

# ¿Mueble o inmueble?: el registro, catalogación y el arranque en manifestaciones de arte urbano y público como modificadores contextuales

## **MOVABLE OR IMMOVABLE? REGISTRATION, CATALOGUING AND REMOVING MURAL PAINTING IN URBAN AND PUBLIC ART MANIFESTATIONS AS CONTEXTUAL MODIFIERS**

### **ABSTRACT**

---

The variety of materials, processes and artistic conceptions that are carried out within contemporary art make its proper conservation and restoration increasingly complex. In urban and public art there are several agents that must be considered when establishing its preservation, including the artists and the community in which the works are inserted. These have changed the idea of History, with a capital letter, to talk about stories (Muñoz, 2003). These stories are linked to the environment in which they are told, because, fundamentally, they are made for it. This contribution aims to analyze the cataloguing of these works as movable or immovable property, and what it means for them to fall into one category or the other. Considering them as elements that can be moved implies the undermining of their integrity and the modification of their context. This produces the resignification of the work, which becomes something foreign in another location. At the same time, the possible motivations and processes of relocation that take place in this type of manifestations are mentioned, highlighting the need to carry out in-depth studies that avoid these resignifications due to contextual modifications.

**Keywords:** urban art, public art, movable heritage, immovable heritage, cataloguing

### **RESUMEN**

---

La variedad de materiales, procesos y concepciones artísticas que se llevan a cabo dentro del arte contemporáneo hacen que sea cada más compleja su adecuada conservación y restauración. En el arte urbano y público existen varios agentes que deben ser considerados a la hora de establecer su preservación, incluyendo a los artistas y la comunidad en la que se insertan las obras. Estas han cambiado la idea de Historia, con mayúscula, para hablarnos de historias (Muñoz, 2003). Esas historias se vinculan con el entorno al que se cuentan, porque, fundamentalmente, están elaboradas para él. Esta aportación pretende analizar la catalogación de estas obras como bienes muebles o inmuebles, y lo que supone que se enmarquen en una u otra categoría. Considerarlas como elementos exentos que se pueden trasladar supone el menoscabo de su integridad y la modificación de su contexto el establecimiento de una resignificación de la obra que deja de ser lo que era para convertirse en un elemento ajeno en otra ubicación. A su vez, se mencionan las posibles motivaciones y procesos de traslado que se llevan a cabo en este tipo de manifestaciones, remarcando la necesidad de realizar estudios en profundidad que eviten estas resignificaciones por modificaciones contextuales.

**Palabras clave:** arte urbano, arte público, patrimonio mueble, patrimonio inmueble, catalogación

## 1 INTRODUCCIÓN

---

La variedad de materiales, procesos y concepciones artísticas que se llevan a cabo dentro del arte contemporáneo y actual hacen que sea cada vez más compleja su adecuada conservación y restauración. Hay que considerar que parte de estas manifestaciones son creadas para desaparecer, incluyéndose dentro de las denominadas manifestaciones artísticas de carácter efímero. Partiendo de esta premisa, estamos ante un acervo de obras, parte de las cuales han sido concebidas para su destrucción. Por ello, en cualquier actuación que se realice, se debe considerar la colaboración de múltiples especialistas y agentes que valoren y aporten su opinión sobre las distintas posibilidades para la perdurabilidad de estas obras. En primer lugar, se deben conocer las premisas de su creación, considerando fundamental la opinión del artista al respecto de su permanencia. En dicha creación hay un elemento fundamental en este tipo de manifestaciones que es el contexto. Según la Real Academia Española (2014), se entiende por contexto el “entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho” (RAE, 2014, definición 2). Por esta definición, entendemos que la creación en un entorno determinado forma parte de la propia elaboración de lo que se está realizando y es, por ello, que el contexto es fundamental en la generación de las manifestaciones artísticas.

La importancia del contexto ya queda reflejada en la definición de arte urbano que aporta el grupo de trabajo de Arte Urbano y Público del Grupo Español del *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (en adelante GE-IIC) que la define como:

Parte de una manifestación artística independiente que se produce en el espacio público, siendo uno de sus principales objetivos convertir el espacio público en un lugar para la experiencia artística, buscando la comunicación directa, estableciendo diálogos artísticos y/o sociales y apropiándose de elementos del espacio público. (García et al., 2016, p. 186)

De esta definición nos interesa la inclusión del término “diálogo”, el cual nos lleva a determinar la necesidad de dos partes, una, la manifestación artística y, otra, el contexto, entendiendo por este al ámbito social que la rodea, pero también al espacio físico en el que se inserta y que determina profundamente su significado y su devenir ya que interviene directamente sobre su degradación.

A lo largo de esta aportación se va a determinar la importancia de ese contexto y su vinculación con el registro de estas obras y la terminología que en cuestión de categorías se les aplica y los valores que según la Teoría contemporánea de la restauración (Muñoz, 2003) van asociados a estas manifestaciones artísticas. Para ello, en primer lugar, se realiza un acercamiento a la definición de las categorías en las que se enmarcan los bienes culturales según diversas normativas y legislaciones, haciendo hincapié en la separación entre bien mueble e inmueble, para determinar en cuál de ellas se acoge al arte urbano y público. Posteriormente, se enlaza con la posible movilidad de estas obras, vinculándolo a la ética que enmarca estas actuaciones de conservación y restauración.

## 2 BIEN MUEBLE O INMUEBLE

En el concepto de bien cultural nos interesa la inclusión de dichos bienes en una ubicación concreta, siendo parte de su acervo cultural y conformándose una unidad con ella. El término de Bien cultural aparecería por primera vez (Macarrón, Calvo y Gil, 2019) en la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado de 1954 (Convención de La Haya) (UNESCO, 1954). Definir qué se incluye dentro de la protección que conlleva esta denominación de bien cultural tiene precedentes como la Real Cédula de Carlos IV en 1803, que encarga a la Real Academia de la Historia el estudio de todo aquello que se pudiera entender como monumentos antiguos con la intención de protegerlos (Macarrón, Calvo y Gil, 2019). Ya en el siglo XX, la creación en Italia en 1964 de una comisión de expertos, “la Comisión Franceschini” (Macarrón, Calvo y Gil, 2019, p. 62), supuso un punto de inflexión fundamental en el establecimiento de las categorías y la catalogación de los bienes. En dicha comisión ya se hacía referencia a la clasificación que los separaba en inmuebles y muebles.

Esta separación del carácter mueble e inmueble del patrimonio se incluye en el Código Civil por Real Decreto de 24 de julio de 1889. Dentro de su Libro Segundo “De los animales, de los bienes, de la propiedad y de sus modificaciones”, en el Título I como disposición preliminar en el Artículo 334 se establece que los bienes inmuebles son: “3º Todo lo que esté unido a un inmueble de una manera fija, de suerte que no pueda separarse de él sin quebrantamiento de la materia o deterioro del objeto” (p. 81). En este sentido de unión con el inmueble de manera fija, también se hace referencia a la intención de mantenerlos en dicha ubicación en la siguiente acepción del artículo 334: “4º Las estatuas, relieves, pinturas u otros objetos de uso u ornamentación, colocados en edificios o heredades por el dueño del inmueble en tal forma que revele el propósito de unirlos de un modo permanente al fundo” (p. 81).

En cuanto a los bienes muebles, en su Capítulo II y en el artículo 335, se especifica que son “en general todos lo que se pueden transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estuvieren unidos” (p. 81).

En este mismo sentido se establece la diferenciación entre bienes muebles e inmuebles en la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español. En concreto para los bienes inmuebles, se incluye en su Título II, Artículo 14, la siguiente definición:

1. Para los efectos de esta Ley tienen la consideración de bienes inmuebles, además de los enumerados en el artículo 334 del Código Civil, cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su entorno, o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos distintos del suyo original, cualquiera que sea la materia de que estén formados y aunque su separación no perjudique visiblemente al mérito histórico o artístico del inmueble al que están adheridos (p. 11).

En dicho artículo se vuelve a hacer referencia a la imposibilidad de movilidad de esos elementos que se incluyen de forma consustancial al inmueble. Se subraya que no se debe considerar que en el traslado de esos bienes se pueda adaptar perfectamente a la nueva ubicación o a la nueva finalidad, cuestión que suele tomarse como excusa para un posible traslado de obras de naturaleza mural. En relación con la declaración de Bien de Interés Cultural, se incluye en el artículo 27 de la Ley 16/1985 lo siguiente:

Los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español podrán ser declarados de interés cultural. Tendrán tal consideración, en todo caso, los bienes muebles contenidos en un inmueble que haya sido objeto de dicha declaración y que ésta los reconozca como parte esencial de su historia (p. 15).

Según la definición previa, la ley otorga la misma importancia a los elementos de carácter mueble que se encuentren en el interior de un inmueble que tiene una especial protección. Considerando esta afirmación, se puede decir que, en aquellos inmuebles sin esa especial protección, esos elementos consustanciales a los que se refiere la ley (16/1985) tendrán una importancia similar al patrimonio inmueble en el que se insertan.

A su vez, en la Ley 16/1985 en su título IV se hace referencia al Patrimonio Etnográfico. Este se define de la siguiente manera en su artículo 46: “Forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales” (p. 20). En concreto, especifica en su artículo 47, la definición para aquellos bienes que lo son con categoría de inmueble y mueble:

1. Son bienes inmuebles de carácter etnográfico, y se regirán por lo dispuesto en los títulos II y IV de la presente Ley, aquellas edificaciones e instalaciones cuyo modelo constitutivo sea expresión de conocimientos adquiridos, arraigados y transmitidos consuetudinariamente y cuya factura se acomode, en su conjunto o parcialmente, a una clase, tipo o forma arquitectónicas utilizados tradicionalmente por las comunidades o grupos humanos.
2. Son bienes muebles de carácter etnográfico, y se regirán por lo dispuesto en los títulos III y IV de la presente Ley, todos aquellos objetos que constituyen la manifestación o el producto de actividades laborales, estéticas y lúdicas propias de cualquier grupo humano, arraigadas y transmitidas consuetudinariamente (p. 20).

Se hace referencia a las definiciones de patrimonio etnográfico para puntualizar la importancia que se da en estos a que se traten de una manifestación propia de cualquier grupo humano. En este sentido, se acerca a la definición mencionada, elaborada por el Grupo de Arte Urbano y Público del GE-IIC para el Arte Urbano (García et al., 2016). Se trata de manifestaciones que nos hablan de su contexto, que se vinculan a él de forma irremediable y que se transmiten a través de la propia estructura física del contexto.

Volviendo a las definiciones que se incluyen en la legislación acerca de la distinción entre bienes muebles e inmuebles, se hace referencia a las incluidas en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía. En su Título III dedicado al Patrimonio Inmueble, en su artículo 25 se especifica que los bienes inmuebles y dentro de estos los “Monumentos” son “los edificios y estructuras de relevante interés histórico, arqueológico, paleontológico, artístico, etnológico, industrial, científico, social o técnico, con inclusión de los muebles, instalaciones y accesorios que expresamente se señalen” (p. 21). También se refiere a los Lugares de Interés Etnológico como “aquellos parajes, espacios, construcciones o instalaciones vinculados a formas de vida, cultura, actividades y modos de producción propios del pueblo andaluz, que merezcan ser preservados por su relevante valor etnológico” (p. 22). Ambas definiciones nos hablan de las manifestaciones de arte urbano y público, ya que se pueden ubicar en una gran variedad de edificios y estructuras (como, por ejemplo, el patrimonio industrial) y son parte de la cultura de

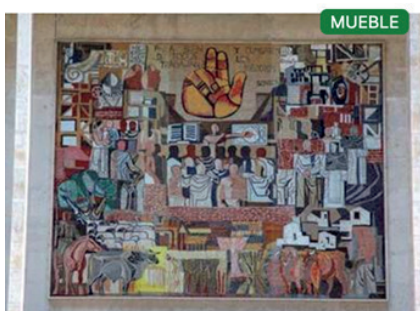
las zonas en las que se ubican, hablándonos de su forma de vida.

A través de estas definiciones, se extrae que todas entienden que el patrimonio inmueble y los inmuebles en general pueden tener una serie de elementos que se conformen como parte integrante e indivisible de estos. De esta forma las manifestaciones de arte urbano y público que podemos encontrar en muchas ubicaciones se podrían incluir como aquellos elementos de importancia que son consustanciales al inmueble, como especificaba la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español. Estos inmuebles que conforman las construcciones urbanas se van extendiendo y vinculando, en ocasiones, a estas manifestaciones artísticas que empiezan a tener un interés artístico y social. Por ejemplo, en la ciudad de Ferrol (Galicia, España) se encuentra el barrio de Canido (Sociedade Mixta de Turismo de Ferrol, s.f.), en el cual se hace un llamamiento a artistas que quieran realizar su versión de las Meninas en los muros de esta zona de la ciudad. Promueven que en esta área se establezca una relación entre las distintas construcciones urbanas y la temática de las Meninas, estableciendo un sentido e interés artístico, pero, también, de carácter social y turístico que no tendría sentido en otra ubicación.

Una vez establecida la definición de bien mueble e inmueble nos interesa puntualizar las clasificaciones que se realizan en cuanto a la propia técnica de la Pintura Mural y con esta a las subcategorías que podemos encontrar en los tesauros. En concreto, dentro de los tesauros del Patrimonio Cultural de España, en el Diccionario de Técnicas (Ministerio de Cultura, 2024), se incluye una categoría para “Técnica específica: según procedimiento”. En dicha categoría se encuentra la “Técnica pictórica: conformación”, y dentro de esta se incluye la “Pintura mural”. Esa clasificación general esta, a su vez, dividida en subcategorías: “Grafiti” y “Pintura mural a la cal” que a su vez se subdivide, esta última, en “Pintura mural al fresco” y “Pintura mural en seco”. De estas, la primera incluye el “Esgrafiado” y la segunda la “Pintura al silicato”. A su vez, se encuentra también dentro de la “Técnica pictórica: conformación” la división de “Técnica pictórica mixta” en la que se incluyen las siguientes categorías: “Collage, Pintura mural mixta, Pintura óleo-resinosa, Técnica de graso sobre magro, Técnica de magro sobre graso y Temple mixto” (Ministerio de Cultura, 2024). A través de estas subcategorías se podría ir asociando cada práctica que se vincula al arte urbano y público en función, principalmente, del material y proceso utilizado en el desarrollo de creación de la obra artística. Por la diversidad de materiales que se utilizan, estas manifestaciones podrían tener cabida en varias de las categorías y subcategorías mencionadas anteriormente.

Continuando con las categorías presentes en los tesauros, hacemos referencia al Tesoro del Patrimonio Histórico Andaluz (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s.f.a), por el cual se rige la Guía Digital del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (s.f.b), en la que se puede encontrar el registro de las diversas obras según dicho tesoro. A través de la búsqueda avanzada de dicha guía, se puede realizar una selección inicial del tipo de Patrimonio dividido en: “Patrimonio Inmaterial, Patrimonio Inmueble, Patrimonio Mueble y Paisaje Cultural”. Si seleccionamos “Patrimonio Inmueble” debemos posteriormente seleccionar una caracterización o tipo, en la que se puede seleccionar: “Arquitectónica, Arqueológica o Etnológica” (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s.f.b). Al seleccionar la caracterización “Arquitectónica”, podemos, posteriormente, seleccionar elemento por tipología en el que se puede desplegar el contenido de “Objeto inmueble”. Una de las subcategorías es “Inmuebles de carácter edificatorio” que se subdivide en: “Dependencias de edificios. Edificios. Elementos constructivos. Instalaciones de edificios”. Dentro de “Elementos constructivos” podemos seleccionar los “de revestimiento”, entre los que figuran los “Mosaicos” y “Paramentos”. Este último podría ser una de las tipologías

en las que se enmarcaran las manifestaciones artísticas de arte urbano y público que se realizaran sobre paramentos de distintas edificaciones. Sin embargo, como se comprobará más adelante, no se encuentran en ella clasificadas estas obras. Sin embargo, sí que encontramos dentro de “Paramentos” una subcategoría de zócalos, en la que se incluyen paneles de carácter cerámico, por ejemplo, los presentes en los Reales Alcázares de Sevilla (España). La búsqueda es algo confusa porque si en la búsqueda avanzada seleccionamos en Tipo de Patrimonio “Inmueble” y luego dentro de las tipologías de “Objetos inmuebles” seleccionamos los zócalos no aparece ninguno registrado. Esto es debido a que los zócalos tienen esa tipología que dentro del tesoro estaría dentro de “Inmuebles”, pero en el registro se les otorga la condición de “Mueble”. Ocurre igual al seleccionar la categoría de “Mosaicos”, cuya categoría se incluye en el tesoro de “Objetos inmuebles” pero se registra como “Mueble” (Figura 1).



## MURAL

Córdoba (Córdoba)

[LEER MÁS](#)

**Figura 1.** Bien que se incluye dentro de la categoría de “Objetos inmuebles: Mosaico”, pero en la tipología está registrado como “Bien mueble”. Fuente: IAPH, s.f.b.

Por otro lado, si seleccionamos como tipo de Patrimonio el “Patrimonio Mueble”, podemos seleccionar, en primer lugar, una caracterización/tipo que está dividida en: “Artística, Arqueológica, Etnológica y Sin caracterización”. También podemos seleccionar en función de la tipología de “Objetos Muebles”. Una de las subcategorías es la de “Dibujos”, dentro de la que se incluye “Grafitis”, con veintidós bienes catalogados (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s.f.b). Todos exceptuando dos de ellos que son pompas de *Graffiti*, se incluyen por sus características en la definición de arte urbano (García et al., 2016). Todos buscan un diálogo con la sociedad que les rodea, haciendo propios los elementos urbanos para dicha conversación social y, en ocasiones, incluyen una temática de crítica social. Algunas de ellas incluyen letras, propias en parte de la estética de las pompas de *Graffiti*, pero que pretenden enviar un mensaje sin tratarse de nombres o firmas. Estas obras se encuentran, por tanto, catalogadas dentro de la categoría de bien mueble. Por ejemplo, aparecen obras como la elaborada por Raúl Ruiz Morales en 2004, situada en la Calle Molinos, 12 de Granada, titulada “Cansao de no encontrar respuestas decidí cambiar mis preguntas” (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s.f.b)



(Figura 2). Está catalogada como “Grafitis” y, también, como “Pinturas Murales”, dentro de la clasificación general de Patrimonio Mueble. Esta categorización parece confusa a la intención de vincular estas obras a un contexto determinado, dado que otorgarle una clasificación de Patrimonio Mueble nos hace entender que podrían estar en cualquier otro lugar sin menoscabo de su integridad.



Figura 2. Cansao de no encontrar respuestas decidí cambiar mis preguntas (Raúl Ruiz Morales, 2004).  
Fuente: IAPH, s.f.b: <https://hdl.handle.net/11532/318059>

Otra de estas categorías que se incluye dentro de los objetos muebles es la de “Pinturas”, dentro de la cual se encuentra la de “Pinturas murales” y dentro de esta la de “Pinturas rupestres” (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s.f.a). La categoría de “Pinturas murales” abarca 2573 bienes catalogados como mueble. Dentro de estos hay pocos ejemplos que se puedan enmarcar dentro de la definición de arte urbano. Encontramos algunos en Linares, en la provincia de Jaén, principalmente pertenecientes al artista Belin (Miguel Ángel Belinchón Bujés) que ya no aparecen con la subcategoría de “Grafitis” mencionada anteriormente. Por ejemplo, la obra de *Mural con autorretratos de Belin y Myrhwán* del autor Miguel Ángel Belinchón (Belin) que se encuentra en Linares y que únicamente se categoriza dentro de Pinturas murales. Ocurre igual con la obra *Eutherpe* del mismo autor, ubicada en Linares en el inmueble de la Fundación La Cruz (Figura 3).





## EUTHERPE

Linares (Jaén)

**LEER MÁS**

**Figura 3.** *Eutherpe* del Artista Belin en el inmueble de la Fundación La Cruz (Linares)  
Fuente: IAPH, s.f.b: <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/309893/jaen/linares/eutherpe>

Como se ha podido comprobar, la categoría de las pinturas murales, con carácter general, es algo confusa y se enmarca dentro de denominaciones que son englobadas en objetos de carácter mueble. Ya se ha especificado que, según las diversas normativas, se establece que estas manifestaciones son consustanciales a los bienes inmuebles, pero determinar su carácter mueble o inmueble parece más complejo. Dentro del Plan Nacional de Conservación del Siglo XX (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016), se encuadran los bienes en tres ámbitos disciplinarios, siendo el primero de ellos “-La arquitectura, el urbanismo y la ingeniería civil” (p. 7). A su vez este se subdivide en bienes inmuebles, muebles e inmateriales. Dentro de los inmuebles se encuentran los “Edificios y conjuntos edificados. Intervenciones urbanas. Barrios. Ciudades. Paisajes y Obras de infraestructura” (p. 7) y de bienes muebles (“Mobiliario [...]. Obras artísticas, concebidas para su integración en la arquitectura. Instrumentos [...], Archivos de arquitectura [...]”. El segundo de los ámbitos disciplinares son las “Artes Plásticas y visuales” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, p. 8). En este ámbito incluyen “Arte de acción y efímero, *performances*, *happenings*, *environments* – arte ambiental o ecológico; arte encontrado-, etc.” (p. 8). En estas categorías observamos la complejidad que se quiere exponer en cuanto a la catalogación de las manifestaciones propias del arte urbano y público. En el primer ámbito disciplinario, tanto en la clasificación de bienes inmuebles como de bienes muebles, encontramos términos en los que se podrían enmarcar este tipo de manifestaciones, como ocurre con los edificios y los conjuntos edificados y las intervenciones urbanas en inmuebles, y con las obras concebidas para ser insertadas en la arquitectura en los muebles. También ocurre en el segundo ámbito disciplinar, en el que se pueden enmarcar, por ejemplo, en arte efímero entre otros.

Se puede deducir de este análisis que el arte urbano y público que se encuentra vinculado a objetos inmuebles estará determinado por esa ubicación y contexto. Sin ese entorno, es decir sin ese emplazamiento dentro de ese inmueble, perderían su sentido, ya que nos hablan de su contexto. Por contra, a la hora de ser obras registradas, incluso de autores más conocidos y valorados por la sociedad, nos encontramos con que pueden incluirse de forma ambigua y en categorías cuya movilidad parece posible. Por esto, uno de los factores intrínsecos de deterioro de estas obras comienza con la falta de registro de estas en una categoría adecuada, dejándolas muy vulnerables al expolio y la destrucción (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016).

### 3 LA ÉTICA EN LOS PROCESOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: LOS ARRANQUES

Las manifestaciones artísticas en las que se engloban el arte urbano y público han cambiado la idea de Historia, con mayúscula, para hablarnos de historias (Muñoz, 2003). Esas historias se vinculan con el entorno al que se cuentan, porque, fundamentalmente, están elaboradas para él. Como hemos comentado anteriormente, en el registro de estas obras puede aparecer su descripción como bienes u objetos muebles. Esa catalogación complica mucho su comprensión como entes complejos y vinculados a muchos elementos tangibles, pero también intangibles, muchos de los cuales tienen que ver con el contexto en el que se encuentran.

En la restauración del arte contemporáneo y actual la ética juega un papel fundamental. Como recoge Muñoz (2003) existen diversas teorías contemporáneas que nos hablan de la imposibilidad de obrar con objetividad. David Lowenthal (Muñoz, 2003) nos habla de la complejidad de obtener un conocimiento objetivo del pasado de manera que nuestros juicios y preferencias contaminan la forma en la que se restauran estos objetos. En este sentido, se entiende la Restauración como una actividad basada en decisiones sociales, pero no individuales, separando la idea de Historia (revelar el pasado de forma más o menos objetiva) y Patrimonio, definido como “el conjunto de referentes del pasado (tanto tangibles como intangibles) que un grupo de personas reconoce como tal y que influye sobre ellas” (Muñoz, 2003, p. 143). De la teoría de Lowenthal nos interesa la teorización sobre la autoridad que otorga al “ámbito grupal o colectivo” (Muñoz, 2003, p. 148). Es una postura ética que se dirige hacia la “intersubjetividad” (Muñoz, 2003, p. 148) para hablarnos de la necesidad de establecer acuerdo entre los distintos sujetos que pueden intervenir en una restauración. Esto supone poner en cuestionamiento el valor absoluto de verdad para ampliarlo, siguiendo la Teoría contemporánea de la Restauración, hacia otros elementos que nos ayudarán a comprender cómo las manifestaciones urbanas se enraízan con su contexto dependiendo de diversos valores: “simbólicos, religiosos, identitarios, económicos, turísticos, personales, sentimentales, etc.” (Muñoz, 2003, p. 150).

En este sentido, los valores que conforman las manifestaciones contemporáneas van más allá de la materialidad del objeto y de la autenticidad de los elementos que lo conforman, incluyen otros valores que, en el caso del arte urbano y público, están muy ligados a su contexto. Un contexto que debe ser valorado ya desde la propia categorización de estos bienes. Ya en la Carta de Venecia (ICOMOS, 1964), en su artículo 7 establece lo siguiente en cuanto a la conservación de monumentos:

El monumento es inseparable de la historia de que es testigo y del lugar en el que está ubicado. En consecuencia, el desplazamiento de todo o parte de un monumento no puede ser consentido nada más que cuando la salvaguarda del monumento lo exija o cuando razones de un gran interés nacional o internacional lo justifiquen (p. 2).

En este sentido se abre la puerta al posible traslado derivado de una serie de causas que son fruto del deterioro y la degradación y que podrían conllevar la pérdida de esa manifestación. Hay que considerar que este tipo de obras se encuentran, en muchas ocasiones, expuestas a las inclemencias meteorológicas, que dañan y degradan de forma continuada las distintas capas que las conforman. Esta cuestión es una de las motivaciones más comunes de los cambios de ubicación de este tipo de piezas que, sin embargo, debe ser evaluada considerando factores como el deseo del artista acerca de su perdurabilidad, la importancia de la autenticidad de algunos elementos, la necesidad de aparición de huellas de degradación que también pueden ser intencionadas, etc.

Por otro lado, encontramos dentro de la teoría contemporánea la inclusión de la “función de los bienes patrimoniales” (Muñoz, 2003, p. 153). Esta función se concibe con una naturaleza inmaterial, por ejemplo, para “la expresión de ideologías, de identidades, oferta de cultura y ocio, etc.” (Muñoz, 2003, p. 153). En este sentido, de comprensión de la función de esas manifestaciones, es necesario entonces ubicarlas en el lugar para el que han sido creadas para que puedan cumplir de esta forma con la función reconocida a nivel social y por deseo del artista.

En cuanto a la perdurabilidad de estas obras y a la posibilidad de su intervención, hacemos referencia a los Principios generales para la aplicación del Código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano (García et al., 2016), en su artículo 9 hace referencia a aquellas obras que, de forma consensuada, podrán intervenir debido a “un reconocimiento patrimonial y social dentro de su contexto como obras BIComún” (p. 189). La palabra fundamental que nos interesa es la inclusión de “contexto” (García et al. 2016, p. 189) como elemento que infiere la necesaria ubicación de la obra en dicho entorno para ser conservada, preservando a su vez los valores propios de las obras contemporáneas a los que hacía referencia la Teoría contemporánea de la Restauración (Muñoz, 2003).

Se entiende que las manifestaciones artísticas en las que se enmarcan el arte urbano y público deben considerarse bienes inmuebles o, al menos, aquellos elementos consustanciales a los inmuebles en los que se ubiquen. Volvemos de nuevo entonces a lo referido en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía, en su Capítulo III Régimen de protección en la Sección 1ª Actuaciones sobre inmuebles protegidos:

Artículo 33. Autorización de intervenciones, prohibiciones y deber de comunicación sobre inmuebles. 1. Todo inmueble inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz es inseparable del lugar donde se ubica. No se podrá proceder a su desplazamiento o remoción, salvo que resulte imprescindible por causa de fuerza mayor que afecte a su integridad o de interés social y, en todo caso, previa autorización de la Consejería competente en materia de patrimonio histórico.” (p. 25)

A través de este artículo se incide en la pérdida de valores y funciones que puede suponer para un bien inmueble ser trasladado de ubicación, aunque deja abierta la posibilidad a causas de fuerza mayor. Sin embargo, en el artículo 42 de la Ley 14/2007, que hace referencia al Patrimonio Mueble, incluye dentro de dicha categoría “aquellos elementos o fragmentos relevantes de bienes inmuebles que se encuentren separados de estos” (p. 28). Es decir, a través de esta referencia se entiende que el resto que no se encuentran separados no se rigen por dicho Título IV de Patrimonio Mueble y, por lo tanto, deberían regirse por el Título III de Patrimonio Inmueble. Sin embargo, a través del análisis realizado de la Guía Digital del Instituto Andaluz del

Patrimonio Histórico (s.f.b) y de los tesauros del Patrimonio Cultural de España, en el Diccionario de Técnicas (Ministerio de Cultura, 2024), se deduce que se encuentran clasificados como bienes muebles incluso aquellos que no se encuentran separados del bien inmueble en el que se ubican. Esto da a lugar a una percepción errónea en cuanto a la importancia del contexto en el que se sitúan estas obras, que nos lleva a su desprotección y posible destrucción o traslado.

Volviendo a la definición de bienes muebles del Código Civil, en su Capítulo II, artículo 335, se especifica, como se ha mencionado anteriormente, que son “en general todos lo que se pueden transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estuvieren unidos” (p. 81).

Las obras de arte urbano y público, de ser consideradas como un bien mueble, podrían trasladarse. Estos traslados suelen ser frutos de diversas casuísticas como la degradación de obras debidas a factores intrínsecos como los que se refieren a la propia formulación de los materiales y capas que los conforman y a extrínsecos como los de carácter antrópico, fruto de las condiciones ambientales, de su función, etc. Si su estado de conservación llega a ser muy deficiente se deben establecer una serie de pautas que definan la posibilidad del traslado. Dicho traslado podría realizarse con éxito mediante la ejecución de un arranque, proceso complejo y, sin duda, arriesgado para la integridad de la obra. Su naturaleza matérica no se vería en exceso modificada, pero se la privaría de su entorno, a la vez que dicho contexto inmueble se vería modificado al perder los valores que dicha obra le hubiera aportado. Esta cuestión no es insalvable pero cuestionable sobre todo desde el punto de vista del artista que debería ser consultado al igual que la sociedad en la que la obra se ha insertado que también puede aportar su opinión al respecto.

Pongamos como ejemplo que se procediera al arranque de las pinturas de la Capilla Sixtina para ubicarlas en un museo con otras medidas de conservación que mejoraran su preservación. Sería impensable su traslado, su significación social en dicha ubicación es incuestionable y así se reflejaría si se hiciera una consulta. Lo vemos claro en este ejemplo, pero no suele ocurrir lo mismo cuando hablamos de arte urbano y público.

En este sentido, hay que darle importancia a la intención del artista y al valor que la sociedad en la que este inserta la obra ha otorgado a dicha manifestación. Tal y como se recogía anteriormente, el artículo 334 del Código Civil incide en el “propósito” (p. 81) de que los elementos que se incluyan en dicho bien inmueble se unan de “forma permanente” (p. 81) a él. Por ello, dicho contexto debe ser preservado. En este sentido, cabe remarcar lo mencionado en el Artículo 3 del Código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano (García et al., 2016):

El conservador-Restaurador y todos los profesionales implicados adquieren, trabajando en contacto directo con el Arte Urbano, una responsabilidad con la sociedad a la que pertenecen dichas intervenciones artísticas (vecindario y propietarios de los lugares intervenidos) y con el artista. (p. 188)

Sin embargo, se demuestra que no siempre se conservan estas obras en su ubicación original o que se tienen en cuenta los deseos de aquellos que tengan relación con el contexto en el que se ubican y con el deseo del artista. Se conocen traslados de estas obras ejecutados mediante los distintos sistemas que se suelen utilizar para el arranque de pinturas murales. Dichos sistemas se enmarcan en tres tipologías: *stacco a massello*, *el stacco* y *el strappo* (Amor, 2017). Estos procesos de arranque se empezaron a regular con la Carta de Venecia de 1964

(ICOMOS, 1964), como se ha comentado anteriormente, haciendo referencia a la necesidad de que la obra perdure “en el lugar en el que está ubicado” (p. 2). Esta normativa y otras siguientes establecieron las bases para la protección de las obras murales, para evitar que se realizaran arranques sin una motivación justificada. Estos elementos que revisten diversas superficies deben ser conservadas *in situ*, exceptuando los casos de emergencia teniendo en cuenta que “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” (ICOMOS, 2003, p. 4).

En el caso del arte urbano y público los procesos de arranque y copia para su traslado a otras ubicaciones deben estar supeditados, como ocurre en todas las manifestaciones artísticas contemporáneas y actuales, al deseo del artista sobre la perdurabilidad de su obra (Sánchez et al., 2008; Soriano et al., 2006). Además, como se ha explicado anteriormente, se debe llegar a un consenso entre “el autor de la misma, especialistas de diferentes disciplinas relacionadas, la comunidad e incluso, el propietario y el organismo local” (García et al. 2016). Por lo tanto, se trata de decisiones complejas y no unilaterales. Las motivaciones de traslado de estas obras pueden ser, entre otras, de tipo económico, social, por riesgo de pérdida o por expolio de las obras. Por ejemplo, como ha ocurrido con obras de Banksy al aumentar la venta de sus obras en galería, empezaron a realizarse arranques y copias de las que estaban ubicadas en el contexto urbano, desprotegidas o vendidas por los propios propietarios de la ubicación de las mismas (Amor, 2016). Por ello, una de las principales causas de traslado es por motivos económicos, porque suponga mayor lucro su traslado a otra ubicación, a pesar de que los deseos del artista contravengan dicha acción. Otras motivaciones pasan por la urgencia por abandono, degradación y/o destrucción de su ubicación original, en cuyo caso habría que hacer un estudio en profundidad con todos los agentes implicados para determinar si, efectivamente, es necesario realizar el traslado de la obra o debe seguir el paso del tiempo y desaparecer.

#### 4 CONCLUSIONES

Se concluye que las manifestaciones artísticas de arte urbano y público deberían tener un reconocimiento de bien inmueble, de forma que se les reconociera su carácter contextual, considerando la importancia de la ubicación en la que se conciben para evitar la pérdida de su significación y de los valores de naturaleza intangible intrínsecos a esta. Como se ha comentado, según la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, se otorga la misma importancia al inmueble y a su contenido. Aunque la pintura mural, como técnica y dentro de esta las manifestaciones de Arte urbano y público, fueran consideradas como un bien mueble, como se ha podido constatar en el ejemplo expuesto de la *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía* (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s.f.b), estas deberían tener la misma consideración que el inmueble en el que se ubica. En cualquier caso, se concluye que el traslado de su ubicación original en el caso del Arte urbano y público menoscaba su integridad al considerarse no solo sus elementos tangibles sino también aquellos intangibles que están vinculados a su contexto, de manera que no puede separarse “de él sin quebrantamiento de la materia o deterioro del objeto” (Código Civil, 1889, p. 81). Se considera así que se produciría, en el caso de traslado de estas obras, un deterioro ya no solo de las manifestaciones artísticas englobadas dentro del Arte Urbano y Público, sino también del contexto en el que se ubica, al eliminar de él los valores que dicha manifestación le ha aportado.

Por ello, en cuanto a los condicionantes que existen para la intervención, uno de los principales es el deseo del artista y de la comunidad en la que se inserta, cobrando, por lo tanto, especial importancia su propiedad y ubicación (Santabárbara, 2021). Por lo tanto, se constata que el traslado de este tipo de obras a través de procesos de arranque, atenta contra su naturaleza contextual, ya que son creadas para una ubicación concreta y, en ocasiones, concebidas para desaparecer.

## 5 REFERENCIAS

Amor García, R.L. (2017). *Análisis de actuación para la conservación de grafitis y pintura mural en aerosol. Estudio del 'strappo' como medida de salvaguarda* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/89086>

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, 87-96. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.402>

García Gayo, E., Amor García, R.L., Luque Rodrigo, L., Senserrich Espuñes, R., Gasol Fargas, R.M., Mata Delgado, A.L., Pastor Valls, M<sup>ª</sup>T., Sánchez Pons, M., Santabárbara Morera, C., Úbeda García, M<sup>ª</sup>I., Vázquez de la Fuente, M<sup>ª</sup> del M. y Giner Cordero, E. (2016). Anexo I: Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano. *Ge-Conservación*, 10, 186-192. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.419>

ICOMOS (2003). *Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales. 14<sup>a</sup> Asamblea General del ICOMOS, octubre 2003*. ICOMOS. [https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/01/wallpaintings\\_e.pdf](https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/01/wallpaintings_e.pdf)

ICOMOS (1964). *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios*. ICOMOS. [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_sp.pdf)

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (s.f.a). *Tesouro de Patrimonio Histórico Andaluz*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. <https://guiadigital.iaph.es/tesouro-patrimonio-historico-andalucia>

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (s.f.b). *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. <https://guiadigital.iaph.es/>

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Boletín Oficial del Estado núm. 155, de 29 de junio de 1985.

Ley 14/2007, de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía. BOJA núm. 248, de 19 de diciembre de 2007. BOE, núm 38, de 13 de febrero de 2008.

Macarrón Miguel, A.M<sup>ª</sup>, Calvo Manuel, A.M<sup>ª</sup> y Gil Macarrón, R. (2019). *Criterios y normativas en la conservación y restauración del Patrimonio Cultural y Natural*. Síntesis.

Ministerio de Cultura (2024). *Diccionario de Técnicas*. Tesoros del Patrimonio Cultural de España. <https://tesauros.cultura.gob.es/tesauros/>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2016). *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX*. Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Editorial Síntesis.

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.).

Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. Gaceta de Madrid, núm. 206, de 25 de julio de 1889.

Sánchez Pons, M., Clavel Piá, I., Rabanaque Vicente, T. y Nebot Díaz, E. (2008). El conocimiento del mural contemporáneo, un paso previo a su restauración: proyecto para la catalogación de murales contemporáneos en la ciudad de Valencia. *Arché*, (1), 53-58. <http://hdl.handle.net/10251/32364>

Santabárbara, Carlota (2021). La autenticidad en el arte contemporáneo... ¿qué conservar? *Ge-conservación*, 20, 275-288. <https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.1079>

Sociedade Mixta de Turismo de Ferrol (s.f.). *Ruta de las Meninas de Canido*. Sociedade Mixta de Turismo de Ferrol. <https://visitferrol.com/ruta-de-las-meninas/>

Soriano Sancho, P., Regidor Ros, J.L., Valcárcel Andrés, J. y Gárate Llombart, I. (2006). Métodos de documentación de una pintura mural a extinguir. *Arché*, (1), 65-70. <http://hdl.handle.net/10251/32366>

UNESCO (1954). *Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado y reglamento para la aplicación de la convención*. Registración en la ONU el 4 de septiembre de 1956, nº 3511.