” (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024). Este sentimiento lo acompaña y se presenta de diferentes maneras. En primer lugar, en la expresión, en muchos momentos teatral y dramática, de sus tallas, escenografías, murales... También en cuanto a elementos temáticos y plásticos, en los bodegones y mitologías, aunque desde una perspectiva contemporánea y exclusiva. Su punto de vista respecto al barroco, que sigue como elemento incuestionable, evoluciona con él, pero continúa siendo apreciable la influencia de referentes como “Buonarrotti, evidente, Caravaggio (...) y su preferido; Zurbarán” (Autor no identificado,

s.f.). También se palpa la influencia de autores de otras épocas, como “Rafael, Matisse, Picasso, Menendez ...” (Autor no identificado, s.f.).

Otro elemento referente indiscutible es su tierra, La Unión y su contexto. “El trabajar por mi pueblo, si es cierto que no me pesa, lo hago por amor y por fé inquebrantable en esta tierra a la que amo profundamente” (Conesa, s.f. g). Se convierte en un abanderado de su pueblo plasmando en su arte elementos relacionados con La Unión. Esta pasión se ve en sus acciones, de la mano de otros/as artistas locales muy involucrados/as, de cara a dinamizar el panorama cultural del municipio que en los 80s vive una época de esplendor no vista desde tiempos de mayor prosperidad económica y social durante el modernismo (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024).

Parte de esta influencia se centra en la condición minera de La Unión, lo que le lleva no solo a retratar en múltiples ocasiones el paisaje minero sino también a construir una mitología propia y autóctona alrededor de la figura del minero, figura que conoce y admira desde niño y ensalza (de manera muy barroca) como una figura heroica (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024). También, los propios colores de la sierra explotada y sus minerales son un referente en su representación con la utilización de la paleta allí presente (G., s.f.) (Figs. 8 y 9).



Fig. 8. Vista de la sierra con antiguas excavaciones mineras Fuente propia



Fig. 9. Detalle de algunos minerales presentes en la sierra minera, Fuente propia

Hablar de “su tierra” pasa también por hablar del Mediterráneo (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024); este aparece como otro fondo temático habitual en sus creaciones, en especial en su serie temática más conocida “La playa” (Junta de Castilla y León, 1999) a la que pertenece este mural.

Su influencia y tema más protagonista es el cuerpo. “Indiscutiblemente, las constantes de mis pinturas son el cuerpo humano” (Ruiz, et al., 1999). El uso del cuerpo como elemento representativo de lo emocional e intrínseco evoluciona a lo largo de su carrera, en un primer momento, más realista y tratado en temas mitológicos (ya sean clásicos o mineros) y, posteriormente, (tras su estancia en Brasil como catalizador principal) convertido en figuras que, aunque con anatomías realistas, se centran más en la carga emocional. De todas formas, no podemos entender el cuerpo en sus obras si no es en relación a un entorno, ya que es en esta interacción en la que el artista busca expresar esa emoción (Ruiz et al., 1999 [correspondencia entre el artista y García de Diego]).

4.1.3. ESTUDIO DE OBRA MURAL

La obra mural de Paco Conesa, aunque en general poco conocida y respetada, es una tipología muy relevante y ampliamente desarrollada en su trayectoria artística. No obstante, es en este ámbito en el que se hace más evidente la denostación sistemática e injustificada hacia su obra.

Mediante investigación, se han recopilado los murales conocidos de Paco Conesa en un listado expuesto a continuación. No se descarta la posibilidad de que falten murales que acreditarle. Las pinturas murales del artista se dividen en piezas de ámbito público y privado.

Los públicos son murales realizados para entidades, casi en su totalidad eclesiásticas pero de acceso público (a excepción de uno de índole pública).

Públicos:

- Mural en la Casa de la Juventud, en principio de Cartagena (Pastor, s.f.). Se trataba de un mural sobre una de las paredes que representaba a unas figuras anatómicas y de un Pegaso (Fig. 10.). Se desconoce en qué año fue destruido y los motivos que llevaron a ello.

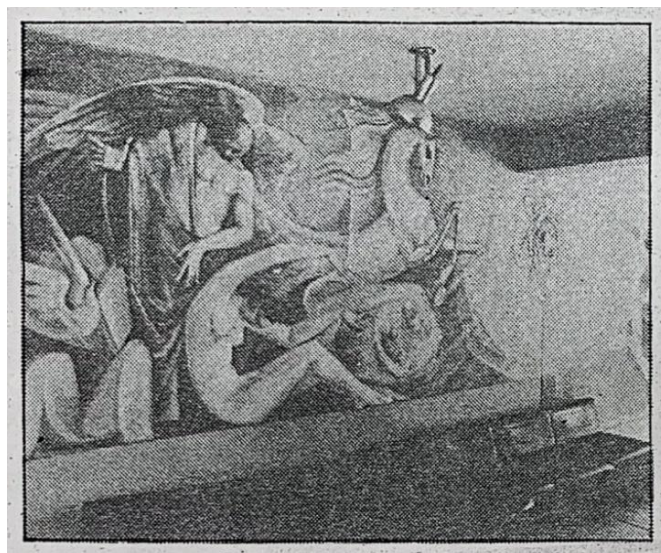


Fig. 10. Mural de la Casa de la Juventud, Paco Conesa, Fuente propia

- Mural en la Farmacia y Laboratorio Bueno Guillén, C/ Andrés Cegarra, 17, La Unión. La composición “Alegoría de la farmacia minera” (Fig. 11.), se encontraba en el techo de la farmacia, pero desapareció. Los trabajadores afirman que el mural se lo llevo el anterior dueño cuando compraron la farmacia, ya que la compradora no lo quería (Trabajadores, comunicación personal, 17 de mayo de 2024). El paradero y estado actual de la pieza se desconoce. No se sabe el año de creación y destrucción, pero se cree que fue pintado en los años 80 o principios de los 90 (M. C. Andrade González, comunicación personal, 22 de abril de 2024). La técnica pictórica no ha sido identificada, pero “estaba pintado sobre tabla” (Trabajadores, comunicación personal, 17 de mayo de 2024), según dicen los nuevos gerentes de la farmacia.



Fig. 11. Alegoría de la farmacia minera, Paco Conesa, Fuente propia

- Mural en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. El mural “El triunfo de la Iglesia” (Fig. 12.) se encuentra sobre la pared semicircular que compone la Capilla del Santísimo tras dos tallas de la autoría de Paco Conesa “Santa María Magdalena” y “Cristo yacente”. Se trata de una pintura al óleo (J. Bermúdez, comunicación personal, 28 de abril de 2024) sobre tabla de seis metros de altura por ocho de anchura que el artista donó antes de noviembre de 1971 (Autor no identificado, 1981). La escena representada consiste en una figura principal en el centro superior de la composición realizada por una luz intensa descendente que la baña. Alrededor y más concentradas en la zona inferior y derecha, se presenta una profusa cantidad de figuras anónimas. Además, en el lateral izquierdo inferior aparecen unos personajes encapuchados que sostienen y rodean a lo que parece ser un Cristo yacente y, sobre ellos, figuras anatómicas miran un libro que sostiene una de ellas. Coronando a estas figuras existe otra montando un caballo y acompañada de otro. Todo ello aparece en un contexto espacial de arquitecturas minimalistas. La calidad de la representación fue alabada por la académica de la Real Academia Española Carmen Conde (Saez, s.f.) A pesar de que sigue estando expuesto, en 1981 fue víctima de una decisión que supuso la desaparición de la obra de su contexto espacial y daños en la misma, ya que el párroco tomó la decisión de desmantelarlo, encargándole la tarea a un carpintero sin conocimientos artísticos (Autor no identificado, 1981). Tras las quejas comunitarias y, en especial, de artistas relevantes de la localidad, el mural volvió a su localización original. Aunque no se tiene registro fotográfico de la situación del mural antes de la intervención, se puede observar en la pieza actualmente varios deterioros que podrían ser consecuencia del procedimiento; en concreto, en cuanto a las juntas de los paneles, que son muy reconocibles, entre otras cosas por el cambio en el tono en las zonas de capa pictórica colindantes. Hay constancia de que el mural fue restaurado por Fulgencio Cegarra (Saez, s.f.)



Fig. 12. El triunfo de la iglesia, Paco Conesa,
Fuente propia

- Mural de la Iglesia de Santiago Apóstol de Portmán. Donado en 1971 (Castelo, 1971). Consiste en una pintura al óleo (J. Bermúdez, comunicación personal, 28 de abril de 2024) sobre tabla que guarda bastante relación tanto a nivel temático como plástico con el mural de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. En este caso, la escena está dedicada a la “Llegada de Santiago Apóstol a Portmán” (Fig. 13.) (Gómez, 2021). Al igual

que en la iglesia de La Unión, existe un personaje central en la zona superior que en este caso representa a un Cristo crucificado. A este lo rodean un caballo desdibujado al fondo y Santiago Apóstol (patrón de la parroquia). También aparece una figura femenina sin identificar pero que parece ser cercana a Jesús (la Virgen o María Magdalena). El área inferior vuelve a estar cubierto con multitud de figuras anónimas desnudas. De estas figuras, las que se encuentran en la mitad derecha, aparecen realizando tareas propias de oficios relacionados con el mar, típicos de un municipio costero como Portmán. Aparece como fondo, por tanto, casquetes y vela de barcos y el mar. Además, en este mural destaca la inclusión en tema de un retrato (algo que repite en el mural que trata este TFG), con la aparición de María Trajines (mujer que porta canasto de pescado sobre la cabeza) y que había hospedado al artista en su estancia en el municipio costero durante su servicio militar. Esta pieza es aún visitable en la iglesia, pero en distinta localización, ya que originalmente se encontraba como retablo del altar mayor. Más de 30 años después de su creación un nuevo sacerdote decidió su traslado a la capilla lateral derecha; para ello, no contó con la opinión de Paco Conesa y, hasta donde se conoce, tampoco con un equipo especializado en este tipo de intervenciones. Este procedimiento concluyó con la obra mutilada, con la pérdida de una franja inferior y dos parciales de los laterales, para que su tamaño se adecuase a la nueva disposición. Además, se le colocó un marco con moldura que perfilaba la pieza. También se generó un nuevo marco rectangular añadido sobre la capa pictórica en la esquina inferior derecha para volver a incluir la firma, año y promotor del mural, que habían quedado excluidos con el corte (Fig. 14) (Gómez, 2021).



Fig. 13. Llegada de Santiago Apóstol a Portmán, Paco Conesa, Fuente propia

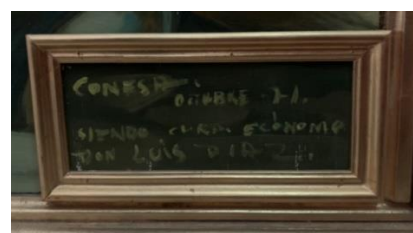


Fig. 14. Detalle de la firma recolocada, Paco Conesa, Fuente propia

Es importante mencionar que los dos murales eclesiásticos mencionados también fueron víctima de críticas y censura por la “falta de decoro” en relación a los desnudos, lo que desembocó en la obligación de pintar paños de pureza sobre ciertas figuras (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024).

- Mural en la Ermita de la Virgen del Llano en Aguilar de Campoo, Palencia. El tema de la representación es el de la “Coronación de la Virgen” (Fig. 15) y se encuentra pintado sobre el ábside de la ermita con óleo (J. Bermúdez, comunicación personal, 28 de abril de 2024). En la pintura se presenta una estructura similar a las ya conocidas en edificios

religiosos, con figuras importantes del catolicismo en el centro superior de la composición bañado por un haz de luz descendente. En este caso, el elemento protagonista lo componen la Santa Trinidad y la Virgen, representada externamente por la talla del altar mayor, a la que se conduce la mirada del espectador con la luz hacia la Virgen. En la parte inferior aparecen varias figuras, identificables en su mayoría, que representan personajes bíblicos y/o relacionados con la religión cristiana. Se identifican personajes como Eva, Salomé con la cabeza de san Juan Bautista, el arcángel san Miguel, san Juan Bautista con el Agnus Dei, etc.

Este mural es muy visitado y apreciado por su modernidad y cualidades plásticas, siendo de los pocos que ha sido respetado a lo largo de su historia, hasta el punto de que se le ofreció al artista en 2001 realizar otro mural para las Hermanitas del Asilo en el Asilo de Aguilar de Campoo, trabajo que no llegó a realizarse (J. A., 2001).



Fig. 15. Coronación de la Virgen, Paco Conesa, Fuente Adrila vía Tripadvisor

Privados:

- Mural propiedad de Bernardo Campillo Sanes en C/ Del Mudo, N°3, 2º derecha, La Unión. Este mural está localizado en una pared del piso del amigo del artista. Representaba a un pintor desnudo en un huerto dibujando a una mujer que actuaba de musa. No hay registro de este mural, ya que las fotografías que se tenían de él se quemaron en un incendio. De la misma manera, el mural se perdió al vender el domicilio, ya que sus nuevos propietarios lo eliminaron. (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024)
- Mural propiedad de María de la Concepción (Inmaculada) Sánchez Conesa, sobrina del artista, situado en una vivienda de la C/ Arquitecto Carlos Mancha, nº no mencionado por respeto a la privacidad de la propietaria, La Unión. El mural fue pintado en 2004 con acrílico sobre tabla y se encuentra en el salón del domicilio. Representa la sierra minera, específicamente “la mina de Cabeza Rajao”, paisaje visible desde la vivienda. De manera similar al mural tratado en el presente trabajo de fin de grado, se presentan varias figuras diseminadas por un paisaje (Figs. 16 y 17.). Las figuras han sido compuestas a base de manchas y, aunque la anatomía es realista y legible, no presentan rasgos distintivos. (I. Sánchez Conesa, comunicación personal, 23 de abril de 2024).



Fig. 16. Detalle de figuras en el mural propiedad de Inmaculada Sánchez Conesa, Fuente Inmaculada Sánchez Conesa



Fig. 17. Vista de la "mina de Cabeza Rajao" en el mural propiedad de Inmaculada Sánchez Conesa, Fuente Inmaculada Sánchez Conesa

- Mural "Alegoría de Cartagena" (Fig. 18) en la pared frontal del zaguán de un edificio en el nº 8 de la calle Capitanes Ripoll, Cartagena. El mural fue realizado alrededor de 1974 y tiene unas dimensiones de 1,76 x 4m. Presenta una técnica y materiales, a priori, iguales que los del mural caso de estudio, pintura acrílica en emulsión sobre enlucido de pared. Como indica su título, representa una alegoría de Cartagena, en la que se da especial protagonismo a su condición como ciudad costera y marinera. Aparecen, como es habitual y ya hemos visto en otros ejemplos anteriores, varias figuras con un modelado esquemático y relativamente isocefálicas, pero, cada personaje se centra en una actividad específica. Además, tenemos la presencia de un paisaje, una marina figurativa, aunque con síntesis de formas. La pieza sigue localizada en el mismo emplazamiento y fue restaurada en 2015 por el centro de conservación y restauración Asoarte. (Restauración de una pintura mural en Cartagena, 2015)



Fig. 18. Alegoría de Cartagena, Paco Conesa, Fuente Asoarte centro de restauración y conservación

- Mural propiedad de María Cruz Andrade González, objeto de investigación de este trabajo de fin de grado.

También es importante mencionar distintas composiciones murales realizadas con fin escenográfico para el Festival Internacional del Cante de las Minas, cuya condición y localización es actualmente desconocida, pero se sospecha la desaparición total de las obras.

Las situaciones de atentado y maltrato a la mayoría de sus murales chocan de forma evidente con la intención conservacionista y de protección y valorización de las artes que caracterizaba a Paco Conesa. El artista subraya en su discurso de agradecimiento por su nombramiento como unionense ilustre “Un pueblo que no sabe conservar y destruye su pasado pierde su entidad para después convertirse en nada” (Conesa, s.f. g). Estos valores que le acompañaban se hacen palpables también en sus esfuerzos y su papel como figura relevante en la consecución de conservar la conocida como “Casa del Piñón”, ahora ayuntamiento, cuando se planteó su destrucción (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024). También con sus críticas y reclamaciones públicas de cara a “dar a conocer a los ciudadanos la verdadera valía de las obras de arte que dispone la ciudad” en relación a la destrucción de varios murales de Enrique G. Navarro, entre otros (Pastor, s.f.).

4.1.4. HISTORIA MATERIAL DE LA OBRA

En 2005, un año después de la finalización de la construcción del domicilio, Paco Conesa ofrece a la propietaria del mismo pintar un mural en el baño de invitadas/os de la segunda planta, con la intención de celebrar la obtención de la nueva vivienda y agradecer los meses que había pasado y pasaría viviendo allí. Estas temporadas de convivencia se daban como resultado de encargos de diseño de escenografías y vestuario para distintas compañías e instituciones de teatro gallegas a lo largo de los años. La realización del trabajo duró aproximadamente una semana en la que el artista, ayudado por una escalera, pintó el mural sobre la pintura plástica de pared aplicada un año antes por el constructor. Para empezar, fue bocetando con grafito la colocación y forma general de las figuras para luego pintar encima con pintura acrílica. (M. C. Andrade González, comunicación personal, 22 de abril de 2024)

Aunque no se tiene constancia de que surgiesen problemas durante el proceso de pintura, el tamaño y disposición del baño dio lugar a que probablemente fuese un proceso complicado, aun teniendo en cuenta la amplia experiencia, en el ámbito mural, del artista. Durante los años de existencia del mural no se han implementado métodos de control y/o protección, ni se ha intervenido de ninguna forma específica (M. C. Andrade González, comunicación personal, 22 de abril de 2024).

4.2. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

4.2.1. FICHA TÉCNICA

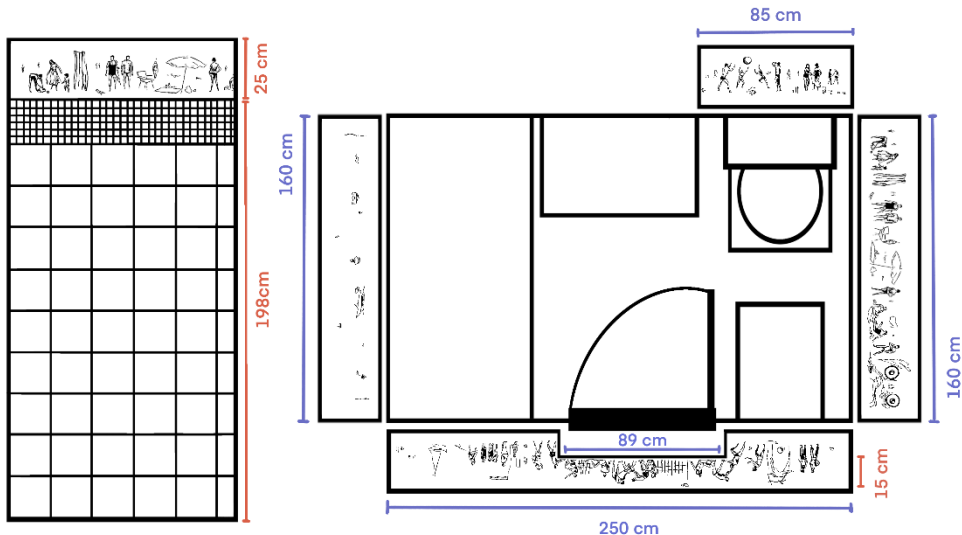
Título	Sin título	Imagen representativa
Autor	Francisco “Paco” Conesa Hernández	 Fig. 19. Imagen representativa, detalle del retrato familiar en el mural, Paco Conesa Fuente propia
Año	2005	
Contexto	Arte contemporáneo, serie temática “La playa”	
Tipología	Pintura mural contemporánea, arte figurativo; paisaje contemporáneo, figuras anatómicas y retrato	
Técnica / material	Pintura acrílica sobre pintura plástica de pared, con dibujo preparatorio de grafito	
Localización	 Planta 1; Santiago de Compostela	
Pertenencia	Propiedad privada, María Cruz Andrade González	
Dimensiones		

Fig. 17. Dimensiones del mural, Fuente propia

4.2.2. DESCRIPCIÓN Y REGISTRO VISUAL

El mural se encuentra en la parte superior de las paredes que conforman el baño de invitados de la primera planta de la calle _____, de Santiago de Compostela. La pintura se extiende a lo largo de las paredes en forma de ciclo temático como una cenefa (Fig. 20.), que además interactúa con las diferentes características de su entorno. Está enmarcada por el techo y una azulejería conformada por pequeñas teselas cuadradas de tonalidad gris-verdoso que semeja un azul aguamarina muy tenue. La representación se extiende del lateral derecho (perspectiva del/la observador/a) del espejo que se encuentra en el muro frontal, hasta la pared lateral izquierda.

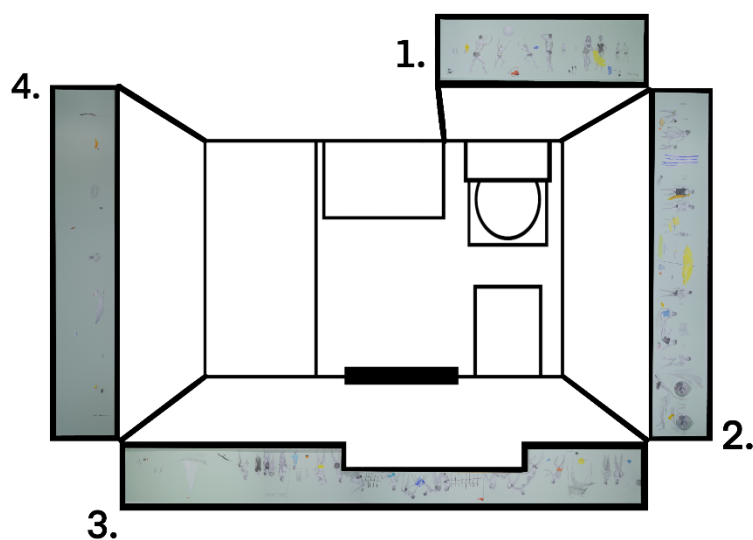
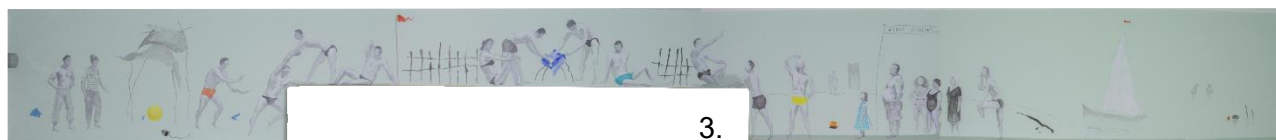


Fig. 20. Esquema de distribución del mural e imágenes de los cuatro muros que lo componen, Fuente propia



La composición lineal se forma mediante escenas independientes relacionadas temáticamente, como personajes de un paisaje de playa (no presente pero claramente connotado). El elemento más destacado es un retrato familiar parcial de la propietaria. Las figuras anatómicas, aunque realistas, carecen de rostros y están representadas mediante una síntesis de manchas que modelan los cuerpos. Aparecen otros elementos típicos de una playa, también de manera sintética. Los elementos y figuras interactúan con su entorno, como ya mencionamos, por ejemplo, en el caso de las personas que “suben” al marco de la puerta o la que se apoya sobre la barra de sujeción de la cortina de baño. También, en la zona sobre la bañera, los elementos son los que se encontrarían en el mar (barcos, bolas, nadadores y flotadores...).

Las escenas principales representadas en orden de aparición (del lateral del espejo al final del lateral izquierdo) son:

- En el muro 1: un grupo de cuatro personas jugando con una pelota y dos mujeres extendiendo una toalla (Fig. 21.).

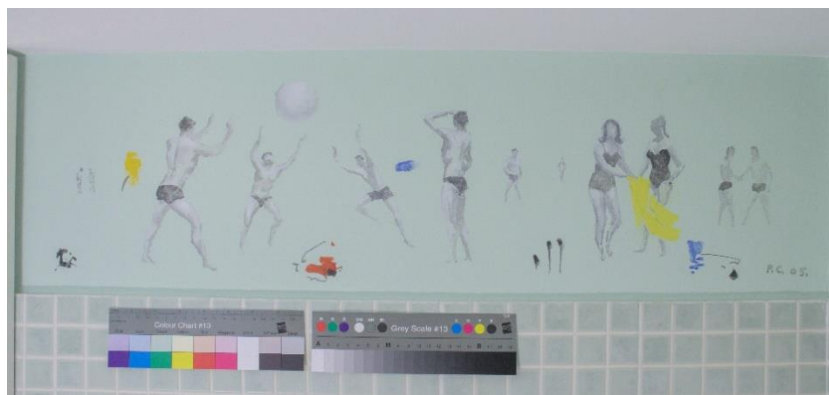


Fig. 21. Muro 1, Fuente propia

- En el muro 2: lo que parece una familia (padre, madre e infante) interactuando con objetos en el suelo; tres hombres (dos a la izquierda y uno a la derecha) al lado de una silla, una toalla, una sombrilla y otros elementos (alimentos y bebidas, pelota...); dos mujeres sentadas en el suelo con un hombre de pie al lado y una composición de elementos con cierto carácter abstracto y una tumbona. (Figs. 22 y 23.)

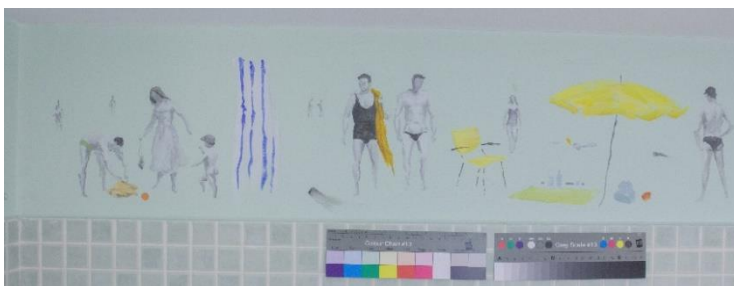


Fig. 22. Muro 2, Fuente propia



Fig. 23. Muro 2, Fuente propia

- En el muro 3 (lado izquierdo): dos personas, una semivestida y otra vestida y una estructura tipo pérgola sobre una esfera. (Fig. 24.)
- En relación a la entrada: un grupo de cuatro hombres “trepando” al marco de la puerta, uno esperando, otro subiendo, el siguiente ayudando a subir y el último sentado ya

arriba; otro grupo de cuatro con dos personas sentadas en el suelo (marco) en los extremos y las dos figuras centrales abriendo lo que parece una silla; tres personas mirando arriba, la primera sentada sobre el marco y señalando y las otras dos, ya exentas de la puerta mirando lo señalado. Los distintos grupos se encuentran separados por estructuras a modo de vallado. (Fig. 25.)



Fig. 24. Muro 3, izquierda, Fuente propia



Fig. 25. Muro 3, sobre la puerta, Fuente propia

- En el muro 3 (lado derecho): retrato familiar con la inscripción “JÁPI FÁMILI” en un banderín, en orden María Villamayor Andrade (sobrina de la propietaria), José Pedro Villamayor López (excuñado), María Cruz Andrade González (propietaria), María Cristina Andrade González (hermana), María González Fernández (madre); un hombre apoyando la pierna en la barra de la cortina de ducha y observando (Fig. 26). Ya en la zona “marina” un barco de vela. (Fig. 27).



Fig. 26. Muro 3, derecha, retrato familiar y figuras, Fuente propia



Fig. 27. Muro 3, derecha, marina, Fuente propia

- En el muro 4: una boya con banderín; una lancha propulsada a motor; un bañista cuyo busto es lo único visible y un flotador toroidal. (Figs. 28 y 29.)



Fig. 28. Muro 4, Fuente propia



Fig. 29. Muro 4, Fuente propia

También, aunque no mencionados, aparecen más elementos secundarios de pequeño tamaño repartidos a lo largo de la composición.

El fondo está conformado por una tinta plana de pintura acrílica para pared de color azul aguamarina apagado mientras que los modelados base de las anatomías y objetos se

construyen a base de grisallas de pintura acrílica. Algunas piezas, como parte de las vestimentas y otros objetos presentan color, en pintura acrílica. Destacan los colores azules (en distintas tonalidades), amarillo y rojo; así como también el naranja y el verde puntualmente.

4.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

A continuación, el estudio iconográfico de la obra permitirá adentrarse en el significado de la obra del autor.

4.3.1. LA PLAYA: CUERPO Y PAISAJE

Como ya hemos mencionado, la inspiración más habitual en la carrera del artista es el cuerpo humano y, más concretamente, el cuerpo dentro del paisaje. El artista pretende, con la representación de la figura humana, conseguir expresar "lo más visceral e íntimo, los estados emocionales más intrínsecos de nuestro propio ser" (Conesa, s.f. e). Para ello, introduce las figuras en espacios, generalmente abstractos, irreales o implícitos.

Realiza pues:

“un amplio proceso de adición y reacción entre las fórmulas realistas y las búsquedas de procesos de imágenes que intentan mediante una fluctuación y un deslinde estético de las más variadas características organizar un entorno renovador que vaya proyectando las fuerzas configurantes del cuadro más allá de la experiencia de lo narrativo hacia las fronteras de lo introspectivo y lo visual” (Chavarri, s.f.)

Aunque estas ideas ya se empiezan apreciar en sus mitologías primigenias, es en la serie temática de La Playa en dónde se evidencian de forma más clara. Pinta paisajes implícitos, con figuras humanas distribuidas por espacios vacíos, pero en los que se aprecia una playa. Esto se consigue a través de la adición de objetos figurativos que aparecen típicamente en estos entornos (Fig. 30.). Además, añade también figuras abstractas, que aportan mayor sensación de onirismo y ayudan a la construcción de una expresión emocional. Su playa, la playa que tiene en mente cuando crea estas composiciones es la playa de Calblanque (Fig. 31.) (B. Campillo Sanes, comunicación personal, 23 de marzo de 2024), Cartagena-La Unión.



Fig. 30. Pintura de la serie “La Playa”, Fuente propia



Fig. 31. Playa de Calblanque, Fuente propia

Generalmente, se presentan figuras anónimas, sin rasgos muy definidos, pero realistas. Hay una alta presencia de cuerpo masculinos entremezclados con y en escenas cotidianas. Estos tienen un fuerte modelado, esquemático que recuerda a Miguel Ángel, gran influencia personal (Autor no identificado, s.f.). Para conocer en mayor profundidad las influencias y contexto iconográfico del artista, se recomienda encarecidamente la lectura del Catálogo de la exposición “La Playa” (Ruiz et al., 1999), en la que varios amigos escritores del artista, entre otros Antonio L. Bouza, Enrique Andrés Ruiz y José Oliva Gil repasan con mirada crítica e investigadora la pintura del artista.

4.3.2. RETRATO CONTEMPORÁNEO

Una parte fundamental del mural objeto de estudio es el retrato familiar (Fig. 32.) situado en el lado derecho de la puerta (muro 4). La inserción de retratos en murales ya lo había llevado a cabo en el mural de la Iglesia de Santiago Apóstol de Portmán con María Trajines (Fig. 33.). En ambos casos, la inclusión de personas reales pasa por una adaptación de la representación al estilo propio del mural. En el caso de María Trajines, tiene rasgos fisionómicos diferenciables pero que no destacan del resto de rostros de la pintura, de manera que se presenta cierta isocefalia. En el mural objeto de estudio los rostros no se muestran y, en cambio se recurre al uso de perfiles y figuras sintetizadas pero realistas. La identificación de los personajes en ambas pinturas se delega a la adición de elementos representativos característicos. En el caso de María Trajines la cesta de pescado, en el de la familia, el vestido de lunares, copia de un vestido real ampliamente utilizado y apreciado por la niña, bañadores y peinados también realistas y/o el vestido de luto que lleva la madre de la propietaria, ya que su marido había fallecido recientemente.



Fig. 32. Detalle del retrato familiar en el mural, Fuente propia



Fig. 33. Detalle de María Trajines en el mural de Portmán, Fuente propia

4.4. ESTUDIO TÉCNICO/ MATERIAL

El mural cuenta con tres tipologías de materiales pictóricos. Según el estudio tradicional de pintura mural, entendemos que se trata de un mural hecho mediante técnica al seco y realizada con materiales y metodologías contemporáneas. En primer lugar, funcionando a modo de fondo, existe una capa de pintura plástica, en principio acrílica (), de interiores, cuya marca y composición son desconocidas. Esta capa fue dada sobre el enlucido de las paredes por el constructor durante las obras de realización de la vivienda en 2004. En 2005, con el comienzo del mural, el artista bocetó las siluetas y geometrías principales que componen las figuras con lo que parece ser grafito. Una vez dibujado el boceto, la obra fue pintada con pintura acrílica en emulsión, como asegura la propietaria (M. C. Andrade González, comunicación personal, 22 de abril de 2024) y confirma la prueba de solubilidad (Fig. 34.). Es probable se trate de pinturas de la marca Marie`s o Vallejo de distintas series, las utilizadas habitualmente por el artista (Fig. 35.). No obstante, aunque alguno de los ejemplos considerados como posibles sea efectivamente el que se haya utilizado, el secretismo de las marcas de cara a la fórmula y composición de las pinturas haría imposible conocer realmente su composición exacta. Sí debe tenerse en cuenta, sin embargo, que las pinturas acrílicas se componen de agua “(sobre un 65% de volumen)”, polímeros acrílicos, pigmentos, y una gran cantidad de aditivos con distintas finalidades (Keynan & Hughes, 2013). El tipo de pigmento (orgánico o inorgánico) así como los aditivos específicos que incluya la pintura determinarían en gran medida sus características, envejecimiento, conservación y deterioro (Jablonski, 2004).

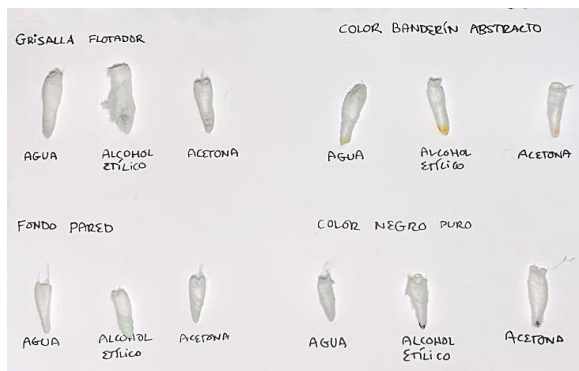


Fig. 34. Pruebas de solubilidad sobre distintos colores presentes en el muro 4 (pared, banderín naranja, grisalla del flotador, negro puro). Se empleó agua, alcohol etílico y acetona, Fuente propia



Fig. 35. Marcas y gamas de pintura acrílica utilizada por el artista catalogadas, Fuente Julia Bermúdez

La técnica de aplicación cuenta tanto con pinceladas expresivas con volumen, hasta modelado con veladuras, pasando por tintas planas. Las figuras anatómicas se construyen mediante un modelado conformado por manchas en grisalla, para lo que se emplea una mezcla de tinta plana y veladuras de negro, blanco y grises resultantes de su mezcla (Fig. 36.). Los objetos son resultado del uso de un único color casi exclusivamente, al que se le añaden veladuras para el sombreado y cuyas luces se consiguen mediante la mayor disolución del color del objeto (Fig. 37.). Toda la pintura interactúa con la tonalidad del fondo, que se convierte en parte de las propias figuras (Fig. 38.). La cantidad de pintura y su disolución varía según lo representado y sus características de color y lumínicas. Por lo general, los elementos abstractos presentan un tono puro, sin rebajar con agua, o están representados mediante una veladura gris (Fig. 39.).



Fig. 36. Detalle de la construcción de las anatomías, Fuente propia



Fig. 37. Detalle del modelado con color, Fuente propia



Fig. 38. Detalle de la presencia del fondo como parte del modelado, Fuente propia



Fig. 39. Detalle de elementos abstractos, Fuente propia

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

5.1. FACTORES DE DETERIORO Y DETERIOROS

A la hora de determinar el estado de conservación de la obra, diferenciamos dos partes, el soporte estructural y la capa pictórica. Entendemos la obra como un conjunto indivisible como es de esperar en pintura mural, pero, para determinar correctamente los factores de deterioro que afectan a los distintos elementos que componen la misma nos referiremos a dos elementos: el soporte y la pintura contemporánea, constituida por pintura acrílica de emulsión.

- **Soporte estructural: muro y mortero**

Se debe tener en cuenta que el soporte no es tradicional. Está conformado por un muro de ladrillo y enlucido típico de construcción. Este tipo de soporte se realiza pensando en la correcta preservación y funcionamiento de los materiales, como elemento estructural de una vivienda y, por tanto, no responde de igual manera a las características de un muro creado con la intención de servir de soporte a una pintura mural. Por esto, los factores que tradicionalmente afectan a los soportes en esta tipología de técnica artística no se presentarán ni afectarán de la misma manera en este muro. Aplicaremos, en la medida de lo posible, la información bibliográfica.

El muro está constituido únicamente por un material sustentante (ladrillo). Por otra parte, aunque se desconoce la composición del material empleado para el enlucido, al formar parte del ámbito de la construcción entendemos que la correcta estabilidad a largo plazo ante factores de deterioro directos e indirectos, está en buena medida garantizada. Además, al estar localizado en un espacio interior no interactúa con ambientes exteriores, cuyas condiciones son más extremas, por lo que se presenta un mayor control ambiental. Esto, sumado a la ausencia de deterioros apreciados mediante examen organoléptico, nos hace concluir que el soporte se encuentra estable. No se aprecian deterioros característicos de la pintura mural como la eflorescencia de sales, degradación matérica por culpa de contaminantes o ataques biológicos... (González, s.f.).

- **Estratos pictóricos: “imprimación” y capa pictórica**

La capa de fondo funciona como parte de la capa pictórica, ya que le proporciona color, aunque la elección de material que la compone y su aplicación no se hayan realizado teniendo en cuenta esta finalidad. Desconocemos la composición de la pintura tanto del fondo como la aplicada por el artista. Para poder mejorar la calidad del estudio sería importante realizar pruebas y análisis (ver apartado “7. Estudios previos”) que determinen que elementos componen la pintura. Es relevante conocer la composición química del aglutinante y los pigmentos y, sobre todo, de los aditivos, muy variados y frecuentemente utilizados en la producción de pinturas plásticas y que delimitan de forma imperante el comportamiento de la pintura (Jablonski, 2004). Sí sabemos, no obstante, que el mural está conformado por pintura plástica y pintura acrílica en emulsión. Trataremos los dos materiales de la misma manera, ya que los factores del deterioro son bastante similares y comunes. Además, destacamos la falta de bibliografía específica en comparación a otras técnicas pictóricas más estudiadas como puede ser el óleo.

La pintura acrílica en emulsión se ve poco afectada ante los factores de deterioro directo. Los deterioros y más comunes producidos por este tipo de factores son la reticulación, el amarilleamiento y la decoloración.

Descartamos el amarilleamiento al no ser apreciable. No obstante, la presencia o ausencia de decoloración no se puede determinar, ya que desconocemos el aspecto original de la pieza. Además, este tipo de deterioro aparece durante el secado de la pintura, por lo que la identificación de la decoloración, si la hubiese, debería haberse realizado en un plazo aproximado de 10 días desde la aplicación de la pintura.

La reticulación, resultante en la mayor fragilidad y dureza de la pintura, no se puede determinar a simple vista. (Jablonski, 2004)

En cuanto a los factores indirectos son especialmente relevantes la radiación UV, el ataque biológico, los parámetros incorrectos de temperatura y humedad relativa y los contaminantes de partículas en suspensión. (Jablonski, 2004)

- Radiación UV: la exposición elevada a la radiación UV es altamente perjudicial para la pintura acrílica en emulsión (Jablonski, 2004). En este caso, la pintura está en un espacio interior sin acceso de luz natural e iluminado por bombillas LED (de filamentos E14 y G95) por lo que este factor no es un problema a tener en cuenta.
- Ataque biológico: es muy común, sobre todo en pintura sobre lienzo y/o con soportes orgánicos (no es el caso), que cuando la humedad relativa es elevada aparezca ataque biológico. Lo más habitual la aparición de hongos, concretamente moho. (Jablonski, 2004) No se aprecia que haya presencia de organismos que ataquen a la estabilidad de la pieza.
- Temperatura y humedad relativa:

Las condiciones idóneas de temperatura y humedad relativa de cara a la pintura acrílica son de entre 15 y 21°C y 45 y 55% (Gray, s.f.). Está registrado que en ambientes con temperaturas y humedad relativa elevadas se facilita la absorción de suciedad superficial. Por el contrario, las bajas temperaturas y humedad relativa favorecen la aparición de craquelados. (Jablonski, 2004) De cómo afectan las fluctuaciones no se ha encontrado bibliografía servible. En este caso concreto, sabemos que, en Santiago de Compostela, la temperatura media anual es de 13°C (mínima mensual 8,3°C de y máxima mensual de 17,6°C) y la humedad relativa media anual de 78% (mínima mensual de 74% y máxima mensual de 86%) según el AEMET (1981-2010). Es importante mencionar, no obstante, que las condiciones ambientales en la casa y su fluctuación son diferentes por lo que sería apropiado realizar un seguimiento a medio/largo plazo de las mismas, para conocer los parámetros reales. Entendemos que, al tratarse de un domicilio habitado, las condiciones se acercaran más a los parámetros idóneos de conservación del acrílico (más cercanos también a lo común en entornos adaptados a la vida cotidiana). Además, también hay que tener en cuenta que se trata de un baño, por lo que entendemos que las actividades típicas (por ejemplo, ducharse) que alberga pueden suponer una subida en la temperatura y sobre todo humedad relativa de forma puntual. No obstante, se trata de un baño de invitados, por lo que su uso no es rutinario sino más bien excepcional. Entendemos, por tanto, que la temperatura puede ser baja, pero no muy distante de los parámetros idóneos y que la humedad relativa puede ser alta. Estas condiciones se mantienen de forma relativamente estable, a excepción de momentos puntuales en los que tanto la humedad como la temperatura pueden sufrir picos de aumento. No se conoce de qué manera puede afectar la temperatura baja en unión a la humedad relativa alta, pero no se aprecian deterioros relevantes en la capa pictórica. De la misma manera, la pintura no presenta a simple vista debilidad de sus condiciones mecánicas que se pudiesen producir la presencia elevada de agua, como hinchazón o fragilidad (Jablonski, 2004).

- Contaminantes: partículas en suspensión

El acrílico tiende a atraer y absorber suciedad superficial. Esto se puede deber a varios factores. En primer lugar, como esta pintura tiene una temperatura de transición vítrea tan baja, a temperatura ambiente se puede producir una bajada de la dureza del material volviéndose pegajoso y permitiendo que las partículas en suspensión se adhieran a la superficie. Estas partículas son atraídas, además, por la alta carga estática que tiene la pintura acrílica, ya que es un material no conductor. También se achaca la facilidad de acumulación de suciedad a la rugosidad de la capa pictórica. Esta rugosidad es producida por la aparición de cráteres que se generan como resultado de burbujas pertenecientes a espuma. La espuma se genera, de forma natural, en pinturas de emulsión durante su

preparación y manipulación. Además, se cree que la presencia elevada de pigmento facilita la rugosidad y en consecuencia la deposición de suciedad. (Jablonski, 2004)

En el mural no se aprecia una cantidad de suciedad superficial considerable, pero cabe mencionar que la acumulación de suciedad en superficie en espacios interiores puede tardar 50 años en ser apreciable a simple vista (Jablonski, 2004). Por ello, es muy probable que exista cierta capa de suciedad depositada, aunque no muy apreciable. Para asegurar la presencia o no de suciedad puede recurrirse al examen organoléptico con aporte de luz UV.

El único deterioro realmente visible, es la presencia de grietas longitudinales localizadas sobre el mural ("muro 3") en la zona derecha de la puerta (Fig. 40). Estas tres grietas principales interconectadas aparecen, en principio, solo en la capa pictórica, no afectando al soporte. Atraviesan diversas figuras, entre ellas las que conforman el retrato familiar. Se distribuyen desde la esquina superior derecha del marco de la puerta hasta la pared lateral derecha ("muro 4"). Se desconoce el motivo que las ha causado, pero se sospecha puedan deberse a movimientos naturales del soporte en relación al vano. Más, teniendo en cuenta que para el momento de la finalización de la pintura la casa tenía un año de antigüedad, por lo que es probable que no se encontrase completamente asentada. Este tipo de grietas se pueden ver también en otros puntos de la vivienda, sobre la pintura plástica de pared (por ejemplo, en el salón). Además, la situación podría haberse visto propiciada y/o impulsada por una fluctuación puntual con un pico de aumento de la humedad relativa y temperatura, ya que la salida de agua de la ducha se encuentra enfrente al área afectada. No obstante, el muro 4 que se sitúa en su totalidad sobre la bañera no ha sufrido este tipo de alteración.



Fig. 40. Detalle de la grieta, Fuente propia

• Mapa de daños localizados



Fig. 41. Mapa de daños localizados, Fuente propia

5.2. FACTORES DE RIESGO DE DETERIORO

Otro de los factores de deterioro más tenidos en cuenta respecto a la pintura mural es el antrópico. En este caso, no se aprecian daños provocados por efecto humano, aunque podrían producirse. Como ya se ha indicado anteriormente, varios murales con la misma autoría han desaparecido. En un caso concreto, un mural de propiedad privada se eliminó al cambiar de propietario la vivienda, por lo que no resulta descabellado pensar que esta situación pueda volver a darse. La pérdida potencial de conocimiento y aprecio por la obra si pasara a otro propietario puede concluir en la destrucción, pérdida y/o tapado del mural. Por ello, consideramos el cambio de domicilio como un factor de riesgo de deterioro que puede desembocar en deterioro o daño de la obra por factor antrópico.

6. CRITERIOS

Este apartado tendrá como finalidad resolver la duda ¿es lícito convertir pinturas murales sitas en un inmueble en patrimonio mueble? Para decidir si es lícito realizar un arranque, se ha recurrido a una revisión bibliográfica y a la comparativa con casos similares. Además, se pretende generar un modelo de toma de decisiones, específico en este caso, pero que creemos podría ser extrapolable a otros con circunstancias similares, con la condición particular del mural contemporáneo de propiedad privada, para el que hay nula bibliografía específica. Por ello, los criterios y normativa revisados tendrán en cuenta este condicionante.

6.1. CRITERIOS GENERALES Y NORMATIVA

Como base teórica, se parte de los criterios y normativas mencionados a continuación. En primer lugar, se tienen en cuenta como antecedentes fundamentales la “Carta de Atenas” (1931), la “Carta del Restauro de Roma” (1932) y la “Carta de Venecia” (1964). Estas tres cartas hacen referencia a los monumentos y sitios históricos y artísticos. Además, el tratamiento de las pinturas murales específicamente, solo mencionado en los documentos anteriores, se expone con más amplitud en los “Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales” (2003) del ICOMOS.

Todo el procedimiento relatado en este TFG estará, además, supeditado a la legislación tanto estatal como autonómica que influye al mural por su localización. Se prestará, por tanto, especial atención a la “Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español” y a la “Ley 5/2016, de 4 de mayo, del patrimonio cultural de Galicia”. En los dos casos no se alega directamente a situaciones como la expuesta en este proyecto ya que solo se referencia Patrimonio Inmueble que sea Bien de Interés Cultural. De todas formas, sus recomendaciones y ordenanzas de cara al conocido como Patrimonio Histórico Español se respetarán de forma incuestionable.

6.1.1 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA GENERAL

Como criterios generales, aplicados en todo caso independientemente de la intervención que finalmente se plantee, se contemplan:

- La mínima intervención con el fin de evitar daños al original y de generar falsos históricos.

“Cualquier intervención en el monumento debe tener en consideración las características especiales de las pinturas murales con el fin de preservarlas. Todas las intervenciones, tales como la consolidación, limpieza y reintegración, deberán ajustarse a unos márgenes mínimos a fin de evitar cualquier menoscabo en la autenticidad de los elementos materiales y pictóricos.” (ICOMOS, 2003)

- Priorizar la conservación a los tratamientos de restauración y en caso de que la restauración sea necesaria esta debe ser lo menos invasiva y lo más retratable posible.

“Todos los métodos y materiales utilizados en la conservación y restauración de las pinturas murales deberán tener en cuenta la posibilidad de que en el futuro se apliquen tratamientos distintos.” (ICOMOS, 2003)

- Estudio e investigación profusa interdisciplinar de la pieza y documentación exhaustiva, como partes fundamentales para protección del marco contextual de la obra.

“Todos los proyectos de conservación deben iniciarse mediante una investigación científica sólida y rigurosa. El objeto de tales investigaciones es encontrar la máxima información posible, tanto de carácter histórico como estético y técnico, sobre el soporte material de la estructura y las capas superpuestas. Deben extenderse, además, a todos los valores materiales e incorpóreos de la pintura, así como a las alteraciones históricas, las adiciones y las restauraciones. Ello requiere una aproximación interdisciplinaria.” (ICOMOS, 2003)

- Estudio de materiales tanto originales como de restauración con la finalidad de asegurar la compatibilidad de medios y su correcta preservación a largo plazo.

“El uso de nuevos materiales y métodos debe basarse en un conjunto de datos científicos suficientemente amplio y variado, así como en el resultado positivo de pruebas realizadas tanto en laboratorio como en los propios lugares. No obstante, ha de tenerse en cuenta que no se conocen los efectos potencialmente dañinos que los materiales y métodos nuevos pueden producir en las pinturas murales a largo plazo. En consecuencia, debe fomentarse el uso de materiales tradicionales, siempre que éstos sean compatibles con los componentes de las pinturas y la estructura del entorno.” (ICOMOS, 2003)

6.2. CRITERIOS ESPECÍFICOS: ARRANQUE

En cuanto a los criterios específicos de arranque y, en algún caso también relativos a mural contemporáneo, se tendrán en cuenta tres documentos, a parte de los ya mencionados en el apartado anterior. Estos documentos son: “Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas” (2016) (arranque y mural contemporáneo), “Los frescos de Palomino en la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia: estudio y aplicación de un nuevo soporte” (2005) (arranque) y “The Transfer of Wall Paintings: Based on Danish Experience” (2002) (arranque y mural contemporáneo). De la misma manera y por motivos desarrollados más adelante, se considerará también “The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation” (2021).

6.2.1. REVISIÓN HISTÓRICA

El uso del arranque se remonta en algunos lugares (como Italia) hasta la Edad Antigua (Brajer, 2002). A nivel histórico, su realización ha sido abundante y, generalmente, sin o con poca justificación. En el siglo XIX, en muchos casos, el ímpetu por la investigación del dibujo preparatorio y la falta de valoración del muro como parte del conjunto, entre otros motivos, llevaba al arranque de murales que se encontraban enteros y estables. Además, el arranque con fines de conservación era comúnmente innecesario, pero se realizaba debido a la falta de criterios y técnicas y materiales que pudiesen atajar los agentes de deterioro y sus manifestaciones en la obra de manera más efectiva y menos invasiva. A pesar de que hay ejemplos anteriores de rechazo a esta técnica, es finalmente en los 1930s que se empieza a criticar abiertamente su supuesto valor protector cuando se comienza a hablar del contexto espacial como parte fundamental en esta tipología de obra. (Sancho, 2015) “El monumento es inseparable de la historia de que es testigo y del lugar en el que está ubicado...” “Los elementos de escultura, pintura o decoración (...) son parte integrante de un monumento...” (Carta de Venecia, 1964). Es por esto mismo que se empieza a defender la idea de que “... el desplazamiento de todo o parte de un monumento no puede ser consentido nada más que cuando la salvaguarda del monumento lo exija” (ICOMOS, 1964). Por tanto, las pinturas murales y su soporte estructural “(...) sólo pueden ser separados cuando esta medida sea la única viable para asegurar su conservación” (Carta de Venecia, 1964). No obstante, los arranques se siguieron realizando de forma habitual. Finalmente, para 1975, tras años de avances en materia de normativa y criterios en el ámbito de la conservación-restauración, se había producido el cambio definitivo en la percepción del uso del arranque. (Sancho, 2015) Con “Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales” (2003) se reitera y amplía la justificación del uso de esta técnica exclusivamente en caso de emergencia, dejándolo estipulado de forma explícita y sin cabida a interpretaciones incorrectas.

6.2.2. JUSTIFICACIÓN: EL ARRANQUE COMO MEDIDA DE EMERGENCIA

Para empezar, es importante mencionar, que, a pesar del rechazo generalizado al uso del arranque siempre que no sea necesario, este se sigue empleando y no en pocas ocasiones. Los procedimientos se rigen actualmente y en su mayoría por el cumplimiento de criterios y la buena praxis. El arranque no está en desuso y se ha probado su imperante relevancia en ciertos casos y con esto se ha ido ampliado, en cierta medida, la información relativa a la

ética y correcto proceder metodológico. No obstante, a pesar de su papel protagonista y su condición de única resolución posible para algunos casos, existe cierta falta de criterios y estudios específicos aplicables a diferentes tipologías y situaciones. Esto dificulta un procedimiento que ya de por sí resulta extremo y complicado.

En “Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales” (2003) por tanto, como ya habíamos introducido, se aclara por completo el papel del arranque como procedimiento de salvaguarda.

“Artículo 6:

Los arranques y traslados de pinturas murales son operaciones peligrosas, drásticas e irreversibles, que afectan seriamente a su composición física, así como a su estructura material y a sus valores estéticos. Por tanto, tales actuaciones sólo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento in situ carecen de viabilidad.” (ICOMOS, 2003)

Entendemos, por tanto, que el arranque no es problemático únicamente por producir una descohesión de la pintura respecto a su soporte arquitectónico. Se plantea también que, de emplearse de manera errónea, contradice criterios fundamentales como el de mínima intervención y reversibilidad, además, de suponer un factor de alto riesgo de daños y deterioros.

Las comprendidas como emergencias resultan similares a las que pueden afectar a otros tipos de obra patrimonial, expuestas en el manual “Gestión del riesgo de desastres para el Patrimonio Mundial” (2010). Estas emergencias que pueden justificar el uso del arranque se resumen en:

- Factores naturales.
- Factores antropogénicos (más habituales en esta tipología artística)

En ambos casos se incluyen tanto las amenazas primarias de tipo catastrófico como las secundarias, progresivas y lentas. Algunos ejemplos serían terremotos, inundaciones, incendios, guerras... y más comúnmente vandalismo, vertidos químicos, robo... También se comprende como caso de emergencia la remodelación, reparación estructural importante y/o la demolición del edificio que sustenta la obra mural. (ICOMOS, 2010 / Brajer, 2007) Además, la situación del mural en una “localización inconveniente” se ha empleado también como motivo de justificación (Brajer, 2007).

6.2.3. COMPARATIVA CON CASOS SIMILARES

Se conocen varios casos de arranque registrados realmente equiparables, teniendo en cuenta las características de mural contemporáneo y de propiedad privada. En *The transfer of wall paintings: Based on Danish experience* (2002) se plantea el caso de arranque de un mural del artista Asger Jorn. El mural, de mitades de 1980, fue pintado en la casa de verano de su amigo Borge Birch. El arranque se produjo en 1986-87, justificado en la localización inconveniente de la pintura. Se produjeron siete piezas como consecuencia de la operación y se enviaron al Museo de Arte Moderno- Arken. La problemática vino dada por la exposición incorrecta de las piezas en el Museo, que en vez de respetar un recorrido entre salas, como originalmente se había planteado, se repartieron en una pared, de forma aleatoria. Es importante tener en cuenta, por tanto, la importancia de que se respete la intención espacial inicial.

Otros casos similares, que también acabaron con una alteración de significado e intenciones y/o, incluso desapareciendo, son varios de autoría de Paco Conesa, como ya hemos visto. El mural de la Farmacia y Laboratorio de Bueno Guillén, que se encuentra en paradero y estado desconocidos, lo que supone un daño a la intencionalidad de la pieza como obra pensada originalmente para que fuera accesible al público. De la misma manera ocurre con

el ahora desaparecido mural de la Casa de la Juventud de Cartagena (en principio). Aún más similar en cuanto a situación, fue el caso del mural perteneciente a Bernardo Campillo, de ámbito completamente privado y que fue tapado por nuevos/as propietarios/as al adquirir el domicilio en el que se encontraba. Mencionamos también otros ataques sufridos por los murales de Paco Conesa, como la mutilación de parte de la pintura en la Iglesia de Santiago Apóstol de Portmán o la censura de desnudos en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario en La Unión.

6.2.4 APLICACIÓN DE CRITERIOS: MURAL CONTEMPORÁNEO PRIVADO

En el caso de los murales de sitios históricos protegidos por la legislación pertinente, el procedimiento está claro y es indudable. No obstante, es importante diferenciar las pinturas murales históricas de las pinturas murales contemporáneas y expresiones de grafiti y arte urbano, cuyos condicionantes específicos afectan de cara a la toma de decisiones. En el caso de las pinturas vinculadas al grafiti y arte urbano se estipula que “se debe entender que los criterios propuestos para la conservación de arte urbano se deberán regir de forma similar a las obras de arte contemporáneo convencional” (Amor, 2016). De la misma manera, entendemos, que, aunque el estudio de caso objeto de este TFG no se sea una manifestación pública e independiente, es igualmente una pieza contemporánea y debe tratarse como tal. Emplearemos, por tanto, los criterios establecidos en *Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas* (2016) aplicados a la tipología específica de este caso, como pieza de ámbito privado. También se recurrirá a *The decision-making model for contemporary art conservation and presentation* (2021) modificando y aplicando su estructura según las necesidades específicas que se planteen y respetando la normativa de licencia Creative Commons (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

En caso de que ya se haya determinado la presencia de una situación de emergencia potencial que pueda afectar directamente a la pieza se debe confirmar que el arranque es la única “probabilidad de salvaguarda del material” (Amor, 2016). Se tiene que descartar, por tanto, cualquier posibilidad de actuaciones *in situ* mediante un estudio desde “otras perspectivas” (Amor, 2016). Una vez resuelto lo anterior hay otros criterios a tener en cuenta para decidir si se debe proceder a arrancar. Para empezar, la decisión de conservar mediante arranque en el ámbito del arte urbano viene condicionada por la mezcla de los deseos del artista y la conceptualización propia e independiente de la obra. En la conceptualización influyen, a su vez, el valor intrínseco y de la intención original. El valor es otorgado por parte del público y de su percepción del mural y la intención remite a la finalidad y significancia de la pintura respecto a su entorno, como muestra de arte independiente, accesible y público. (Amor, 2016) Aplicando estas ideas, en el caso del mural de propiedad privada, el valor se lo dará el/la propietario/a y de manera secundaria público que tenga acceso a él.

De la misma forma, la intención para una pieza privada no es que sea accesible y, por tanto, aunque su entorno sea parte fundamental de la significancia de la pieza, su movimiento no afecta de forma tan determinante. Es decir, en un mural público, su movimiento implica afectación a una comunidad al cambiar su accesibilidad y a la pieza al eliminar posibles implicaciones culturales aportadas (Amor, 2016). En un mural privado, la intención es que lo disfrute su dueño/a y un espectro reducido de personas, por lo que movilizar el arranque junto a su propietario/a perpetuaría esta relación. Este punto es especialmente relevante en el ámbito urbano ya que son multitud los casos en los que se han producido descontextualizaciones al traspasar a través del arranque piezas a la propiedad privada, ya sea con su posterior exposición pública o no. Este hecho se veía impulsado por motivos de explotación económica. Por ello, otro criterio que se plantea es que la realización de un arranque no puede tener como finalidad secundaria el beneficio económico. La única intención de un arranque debe ser la preservación. No obstante, se contempla el valor económico como un factor a tener en cuenta, nunca determinante. (Amor, 2016) En el caso del ámbito privado, este ideal debe respetarse y el arranque será por motivos de conservación y no de explotación económica.

Además, para garantizar la que la solución elegida sea la correcta y que esta sea ética, la toma de decisiones se debe llevar a cabo en consonancia por un equipo interdisciplinar en conjunto. El grupo debe estar conformado según el criterio por “especialistas de conservación-restauración y disciplinas afines, la comunidad, el artista, el propietario del emplazamiento donde se localiza la obra (si se da el caso) y el organismo público responsable” (Amor, 2016). De cara al mural privado, los especialistas de conservación-restauración y disciplinas afines, así como el artista deben estar presentes, en cualquier caso. La comunidad deberá ser sustituida por las personas con acceso a la pieza, en especial el/la propietario/a. El propietario debe ser participe en todo caso y las autoridades competentes de igual manera, en caso de estar involucradas y/o verse afectadas.

Finalmente, en cuanto a compatibilidad de materiales, esta es determinante e imperante. Para asegurar la eficacia y control se debe recurrir a un estudio exhaustivo de medios que garantice su estabilidad a largo plazo y correcta retratabilidad (Amor, 2016). Además, como se apunta en “Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales” (2003), no obstante, ha de tenerse en cuenta que no se conocen los efectos potencialmente dañinos que los materiales y métodos nuevos pueden producir en las pinturas murales a largo plazo. En consecuencia, debe fomentarse el uso de materiales tradicionales, siempre que éstos sean compatibles con los componentes de las pinturas y la estructura del entorno.”. En cuanto a la compatibilidad, también resultaría necesario que en la medida de lo posible el mural volviese a su emplazamiento original, si su seguridad está garantizada. En caso de no ser posible recuperar su situación, se requiere que la nueva localización tenga unas características, en especial de accesibilidad, similares (Amor, 2016). En caso del mural privado la compatibilidad de materiales y la garantía de su estabilidad y retratabilidad mediante estudio es aplicable de igual manera. De cara a la devolución de la obra a su emplazamiento primigenio, si es posible, se debe llevar a cabo. De no serlo, las condiciones de la nueva localización deben ser similares, sobre todo de cara a la relación conceptual de la pintura y su entorno. Por ejemplo, en caso de proceder de un dormitorio, debe ser instalado en un dormitorio con las mismas características. Por tanto, en el caso de un baño, como el que nos ocupa, debería reinstalarse la obra en un contexto espacial similar.

6.2.5. CASO DE ESTUDIO Y MODELO DE TOMA DE DECISIONES

A continuación, se procederá a exponer el caso particular de estudio de este TFG y a la aplicación de los criterios expuestos con anterioridad. Además, para garantizar una correcta toma de decisiones se implementará adaptado *The decision-making model for contemporary art conservation and presentation* (2021) (Fig. 42.) a las necesidades específicas de la pintura mural contemporánea (Fig. 43).

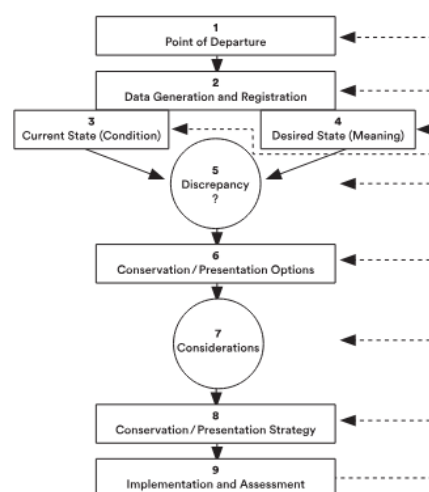


Fig. 42. Modelo de Toma de decisiones para la conservación y preservación del arte contemporáneo (2019, revisado en 2021), Fuente Instituto de Ciencias de la Conservación de Colonia y TH Köln

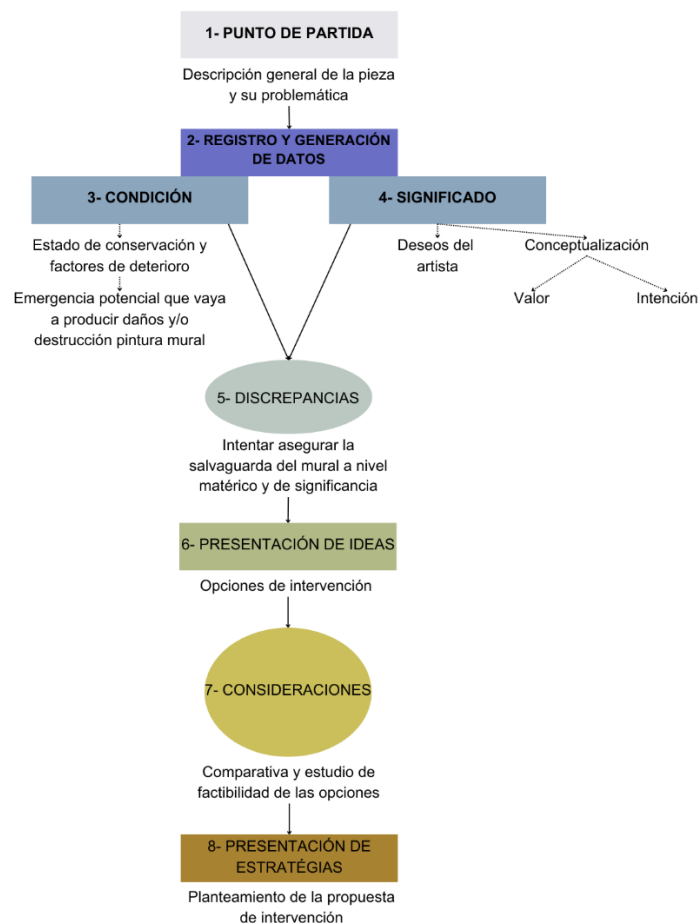


Fig. 43. Modelo de *Toma de decisiones para la conservación y preservación del arte contemporáneo* (2019), adaptado a mural contemporáneo de ámbito privado, Autoría y fuente original Instituto de Ciencias de la Conservación de Colonia y TH Köln

1- Punto de partida: desarrollado en el apartado “1. Objetivo general”.

2- Registro y generación de datos: desarrollado en el apartado “4. Identificación y estudio de la pieza”.

3- Condición: desarrollado en el apartado “5. Estado de conservación”. Existe una emergencia potencial de pérdida total de la obra, debido al traslado de domicilio de la propietaria. Esta amenaza se refuerza, además, si tenemos en cuenta los otros murales conocidos del artista (apartado “4.1.3. Estudio de obra mural”), que en su mayoría sufrieron algún tipo de atentado y en tres casos su destrucción total.

4- Significado:

- Deseos del artista: en este caso el artista está fallecido, por lo que se realizó la consulta a las herederas de los derechos morales y patrimoniales y a conocidos/as de Paco Conesa. (B. Campillo Sanes, comunicación personal [opinión sobre el arranque], 23 de marzo de 2024; I. Sánchez Conesa, comunicación personal [opinión sobre el arranque], 23 de abril de 2024) De la misma manera, se contó con la opinión de una profesional del ámbito de las artes plásticas que trabajó y trabaja como catalogadora de la obra de Paco Conesa (J. Bermúdez, comunicación personal [opinión sobre el mural], 23 de abril de 2024). El resultado de la consulta fue unánime, tanto a título personal como pensando en qué hubiese querido el artista. Se concluyó que el mural debe arrancarse y continuar en pertenencia de la propietaria actual María Cruz Andrade González. Además, la consulta bibliográfica respaldaría una posible la opinión positiva del artista que era fiel defensor de la conservación del

patrimonio y estaba en contra de la destrucción de piezas, entre otras pinturas murales. (Apartado “4.1.3. Estudio de obra mural”).

- Conceptualización:

- Valor: la intención de la propietaria es exclusivamente conservar la obra con la idea de trasladarla a su nuevo domicilio. Descarta y rechaza en cualquier caso la idea de explotar económicamente la pieza.

- Intención: como pieza conceptualizada para el ámbito privado y destacando su condición de regalo su finalidad es ser apreciada por el público reducido que componen la propietaria y allegados. Esta idea se ve reforzada, además, por la condición parcial de retrato familiar que tiene la pintura. Permitir que el mural pase a manos de un/una nuevo/a dueño/a implicaría una pérdida indiscutible en la apreciación de la significancia e intención original de la pieza.

5- Discrepancia: intentar asegurar el contexto y condiciones matéricas originales es incompatible con salvaguardar el significado.

6-Presentación de ideas:

- Respetar la localización original: protegiendo el mural con algún tipo de barrera física o química y transmitir a los/las nuevos/as propietarios/as el significado y relevancia de la pieza. Realizar, además, un facsímil, que la propietaria se pueda llevar consigo.

- Realizar un arranque de la pintura: permitiendo que la propietaria conserve el mural.

7-Consideraciones:

- Dejar el mural en su lugar de origen, protege la integridad contextual métrica de la obra, aunque pierde en significancia en la medida que pierde comprensión del/la espectador/a. La transmisión de la información a los/las nuevos/as dueños/as no garantiza que vayan a respetar el mural y lo implica una recuperación total de la significancia del conjunto. Tampoco garantiza que en un futuro no puedan adquirir la vivienda otros/as nuevos/as propietarios/as que respeten el mural. Además, la realización de un facsímil, aunque factible, es una pérdida absoluta de las condiciones matéricas originales y, en parte de la intención del artista.

- Llevar a cabo un arranque, es, para empezar, un proceso complicado a nivel técnico, que sin duda afectará al estado métrico de la pieza. No obstante, la dificultad del procedimiento, no debe ser determinante para su no realización (Brajer, 2002). El arranque permitiría preservar la intención original. Esto siempre que la pieza vuelva a un entorno similar, respetando las relaciones contextuales de lo representado con el espacio, y dejando claro la situación original del mural con la documentación y registro pertinente.

8- Presentación de estrategias: desarrollado en el apartado “7. Propuesta de intervención”.

6.4. DECISIÓN

La resolución de cara a la propuesta en cuanto al procedimiento se lleva a cabo valorando todo lo tratado en el apartado hasta el momento, así como lo expuesto previamente en el TFG. De la misma manera, aunque mi opinión personal como futura profesional de la conservación-restauración es determinante, siguiendo los criterios, la decisión se toma de forma consensuada con lo que consideramos un equipo interdisciplinar (artista a través de conocidas/os, herederas de los derechos morales, propietaria y profesional conocedor de la obra del artista). Por tanto, se determina que el arranque está justificado y constituiría, en este caso, la mejor opción para la salvaguarda de la pieza.

7. ESTUDIOS PREVIOS

Teniendo en cuenta la nula información que poseemos sobre la composición del material, así como la ausencia generalizada de bibliografía específica, resultaría importante realizar estudios previos que determinen los elementos reales que conforman las pinturas. El resultado aportado con estos procedimientos se sumaría a los datos ya obtenidos mediante el estudio organoléptico y las pruebas de solubilidad, profundizando y aumentando la información recabada. Recomendamos, por tanto, los siguientes métodos de estudio y análisis:

- La termografía infrarroja permitiría determinar la presencia de grietas en el muro.
- Fotografía infrarroja: con la intención de obtener imágenes de las características del dibujo preparatorio.
- Estudio estratigráfico, que implica toma de muestra y su inclusión, para visualizarla con microscopía óptica con luz reflejada y luz UV: con el fin de identificar las características morfológicas de las capas de pintura, como su grosor, regularidad, presencia de pigmentos... El análisis con luz UV permite ver la luminiscencia de los aglutinantes que conforman las capas. Además, la muestra estratigráfica puede ser examinada por microscopía electrónica de barrido con microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (SEM-EDX) para determinar la composición de los pigmentos (Hernández, 2019).
- Espectroscopía de infrarrojos transformada de Fournier (FTIR): esta técnica permite determinar de los componentes químicos presentes en pinturas realizadas con acrílicos de emulsión. Sobre todo, destaca su capacidad para identificar aglutinantes utilizados en la producción del material pictórico.
- También ha resultado útil para este propósito de identificación el pirólisis con cromatografía de gases y espectrometría de masas (Py-GC-MS) y la espectrometría de masas resuelta con temperatura directa (DTMS) para la determinación de los pigmentos. (Jablonski, 2004).
- La fluorescencia de rayos X (XRF) también podría contribuir a identificar los pigmentos constitutivos de la obra.

8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN: ARRANQUE

La técnica escogida para la realización del arranque es el *strappo*. Esta es la técnica más “contemporánea” (Amor, 2016). Entre otros motivos para escoger su uso, se adapta mejor a las pinturas que cuentan con una capa pictórica “independiente” del soporte (no como el fresco) y una preparación fina. En este caso, no obstante, se recomienda no hacer un *strappo* al uso, sino arrancar también, cuando sea posible, parte de la preparación, para garantizar una mayor seguridad para la capa pictórica durante el procedimiento.

8.1. ESTUDIOS/ PRUEBAS

Antes de proceder a la propuesta de intervención se planteó la necesidad de realizar un estudio de materiales teniendo en cuenta las condiciones específicas y poco comunes y estudiadas de la pintura acrílica. Hemos realizado, entonces, unas pruebas sobre maquetas que se focalizan en dilucidar cuál es el mejor material para la parte más conflictiva del procedimiento, el *facing* y el desengasado. La necesidad de realizar pruebas parte de que, a diferencia de otras técnicas, el acrílico puede ser soluble en agua aun estando seco. Además, es muy soluble en disolventes orgánicos y por su baja temperatura de transición vítrea pierde dureza, volviéndose pegajoso, ante aportes de temperatura elevada. (Jablonski, 2004) Por esto, el material tradicionalmente empleado para el *strappo*, la *colletta* italiana, y su uso dependiente de la aplicación de grandes cantidades de humedad y calor, podría resultar problemático para la correcta conservación del acrílico. De la

misma manera, la mayoría de compuestos alternativos, que generalmente dependen de disolventes orgánicos, resultarían dañinos.

Primeramente, tras realizar una revisión bibliográfica, hemos determinado las características fundamentales que deben cumplir los materiales. Principalmente, se trata de que, una vez seco, genere la suficiente tensión como para permitir el arranque y que su eliminación durante el desengasado resulte lo menos traumática posible para la capa pictórica y su estabilidad. Se decidió utilizar únicamente adhesivos que se disuelvan en agua, teniendo en cuenta que es el disolvente que en principio menos deterioros producirá a la pintura. No obstante, se tuvo presente durante todo el proceso que el exceso de agua es igualmente conflictivo y se intentó minimizar su aporte. El uso exclusivo de adhesivos solubles en agua parecía especialmente relevante teniendo en cuenta el contacto directo e invasivo con la superficie de la capa pictórica, mientras que en otros momentos del arranque se podría (y será necesario) plantear el uso de compuestos que supongan un riesgo mayor.

8.1.1. ESTUDIO PREVIO DE MATERIALES

Teniendo en cuenta los parámetros ya expuestos, se procedió a realizar una revisión bibliográfica de distintos materiales y sus características y si estas sería compatibles con el acrílico y con el *strappo*. Resultó imposible encontrar un compuesto que *a priori* pareciese que pudiese funcionar correctamente durante el arranque y cuya limpieza posterior fuese poco traumática. Se optó entonces por probar dos tipos de adhesivos, dos con la fuerza de agarre suficiente para el *strappo* y dos cuya facilidad de reactivación hiciese posible un desengasado apropiado. Dentro de este primer grupo se escogió seguir el método tradicional con *colletta* italiana, intentando minimizar el aporte de agua y calor, y probar una resina sintética cuya fuerza de adhesión es una de sus características más destacadas, Plextol ® B500. Por otro lado, priorizando la facilidad del desengasado se decidió el uso de Aquazol ® 500, cuya utilización habitual es como adhesivo y/o consolidante, su reversibilidad es alta y en las especificaciones del proveedor CTS se menciona como sustitutivo de la *colletta* italiana. También, se planteó la utilización de Klucel ® G, que tiene una gran facilidad de reversibilidad, pero se estima que no el suficiente agarre. De la misma manera, con Plextol ® B500 se espera un arranque muy sencillo, pero una retirada compleja si no imposible. Cabe mencionar que la elección de esta resina, teniendo en cuenta que al secarse solo es reversible en algunos disolventes orgánicos, se llevó a cabo con la idea de descartar por completo o no, la posibilidad de utilizar elementos que no dependan del agua para su limpieza.

Tras la revisión bibliográfica y comparación de proporciones según el uso dado a los adhesivos, se decidieron las siguientes recetas:

- Plextol ® B500 (CTS España S.L.) puro. Se estimó, incorrectamente, que al ir ya en disolución no se necesitaría rebajar la mezcla.
- Colletta italiana hidratada al 10% en agua. Previamente, para su elaboración se siguió la receta tradicional (cola fuerte, agua, melaza de caña, hiel de buey concentrada, vinagre y fenol).
- Aquazol ® 500 (CTS España S.L.) al 10% en agua. Se buscaba una viscosidad mínima, pero son la suficiente cantidad de adhesivo.
- Klucel ® G (CTS España S.L.) al 5% en agua. Para garantizar una viscosidad baja.

8.1.2. PLANTEAMIENTO DE LAS MAQUETAS

Se prepararon, sobre un elucido de pared similar al original, ocho maquetas (Figs. 44. Y 45.). Para ello se establecieron áreas de aproximadamente 16x20 cm sobre las que se habían aplicado previamente dos manos de pintura plástica para paredes

interiores de un tono similar al original. Una vez seco el fondo se recrearon tres figuras (del muro 4 del original) con pintura acrílica en emulsión de la marca Vallejo (esperando cierta similitud con el original en el comportamiento). Se emplearon las técnicas principales presentes a lo largo del mural. Por tanto, se pintó una figura abstracta a color puro empastada y una figura abstracta con negro puro. Además, se realizó una copia del flotador para lo que, primero se bocetó con grafito, imitando el dibujo preparatorio del original. Posteriormente, se construyó el modelado mediante capas, empleando tanto tonos puros, como rebajados en agua y mezclados. Se aseguró la superposición de capas y veladuras de distintos tipos y en diferente orden, para comprobar su comportamiento durante la intervención. Una vez realizados los motivos, se dejaron secar. Es importante tener en cuenta que los tiempos de secado fueron muy cortos, en comparación de los casi 20 años de curado del original. Por ello, los resultados de los tratamientos, se entienden serán más extremos en cuanto a deterioro de lo que se esperaría de una pieza envejecida y asentada. Además, la composición de la pintura, aunque se intentó que fuese similar, muy probablemente no sea igual, por lo que sería importante realizar estudios de composición en el original (Apartado “7. Estudios previos”). De la misma manera, la obtención de datos y conclusiones se realizará mediante examen organoléptico, por lo que hay posibles daños que se produzcan en la pintura que no serán apreciables. Sería apropiado realizar también estudios y análisis a las maquetas resultantes.



Fig. 44. Maquetas sobre pared, Colletta y Klucel © G, Fuente propia



Fig. 45. Maquetas sobre pared, Aquazol © 500 y Plextol © B500, Fuente propia

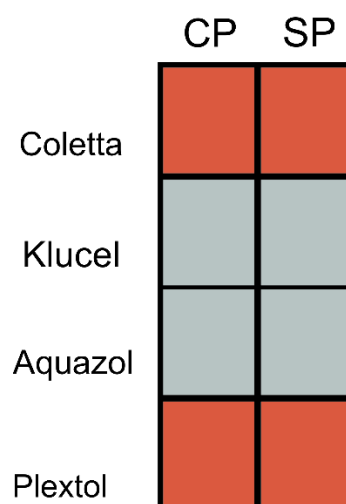


Fig. 46. Esquema de distribución de las maquetas sobre pared, Fuente propia

8.1.3. PROTECCIÓN

Antes de proceder al engasado con los cuatro materiales diferentes planteados, se procedió a proteger una de las dos maquetas que corresponden a cada compuesto. La protección de la capa pictórica antes de llevar a cabo el “facing” es algo realizado habitualmente (Brajer, 2002). En este caso queríamos observar si una protección que fuese compatible con los materiales para el engasado, podría serlo también con la



Fig. 47. Pruebas de solubilidad, Dowanol © PM y Butil Acetato, Fuente propia

capa pictórica, sobre todo de cara a su limpieza posterior. De la misma manera, se deseaba comprobar si aun siendo complicada su eliminación posterior, la presencia de una capa intermedia de protección aportaba mayor seguridad a la pintura o si, por el contrario, resultaba en una mayor problemática.

Para que la capa de protección fuese compatible con el adhesivo del engasado, que debía ser disuelto en agua, se planteó el uso de Paraloid ® B72 pulverizado sobre la superficie (método empleado comúnmente / Soriano, 2005). Por tanto, tras realizar pruebas de solubilidad, se determinó que, aunque los dos disolventes planteados afectaban en gran medida al acrílico, el Dowanol ® PM resultaba preferible al Butil acetato (Fig. 47.).

Se procedió, a pulverizar Paraloid ® B72 al 5% en Dowanol ® PM, en las maquetas con protección (CP) (Figs. 48 y 49.), con la idea de que su posterior retirada resultaría cuanto menos difícil..



Fig. 48. Maquetas sobre pared, Colletta y Klucel ® G, con y sin protección Fuente propia



Fig. 49. Maquetas sobre pared, Aquazol ® 500 y Plextol ® B500, con y sin protección, Fuente propia

8.1.4. SOPORTE

Para el nuevo soporte, una vez realizados los *strappo*, se decidió el uso de policarbonato celular de 1cm de grosor. Para adherir la pintura arrancada al policarbonato se optó por usar un mortero de Acril 33 (como ligante hidráulico habitual) con yeso mate de dorador. La elección de este soporte se debió a, en primer lugar, la fácil accesibilidad y la comodidad a/de este tipo de materiales. A esto se le suma la revisión bibliográfica de sistemas de capas de intervención y unión a un nuevo soporte (desarrollado en el apartado “8.4. Trasplante y adecuación a un nuevo soporte”. También entendemos que la presencia de esta preparación tras la pintura puede funcionar de manera similar a un enlucido, reproduciendo en cierta medida sus movimientos naturales. El policarbonato ayuda, por tanto, a aportar rigidez. Además, el fino grosor de este nuevo soporte y su ligereza facilitan su incorporación a nuevos espacios con variedad de condiciones. Primeramente, se realizó una limpieza del reverso de las pinturas con bisturí y brocha de cerdas, para facilitar el agarre al nuevo soporte. También se recortó el exceso de tarlatana con tijeras.

8.1.5. OBSERVACIONES

A la hora de realizar el engasado (Figs. 50 y 51.), se tuvo cuidado de no aplicar la *colletta* a una temperatura muy elevada, intentando con esto minimizar los daños en la estabilidad mecánica de la pintura. El resto de materiales se aplicaron en frío. La metodología fue la misma en los ocho casos, se situó una capa de tarlatana sobre la maqueta y se le aplicó una capa de adhesivo. Tras esto, se colocó otra tarlatana con adhesivo. El procedimiento se hizo de continuo para evitar que con el secado irregular de las dos capas de adhesivo se pudieran producir “dobles tensiones”.



Fig. 50. Maquetas sobre pared,
Colletta y Klucel ® G, engasadas,
Fuente propia



Fig. 51. Maquetas sobre pared,
Aquazol ® 500 y Plextol ® B500,
engasadas, Fuente propia

En el caso de la *colletta* se apreciaba la tensión ejercida en la deformación de los bordes de tarlatana sin adhesivo. De manera muy similar, ocurrió en las probetas de Aquazol ® 500 y parcialmente en las de Plextol ® B500 y Klucel ® G.

Una vez seco el engasado, se procedió al arranque (Fig. 52.). Para ello, como ya mencionamos se acompañó el tradicional *strappo* con el añadido de restos de parte del soporte. Para esto nos ayudamos de espátulas a forma de separar la capa pictórica. Como era esperado tanto la *colletta* como el Plextol ® B500 y especialmente este último, facilitaron enormemente la separación de la pintura del muro. Casi sin ser necesaria ayuda externa con espátula. En cuanto al Aquazol ® 500 y Klucel ® G, el Aquazol ® 500 no tuvo la suficiente fuerza de agarre y por tanto la gasa se desprendió de la pintura, siendo imposible el arranque. Por otro lado, el Klucel ® G, dió mejores resultados de lo esperado y, a pesar de que se tuvo que hacer uso de una espátula, el arranque se pudo llevar a cabo sin mayores dificultades. No obstante, la falta de tensión desembocó en el craquelado y rotura de la capa pictórica en distintos puntos, así como la pérdida material de distintas áreas. El resultado con el Klucel ® G podría haber mejorado con la adhesión de una tercera capa de gasa o reforzando el engasado con un cartonaje más rígido (Figs. 53, 54 y 55.).



Fig. 52. Pared tras el arranque,
Fuente propia



Fig. 53. Maquetas de *colletta*, con y sin protección, tras el arranque, Fuente propia



Fig. 54. Maquetas de Klucel ® G, con y sin protección, tras el arranque, Fuente propia



Fig. 55. Maquetas de Plextol ® B500, con y sin protección, tras el arranque, Fuente propia

En el caso de la *colletta* y el Plextol ® B500, la diferencia entre la maqueta que contaba con protección y la que no, no fue apreciable. No obstante, en el Klucel ® G, en la prueba con protección, se generaron menos craquelados, se entiende que por aportar mayor tensión en superficie. No obstante, al no tener contacto directo el adhesivo del engasado con la capa pictórica, las pérdidas matéricas resultaron mayores. La maqueta sin protección dio el resultado opuesto, más craquelados, pero menos pérdidas.

El proceso de adhesión a un nuevo soporte se realizó aplicando capas finas de la preparación descrita con brocha, intercalando la dirección de las pinceladas (horizontal y vertical) entre las capas. Se dejó secar cada capa antes de aplicar la nueva, como dicta la metodología tradicional. Finalmente se aplicaron ocho capas de preparación. Para adherir la capa pictórica y nueva preparación al policarbonato, se rayó la superficie del polímero y se le dio la que sería la octava capa de estuco. Tras esto, se colocó la capa pictórica con

nueva preparación sobre la capa recién aplicada y se colocó peso para asegurar su unión, protegiendo la capa pictórica.

El resultado fue en general positivo, menos en el caso de la maqueta de *colletta* italiana con protección, que se separó ligeramente el soporte en el lado y esquina inferior derecha. Se cree que este levantamiento puede deberse a la tardanza en la limpieza de los restos de *colletta*, que provocaron una tensión continua y por tanto que se levantase la pintura.

De cara a la limpieza de los adhesivos empleados, el Plextol ® B500 ha resultado muy problemático (Fig. 56.), debido a la elevada adhesión y absorción del adhesivo por parte del acrílico. Su eliminación con acetona, reactiva la capa pictórica provocando que la separación se produzca en el propio estrato de pintura y no entre el adhesivo y la capa pictórica. En el caso del Plextol ® B500 con protección, se pensaba que la eliminación con acetona podía afectar tanto al adhesivo como a la protección de Paraloid ® B72, pero que dejaría intacta en gran medida la pintura. No obstante, durante el desengasado se hizo evidente que la acetona activaba los componentes generando una fusión de materiales, tanto Plextol ® B500, como Paraloid ® B72 con la propia pintura, haciendo imposible la limpieza correcta. Se probó la eliminación de adhesivos con acetona pura, no apropiada por su daño a la capa pictórica; agua pura, que no disolvía la resina; y una mezcla de acetona en baja proporción (5%) en agua, que se estimaba sería menos dañina para la pintura pero conseguiría disolver el adhesivo. Sin embargo, no se consiguió la disolución del Plextol ® B500. Sería apropiado hacer una nueva prueba con Plextol ® B500 diluido en agua en cantidades considerables (al 20 o 10%) para determinar si de esta manera su uso sería apropiado, aunque los resultados no parecen favorables.



Fig. 56. Maquetas finales de Plextol ® B500, con y sin protección, Fuente propia

Para la eliminación de los otros dos materiales restantes, el Klucel ® G y la *colletta*, primero se realizó el desengasado de la capa más superficial de tarlatana. Con mayor cantidad de agua, pero controlada mediante papetas de algodón en el Klucel ® G y bayetas industriales Densorb ® en el caso de la *colletta*. Con esta última, el agua empleada en esta primera fase, se calentó, como dicta el procedimiento tradicional. Para la segunda gasa, se optó por un aporte de agua más controlado, con el uso de hisopos. En el caso del Klucel ® G el agua fue en todo momento fría, mientras que con la *colletta* fue templada y fría para la retirada de restos tras la eliminación total del desengasado. El aporte de agua se neutralizaba rápidamente con un algodón seco que eliminaba excesos de humedad y los restos de adhesivo ya disueltos. Aunque la limpieza no se completó totalmente, los resultados y consideraciones de cada medio son apreciables.

8.1.6. COMPARATIVA Y CONCLUSIÓN

Finalmente, tanto las probetas de Klucel ® G (Fig. 57.) como las de *colletta* (Fig. 58.) han resultado positivas, aunque con inconvenientes en ambos casos.



Fig. 57. Maquetas finales de Klucel ® G, con y sin protección, Fuente propia



Fig. 58. Maquetas finales de *colletta*, con y sin protección, Fuente propia

- Integridad de la capa pictórica:
 - Pérdidas: en el Klucel ® G las pérdidas matéricas son claramente más graves.
 - Respeto de la topografía de la pintura:

La topografía se ha visto comprometida en todas las pruebas. En el caso de la *colletta*, los volúmenes siguen siendo apreciables, aunque se nota tanto en los empastes como en las pinceladas una disminución del volumen. Provocada seguramente por la aplicación de calor. Además, posiblemente por este mismo motivo la superficie general se encuentra suavizada, como si

hubiese sido bruñida. En el Klucel ® G los volúmenes y cualidades mecánicas se aprecian prácticamente iguales a las que tenía originalmente en el muro. No obstante, si son apreciables una mayor cantidad de craquelados (provocados ya en origen durante el arranque). En el caso del Klucel ® G con protección, además, aparecen zonas de microfisuras tipo escamas que podría ser resultado de una hinchazón por exceso de aporte de agua. Además, se marca la trama de la gasa, aunque en una gran mayoría se debe a restos de adhesivo y no a un daño real en la topografía de la pintura.

- Respeto del color y sus características (brillo y tono)

La tonalidad original se encuentra intacta, igual que el brillo. Aunque en el caso del brillo, es posible que la presencia de restos de *colletta* que no se puedan eliminar por completo, aporte más luminosidad.

En todos los casos, el uso de agua para eliminar el adhesivo, así como el uso del Dowanol ® PM para la capa de protección, han resultado en la reactivación de la pintura en las figuras y su consecuente pérdida. Esto complica enormemente la limpieza profunda y eliminación de restos, especialmente en la *colletta*, que opone más resistencia. De la misma manera, en las cuatro maquetas, pero más en las de Klucel ® G y, sobre todo en la del Klucel ® G sin protección, han quedado marcadas la trama de las gasas, ya que la pintura se ha adherido a estas y al realizar el desengasado se ha perdido. Es importante mencionar nuevamente, que las probetas tienen menos de un mes de antigüedad por lo que es de esperar que los deterioros propiciados por el aporte de agua se minimicen un original envejecido.

No se ha concluido en la decisión clara de que un material sea mejor que otro, a excepción del descarte innegable del uso del Aquazol ® 500 y el Plextol ® B500. Por tanto, se determina que, siguiendo criterios, a falta de datos más esclarecedores y más pruebas, se debe emplear el método tradicional de *colletta* italiana (ICOMOS, 2003). No obstante, se recomienda encarecidamente seguir investigando el uso del Klucel ® G como material alternativo para el arranque de pinturas murales realizadas con acrílicos, debido a sus resultados positivos. Sería aconsejable probar nuevas proporciones y tipos de cartonaje, así como un estudio químico y de envejecimiento más profundo que acompañe y asegure los resultados obtenidos mediante examen organoléptico. Se recomienda la fotografía UV, mediciones colorimétricas, macrofotografías y FTIR (Hernández, 2019).

8.2. PREPARACIÓN

8.2.1. LIMPIEZA

Antes de efectuar un arranque, es fundamental contar con una superficie limpia y estable que garantice un procedimiento seguro. Para ello es importante realizar una limpieza superficial de la obra. La finalidad de este procedimiento es “reducir la suciedad y el polvo superficial, minimizar la hinchazón y la extracción de pigmento y evitar cambios indeseados en el brillo de la superficie” (Keyna & Hughes, 2013). Es siempre preferible comenzar por métodos de limpieza en seco. En este caso, la pátina de suciedad es leve y por tanto debería ser suficiente con realizar una limpieza mecánica. Para ella se recomienda el uso de esponjas que no resulten abrasivas, como esponjas de humo o de maquillaje (si estas no dejan residuo). Se puede realizar también a través de brochas, aunque estas son más dañinas. (Keyna & Hughes, 2013) Se descarta el uso de gomas, porque el dibujo preparatorio está realizado con grafito y es visible en múltiples puntos de la composición. Teniendo en cuenta las características de la pátina, una combinación de esta primera limpieza más exhaustiva con un posterior mantenimiento de conservación preventiva, es la mejor manera de solucionar y controlar la suciedad superficial que pueda presentar.

No obstante, en caso de que no resulte suficiente, se puede proceder a una limpieza controlada a base de productos acuosos. Antes de proceder con la operación, es imperante realizar catas de limpieza para comprobar que sea verdaderamente necesario y/o beneficioso. En caso de que la estabilidad del acrílico lo permita se podrá proceder a la limpieza con una disolución acuosa isotónicas con pH y conductividad modificados. Para esto primeramente se debe medir el pH y la conductividad de las distintas pinturas empleadas a lo largo de la composición mediante pellets de agarosa (sujetos contra la pintura con pinzas) durante 45 segundos. Tras esto, se analizan las muestras con medidores de pH y conductividad que acepten análisis de micromuestras. La consecución de la disolución isotónica se realiza mediante la anexión de una sal (soluble y volátil) a agua desionizada o destilada. Esta sal es el resultado de la mezcla de un ácido suave (ácido acético) y una base suave (hidróxido de amonio). De manera que se añaden 0,5mL de ácido acético glacial a 0,5 L de agua desionizada y, para conseguir un pH de 5 se añaden aproximadamente 5 mL de hidróxido de amonio. Es importante medir y asegurar los parámetros de pH y conductividad. En caso de que el pH del original sea más elevado, se debe ajustar la disolución en añadidos de 0,5mL de hidróxido de amonio hasta que los dos pHs coincidan. Una vez listo, para adecuar bajando la conductividad se añade agua desionizada. Este tipo de limpieza disolvente tamponada “resultan en una menor lixiviación y transferencia de pigmento mientras maximizan la eficacia de la limpieza” ya que “al escoger soluciones acuosas de limpieza que armonizan con la capa pictórica, se puede conseguir en la superficie casi un equilibrio químico, de manera que se evita la lixiviación de los materiales o su deposición en la capa pictórica”. De manera que la disolución provoca que la pintura “suelte” la suciedad absorbida y esta pueda ser retirada (Keyna & Hughes, 2013).

Es importante también, elegir un método de aplicación no abrasivo y controlar que esto se mantenga durante todo el procedimiento, por ejemplo, mediante papetas.

8.2.2. PROTECCIÓN (FACING)

Para realizar el engasado y teniendo en cuenta la consecución de resultados no determinantes en la realización de las pruebas, concluimos que se debe recurrir a la técnica y materiales tradicionales de arranque *strappo*. Cabe mencionar que, antes de realizar el engasado real, es importante llevar a cabo pruebas en pequeñas ventanas del original para asegurar su eficacia e inocuidad (Brajer, 2002). Para esto se propone realizar un primer arranque en la zona izquierda del muro 1 y/o bajo el espejo. Estas áreas cuentan con la pintura de fondo aplicada por el constructor, pero no son parte del mural como tal. En caso de que el arranque se desarrolle bien en esta primera prueba, debe realizarse otra que asegure que el material tampoco deteriorará lo pintado por el artista. Proponemos se utilicen figuras no representativas como las que se disponen en el muro 4. Por supuesto, la correcta conservación y manipulación del original en esta segunda prueba debe ser garantizado.

Una vez comprobado el comportamiento del material y determinados los posibles riesgos específicos se debe proceder a realizar el arranque total de la pieza siguiendo el siguiente esquema de división. Lo ideal sería poder arrancar íntegramente cada uno de los 4 muros, pero en caso de los muros 2, 3 y 4, la longitud de los mismos, sumada a otras dificultades del espacio (presencia de la bañera o diferencia de altura de la puerta) pueden dificultar la tarea, suponiendo un riesgo para la pintura. Por tanto, se propone este esquema (Fig. 59.) de divisiones alternativo pensado para garantizar la seguridad durante el procedimiento.

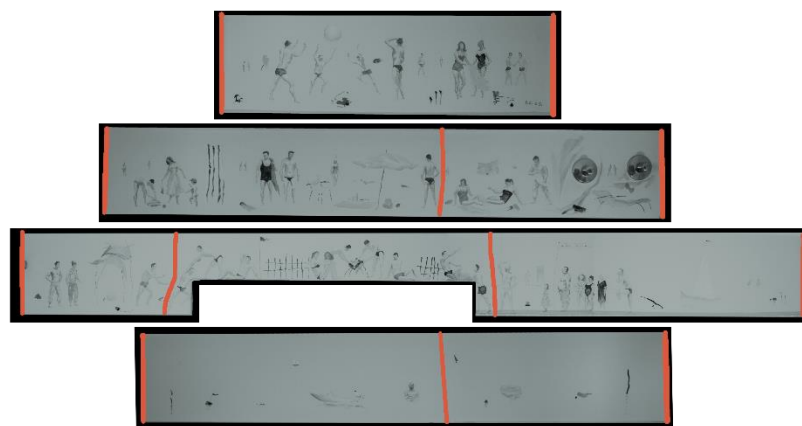


Fig. 59. Esquema, sistema de divisiones alternativa, Fuente propia

Una vez adheridos a un nuevo soporte las áreas de los muros deben, en la medida de lo posible recuperar la composición y sus posiciones originales.

Además, se recomienda retirar en la medida de lo posible elementos que obstaculicen la operación como el espejo, llaves de paso de agua, marco de la puerta y barra de cortina de la bañera.

El arranque se realizará mediante *strappo*, con la adhesión de dos gasas de tarlatana con *colletta* italiana como cartonaje. Si la utilización de una capa de protección en el original se prueba útil y no daña, es recomendable emplearla (Brajer, 2002). En el caso de las maquetas de estudio las capas de protección han dado un resultado bastante positivo (apartado “8.1.3. Protección”).

Las tarlatanas superpuestas deben adherirse en una misma sesión para evitar una conjunción irregular de tensiones (González, s.f.). Es preferible, por tanto, realizar todo el engasado en una misma jornada. Si fuese necesario se pueden hacer unas incisiones extremadamente finas con bisturí a modo de frontera entre las distintas zonas a arrancar para que el agarre sea mejor y evitar posibles craquelados. Se recomienda también disminuir la temperatura de la cola lo más posible para que el aporte de calor sea menor.

8.2.3. SEPARACIÓN DE LA PINTURA DEL MURO

Una vez seco el adhesivo del cartonaje se batea ligeramente con un mazo de goma para ayudar a la separación de los estratos (González, s.f.). Posteriormente, se tira del engasado con cuidado de evitar pérdidas materiales y craquelados. Puede resultar útil la utilización de una espátula plana bajo la capa pictórica para facilitar la separación con el muro. Recomendamos se empiece con el muro 1 dejando margen con el espacio vacío bajo el espejo y se siga el arranque en orden numérico. Se recomienda que la adhesión de nuevo soporte se haga *in situ* y que, mientras no se lleve a cabo esta operación, la pintura arrancada permanezca en horizontal y completamente lisa. En caso de que esto no sea posible, se recomienda enrollar la pintura arrancada en tubos de pvc con el suficiente diámetro para evitar craquelados y dobleces (Hernández, 2019). Además, el tiempo que la pintura pase enrollada debe ser la mínima posible para evitar deformaciones.

8.2.4. TRASLADO Y ADECUACIÓN A UN NUEVO SOPORTE

En primer lugar, se descarta la posibilidad de adherir los arranques a un nuevo muro, si fuera posible, ya que las características de este nuevo soporte pueden no ser adecuadas. Además, el mural debería volver a un baño, que generalmente es un espacio reducido por lo que tener

un soporte móvil garantiza mejor adaptabilidad y facilita la implantación de un sistema de exposición mediante cuelgue. El sistema de cuelgue y descuelgue, a su vez, permite la revisión pormenorizada del estado de conservación de la pieza de forma rutinaria y, a su vez, facilita su limpieza. También debemos tener en cuenta, que, al tratarse de un mural privado, que no está ligado de forma cultural a un espacio determinado, y/o no requiere una accesibilidad del público constante, es posible que el mural deba migrar nuevamente en un futuro (por movimientos propios de la propietaria). Por tanto, siempre que se garantice que vuelva a un entorno similar en cuanto características y significancia contextual, que sea móvil evita tener que implementar tratamientos tan invasivos como el arranque nuevamente.

Para el estudio de soporte se tiene en cuenta que el comportamiento natural de este debe ser similar al del original. Por ello, recomendamos que se trate de un soporte rígido e inerte con un grosor igual o inferior al de un enlucido habitual.

- Backing (Bañuls, 2012)

Primeramente, es importante añadir lo que se conoce como capa de intervención. Esta capa tiene como finalidad aportar rigidez al original, amoldarse y respetar la orografía de la capa pictórica y generar una separación entre este y el nuevo soporte, que facilitaría una separación y eliminación más sencilla, o lo que es lo mismo garantiza la retratabilidad. Tradicionalmente, se realiza una capa de intervención laminar mediante el uso de una gasa de algodón o tarlatana adherida. Para la adhesión se desaconseja el uso de colas orgánicas como es tradicional, ya que puede facilitar la proliferación de microorganismos y ataque biológico, más teniendo en cuenta que el mural debe situarse en un espacio que contará con cantidades elevadas de humedad relativa. De la misma manera, no se asegura un buen funcionamiento del caseinato cálcico compuesto más habitual, con adiciones al 10% de alguna resina acrílica (comúnmente PVA).

Por esto se recomienda el uso, también habitual de Acril 33 y/o Plextol ® B500. El adhesivo elegido dependerá del tipo de soporte y material con el que se adhiera posteriormente (es recomendable que los adhesivos de la capa de intervención y de soporte se disuelvan en disolventes con polaridades diferentes) y, en especial de su durabilidad ante el disolvente con el que se realice el desengasado. El Acril 33 reacciona con disolvente polares (agua) y el Plextol ® B500 con disolventes apolares o de polaridad media (acetona, hidrocarburos aromáticos y ésteres). Se recomienda por tanto el uso del Plextol ® B500, que no se verá afectado durante el desengasado y será compatible con un adhesivo de solubilidad en disolvente polar empleado para la adhesión al soporte. Cabe mencionar que los únicos métodos posibles para su retratabilidad, por compatibilidad con el acrílico será, por tanto, mecánico. Esta capa de adhesivo debe ser lo suficientemente densa para garantizar que la trama del tejido no se marque en la capa pictórica.

Otro método de capa de intervención sería el uso de un mortero, preferiblemente aligerado. Este mortero uniría la capa original al soporte, sin necesidad de aplicar un tejido. Para realizar el mortero se puede optar igualmente por Acril 33 o Plextol ® B500 con carbonato cálcico. El mortero de Acril 33 podría verse afectado por el aporte de agua durante el desengasado, aunque, al contar con la capa pictórica y engasado, que actúa como una capa intermedia de protección, no debería resultar un problema.

Por otro lado, el Plextol ® B500 no se vería afectado por el agua. Es importante tener en cuenta que, de cara a la retratabilidad, aunque el agua excesiva tampoco es positiva para el acrílico, los disolventes que afectan al Plextol tampoco, por lo que una retirada del Acril de manera mecánica podría ayudarse con pequeños aportes de agua, mientras que la retirada del mortero de Plextol ® B500 se podría realizar únicamente de manera mecánica. En la realización de las probetas, el Acril 33 ha dado buen resultado, por lo que no sería una mala opción, siempre y cuando se asegure su estabilidad durante el desengasado. Resulta preferible por la adecuación al original respecto a su topografía y recreación de movimientos naturales más similares la aplicación de un mortero como capa de intervención.

8.2.5. DESENGASADO

Cabe mencionar que el desengasado debe realizarse tras la adhesión de la capa de intervención, pero antes de la aplicación del soporte definitivo. Al determinar como adhesivo para el engasado la *colletta* italiana, su retirada dependerá del aporte de humedad y calor en proporciones elevadas. Es importante, por el bien de la conservación del original, que tanto la humedad como el calor se minimicen en la medida de lo posible y su uso sea controlado. Para el desengasado de la primera tarlatana, se pueden emplear bayetas industriales Densorb ® sumergidas en agua caliente y escurridas. Estas se colocan sobre el engasado y se presiona levemente. Tras esto se procede a la retirada cuidadosa y lo más paralela y pegada a la superficie posible para evitar tirones y pérdidas. Una vez retirada la primera capa de engasado, la segunda se puede realizar de la misma manera, con agua menos caliente y colocando alternativamente un Melinex ® para garantizar un aporte reducido de calor. Si fuese posible, se puede recurrir también a papetas de algodón con agua templada interponiendo si fuese necesario una barrera con papel japonés. Una vez las gasas han sido eliminadas, los restos de *colletta* se pueden retirar cuidadosamente con hisopos bañados en agua templada y/o fría, con cuidado de no producir abrasiones sobre la capa pictórica. (Investigación sobre pruebas, apartado “8.1.5. Observaciones”).

8.2.6. ADHESIÓN DEL NUEVO SOPORTE

A la hora de decidir el soporte, descartamos el uso de soportes que, aunque se usan en arranques realizados mediante strappo, son higroscópicos por lo que pueden verse dañados por un exceso de humedad, como las estructuras alveolares de cartón y madera. Se contempla el uso de placas poliméricas homogéneas, como puede ser el poliestireno extruido o el policarbonato celular. En los dos casos son materiales rígidos, con buena estabilidad ante las condiciones ambientales y ligeros. Además, son de fácil accesibilidad y se presentan en una gran variedad de grosores. No obstante, hay materiales pensados específicamente para funcionar como soporte de pinturas murales que cumplen las características deseadas conocidos como paneles sandwich. (Soriano, 2005) Estos se componen por dos láminas de material ignífugo y un núcleo celular. El Aerolam ® paneles de nido de abeja es ampliamente utilizado, pero su núcleo celular está compuesto por aluminio, lo que puede propiciar condensación. No obstante, al contar con una chapa superior aislante de fibra de vidrio con resina epoxídica, la humedad condensada no debería entrar en contacto directo con el original. Su grosor mínimo comercializado es de 1,27cm. Además, su accesibilidad es más reducida y su precio más elevado que el de otras opciones. Se recomienda por tanto el uso de placas poliméricas y/o el de panel de nido de abeja. En los dos casos se puede adherir el soporte a la capa de intervención con resina epoxídica y/o con Paraloid ® B72. La necesidad o no de adhesión del soporte dependerá de la capa de intervención elegida. Si finalmente se opta por una capa de intervención con mortero se puede adherir utilizando el mismo material y rayando previamente la superficie del soporte para asegurar su correcta fijación. En caso de que sea necesario utilizar un adhesivo más fuerte se recurrirá como en el caso de que la capa de intervención sea por estrato laminar a la resina epoxi y/o Paraloid ® B72. Sea cual sea el caso, si se empleó previamente Acril 33 se recomienda el uso de Paraloid ® B72 denso (ya que la acetona puede afectar al Acril 33) y/o resina epoxídica. En caso de que se emplee Plextol se recomienda el uso de Paraloid ® B72 en White Spirit y/o alcohol isopropílico o la Beva ® O.F. Gel.

8.2.7. ADECUACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA

En caso de que sea necesario reintegrar perdidas matéricas se debe tener en cuenta la compatibilidad del material, sobre todo de cara a la retratabilidad y que esta no afecte al acrílico y que el acabado estético (brillo y tono) sea adecuado. En caso de que sea posible aprovechar el mortero subyacente, este puede servir ya como la reintegración métrica, ya que es aconsejable que el área reintegrada de la laguna quede a un nivel más bajo. Además, se debe comprobar que el material escogido para la reintegración cromática no dañe y

funcione correctamente sobre el mortero. En caso de ser necesario, la reintegración volumétrica puede llevarse a cabo con estuco tradicional. Para la reintegración cromática el material aglutinante debe “ser soluble en agua o hidrocarburos alifáticos, reversible y ser mate o ligeramente brillante.” Los aglutinantes que han probado un mejor comportamiento respecto a la reintegración de pinturas acrílicas han sido el Aquazol® 500, la goma arábica y el Klucel® G. El más estable ante la humedad elevada es el Klucel® G pigmentado, pero el resultado estético es menos saturado y mate. Por otro lado, el Aquazol® 500 pigmentado tiende al amarillamiento y es reactivo al agua por lo que es recomendable relegar su uso solo a cuando sea necesario para conseguir un acabado satinado y opaco. De igual manera, la goma arábica con pigmento, se ve afectada por cantidades de agua pudiendo llegar a craquelarse si la capa de reintegración es gruesa. Además, aún en capas finas, se amarillea más rápidamente que el Aquazol® 500 y el pigmento se dispersa con facilidad. Por esto, su uso debe limitarse a zonas en las que se desee un acabado de mayor transparencia, que actúe como veladura. (Jacqmin & Soldano, 2020)

8.2.8. PROTECCIÓN

Se desaconseja la implementación de una capa final de protección, ya que esta no estaba presente en el original y la estabilidad de la pintura no está comprometida. Por el contrario, se recomienda un seguimiento rutinario del estado de la pieza y cumplir las directrices de conservación preventiva (ver apartado “9. Conservación preventiva”).

8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Se recomienda encarecidamente no realizar la intervención hasta que el cambio de domicilio no esté asegurado, con el fin de evitar dañar la obra sin necesidad y siguiendo criterios (solo se debe arrancar en caso de emergencia) (ICOMOS, 2003)

8.1. ALMACENAJE

Una vez las pinturas hayan sido añadidas a un nuevo soporte estas deben estar en almacenaje el menor tiempo posible. La finalidad de la pintura mural es que se encuentre asociada a un muro, por tanto, el almacenaje debe ser una situación excepcional y puntual. En caso de que sea estrictamente necesario, se recomienda monitorizar las estancias en las que puedan situarse, para escoger la que presente las condiciones más favorables. Es importante evitar las fuentes directas de radiación UV y si tiene que permanecer en un lugar con iluminación es preferible que esta proceda de lámparas LED, con un máximo de 150 lux. Los parámetros ideales de humedad relativa y temperatura son de 45-55% y 15-21°C. (Gray, s.f.)

8.2. TRANSPORTE

A la hora de transportar pinturas acrílicas primeramente hay que asegurarse de que la pintura se encuentra estable para viajar. Si este es el caso, se recomienda envolver las piezas con bolsas o hojas de polietileno o polipropileno aseguradas con cinta Mylar®. (Gray, s.f.). En ningún caso debe utilizarse plástico de burbujas ya que estas pueden llegar a marcarse en la superficie pictórica. En caso de que quiera asegurarse la protección de la superficie pictórica se puede recurrir a colocar una capa barrera de papel de seda o japonés. Puede resultar necesario proteger las esquinas del soporte con mangas de cartón (Gray, s.f.). Además, es fundamental tener un plan de acción claro trazado previamente y cumplirlo, en la medida de lo posible. Si la manipulación individual se ve dificultada por las dimensiones de las piezas, es preferible que la manipulación se lleve a cabo entre dos personas. Se recomienda encarecidamente también, contratar transportistas especializados en el movimiento de obras de arte.

8.3. MANIPULACIÓN

Para manipular pinturas acrílicas es importante quitarse la posible joyería que podamos llevar. A la hora de mover la pieza, se debe sujetar por los lados verticales. No es recomendable llevar guantes de algodón cuando el agarre resulta complicado. Es preferible usar guantes de nitrilo. (Gray, s.f.)

8.3. EXPOSICIÓN

Las piezas deben volver a un baño que, idealmente tendrá un espacio y condiciones similares a las de la localización original. Es importante, sobre todo, de cara al muro 4, que la composición y el hilo narrativo se respeten y se relacionen con el entorno según la intención original. Además, la correcta conservación del mural hasta ahora se debe en gran medida a que se encontraba en un baño poco utilizado, por lo que sería propicio que esta situación se repitiese. También resultaría beneficioso que la estancia presentase un sistema de extractores para minimizar la condensación de la humedad excesiva. Sería idóneo, con el fin de respetar en la medida de lo posible el carácter de anterior bien inmueble, que el sistema de sujeción a la pared no se pueda ver. Por ejemplo, un sistema de guías y anclajes o de anclajes antivandálicos de aluminio. Es importante asegurar que la sujeción puede soportar el peso de la pieza para evitar caídas y daños.

9. CONCLUSIONES

En primer lugar, se considera que en el presente trabajo de fin de grado se han demostrado parte de las aptitudes y conocimientos recabados durante los cuatro años de duración del Grado en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural. Además, a estos conocimientos se han sumado otros nuevos, ya que los condicionantes y características específicas del caso de estudio supusieron en gran medida una novedad. Se han tratado temas desconocidos hasta el momento para la autoría y, en general, relativamente poco estudiados (como hemos visto a lo largo del trabajo). Esto ha facilitado la asimilación y uso de un espíritu crítico y resolutivo construido durante el período de formación que culmina el presente TFG.

Por tanto, se ha construido un marco contextual en relación al artista y la pieza estudiada y se ha realizado un seguimiento y registro de la obra mural de Paco Conesa, pues con este estudio se pretende también contribuir a la investigación y puesta en valor de su figura. Todo ello obteniendo información, no solo de la revisión bibliográfica, sino de la investigación experiencial del entorno del artista, el establecimiento de contacto con diferentes allegados del mismo y la revisión de material de archivo.

El objetivo final de este trabajo era determinar la conveniencia del arranque del mural objeto de estudio para asegurar su conservación, adaptando un modelo de toma de decisiones y aplicando criterios ya existentes, que podrá utilizarse en otros casos similares (mural contemporáneo de ámbito privado). Las distintas consideraciones teóricas e investigación práctica realizadas indican que el arranque sería la forma correcta de proceder, siguiendo la metodología y recomendaciones que se reflejan en la propuesta de intervención. En ella destacan las dificultades intrínsecas de uno de los materiales constituyentes, la pintura acrílica en emulsión, por lo que se ha recurrido al estudio de las características y comportamiento de los materiales involucrados, a través de la revisión bibliográfica y a la experimentación práctica. En consecuencia, se han propuesto unas pautas para intentar garantizar la correcta preservación del mural, tanto a nivel matérico como de significancia.

El proceso de investigación ha servido, asimismo, para constatar distintas carencias que dificultaron el desarrollo del trabajo y la toma de decisiones. Entre ellas destaca la ausencia general de información contrastada. Se ha hecho palpable la necesidad de seguir investigando y en más profundidad en relación al uso del arranque como técnica de preservación y cómo se relaciona esta con murales contemporáneos de distintas tipologías. De la misma manera, a pesar de que cada vez aparecen más estudios y más determinantes en cuanto a resultado en relación a la pintura acrílica en emulsión, falta aún investigación y divulgación sobre esta técnica pictórica.

La generación de un modelo de toma de decisiones para determinar si se debe o no plantear y realizar un arranque sobre murales contemporáneos de ámbito privado, podría resultar útil a profesionales de la conservación-restauración. Se espera, también, que las investigaciones crezcan en número y profundización. De la misma manera, resultaría muy interesante llevar a cabo estudios referidos específicamente al acrílico como técnica al secco en pintura mural. Conviene, además, el análisis del uso del Klucel G y otros materiales de arranque de pinturas murales acrílicas.

En resumen, se ha construido un marco contextual en relación al artista y la pieza estudiada y se ha realizado un seguimiento y registro de la obra mural de Paco Conesa contribuyendo a la investigación y puesta en valor de su figura. De la misma forma, en el presente trabajo se determina la conveniencia del arranque del mural objeto de estudio para su conservación. Para llegar a esta conclusión se afrontaron numerosos desafíos utilizando procedimientos empíricos ante la escasez de estudios. Se permite, de este modo, abrir nuevas líneas de investigación que aborden las técnicas y materiales presentes en este mural, así como los materiales que puedan ofrecer mejores resultados en el arranque.

10. BIBLIOGRAFÍA

- Amor García, R. L. (2016). Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas. *Ge-Conservacion*, 10, (pp. 87-96). <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.402>
- Aninho, A. (14 de mayo de 1978) [Correspondencia de Ana Aninho a Paco Conesa tras su regreso a España en 1978]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Anónimo (ca. 1973). *El escenario del XIII Festival* [Folleto digitalizado]. Fuente Juanjo Carrillo.
- Autor no identificado. (12 de abril de 1981) Retirada de la Iglesia de la Unión una obra de Paco Conesa. Línea.
- Autor no identificado. (s.f.) [Extracto de diálogo entre el autor y Paco Conesa, sobre la obra de este, en el que aparecen reflejados los artistas que le influyen]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Banyuls Ureña, M. (2012). *Estratos de intervención en arranques de pintura mural: estudio de materiales* [Tesis de doctorado]. Universitat Politècnica de València. <https://rii-net.upv.es/bitstream/handle/10251/15478/tesina%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bouza, M. A. (12 de febrero de 1975) [Correspondencia de Manuel Antonio Bouza a Paco Conesa en la que se deja clara su relación de amistad y mecenazgo con el artista]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Brajer, I. E. (2002). *The Transfer of Wall Paintings Based on Danish Experience*. Archetype.
- Carta de Atenas (1931) <http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1931-atenas.pdf>
- Carta del Restauo de Roma (1932) https://www.portaenrere.cat/wp-content/uploads/2017/08/1932_Carta_Restauo_Roma.pdf
- Carta de Venecia (1964) https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_sp.pdf
- Castelo, T. L. (20 de noviembre de 1971) Ante un nuevo mural. El Noticiero
- CDAEM, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (s.f.) Paco Conesa. *Catálogo de profesionales*. <https://www.teatro.es/profesionales/paco-conesa-francisco-conesa-herandez-7368/estrenos>
- Chavarri, R. (s.f.) *Destino y consumación de las formas de Paco Conesa* [documento]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia
- Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS) & TH Köln (ed.), (2021) *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation, 2019, updated version: 1.2, April 2021*. https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/f02_cics_qsm_fp_dmmcacp_190613-1.pdf
- Conesa, P. (8 de agosto de 1971) Poema. Línea.
- Conesa, P. (7 de noviembre de 1973) [Correspondencia de Paco Conesa a sus padres que prueba la residencia del artista en Madrid en 1973]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (Director). (1975) *La Unión: una ciudad alucinante*. [Película]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (julio de 1976) [Documento fotocopiado solicitud de bolsa de estudios en Brasil]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (noviembre de 1977) [Correspondencia de Paco a Conesa a sus padres durante su estancia en Brasil en 1977]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.

- Conesa, P. (s.f. a) Resumen sobre las conclusiones y conceptos personales a las que llegué después de mi pesquisa sobre el arte brasileño [Documento fotocopiado ensayo resumen]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (s.f. b) Exposición y resultados [Manuscrito en el que expone los resultados de sus estudios en Brasil y la influencia que estos han tenido en su evolución artística]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia..
- Conesa, P. (s.f. c) *Escenografía e Vestuario: Paco Conesa* [Documento Currículum de su carrera en las artes escénicas en el que figuran parte de los premios recibidos, entre ellos el de la Muestra Internacional de Teatro de Ribadavia]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (s.f. d) *Artigo Paco Conesa* [Documento en el que se hace referencia a la construcción del mundo interior]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (s.f. e) [Texto del artista sobre su evolución estilística de cara a la representación del cuerpo humano y este frente al entorno]. Fondo Paco Conesa, Archivo Municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (s.f. f) [Documento extracto de un escrito incluido en la carpeta “relatos”]. Fondo de Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Conesa, P. (s.f. g) [Manuscrito borrador de discurso para el nombramiento del artista como Unionense Ilustre]. Fondo Paco Conesa, Archivo Municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- EFE. (11 de septiembre de 2000) Los carteles del Cante de las Minas se expondrán en el Teatro Central de Sevilla. La Opinión.
- Ejército Español (ca. 1965) *Cartilla militar de Paco Conesa* [documento]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- *El Ayuntamiento de La Unión lamenta el fallecimiento del polifacético artista unionense Paco Conesa* (29 de agosto de 2016) Excmo. Ayuntamiento de la Unión. <https://www.ayto-launion.org/2016/08/29/el-ayuntamiento-de-la-union-lamenta-el-fallecimiento-del-polifacético-artista-unionense-paco-conesa/>
- Fundación Juan March (s.f.) Paco Conesa. *Archivo de artistas abstractos en España*. <https://archivo.march.es/agents/people/2769>
- G. (s.f.) Por primera vez se celebró en La Unión una exposición de pintura al aire libre [Entrevista publicada]. *Nombre del periódico desconocido*.
- G, S. (8 de agosto de 1971) Entrevista al alimón con dos artistas del festival. *Línea*.
- Gómez Pérez, A. (23 de noviembre de 2021). Medio siglo de la “Llegada del apóstol Santiago a Portmán”. *La Unión de Hoy*. <https://launiondehoy.com/index.php/52-cartagena-de-imagen/noticias/24549-medio-siglo-de-la-llegada-del-apostol-santiago-a-portman>
- González Casanova, M. (s.f.). Factores, mecanismos e indicadores de alteración específicos de la pintura mural, *804056 Metodología de conservación y restauración de pinturas murales* (pp. 1-9). Universidad Complutense de Madrid.
- Gray, M. (s.f.) The care and Preservation of ACRYLIC PAINTINGS, *Benson Ford Research Center* (pp. 1-3). https://www.thehenryford.org/documents/default-source/caring-for-your-artifacts/the-henry-ford-acrylic-paintings.pdf?sfvrsn=9d733001_6#:~:text=Cleaning%20and%20Care&text=Clean%2C%20soft%20brushes%20and%20a,be%20performed%20by%20a%20conservator
- Hernández Altarejos, I. (2019) *El arranque como práctica artística y su conservación. Optimización del sistema de adhesión a un nuevo soporte de la obra “Fins a cota d’afecció” de Patricia Gómez y Mº Jesús González* [Trabajo fin de máster, Universitat Politècnica de València] RiuNet. <https://riu-net.upv.es/bitstream/handle/10251/129404/Hern%C3%A1ndez%20>

[%20El%20arranque%20como%20pr%C3%A1ctica%20art%C3%ADstica%20y%20su%20conservaci%C3%B3n.%20Optimizaci%C3%B3n%20del%20sistema%20de%20ad....pdf?sequence=1&isAllowed=y](#)

- ICOMOS. (2003). *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales*. https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2012/03/2003_principios_para_preservacion_pinturas_murales.pdf.
- ICOMOS. (2010). *Gestión del riesgo de desastres para el Patrimonio Mundial*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000228134>
- *Imaginería y escultores en el patrimonio de la Cofradía del Cristo de los Mineros de La Unión*. (2024, 25 marzo) Cofradía Cristo de los Mineros. <https://www.cristodelosmineros.com/imaginaria-y-escultores/>
- Jablonski, E. et al. (2004) Conservation Concerns for Acrylic Emulsion Paints: A Literature Review. *TATE papers*, 2, (s. p.). <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/02/conservation-concerns-for-acrylic-emulsion-paints-literature-review>
- J. A. (11 de noviembre de 2001) [Correspondencia entre el párroco que había comisionado el mural en la Ermita de Aguilar de Campoo y Paco Conesa, en la que hablan de la posibilidad de realizar un mural para las Hermanitas del Asilo]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Jacqmin, C., & Soldano, A. (2020). Retouching unvarnished acrylic emulsion paintings, a comparative study. *Ge-Conservacion*, 18, (pp. 221-227). <https://doi.org/10.37558/gec.v18i1.849>
- Ruiz, E. A. et al. (1999). *Paco Conesa: La Playa*. Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura
- Keynan, D. & Hughes, A. (2013). Testing the Waters: New Technical Applications for the Cleaning of Acrylic Paint Films and Paper, *Book and Paper Group Annual*, 32 (pp. 43-51). <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sq/bpg/annual/v32/bpga32-08.pdf>
- Ley 5/2016, de 4 de junio, del patrimonio cultural de Galicia. *Boletín Oficial del Estado*, 147, de 18 de junio de 2016. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2016/BOE-A-2016-5942-consolidado.pdf>
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, 155, de 29 de junio de 1985. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>
- Ministerio de Justicia Registros Civiles (22 de noviembre de 1966) *Certificado en extracto de inscripción nacimiento* [Documento]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo [MAC]. (6 de diciembre de 1977) [Boletín informativo de la exposición “Dinámica del cuerpo Humano” de Paco Conesa en el MAC en diciembre de 1977]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Ortiz, R. (23 de agosto de 1967) La exposición sobre temas marineros representó un gran éxito para los artistas locales Francisco Hernández y Paco Conesa. *Línea*.
- Pastor, A. (s.f.) Otra denuncia: la desaparición del mural de la Casa de la Cultura. Nombre del periódico desconocido.
- Plaza, J. (27 de diciembre de 1977) [Carta de recomendación del profesor Julio Plaza]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Premios María Casares (s.f.) I Edición. VI Edición. XI Edición. XVI Edición. Todas as ediciones. <https://aaaag.gal/mariacasares/edicions>
- Saez, A. (1960) [Correspondencia entre Asensio Saez y Paco Conesa demostrando su relación ya en 1960.] Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.

- Saez, A. (s.f.) [Extracto de texto sobre el mural en la Iglesia del Rosario de La Unión, en el que se mencionan a Carmen Conde y Fulgencio Cegarra]. Fuente Julia Bermúdez
- Silveira, R. (27 de diciembre de 1977) [Carta de recomendación de la profesora Regina Silveira]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.
- Soriano Sancho, M. P. (2005). *Los frescos de Palomino en la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia: estudio y aplicación de un nuevo soporte* [Tesis de doctorado]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/1825>
- Teatro da Mari-Gaila. (1980) *O Agnus Dei dunha nai* [Extracto de panfleto de la representación en la que figura la lista de profesionales participantes]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.

11. ANEXOS

ANEXO A. RELACIÓN DE FIGURAS EN EL TEXTO

- Figura 1; *Retrato de Paco Conesa en su estudio* [fotografía]. Autoría desconocida (s.f.). Vivienda de la propietaria _____, Planta 1; Santiago de Compostela. Fuente propia.
- Figura 2; *Línea del tiempo del listado de algunas exposiciones de Paco Conesa (2024)*. [Representación gráfica]. Autoría y fuente propias.

En amarillo las exposiciones individuales, en naranja las colectivas.

La información reflejada se ha obtenido del catálogo de exposición “Paco Conesa: La Playa” (Ruiz et al., 1999) completando los datos con la revisión de material de archivo.

- Figura 3; Título desconocido. [Cuadro con técnica mixta (se cree que acuarela, grafito y lápices de colores)]. Paco Conesa. (1999). Vivienda de la propietaria _____ Planta 1; Santiago de Compostela. Fuente propia.
- Figura 4; Título desconocido. [Aparentemente, acuarela y grafito de una anatomía]. Paco Conesa. (s.f.). Vivienda de la propietaria, Santiago de Compostela. Fuente Propia.
- Figura 5; Título desconocido. [Aparentemente, acuarela y tinta china de tema mitológico]. Paco Conesa. (1992). Vivienda de la propietaria, Santiago de Compostela. Fuente Propia.
- Figura 6; Título desconocido. [Acuarela de paisaje]. Paco Conesa. (1999). Vivienda de la propietaria, Santiago de Compostela. Fuente Propia.
- Figura 7; Título desconocido. [Boceto modelado en arcilla de un ángel para imagenería religiosa]. Paco Conesa. (s.f.). Vivienda de la propietaria, Santiago de Compostela. Fuente propia.
- Figura 8; *Vista de la sierra con antiguas excavaciones mineras*. (2024) Sierra de Portmán-La Unión. Autoría y fuente propias.
- Figura 9; *Detalle de algunos minerales presentes en la sierra minera*. (2024) Sierra de Portmán-La Unión. Autoría y fuente propia.
- Figura 10; *Mural de la Casa de la Juventud*. [Fotografía publicada en prensa]. Pedro M. (s.f.). Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia.
- Figura 11; *Alegoría de la farmacia minera*. [Postal del mural que se encontraba en la Farmacia y Laboratorio Bueno Guillén]. (s.f.). Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia.
- Figura 12; *El triunfo de la iglesia*. [Fotografía del mural en Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, Paco Conesa. (ca. 1971)]. (marzo de 2024) La Unión. Autoría y fuente propias.
- Figura 13; *Llegada de Santiago Apóstol a Portmán*. [Fotografía del mural en Iglesia de Santiago Apóstol de Portmán, Paco Conesa. (1971)]. (marzo de 2024) Protmán. Autoría y Fuente propia.

- Figura 14; Detalle de la firma recolocada. [Fotografía del mural *Llegada de Santiago Apóstol a Portmán* en Iglesia de Santiago Apóstol de Portmán, Paco Conesa. (1971)]. (marzo de 2024) Portmán. Autoría y Fuente propia.
- Figura 15; *Coronación de la Virgen* [Fotografía del mural en la Ermita de la Virgen del Llano en Aguilar de Campoo, Paco Conesa]. (mayo de 2017) Fuente Adrila vía Tripadvisor.
- Figura 16; Detalle de figuras en el mural propiedad de Inmaculada Sánchez Conesa, [Fotografía del mural de Paco Conesa. (2004)]. (23 de abril de 2024) Fuente Inmaculada Sánchez Conesa.
- Figura 17; Vista de la “mina de Cabeza Rajao” en el mural propiedad de Inmaculada Sánchez Conesa. (23 de abril de 2024) Fuente Inmaculada Sánchez Conesa.
- Figura 18; *Alegoría de Cartagena* [Fotografía del mural en el nº 8 de la calle Capitanes Ripoll, Cartagena, Paco Conesa (ca. 1974)]. (2015) Fuente Asoarte centro de restauración y conservación.
- Figura 19; Imagen representativa, detalle del retrato familiar en el mural [Fotografía del mural en la _____, Planta 1; Santiago de Compostela, Paco Conesa (2005)] (marzo de 2024) Santiago de Compostela, Autoría y fuente propias.
- Todas las otras figuras fotografías del mural caso de estudio de Paco Conesa fueron sacadas en abril de 2024 y son de autoría y fuente propias.
Figuras: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 36, 37, 38, 39, 40
- Figura 20; *Esquema de distribución del mural e imágenes de los cuatro muros que lo componen*. (abril de 2024) Autoría y fuente propias.
- Figura 30; Título desconocido. [Pintura de la serie “La Playa”]. Paco Conesa. (s.f.). Vivienda de la propietaria, Santiago de Compostela. Fuente Propia.
- Figura 31; Playa de Calblanque. (2024) Parque Regional de Calblanque, Cartagena-La Unión. Autoría y fuente propias.
- Figura 33; Detalle de María Trajines en el mural de Santiago Apóstol de Portmán [Paco Conesa (1971)] (marzo de 2024) Portmán. Autoría y Fuente propia.
- Figura 34; Pruebas de solubilidad sobre distintos colores presentes en el muro 4 (pared, banderín naranja, grisalla del flotador, negro puro). Se empleó agua, alcohol etílico y acetona. (marzo de 2024) Autoría y fuente propias.
- Figura 35; Marcas y gamas de pintura acrílica utilizada por el artista catalogadas. Fuente Julia Bermúdez
- Figura 41; *Mapa de daños localizados*. (mayo de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 42; *Modelo de Toma de decisiones para la conservación y preservación del arte contemporáneo* (2019, revisado en 2021), Fuente Instituto de Ciencias de la Conservación de Colonia y TH Köln.

- Figura 43; *Modelo de Toma de decisiones para la conservación y preservación del arte contemporáneo (2019)*, adaptado a mural contemporáneo de ámbito privado, Autoría y fuente original Instituto de Ciencias de la Conservación de Colonia y TH Köln.
- Figura 44; Maquetas sobre pared, *Colletta* y Klucel ® G. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 45; Maquetas sobre pared, Aquazol ® 500 y Plextol ® B500. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 46; *Esquema de distribución de las maquetas sobre pared*. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 47; Pruebas de solubilidad, Dowanol ® PM y Butil Acetato. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 48; Maquetas sobre pared, *Colletta* y Klucel ® G, con y sin protección. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 49; Maquetas sobre pared, Aquazol ® 500 y Plextol ® B500, con y sin protección. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 50; Maquetas sobre pared, *Colletta* y Klucel ® G, engasadas. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 51; Maquetas sobre pared, Aquazol ® 500 y Plextol ® B500, engasadas. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 52; Pared tras el arranque, con la maqueta de Aquazol ® 500 aún adherida. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 53; Maquetas de *colletta*, con y sin protección, tras el arranque. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 54; Maquetas de Klucel ® G, con y sin protección, tras el arranque. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 55; Maquetas de Plextol ® B500, con y sin protección, tras el arranque. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 56; Maquetas finales de Plextol ® B500, con y sin protección, tras el arranque. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 57; Maquetas finales de Klucel ® G, con y sin protección, tras el arranque. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 58; Maquetas finales de *colletta*, con y sin protección, tras el arranque. (abril de 2024). Autoría y fuente propias.
- Figura 59; *Esquema, sistema de divisiones alternativa*. (mayo de 2024). Autoría y fuente propias.

ANEXO B. MATERIAL DE ARCHIVO CITADO



Ministerio de Justicia Registros Civiles (22 de noviembre de 1966) *Certificado en extracto de inscripción nacimiento* [Documento]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



Saez, A. (1960) [Correspondencia entre Asensio Saez y Paco Conesa demostrando su relación ya en 1960.] Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



Ortiz, R. (23 de agosto de 1967) La exposición sobre temas marineros representó un gran éxito para los artistas locales Francisco Hernández y Paco Conesa. *Línea*. [Artículo de prensa digitalizado de la exposición de obras de Paco Conesa para el VII Festival de El Cante de las Minas en 1968]. Fuente Juanjo Carrillo

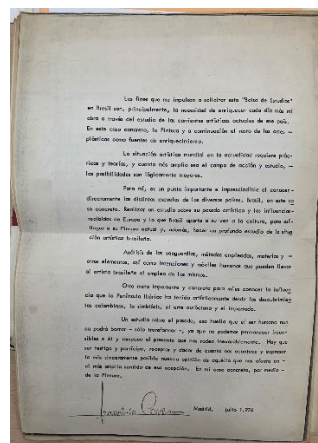


G, S. (8 de agosto de 1971) Entrevista al alimón con dos artistas del festival. *Línea*. [Artículo de prensa digitalizado sobre la realización de la escenografía de Paco Conesa para el XI Festival del Cante de las Minas en 1971]. Fuente Juanjo Carrillo



Anónimo (ca. 1973). El escenario del XIII Festival [Folleto digitalizado]. Fuente Juanjo Carrillo.

Recorte de folleto informativo sobre el cartel y escenografía de Paco Conesa para el XIII Festival del Cante de las Minas en 1973.



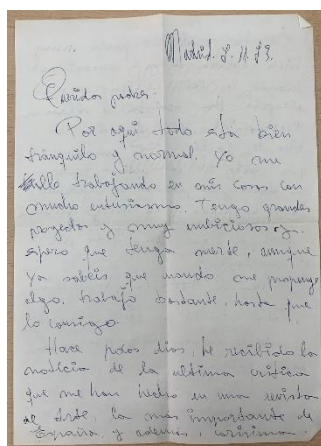
Conesa, P. (julio de 1976) [Documento fotocopiado solicitud de bolsa de estudios en Brasil]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



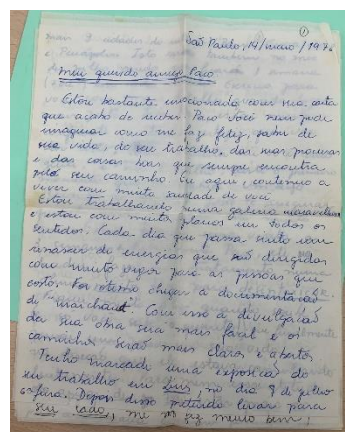
Ejército Español (ca. 1965) *Cartilla militar de Paco Conesa* [documento]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



Conesa, P. (noviembre de 1977) [Correspondencia de Paco a Conesa a sus padres durante su estancia en Brasil en 1977]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

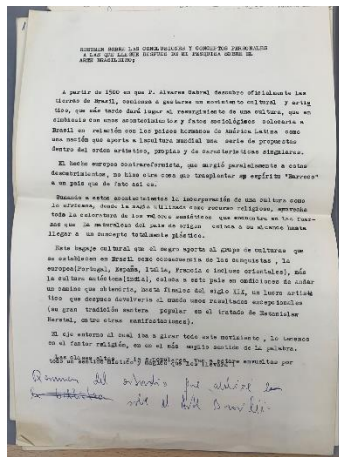


Conesa, P. (7 de noviembre de 1973) [Correspondencia de Paco Conesa a sus padres que prueba la residencia del artista en Madrid en 1973]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

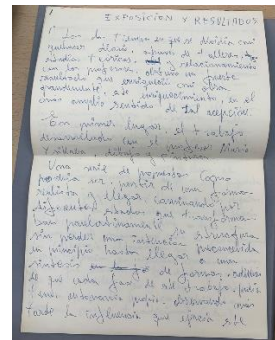


Aninho, A. (14 de mayo de 1978) [Correspondencia de Ana Aninho a Paco Conesa tras su regreso a España en 1978]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

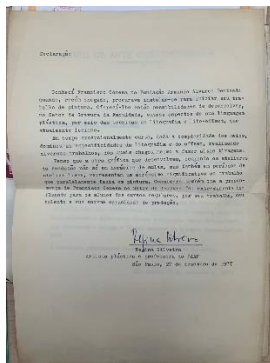
Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



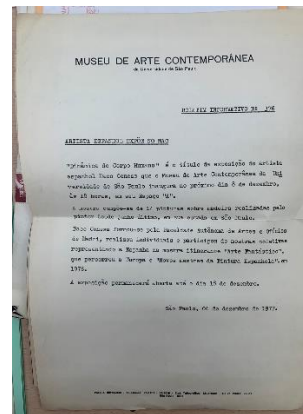
Conesa, P. (s.f. a) *Resumen sobre las conclusiones y conceptos personales a las que llegué después de mi pesquisa sobre el arte brasileño* [Documento fotocopiado ensayo resumen]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Extracto, Fuente propia



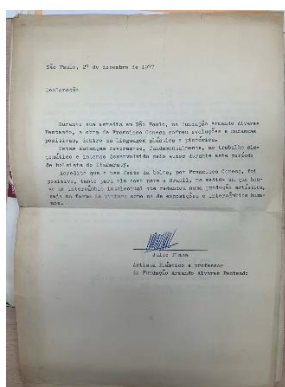
Conesa, P. (s.f. b) *Exposición y resultados* [Manuscrito en el que expone los resultados de sus estudios en Brasil y la influencia que estos han tenido en su evolución artística]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



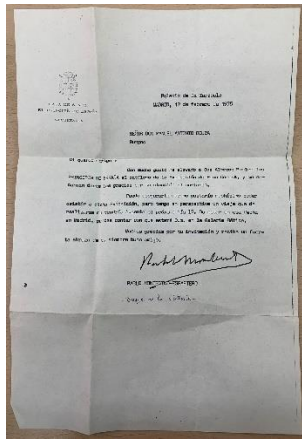
Silveira, R. (27 de diciembre de 1977) [Carta de recomendación de la profesora Regina Silveira]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



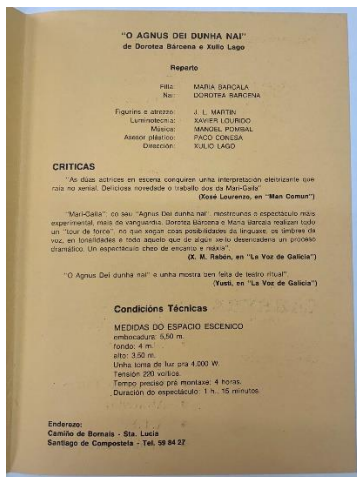
Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo [MAC]. (6 de diciembre de 1977) [Boletín informativo de la exposición "Dinámica del cuerpo Humano" de Paco Conesa en el MAC en diciembre de 1977]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



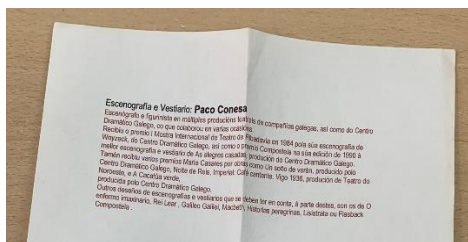
Plaza, J. (27 de diciembre de 1977) [Carta de recomendación del profesor Julio Plaza]



Bouza, M. A. (12 de febrero de 1975) [Correspondencia de Manuel Antonio Bouza a Paco Conesa en la que se deja clara su relación de amistad y mecenazgo con el artista]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

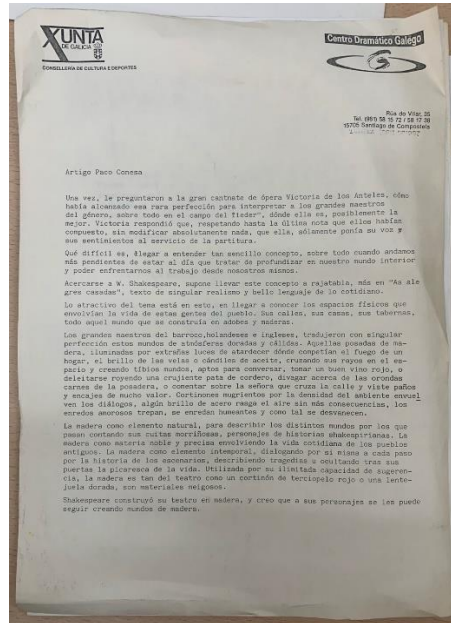


Teatro da Mari-Gaila. (1980) O Agnus Dei dunha nai [Extracto de panfleto de la representación en la que figura la lista de profesionales participantes]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

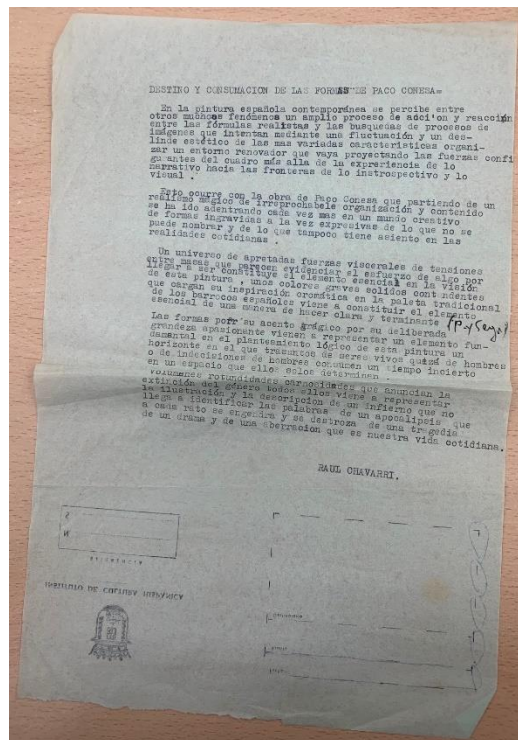


Conesa, P. (s.f. c) Escenografía e Vestiario: Paco Conesa [Documento Currículum de su

carrera en las artes escénicas en el que figuran parte de los premios recibidos, entre ellos el de la Muestra Internacional de Teatro de Ribadavia]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



Conesa, P. (s.f. d) Artigo Paco Conesa [Documento en el que se hace referencia a la construcción del mundo interior]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



Chavarri, R. (s.f.) Destino y consumación de las formas de Paco Conesa [documento]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

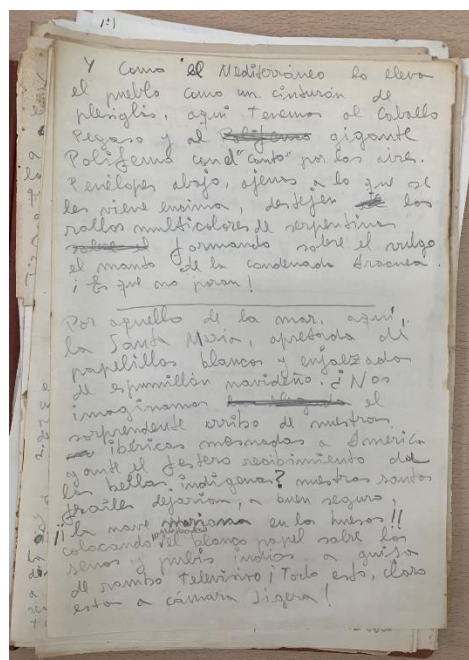


Conesa, P. (8 de agosto de 1971) Poema. *Línea*.

[Recorte digitalizado de prensa con poema y dibujo dedicado al Festival del Cante de las Minas]. Fuente Juanjo Carrillo

EFE. (11 de septiembre de 2000) Los carteles del Cante de las Minas se exhibirán en el Teatro Central de Sevilla. *La Opinión*.

Fondo de Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



Conesa, P. (s.f. f) [Documento extracto de un escrito incluido en la carpeta "relatos"]. Fondo de Paco Conesa, Archivo municipal



Conesa, P. (Director). (1975) *La Unión: una ciudad alucinante*. [Película]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia.

[Captura de pantalla de los créditos iniciales sobre una copia la película original]. Fuente propia

que volaba un viento, y unas que ya decía de persona
de la escuela de marinos y de la escuela de la guerra que
han en la juventud de los niños, como ya dijo en
ella cuando un amigo y primo de mi hijo.

Concha me dice de un devorador por algunos muros.
El Buenavista, evidente. Calvario. Rafael. Hacia.
Pablo. Hernández. Alberto. Luis. Hernández... y hay un
que nunca de la juventud que los muros de la guerra que
Bordón. Así plantea para Concha, el recuerdo de los dibujos
de que vive la pintura de ella misma. Es como si fuera de
pintura antigua, los efectos que en la pintura antigua han
conseguido resaltarla en aquella como en, por modo de
de pinturas que se ve en la pintura de la escuela de la
de la pintura de la escuela de la pintura de la escuela de la
últimos, después, el espacio pintura antigua del dibujo
moderno, en la pintura de la escuela de la escuela de la
proximidad de la pintura de la pintura de la pintura de la
ahora a falta de "Hacia" y de "Hacia". Un caso
bando de Hacia, se refiere a la pintura de la pintura de la
de un bando (Hacia) y su realidad (Hacia) en "Hacia",
bando del bando (Hacia) que se ve en la pintura de la
Hacia y el bando (Hacia) que se ve en la pintura de la
de la pintura de la pintura de la pintura de la pintura de la
re un Hacia de la pintura de la pintura de la pintura de la
pintura de la pintura de la pintura de la pintura de la
de la pintura de la pintura de la pintura de la pintura de la

Paco me dice, y yo me he ido a la pintura de la pintura de la
de la pintura de la pintura de la pintura de la pintura de la

Autor no identificado. (s.f.) [Extracto de diálogo entre el autor y Paco Conesa, sobre la obra de este, en el que aparecen reflejados los artistas que le influyen]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia



Pastor, A. (s.f.) Otra denuncia: la desaparición del mural de la Casa de la Cultura. Nombre del periódico desconocido.

[Fotocopia impresa recorte de periódico en el que se menciona el mural de la Casa de la Juventud de Paco Conesa, la destrucción de otros murales y el desacuerdo del artista con esta situación]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

Línea — REGION 12 abril 1981

POR ORDEN DEL PARROCO

RETIRADA DE LA IGLESIA DE LA UNIÓN UNA OBRA DE PACO CONESA

• Asensio Sáez dimite como asesor artístico de la parroquia

LA UNIÓN (De nuestro corresponsal, LOPEZ CASTELO).—Una gran polémica puede suscitarse en los próximos días —ya lo está siendo— el descubrimiento por algunos feligreses de que el mural que pintara Paco Conesa ha sido desmontado y retirado de la capilla del Santísimo, en la parroquia unionense de Nuestra Señora del Rosario.

El mural, de seis metros de altura por ocho de anchura, fue realizado sobre tabla y al óleo por el pintor de reconocida fama internacional Francisco Conesa. Nuestro pintor unionense no obró nada por dicha obra artística que representaba «El triunfo de la Iglesia». Mucha polémica levantó dicha obra artística cuando fue finalizada, siendo para otros un orgullo disponer de tal pieza de arte. Carmen Conde, académica de la Real de la Lengua, en su visita al primer templo unionense hace unos años, hizo grandes elogios de la obra.

Según nuestras noticias, el mural fue verdaderamente por el párroco de dicho templo sin contar con la Junta Parroquial, siendo un carpintero sin conocimientos artísticos quien realizó el desmontamiento de dicha obra pictórica, la cual es de suponer habrá sufrido desperfectos. También silenció sus propósitos dicho párroco a los artistas de la ciudad, tan dados a trabajar por la parroquia, como pueden ser Asensio Sáez, Pedro Giné Celdrán y otros. Esto ha motivado la dimisión irrevocable como asesor artístico de la parroquia y de su Junta, del pintor Asensio Sáez.

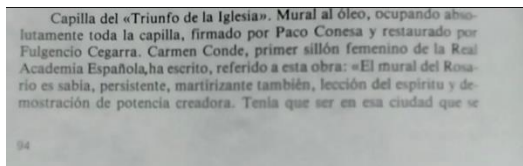
También han expresado su disgusto por tal destrucción a la citada obra artística la poetisa y escritora unionense María Cegarra, el historiador de nuestra ciudad, Juan Sánchez Perelló, y Pedro Pedreño. Asimismo, el alcalde de la ciudad, señor Miquel Cánovas, no salía de su sorpresa sobre dicho atentado a tan valiosa obra pictórica, y un numerosísimo grupo de unionenses amantes de su pueblo y de su historia.

Murió «El rey de las tarantas»

• Ganó el IV Festival Nacional del Cante de las Minas, en La Unión

Autor no identificado. (12 de abril de 1981) Retirada de la Iglesia de la Unión una obra de Paco Conesa. Línea.

[Recorte de periódico digitalizado en el se habla del mural en la Iglesia del Rosario de La Unión y de su retirada]. Fuente Juanjo Carrillo



Saez, A. (s.f.) [Extracto de texto sobre el mural en la Iglesia del Rosario de La Unión, en el que se mencionan a Carmen Conde y Fulgencio Cegarra]. Fuente Julia Bermúdez

LA UNIÓN

ANTE UN NUEVO MURAL

El pasado domingo nos pudimos desplazar para visitar la iglesia de Santiago Apóstol de Forimán, donde Paco Conesa ha dejado plasmado su arte en un gran mural que cubre todo el altar mayor, dicha pintura representa la Crucifixión con escena principal y alrededor de ella gran número de desnudos que hace respirar una gran belleza plástica y podríamos decir que es una continuación al mural de Nra. Sra. del Rosario de La Unión.

Doña Virtudes Ruiz Parras, abuela de La Unión

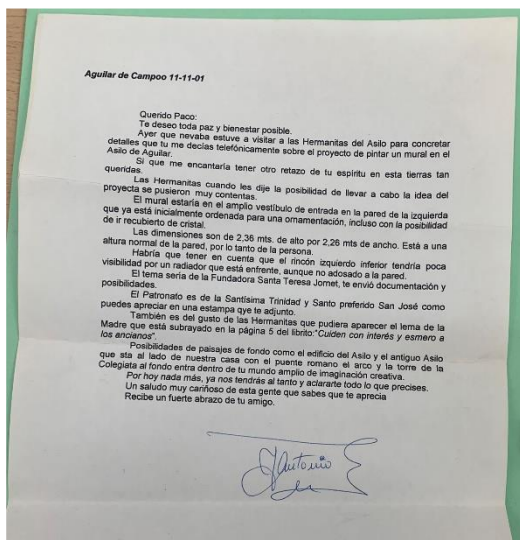
El domingo día 28 la Asociación de Exploradores de España, grupo Mirian de La Unión, conmemoró la jornada mundial de los ancianos. Los actos que se celebraron fueron los siguientes: a las 10 de la mañana y en la Parroquia de Nra. Sra. de Los Dolores se celebró la Eucaristía, a las 12 de la mañana y en la casa de doña Virtudes Ruiz Parras se reunió una representación de lobatos, scouts y chicas que ofrecieron a dicha señora un homenaje de calor y simpatía, ofreciéndole unos delicados y emotivos presentes.

Doña Virtudes, posiblemente, sea la anciana mayor de La Unión, ya que cuenta con 98 años de edad, encontrándose en sus plenas facultades mentales. Esta fue la jornada que La Unión, por medio de este grupo, ofreció a la ancianidad.

T. L. CASTELO

Castelo, T. L. (20 de noviembre de 1971)
Ante un nuevo mural. *El Noticiero*

[Recorte digitalizado de un artículo de prensa en el que se menciona el mural de la Iglesia de Santiago Apóstol de Portmán].
Fuente Juanjo Carrillo



J. A. (11 de noviembre de 2001)
[Correspondencia entre el párroco que había comisionado el mural en la Ermita de Aguilar de Campoo y Paco Conesa, en la que hablan de la posibilidad de realizar un mural para las Hermanitas del Asilo]. Fondo Paco Conesa, Archivo municipal de La Unión, La Unión, Murcia. Fuente propia

ANEXO C. TESTIMONIOS DE CONOCIDOS/AS

Bernardo Campillo Sanes: amigo desde la adolescencia del artista.

Comunicación personal [extractos de entrevista], 23 de marzo de 2024, La Unión, Murcia.

“-¿Quién era Paco Conesa?

-Paco Conesa era un muchacho autodidacta fue su primer maestro Don Vicente Ros. El bajaba a Cartagena a que le diese clases y ya, el que influyó muchísimo después fue Asensio Saez. (...)”

“(...) Hizo la mili en Portmán y entonces en vez de venirse de Portmán a aquí (La Unión) (...) se quedó a dormir con una señora, pescadora, que le decían María Trajines y en el mural de Portmán (Parroquia de Santiago Apóstol) la pintó a ella con un cesto lleno de pescado.”

“-¿Crees que influyó mucho a su obra las temporadas de formación que pasó fuera?

-Si. (...) Fue una época gloriosa para Paco”

“Empezó a hacer esculturas que ahora salen en Semana Santa. Luego también eso fue un poco de controversia porque no se puso de acuerdo con el párroco y hubo diferencias. Entonces a Paco (Conesa) le costaba ya más trabajo venir a La Unión, se pasaba años en Madrid. (...) Le tapó unos desnudos.”

“-Paco (Conesa) decía que él “intentaba ser fiel al esfuerzo personal y a la obra bien hecha”.

- Para su trabajo era único, incansable. Si vieras cómo se ponía a hacer una escenografía no paraba. Le gustaba mucho su trabajo y lo defendía.”

“Un día cogió unas sábanas se desnudó y se bañó (en el mar) con las sábanas, tan tranquilo, muy natural, como si fuera un Dios griego. Paco (Conesa) era muy barroco.”

“-Para Paco (Conesa) La Unión, no era tema, pero estaba ahí en el núcleo, ¿no?

-Él La Unión, es que era amor y había un círculo intelectual, con una cultura que hicieron. Se llamaba el club Irruro (?), que venía Carmen Conde. (...) La Unión era como un pedazo de arte, muchas tertulias, muchas inquietudes, pero todo aquello se fue perdiendo. (...) Hubo unos grandes cultos, fue la época de oro de La Unión”

“-Ser minero de La Unión, ¿era significativo para Paco (Conesa)? ¿Cómo veía el tema de la industria y las minas?

-Si, era muy joven. Él, la figura del minero como animal, como ser, como esculpido. (...) Bebían, lagna (?), que era coñac con anís, porque si no no podían meterse en la cueva. Y luego se ponían a cantar cantes juntos, que es melancólico, es como el blues. Era fuerte, era lastimoso, era la muerte. Cuando bajan de las minas, con los carburos por las montañas serpenteantes, lo primero que hacían era ir a la taberna. Las mujeres con hambre, los hijos sin ropa. Paco (Conesa) eso lo tenía grabado.

-¿Tú crees que pudo afectar en ese barroquismo? ¿En su forma de ver las cosas?

- Era un entorno de muchos extremos. Él jugaba con los chiquillos, se iba a las terreras, donde cavaban la ganga del mineral, estaba contaminado y ellos jugaban como si fuera arena. (...) La figura del minero, a Paco se suponía mucho.”

“-A parte de La Unión, ¿tenía una pasión especial por el Mediterráneo?

-Si, él era muy Mediterráneo, tenía ese pellizco. El mar le encantaba, yo lo llevaba mucho a Calblanque, que de aquella era difícil entrar, estaba más natural. Le encantaba, era muy diferente a la Manga (del Mar Menor).

-Calblanque, tengo entendido que es la playa de “La Playa”.

-Si, Calblanque era su playa.”

“Yo tenía un mural, precioso, en la pared de un piso en el que vivía. Era un pintor, desnudo, de espaldas en un huerto pintando a una mujer que era una musa. Pero vendí el piso, y los nuevos propietarios lo borraron. Una pena.

-¿Tienes fotos de este mural?

-No, tenía, pero hubo un incendio en casa de mis padres y se perdieron todas.

-¿Cuál era la dirección del piso?

- C/ Del Mudo, Nº3, 2º derecha, aquí en La Unión”

“-Tengo entendido que Paco (Conesa) ayudo a salvar unos cuantos edificios que se iban a hacer desaparecer.

-Si, la Casa del Piñón (actual Ayuntamiento), pero, aun así, desaparecieron muchos edificios.”

Opinión sobre el arranque [extractos de entrevista], 23 de marzo de 2024, La Unión, Murcia.

“-¿Qué crees que debería pasar con el mural (objeto de estudio)?

-Hombre, pues eso lo sabes mejor tú, como restauradora. Yo creo que si se puede ir con Cruz, debería irse con ella.

-¿Crees que Paco estaría de acuerdo con el arranque?

-Si. El llevaba muy mal que se perdieran las cosas y adoraba a Cruz.”

Julia Bermúdez: artista amiga de Paco Conesa y experta (catalogadora y comisaria, especialista en conservación restauración) sobre la carrera del artista.

Comunicación personal [extractos de conversación], La Unión, 25 de marzo de 2024.

“Paco (Conesa) le daba mucha importancia al dibujo como parte de la pintura.”

“Lo mezclaba todo si le interesaba, no se preocupaba por si los materiales eran compatibles, si quería usarlos por la expresión, le daba igual.”

Comunicación personal [extractos de conversación telefónica vía chat], 28 de abril de 2024.

“-¿Qué me puedes decir de los murales de Paco Conesa?

-El de la Iglesia del Rosario (La Unión) creo que la técnica es óleo, pero Esteban Bernal piensa que es acrílico (en la Fig. B.31. se reitera la idea de que es óleo). Asensio Saez también escribe que es en óleo (Fig. B.35.). Está pintado sobre madera. La técnica del mural de Portmán también creo que es óleo. La de Aguilar de Campoo, totalmente seguro que es óleo, porque tengo yo los que le sobraron después de pintarlo en 1996.”

“-¿Enseño Paco (Conesa) a esculpir a Galo Conesa?

-No fue su maestro, pero si hizo que descubriese la escultura.”

Opinión sobre el arranque [extractos de conversación telefónica vía chat], 23 de abril de 2024.

“-¿Qué harías tú con el mural?

-Lo que tú creas conveniente estará bien. Yo lo arrancaría para que acompañara a Cruz allá donde vaya y creo que es lo que querría Paco.”

Inmaculada Sánchez Conesa: sobrina y una de las herederas de los derechos patrimoniales y morales del artista.

Comunicación personal [extractos de conversación telefónica vía chat], 23 de abril de 2024.

“-Tengo entendido que tienes un mural de Paco en tu casa. ¿En qué año se pintó y con qué técnica?

-Se pintó en 2004 en acrílico. No es lienzo está pintado en madera. Representa la sierra minera, precisamente el paisaje que se ve desde mi casa “la mina del cabezo rajao”.”

Opinión sobre el arranque [extractos de conversación telefónica vía chat], 23 de abril de 2024.

“-¿Qué crees que querría Paco que pasase con el mural? ¿Estaría de acuerdo en que se fuese con Cruz o preferiría dejarlo en su emplazamiento original?

-Claro que estaría de acuerdo con que Cruz se llevara el mural, lo pintó para ella.”

María Cruz Andrade González: propietaria del mural y amiga del artista.

Comunicación personal [conversación telefónica vía chat], 22 de abril de 2024.

“-¿Cómo os conocisteis Paco (Conesa) y tú?

-Nos conocimos en el CDG. Yo trabajé allí desde 1984 hasta principios de 1987. En la temporada 84/85 fui Jefa de promoción, cursos y actividades paralelas. El resto fui Jefa de producción.”

“-¿Recuerdas cuándo pintó el mural en la farmacia?

- No exactamente, pero fue antes del mural de Aguilar de Campoo. Debió ser en los 80 o principios de los 90.”

Comunicación personal [extractos de conversación], Santiago de Compostela, 27 de marzo de 2024.

“-¿Qué nos puedes contar del proceso creativo del mural?

-En 2004 hicieron esta casa. El fondo del mural es pintura acrílica para paredes y la puso el constructor. En 2005 Paco me ofreció pintar un mural en el baño de invitados, en una de sus temporadas viviendo conmigo. Fue un regalo. Bocetó y después pintó con pintura acrílica.

-¿Sabes algo más del proceso? ¿Cuánto tardó? ¿Si se ayudó de una escalera o alguna herramienta similar?

-Tardó poco, una semana o así, y de lo de la escalera no lo sé, creo recordar que si uso una.

-¿Se ha realizado algún tipo de seguimiento o labor de intervención en el mural?

-No, como mucho la limpieza habitual de la casa.”

Paco Conesa: testimonios recogidos durante la revisión bibliográfica y de material de archivo

Ruiz, E. A. et al. (1999). *Paco Conesa: La Playa*. Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura. [Correspondencia entre el artista y García de Diego, recogida por Asensio Saez en el catálogo].

“Indiscutiblemente, las constantes de mis pinturas son el cuerpo humano”

Conesa, P. (s.f. e) Texto del artista sobre su evolución estilística de cara a la representación del cuerpo humano y este frente al entorno [transcripción de documento]. Fondo Paco Conesa, Archivo Municipal de La Unión, La Unión, Murcia.

“A lo largo de varios años, he ido estudiando e investigando sobre el cuerpo humano y su dinámica en el espacio, bien utilizándolo dentro de un concepto paisajístico, o bien condicionado por unos espacios concretos y su desarrollo en los mismos.

Los comienzos, los desarrollé partiendo de un realismo al que iba incorporando símbolos, para situar el cuerpo en un estado de lucha por alcanzar su propio conocimiento.

Poco a poco estas formas van perdiendo su formalismo tradicional, para desembocar en un figurativismo que roza en muchos momentos con la abstracción.

Es este el punto que más me interesa. Investigar hasta llegar a colocar lo más visceral e íntimo, los estados emocionales más intrínsecos de nuestro propio ser, partiendo de la capacidad represiva (?) del cuerpo humano, utilizándolo como elemento de comunicación con el espectador, a través de la pintura.”

Conesa, P. (s.f. g) Manuscrito borrador de discurso para el nombramiento del artista como Unionense Ilustre [transcripción de extractos]. Fondo Paco Conesa, Archivo Municipal de La Unión, La Unión, Murcia.

“(…) El trabajar por mi pueblo, si es cierto que no me pesa, lo hago por amor y por fé inquebrantable en esta tierra a la que amo profundamente, no he sentido nunca cansancio alguno, y he ido laburando día a día, aún a pesar de algunas decepciones. Con amor y con fé estoy plenamente convencido de que se consigue construir los pueblos, las regiones y los países, también y muy especialmente, quiero dar las gracias a todas aquellas personas que luchan por mantener la memoria de mi pueblo, en sus calles y plazas en sus edificios en sus obras de arte porque un pueblo que no sabe conservar y destruye su pasado, pierde su entidad para después convertirse en nada.”

G. (s.f.) Por primera vez se celebró en La Unión una exposición de pintura al aire libre [Entrevista publicada]. *Nombre del periódico desconocido*. [Transcripción de extractos] Fondo Paco Conesa, Archivo Municipal de La Unión, La Unión, Murcia.

- ¿Qué es el minero en tu pintura?
- Antes que otra cosa, un tema eminentemente social.
- (Por la ventana del estudio del pintor vemos el tremendo paisaje de las minas unionenses: cuestras, vericuetos, silueta fantasmal de los antiguos mineros...) Aparte la figura del minero, ¿te interesa el paisaje de La Unión?
- Enormemente. ¡Esa inmensa gama de colores terrosos y ese barroquismo austero de toda la sierra!

ANEXO D. AUTORIZACIONES DE LAS PROPIETARIAS DE LOS DERECHOS MORALES

En La Unión (Murcia) a 30 de Abril de 2024

Doña Clotilde Sánchez Conesa, con DNI _____

MANIFIESTA

Que por testamento de fecha _____, es heredera de D. Francisco "Paco" Conesa Hernández, artista, creador de numerosas obras pictóricas, escultóricas y otras obras plásticas. Por ello es titular de los derechos patrimoniales y morales sobre dichas obras al amparo del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Que María Cruz Andrade González, con DNI _____ y con domicilio en _____ de Santiago de Compostela, es propietaria, de entre otras obras del artista, de la pieza mural localizada en el baño de invitados de la primera planta de dicho domicilio, realizada en el año 2005.

Que la ubicación y condición de la pieza no es adecuada por motivos de conservación y de cara a un probable traslado de domicilio de M^a Cruz Andrade González.

Por todo ello, en el presente documento,

AUTORIZA

Primero.- Que se realicen las acciones destinadas a la conservación/ restauración de la obra mural contemporánea que se plantean en el trabajo de fin de grado: "Traslado de una pintura mural contemporánea del artista Paco Conesa". La propuesta de dicho trabajo será consensuada entre la propietaria M^a Cruz Andrade González y la estudiante autora del proyecto, María Villamayor Andrade, con DNI _____.

Segundo.- Que se planteará el proyecto/propuesta de conservación-restauración más adecuado según las necesidades de conservación del bien como resultado del estudio exhaustivo y el cumplimiento de criterios.

Tercero.- Que la posible opinión manifestada por las herederas al respecto del procedimiento, serán escuchadas y tenidas en cuenta.

Fdo.: Clotilde Sanchez Conesa

En La Unión (Murcia) a de de 2024

Doña María de la Concepción Sánchez Conesa, con DNI _____

MANIFIESTA

Que por testamento de fecha _____, es heredera de D. Francisco "Paco" Conesa Hernández, artista, creador de numerosas obras pictóricas, escultóricas y otras obras plásticas. Por ello es titular de los derechos patrimoniales y morales sobre dichas obras al amparo del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Que María Cruz Andrade González, con DNI _____ y con domicilio en _____ de Santiago de Compostela, es propietaria, de entre otras obras del artista, de la pieza mural localizada en el baño de invitados de la primera planta de dicho domicilio, realizada en el año 2005.

Que la ubicación y condición de la pieza no es adecuada por motivos de conservación y de cara a un probable traslado de domicilio de M^a Cruz Andrade González.

Por todo ello, en el presente documento,

AUTORIZA

Primero.- Que se realicen las acciones destinadas a la conservación/ restauración de la obra mural contemporánea que se plantean en el trabajo de fin de grado: "Traslado de una pintura mural contemporánea del artista Paco Conesa". La propuesta de dicho trabajo será consensuada entre la propietaria M^a Cruz Andrade González y la estudiante autora del proyecto, María Villamayor Andrade, con DNI _____

Segundo.- Que se planteará el proyecto/propuesta de conservación-restauración más adecuado según las necesidades de conservación del bien como resultado del estudio exhaustivo y el cumplimiento de criterios.

Tercero.- Que la posible opinión manifestada por las herederas al respecto del procedimiento, serán escuchadas y tenidas en cuenta.

X _____
