

CADENA DE MONTAJE, MURAL DE EUGENIO CHICANO EN EL PALACIO DE VILLALCÁZAR

ESTUDIO TÉCNICO, TRASLADO Y RESTAURACIÓN

Joaquín Gallego Martín
Estrella Arcos von Haartman

En ocasiones, las intervenciones de restauración de obras de arte se salen de lo habitual en el momento en que, por sus características técnicas, materiales y de significado, exigen soluciones estudiadas e imaginativas, sin olvidar las premisas ineludibles de respeto hacia la misma y el necesario estudio histórico-artístico. Este es el caso afrontado en el mural analizado, donde tanto las dimensiones como el peso, entre otros factores, condicionaron la actuación necesaria para ser trasladado dentro del mismo edificio, dificultado, además, por lo exiguo del recorrido.

DESCRIPCIÓN

La obra *Cadena de Montaje*, de Eugenio Chicano Navarro (Málaga 1935-2019), es una pintura mural ejecutada con pigmentos en emulsión acrílica de fabricación industrial, sobre un enlucido de cemento, sobre el que se ha extendido una imprimación también acrílica de color blanco. En su estado actual, sus dimensiones son aproximadamente 6,67 metros de ancho por 2,77 metros de alto, aunque, como veremos, sus dimensiones originales eran algo menores. Representa, muy esquematizada, la cadena de montaje de una fábrica de automóviles, en la que se distingue el armazón en el que se dispone la maquinaria, con tres alturas que forman una retícula sobre la que se encuentran un total de dieciocho figuras, todas afanadas en su trabajo y representadas sin rostro ni rasgos particulares, con la misma ropa de trabajo

blanca, subrayando su condición intercambiable y alienada, como otras piezas del engranaje en el que se insertan. A pesar de que la composición se organiza a partir de tres bandas horizontales compartimentadas a su vez en recuadros mediante elementos verticales, el efecto no es estático, sino dinámico, debido a la presencia continua de líneas curvas, aspas y ángulos que actúan como líneas de fuerza y crean tensiones entre los diferentes elementos de la retícula. Este efecto queda además reforzado por el cromatismo utilizado, una paleta reducida a cuatro pigmentos: un azul, probablemente azul de ftalocianina, un negro, un blanco de titanio y un rojo carmín. Salvo el rojo, que sí se utiliza puro, el resto de los colores se aplica en mezclas (azul/blanco para el celeste; negro/blanco para diferentes matices de gris). El blanco se usa para los uniformes de las figuras, para resaltar la forma de determinados mecanismos y relojes y para crear efectos de brillo metálico en los componentes de la maquinaria. Aparecen también algunos grises cálidos obtenidos mediante la mezcla de los pigmentos señalados. El resultado de este cromatismo contrastado, sin más matices que los imprescindibles para crear los efectos de volumen, refuerza los valores compositivos descritos, creando una obra con una voluntad expresiva que parece clara: la exposición de las condiciones de la clase trabajadora creadas por la industria moderna, de la que la fabricación de automóviles sería su ejemplo más conocido y difundido (FIG. 1).

El soporte de la obra es un muro de ladrillo hueco de medio pie de espesor, montado con



FIG. 1. VISTA GENERAL DEL MURAL *CADENA DE MONTAJE* ANTES DE LA INTERVENCIÓN. FOTOGRAFÍA DE JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ.

cemento *Portland*. Sobre este tabique se extiende un enlucido también de cemento sobre el que se ha aplicado una capa de imprimación acrílica blanca con la doble función de alisar la aspereza del cemento y de homogeneizar el plano sobre el que se extiende la capa pictórica que, como hemos señalado, es de pintura acrílica, probablemente de fabricación industrial. La disposición original era distinta de la actual, pues el fragmento inferior derecho se realizó estando ya en el Palacio de Villalcázar, que es su segunda ubicación. Según consta en la bibliografía, «Con motivo de la adaptación del mural a ese nuevo emplazamiento en la Cortina del Muelle, Eugenio Chicano regularizó su perímetro en 1998, cubriendo el hueco de una puerta existente en su primitiva ubicación [...]»¹

Por tanto, su composición original y su soporte eran distintos, como se aprecia en el boceto que se reproduce en la obra de Enrique Castañón Alés *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX*² (FIG. 2). Tal como se ha comprobado durante el desmontaje, el perímetro estaba, efectivamente, regularizado mediante una hilada de

ladrillos huecos en los dos extremos laterales y en el superior, mientras el inferior se asentaba sobre un poyete también de ladrillo. Este borde perimetral ocultaba las ménsulas de hierro con las que el soporte mural se anclaba al muro del edificio.

Es un lugar común en la bibliografía consultada resaltar el parentesco de esta obra con el muralismo mexicano en general y con un autor y una obra en particular, como es *La Industria de Detroit*, del mejicano Diego Rivera³. Y si bien es una comparación justificada por su tema y por ciertos aspectos compositivos, aquí nos resultan más reveladoras las diferencias que hay entre la obra de Rivera y la de Chicano. La primera y más relevante es la técnica utilizada, que en Chicano es un acrílico sobre un muro de cemento, lo que lo asemeja más a las técnicas experimentales —y a veces fallidas— de Siqueiros, mientras que los murales de Detroit pintados por Rivera son, en su totalidad, frescos. No traemos a colación esta diferencia por un prurito de especialista, sino porque el planteamiento de ambas técnicas indica una organización del trabajo completamente diferente. La

técnica de Chicano no requiere una imbricación entre el trabajo de construcción y la pintura tan íntima como la que requiere la ejecución de un fresco: el pintor puede acudir a realizar su obra cuando el muro se encuentra completamente terminado, seco, limpio y sin albañiles. En la ejecución del fresco, el pintor debe trabajar inmediatamente después de que los operarios hayan extendido el enlucido de cal y, por lo tanto, todavía húmedo, requiriendo un proceso continuado, perfectamente ordenado y jerarquizado para llegar a buen fin. El fresco requiere una organización social que no es necesaria en la técnica *a secco* y mucho menos cuando se emplean pinturas acrílicas, lo que permite al pintor una organización, tanto técnica como económica, más libre, hasta la total autonomía. En este sentido, la recuperación de la técnica del fresco por parte de Rivera, que en esto seguía a Gino Severini, debe entenderse dentro de la llamada *Vuelta al Orden* del periodo de entreguerras en Europa, una de cuyas consecuencias es el intento de recuperación de técnicas artísticas en desuso que implicaban unos sistemas de producción inviables en las sociedades contemporáneas debido a su necesidad de una mano de obra especializada, sólo posible en el contexto de una organización social que no puede reconstruirse por mero voluntarismo.⁴

Una segunda diferencia radica en la concepción y los medios para la representación del espacio. Los espacios de Rivera —en general todos los del muralismo mejicano— son marcadamente tridimensionales, mientras que el espacio de *Cadena de montaje* es todo lo plano que permite la representación requerida. Usemos un símil: en las obras de Rivera el espacio es teatral y profundo, construido mediante el uso de la perspectiva, mientras que en la de Chicano el volumen se supedita a la composición gráfica de la escena y sus efectos expresivos y representativos no pueden desligarse del color, siendo muy escuetos los efectos de sombreado o difuminado. Y no es un problema de pericia, puesto que el autor malagueño ha mostrado su capacidad



FIG. 2. BOCETO ORIGINAL DEL MURAL, CON EL TERCIO INFERIOR DERECHO, CORRESPONDIENTE A UN VANO, EN BLANCO.

para representar espacios profundos, sino que se trata de una cuestión expresiva, que probablemente busca sus fuentes estilísticas y representativas en el diseño gráfico, en la cartelera que durante todo el siglo XX se ha desarrollado en paralelo con las vanguardias artísticas y con las que con frecuencia se ha mantenido una relación dialéctica de mutuo desarrollo, al que no ha sido ajena la propia obra de Chicano, tanto la de caballete como la gráfica o la mural. *Cadena de montaje* puede, según esta cercanía con el lenguaje gráfico, bidimensional y «vociferante» del cartel contemporáneo, reivindicar su pertenencia a aquella genealogía de la pintura mural del siglo XX que, a partir de los logros de las primeras vanguardias, recoge lo que estas sembraron en el lenguaje publicitario y propagandístico, para crear una imagen viva, militante y crítica cuya obra más importante es sin duda, el *Guernica* de Pablo Picasso.⁵

HISTORIA MATERIAL

La historia material del mural comienza con su ejecución en 1968 para el concesionario de la marca automovilística SEAT, situada en Carretera de Cádiz, entonces dirigido por el empresario Manuel Martín Almendro. Continúa con un periodo de almacenamiento tras la demolición del edificio para el que fue ejecutado y un traslado, de lo que se deduce que el soporte debió prepararse para esta situación de tensión entre



FIG. 3. CROQUIS DE LAS PIEZAS DEL MURAL ORIGINAL Y DE LAS ESTRUCTURAS METÁLICAS MONTADAS PARA SU TRASLADO (EN ROJO).

su peso, su tamaño y la rigidez de sus materiales. Habría sido por tanto necesaria la creación de una estructura de descarga que permitiese las operaciones de alzado y apoyo sin roturas antes de su desmontaje. Efectivamente, una vez que se abrieron las catas antes de la intervención se comprobó la existencia de tal estructura y su sistema de unión con el muro.

Las piezas de descarga dividen el muro en tres superficies, una a la izquierda de 2,20 m. de ancho por 2,77 m. de alto, otra central de 2,25 m. de ancho por 2,77 m. de alto y una a la derecha, ésta última menor, de 2,22 m. de ancho por 1,03 m. de alto (FIG. 3). Cada uno de estos fragmentos tiene en su cara trasera un marco perimetral formado con pletina de hierro en forma de «L» que se refuerza con un aspa de la misma pletina que une las esquinas del marco mediante diagonales. En la parte superior de los marcos se encontraban los restos de unas argollas de hierro que debieron servir para su montaje y transporte. Entre las estructuras de hierro y la cara posterior del muro de ladrillo se había extendido una manta de fibra de vidrio adherida con resina de poliéster, probablemente para consolidar la fábrica, dotarla de una cierta flexibilidad y servir de puente entre el ladrillo y el metal de los marcos perimetrales.

Aunque no nos consta la fecha exacta en la que el mural se montó en su primera ubicación en el Palacio de Villalcázar, la obra de rehabilitación, según proyecto de José Seguí, es de 1988 y la firma en el ángulo inferior derecho indica

«Eugenio Chicano. Málaga 1968-1997», por lo que no podemos estar seguros de que el montaje del mural formase parte del proyecto de Seguí, sino que su autor pudo intervenir sobre el mismo años después. Tampoco nos consta la fecha en la que el mural se desmontó de su ubicación original, pero, según la bibliografía, tras su desmontaje estuvo almacenado hasta su traslado a Villalcázar⁶. Ignoramos el estado de conservación de la obra tras esos años de ocultamiento pero, en cualquier caso, Eugenio Chicano acometió su recreación, asumiendo su nuevo formato —ahora cuadrangular, sin el hueco anterior en el tercio inferior derecho, puesto que se había construido el tramo de soporte que lo regularizaba— y el repinte de la capa pictórica, que ejecuta de nuevo, sobre la composición original, a la que añade el extremo que no existía y en el que incluye la imagen de ordenador como signo de *aggiornamento*, si bien respetando escrupulosamente la composición y el estilo de su obra original, según nos consta por el boceto que conocemos⁷.

LA INTERVENCIÓN

La intervención sobre la obra *Cadena de Montaje* viene determinada por su ubicación dentro del Palacio de Villalcázar pues, con ocasión de la reforma para la adaptación de la planta baja como espacio de *coworking*, según proyecto del estudio GG2, se hacía necesaria la apertura de una salida de emergencia con su correspondiente puerta, cuya única ubicación posible era en la fachada trasera del edificio, a calle Don Juan de Málaga, en cuyo interior se encontraba adosado el mural de Chicano (FIG. 4). Digamos en este punto que el estado de conservación del mural era bueno y salvo una leve capa de suciedad superficial, no se encontraron daños que requirieran restauración.⁸

Los criterios que debía observar la intervención estaban claros: ejecutar el traslado según el proyecto aprobado, con los menores daños posibles para la obra, tomando las medi-

das necesarias para su conservación indefinida en su nueva ubicación tras su nuevo montaje. Las características técnicas del mural determinaron el tipo de arranque a realizar. Dado que tanto el ladrillo cerámico como el mortero del soporte —cemento *Portland*— son materiales rígidos, no podía plantearse un *stacco* (extracción media, en la que la capa pictórica se extrae junto con el mortero del soporte) ni un *strappo* (extracción de la película pictórica) ya que el soporte no es soluble en agua y por tanto no puede rehidratarse para recuperar su flexibilidad. La única opción viable y la que implicaba menos riesgos para la obra era un *stacco a massello* es decir una extracción del muro completo.⁹ Además de ser el sistema más seguro en vista de los materiales de la obra, la extracción del muro ya había sido realizada con anterioridad, lo que probaba su viabilidad y ofrecía la ventaja de que los armazones metálicos ya estaban construidos por lo que, si se verificaba su solidez, podían ser útiles para este nuevo traslado¹⁰. Los inconvenientes del sistema eran los habituales para este tipo de extracciones, es decir los que resultan del peso del muro y de su manipulación en un espacio limitado por el forjado de la entreplanta y por los soportes verticales.

Finalmente, estos criterios se pusieron en práctica mediante la siguiente metodología:

- **Análisis de la obra:** Antes de planificar la intervención se hizo necesario definir una serie de aspectos, como la composición del muro soporte; el tipo de fábrica, para determinar su peso aproximado y el sistema con el que se anclaba al muro del edificio, que no se apreciaba por haberse montado una hilada de ladrillo entre el mural y el muro del edificio, creando una cámara de aire. Se abrieron una serie de catas por medios mecánicos en el lateral derecho que permitieron comprobar la presencia de dicha cámara y se documentó también la existencia de una hilada pe-



FIG. 4. PLANTA DEL EDIFICIO, CON LA UBICACIÓN ANTERIOR (EN ROJO) Y LA ACTUAL (EN VERDE).

rimetral de ladrillo cuya función parecía ser la de regularizar la forma del mural. Se observó también que el cuarto inferior derecho tenía una composición diferente y su superficie una textura distinta, debido a que este tabique fue construido una vez que el resto del mural había sido montado. Por otra parte, se observó que la apertura de las primeras catas produjo algunas microfisuras en la superficie, por lo que se procedió a la protección de la capa pictórica ante eventuales pérdidas de adherencia. Antes de la protección, se realizó una prueba de solubilidad de la capa de pintura que al ser un acrílico, resultó ser soluble en tolueno y acetona, lo cual desechaba el empleo de la resina Paraloid para su protección. Se realizaron varias pruebas con adhesivos en medio acuoso que dieron resultados positivos, resolviéndose finalmente el empleo de un engrudo de almidón soluble en agua con el cual fijar dos capas de papel absorbente y una de gasa de algodón.



IZQUIERDA: FIG. 5. DETALLE DEL PROCESO DE PROTECCIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA CON DOS CAPAS DE PAPEL Y UNA DE TELA, ADHERIDAS CON UN ENGRUDO DE ALMIDÓN.
DERECHA: FIG. 6. DETALLE DEL MURAL TRAS EL DESMONTAJE DEL FRAGMENTO SUPERIOR DERECHO. SE APRECIA LA ESCUADRA MONTADA POR ENCIMA DE AQUEL Y LA PROTECCIÓN DEL FRAGMENTO, ASÍ COMO EL POLIPASTO DE CADENA UTILIZADO PARA SU DESMONTAJE.

- **Documentación gráfica y fotográfica de la obra:** Antes de realizar ninguna acción sobre el mural, se realizó una fotografía profesional para documentar su composición ante posibles roturas o daños. El trabajo presentaba el inconveniente del emplazamiento de la obra, en un espacio en el que no era posible una toma frontal directa, debido a la presencia de los soportes del edificio, además de la dificultad de iluminarla adecuadamente al estar adosado su extremo izquierdo a un muro perpendicular. Dadas las dificultades, se encargó el trabajo a un profesional de reconocida solvencia y trayectoria, el fotógrafo José Luis Gutiérrez (FIG. 1). Respecto a la documentación gráfica, se realizaron mediciones exhaustivas del mural, para plantear los cortes del mismo y el material necesario para su embalaje y transporte en condiciones seguras.
- **Apertura de rozas:** Tras la protección de las superficies con dos capas de papel absorbente y una de gasa de algodón, fijadas con

engrudo de almidón (FIG. 5) y la documentación fotográfica y gráfica, se procedió al desmontaje de la hilada de ladrillo colocada entre el mural y el muro del edificio. Estas rozas permitieron comprobar la situación de las ménsulas de hierro entre la estructura adosada al mural, cuya forma y medidas pudieron documentarse, y el muro del edificio.

- **Construcción y montaje de soportes de madera en la cara anterior del mural:** Se construyeron cuatro planchas de tablero melaminado reforzado con travesaños de abeto, formando una retícula. La finalidad de este refuerzo era proteger el mural frente a golpes durante el traslado y reforzar el soporte de ladrillo frente a posibles tensiones o deformaciones que pudiesen provocar grietas o roturas del tabique de ladrillo. Estos refuerzos se fijaron a la cara anterior del mural mediante correas con trinquetes.
- **Corte de las piezas a desmontar:** El criterio para el desmontaje fue el de repetir el



IZQUIERDA: FIG. 7. DETALLE DEL TRANSPORTE DE LA PIEZA IZQUIERDA. SE HA CONSTRUIDO UN CARRO METÁLICO CON RUEDAS A TAL EFECTO, SEGÚN EL ESPACIO DISPONIBLE PARA EL TRASLADO DE LAS PIEZAS.
DERECHA: FIG. 8. DETALLE DEL ÚLTIMO TRAMO DEL TRASLADO, SALVANDO EL DESNIVEL ENTRE EL ZAGUÁN Y EL PATIO, PARA LO QUE FUE NECESARIO EL CONCURSO DE UNA GRÚA ARTICULADA.

mismo despiece de su primer traslado. Se localizaron las llagas ocultas entre las piezas y se realizó un corte con sierra radial. Dado que entre los diferentes marcos metálicos que reforzaban los fragmentos se habían realizado soldaduras y que esas soldaduras eran inaccesibles desde la cara delantera, fue necesario el desmontaje de pequeños fragmentos de soporte, que fueron repuestos tras el transporte y montaje en su nueva ubicación.

- **Desmontaje de las piezas:** Para acometer este proceso se realizaron dos escuadras de hierro que se montaron por encima del borde superior del mural, y desde las cuales se alzaron los fragmentos ya cortados y protegidos mediante un polipasto de cadena. El desmontaje se realizó siguiendo el orden inverso al de su montaje anterior: primero el fragmento superior derecho (FIG. 6), después el inferior derecho, después el central y por último el izquierdo. Los dos primeros, de menor tamaño,

se acopiaron en el patio del palacio, pero el central y el izquierdo se dejaron apoyados en el suelo, en vertical, tras su desmontaje, mientras se resolvía su transporte hasta su nueva ubicación.

- **Transporte hasta su nueva ubicación:** Dado su tamaño y el peso (que se estimó para las piezas central e izquierda entre 400 y 500 kg.) se hacía necesaria la construcción de un carro sólido sobre el que apoyar las piezas y transportarlas hasta su nueva ubicación en el zaguán del edificio. El carro fue realizado por la constructora LEBA S.L., que era la contrata principal de la obra, y el traslado fue realizado por su personal, del que nos gustaría destacar su esfuerzo y compromiso (FIG. 7), bajo la supervisión de los restauradores de QUIBLA RESTAURA S.L. La maniobra presentó varias dificultades. La primera fue sacar las piezas del exiguo espacio en que se encontraban, para lo cual fue necesario que las medidas del carro se ajustaran al centíme-



FIG. 9. VISTA DEL MURAL TRAS SU MONTAJE EN SU NUEVO SOPORTE, YA EN SU NUEVA UBICACIÓN. SE APRECIAN LOS CORTES REALIZADOS PARA SU DESMONTAJE Y LA PROTECCIÓN DE GASA SOBRE LA CAPA PICTÓRICA.



FIG. 10. VISTA DEL MURAL DURANTE EL PROCESO DE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA DE LA CAPA PICTÓRICA.

tro a los espacios por los que debía pasar. La segunda fue atravesar el patio central, cuyo suelo era hueco, con el consiguiente riesgo de hundimiento. La tercera fue salvar el desnivel entre el patio y el zaguán, que se resolvió con el concurso desde el exterior de un camión con una grúa articulada que además debía adaptarse al hueco de entrada (FIG. 8). El transporte más delicado

era el del fragmento inferior derecho, pues carecía de estructura metálica: se reforzó su protección de tablero y madera, doblando su espesor, gracias a lo cual pudo trasladarse sin daños.

- **Montaje en su nueva ubicación:** Según el proyecto de los arquitectos Juan Gavilanes y Francisco González, el mural debía ubicarse en el zaguán del edificio, en un muro situado a la derecha de la puerta de entrada. El mural debía colocarse encima de una pletina en forma de «L» montado ya en la pared, a una altura aproximada de 0,60 m. Para evitar presiones excesivas sobre el extremo inferior, que tras la extracción presentaba irregularidades, se extendió una capa doble de neopreno de un centímetro de espesor para amortiguarlas, y sobre esta capa se izaron de nuevo los fragmentos, en el orden contrario al que se habían desmontado, también con un polipasto pendiente de una escuadra de hierro. Una vez izados y nivelados, tanto en la rasante como en la altura, se procedió a anclarlos mediante soldaduras en la armadura metálica a ménsulas nuevas ancladas a la pared, trabajo de herrería que fue realizado por el personal de LEBA. Una vez montadas las piezas principales, se procedió al montaje de la franja izquierda de ladrillo, que se había retirado antes del izado del fragmento izquierdo y se selló el hueco entre el mural y el muro del edificio, con montaje ligero de fragmentos de pladur revestidos de mortero de cal (FIG. 9).

- **Restauración:** Finalizado el montaje se procedió a la restauración de los puntuales daños causados durante el desmontaje y transporte, cuyo impacto se intentó reducir al mínimo, pero respecto al cual había que asumir la necesidad de restauración posterior. En este sentido, se volvieron a sellar los cortes entre los fragmentos de mural

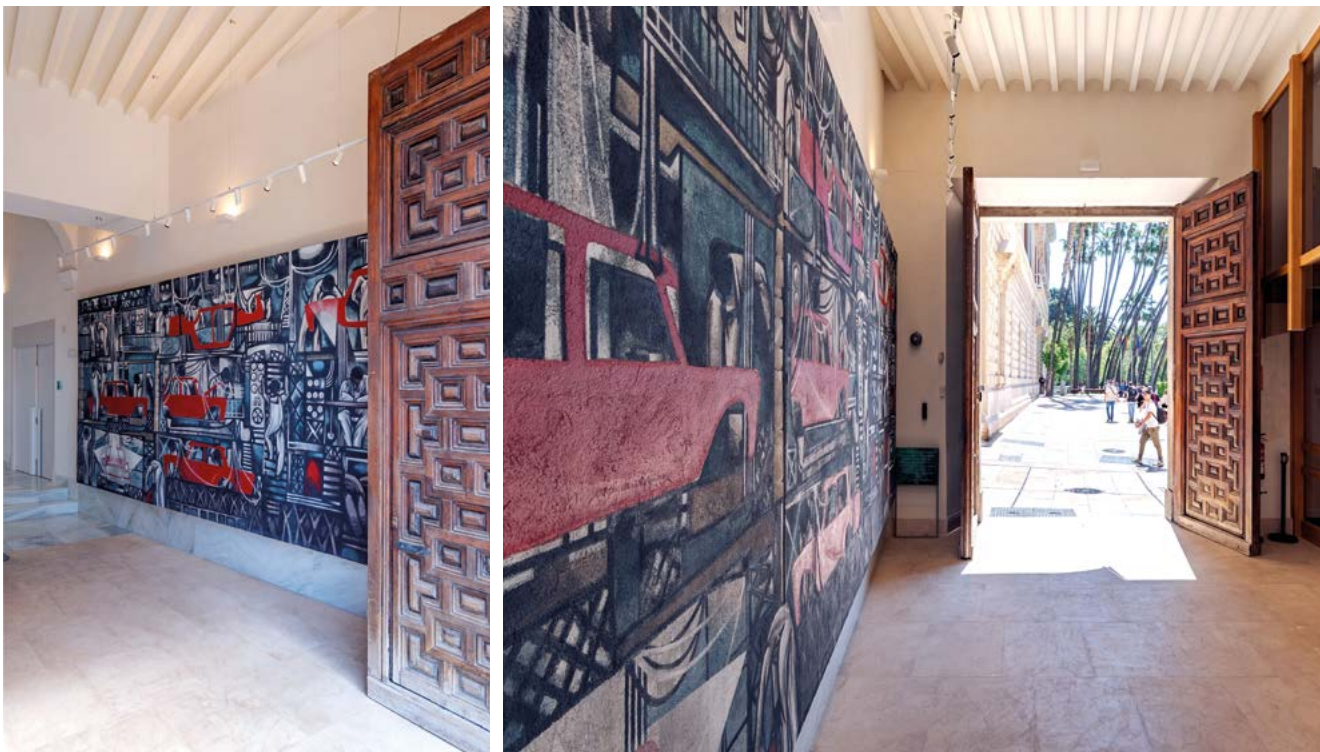


FIG. 11. VISTAS DEL MURAL DESDE EL EXTERIOR (IZQUIERDA) Y DESDE EL INTERIOR (DERECHA) DEL EDIFICIO. FOTOS: FERNANDO GÓMEZ.

trasladados que, como ya se ha indicado, se habían abierto en las mismas líneas que en su traslado anterior y se montaron los fragmentos que debieron retirarse para cortar las soldaduras del montaje anterior. Una vez realizado el llagueado, con mortero de cal hidráulica y arena, se retiró la protección de papel y gasa y se procedió a la reintegración cromática de las superficies (FIG. 9) siguiendo un criterio con pigmentos en emulsión acrílica (FIG. 10). El canto del perímetro de la obra se pintó, según indicaciones de la dirección facultativa, con un gris oscuro frío, tomado como tinta neutra dentro del conjunto pintado.

Como consideraciones finales, nos gustaría señalar que el mural *Cadena de Montaje* encajó perfectamente en el espacio que se le había destinado en el proyecto. La valoración

de este traslado debe ser positiva toda vez que su presencia en el zaguán del Palacio de Villacázar constituye una operación de puesta en valor muy significativa para esta obra, que ahora puede observarse en mejores condiciones de iluminación, en un espacio continuamente transitado —tanto en el interior del propio edificio como en la calle, desde la que se aprecia perfectamente— y en un entorno de manifiesta monumentalidad (FIG. 11). Técnicamente se ha tratado de un reto resuelto satisfactoriamente si se tiene en cuenta que antes de la intervención se desconocían completamente tanto los materiales del mural como su sistema de anclaje, lo que nos demuestra de nuevo que el conocimiento de la obra de arte mediante los análisis pertinentes (visuales, gráficos, químicos y documentales) es imprescindible para poder afrontar una intervención con garantías de éxito. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 ÁLVAREZ, Carlos Ismael: «Miré lo muros de la patria mía», en VV.AA.: Eugenio *Chicano. Murales*. Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad de Málaga del 16 de septiembre al 15 de octubre de 2011. Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2011, páginas 19-21.
- 2 CASTAÑO ALÉS, Enrique: *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX*. Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal/Ayuntamiento de Málaga, 1997, páginas 55-57.
- 3 RUEDA, Juan Francisco: «La pintura mural de Eugenio Chicano. O el caso de un muralista del siglo XX». 2004, en VV.AA.: *Chicano*. Ateneo del Nuevo Siglo, nº 24, Julio 2019, páginas 110-131. ÁLVAREZ también menciona este parentesco, aunque CASTAÑO señala el parentesco técnico con David Alfaro Siqueiros por cuestiones de técnica de ejecución.
- 4 Sobre un panorama muy general de la pintura mural en el periodo de entreguerras, permítasenos citar nuestro artículo: GALLEGO MARTÍN, Joaquín: «La pintura mural en la época de las vanguardias. Formas de relación entre la pintura y la arquitectura», en *Correspondencia e integración de las Artes. Actas del 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*. Tomo II, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, páginas 189 a 197.
- 5 Sobre las lecturas de *Guernica* como una obra mural pese a estar realizada sobre tela y a su deuda con el lenguaje publicitario y propagandístico de las vallas publicitarias y la cartelería, ver BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, páginas 240-249; ARGAN, Julio Carlo: *El arte moderno*. Madrid, Akal 1991, páginas 437-440 y RAMÍREZ, Juan Antonio: *Guernica*. Madrid, Electa 1999.
- 6 ÁLVAREZ, *op. cit.*, página 21.
- 7 CASTAÑO ALÉS, *op. cit. loc. cit.*
- 8 El *Proyecto básico y de ejecución de actuaciones puntuales para la reforma de dependencias y mejora de la accesibilidad en el edificio de la Cámara de Comercio de Málaga para su uso como co-working digital* de mayo de 2023 estaba firmado por los arquitectos Juan Gavilanes y Francisco González, del estudio GG2, para la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de la Provincia de Málaga. La contrata principal ha sido LEBA Constructora S.L. La intervención de conservación y traslado del mural la ha realizado QUIBLA RESTAURA S.L., que actuaba como subcontrata de la principal. Han intervenido los restauradores Estrella Arcos von Haartman, María Teresa Ferrer Lorente, María del Mar Rivas Rodríguez, Joaquín Gallego Martín y Francisco Zambrana Salido, en los últimos meses de 2023.
- 9 Ver FERRER MORALES, Ascensión: *La pintura mural. Su soporte. Conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, páginas 115-121. De entre las técnicas de extracción de pintura mural es la más antigua, ya conocida y descrita por Vitrubio y Plinio. A pesar de que el procedimiento puede parecer expeditivo, si se realiza adecuadamente garantiza la integridad de la pintura más que otros procedimientos en los que la capa de preparación y la pictórica resultan necesariamente deformadas, con los consiguientes daños en su estructura.
- 10 Significativamente, el uso de estructuras metálicas que permitan una movilidad relativa de las pinturas murales ha sido utilizado por José Clemente Orozco en los frescos del Museo del Palacio de Bellas Artes de México como solución preventiva ante los problemas de asiento del edificio. Ver LACOUTURE, Felipe: «Museo del Palacio de Bellas Artes», en VV.AA.: *Obras Maestras de la Pintura. Museos de México*. Barcelona, Planeta, 1983, páginas 44-47. Ver también voz «Katharsis», en Wikipedia, consultado el 03/02/2025