



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Evolución histórica y estudio técnico de la tradición del cartón-piedra en la imaginaria festiva valenciana.

EDGAR CANO CUARTERO

Directores

Dr. Vicente Guerola Blay
Dr. Antoni Colomina Subiela



MÁSTER OFICIAL

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

13ª edición 2017/2018

**EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y ESTUDIO TÉCNICO DE LA TRADICIÓN DEL
CARTÓN-PIEDRA EN LA IMAGINERÍA FESTIVA VALENCIANA.**

Trabajo de Final de Máster

EDGAR CANO CUARTERO

Directores

Dr. ANTONI COLOMINA SUBIELA

Dr. VICENTE GUEROLA BLAY



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

VALENCIA 2018

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

Nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea.

Somos como enanos aupados a hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos, no por la agudeza de nuestra vista o por nuestra elevada estatura, sino porque somos elevados por su gran altura.

- Bernardus Carnotensis



Resumen

El cartón-piedra ha sido históricamente la base para la elaboración de diversos elementos festivos populares y tradicionales: gigantes y cabezudos, esculturas procesionales, bestiario, etc., que forman parte del folclore popular. En Valencia son parte esencial de las celebraciones más arraigadas y activas, baste citar las celebraciones procesionales del Corpus o el arte efímero de las Fallas, cuya importancia y valor patrimonial se han visto incrementados en los últimos años.

Pese a esta premisa, existe aún un gran desconocimiento, tanto en lo referente a la presencia y papel de estos trabajos de cartón en la historia, como en los procesos y materiales constructivos utilizados para su elaboración. Esto es debido principalmente al escaso valor patrimonial que se le ha dado históricamente al cartón, a la privativa visión gremial de los artesanos que trabajaban este material y a lo efímero de las propias creaciones. Estas circunstancias han generado un gradual desuso de las técnicas tradicionales en favor de métodos con nuevos materiales.

La presente investigación analiza de forma general los diferentes factores que participan en la complicada contextualización del cartón-piedra en el arte festivo, desde sus orígenes hasta su consolidación como técnica de uso habitual en diferentes industrias creativas. El trabajo persigue realizar un estudio histórico-técnico en vistas a analizar los diversos exponentes tipológicos de imaginería festiva dentro de los márgenes de la geografía valenciana, así como otras muestras coetáneas y afines. El objetivo principal es generar un documento que compile las características específicas y desarrolle aquellos aspectos temáticos que permitan un conocimiento particular, concreto y unitario del fenómeno del cartón-piedra, así como la puesta en valor de un patrimonio artístico de escaso reconocimiento patrimonial. El trabajo persigue como última aportación la revisión del estado actual que permitirá determinar las posibles soluciones a la progresiva desaparición de la manufactura artesanal en cartón-piedra.

Palabras clave: cartón-piedra, papel maché, arte efímero, imaginería festiva, oficios tradicionales.

Resum

El cartó pedra ha sigut tradicionalment la base per a l'elaboració de diversos elements festius populars i tradicionals: gegants i capgrossos, escultures processionals, bestiari, etc., que formen part del folklore popular. A València, estos elements, són part essencial de les celebracions més arrelades i actives, baste citar les celebracions processionals del Corpus o l'art efímer de les Falles, la importància i valor patrimonial de les quals s'han vist incrementats en els últims anys.

Malgrat aquesta premissa, existeix encara gran desconeixement tant en allò referent a la presència i paper d'aquests treballs de cartó en la història, com en els processos i materials constructius utilitzats per a la seua elaboració. Açò és degut principalment a l'escàs valor matèric que se li ha donat històricament al cartó, a la privativa visió gremial dels artesans que treballaven aquest material i a lo efímer dels propis treballs, la qual cosa ha generat una gradual caiguda en el desús de les tècniques tradicionals realitzades amb aquest component en favor de mètodes amb nous materials.

La present investigació analitza de forma general els diferents factors que participen en la complicada contextualització del cartó-pedra en l'art festiu, des dels seus orígens fins a la seua consolidació com a tècnica d'ús habitual en diferents indústries creatives. El treball persegueix realitzar un estudi historicotècnic en vistes a analitzar els diversos exponents tipològics d'imatgeria festiva dins dels marges de la geografia valenciana, així com altres mostres coetànies i afins. L'objectiu de la investigació és generar un document que compile les característiques específiques i desenvolupe aquells aspectes temàtics que permeten un coneixement particular, concret i unitari del fenomen del cartó-pedra, així com la posada en valor d'un patrimoni artístic d'escàs reconeixement patrimonial. El treball persegueix com última aportació la revisió de l'estat actual que permetrà determinar les possibles solucions a la progressiva desaparició

Paraules clau: cartó-pedra, paper maché, art efímer, imatgeria festiva, oficis tradicionals.

Abstract

The plasterboard has traditionally been the basis for the elaboration of various popular and traditional festive elements: gigantes and cabezudos, processional sculptures, bestiary, etc., which are part of popular folklore. In Valencia, these elements are an essential part of the most deeply rooted and active celebrations, it is enough to mention the Corpus Christi processional celebrations or the ephemeral art of the Fallas, whose importance and patrimonial value have increased in recent years.

Despite this premise, there is still a great lack of knowledge, both the presence and role of these paperboard works in history as well as the processes and construction materials used for its elaboration. This is mainly due to the low material value that has been given historically to the plasterboard, to the exclusive guild vision of the craftsmen who worked this material and to the ephemeral nature of the creations themselves. These circumstances have led to a gradual disuse of traditional techniques in favor of methods with new materials.

The present investigation analyzes in a general way the different factors that participate in the complicated contextualization of the plasterboard in the festive art, from its origins to its consolidation as a technique of habitual use in different creative industries. The work aims to conduct a historical-technical study in order to analyze the various typological exponents of festive imagery within the margins of Valencian geography, as well as other contemporary and related samples. The objective of the research is to generate a document that compiles the specific characteristics and develops those thematic aspects that allow a particular, concrete and unitary knowledge of the cardboard-stone phenomenon, as well as the enhancement of an artistic patrimony of scarce patrimonial recognition. The work pursues as a last contribution the revision of the current state that will allow to determine the possible solutions to the progressive disappearance of the creative artisanal manufacture in cardboard-stone.

Keywords: plasterboard, paper mache, ephemeral art, festive imagery, traditional trades.



Índice

1. Introducción	13
2. Objetivos	15
3. Metodología	17
4. La tradición del cartón-piedra	
4.1. El concepto «cartón-piedra».....	21
4.2. La tradición del cartón-piedra en el contexto valenciano.....	24
4.2.1. El camino del papel: de Oriente a Valencia.....	24
4.2.2. El origen de los trabajos en cartón y el Siglo de Oro valenciano.....	26
4.2.3. El Barroco efímero y la Valencia del siglo XVIII.....	30
4.2.4. La Valencia industrial.....	35
4.2.5. El siglo XX y el camino a la modernidad.....	39
4.3. La imaginería festiva	
4.3.1. Imaginería religiosa: figuras devocionales y procesionales.....	45
4.3.2. Los carros alegóricos: las Rocas.....	49
4.3.3. Bestiario.....	57
4.3.4. Gigantes y cabezudos.....	63
4.3.5. Imágenes carnavalescas y figuras cuaresmales.....	68
4.3.6. La escultura efímera satírica: fallas y hogueras.....	72
4.4. La imaginería en la cultura del entretenimiento.....	78
4.4.1. El cartón en el espectáculo: títeres y autómatas.....	78
4.4.2. Tematizaciones.....	79
4.4.3. La industria juguetera.....	80
5. El papel y el cartón como materia prima: materiales, tipologías técnicas y procesos escultóricos	
5.1. Tipos, configuraciones y usos.....	85
5.1.1. La pasta de papel.....	85
5.1.2. La hoja de papel o cartón.....	87
5.2. La manufactura de una obra de cartón-piedra.....	88
5.2.1. El espacio de trabajo.....	88
5.2.2. El boceto y la maqueta.....	90
5.2.3. El método indirecto.....	92
5.2.4. El modelado directo.....	102
5.2.5. Imprimación, acabado y protección.....	104
6. La conservación de la imaginería festiva	
6.1. Principales causas de degradación.....	108
6.2. Protocolos de conservación preventiva.....	109
6.3. Protocolos de conservación curativa.....	111
6.4. Restauración.....	113
7. Conclusiones	119
8. Bibliografía	123
9. Anexo I: Glosario terminológico	135
10. Anexo II: Table de factores de deterioro	149



Introducción

El uso del papel como soporte en procesos escultóricos y decorativos es un método creativo que se lleva implementando desde la Antigüedad. Los países asiáticos, cuna de este material y los primeros en instaurar el procedimiento, utilizaban una técnica basada en pastas de papel para la manufactura de artes suntuarias y objetos rituales. Éste proceso se extendería a Europa a través del intercambio cultural, fruto tanto del comercio marítimo con Oriente como por el traspaso de información cedida por artesanos asiáticos emigrantes. Sin embargo, su empleo no llegaría hasta siglos más tarde, datándose las primeras referencias entre los siglos XIV y XV, ya que el conocimiento de la elaboración de la principal materia prima, el papel, no se asentaría en el continente hasta el siglo XI; siendo los árabes los que instalarían los primeros talleres y molinos papeleros en Córdoba, Toledo y Xàtiva.

El procedimiento se adaptó a los usos y funciones de las culturas receptoras y se crearon variantes técnicas que en la actualidad se engloban bajo el término «cartón-piedra». En el territorio valenciano arraigó con especial intensidad, probablemente por la desarrollada tradición papelerera con la que se contaba, e inició una tradición artesanal que todavía se mantiene. Con papel y cartón se han realizado en esta zona infinidad de obras para los más variados ámbitos; los contextos religioso y festivo, ambos estrechamente ligados, fueron aquellos para los que se ha elaborado la gran mayoría de ellas. Cabe destacar las propias a la imaginería popular, que han conformado el folclore de los distintos pueblos y ciudades de la región y que aún hoy en día participan en sus principales tradiciones.

Pese a la profusa producción existen pocos ejemplos antiguos que hayan pervivido hasta la actualidad para ser estudiados, y aquellos que aún se conservan han sido objeto de modificación física y morfológica. En primera instancia, se puede atribuir esta tesitura a su carácter funcional, con la necesidad de constantes reparaciones, que brinda a las obras un aparente fin efímero; o a las inherentes propiedades de la base celulósica, que hacen estos trabajos especialmente sensibles a factores ambientales y al ataque biológico. No obstante, es la propia concepción social, unida a la privativa visión gremial de los artesanos, la que ha causado el mayor perjuicio a las creaciones de esta tipología: realizadas en cartón, un material calificado como «pobre» durante muchos años, han sido consideradas obras de escaso valor cultural. Por un lado, esta percepción les ha suscitado un escaso interés público, sin publicaciones específicas, motivo por el cual han quedado relegadas a breves menciones en manuscritos monográficos y libros y opúsculos de fiestas. Por otro, el relativo desconocimiento técnico y el escaso valor asignado las ha destinado a restauraciones arbitrarias o, en el peor de los casos, a su degradación y ulterior desaparición.

El presente estudio nace de una inquietud particular por el conocimiento del origen, presencia e importancia histórica de estas imágenes tradicionales, suscitada a partir de la participación personal en el contexto festivo valenciano e incrementada tras descubrir la regresión de la técnica del cartón-piedra. Así pues, el objetivo último, es presentar un documento centrado en la imaginería festiva que reúna los distintos aspectos del contexto de este método creativo y permita servir de base para futuras investigaciones más específicas.



Objetivos

El presente documento persigue un doble objetivo: por un lado, definir el contexto de la tradición del cartón-piedra, así como analizar la repercusión que ha tenido en el entorno valenciano, a través del estudio histórico y técnico de este método creativo. Por otro, identificar e interpretar el estado actual de dicha tradición, con el fin de determinar las posibles causas de su progresiva decadencia. Estos objetivos generales se alcanzarán a partir de unos más específicos:

- Realizar una revisión bibliográfica a fin de encontrar la documentación necesaria para determinar la presencia y papel en la historia de la tradición del cartón-piedra.
- Definir y describir, a partir de esta documentación, las actividades en las que participó esta práctica y localizarlas en los diferentes periodos históricos.
- Especificar los pasos a seguir para realizar un objeto en cartón-piedra en sus diferentes variantes constitutivas.
- Identificar y enumerar los ejemplos más representativos de las principales tipologías de imaginería festiva, avatares fundamentales y últimos vestigios de la técnica.
- Señalar las causas de deterioro de estos objetos y establecer una metodología para su correcta conservación y restauración.
- Diagnosticar las razones del estado actual del oficio del cartón-piedra.



Metodología

La actual investigación se ha dividido en tres fases diferenciadas.

La primera, cuyo objetivo era establecer las bases contextuales del proyecto, se distribuye en dos partes. Por un lado, se ha realizado un estudio histórico de la tradición del cartón-piedra, centrado en el entorno valenciano, en el que se ha determinado el origen, evolución, papel y presencia de este proceso creativo. Paralelamente, se ha llevado a cabo un análisis técnico de los diferentes procedimientos y materiales empleados.

En la segunda fase, de carácter más específico, se han examinado los principales exponentes de imaginería festiva de la geografía valenciana que se han servido del cartón-piedra para su elaboración. Para ello, se ha realizado una minuciosa búsqueda de las diferentes imágenes tradicionales, catalogando en tipologías temáticas aquellas localizadas. Posteriormente, se procedió a un examen individual de las diferentes categorías, centrándose en el marco conceptual, el histórico y el técnico de cada una y relacionando los diferentes aspectos con el contexto general establecido en el bloque anterior.

En la tercera fase, se ha realizado un estudio técnico del proceso de factura del cartón piedra en sus diferentes vertientes y configuraciones, con énfasis en el matizado contemporáneo en contraste con la visión más tradicional. Asimismo se ha realizado una breve y sintética incursión, dada la extensión de tema, en los protocolos del ámbito de la conservación de dichos bienes.

La investigación finalizó con el desarrollo de unas conclusiones a la que se le adjunta un breve anexo compuesto por un glosario terminológico.

El presente documento, principalmente de carácter compilativo y de revisión, se apoya en registros documentales, bibliográficos y audiovisuales obtenidos en bibliotecas y repositorios virtuales, hemerotecas, archivos históricos y en la red, con la ayuda ocasional de bases de datos y catálogos. Estos registros han sido complementados y contrastados con diversas fuentes orales, entre las que se encuentran especialistas con conocimientos específicos importantes sobre la tradición del cartón-piedra (fabricantes, artesanos y artistas), entidades relacionadas con el contexto festivo (comisiones de fiestas, asociaciones y administraciones públicas), historiadores y profesionales del mundo de la conservación y la restauración.

Adicionalmente, se han obtenido registros fotográficos mediante una acción de campo directa sobre los ejemplos remanentes de imaginería festiva y la labor creativa de los especialistas del sector.

Durante toda la elaboración del documento se han utilizado tesauros específicos, glosarios y diccionarios técnicos para mantener un correcto y riguroso uso del vocabulario.



La sexta Maravilla: El Coloso de Rodas.

4

LA TRADICIÓN DEL CARTÓN-PIEDRA

Página anterior: arco triunfal en forma de Coloso de Rodas realizado en cartón en 1797 con motivo de las fiestas celebradas por la beatificación del patriarca Ribera. Grabado de la Biblioteca Valenciana.

La tradición del cartón-piedra ha sido poco valorada y menos aún estudiada pese a la persistencia de importantes ejemplos de su manufactura. El empleo de papel para la realización de piezas tridimensionales ha sido un recurso válido en todo el globo. Partiendo de los productos de Oriente, se han creado diversas escuelas europeas, cuyo uso en la técnica del papelón y pastas de papel ha marcado pautas para la creación de tradiciones artesanales similares en América. Accesible, barata y de fácil manipulación, la técnica con cartón ha fascinado a artesanos y artistas, que la han implementado para los más dispares trabajos, variando y adaptando el proceso y los materiales al uso requerido.

4.1. EL CONCEPTO «CARTÓN-PIEDRA»

El término «cartón-piedra», surgido durante el siglo XIX y potenciado por imagineros con objeto de promocionar un cartón homónimo,¹ se ha ido ampliando desde entonces para incluir procesos que no necesariamente se relacionaban con dicho material y cuya tradición ya se extendía desde siglos atrás. Esto ha generado un amplio abanico de definiciones,² hecho que ha provocado cierta inexactitud al determinar qué procesos engloba y qué obras se encontrarían dentro de su marco técnico. El único punto en el que coinciden la mayoría de autores es en su principal componente: la fibra celulósica extraída del papel.³ Esta tesis ha inducido a frecuentes errores etimológicos.⁴

Hasta el momento de su denominación como obras de «cartón-piedra», las piezas que usaban el papel para su composición recibían simplemente el apelativo genérico «de cartón». Por ello, la manera más sencilla de definir la naturaleza del concepto empezará por recurrir a la acepción más tradicional de este último vocablo.⁵

1 CISA CAMPS, F. y JUTGLAR ALVARO, N. (2017). "Procesos escultóricos: estampación en cartón desde Barcelona. Conservación de imaginaria festiva en uso" en *I Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia, 37-53, p.51.

2 Generalmente incompletas, obviando aspectos importantes y resultando en muchas ocasiones algo ambiguas.

3 MARTÍN, E. y TAPIZ, L. (1981). *DEAIG. Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas*. Barcelona: Don Bosco, p.106.

4 No es raro encontrar, en diversos escritos de cierto rigor e incluso en tesauros y diccionarios, definiciones y referencias al propio termino que se oponen o se contradicen entre ellas. Es común también ver confusiones entre las diversas técnicas que componen la tradición del cartón-piedra, en las cuales se usa indistintamente el concepto papel maché para definir un sistema estratificado y viceversa.

5 Se analizará la definición más clásica no solamente debido a que es más coetánea a las piezas que se describen, también porque en las nuevas definiciones se obvia el papel del proceso de elaboración



Fig. 1. Grabado que muestra a un laurente o formador, trabajador encargado de dar forma al papel introduciendo un tamiz en una tina y extrayendo la cantidad de pulpa de papel necesaria. Imagen extraída de *Art de faire le papier* de Joseph Jerome de la Lande, obra publicada en 1761. Academia de Ciencias de París.



Fig. 2. Anverso de un rostro ejecutado con el sistema de *tirar de cartó*.



Fig. 3. Reverso del rostro ejecutado con el sistema de *tirar de cartó*.



Fig. 4. Detalle y textura del rostro efectuado con el sistema de *tirar de cartó*.

Derivado del término italiano *cartone*⁶ (literalmente «papelón»), se define al cartón como un papel grueso y pesado⁷ que puede manufacturarse de dos modos: a partir de la superposición y posterior compresión de varias hojas finas de pasta de papel, pasta de paños o de papel viejo⁸ en estado húmedo, o de forma directa, donde se aplica una masa de pasta de papel proporcional al grosor de cartón que se quiera obtener.⁹ En ambos casos se produce una única lámina tras la evaporación del agua, cuyas propiedades cambiarán dependiendo del tipo de pasta, de las cargas y de otros aditivos utilizados.

Estos procesos de elaboración resultan análogos a dos variantes técnicas de producción de elementos tridimensionales en cartón o papel: el sistema de estratificado, también conocido como estampación de papel o *tirar de cartó*, que consiste en la superposición de hojas de papel o cartón humedecidas sobre un molde o volumen mediante una solución adhesiva,¹⁰ quedando, una vez seco, un perfilado endurecido. Por otro lado, tenemos el método de modelado de pasta de papel, también denominado *papier mâché* o papel maché¹¹, que radica en el triturado y desintegración de papelote¹² en agua con engrudo y otros aditivos, para posteriormente crear un volumen, ya sea a través del modelado directo o mediante una matriz, con la pasta obtenida. En ambos procesos, la materia prima en estado húmedo resulta un material versátil y plástico que, una vez seco, se caracteriza por su dureza, resistencia y liviandad.¹³

artesanal, determinando el material solo a partir de sus propiedades físicas: En la actualidad se considera cartón a cualquier papel con un gramaje comprendido entre los 450 y los 600 g/m² (podría establecerse a partir de los 224 g/m² aunque a este material se lo conoce como cartulina), relativamente rígido y con un grosor habitualmente superior a 1mm. KROUSTALLIS, S. K. (2009). *Diccionario de materias y técnicas. (I. Materias)*. Madrid: Secretaría General Técnica, p. 101-102. y MUÑOZ VIÑAS, S., OSCA PONS, J. y GIRONÉS SARRIÓ, I. (2014). *Diccionario técnico Akal de materiales de la restauración*. España: Akal, pp. 84-85.

6 Término surgido durante el siglo XVI derivado del vocablo italiano "carta" traduce literalmente como "papel" al español.

7 MUÑOZ. *Op. cit.*, p.84.

8 CALVO, A. (2003). *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 51-52.

9 KROUSTALLIS. *Op. cit.*, p.101.

10 MARTÍN. *Op. cit.*, p. 106.

11 Traducido como "papel machado" o "papel masticado" (ocasionalmente se trituraba la pasta en la boca), es otro de los términos que se emplea regularmente de forma incorrecta, utilizándose como sinónimo de "estampación de cartón".

12 Deshechos de papel o cartón usados, materia prima utilizada por la industria papelera como fuente de fibras celulósicas para la elaboración de papel reciclado.

13 A partir de esta relación, se puede resolver que el vocablo "cartón" en "cartón-piedra" hace referencia a los procesos análogos de creación de esta materia y no necesariamente al material empleado, como popularmente se cree. La terminación "piedra" evoca las principales características del resultado obtenido.

Se puede concluir con esto que la acepción clásica de escultura de cartón estaba más fundamentada en el procedimiento de manufactura del objeto que en la propia materia que lo conformaba. Y que el concepto cartón-piedra ha ido modificando su significado con los años para adaptarse a esta definición. Consecuentemente, deberían ser consideradas obras de cartón-piedra o *cartapesta*¹⁴ aquellas que estén elaboradas a partir de estas dos configuraciones técnicas.

Si bien esta definición resulta excluyente para técnicas semejantes que empleen íntegramente materiales como el pergamino, los trapos encolados o la pasta de caña, no resulta tan privativa en ciertos ejemplos de hibridación técnica. Y es que si existen casos en los que las obras han sido realizadas en su totalidad en cartón-piedra, éstos son una minoría. El formato más común en el que suelen materializarse es el de creación *polimaterica*,¹⁵ encontrándose en dos variantes. En primer lugar, en aquella en las que el cartón-piedra se utiliza para la elaboración de partes puntuales de una obra, como sucede en las Rocas del Corpus Christi de Valencia; en segundo, en las que la técnica ocupa uno o más estratos de una producción en la que se incluyen otros procesos, como es el caso de las esculturas de papelón.¹⁶ Del mismo modo, muchas de las obras cuentan con almas de otros materiales, así como abalorios y objetos decorativos.



Fig. 5. Anverso de un rostro ejecutado con la técnica de papel maché.

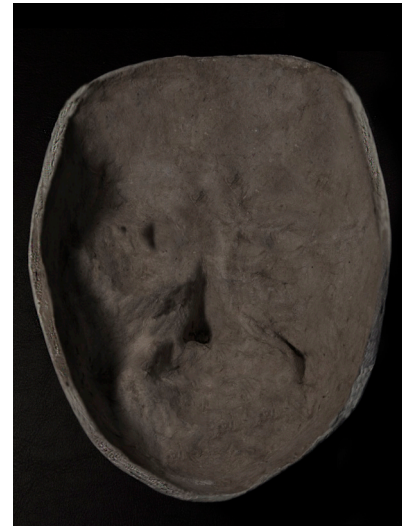


Fig. 6. Reverso de un rostro ejecutado con la técnica de papel maché.



Fig. 7. Detalle y textura del rostro efectuado con el sistema de tirar de cartó.

14 En la actualidad, el equivalente a cartón-piedra en italiano.

15 FERRARI, S. (2006). *Dizionario di arte e architettura. I termini, le correnti, i concetti*. Italia: Mondadori Bruno, p.116. Término Italiano utilizado en el contexto artístico sin una traducción directa al español. Su significado aproximado es: "Objeto realizado con múltiples materiales y/o técnicas" (trad. a.).

16 Esculturas procesionales realizadas en cartón y lienzo enyesado, cuyo peso liviano permitía la colocación de múltiples figuras formando escenas sacras. TRAVIESO, J. M. (2011). "Escultura de papelón: Un recurso para el simulacro" en *Revista Atticus*. Edición mayo del 2011, pp. 9-30, p. 11.

4.2. LA TRADICIÓN DEL CARTÓN-PIEDRA EN EL CONTEXTO VALENCIANO



Fig. 8. Un papelero árabe y sus utensilios. *Manuscrito del Cachemir*. India Office Library and Records.

4.2.1. EL CAMINO DEL PAPEL: DE ORIENTE A VALENCIA

Los primeros ejemplos de cartón-piedra existentes, pequeñas reliquias suntuarias recubiertas de innumerables capas de laca que han permitido su preservación,¹⁷ provienen de la antigua China, emplazamiento que también es cuna del principal material para su elaboración: el papel. Este material, descubierto en tiempos de la dinastía Han en el año 105 d.C. por el chambelán de la corte Ts'ai Lun,¹⁸ estaba compuesto de fibras celulósicas extraídas del *Kao-tschou* (morera papiritera) aglutinadas con agar-agar¹⁹. Pese a su importancia, el papel quedó encerrado durante más de cinco siglos entre las fronteras del Imperio Chino.²⁰

No fue hasta la conquista árabe de la ciudad comercial de Samarkanda,²¹ entre el 704 y el 715 d.C., que el papel empezó su trayecto a occidente. No obstante, la obtención de su método de fabricación se retrasó hasta el 751 d.C., fecha en la que unos papeleros chinos fueron capturados durante la insurrección de Turquestán contra China, transmitiendo este preciado conocimiento a los invasores.²² A partir de ese momento, este saber se expandió rápidamente por todo el mundo musulmán, creándose grandes centros productores de papel en Damasco, Bagdad, El Cairo, Fez y Ceuta, puerta de la península ibérica.

El papel llegó a la península en el siglo X procedente del norte de África,²³ estableciendo su manufactura en Córdoba, capital del estado árabe.²⁴ La elaboración se

17 GARCÍA ADÁN, P. (2014). "El papel maché y la forma tridimensional" en *Modelos y maquetas: la vida a escala*. Edición 2014, p.162.

18 Ts'ai Lun partió de anteriores intentos infructuosos de creación de un soporte para la escritura, en los que se usó filadiz o restos estropeados de capullo de gusano de seda, que lo encaminaron a la materia de la que se alimentaba íntegramente el gusano, la morera papiritera (*Broussonetia papyrifera*), determinándose que la elección de las fibras de este árbol, no fueron al azar.

19 Utilizando posteriormente nuevos tipos de aglutinante como el almidón de arroz o la sabia de raíz de *Hibiscus Manihot*.

20 VALLS I SUBIRÀ, O. (1978). *La historia del papel en España. Siglos X-XIV*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, p.52-57.

21 Segunda mayor ciudad del actual Uzbekistán y un emplazamiento muy importante en la Ruta de la Seda. Recibía, entre muchos otros bienes, papel, que llegaba esporádicamente a través de rutas de caravanas. *Ibidem*, p.64.

22 *Idem*.

23 Probablemente desde Fez o Ceuta.

24 Realmente el conocimiento del papel había llegado con anterioridad, durante el s.VIII, a Córdoba, y pese a que es posible que este se extendiera por el territorio peninsular, no llegó a arraigar hasta el siglo XI al llegar a Xàtiva.

extendió rápidamente a otros puntos del territorio bajo el control musulmán, llegando simultáneamente a grandes ciudades como Sevilla, Toledo y la que será el origen de la tradición papelera en la geografía valenciana y punto de expansión a occidente, Xàtiva, en la época Shatwi.²⁵

Desde esta población, que en el siglo XII ya disponía de un papel de gran calidad y difusión,²⁶ la tradición papelera empezó a expandirse por el resto del territorio y se asentó en poblaciones que cumplían unos requisitos imprescindibles. En primer lugar, un buen suministro de agua para el funcionamiento de los molinos papeleros y en segundo un constante abastecimiento de trapos, hecho que requería la localización de las industrias cerca de centros urbanos.

Estas ciudades representarían las bases de la tradición papelera en el territorio, núcleos que se conservarán hasta nuestros días. Por supuesto han existido crisis, como la acontecida durante los siglos XV y XVI, derivada del gran comercio que Valencia mantenía con Génova, que dejaron la industria en pausa.²⁷ Pero ésta, volvería a consolidarse a lo largo del s. XVIII²⁸ y se expandiría con las nuevas innovaciones del sector en la centuria siguiente²⁹, momento en el que se creó el primer papel especializado para la elaboración de escultura en cartón-piedra.



Fig. 3. Papel hispanoárabe procedente de un protocolo. Identificado como papel de Xàtiva o papel Shatwi en un inventariado posterior. Archivo del Reino de Valencia.



Fig.9. Papel valenciano de manufactura similar a la hispanoárabe empleado para secar tinta. Archivo del Reino de Valencia.

25 No es casualidad que en el siglo XI diversos molinos papeleros se establecieron en Xàtiva y formaran lo que podría considerarse como el primer complejo industrial papelero europeo, ya que contaba con una famosa tradición de confección de trapos de lino, principal componente del papel en la época. BOTELLA GÓMEZ, A. (1981). "La industria papelera: su localización en el País Valenciano" en *Cuadernos de geografía*. Nº 29, p.178.

26 Este papel, que se distribuyó a oriente y occidente, obtuvo tal fama que en el norte de África al papel antiguo se le llama genéricamente papel *Shatwi* (Fig.3). VALLS. *Op. cit.*, p.130.

27 VALLS I SUBIRÀ, O. (1978). *La historia del papel en España. Siglos XV-XVI*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, p.52-57.

28 VERDET GÓMEZ, F. (2014). *Historia de la industria papelera valenciana*. Valencia: Universitat de València, p.17. Coincidiendo con el segundo auge de los trabajos de cartón y el resurgimiento y especialización de algunas tradiciones olvidadas que los emplean. Llegando a contar con 90 molinos papeleros

29 *Ibidem*, p.15. Desde su aparición hasta el siglo XIX no han existido grandes innovaciones técnicas en el sector papelero valenciano, excluyendo la fuerza hidráulica y la "pila holandesa". Con la aparición de la máquina de papel continuo se inició una cadena de avances técnicos que acabaron con el sistema tradicional de elaboración.

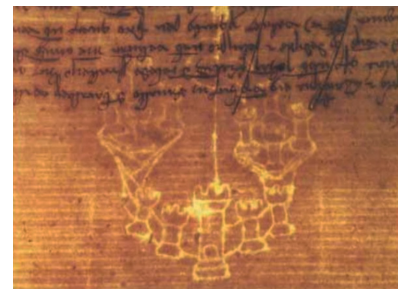


Fig.10. Detalle de filigrana con el escudo de la ciudad de Xàtiva (año 1371). Archivo Municipal de Alzira.



Fig. 11. Alfonso V el Magnánimo portando la cimera típica de los reyes de Aragón, presumiblemente realizada en cartón o pergamino, en la que se representa el famoso *drac-pennat* (dragón alado), en el *Armorial ecuestre del Toisón d'Or*, ca. 1433-1435. Biblioteca Nacional de Francia.

4.2.2. EL ORIGEN DE LOS TRABAJOS EN CARTÓN Y EL SIGLO DE ORO VALENCIANO

La escasa valoración y la consecuente falta de registros han supuesto una dificultad añadida para datar exactamente el origen de la tradición del cartón-piedra en el territorio valenciano y la manera en la que surgió. La teoría más extendida sugiere que a través del comercio marítimo con Oriente, se importaron pequeñas piezas de artesanía realizadas con pasta de papel. Estas piezas fascinaron a los artesanos de Occidente, que trataron de emularlas con sus propios medios.

Los primeros registros del uso del papel para la manufactura de facturas tridimensionales datan del s. XIV.³⁰ No obstante, su empleo no alcanzó su auge hasta los siglos XV y XVI, en los que se recurrió al papelón para la elaboración de los más dispares trabajos.³¹

No es azar que el inicio de esta práctica se sitúe en este periodo. Valencia sufrió una expansión demográfica, económica y cultural debido a la estabilidad política local y el establecimiento de la burguesía en la ciudad.³² A mediados del siglo XV, la urbe ya contaría con cerca de 75.000 habitantes, transformándose en la ciudad cristiana más importante de la península Ibérica.³³ Empezaría así el conocido como el “Siglo de Oro Valenciano”, que abarcaría prácticamente todo el s. XV y principios del XVI, que situaría Valencia como capital económica, tecnológica y social de la península.

Durante todo este periodo, hubo un periodo de esplendor artístico que afectó a todas las disciplinas y que, con toda probabilidad, fue el que incentivó la creación de las nuevas obras en cartón. El cénit de este método creativo

30 Mayormente contratos laborales y registros de compras de materiales por artesanos. MONTERO TORTAJADA, E. (2017) “Noticias sobre la escultura en papel en Valencia y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media” en *Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia. 99-108.

31 AMADOR MARRERO, P (2012). *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Historia, análisis y restauración*. Directoras: Dra. María de los Reyes Hernández y Dra. Elisa Vargaslugo. Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, p.100.

32 La burguesía huyó a la ciudad de Valencia (donde obtuvieron cierta estabilidad) debido a los diversos conflictos con la nobleza aragonesa que sucedieron a raíz de la muerte de Martín el Humano (que reino desde el 1399 al 1410) y que no se disiparon hasta el reinado de Fernando I de Aragón y posteriormente de Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (ambos Trastámara, casa muy vinculada a la burguesía).

33 MOCHOLI ROSELLÓ, A. (2010). *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians. Segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*. Director: Aliaga Morell, Joan Ignasi. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, p.69.

aconteció durante el siglo XVI, con la llegada de nuevos procesos técnicos y modas procedentes del comercio con Italia.

Como resultado de este auge económico, y para contrarrestar la competencia que surgía con el comercio mediterráneo, los artesanos se unieron corporativamente en gremios para defender sus intereses laborales, dictando sus propias ordenanzas de actividad interna.³⁴

En la época no existía ningún oficio dedicado exclusivamente al trabajo en cartón, por lo que frecuentemente tenía influencia a extranjera; sin embargo, esta técnica creativa fue manejada y adaptada a su oficio por un considerable elenco de artesanos de diferente índole: carpinteros, entalladores, doradores, arquitectos, pintores, iluminadores y, con mayor asiduidad, imagineros, que con sus trabajos conformaron las bases de la actual tradición del cartón-piedra en Valencia.³⁵

El campo de prospección que puede dar más resultados en este tiempo, en lo que al cartón-piedra se refiere, es el de las celebraciones de cariz religioso y cívico, donde destacaban las entradas reales, efemérides y actos sacros en cuyos rituales los diferentes gremios participaban y competían activamente a través de la creación de manifestaciones artísticas de carácter popular.³⁶ El uso del cartón como material constructivo estuvo extendido entre estas exhibiciones creativas y formó parte de algunos de sus elementos más emblemáticos: estructuras efímeras en fiestas de calle (arcos triunfales, pabellones y altares); carros alegóricos, carrozas e imágenes ligeras, para pasacalles o procesiones como las del Corpus Christi; y utilería, objetos portables y atavíos para teatros y autos sacramentales.³⁷ Los ornamentos de este último ejemplo



Fig. 12. Escultura de Buda de papel maché, ca. 1100. Ejemplo de manufactura oriental de imágenes en cartón-piedra. Museo de Historia Natural de Budapest.



Fig. 13. Virgen de los Desamparados de Valencia sin vestir. Imagen extraída del artículo *La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón. Investigación y restauración de las actas de la I Jornada de Escultura Ligera* publicadas en 2016.

34 BRUQUETAS GALÁN, R. (2010). "Los gremios, las ordenanzas, los obradores" en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI Y XVII*. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. P.20-31 [Consulta: 27 de setiembre de 2017].

35 MONTERO. *Op. cit.*, p. 101-104.

36 Sobre el tema añade Tramoyeres (TRAMOYERES BLASCO, L. (1889). *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*. Valencia: Imprenta Domenech, p. 97.): "En los primeros tiempos, cuando los oficios comenzaron a iniciarse en la vida corporativa, la asistencia a las fiestas promovidas por la ciudad era puramente voluntaria, pero luego, al adquirir mayor importancia, la concurrencia fue casi obligatoria; Y si bien es cierto que no existe ley alguna que así lo determine, sobran datos no obstante, para creer que una costumbre no interrumpida vino a sustituir a la ley escrita, formando parte integrante de la jurisdicción municipal la facultad de obligar a los oficios corporados a que tomasen parte en las fiestas civiles y religiosas que patrocinaba la ciudad, representada en sus jurados y consejeros."

37 Entre los que destacaba por puesta en escena el Misterio de Elche,



Fig. 14. Máscaras medievales de pasta de papel resultantes del empleo de moldes de bulto. Museu Internacional de Titelles d'Albaida



Fig. 15. Cimera de Martín I de Aragón, principios del siglo XV. Real Armería de Madrid.



Fig. 16. Tarja i pavés de Lluís Cornell, procedentes de la cartuja de Valdecris, finales del siglo XIV. Museo de Bellas Artes de Castellón.

no eran exclusivos de estas celebraciones. La ligereza y la facilidad para emular la estética de materiales más pesados y valiosos hizo que la práctica se extendiera a la creación de tarjas, paveses, cimeras, yelmos de torneo y cascos de escuderos, generalmente usados en eventos de carácter militar y ceremonial.³⁸

Las fiestas de la época, incluso aquellas que mantenían un perfil solemne y sagrado, en la práctica se traducían en actos con un fuerte componente profano, en las que elementos de carácter divino se combinaban con aquellos de la idiosincrasia popular procedentes de las múltiples leyendas, fabulas y supersticiones que pululaban entre el pueblo llano.³⁹ Éstas narrativas se materializaban en personajes como los gigantes, cabezudos, bestias, o diablos que acompañaban las comitivas en estos festejos y aportaban un aire jovial y burlesco a los eventos. Asimismo, provenientes del carnaval y de espíritu crítico y satírico, eran de uso común entre los ciudadanos las máscaras de cartón que imitaban rostros humanos caricaturizados o deformes y cabezas de animales,⁴⁰ así como artefactos efímeros y representaciones mordaces para parodiar diversos aspectos de la sociedad del momento.

Desde el inicio de estas actividades, el clero, apoyado por los gobernantes de la época, se opuso directamente a los aspectos más profanos y grotescos de estos festejos. Interpusieron querellas que, debido al poder popular, resultaron infructuosas. Con el tiempo, adaptaron algunos de estos elementos y los dotaron de un significado simbólico de forma que obedeciesen a la narrativa cristiana. No obstante, la Iglesia nunca renunció a sus intenciones y los verdaderos conflictos se verían en los siguientes siglos.

drama sacro-lírico religioso que recrea la Dormición, Asunción y Coronación de la Virgen María, declarado como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2001 (Inscrito en 2008). UNESCO. Patrimonio Cultural Inmaterial. < <https://ich.unesco.org/es/listas> > [Consulta: 27 de diciembre de 2017]

38 Cennini en el "Libro del arte" además de explicar los tratamientos del papel (bruñido, dorado, tintado, etc) dedica un capítulo a la elaboración de estos abalorios (Capítulo CLXIX). CENNINI, C. (1998). El libro del arte. Madrid: Akal, p. 208.

39 Sociedad medieval inculta, especialmente tradicionalista
40 ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (2017). "Los moldes de máscaras para disfraces procedentes del Palacio del Marqués de Villorres de San Mateo" en *Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia, 79-83, p.79.

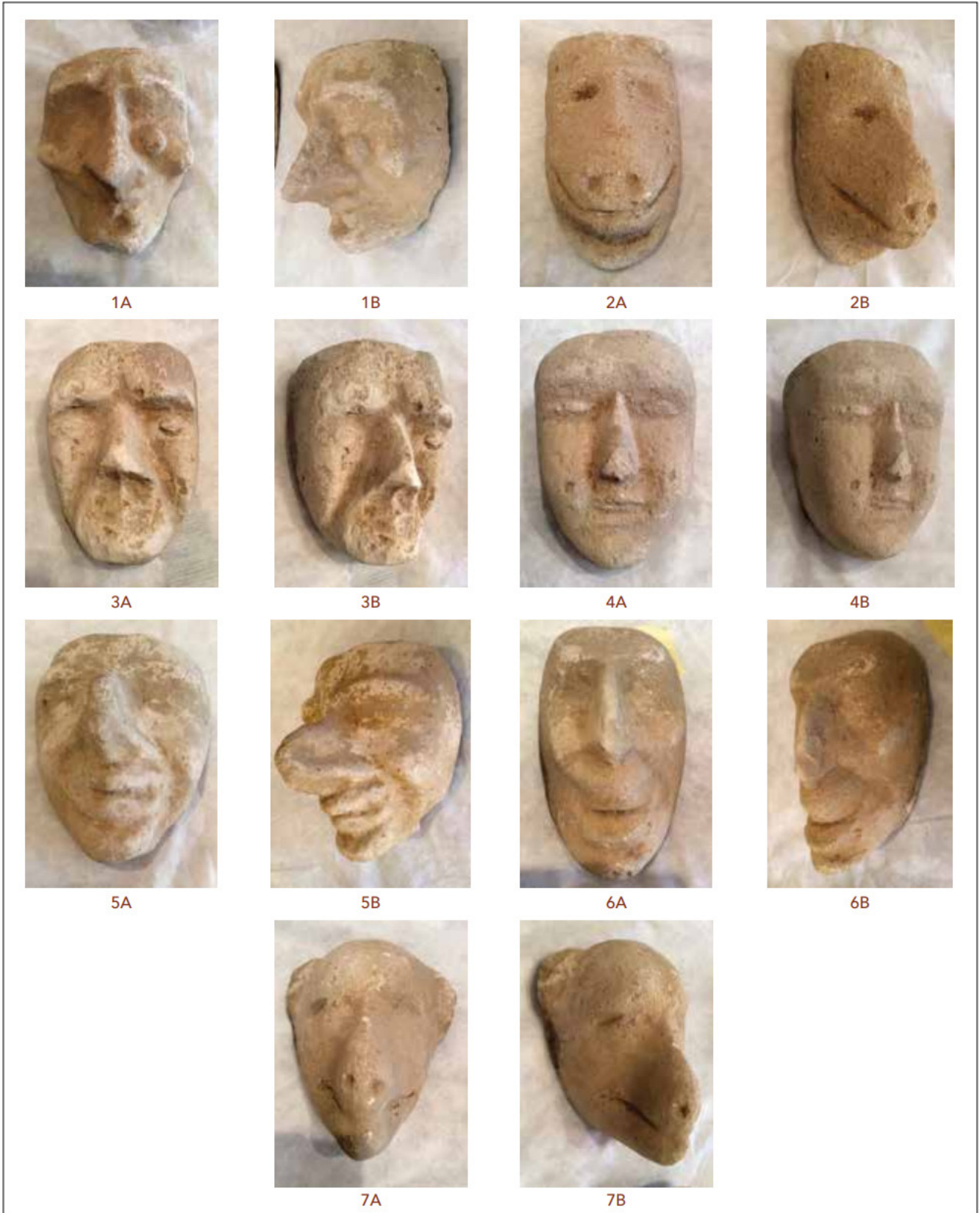


Fig. 17. Moldes de bulto realizados con yeso amasado con cola animal destinados a la manufactura de máscaras para disfraces, procedentes del palacio del Marqués de Villores en San Mateo (Castellón). Tabla extraída del libro de las I Jornadas de escultura ligera del artículo de Arturo Zaragoza *Los moldes de máscaras para disfraces procedentes del Palacio del Marqués de Villores de San Mateo (Castellón)*, 2016.



Fig. 18. Catafalco de Felipe IV en la Catedral de Valencia, 1665. Biblioteca Nacional, Madrid

4.2.3. EL BARROCO EFÍMERO Y LA VALENCIA DEL SIGLO XVIII

Desde mediados del siglo XVI Valencia vivía sumida en una crisis económica surgida a raíz del descubrimiento de América y la expulsión de los judíos en 1492, hechos que dañaron seriamente el comercio mediterráneo. Fue acentuada además por la expulsión de los moriscos en 1609,⁴¹ la peste y el cada vez más preponderante poder de la nobleza, que provocó la ruina del país y la bancarrota de la *Taula de Canvis* en 1613.⁴² Esta recesión fue atenuándose a lo largo del siglo XVIII, pero no fue hasta principios del siglo XIX que podría considerarse detenida.

Pese a esta coyuntura, el nivel lúdico de la ciudad no se atenuó, y las fiestas de calle proliferaron.⁴³ Como afirma la escritora Pilar Pedraza, «si las [fiestas valencianas] del XV aventajaron en esplendor a las del XVII, difícilmente pudieron igualarlas en número y frecuencia.»⁴⁴ El historiador Juan Bautista Perales reafirma esto en su análisis sobre el contexto festivo de la ciudad de Valencia:

Tales y tantas atenciones pesaban ya sobre el municipio, a más de las ordinarias y de las que exigía el rey, que no se comprende bien como el pueblo de Valencia podía vivir en el siglo XVII sin dejar de atender a sus tareas ordinarias para ganar el sustento, y acudiendo continuamente, siempre alegre, festivo y entusiasta, al sinnúmero de funciones y festejos que celebraba la ciudad, las cuales debían forzosamente interrumpir las habituales tareas del comercio, de los menestrales y de los labradores, sin dejar de contribuir a su lucimiento y ostentación y gastando, naturalmente, más de lo ordinario con los nuevos alicientes que ofrecía la ocasión de las fiestas, y la notoria variedad de ellas.⁴⁵

Resulta especialmente extravagante, dada la situación económica, el gasto desorbitado destinado a estas festividades

41 Población que representaba casi una tercera parte de los ciudadanos que habitaban el reino de Valencia en el momento de su expulsión.

42 FERRANDO, J. (1989). "Orígenes, elementos, naturaleza i organización del Regnum Valentiae" en En torno al 750 aniversario: antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia, vol.1, p.395-476.

43 La mayoría de las llamadas 'festes de carrer' provienen de esta sociedad tradicional y gremial de la Valencia preindustrial. Hacia 1870 todavía se celebraban más de cincuenta fiestas de calle en la ciudad en honor a santos, advocaciones marianas o a Cristo crucificado, cuyas imágenes se mostraban en pequeños retablos u hornacinas, o en un altarcillo colocado en la pared de cualquier edificio. BALLESTER-OLMOS J. F. (2018). "Las asociaciones vicentinas de valencia" en *Las Provincias*, 4 de febrero de 2018.

44 PEDRAZA, P. (1982). *Barroco efímero en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, p.25.

45 PERALES, J. Y ESCOLANO, G. (2015). *Décadas de la insigne y coronada Ciudad y Reino de València*. Tomo 3. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

que, como se registran en los libros de fiestas y opúsculos de estos dos siglos,⁴⁶ transformaban la totalidad de la ciudad en un escenario, dónde los habitantes y los visitantes se movían por la ciudad como si de actores se tratasen.⁴⁷ Cada edificación, incluidas aquellas de carácter eclesiástico y militar, se engalanaba con innumerables elementos efímeros siguiendo la tendencia estética barroca del *horror vacui*. Las telas, colgaduras,⁴⁸ luminarias,⁴⁹ flores reales y de cartón encolado,⁵⁰ pinturas con perspectivas fingidas, tramoyas⁵¹ y otras ornamentaciones de cartón-piedra y madera,⁵² fueron elementos de competición vecinal amistosa y actuaban como demostración de liquidez para las casas más notables de la urbe.

Por otra parte, los recorridos procesionales,⁵³ contaron con una mayor presencia de arte efímero. En este trayecto, altares, arcos triunfales, pabellones y otras estructuras gigantescas, destacando un Coloso de Rodas de cartón levantado en 1797 en la plaza del Mercado de Valencia⁵⁴ (fig.XX), reflejaban con absoluta fidelidad modas, gustos y simbología del Barroco valenciano.⁵⁵ Estos elementos, generalmente realizados en materiales «pobres» como madera, tela y cartón, emulaban mármoles, bronces y sedas, permitiendo la elaboración de unas estructuras de una aparente suntuosidad que de haber utilizado los materiales «nobles» no hubieran podido realizarse por el elevado coste.

Del mismo modo, este concepto se verterá al ocio y al entretenimiento privado, contextos en auge desde la conformación del Siglo de Oro español (ss. XVI-XVII). Dicho auge derivó en un ingente desarrollo de la escenografía destinada a teatros y



Fig. 19. Altar de la parroquia de San Juan en 1662 para la fiesta del Corpus Christi. El altar representa una escena alegórica a través de diversas formas de bulto animadas dispuestas en una perspectiva fingida. Archivo Histórico de la UV.



Fig. 20. Carro de los guanteros exhibido en la procesión del Corpus en 1662. Archivo Histórico de la UV.

46 A los ya cuantiosos gastos que las fiestas generaban, se añaden el de un nuevo género literario, los libros de fiestas, que se imprimían para dejar constancia de estas celebraciones o para difundirlas a otros reinos. PÉDRAZA. *Op. Cit.*, pp.32-34.

47 MÍNGUEZ CORNELLES, V. (1990). *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, p. 55.

48 *Idem*.

49 *Ibidem*, p. 60.

50 MONTERO. *Op. cit.*, p. 101-104.

51 MÍNGUEZ. *Op. cit.*, p. 70

52 *Ibidem*, pp. 67, 69 y 73.

53 *Ibidem*, p.17. Toda gran fiesta en el territorio levantino (y en el conjunto del reino) tuvo durante este periodo unos eventos comunes: misa mayor, procesión, toros, fuegos artificiales, comedias, torneos, etc. Las diferencias en el programa de fiestas radicaban, principalmente, en la ausencia de alguno de estos actos o al cambio en su orden de celebración. La actividad que nunca faltaba, siendo generalmente la de mayor envergadura y vistosidad, era la suntuosa carrera procesional en cuya comitiva participaba toda la ciudad.

54 GRADAS, A. (1797). *Carta anónima a los señores comisionados del cuerpo de especieros / [Antonio de Gradas]. Responde uno de los comisionados a la antecedente carta / [Cárls Leon F.]*. Valencia: imprenta de Miguel Estevan. Esta escultura de 40 codos de altura y subida en "dos peñascos simulados", fue financiada por el gremio de especieros. Su función era la de servir como arco triunfal para la Gran Procesión en las fiestas de beatificación del patriarca Rivera, celebradas en 1797.

55 GENOVÉS ESTRADA, I. (2012). "Manifestaciones efímeras en el Barroco valenciano" en *Los ojos de Hipatia*, 12 de mayo. <<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/manifestaciones-efimeras-en-el-barroco-valenciano/>>> [Consulta: 01 de febrero de 2018].



Fig. 21. El Coloso de Rodas levantado en la plaza del mercado en 1797. Biblioteca Valenciana.

corrales de comedia, para los que se crearon infinidad de estructuras efímeras que, en esta ocasión, servirán como escenario para obras teatrales profanas, recitales y conciertos. Esto responde a que la tradición valenciana del Barroco, divulgadora del absolutismo y la Contrarreforma, enfatizaba cuadros escénicos muy recargados y espectaculares, así como el uso de tramoyas y una técnica teatral que aludía a la utilización y confluencia de numerosos elementos al servicio de la representación escénica.⁵⁶

Estas actividades tenían cierto carácter reivindicativo. Independientemente de la intención de abstraer al ciudadano de las penurias de la vida cotidiana, se buscaba señalar y exaltar la aparente prosperidad del reino para devolver la confianza a un pueblo hastiado de su clase gobernante a través de una imagen de riqueza y grandeza generada mediante estos coloridos engaños. En adición, los poderes políticos y eclesiásticos quisieron evidenciar una actitud moralizante y sobria, motivo por el que se censuraban algunos de los rituales más característicos de los siglos anteriores, y que habían resultado importantes exponentes de la técnica del cartón-piedra.⁵⁷ Especialmente significativas fueron la prohibición de los carnavales⁵⁸ en 1627 y el veto de las danzas y los «gigantones» en iglesias y procesiones en 1780, poniendo fin a cinco siglos de elementos profanos en fiestas como el Corpus Christi.⁵⁹

En otro orden, la versatilidad de la técnica del cartón-piedra hizo que otros contextos artesanales, a partir del s. XVII, empezaran a mostrar un especial interés en ella y se independizarán del mundo religioso y festivo del cual habían dependido hasta el momento. Inicialmente en talleres artesanales y a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con la primera Revolución Industrial, en pequeñas industrias especializadas, la técnica irá asentándose a lo largo del territorio valenciano.⁶⁰ En estos espacios se producirá mobiliario⁶¹, objetos suntuarios⁶² y ornamentales⁶³ y útiles militares.⁶⁴ Cabe destacar también la importante tradición juguetera valenciana, que fabricará muñecas, caballitos y *bibelots* para posteriormente exportarlos al resto de la península y a Europa.



Fig. 22. Representación de la procesión del Corpus Christi del 1747. En el texto puede leerse: "En 20 de Septiembre de 1780 se comunico con orden del Rey por el R. Consejo se quitasen en todo el Reyno en las Prosecciones del Corpus la danza de Gigantes, y Tarasca, pretestando divertirse las Gentes con ellos, y faltar a la seriedad y Veneración q.e se debe a la Divina Magestad q.e se celebra". Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla.

56 LAUER, A. R. (2011). "Lorenzo García y el teatro valenciano del barroco tardío" en *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 47-56, pp. 48-49.

57 Eliminando por el camino muchos de los aspectos críticos que ponían en entredicho algunos de los dogmas que profesaban.

58 PEDRAZA. *Op. cit.* p. 69. En referencia a un decreto de la Real Audiencia de 1627.

59 ZARAGOZA AYARZA, F. (2016). *Antecedentes históricos de las comparsas de gigantes y cabezudos*. Calatayud: Ayuntamiento de Calatayud, p.2. En referencia a *La Real Cédula de 21 de julio de 1780* de Carlos III.

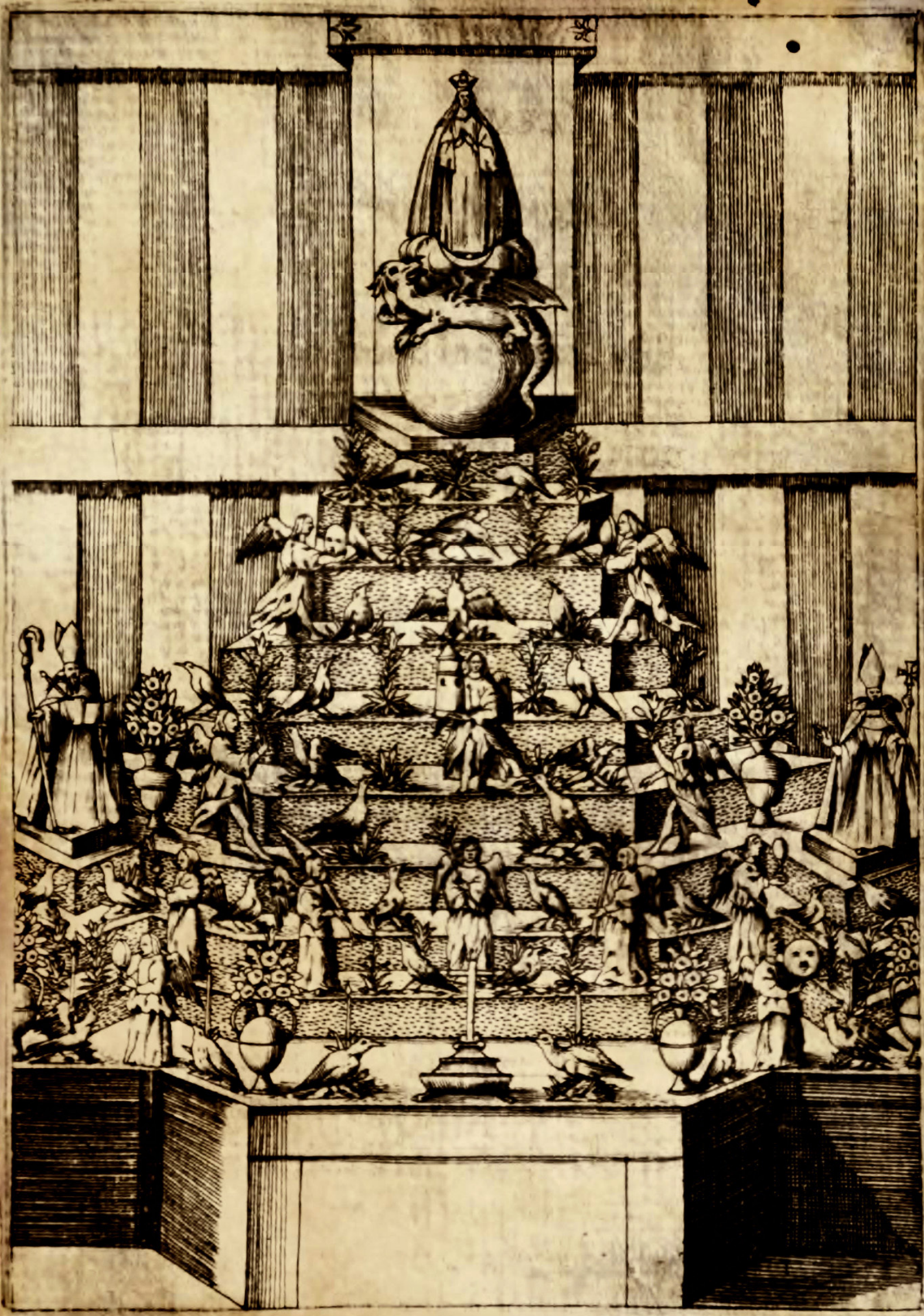
60 Desde el siglo XVII existía una industria del cartón-piedra en Europa, y desde países como Inglaterra y Francia ya se exportaban muebles (conocidos en la época por el nombre genérico de "japonismos" debido a la imitación estética del mobiliario de Oriente), entre otros muchos elementos, a España. Probablemente esta práctica comercial fuera la que propició la posterior actividad industrial valenciana en la que se empleó el cartón-piedra como proceso creativo.

61 Entre los enseres producidos destacará la manufactura de tocadores, mesas, sillas y contenedores de toda clase.

62 Entre cuya producción cabe subrayar las cajitas de rapé, las escribanías y las bandejas lacadas.

63 Destacando, entre otros muchos ornamentos los marcos, relieves y jarrones. GARCÍA ADAN. *Op. cit.*, p. 163.

64 Entre los ejemplos más notorios se incluyen cascos de soldados y casquillos de proyectiles. *Ibidem*, p. 164.





4.2.4 LA VALENCIA INDUSTRIAL

Pese al inicio turbulento que supuso para Valencia la Guerra de la Independencia (1808-1814) y las constantes permutas tipológicas sufridas en el contexto político,⁶⁵ el siglo XIX supuso un periodo de prosperidad y estabilidad para el territorio. Nutriéndose de los nuevos avances tecnológicos se recuperó gradualmente de la crisis sufrida desde el periodo anterior. Y es que esta etapa estuvo marcada por la aparición de numerosas invenciones que revolucionaron el globo y que supusieron el fin de la Valencia gremial para dar paso a la época industrial.

Entre los nuevos avances tecnológicos, el fundamental para la evolución técnica del cartón-piedra fue la máquina de papel continuo. Introducida a mediados del siglo XIX desde Francia,⁶⁶ posibilitó una mayor producción a un menor coste⁶⁷. Esto permitió a la ya arraigada tradición expandirse y propició la aparición, durante la segunda mitad de esta centuria, de industrias especializadas en la manufactura de un cartón de alta calidad destinado a la creación de imagerie y juguetes.⁶⁸ Y, a partir de este nuevo material, optimizarse, consiguiendo piezas que, careciendo del matiz más tosco de la fábrica artesanal del siglo XVIII, llegaban a contar con acabados tan delicados como la porcelana.⁶⁹

Es evidente entonces que, debido a la nueva índole y versatilidad de estos materiales, su aplicación se extendió entre los sectores industriales modernos, en los que, gracias a una maquinaria especializada, se elaborarían un sinnúmero de nuevos objetos. Esta industria, que perduraría hasta bien entrado el siglo XX, tuvo una importante presencia en la manufactura de objetos de aparente lujo destinados al uso cotidiano, entre los que destacaron broches, pitilleras, cajas y plumieres. Fue recurrente

65 En orden cronológico: El sexenio absolutista, el Trienio liberal, la Década Ominosa, etc. El método de gobierno seguirá variando periódicamente.

66 GONZÁLEZ BURGOS, F.R. (2001). "Papel a mano, papel continuo: Su elaboración a lo largo de la historia" en *AHHP*, núm.147, enero, pp. 77-78. Ingenio inventado por Nicolas Louis Robert y cuya patente utilizó su mecenas Léger Didot para instalar industrias por todo el mundo.

67 Ídem. El método manual de elaboración de papel hoja a hoja, resultaba un proceso lento y caro, respondiendo a la necesidad de cantidades ingentes de mano de obra especializada. En contraste, la producción en la máquina de papel continuo, generaba una tira continua de papel que quedaba enrollada en una bobina. Producía en el mismo espacio de tiempo, 10 veces más producto.

68 Cartón conocido popularmente como "esponjoso" o "espumoso", que según cita Vicente Domínguez, propietario de La Papelera Sant Jordi de Buñol, último gran exponente de este tipo de industrias, en una entrevista realizada por el autor, estaba inicialmente destinado, por sus propiedades absorbentes, a la exposición, comercio y transporte de pescado.

69 GARCÍA ADÁN. *Op. cit.*, p. 163.

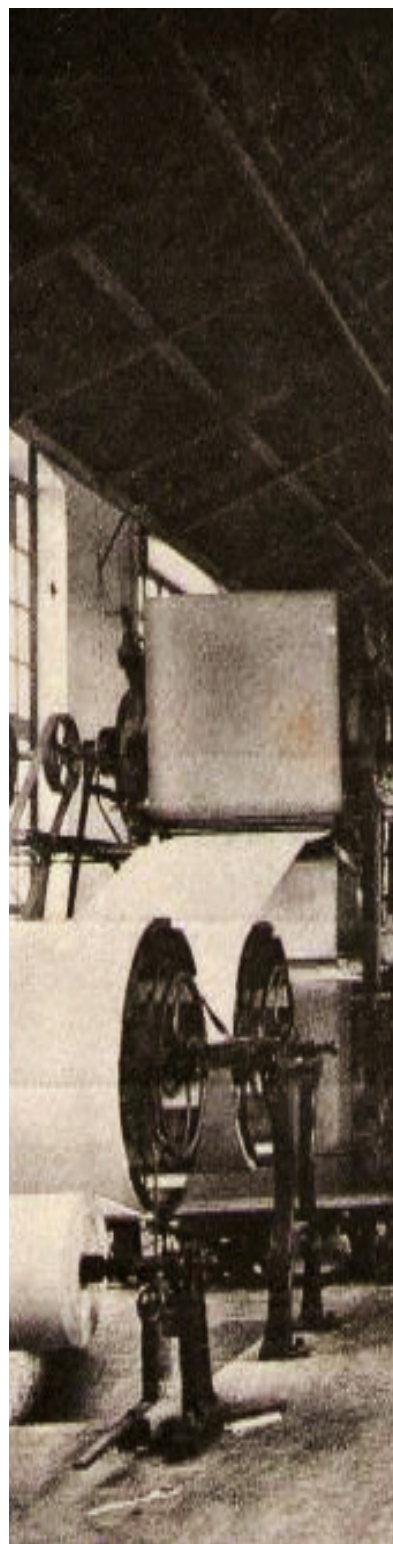


Fig. 23. Mecanismo de papel continuo en la fábrica de papel Hijo de Camilo Gisbert Terol, 1870. BIVIA.

Página anterior. Taller de carpintería y reparación de productos realizados en papel, anexo a la fábrica papelera Hijo de Camilo Gisbert Terol de Alcoy, 1870. BIVIA.



Fig. 24. Juguetes de cartón, trapo y hojalata expuestos en el Bazar Giner, uno de los muchos bazares que surgieron en el último tercio del siglo XIX en València. Archivo Mas de Barcelona.



Fig. 25. Silla de madera de finales del XIX con asiento repujado de cartón-piedra. Colección particular



Fig. 27. Preparación anatómica del ojo. 1882. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya.

también la fabricación de mobiliario y juguetería, que en esta etapa técnica contarían con un nivel de producción considerablemente superior al del siglo anterior y un mayor énfasis en el detalle.⁷⁰

Esta industria daría también el salto, aunque a un nivel notablemente inferior,⁷¹ hacia el contexto didáctico, a través de la elaboración de modelos educativos de papel maché para la enseñanza de la anatomía humana, la zoología y la botánica.⁷² Modelos que, debido a la resistencia y la ligereza del acabado en cartón-piedra, pueden ser manipulados reiteradamente por alumnos y profesores, sin que la integridad del útil se vea amenazada, como sucede en otros realizados en cera, yeso o vidrio.

El ámbito festivo también sufrió cambios. Las celebraciones de índole sacro y devocional, a raíz la desamortización de Mendizábal en 1836 y la consecuente supresión de muchas órdenes religiosas y desapego de los gremios, inició un proceso de declive que solo iría agravándose en los años venideros. A esto se le unió la mordaz crítica de la prensa liberal durante la segunda mitad del siglo XIX, que tachó su aspecto más folclórico de “muestra del salvajismo y la incultura populares”,⁷³ iniciando una secularización festiva. En consecuencia, se perdió mucho del esplendor que las caracterizaba, y numerosos elementos y figuras que participaban directa o indirectamente en los actos de estas festividades desaparecieron de las calles. Entre los desaparecidos se encontraban importantes exponentes de la tradición del cartón-piedra como los grandes ejemplos de arquitectura efímera, los bailes de máscaras como la “Danza de la Moma”⁷⁴ o personajes de la procesión como los Evangelistas, que cargaban utilería realizada en esta técnica.

70 Cuenta de ello lo darán la multitud de museos, como el *Museo Valenciano del Juguete* de Ibi, el *Museo del Juguete* de Denia o el *Museu del Juguete de Catalunya* de Figueres, entre otros muchos, que albergan un gran número de piezas de manufactura valenciana realizadas con esta técnica.

71 Debido principalmente a que este sector estaba ya dominado por otras personalidades como el doctor francés Louis Thomas Jérôme Auzoux (1797-1880), el artesano alemán Robert Brendel o el médico militar español José Díaz Benito (SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2014). “Cuerpos en cera del Real Colegio de Cirugía de San Carlos. De la creación de modelos anatómicos a la conservación de bienes culturales” en *Modelos y maquetas: la vida a escala*. Edición 2014, pp.116-133).

72 MAYONI, M. G. (2016). “Plantas de papier-mâché. Estudios técnicos y conservación de la colección Brendel del Colegio Nacional de Buenos Aires. Argentina” en *Ge-conservación*, 9, pp. 6-20.

73 ARIÑO VILLARROYA, A (1988): *El Corpus republicano. Evolución de la fiesta del Corpus entre 1860 y 1875*, Valencia, Ayuntamiento, p. 81

74 ATIENZA PEÑARROCHA, A.(1995). “La danza de la Moma del Corpus de Valencia” en *Revista de Folklore*, Tomo 15b, nº177, pp. 86-100. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Como contrapunto, el estado debilitado en el que el clero se encontraba en este periodo en unión con el nuevo pensamiento antropocentrista, propició el retorno de algunas de las fiestas y rituales prohibidos en los siglos anteriores, tímidamente en un inicio y contundentemente una vez asentados. De carácter abiertamente irreverente, satírico y crítico, fiestas como los carnavales o las Fallas cobraron de nuevo fuerza.⁷⁵



Fig.28. Ejemplo de festividad del siglo XIX de cariz carnavalesco en el que se pueden observar danzas, máscaras, bestias y otros símbolos con reminiscencias paganas. Goya, F. (1812 y 1819) *El entierro de la sardina*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁷⁵ Acompañando el despertar de estas fiestas, unas conocidas figuras tomaron la calle de nuevo. Gigantes, cabezudos, bestias y demás personajes con reminiscencias profanas, anteriormente ligados a las principales festividades, harán ahora acto de presencia en numerosas celebraciones menores, actos solemnes o eventos de cierta relevancia. Esta nueva visión polivalente de la imaginería festiva tuvo una magnífica acogida popular, generando un boom creativo en toda la geografía valenciana, que hizo que imagineros y escultores reputados, algunos de ellos provenientes del contexto fallero, realizaran estas características imágenes para una ingente cantidad de municipios. GONZALEZ GUDINO, M.A. (2005) · "Gigantes y enanos" en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, Valencia: Ajuntament de València, 2005, pp. 219.



4.2.5. EL SIGLO XX Y EL CAMINO A LA MODERNIDAD

El siglo XX resultó un periodo tumultuoso que sacudió los mismísimos cimientos de la sociedad. Cruzado por una dictadura que ocupó una parte importante del siglo (1939-1975), la cultura se vio amenazada por un periodo de homogeneización que puso en peligro algunas de las tradiciones más arraigadas. De un carácter profundamente religioso, las celebraciones más seculares y mundanas recibirán una singular atención del régimen franquista, que las censurará y prohibirá aduciendo razones morales o patrióticas. El ámbito del cartón-piedra se enfrentó además a varios eventos críticos como lo fueron el movimiento iconoclasta sucedido en 1936 y *la riuà* en 1957 que supusieron una dramática pérdida de innumerables imágenes realizadas en esta técnica.⁷⁶

Previamente a esto, durante los primeros años de la centuria, Valencia se encontraba sin una fiesta mayor, ya que el Corpus Christi, la antigua *Festa Grossa*, había sido rechazada debido a que era, en palabras del sociólogo valenciano Antonio Ariño, una “celebración esencialmente religiosa, controlada por las instituciones oficiales, que expresaba valores de jerarquía y orden y legitimaba la estratificación estamental de la sociedad mediante el recurso a la instancia transcendente.”⁷⁷ En otras palabras, poco afín a las costumbres y valores de la sociedad del momento.

Las clases dominantes de la ciudad probaron infructuosamente la implantación de una celebración alternativa promocionando fiestas como la Feria de Julio (1811), el Carnaval artístico (1894) o las Fiestas de Mayo (segunda década del s. XX),⁷⁸ celebraciones en las que participaron afamados artesanos del cartón.⁷⁹ Arraigó

76 BOSCH ROIG, L. (2012). *Archivo histórico de conservadores y restauradores españoles: la actuación del restaurador Luis Roig d'Alós (1904-1968)*. Directores: José Antonio Madrid García y Vicente Guerola Blay. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

77 ARIÑO VILLARROYA, A. (1992). “La Fiesta de las Fallas: una liturgia civil del valencianismo temperamental.” en *Revista de antropología social*, Nº 1, 1992, p. 33.

78 *Ibidem*, p.34.

79 Con la consolidación de las Fallas como la fiesta por antonomasia del territorio valenciano, se generará un conjunto de especialistas dedicado exclusivamente a la manufactura de los monumentos que provenían de este sector del cartón. Estos expertos, que desde 1910 ya recibían nomenclaturas como “autor de falla”, serán la base para la instauración, durante la década de los años 30, del nuevo oficio de artista-artesano fallero.



Fig. 29. Falla Na Jordana, plantada en 1989 en la Plaza del Portal Nou con el lema “*Mediterrànies*”. Obra del artista fallero Agustín Villanueva Collar en colaboración con Josep Ballester.

Página anterior. Carroza alegórica que simboliza la región levantina. Feria de Julio 1920. Levante-EMT Octubre de 1920.



Fig. 30. En 1904, el Ateneo Mercantil instaló en la plaza de la Reina una enorme pareja de huertanos, dentro de los actos de la feria de Julio, que pronto fue bautizada como Nelet y Quiqueta. Levante-El Mercantil Valenciano.



Fig. 31. Taller del Artista Modesto Gonzalez en 1934. Construcción de la Falla calle Escalante, Cabañal. Archivo Histórico de Valencia.

finalmente la fiesta de las Fallas por ser del gusto de todas las clases.⁸⁰

En este mismo orden y con una necesidad creciente de un sistema que permitiera organizar y velar por los intereses del nuevo colectivo de artistas falleros apareció, impulsada por el Comité Central Fallero,⁸¹ la Asociación de Artistas Falleros. Esta asociación, constituida en 1932 durante la Segunda República, será sustituida por el actual Gremio de Artistas Falleros en 1945,⁸² formado por la casi totalidad de los antiguos miembros de la asociación, tras la Guerra Civil y la instauración del nuevo régimen.⁸³

Este colectivo, pese a lo que su nombre parece indicar, no se limitaría exclusivamente a la construcción de estas colosales estructuras efímeras, sino que, desde su formación, se expandiría a muchos otros campos relacionados. De este modo, llegó a dominar algunos de los géneros creativos más vinculados al folclore popular valenciano, exportando su ingenio también a otras partes

80 Ídem. Según apunta Ariño, “[Las Fallas], por sus características, permitieron que todas las clases pudieran sentirse identificadas, al menos parcialmente, con los valores que catafalcos y prácticas rituales materializaban. Las clases populares, tradicionales protagonistas de la fiesta, disfrutaron con unos actos que no establecían fronteras ni divergencias, de talante populista y democrático, que ridiculizaban a los poderes dominantes apelando al pueblo. Las clases medias protagonizaron la reforma estética de la fiesta, y desde las comisiones de mayor postín conseguían sobresalir en el barrio y en el conjunto de la sociedad, acaparando los principales premios. Además, introdujeron otras novedades importantes como los falleros de honor y falleros mayores, que sirvieron de mediación simbólica para la participación de las clases altas. Estas, partidarias del buen gusto y la utilidad, saludaron elogiosamente la reforma estética de los catafalcos tradicionales y la instrumentalización turística del festejo. A su vez, se sintieron halagadas con el reconocimiento de estatus que suponían los cargos honoríficos y se integraron en la fiesta mediante la práctica de la condescendencia y el paternalismo deferencial.

81 SOLER I GODES, E. (2000). *Las Fallas 1849-1936*. Valencia: Albatros. Formado en 1929 por presidentes de las comisiones falleras, el Comité Central Fallero se encargó de regular y coordinar los diferentes aspectos de la fiesta de las fallas hasta su sustitución por la actual Junta Central Fallera en 1939.

82 HERNÁNDEZ I MARTÍ, G. M. (1993). “La historia del Gremio Artesano de Artistas Falleros” en *Los escultores del Fuego*, Valencia, Diputación de Valencia, p.68.

83 Esta permuta, que en la práctica fue poco más que un cambio de denominación a una del gusto del régimen franquista, le permitió a la organización esquivar algunos de los problemas generados por la abolición de la ley de Asociaciones, que había aprobado el gobierno de Sagasta en 1890, y a su vez recibir importantes beneficios bajo el patronazgo de este régimen.

de la península y el mundo⁸⁴. Elaboraron nuevos cabezudos, gigantes, carrozas, bestias, etc., y actuaron además como restauradores de estas, que eran especialmente propensas a dañarse.

También harían Incursión en el teatro y en la novísima industria del cine, elaborando escenografía y atrezzo para las producciones. Entre las obras cinematográficas en las que han trabajado estos artistas vinculados a la fiesta fallera, encontraremos algunas tan icónicas como *Bienvenido Mister Marshall* (1952), *Gulliver*⁸⁵ (1960), *El Cid* (1961), *La caída del Imperio Romano* (1964) o *Viaje al centro de la tierra* (1977), entre muchas otras.⁸⁶

Volviendo al contexto festivo, no todas las fiestas pudieron encajar bien en la nueva narrativa planteada por la dictadura. Las Fallas, que atenuaron su carácter crítico y asimilaron rituales religiosos, como la ofrenda de flores a la Virgen de los Desamparados,⁸⁷ gozaron de cierta benevolencia por parte del régimen. Por el contrario, rituales con reminiscencias paganas y grotescas o de carácter irreverente y transgresor fueron censuradas, como es el caso de la cabalgata del ninot o la *Degolla* en el Corpus, o directamente prohibidas como el carnaval y otras fiestas de calle.

Resulta oportuno señalar que, pese a ser particularmente perniciosa para las fiestas previamente ejemplificadas, el periodo franquista permitió el resurgir de algunas celebraciones, generalmente solemnes y vinculadas a la Iglesia, del estado de abandono en el que habían quedado durante la república. Entre éstas se encontraba la fiesta del Corpus Christi, tradición especialmente castigada, que, a partir de los años 40, empezó su recuperación. Inicialmente

84 Aún en la actualidad, pese a existir un pequeño número de empresas aisladas, el grueso del trabajo en imaginería festiva en el territorio valenciano es realizado por el Gremio de Artistas, que tiene también influencia fuera de la comunidad, rivalizando incluso con los *tallers d'Imaginari* (que optaron por una organización más descentralizada) en el propio mercado catalán.

85 Film que posiblemente sembró el germen que inspiró al artista fallero Manolo Martín, a elaborar en su taller el famoso Parque de Gulliver de Valencia.

86 ARIÑO VILLARROYA, A. (1993). "Los procesos productivos" en *Los escultores del fuego: aproximación a la historia del gremio artesano de artistas falleros de Valencia*. Valencia, Diputació de València, p. 193.

87 Tradición iniciada en 1941 como acto solemne religioso (sin ofrenda). Vinculada al contexto fallero en 1943 cuando a fallera mayor de la Falla entonces llamada San Vicente-Falangista Esteve (hoy San Vicente-Periodista Azzati), Pepita Pérez, quiso entregarle a la Virgen el ramo de flores que su comisión le había regalado por su santo. Y Oficializada con el apelativo "Ofrenda Floral" en 1945. Fuente: VALENCIABONITA (2017). "El verdadero origen de la Ofrenda de Flores a la Virgen de los Desamparados" en *valenciabonita.es*. Disponible en: <http://valenciabonita.es/2017/03/07/el-verdadero-origen-de-la-ofrenda-de-flores-a-la-virgen-de-los-desamparados/> [Consulta: 02 de diciembre de 2017]



Fig. 32. Cartel promocional del documental *El Imperio Romano en un taller Fallero*, en el que se muestra el proceso constructivo de los enseres en cartón-piedra para el rodaje de *La caída del Imperio Romano* (1964). Archivo Municipal de Valencia.



Fig. 33. Els Cirialots en la procesión del Corpus Christi en 1942. Biblioteca Valenciana. Colección José Huguet



Fig. 34. Danza de cabezudos, segunda mitad del s. XX. Fotografía: Mario Guillamón. Biblioteca Valenciana.



Figs. 35, 26 y 37. Fotografías de la exposición efímera "Amaga Els Vergonyes" realizadas por el equipo de Projecte Encés y expuestas en sus redes sociales.

con unas pocas figuras: les *Banderoles*, els *Cirialots*, los Apóstoles y Evangelistas y los gigantes y cabezudos. A las que se le fueron uniendo progresivamente nuevos personajes, siempre buscando recuperar el esplendor perdido.⁸⁸

También se beneficiaron del régimen otras fiestas como las de la Madalena en Castellón, en la que las gaitas, unos curiosos carros iluminados realizados en madera, yeso y cartón-piedra, entre otros materiales, recorrían en peregrinaje las calles de la ciudad; o las Hogueras de San Juan en Alicante, en las que primaban unas voluminosas estructuras efímeras, las hogueras o *fogueres*, similares a las fallas valencianas, pero de naturaleza más conceptual y alegórica.

La nueva libertad de expresión, junto a la proliferación en el mercado de nuevos materiales, entre ellos los sintéticos, hizo que este momento supusiera también un despertar artístico y experimental, dónde los creadores ya no estaban sujetos y vigilados por un gobierno censor. En este nuevo afán experimental, la técnica del cartón-piedra, tradicionalmente ligada a la elaboración artesanal de imágenes o la manufactura seriada industrial, pasó a ser utilizada como medio para la producción de obras de arte contemporáneas. En el territorio valenciano, artistas como Rafael Solbes y Manolo Valdés (Equipo Crónica), el colectivo Projecte Encés o Antonio de Felipe, utilizarían el cartón-piedra en su variante estratificada como soporte para la creación de algunas de sus obras que, a través de una perspectiva *pop*, coincidirían plenamente con la visión popular que tradicionalmente acompaña a las confecciones de cartón.⁸⁹

En este punto, resulta sencillo discernir que, a lo largo del recorrido histórico por el contexto valenciano, ha existido una constante fluctuación en las actividades en las que la tradición del cartón-piedra ha participado. Ha sido común que, en algunas épocas, unas hayan sufrido grandes crisis mientras que otras gozaban de un periodo de esplendor, invirtiéndose este estado en los años siguientes. Estas

⁸⁸ En 1977 se fundó el "Grup de Mecha" predecesor de lo que en la actualidad es L'Associació d'Amics del Corpus de la Ciutat de València", que se encargó de recuperar estos actos y tradiciones perdidas, además de velar, proteger y ensalzar la tradicional Festividad del Corpus Christi.

⁸⁹ COLOMINA SUBIELA, A. (2017). "La tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana" en I Jornadas de Escultura ligera, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia, p. 117.



Fig. 38. *Vaca Coca Cola*, 1995. Antonio de Felipe. Fotografía extraída de la revista digital The Cultural.



Fig. 39. *Los tres músicos*, 1971. Equipo Crónica. Galería Antonio Suñer.

variaciones, además, han sido alentadas e incrementadas por el estado económico de la sociedad, la acción de las propias clases gobernantes y el propio pensamiento del pueblo, tanto la burguesía más letrada como el vulgo más humilde, factores, por otra parte, especialmente volubles. La técnica del cartón-piedra, por el interés que ha suscitado entre artesanos y artistas, ha sido una constante en este caótico entorno. No solo ha resistido los envites de las diversas crisis, sino que ha sabido adaptarse a cada momento y situación, expandiendo su influencia.

Durante la segunda mitad del siglo XX, con la aparición de los nuevos materiales sintéticos, el cartón ha sido sustituido rápidamente en algunas de las que habían sido sus principales competencias. Mientras que en el ámbito industrial su desaparición fue rápida, en el festivo el declive ha sido lento y progresivo. Utilizados inicialmente de forma tímida, como complementos en la elaboración de imaginería festiva efímera,⁹⁰ materiales como la fibra de vidrio, la resina de poliéster y el poliestireno expandido⁹¹ le han ido ganando terreno al cartón, apropiándose del 90% de su cuota de mercado.⁹²



Fig. 40. *Conde Duque*, 1970. Equipo Crónica. Galería Antonio Suñer.

90 El poliestireno expandido se utilizaba antes de formar figuras completas, para detalles menores y la fibra de vidrio podía ser complementaria en la estampación de cartón, como un estrato más. En cualquier caso, eran utilizados para tareas menores.

91 Poliexpan, popularmente conocido como "corcho blanco"

92 Desde el año 2000 el uso de cartón en la geografía Valenciana a pasado de las 350 toneladas anuales a apenas 35. A día de hoy, el cartón-piedra, pese a su versatilidad y sus excelentes propiedades plásticas ha quedado relegado en un segundo lugar. Esta crisis en el uso, se ha transferido también a la industria del cartón esponjoso, la materia prima por antonomasia de esta práctica, que ha acabado por desaparecer, poniendo en peligro, aún más si cabe, la continuidad de esta tradición que tanto ha aportado al panorama social y cultural valenciano.



4.3. LA IMAGINERÍA FESTIVA

4.3.1. IMAGINERÍA RELIGIOSA: FIGURAS DEVOCIONALES Y PROCESIONALES

Según una de las teorías más reconocidas, las primeras imágenes religiosas de papelón fueron introducidas a la península ibérica por Huberto Alemán,⁹³ escultor al servicio de Isabel I de Castilla.⁹⁴ Otras fuentes afirman que este modelo de efigies, también denominadas *papelón europeo* o *pasta europea*,⁹⁵ tiene su origen en la tradición italiana del s. XV de emplear esculturas de *cartapesta* en arquitecturas efímeras destinadas a celebraciones y actos solemnes.⁹⁶ No obstante, si se incluyen las pequeñas y toscas figuras de papel encolado empleadas en la devoción doméstica⁹⁷ en la acepción clásica de imagen religiosa, esta tradición se remontaría como mínimo al siglo XIV.⁹⁸

Este tipo de imágenes ligeras que, a diferencia del modelo italiano, tenían una intencionalidad duradera, fueron destinadas al uso procesional, pues su propósito prioritario era el de aliviar peso y facilitar su manipulación. Así, es natural que su auge coincidiera con la Contrarreforma, dado que este movimiento, el cual buscaba establecer una nueva narrativa a través del control institucional de las manifestaciones artísticas, halló en los actos procesionales una útil herramienta didáctica y de adoctrinamiento.⁹⁹ De este modo, los simples actos de paseo procesional de imágenes devocionales mutaron en actos solemnes que, mediante una representación plástica

93 PEREDA, F. (2013). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, p. 308. Según afirma Pereda, su procedimiento, una producción seriada mediante moldes, fue "introducido personalmente por él mismo en la ciudad, y hasta cierto punto inventado también por él mismo, aunque readaptara una técnica de fabricación de esculturas que se había desarrollado ya en los Países Bajos bastante tiempo atrás."

94 CRESPO GUIJARRO, A. S. y CRESPO MUÑOZ, F. J. (2015). "Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica" en *Archivo Español de Arte*, Tomo 88, N.º 352 (octubre-diciembre 2015), pp. 403-408.

95 FERNANDEZ PARADAS, A. R. (2016). *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Vol. 1: Entre el Barroco y el siglo XXI. Antequera: ExLibric. 151-170, p. 162.

96 Los conocimientos de la técnica pasaron a Sicilia, isla que quedó bajo el dominio español, y de ahí, posiblemente, a la península y más concretamente a Valencia, núcleo de la Corona de Aragón. TRAVIESO, Op. cit., p.16. y FERRANDIS PINAZO, A. (2017). *Nuevas masillas de relleno para la reintegración volumétrica de escultura ligera en cartón piedra*. Directores: Pérez Marín, Eva, Sarrió Martín M^a Francisca y Simón Cortés, José Manuel. Tesis de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València, p.25.

97 El empleo de pequeños iconos religiosos para el culto en el hogar era una práctica común en la Antigüedad, basta con citar los dioses domésticos romanos. Desde entonces, la posesión de pequeñas representaciones divinas ha sido un acto común que ha sido practicado por todas las clases sociales en las culturas y religiones venideras.

98 MONTERO Op. cit., p.100.

99 MOTOYA LÓPEZ, A. (2004). "Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma" en *Artes, la revista*, N.º. 8, pp. 38-50, p. 40.



Fig.41. Reproducción de cartón-piedra de la Virgen de los Desamparados de Valencia realizada por Rosa María Román, técnico superior en restauración de la Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación (CulturArts IVCR) y Julián Otero, profesor de la Escuela de Arte y Superior Diseño de Valencia. Fotografía: Julián Otero

Página anterior: Láminas con acuarelas realizadas por Fray Bernardo Tarín representando la procesión del Corpus Christi. Biblioteca Valenciana.



Fig. 42. Imagen de papelón de *San Miguel Arcángel* de Llíria (ca. 1411), destruida durante la Guerra Civil. Archivo Municipal de Llíria.

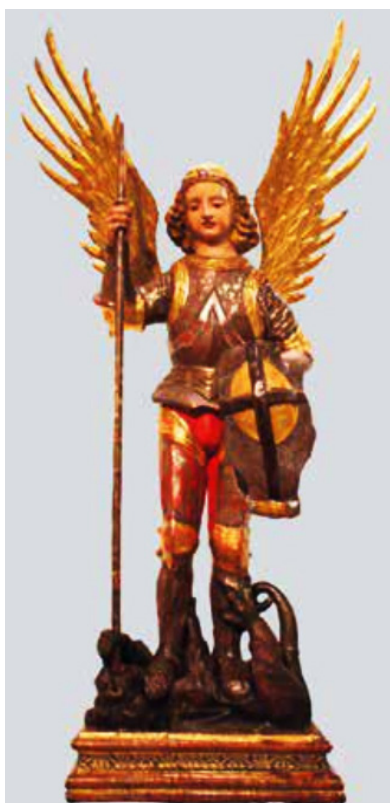


Fig. 43. *San Miguel Arcángel* de cartón-piedra perteneciente a los fondos del Museo Histórico del Ayuntamiento de Valencia. Fotografía: M^a Francisca Sarrió.

de momentos culmen de los evangelios y de los recién aprobados capítulos hagiográficos,¹⁰⁰ pretendían ilustrar e introducir a los fieles los nuevos relatos impuestos por la Reforma Católica. De este modo, bajo el riguroso control de la Iglesia, surge una nueva industria de imágenes que resultaron cada vez más complejas y llegaron a emular escenas de varios bultos, decorado incluido. De esta suerte surgió el género escultórico denominado paso procesional, el cual empleó imágenes ligeras de pasta de papel y cartón encolado con objeto de aligerar la carga de estos escenarios.¹⁰¹

No obstante, estas esculturas, cuyo uso se acentuó durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera de la siguiente centuria¹⁰², fueron paulatinamente sustituidas por obras talladas en madera, adecuadamente ahuecadas y en ocasiones incorporando telas encoladas, o por imágenes vestideras o de candelero,¹⁰³ cuya resistencia a la frecuente manipulación era notablemente superior a las de papelón. Esa coyuntura llevó a este género ligero a ser relegado a usos secundarios, como el de figurantes en altares efímeros, y a su ulterior descarte y abandono.¹⁰⁴

El carácter extremadamente delicado de las obras, en conjunto a los diversos movimientos iconoclastas acaecidos que causaron la destrucción de imágenes tan importantes como la del *San Miguel Arcángel* del Monasterio de Llíria,¹⁰⁵ ha llevado a la casi desaparición de esta modalidad escultórica en la geografía valenciana.

100 La Contrarreforma incentivó las figuras de los santos y las advocaciones a la Virgen María, que anteriormente ocupaban un lugar muy secundario en la doctrina católica, como ejemplo moralizante por medio de celebraciones en su honor como las previamente subrayadas y que ahora ocuparían un lugar fijo en el nuevo calendario gregoriano.

101 En las poblaciones más humildes se escogió esta tipología de escultura por su reducido coste, resultado de un proceso menos laborioso y de la producción seriada.

102 DA VEIGA, T. P. y ALONSO CORTÉS, A. (1916). *Fastiginia o Fastos geniales*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, pp. 10-11.

103 Imágenes compuestas por una cabeza y unas manos, talladas en madera y policromadas, unidos a una sencilla estructura o cuerpo de madera mediante unas extremidades que pueden estar articuladas. El cuerpo se aposentará sobre el denominado candelero, una estructura troncocónica constituida por varios listones de madera que enlazan el busto, la cintura o las caderas con una base que sirve de apoyo a la imagen. Las variantes que sustituyan el candelero por extremidades talladas son denominadas imágenes de *Cap i Pota*.

104 Un ejemplo importante es el altar del Convento de Nuestra Señora del Socorro que, según narra Pedraza, contenía "ángeles de cartón pintados y dorados portando símbolos de las letanías, y multitud de pájaros, también de cartón". PEDRAZA. *Op. cit.*, p. 206.

105 GARCÍA HERNÁNDEZ, G. y ROMÁN GARRIDO, R.M. (2017). "La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón. Investigación y restauración" en *I Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia, p. 149.



Fig. 44. La Virgen de los Desamparados en la Coronación del 12 de mayo de 1923. Biblioteca Valenciana Archivo José Huguet.

Los ejemplos clásicos que aún se conservan, pese a la pródiga producción que existió y que aún concurre en algunas regiones españolas,¹⁰⁶ se reducen a la *Virgen de los Desamparados* de la Real Basílica de Valencia y a la imagen de *San Miguel* conservada en el Museo histórico del Ayuntamiento de Valencia. Sin embargo, a razón de la cantidad de patrimonio valenciano aún por analizar e inventariar, y teniendo en cuenta la capacidad de emulación plástica de estas obras, cabe aducir la posibilidad de que existan remanentes aún por identificar.

¹⁰⁶ Ejemplo de ello lo tenemos en los talleres de Olot (Gerona), que generaron una auténtica industria de santos de pasta de papel, acuñada como *pasta de sants*, que aún se mantiene y que se caracterizaba por su producción seriada de imágenes. GUTIERREZ, J. M. (2008). "D' El Arte Cristiano al Museu dels Sants d' Olot" en *Revista de Girona*, N° 248, pp. 26-29, pp.28-29.



4.3.2. LOS CARROS ALEGÓRICOS: LAS ROCAS

Uno de los elementos más característicos y singulares del ámbito festivo valenciano son las denominadas rocas o *roques*, constituidos como carros triunfales contruidos a modo de escenario sobre los que antiguamente se representaban funciones teatrales y ejecutaban danzas. Servían de escenarios móviles en los recorridos procesionales que se incluían en la programación de los grandes eventos cívicos,¹⁰⁷ religiosos y efemérides. Estas estructuras monumentales exhibían habitualmente un compendio de imágenes, símbolos y alegorías de gran complejidad y riqueza realizadas con cartón, madera y telas. Algunas de ellas además contaban con ingeniosos mecanismos ocultos que las movilizaban o hacían que lanzasen chispas, humo y agua.¹⁰⁸

Su origen, aunque incierto, puede rastrearse hasta las representaciones teatrales cívicas y de cariz pagano que se realizaban desde el siglo XIII bajo el sobrenombre de «entremeses», denominación que adoptaron también los monumentales carros hasta su suplantación por el término «roca».¹⁰⁹ Estas interpretaciones eran uno de los espectáculos que más agradaban al pueblo y, una vez empleados en la fiesta del Corpus Christi, cambiaron a un trasfondo religioso en el que se asimiló y readaptó convenientemente la iconografía para fines eucarísticos bajo la denominación de *misteris*. Dichos *entremeses*, que con los años pasarían a conocerse como autos sacramentales, estaban escritos siempre en valenciano y eran representados «a peu o a dalt de la roca o entaulat»,¹¹⁰ es decir, el entremés era la obra interpretada y la roca, el escenario.

El erudito del siglo XIX Manuel Carboneres asevera, aludiendo al *Manual de Consells*, que el origen de las rocas

107 Como ejemplo de acontecimientos cívicos relevantes, se encontraban las entradas reales, las uniones dinásticas, celebraciones bélicas o sucesos políticos de relevancia nacional. Eventos que eran conmemorados a través de numerosos espectáculos entre los que destacaba la procesión, que cruzaba la ciudad en un recorrido fijado y en el que las Rocas ocupaban un papel especial.

108 Nótese este hecho en ejemplos tan paradigmáticos como la Roca de los Carpinteros de 1662, que tenía forma monstruosa y arrojaba chispas y humo por sus fauces; o el Carro de los Zapateros del mismo año, que contaba con la figura de un dragón que escupía agua ininterrumpidamente a una copa. PEDRAZA. *Op. cit.*, pp.304-305 y 312.

109 El término «entremés» se ha utilizado indiferentemente para referirse tanto a las representaciones teatrales y musicales como a las figuras que en ellas participan, lo que ha generado cierta confusión para interpretar ciertos textos de la época. Además de las rocas, dicha expresión comprendía un variado número de imágenes festivas, entre las que se encontraban gigantes, cabezudos, caballitos, etc. Muestra de ello lo tenemos en la Casa de los Entremeses de Barcelona, el equivalente catalán de la Casa de les Roques valenciana, en el que, como en esta última, se almacenaban los diversos personajes destinados a las celebraciones de la ciudad.

110 ROCA TRAVER, F. (2005). "La espiritualidad de la sociedad medieval valenciana" en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 21-36, p.32.



Fig. 45. Carro de los Sastres sacado el 1662 en procesión en las festividades en favor del misterio de la Inmaculada Concepción. Grabado por J. Caudi. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.

Página anterior. Las Rocas del Corpus Christi en la plaza de la Virgen. C.a. 1920. BVNP. Colección Vicente Peydro.

bien podría encontrarse en las representaciones teatrales realizadas en las fiestas de 1373 por la entrada a la ciudad de Matha de Armañac, consorte del Infante don Juan¹¹¹, en las que se exhibió el enfrentamiento entre un castillo y dos galeras, así como una batalla que enfrentaba a diversos soldados con un enorme dragón.¹¹² Sin embargo, el historiador Salvador Carreres no se adscribe a esta tesis y señala 1392, en la que salieron “una nau ab serenes e de una rocha sobre carros”¹¹³ con ocasión de llegada del ya coronado Juan I y su esposa Violante de Bar a Valencia, como fecha de inicio de la tradición de *les roques*. Por otra parte, otros autores entre los que figuran el escribano José Mariano Ortiz o el historiador Vicente Boix, no consideran los carros alegóricos como Rocas hasta su plena inclusión en la fiesta del Corpus y marcan su invención en 1535¹¹⁴ y 1413¹¹⁵ respectivamente.

111 CARBONERES, M. (1873). Relación y explicación (sic) histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia: basada en la que se publicó en el año 1815 Valencia: Imprenta de J. Domenech, p.11.

112 A este asunto el investigador Vicente Adelantado Soriano aporta que este mismo año las galeras *de pochá talla* ya no iban tiradas por cuerdas, sino montadas en carros con las ruedas tapadas por paños, y empujadas por hombres creando así la sensación de que se deslizan sobre las olas, ratificando el juicio de Carboneres. ADELANTADO SORIANO, V. (2004). “Una Consueta del Siglo XV” en *Lemir*, nº 8, pp. 10 y 13.

113 “Una nave con sirenas y una roca sobre carros” (trad. a.). Aunque en la descripción se hace mención al termino “roca”, esta hace referencia al contenido del carro, no al carro en sí, que es designado aún como “entremés”. CARRERES ZACARÉS, S. (1925). *Ensayos de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Tomo I. Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, pp.58-64.

114 ORTIZ, J. M. (1780). *Disertación histórica de la festividad, y procesión del Corpus, que celebra cada año la muy ilustre ciudad de Valencia, con explicación de los símbolos que van en ella. Ilustrada con varias notas antiguas relativas a éste y otros asuntos*. Valencia: en la Oficina de Joseph y Thomás de Orga, p.12. Cabe destacar que esta aseveración se debe a la falta de documentación que le permitiera concretar una fecha anterior, como señala en las notas a pie de página.

115 BOIX, V. (1858). *Fiestas Reales. Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. Valencia: Imp. De la Regeneración Tipográfica de Don Ignacio Boix, pp. 6-7. Fiestas celebradas para agasajar al nuevo rey, Fernando de Antequera, ahora Fernando I de Aragón en su primera entrada en Valencia. Para obsequiarle, los jurados ordenaron la construcción de tres nuevos carros triunfales.



Fig. 46. Carro de los Zapateros, 1662. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.

La primera ocasión en la que se empleó el término “roca” para definir estos carros triunfales, fue en 1402, año en el que los dietarios de la época advierten de la salida de varias “*roques o entremesos molt bells e propis e de gran admiració, quals jamás no foren vists semblants*”.¹¹⁶ A través de un documento de 1416 que narra un proceso judicial dónde Ximeno Roïç exige al convento de Predicadores el pago de una “*montanya o entremés*” se unifica la *montanya* con la roca, y se reitera la relación con los entremeses. Será a partir de 1433, con la asimilación total de estas estructuras por la fiesta del Corpus Christi, cuando el término “roca” cobra fuerza y reemplaza definitivamente al resto de expresiones.¹¹⁷

Pese a estas evidencias, se desconoce el origen de esta nomenclatura. El lingüista Francesc de B. Moll le otorga una etimología árabe, entendiéndola como carro monumental,¹¹⁸ mientras que Boix señala que la terminación hace alusión a la morfología del carro, que en ocasiones se asemejaba a un peñasco.¹¹⁹ Otras hipótesis apuntan que adoptaron el nombre por la Casa de les Roques, espacio que las albergó desde mediados del siglo XV, o de la simple inversión de sus sílabas: de “Carro” a “Roca”.¹²⁰

116 Descripción dada por el escribano Joan Belluga por la visita de los monarcas Martín I de Aragón y María de Luna a la ciudad de Valencia, cuya traducción aproximada es: “rocas o entremeses muy bellos y propios y de gran admiración, como jamás fueron vistos semejantes” (trad.a.). ALIAGA, J., TOLOSA, LL. y COMPANYY, X. (2007). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí I*. Valencia: Universitat de València, p.391 y BUENO TÁRREGA, B. (2016). La procesión de Corpus Christi de Valencia. Valencia: Fundación Joaquín Díaz, p. 150.
 117 ALEJOS MORÁN, A. (2005). “Manifestaciones artísticas del Corpus valenciano” en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 87-112, p.89. Hay que destacar que según los Manuals de Consells y Stabliments de la ciutat de València, las Rocas ya participaban en esta celebración desde los años 1413-1414. No obstante, el término no arraigó con fuerza hasta su adaptación como tradición regular.
 118 ALEJOS MORÁN, A. (2005). “Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano” en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 65-86.
 119 BOIX. *Op. Cit.*, p.7.
 120 PEDRAZA. *Op. cit.*, p. 55.



Fig. 47. Carro de los Roperos, 1662. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.



Fig. 48. Carro de los esparteros y los alpargateros, 1662. Detalle del peñasco al que las rocas pueden deber su nombre. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.



Fig. 49. Carro de los Sogueros, 1662. Detalle del peñasco al que las rocas pueden deber su nombre. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.

Pese a lo previamente mencionado, las Rocas no mantenían una actitud moralizante durante sus primeros años de existencia, ya que, aunque participaran en fiestas religiosas, sus motivos de construcción obedecían mayormente a fastos y conmemoraciones de origen cívico. Las imágenes cristianas se mezclaban con otras gentiles que funcionaban como escenario y personajes para unas interpretaciones, también de significado híbrido. Si bien este primitivo carácter de tablado ambulante se fue perdiendo paulatinamente para convertirse en auténticos monumentos, plagados de imágenes y escenas, no fue hasta el Concilio de Trento que las Rocas adoptaran un significado mayormente religioso y quedaran inherentemente unidas a la festividad del Corpus Christi. Bajo una estricta regulación, la Contrarreforma unificó el imaginario colectivo, y aquellos elementos discordantes a la nueva narrativa fueron convenientemente cristianizados para su uso como herramienta eucarística. Renovación iconográfica que se tradujo en un auge creativo que llevó a la tradición a su cénit.

En esta nueva etapa, que durará desde finales del siglo XVI hasta la primera mitad del XIX,¹²¹ la asistencia por parte de instituciones gremiales a las procesiones organizadas por la ciudad era obligatoria.¹²² De esta forma se entiende que la mayor parte de las rocas exhibidas pertenecieron a este colectivo, quienes aprovecharon esta circunstancia como una ocasión de público lucimiento y se esforzaron por manifestar su respectiva preeminencia.¹²³ Atendiendo a esto, no es raro que las rocas estuviesen en una constante permuta de estructuras, figuras e incluso advocaciones. No obstante, pertrechar los monumentales carros resultaba una ardua tarea, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, cuando se vivió una fuerte crisis económica¹²⁴. Peculiarmente fue en este periodo en el que las

121 Con la desamortización de Mendizábal en 1836, los gremios quedaron exentos de participar en las diferentes festividades. Perdiendo uno de sus mayores patrocinadores, la tradición de las Rocas entró en fuerte decadencia.

122 Tramoyeres expresa al respecto: «En los primeros tiempos, cuando los oficios comenzaron a iniciarse en la vida corporativa, la asistencia a las fiestas promovidas por la ciudad era puramente voluntaria; pero luego, al adquirir mayor importancia, la concurrencia fué casi obligatoria; y si bien es cierto que no existe ley alguna que así lo determine, sobran datos, no obstante, para creer que una costumbre no interrumpida vino a sustituir a la ley escrita, formando parte integrante de la jurisdicción municipal la facultad de obligar a los oficios corporados a que tomasen parte en las fiestas civiles y religiosas que patrocinaba la ciudad, representada en sus jurados y consejeros» TRAMOYERES. *Op. cit.*, p.97.

123 PEDRAZA. *Op. cit.*, pp. 56, 241 y 256.

124 De ello da fe Carreres Zacarés, que afirma que «al esplendor de estas fiestas contribuyeron por igual el clero, la nobleza y el pueblo, representado por los Gremios, que siempre tomaron parte importantísima en todas ellas y, en ocasiones por la natural emulación entre sí y los cuantiosos gastos en trajes, invenciones y carros triunfales, tuvieron que contraer no pocas deudas. CARRERES ZACARÉS, S. (1925). *Ensayos de una bibliografía de libros de fiestas cele-bradas en Valencia y su antiguo Reino*. Tomo II. Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, pp.4.



Fig. 50. Carro de los Curtidores, 1662. Ejemplo de roca naviforme con oleajes de cartón-piedra. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.



Fig. 51. Carro de los Pescadores, 1662. Ejemplo de roca con colas de sirena y patrones seriados de cartón. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.

Rocas mostraron una mayor suntuosidad y riqueza de imágenes y símbolos. Por ello, es comprensible que se emplearan medios “ilícitos” para fingir dicha riqueza en las obras y reducir costes. Como resulta evidente en las descripciones de estos cadalsos, se emplearon asiduamente panes metálicos, para dotar de brillo y grandiosidad¹²⁵ y cartón-piedra en sustitución de la cara y laboriosa talla en madera.

El cartón tuvo una función polivalente en la confección de las rocas. La manufactura de elementos que en apariencia debían aparentar liviandad fue su principal ocupación, centrándose primordialmente en nubes, peñascos, colas de sirena, faldones, oleajes (en rocas naviformes) o figuras y artificios colgantes.¹²⁶ También se empleó en los grandes y complejos volúmenes presentes en los carros zoomorfos y en repujados y motivos seriados. Cabe señalar de nuevo la posibilidad de que algunas de las representaciones fuesen de papelón, también algunos



Fig. 52. Carro de los Toqueros, 1662. Roca con un ingenio mecánico que recreaba el acercamiento del Espíritu Santo, la paloma, a Santa María. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.

125 En las precisas descripciones del cronista Juan Bautista de Valda sobre las fiestas de la Inmaculada Concepción de la Virgen María de 1663, se intuye el uso de este material. Para ilustrar esto tenemos ejemplos destacados como el Carro de los Carpintero, de hechura zoomórfica, sobre el cual Valda escribe: «[...] encima del cuello del Dragon, avia vn Satiro, el qual con las dos manos hazia de vn feston de frutas, todo de oro [...]. Los últimos pedestales, cargavan sobre dos culebras de plata [...], mordiendo con las bocas, por la vna, y la otra parte las escamas de oro del Dragon.» DE VALDA, J. B. (1663). *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María: por el supremo decreto de N.S.S. Pontífice Alejandro VII ...*, Valencia, p. 74.

126 Cabe destacar ejemplos como el águila y el sol del Carro de la Jurisprudencia de la Fiesta de la Universidad o la paloma y la granada del Carro de los Toqueros que salió en procesión el 1662, cuya envergadura impediría una factura con un material más pesado, como la madera, que pondría en peligro la estabilidad estructural del conjunto e impediría la correcta ejecución del ingenio del que formaban parte. PEDRAZA, *Op. cit.*, p. 97 y VALDA, *Op. cit.*, p. 465.

objetos de utilería y elementos escenográficos. Sin embargo, el uso del cartón-piedra fue inversamente proporcional al estado de la economía, y las facturas en dicha técnica se sustituyeron por tallas de madera a medida que ésta mejoraba.

A partir del siglo XIX, parte del cariz efímero que definía estos carros desapareció.¹²⁷ La ciudad se volcó en mantener aquellos existentes, pues el desapego de los gremios y la desaparición de órdenes religiosas, impidió que se generaran nuevos y que se perdiesen muchos de los que eran propiedad de estos grupos. Esta tesitura no implica que los remanentes no sufriesen nuevas transformaciones. Debido a circunstancias contextuales se ejecutaron cambios estructurales importantes: el grueso se redujo, pues los carros no podían circular por calles estrechas como las de Avellanas, Corregería y Cuchillería; también la altura fue rebajada en 1912 atendiendo a la instalación de las nuevas catenarias destinadas al tranvía.¹²⁸ A esto se le unieron las grandes riadas de los siglos XIX y XX, que resultaron en la pérdida y sustitución por piezas de madera de muchos elementos facturados en cartón-piedra.¹²⁹ En la actualidad únicamente se conservan once rocas,¹³⁰ formalmente denominadas Rocas del Corpus Christi de Valencia, que, pese a la relativa modernidad de algunas de sus piezas, aún conservan algunos vestigios antiguos de la mencionada técnica.¹³¹

Con todo, hay que subrayar la importancia de las Rocas como precedente ideográfico esencial para muchas estructuras semejantes destinadas a nuevas fiestas cívicas y religiosas; entre las que cabe destacar las carrozas empleadas en la Feria de Julio o en Carnaval o las Gaiatas de las Fiestas de la Magdalena, que comparten mucha de la idiosincrasia clásica de las Rocas y resultan un ejemplo esencial de la continuidad del uso de la técnica del cartón-piedra.



Fig. 53. Diablos de cartón con cartelas que enumeran los siete pecados capitales situados en la base de la Roca Diablera.

127 Las modificaciones, fusiones y sustituciones en las Rocas de los Gremios tuvieron una tendencia a la baja pese al obvio interés que la ciudad tenía en ello, que pretendía, a través de concursos de lucimiento y lucrativos premios, incitar su participación en las fiestas. Testimonio de estos concursos lo tenemos en el escrito del secretario y escribano Marco Antonio Ortí, que deja constancia de las categorías y cuantía del premio en las fiestas del segundo centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. Cita así: "Cruces, luminarias, carros triunfales, i paradas que le harian, que fueron dozientos reales al carro, o invención que más se aventajaría a los otros, al segundo ciento i cinquenta, i ciento al tercero". Cabe destacar la distinción que hace de "carro" e "invención", cuando los coloca en la misma categoría, esto podría aludir a la presencia de los pequeños carros zoomorfos, antecedentes directos del bestiario festivo, en la procesión. ORTÍ I BALLESTER, M. A. (1656). *Segundo centenario de los años de la canonización del Valenciano Apostol San Vicente Ferrer, concluydo el 29 de junio, del año 1655...* Valencia: por Geronimo Villagrassa, en la calle de las Barcas, pp. 85-87.

128 ARAZO, M. A. (2005). "Las Rocas" en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 196-212, p.195.

129 Se debe destacar como resultado de estas riadas la labor de restauradores como Luís Roig d'Alós, que entre 1958 y 1959 emprendieron la recuperación de las obras dañadas por la crecida del 1957, acción que aprovecharon para rectificar intervenciones anteriores. Cfr. ROIG D'ALÓS, L. (1965). *Restauración de las Rocas. Reportaje Gráfico*. Valencia: Imprenta Guillot.

130 Han llegado a existir tantas rocas, muchas de ellas compartiendo nomenclatura, mutando y desapareciendo casi anualmente, que resulta imposible discernir cuantas llegaron a existir. Las que aún se conservan, están expuestas en la siguiente página en orden de antigüedad.

131 Destacando los demonios de La Roca Diablera o las nubes de La Roca de La Purísima y de La Santísima Trinidad.



Las Rocas del Corpus Christi ordenadas por antigüedad: Roca de Plutón o *La Diablera* (1511), Roca de San Miguel (1528), Roca de la Fe (1512), Roca de San Vicente Ferrer (1512), Roca de la Purísima (1542), Roca de la Santísima Trinidad (1674), Roca Valencia (1855), Roca de la Fama (1899), Roca del Patriarca (1961), Roca de la Virgen de los Desamparados (1995) y Roca del Santo Cáliz (2001). Imágenes extraídas del libro *Corpus de Valencia* de Antonio Cortés.



J. Cozudi delin. Inuē

4.3.3. BESTIARIO

Presentes en el imaginario popular y surgidas de la superstición y de las fábulas de la Antigüedad, múltiples son las bestias míticas que, junto con aquellas de germen costumbrista, han desfilado en las diversas festividades. En la geografía valenciana, su origen se remonta a los antiguos entremeses que se venían realizando en calles y cortes desde el siglo XIII, en los que se exhibían bestias, *drachs* i *cuques*,¹³² de madera, tela y cartón, que batallaban con salvajes y caballeros armados.¹³³ Estos mismos seres de origen herético se aprovecharon posteriormente en procesiones como las del Corpus, pero dotándolos de un significado religioso y siempre con fines didácticos.

Las bestias se presentan en las celebraciones mediante diferentes morfologías. En un inicio, bajo la forma de carros zoomorfos sustentantes de toda una escena alegórica o como pequeños figurantes en estos espacios, en función de símbolo. Estos ejemplos, que forman parte del marco de las Rocas, contenían habitualmente vistosos automatismos, tramoyas e ingenios, que buscaban la atención y sorpresa del público.¹³⁴ Como contrapunto a estos pesados carros, surgieron las bestias independientes o bestias ligeras que, con una estructura sencilla y manufacturada con materiales ligeros, permitía a apenas uno o dos *bastaixos*¹³⁵ una

132 FERRERES VALLS, T. (1994). *La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante: Consellería de Cultura. Uno de los primeros escritos que refiere estas representaciones narra como en las fiestas de 1373 (año que algunos autores consideran el origen de las rocas) los pellejeros "*un gran drach e sobre aquell, un rabosi*" (un gran dragón, y sobre este, un zorro [trad. a.]) y los *freners* un "*drach [...] molt major moven la llengua e les galtes e gitan foch e fum*" (un dragón [...] muy grande que movía la lengua y las mejillas, lanzando fuego y humo [trad.a.]). CARRERES. II. *Op. cit.*, pp. 28-29, 33-34.

133 Gran parte de las armas utilizadas en este tipo de entremeses estaban realizadas con pasta de papel, lo que las hacía de más sencillo manejo y transporte, y evitaba daños en caso de accidente durante las representaciones. CALVÉ MASCARELL, O. "Un estudio exhaustivo de esta peculiar última escenografía" en *In memoriam. L'entremés de Mestre Vicent*. (en prensa).

134 Esta tipología de imagen tenía como prioridad llegar al espectador, pues empleaba esta carta como herramienta de triunfo frente a otras rocas. Esto lo conseguía a través de la interacción directa, buscando el juego, la sorpresa y el apelar a los sentidos a través de sus mecanismos. Los grandes carros zoomorfos contaban con animaciones que iban desde el movimiento de apéndices y rasgos faciales, hasta el expectorado de humo, chispas, agua, estampas o incluso dulces. MÍNGUEZ CORNELLES, V., GONZÁLEZ TORNEL P. Y RODRÍGUEZ MOYA, M. A. (2010). *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*. Castellón: Universitat Jaume I, p. 114.

135 Denominación que reciben de los portadores de imágenes festivas de carcasa: gigantes, cabezudos, bestias, etc.

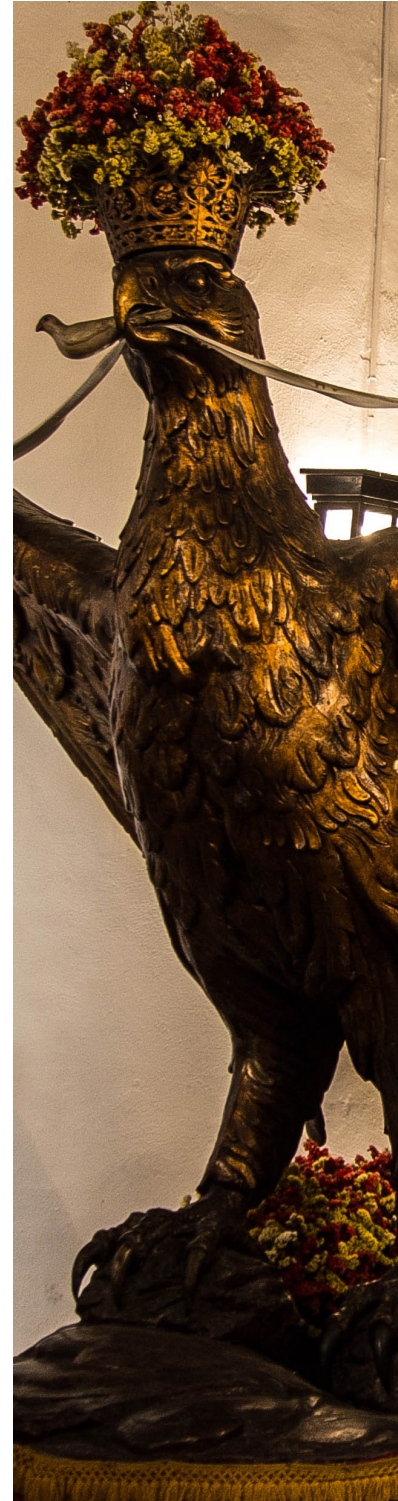


Fig. 54. El Águila de Patmos en la Casa de les Roques de Valencia sujetando una paloma en el pico y portando una cinta con la inscripción "in principio erta verbum et verbum erat apud Deum".

Página anterior: Carro del Gremio de Carpinteros que salió en 1662 por las fiestas de la Inmaculada Concepción. La bestia representada exhalaba chispas y humo por sus fauces y contaba con alas y cola articuladas. AHUV.

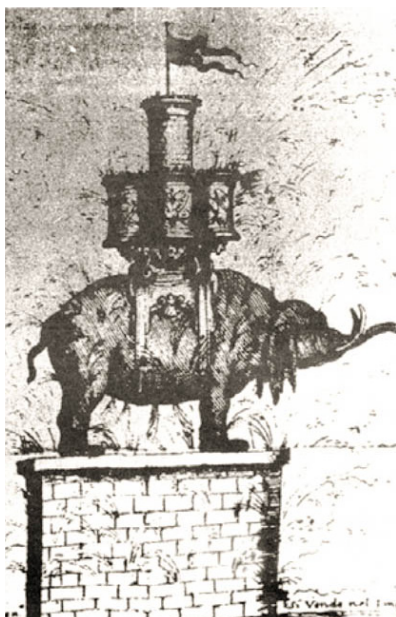


Fig. 55. Elefante pirotécnico de cartón construido para las fiestas de la beatificación de Santa Teresa, 1651.



Fig. 56. El carro de los Armeros, 1662. Antecedente de las bestias ligeras y arquetipo de los primeros carros zoomorfos.

sencilla y fluida manipulación desde el interior. Su aparición fue la respuesta de los gremios más humildes a las elevadas exigencias de los concursos de la época, que buscaron obtener, mediante el contacto directo y su aumentada interactividad, un favor popular que no podía lograrse mediante la vía económica.

La mayoría de las bestias han contado con un simbolismo religioso, perteneciendo las más comunes a la hagiografía de santos tan dispares como San Jorge, que es representado por el *Drac*; Santa Marta por la *Tarasca*, o Santa Margarita por la *Cuca Fera*.¹³⁶ Por otra parte, el Dragón y la *Vibria*¹³⁷ también pueden aparecer enfrentados a la Virgen, en cuyo caso actúan como símbolo paradigmático del mal y representación zoomórfica del Diablo en lo que se conoce como la alegoría de la Mujer Apocalíptica.¹³⁸ Los rasgos distintivos de dichas fieras, que comparten como antepasado común la serpiente, resultan en ocasiones difusos. En las interpretaciones más frecuentes incluyen cuerpos escamados y grandes fauces dentadas, pero otros rasgos como alas, caparazón de galápago y cuello extensible resultan optativos y, en muchas ocasiones, intercambiables.¹³⁹ Asimismo, pueden

136 DE LA VORÁGINE, S. (2016). *La leyenda dorada*. Tomo I. Madrid: Alianza Forma. Cfr., pp. 239-247, 376-378 y 419-422.

137 El género femenino del Dragón. La representación es similar a la del género masculino, con la salvedad de que la *Vibria* suele incorporar pechos de mujer en su composición.

138 La Mujer Apocalíptica ha sido uno de los modelos alegóricos más utilizados para interpretar dicotomías religiosas. Se representa habitualmente la enemistad y confrontación entre un personaje femenino y una bestia, generalmente una variante de la serpiente. Este patrón se ha repetido desde la Antigüedad con ejemplos como el de Isis contra Tifón en la mitología egipcia o Latona y Pitón en la helénica. El cristianismo ha adoptado este modelo alegórico y lo reproduce en la Visión de la Mujer y el Dragón del Apocalipsis (12: 1-17) de la Biblia y en narrativas como la de Eva y la Serpiente, María y el Dragón, y los otros ejemplos hagiográficos previamente citados. En estos últimos ejemplos la figura femenina es símbolo de las virtudes teologales o la personificación misma de la Iglesia, mientras que la serpiente es una figuración de Lucifer o la representación del mal y, por extensión, de los enemigos de la Iglesia (barbaros, vikingos, berberiscos, etc.). PEDRAZA, *Op. cit.*, pp. 211 y 311 y UBIETA LÓPEZ, J. A. (2009). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 2061-2062.

139 Ejemplo de ello lo tenemos al comparar la *Cuca Fera* actual de Morella o Valencia con la *Tarasca* del Gremio de Albañiles sacada en las fiestas inmaculistas de 1622, que el cronista Joan Nicolau Creuhades describe como “vna Tarasca, o Galapago de catorce palmos de cuerpo, que sacando con intermisiones siete de cuello, todo lo lleuava abarriaco, lastimado pocos, y regozijando a muchos”. CREUHADES, J. N. (1623). *Solenes y grandiosas Fiestas que la noble y leal Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo Decreto que la Santidad de Gregorio...* Valencia: por Pedro Patricio Mey, junto a San Martin.

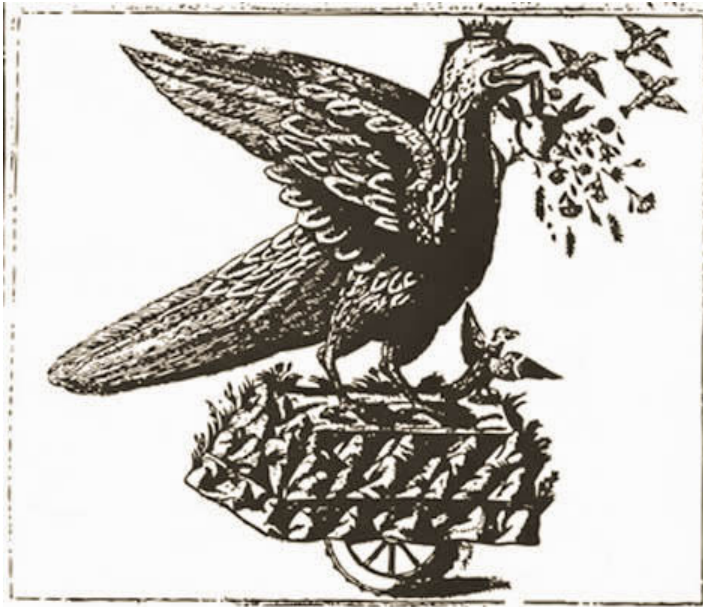


Fig. 57. Carro ligero de los Albañiles Moços que salió en procesión en las fiestas de beatificación de Tomás de Villanueva en 1620. Imagen extraída de *Relaciones de fiestas barrocas: Valencia*, de Gabriel Andrés.

puntualmente incorporar rasgos de otra fauna mítica como la Hidra, el Basilisco, la Mantícora o la Quimera, importada de fabulas paganas.¹⁴⁰ De esta forma, lo único que las diferencia en gran parte de las ocasiones es la advocación que les ha sido asignada.

Por otro lado, en evidente contraste con estos monstruos de apostura maligna, surgieron otras figuras cuyo simbolismo eucarístico aludía a los Cuatro Evangelistas. Basados en los Cuatro Seres descritos en la visión bíblica de Ezequiel, el Ángel como encarnación de Mateo, el Buey como Lucas, el León como Marcos y el Águila como Juan,¹⁴¹ se presentaron en dos configuraciones diferenciadas. La primera, como bestias

140 Rasgos que por otra parte también han sido asimilados por la tradición cristiana. Las siete cabezas de la Hidra han sido adoptados como símbolo de los siete pecados capitales; la cabeza de León o de Cabra de la Quimera, así como la humanoide de la Mantícora, un rasgo identitario del Diablo; la faz de gallo del Basilisco como el malogrado de la fe, o la cola de serpiente que se muerde a sí misma extraída del Ouroboros como alegoría de la eterna unión humana con el pecado original. GUTIÉRREZ LERA, C. (2008). *Bestiario ilustrado de Aragón. Seres fantásticos*. Zaragoza: Las Tres Sorores, pp.11, 17, 55-56, 71.

141 UBIETA. *Op. cit.*, pp. 1440 y 2055-2056. La Biblia de Jerusalén narra al respecto en Ezequiel 1: 1-21: "El año treinta, el día cinco del cuarto mes, encontrándome yo entre los deportados, a orillas del río Quebar, se abrió el cielo y contemplé sobrecogedoras visiones.[...] En el centro se veía la figura de cuatro seres, cuyo aspecto era parecido al de una figura humana. [...] Sus caras tenían la forma de un rostro humano, y los cuatro tenían cara de león a la derecha, los cuatro tenían cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila.", que a su vez tiene relación con la visión expuesta en Apocalipsis 4: 4-8: "En medio del trono, y en torno al trono, se ven cuatro Vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer Viviente se parece a un león; el segundo Viviente, a un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre; y el cuarto Viviente es como un águila en vuelo".



Fig. 57. Bestia ligera de carcasa portada por un único *bastaix*. Archivo Histórico de la Universidad de Valencia.



Fig. 58. Ilustración extraída del *Rollo del Corpus*. En ella se muestran los mascarones del León (izquierda), vulgarmente conocido como "la Mula" por su tosca confección, y el Buey (derecha). Biblioteca Valenciana.



Fig. 59. Caballitos de cartón utilizados para el *Ball dels Cavallets* expuesto en la Casa de les Roques de Valencia.



Fig. 60. La *Águila* y la *Tarasca* o *Tartuga* de Ontinyent.



Fig. 61. La *Fera Bubónica* de Benicarló. Su forma y nombre hacen referencia al brote de peste bubónica acaecido en la localidad en el siglo XVII.

ligeras, empleadas de forma generalizada en el ámbito festivo;¹⁴² y la segunda, como mascarones semejantes a los portados por cabezudos, que fueron figurantes asiduos en la procesión del Corpus Christi.¹⁴³

A partir del siglo XVII, con una corriente costumbrista en ciernes, se acentuó el uso del bestiario doméstico y anecdótico, carente del riguroso simbolismo preexistente. Nueva fauna de cariz efímero, realizada en cartón, como elefantes,¹⁴⁴ pavos reales o leones,¹⁴⁵ compartió escenario con danzas populares como el *Ball dels Cavallets*, que emplearán bestias de índole semejante en sus interpretaciones.

En la actualidad, pocas son las bestias festivas que aún se conservan; perdidas en los periodos de decadencia festiva. No obstante, ciudades como Ontinyent o Dénia, están recuperando figuras tradicionales de su historia como la *Tarasca* o el *Drac*, mientras que municipios como Benicarló prefieren renovar su imaginario con la invención de nuevas bestias como la *Fera Bubónica* cuya narrativa alude al contexto local.

142 En el papel de figura ligera cabe destacar la litúrgicamente denominada *Águila de Patmos*, cuya presencia ya está registrada en la Procesión del Corpus en 1404 y que en la actualidad desfila por Valencia escoltada por dos águilas menores, que representan la unión de la Iglesia de España y Roma, de ahí las iniciales E y R que figuran en su cuerpo. El *Águila grande* data de 1979, mientras que las pequeñas son del año 1990, las tres realizadas en cartón y madera y escamadas de oropel. CORTÉS, A. (2009). *Corpus de Valencia*. «La procesión». Valencia: Ayuntamiento de Valencia, p. 88.

143 Conocidos con el sobrenombre de l'Àngel Bobo, la Mula (por la inexactitud al retratar un león), el Bou y l'Águila.

144 ANDRÉS, G. (2011). *Relaciones de fiestas barrocas*: Valencia. Textos y estudios. Saarbrücken: Académica Española, p. 39.

145 MINGUEZ. «La fiesta barroca...» *Op. cit.*, pp. 113-114.



El Drac
de
Sant Jordi

La Catedral
de Santa Maria



4.3.4. GIGANTES Y CABEZUDOS

Los gigantes y los cabezudos, también denominados *cabuts* o *nanos*,¹⁴⁶ son unos personajes festivos cuyos rasgos morfológicos han sido alterados para resultar exagerados y grotescos. Como su nombre indica, los gigantes destacan por su gran estatura, mientras que los cabezudos lo hacen por sus cabezas exageradamente desproporcionadas. Estos personajes portados por *bastaixos* son empleados en la ejecución de antiguísimas danzas que, en conjunto a sus complacientes y contrastadas fisionomías, les ha valido una extraordinaria popularidad y la admiración de los pueblos que los acogen. Tesitura que probablemente los ha llevado a ser las figuras festivas más extendidas por todo el mundo. Solo en la geografía valenciana se cuentan 90 municipios que los poseen, con un total de casi 300 gigantes y más de 500 cabezudos.

Las primeras referencias a este tipo de seres las podemos encontrar desde la Antigüedad en las fábulas y leyendas de diversos pueblos, dónde seres colosales como los presentes en la Titanomaquia griega; los gigantes de hielo en la mitología nórdica; los *jentilak* y *maruak* del norte español; o, más recientemente, Tombatossals y sus compañeros en Valencia han plagado el imaginario colectivo y servido como cimiento para la factura de expresiones artísticas y culturales. La religión cristiana también se hizo eco de estas figuras monumentales con Goliat, San Cristóbal o los Nephilim, seres enormes que desaparecieron tras el Diluvio Universal.¹⁴⁷ En otro orden, los enanos se presentan como moradores de la tierra (nibelungos) en las leyendas nórdicas o como descendientes de las tribus de Sem, Jafet i Cam en los pasajes bíblicos.¹⁴⁸

En lo concerniente a las imágenes festivas del territorio valenciano, las primeras referencias de las que se tiene constancia datan del 1439, año en el que Alicante cede sus gigantes y cabezudos a

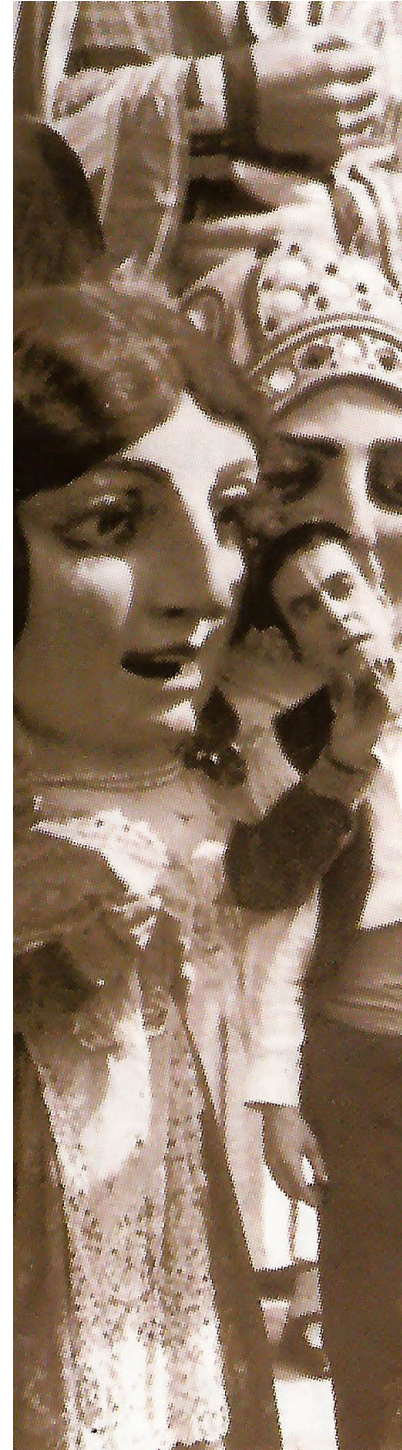


Fig. 62. Fotografía del plató durante el rodaje de un film del cineasta valenciano Maximiliano Thous, cuyo trabajo ha estado centrado en famosas zarzuelas; en este caso *Gigantes y Cabezudos* (1898). Colección particular.

146 La nomenclatura varía entre municipios, por lo que se pueden encontrar otros términos sinónimos como *cabets*, *capgrossos*, *cabolos* o *nans*. Los gigantes, por otra parte, pueden ser referidos en valenciano como *gegants* o *jagants*. También en otras partes de España reciben nombres diferentes. En el País Vasco y Navarra, por ejemplo, los gigantes y cabezudos, son denominados *erraldoi* y *kilikis* respectivamente.

147 LLOPIS I MULLOR, X., SANCHIS I FERRI, R. y DÍAZ FALCÓN, M. (2008). *Gegants i cabets: tallers de cultura popular valenciana*. Ontinyent: Edicions 96, pp.13-16 y UBIETA. *Op. cit.*, pp.

148 *Ibidem*, p.19.

Página anterior: Pasacalles con los gigantes, Tolo y Mar, y los cabezudos en Benicarló. Fotografía: Minerva Serrano.



Fig. 63. Las tres parejas de cabezudos y las cuatro de gigantes de la ciudad de Valencia vestidas a la moda del momento. De izquierda a derecha: los españoles, los turcos, los gitanos y los etíopes. Acuarelas realizadas por Fray Bernardo Tarín. Biblioteca Valenciana.

Orihuela¹⁴⁹ y, posteriormente, en 1588, cuando el Consejo de Valencia decide llevar a cabo la construcción de varios gigantes para la procesión del Corpus Christi basándose en los existentes en Toledo y Madrid.¹⁵⁰ El 1589, según Carreres Zacarés, ya salieron «*Huyt Jagants i dos enanos*», que describe como «[...] cuatro como a hombres y cuatro como a mujeres; dos de gala, y al talle bizarro de español y de española, dos al modo y traje ordinario de los gitanos; dos al talle de turcos ferocísimos; y dos etíopes o negros muy graciosos, con dos enanos como padres de estos [...]»,¹⁵¹ y que simbolizaban la adhesión a la Eucaristía de los cuatro continentes conocidos. Sin embargo, otros autores afirman que el primer gigante

149 El cronista Rufino Gea Martínez escribe al respecto: “En diciembre de 1439 en Orihuela [...]. Se había erigido la iglesia en Catedral y se había nombrado su primer Obispo a don Pedro Ruiz de Corella, a la razón de quince años de edad. Tan inesperado acontecimiento fue celebrado con grandes fiestas y públicos regocijos. Trajéronse de Alicante los Gigantes y Cabezudos dio el señor de la Granja de Rocamora sus dulzainas y trompetas; corrióse los bueyes de la ciudad y los caballeros Rocamora, Marquefas y Rocafull lucieron su habilidad y gentiliza en públicos y vistosos torneos, mientras el concejo se apresuraba a estipular con el obispo de San Clemente su venida a Orihuela para ejercer su oficio en nombre del adolescente Corella. Gea Martínez, R. (1900). *Páginas de la historia de Orihuela. El pleito del obispado 1383-1564*, Orihuela. Valencia: PARÍS-VALENCIA, pp.24-25.

150 El Cronista Salvador Carreres referencia a los Jurados de Valencia, los cuales citan que “[...] *pera millor solemnizar la festa del Corpus nos ha paregut fer gigants com se acostumen aquí en Madrit, Toledo y altres parts de Castella, y están fetes les testes y se han de fer los vestits y ornatos de aquells y perque serán de alguna despesa y fentlos esta Ciutat pareixeria mal no estigueren en perfectió que los de aquí Toledo y altres parts, nos ha paregut que Mestre Ferrando ques persona que enten de tota cosa baja a veure y enterarse de la manera que están vestits y ornats los de aquí, perque vists exos, se puguen aci mes perfeccionar [...]*”. CARRERES ZACARÉS, S. (1960). *Los gigantes de la procesión del Corpus*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 5-6.

151 *Ibidem*, pp. 6-7.



valenciano fue un Sant Cristòfol que actuó en un *misteri* en 1447.¹⁵²

Fig. 64. Tres parejas de cabezudos representando arquetipos populares ilustradas en el *Rollo del Corpus*. Biblioteca Valenciana.

Estos personajes causaron un gran impacto social y su presencia se multiplicó a lo largo de los siglos XVII y XVIII por toda la península. Pronto dejaron de pertenecer íntegramente a la Festa Grossa, para aparecer en otras procesiones generales. En Valencia, por ejemplo, se documenta su profusa actividad en fiestas como las nupcias de Felipe III en 1599, donde ya se habían incluido dos parejas más de cabezudos al repertorio. O las fiestas con motivo de la visita de Felipe IV a la ciudad en 1645. También se encuentran en 1706 para homenajear al archiduque Carlos por jurar els Furs. Además, algunas ciudades como Elx o Gandia, que no contaban con sus propios gigantes, se los alquilaban a la capital valenciana o Alicante para incluirlos en sus celebraciones.¹⁵³

Figs. 65 y 66. Los gigantes tía Caballera de Vinaroz (arriba) y Tolo de Benicarló (abajo); ejemplos de arquetipo popular y figura real respectivamente. Fotografía: Dolo Cuartero.

Durante el Barroco, los gigantes, que mayoritariamente habían representado a personajes bíblicos durante los siglos XV y XVI, adoptaron la iconografía de reyes y arquetipos populares, aunque conservando el simbolismo religioso. No obstante, esta ortodoxia fue diluyéndose con los años, hecho que con toda probabilidad incidió en la decisión de Carlos III, de porte ilustrado, de prohibir en 1780 la inclusión de estos personajes de cartón en las procesiones e inició un periodo de declive en esta tradición cuya lenta recuperación no se empezará a advertir hasta la segunda mitad del siglo XIX.¹⁵⁴ El gran éxito de



152 GRAU, J. (1996). *Gegants*. Barcelona: Terra Nostra, p. 45. Actuaría este gigante en el *misteri* «Sant Cristòfol i Peregrins» en la Festa Grossa de 1449 a 1553. No obstante, la escasa documentación relativa a éste resulta inconcluyente, pudiendo tratarse, como era popular en la época, de un actor con zancos.

153 LLOPIS. *Op. Cit.*, pp. 18-19.

154 SANCHÍS BERNÀ, F. M. (2016). *Història dels nanos i gegants d'Alacant*. Director: José Miguel Santacreu. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 33-34



Fig. 67. Estructura interior de cartón.



Fig. 68. Estructura interior de mimbre.



Fig. 69. Estructura interior de madera.

Página siguiente: Gigantes y cabezudos en la procesión del Corpus Christi en 1930. Biblioteca Valenciana. Archivo Vicente Peydro.

la zarzuela *Gigantes y Cabezudos* (1898) fue decisivo a la hora de impulsar de nuevo dicha práctica. Asimismo, el carácter asociacionista surgido en la Valencia del siglo XX permitió rescatar antiguas figuras perdidas y generar otras nuevas, por primera vez al gusto del ciudadano, recreando figuras representativas de la historia local, seres del imaginario popular o arquetipos con los que la población fuera afín.¹⁵⁵ Circunstancia que sirvió para que se desmarcaran definitivamente del Corpus Christi, otrora su fiesta nativa, para anexionarse a fiestas populares como las Fallas y las Hogueras.

Los gigantes valencianos, llamados gigantes falleros por aquellos que los importan, han conseguido a lo largo de su existencia una idiosincrasia particular que los hace referentes en el contexto festivo. De un porte más regio que gigantes de otras regiones, estos *gegants*, generalmente antropomorfos, mantienen sus manos, por norma vacías, cruzadas encima del pecho o situadas por encima de la rejilla por donde ve el *geganter*, en posición extraña y abierta. Por otra parte, su fisionomía es tildada por algunos de *ninot* o *d'encantat* por su semejanza a las características figuras falleras. También destaca la actitud humana que se les asigna, pues se les casa y genera hijos con gigantes de otras poblaciones. En lo relativo a la morfología, su altura oscila entre los 3 y los 4,5 metros en los gigantes adultos y entre los 2 y los 2,80 en los infantiles y *gegantons*.¹⁵⁶ Su peso varía dependiendo de la tipología y el material empleado: de los 100 kilos que podían llegar a pesar aquellos tallados en madera, han reducido su peso en hasta 40 kilos al emplear el cartón o la fibra de vidrio. También su estructura influía la carga; de los pesados cuerpos de madera o mimbre, se ha derivado a unos más ligeros de listones de madera, aluminio, alambre y fibra de vidrio. Estos gigantes de cartón y fibra oscilarán entre los 40 y los 70 kg., mientras que sus congéneres, los cabezudos, pesarán entre los 3 y los 5 kg.

155 Las nuevas tipologías de gigante se agruparían en cinco categorías: los gigantes que representarían personajes históricos, los que se relacionan con la historia local, aquellos que representan oficios, personajes de leyendas populares y representaciones de personas y personajes contemporáneos. De forma anecdótica, todos los gigantes creados entre los años 1935 y 1950 representaron, por dictamen del régimen franquista, a los reyes católicos, y algunos de los existentes se modificaron para adaptarse a este canon. BUXO, M. J. y TOUS, M. (2002). «Gegants» y «capgrossos»: la concreción artesanal del imaginario» en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*. Universidad Autónoma de Madrid, 97-98-99-100 (2002), pp. 57-58 y CISA. *Op. Cit.*, p.39.

156 Se llama *gegantons* a los gigantes de menor tamaño, generalmente destinados al entretenimiento infantil. Aunque existen algunos de torso troncocónico de caballete, la mayoría dispone de la conocida como estructura de mochila, que permite al *geganter* una mayor libertad de movimiento e interacción. Muchos cuentan también con brazos blandos articulados que les permite el divertimento de perseguir, asustar y golpear a infantes y adultos.





Fig. 70. Detalle de la pintura de Francisco de Goya *El entierro de la sardina* en el que pueden observarse las típicas máscaras rojas de grandes narices con mostachos así como otras de trazo zoomorfo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

4.3.5. IMÁGENES CARNAVALESICAS Y FIGURAS CUARESMALES

De carácter sardónico e irreverente, los carnavales han sido una de las celebraciones valencianas más desenfundadas y que mayor variedad de imágenes festivas han generado. Procedentes de fastos paganos como las Saturnales o las Lupercales, ha precedido a la Cuaresma, época de purificación y recogimiento, en el mundo cristiano. El *Carnestoltes* ha sido una fiesta popular en Valencia desde la época medieval; no obstante, su carácter secular y transgresor le costó ser una de las fiestas más vigiladas por los poderes de la época, en especial por el Clero, y sufrió numerosas prohibiciones por ello. Un ejemplo lo tenemos en el decreto de la Real Audiencia de 1627 o en los reiterados intentos infructuosos de Felipe V por suprimir la festividad. Sin embargo, ciertos grupos, especialmente nobles y burgueses, encontraban formas lícitas de celebrarlo, eludiendo la legislación vigente. Pudiendo destacar las mascaradas aristócratas del Martes de Carnaval descritas por el cronista Felipe de Gauna¹⁵⁷ o el Carnaval Universitario narrado por Valda.¹⁵⁸ Y es que las carnestolendas han sido desde sus orígenes de índole clasista y los rituales en ellas ejecutados han variado dependiendo del estamento social que los celebrase.

Para ilustrar esto, se tiene el ejemplo del Carnaval valenciano, el cual entorno al año 1850 ya contaba con una alta participación entre todos los estamentos sociales que, con especial entusiasmo, movilizaban la ciudad mediante tres tipos de eventos bien diferenciados: una mascarada popular, que venía acompañada de extravagantes artefactos efímeros de madera, tela y cartón y coloridas carrozas de propensión alegórica, celebrada en el paseo de la Alameda;¹⁵⁹ bailes nocturnos en salones, círculos o

157 Para más información de la festividad véase: GAUNA, F. (1926). *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, 1599. Edición moderna, Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana.

158 DE VALDA, J. B. (1663). *Solenes fiestas que celebro Valencia a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria: por el supremo decreto de N.S.S. Pontífice Alejandro VII ...*, Valencia, p. 45. Según escribe el cronista Juan Bautista Balda, se le permitió celebrar una mascarada por Carnestolendas a los estudiantes universitarios para que «entretenidos en la diversidad de trajes, galas, remedos, invenciones graves y ridículas, se eviten otras licenciosas contingencias, que de ordinario suelen ser de conocido peligro, y de frecuentes desgracias».

159 HERNÁNDEZ I MARTÍ, G. M. (2002). *La festa reinventada: Calendari, política i ideologia en la València franquista*. Valencia: Universidad de Valencia, p. 47.



Fig. 71. Ignacio Pinazo. *Tarde de Carnaval en la Alameda*, 1889. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Valencia.

palacetes particulares¹⁶⁰ realizados por las clases más adineradas en las que, con frecuencia, se iba ataviado con caretas de un porte más elegante y menos grotesco que las utilizadas en la fiesta popular;¹⁶¹ y funciones de teatro sacro en parroquias y templos, usadas como desagravio para aquellos que quisieran enmendar los excesos morales cometidos durante el día.

Los diversos eventos festivos terminaban con el denominado Entierro del Carnaval, celebrado tradicionalmente el Miércoles de Ceniza, en el que tras diversos desfiles se quemaban unas figuraciones simbólicas que representaban los vicios y el libertinaje que afloraron durante la fiesta, que utilizaba para marcar el fin del Carnaval y el principio de la Cuaresma. Algunas de estas figuras, conocidas genéricamente como *perots*,¹⁶² otrora realizadas con ropa vieja, paja y una faz de cartón, continúan hoy en día en el imaginario colectivo de algunos municipios, que han creado su propia versión del rito. Baste citar algunos ejemplos paradigmáticos como el entierro de la sardina de Villena y Torreblanca, el entierro de la Morca y quema del Chinchoso de Villar del Arzobispo o la quema del Rey Carnal de Vinaroz.

Fig. 72. Mujer vestida acorde a la indumentaria propia de los bailes nocturnos del Martes de Carnaval. Francisco Miralles. *Mujer con máscara*, 1891. Colección privada.



160 ARIÑO VILLARROYA, A. (1990). "El calendario festivo de los siglos XIX y XX" en *Historia de la Fallas*. Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano, 1990, p. 51.

161 GARCÍA. *Op. cit.*, p. 163.

162 No debe confundirse con el término "*parot*", también denominado *estai*, que hace referencia al útil que los carpinteros valencianos empleaban para alumbrarse y que se tiene como precedente del *ninot* fallero. No obstante, la paronimia existente y la relación de aquello que describen hace que resulte difícil de imaginar que no exista cierta relación etimológica.



Fig. 73. La Cremà del Dimoni en la pira, Benicarló, 2016. Fotografía: Toni Castellar.



Fig. 74. El Chinchoso de Villar del Arzobispo, 2016. Fotografía: Ramón Vergara.



Fig. 75. El vell i la vella de Llíria.

Página siguiente: Perots de Media Cuaresma colgados entre viviendas en una calle de Valencia, 1952. Fotografía: Robert Frank.

La tradición de dichos peleles continúa durante la Cuaresma, pero adopta una vertiente más crítica y reivindicativa. Durante este periodo, tiempo de iluminación y penitencia, los ciudadanos ajusticiaron los *perots*, originalmente símbolo de los desmanes de la época anterior, pero que con el tiempo pasaron también a representar situaciones de la vida cotidiana, comportamientos y vicios puntuales e incluso personajes y personalidades locales a los que se le guardaba cierta inquina. El ajusticiamiento cumplió una doble finalidad: por un lado, sirvió como método para subrayar y denunciar de forma crítica aquellos escenarios injustos o fuera del convencionalismo habitual; por el otro, como significación purificadora y de resarcimiento o acto de justicia social. La “ejecución” no debía ser necesariamente por quema, métodos como el desmembrado, apedreado, ahorcado y, más recientemente, el escarnio público mediante carteles mordaces, eran habituales en muchos municipios valencianos. Si bien la mayoría de estos rituales han desaparecido, varios aún prevalecen, muchos manteniendo la estética formal clásica, en el imaginario colectivo. Entre los ejemplos más emblemáticos de los también conocidos como *perots de mitja quaresma*¹⁶³ se encuentran los Nanos de Cocentaina y el Raval, els Perots de Alcoi, els Monots de Xixona, les Velles de la Serra d’Elx, els Vells de Llíria, Agost, Mutxamel i Picassent o els Payassos de Torrent, algunos recientemente recuperados del olvido.

Otros ejemplos que guardan paralelismos conceptuales y formales con las efigies ardientes carnavalescas y los *perots* cuaresmales han sido también objeto de divertimento en festividades repartidas en épocas dispares del año. La Cremà del Dimoni en la celebración de Sant Antoni Abad de Benicarló, el Judes de Altea o la ahora perdida Mahoma, plantada en diversos municipios en las fiestas de Moros y Cristianos,¹⁶⁴ demuestran que más que una figura estacional estas manifestaciones son un arquetipo de imagen intrínsecamente valenciano.

163 ARIÑO VILLARROYA, A. (1992). *La ciudad ritual: la fiesta de las Fallas*. Barcelona: Athropos, pp. 63-65.

164 El cronista Vicente Boix describe en su obra *La expulsión de los moriscos* como esta figura alegórica se quemaba en la plaça del Mercat como se hacía con los condenados. También describe en profundidad otros rituales análogos que en la actualidad han desaparecido. BOIX, V. (1867). *Omm-al-Kiram o La expulsión de los moriscos: leyenda histórica*. 2 tomos. Valencia: Imprenta de José Rius.





Fig. 76. José Pascual Ibañez "Pepet". Falla Convento de Jerusalén, Valencia 1991. 3º premio de la Sección Especial. Fotografía en colección particular del artista.

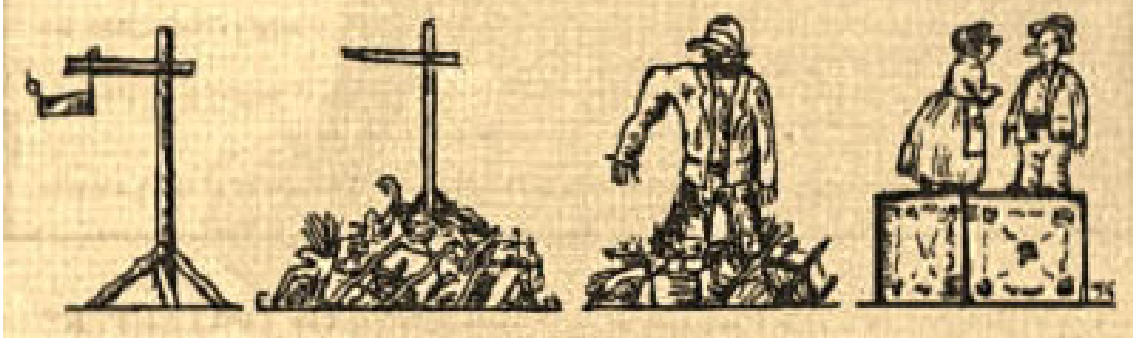
4.3.6. LA ESCULTURA EFÍMERA SATÍRICA: FALLAS Y HOGUERAS

Desde los albores de la humanidad el hombre ha utilizado el fuego como elemento esencial en ritos mágico-religiosos y eventos festivos. Dichos rituales incluían, con frecuencia, efigies alegóricas cuya finalidad era la de ser objeto de un exorcismo purificador que alejase los males y desgracias que encarnaban. Conservando parte de su esencia original, aunque con un renovado simbolismo alejado de la abstracción más tribal, algunas de estas antiguas costumbres permanecen en manifestaciones culturales tan heterogéneas como la quema del Böögg durante la Sechseläuten de Zúrich, el ajusticiamiento de Guy Fawkes en la Bonfire Night de las islas británicas, la deflagración del dios del mal Ravana durante el Ram Lila indio, o la Cremà durante la fiesta valenciana por antonomasia, las Fallas.

El término "falla" proviene del latín "fácula", traducido como antorcha. Durante el medievo ya se registra el uso de esta acepción en el *Llibre dels Fets* de Jaime I en donde se narra cómo los soldados "uengren ali foch ences en falles al feneuol".¹⁶⁵ A partir del siglo XVI la palabra empezó a utilizarse como sinónimo de hoguera o *alimara*, un tipo de fogata empleado en acontecimientos solemnes y fiestas populares que consistía en un barril con leña embreada colocado en lo alto de un mástil en edificios elevados. Esta tradición compartía similitudes con *les fogueres* en honor a san Antonio, san Pascual y san José, *les graelles* dedicadas a san Vicente, los fuegos cuaresmales, pascuales y de víspera de Todos los Santos, que entre otros muchos *focs de festa* también adoptaron ocasionalmente la expresión para definirse.¹⁶⁶

Lo cierto es que esta noción previa dista mucho de la visión actual de las Fallas, concebida como un crisol de ritos, muchos de ellos adoptados de otras fiestas populares como el Carnaval, y que a través de los populares *ninots* modula una diferenciadora intencionalidad satírica y una actitud desvergonzada. Su origen como festividad contemporánea se documenta por vez primera el año 1743 en el que según el notario de la época, Carlos Ros, se plantaron seis fallas

165 "Vinieron, con el fuego encendido en fallas, al fundibulo" (trad.a.). JAIME I, REY DE ARAGÓN y AGUILÓ FUSTER, M. (1873). *Chronica o comentaris del glorióssim e invictíssim Rey en Jacme primer, Rey Darago, de Mallorques e de Valencia, Compte de Barcelona e de Montpesler: dictada per aquell en sa llengua natural; de nou feyta estampar per Marian Aguiló y Fuster*. 2 volúmenes. Barcelona: Llibrería d'Alvar Verdaguer, p.27.
166 ARIÑO. *La ciudad ritual...*, Op. cit., p.63.



«con figuras de bulto muy bien hechas».¹⁶⁷ Asimismo, en una misiva de 1784 del corregidor de la ciudad se señala que «no se permitan hacer fallas por la noche víspera de San Joseph, sino en Plazas»,¹⁶⁸ fecha que vuelve a mentarse el 1796 en el *Diario de Valencia*,¹⁶⁹ lo que confirma que la tradición de plantar fallas y quemarlas la víspera de San José ya se había consolidado en la segunda mitad del siglo XVIII.¹⁷⁰

Sin embargo, existe cierta dicotomía al determinar la responsabilidad de su origen. Por un lado, la tesis más popular y extendida, planteada por el marqués de Cruilles en 1876 y suscrita ulteriormente por otros autores, dictamina que la fiesta surgió en el seno del Gremio de Carpinteros, quienes, en la víspera de su patrón, quemaban el *parot* o *estay*¹⁷¹ conjuntamente a virutas y maderas sobrantes en un acto de limpieza de taller. Posteriormente, a estas hogueras se le añadirían nuevos trastos, e incluso se vestiría al *parot* con ropas viejas y máscaras de cartón, constituyéndose como primer precedente del *ninot*. Por otro lado, la teoría gremial contrasta con la ofrecida por Tramoyeres, Varro Cabanes y Puig Torralba, que aseveran que la tradición derivó de los previamente analizados peles de Cuaresma y Carnaval como expresión popular de pueblos y barrios o *fiesta de veïnat*.¹⁷²

167 SANCHIS GUARNER, M. (1987). *Teatre i festa (I)*. Obra completa, vol. 6. Valencia: Tres i Quatre, p.218.

168 ARIÑO. "La ciudad ritual...", *Op. cit.*, p.57.

169 *Diario de Valencia*, 8 de mayo de 1796, s.n. En este se escribe: «Pues siendo vuestras mercedes tantas y tales, ¿qué empeño es el callar como máquinas sufriendo tan continuos improperios, hasta el nunca visto y representado de quemarlos en estatuas la víspera del día de san Josef?».

170 ARIÑO. "La ciudad ritual...", *Op. cit.*, p.57. En referencia a unas *Cartas Misivas* de 1784-1785 localizadas en el Archivo Histórico Municipal de Valencia.

171 También denominado *astai*, *pelmodo* o *pagés*, era un artilugio empleado por los carpinteros para trabajar de noche durante la denominada estación o temporada de vela que se perpetuaba desde el día de san Miguel (29 de septiembre) a la víspera de San José (18 de marzo). Consistía en un pie derecho de madera con varios brazos que sujetaban velas o candelas de aceite. Los carpinteros preferían destruirlo, una vez no era necesario, y crear uno nuevo la temporada siguiente que guardar el bulto todo el año en los talleres. MARTÍNEZ SIMARRO A. M. (2016). *El arte en la falla*. Directora: Pilar Escuder Mollón. Tesis de grado. Castellón: Universitat Jaume I, p.4.

172 ARIÑO. "La ciudad ritual...", *Op. cit.*, pp. 56 y 62.

Fig. 77. De "parot" a "ninot". Dibujo de Enric Soler i Godes. Archivo Histórico Municipal de Valencia.



Fig. 78. Las "alimaras", precedentes de las fallas. Archivo Municipal de Burriana.



Fig. 79. Hipotética falla de principios del siglo XIX. Dibujo de Rafael Solaz basado en la descripción que hizo José de Calasanz Viñeque sobre cómo eran las fallas de 1817. Archivo Rafael Solaz.



Fig. 80. Boceto de la Falla de las calles Ruzafa-Puerto, Valencia (1888). Modelo de falla *sainetesca*. Archivo Municipal de Valencia.

Con independencia de su germen, las rudimentarias fallas ganaron gradualmente, desde finales del siglo XVIII, su característico tono burlesco y jocoso, y aquellas hogueras que apenas contaban con uno o dos bultos, pasaron a representar escenas alegóricas y costumbristas con un marcado deje satírico. Dichas ambientaciones, que aludían principalmente a circunstancias sociales y arquetipos populares reprobables, se disponían en dos bloques constructivos: un cadalso decorado profusamente con telas y cartones que ocultaba el combustible y, sobre este, los muñecos o *ninots*, que interpretaban la narrativa expuesta. Esta distribución, que recordaba a un escenario teatral, les valió el sobrenombre de *falla sainetesca*.¹⁷³

Fig. 81. Boceto de la falla de la plaza de Porchets, Valencia (1897). Modelo de falla *sainetesca* con cadalso. El boceto muestra varias figuras censuradas. Archivo Municipal de Valencia.

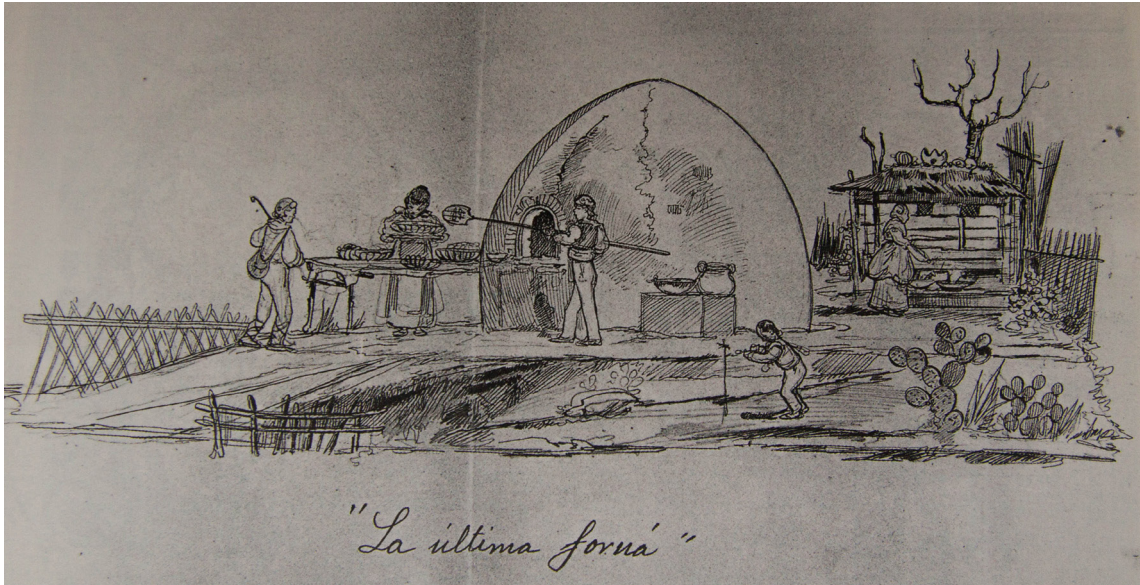


A finales del siglo XIX, impulsado por el nuevo sistema de premios,¹⁷⁴ surge un nuevo modelo constructivo, la denominada falla artística o falla escultórica. Dicho modelo se impuso, especialmente durante las primeras décadas de la centuria siguiente, en detrimento de las hasta ahora reinantes *falles sainetesques* y vecinales.¹⁷⁵ Esta tipología integró las bases en la propia estructura y empleó volúmenes mayores en la búsqueda de la

173 Aunque la disposición más frecuente de esta tipología de falla contaba con los dos elementos, existía una variante conocida vulgarmente como *falla de peu* o *falla de terra* que carecía de cadalso y distribuía sus componentes sobre una fina peana o directamente sobre el suelo

174 El sistema de premios surge como un movimiento de recuperación cultural y respuesta a la represión y censura a las fiestas populares por parte de la burguesía.

175 Según afirma Ariño, el 80% de los bocetos existentes en el Archivo Municipal a finales de centuria muestran este tipo de composición. No obstante, no hay que olvidar que en el mismo periodo la falla *sainetesca* compartía las calles valencianas con otras manifestaciones festivas similares, como las sencillas piras o las previamente mencionadas efigies ardientes. ARINO. *La ciudad ritual...*, Op. cit., p.80.



monumentalidad. El aspecto estético y artístico ganó importancia, y se perderá el concepto de escena única en favor del bloque escultórico alegórico, que empleará el símbolo y el jeroglífico como herramientas contra la censura burguesa y, posteriormente, franquista. A esta corriente constructiva se suscribió, en su propia versión, la fiesta de las Hogueras de San Juan en Alicante, cuyo surgimiento oficial acaeció en 1928. Celebradas del 19 al 24 de junio, estos festejos de origen próximo al de las Fallas, con las que también comparte parte de su idiosincrasia, han adoptado un enfoque más estético, simbólico y conceptual. Además, han reducido notablemente aquellos aspectos crecidamente grotescos y descarnados presentes en su equivalente valenciano.

Desde su origen, pero especialmente tras esta permuta definitiva a la falla escultórica, la competencia vecinal y de comisiones ha puesto a prueba el ingenio y la creatividad de los artistas falleros y de hogueras, lo que se ha traducido en una fiebre de renovación técnica con la consecuente diversidad plástica, matérica, estilística y constructiva. Los máximos exponentes de dicha coyuntura, los *ninots*, son también ejemplo paradigmático para ilustrar la evolución estilística de las características estructuras efímeras. No obstante, a razón del inherente perfil efímero de estas figuras, los únicos vestigios que aún perviven son *ninots indultats*, supervivientes por concurso del verdadero auto de fe que supone la *cremà*.¹⁷⁶

176 FUSTER, J. (1996). *Combustible per a falles*. Alzira: Bromera, p.99.

Fig. 82. Boceto de la falla de la calle Hernán Cortés, Valencia (1907). Modelo de falla de *peu* o *terra*. Archivo Municipal de Valencia.

Fig. 83. Boceto de la falla de las calles Cirilo Amorós-Félix Pizcueta, Valencia (1903). Ejemplo de las primeras fallas monumentales. Archivo Municipal de Valencia.





Fig. 84. El artista Ricardo Casarás Casaña modelando un busto de cera, 1947. Biblioteca Nacional de Catalunya.



Fig. 85. *El Sastre*. Ninot realizado con corcho blanco por el artista fallero Pedro Simarro.

Los primeros *ninots*, toscos muñecos realizados con paja y tela culminados con una máscara mutaron, desde finales del siglo XVIII, en unos maniqués vestidos cuya estructura interna de madera les permitía cierta movilidad al disponerlos en las fallas. A mediados del siglo XIX se introduce el modelado en cera, método preferente para la factura de rostros y manos. También los volúmenes de los cuerpos, otrora realizados con esparto o papeles arrugados, buscaron una mimesis anatómica al emplearse mallas metálicas, ocasionalmente recubiertas de cartón encolado, para la ejecución de las formas más complejas. Como contrapunto a esa interpretación realista, durante el siglo XX los *ninots* viraron estilísticamente a un modelo caricaturesco de proporciones desmedidas con símiles al ámbito del cómic. Esta centuria también se ha caracterizado por la diversidad de técnicas empleadas, a destacar el proceso de *tirar de cartón*. Utilizado inicialmente para la reproducción seriada mediante molde de apéndices y fragmentos de cartón,¹⁷⁷ acabó por consolidarse a mediados de siglo como técnica favorita para la elaboración de cuerpos enteros.¹⁷⁸ La aparición de los productos sintéticos en el mercado marcó también un punto de inflexión en el contexto fallero. Durante la década de los setenta se crearon las primeras piezas de resina de poliéster y fibra de vidrio, mientras que el poliestireno expandido, originalmente empleado en pequeños detalles, en los años ochenta se convierte en uno de los materiales falleros por excelencia. Pese a la coexistencia de procesos plásticos, en los últimos años se ha evidenciado un significativo declive en el uso del cartón en favor del corcho blanco, el cual atiende a la cada vez mayor necesidad de obtener grandes volúmenes y a la tendencia de buscar procesos creativos más directos y automatizados.

177 En esta época llegó a existir una pequeña industria de artesanos que se dedicaban exclusivamente a proporcionar estas piezas de cartón para su posterior articulación. Estas piezas podían ser posteriormente vestidas con ropa vieja y telas, o emular directamente los volúmenes de los atuendos. Cabe destacar, por ejemplo, la labor de Pepet *el Cartonero*, que se especializó en la manufactura de cuerpos y extremidades de hombres y mujeres que después vendía a los artistas. COLOMINA, La preservació..., Op. cit., p. 27 y ARAZO, M. A. (1999). "Regino Más cuenta su vida" en *Regino Más. Historia de una época*. Valencia: Albatros, p.131.

178 Tendencia que surgirá de la mano de artistas emblemáticos como Regino Más o la denominada Generación de Oro, entre cuyos integrantes se encontraban figuras como Vicente Luna, Juan Huerta Gasset, Julián Puche y Salvador Debón.

Página siguiente: Falla Sueca-Azorín *Por donde pasa arrasa* del artista fallero Javier Álvarez-Sala, 2017. Ejemplo de falla monumental que combina el uso de cartón con grandes volúmenes de poliestireno expandido.





Fig. 86. *El retablo de maese Pedro*, grabado de Gustave Dore para la versión en italiano del *Quijote* traducido por Edoardo Perino (Roma, 1888). En el grabado se muestra un retablo de títeres español desde una perspectiva interior.

4.4. LA IMAGINERÍA EN LA CULTURA DEL ENTRETENIMIENTO

4.4.1. EL CARTÓN EN EL ESPECTÁCULO: TÍTERES Y AUTÓMATAS

Los primeros títeres documentados en la geografía valenciana pertenecen al siglo XII. Provenientes de Francia, los rústicos títeres danzantes o *bavastel*,¹⁷⁹ participaron en funciones ejecutadas, inicialmente en cortes para posteriormente representarse también en las calles, por los juglares de las importantes escuelas de Valencia, Xàtiva y Crevillente.¹⁸⁰ Durante la Baja Edad Media se empezó a emplear la pasta de papel para su confección; no obstante, debido al perfil religioso que mantuvieron, existió poca innovación más allá del aspecto matérico.

Durante el Barroco surgió el fenómeno del *retablo*, un escenario portable de origen árabe que, de forma análoga a los autómatas en las rocas o altares efímeros, presentaba una serie de figuras articuladas de madera o pasta activadas telemáticamente a través de mecanismos ocultos. Estos teatros exhibían en ocasiones varios espacios en los que se representaban obras de diversa índole que en ocasiones combinaban historias sacras con otras profanas y de trasfondo cómico o doméstico.¹⁸¹

Esta práctica teatral, que durante el siglo XVII recibiría la denominación de *máquina real* y sustituiría parte de los autómatas por marionetas movidas por alambres, puso a Valencia en el centro de la actividad titiritera. Dicha actividad, que en otras partes de España estaba reservada a las grandes fiestas, en la capital valenciana era un espectáculo presente todo el año. Esta tesitura causó que la localidad se tornase en sede de muchas compañías titiriteras, que partían en diversas rutas hacia toda la península y Europa.¹⁸²

179 CASADO GARRETAS, A., JULIÁ GARCIA, C. y LLORET ESQUERDO, J. (1999). *Documenta títeres 1*. Alicante: Festitíteres, pp. 10-11.

180 LLORET ESQUERDO, J., et al. (1997). *El títere en Alicante*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, p.9. Los *bavastel* eran unos pequeños muñecos de madera y, posteriormente, también de pasta de papel policromados que suspendidos en cuerdas horizontales que al tirarse hacían que los pequeños títeres ejecutaran escenificaciones mayormente bélicas.

181 *Ibidem*, p.20.

182 La actividad titiritera en Valencia, centralizada principalmente en la Casa de Comedias se remonta al 1598, año en el que ya se registran diversas obras representadas por títeres hechos de cartón, probablemente ejecutadas por el "autor de comedias" Valentín Colomer, cuya máquina real vendió a otro director llamado Francisco López, en 1634. CORNEJO, F. (2016). "Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)", en *Fantoche: arte de los títeres*, pp. 18-39, pp. 25-27.



Fig. 87. La compañía mecánica de Paco Sanz. Fotografía extraída del libro *El mejor ventrílocuo del mundo. Paco Sanz en los teatros madrileños (1906-1935)* de Ignacio Ramos Altamira.

En el siglo XVIII, durante este periodo de auge titiritero, se importaron de Italia dos nuevos modelos de títere, el polichinela¹⁸³ o marioneta de hilo y el títere de guante, que encajaron en el modelo temático de la época, cada vez más secularizado. Dichos títeres, compartieron escenario con los autómatas, que fueron perfeccionándose hasta resultar verdaderos ingenios mecánicos. El ventrílocuo valenciano Paco Sanz, da fe de ello con su compañía mecánica de cartón piedra, cuyos 25 componentes causaron sensación entre el público la primera mitad del siglo XX por su detalle, complejidad y expresividad.

4.4.2. TEMATIZACIONES

El empleo de imágenes de cartón-piedra ha sido un recurso frecuente en la disposición de tematizaciones destinadas a parques de ocio y eventos estacionales. Manteniendo cierto símil con la escenografía cinematográfica, parques temáticos como Terra Mítica, Port Aventura o el parque Warner las han empleado para la recreación de sus diversas ambientaciones.¹⁸⁴ Asimismo, en periodos festivos se han utilizado para emular escenas y espacios característicos como los belenes valencianos en navidades o las escenas de Semana Santa en Alzira.¹⁸⁵



Fig. 88. Bavastels, los primeros títeres. Litografía francesa del siglo XIX extraída del libro *Documenta Títeres* de Jaume Lloret Esquerdo, et. al.



Fig. 89. Belén de cartón-piedra frente a la catedral de Valencia.

¹⁸³ Hay que diferenciar el modelo de títere de cruceta e hilo del personaje socarrón de la comedia italiana.

¹⁸⁴ Gran parte de las imágenes en cartón-piedra realizadas en talleres valencianos han sido facturadas para los grandes exponentes de parques temáticos peninsulares. No obstante, estas industrias también han fabricado figuras para espacios de ocio en Europa y Estados Unidos o para pequeñas ferias, eventos culturales y parques de atracciones locales.

¹⁸⁵ Empleando artistas falleros locales, las cofradías de Alzira recrean mediante ingenios articulados de cartón-piedra, que después serán juzgados y premiados, escenas completas de la Pasión.



Fig. 90. Trabajadora pintando la cabeza de un muñeco de cartón en la fábrica de Isidro Rico en Onil, ca.1920. Archivo Municipal de Ibi.

Página siguiente: gachera trabajando en la fábrica de Isidro Rico en Onil, ca. 1920. Archivo Municipal de Ibi.

4.4.2. LA INDUSTRIA JUGUETERA

El territorio valenciano ha contado desde principios del siglo XIX con una ingente industria dedicada a la producción juguetera. Aunque repartida por varias poblaciones, la industria acabó focalizándose en el denominado Valle del Juguete, donde un conjunto de poblaciones, en su lucha contra las potencias extranjeras, acabó por formar una fuerte comunidad, transformándose con el tiempo en la mayor potencia juguetera de la península ibérica.¹⁸⁶

Los primeros objetos creados, de porte artesanal y realizados con materiales humildes, como la hojalata o el cartón, emulaban objetos cotidianos, cuya función era la misma que la del objeto que simulaban.¹⁸⁷ Cerca del siglo XX, se implementó también el sistema seriado a partir de moldes, lo que permitió la generación y venta a gran escala a España y Europa de un gran número de pequeñas imágenes destinadas al público infantil, entre las que destacaron los animales de balancín o carrito,¹⁸⁸ las muñecas peponas y *de vestir* o los bibelots, pequeñas y toscas figuras que servían como material de práctica a los aprendices jugueteros.

Lamentablemente, con la aparición de los nuevos procesos industriales y la competencia de los materiales sintéticos, la producción artesanal y seriada de objetos de cartón-piedra fue paulatinamente reduciéndose hasta desaparecer a mediados del siglo XX en favor de los modelos de plástico.

186 Localizado en la Foia de Castalla, una subcomarca alicantina, el Valle del Juguete comprende los municipios de Ibi, Castalla, Onil, Tibi y Biar. En la actualidad dicha región acoge a más de 80 empresas dedicadas al sector (42% de todas las empresas jugueteras españolas) que generan el 40% de todos los juguetes que se venden a España y se ha configurado como un espacio temático a través de rutas y museos dedicados a la historia de la industria. VALERO ESCANDELL J.R. (2001) *La industria juguetera de la Foia de Castalla (1984-1996)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.135, 136. y FERRER. J. (2016). *¿Sabías que el Valle del Juguete de la Península Ibérica se encuentra en la Foia de Castalla?* Disponible en <josueferrer.com> [Consulta: 10 de junio de 2018]

187 VALERO ESCANDELL, J. R. (1997). *Origen y desarrollo de la industria del juguete en Ibi (1900-1942)*. Alicante: Universidad de Alicante, p. 12.

188 Originalmente el caballito fue el animal más empleado en balancines y carritos de tirar (animales unidos a una tala con ruedas que se movían al tirarlos de un cordel), especialmente durante el siglo XIX. Llegados al siglo XX la tipología animal se diversifica, pudiendo encontrar toros, ovejas e incluso elefantes de cartón.





5

EL PAPEL Y EL CARTÓN COMO
MATERIA PRIMA:
MATERIALES, TIPOLOGÍAS TÉCNICAS
Y PROCESOS ESCULTÓRICOS

Desde su aparición, se han defendido las cualidades plásticas del papel como soporte artístico. Algunos tratadistas reconocidos como Cennino Cennini han ensalzado la excelente versatilidad y maleabilidad, así como la facilidad para conseguir con él diversos acabados.¹⁸⁹ Son justamente estas propiedades, las que han facilitado su aparición en el contexto tridimensional. Los procesos constructivos y decorativos de dicho ámbito, muchos de ellos adoptados de las imágenes leñosas y tablas policromadas propias de los obradores levantinos, han mantenido los paradigmas tradicionales empleados desde la Edad Media.

5.1. TIPOS, CONFIGURACIONES Y USOS

5.1.1. LA PASTA DE PAPEL

La pasta ha sido la primera configuración de papel utilizada para la elaboración de obras tridimensionales. Su composición variaba en cada caso.¹⁹⁰ Sin embargo, existen ciertos tipos de componentes presentes en casi todas las mezclas: un sustentante (el papel), un espesante, un adhesivo y, ocasionalmente, una carga.

Tradicionalmente se elaboraba troceando el llamado papelote¹⁹¹ y macerándolo en una solución acuosa con engrudo de almidón durante mínimo 24 horas. Mezcla que posteriormente era hervida para separar las fibras y machacada hasta obtener una pasta uniforme.¹⁹² Tras escurrirle el exceso de agua, se ligaba con una cola

189 CENNINI, C. (1998). *El libro del arte*. España: Akal.

190 Se encuentran ejemplos tan dispares como la pasta conocida como *terre* que el doctor Louis Arzoux (1797- 1880) utilizaba para la creación de modelos anatómicos, compuesta, aparte del engrudo y el papel, por estopa picada, carbonato cálcico y corcho molido, en GARCÍA FERNÁNDEZ, M. I. et al. (2009). "Función, uso y exposición: el caso de los modelos anatómicos del Dr. Auzoux" en *La Restauración en el siglo XXI. Función, Estética e Imagen*. Cáceres: Grupo Español del IIC, p. 342. O la masa de papel, conocida como "estuco de cartón", utilizada en arquitectura para la elaboración de diversos ornamentos paredes (molduras, baquetones, capiteles y muretes), compuesta por papel, yeso, cola, goma y arcilla, y que requerirá de cocción para obtener un resultado óptimo, en THORNTON, J. (1993): "The history, technology, and conservation of architectural papier mâché: Case Study of the Conservation Treatment of a Victorian "Japan Ware" Chair" en *JA/IC*, vol. 32, n.º 2, art. 7, pp. 165-176. Asimismo, del norte de Europa procede el conocido como engrudo fuerte de Flandes, empleado en encargos de Isabel la Católica y compuesto de lienzo, cola de pez, serrín de madera, papel, piel de conejo y otros ingredientes no determinados, en LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1950). "La Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza, de San Gil, y el escultor Pedro Nieto" en *Calvario: revista de semana santa*, ed. 1950, s.p.

191 Deshechos de papel o cartón usados, materia prima utilizada por la industria papelera como fuente de fibras celulósicas para la elaboración de papel reciclado. MARTÍN. *Op. cit.*, p. 457.

192 CAÑIZARES FLORES, L. (2013). *Antecedentes históricos en la investigación de las esculturas ligeras en cartapesta y papelón. Conservación, restauración y puesta en valor del Cristo crucificado de la ermita de Santa Ana. En Caudete*. Albacete. Directores: Zalbidea Muñoz, Maria Antonia y Simón Cortés, José Manuel. Tesis de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València, p. 29.



Fig. 91. Detalle de la pulpa o pasta de papel previo al proceso de escurrir y amasado. Fotografía: Andrea Gascón.

Página anterior: Molde para la creación de un Cristo de cartón-piedra en el taller de Miguel Ballester. Fotografía: Helio Yago.



Fig. 92. Vertido del agua sobre el papelote. Fotografía: Andrea Gascón.



Fig. 93. Pulpa de papel triturada (arriba) y pasta de papel escurrida y amasada con PVA (abajo). Fotografía: Andrea Gascón.

animal u otro adhesivo como caseína, gomas vegetales o colofonia¹⁹³ a la que también se añadían piedra lipe¹⁹⁴ o materiales menos frecuentes como el sulfato de oxiquinolina, ácido salicílico, vinagre o ácido carbónico a modo de preservantes. Finalmente, se agregaban cargas como el yeso y la arcilla y aditivos como aceites, asbesto o bórax para modificar las propiedades fisicoquímicas de la mezcla.¹⁹⁵ Tras un buen amasado y en caliente se podía proceder a darle la función pertinente.

En la actualidad, pastas históricas conviven con nuevas formulaciones comerciales y se nutren de los materiales sintéticos que proliferaron en el mercado a partir de la segunda mitad del siglo XX. Estos nuevos productos agregan una gran variedad de novedosas características al elemento manufacturado. Materiales como el acetato de polivinilo o Plextol B500 podrán sustituir las clásicas colas animales, el Klucel G podría ser una alternativa al engrudo de almidón e incluso el Arbocel®BWW40 puede emular la función del papel.¹⁹⁶

193 MARTÍN. *Op. cit.*, p.106.

194 Sulfato de cobre.

195 RICH, J. C. (1988). *The materials and methods of sculpture*. New York: Dover, pp. 349-352.

196 FERRANDIS PINAZO, A. (2017). *Nuevas masillas de relleno para la reintegración volumétrica de escultura ligera en cartón piedra*. Directores: Pérez Marín, Eva, Sarrió Martín M^a Francisca y Simón Cortés, José Manuel. Tesis de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València, p.68-70.

5.1.2. LA HOJA DE PAPEL O CARTÓN

El uso del papel o cartón de forma directa a través de un sistema de estratificado es un método más reciente. Este proceso llega a Valencia a finales del s. XVIII,¹⁹⁷ y a mediados del s. XIX ya se haya totalmente implementado.¹⁹⁸ Mientras que la pasta aceptaba casi cualquier tipología de papel, este sistema requería un material maleable y flexible que conformara un resultado duro y resistente. En un inicio, se emplea papel de desecho,¹⁹⁹ aunque también pueden encontrarse ejemplos de papel de estraza o papel prensa. Sin embargo, los profesionales valencianos adoptan rápidamente un tipo de papel específico para esta labor, el conocido como cartón esponjoso,²⁰⁰ que hará su función hasta el reciente cierre de la última fábrica que lo manufacturaba.²⁰¹ Este cartón, producido en diferentes gramajes y fácilmente moldeable una vez húmedo, da como resultado piezas ligeramente menos resistentes, pero notablemente más ligeras que aquellas realizadas en pasta.

Actualmente, se ha empezado a experimentar con un nuevo cartón al que se conoce genéricamente como “cartón de modelar” cuyos resultados son de mayor dureza pese a ofrecer una limitada maleabilidad comparada con el clásico cartón fallero.

197 Fue a mediados del siglo XVIII cuando John Baskerville, famoso encuadernador y diseñador tipográfico, comenzó a imitar objetos lacados con una novedosa técnica de fabricación, que confería una dureza y resistencia similar a la de la madera, resistente al calor. El proceso consistía en encolar el papel sobre moldes, impregnándolo de aceite de linaza y secándolo a altas temperaturas en hornos especiales. Con el vencimiento de la patente se multiplicaron las compañías dedicadas a la fabricación de estos objetos, entre ellas algunas valencianas. La técnica se fue refinando, produciendo objetos de alta calidad y detalle. GARCÍA ADÁN. *Op. cit.*, p. 163.

198 A mediados del siglo ya existían industrias que fabricaban cartón especializado para la técnica estratificada, y que era suministrado para fallas, carrozas, y otras actividades artesanales. Ejemplo de ello es La Papelera de Sant Jordi que, creada en 1847, iniciaría su producción en Buñol en 1850 y compartiría el mercado con otras 21 papeleras locales.

199 AMADOR. *Op. cit.*, p.540. El alto coste que ostentaba el papel en la época preindustrial, indujo a los imagineros a emplear códigos, dibujos o textos que, al perder su valor documental, pasaron a formar parte de las esculturas.

200 También conocido como cartón espumoso, cartón fallero o cartón-piedra, compartiendo el nombre con la técnica. Se elabora en dos colores, rosado y marrón, que diferenciarán los diferentes gramajes. Para su manufactura se usa pulpa de papel y cartón reciclados, yute, trapo y algodón que serán triturados y mezclados con una maquinaria modificada y adaptada con ingenio por los fabricantes para obtener un versátil cartón muy característico, de fácil y agradable uso.

201 La Papelaría Sant Jordi en Buñol, cerrada el 03 de diciembre de 2016 por falta de demanda de cartón y jubilación del propietario.



Fig. 94. Detalle de la textura y el desgarro del cartón esponjoso o fallero de gramaje alto (rosa) y bajo (gris).



Fig. 95. El artista José Pascual Ibañez "Pepet" finalizando una escultura de cartón-piedra en su taller de Burriana, 1969. Colección particular del artista.

Fig. 96. Taller del artista foguerer Ramón Marco. Archivo Municipal de Alicante.



5.2. LA MANUFACTURA DE UNA OBRA DE CARTÓN-PIEDRA

5.2.1. EL ESPACIO DE TRABAJO

El cariz *polimaterico* que generalmente presentan las imágenes en cartón-piedra requiere la colaboración de un grupo de especialistas procedentes de diversos sectores artesanales y creativos. Desde arquitectos y diseñadores gráficos hasta escultores y carpinteros se unirán para formar espacios de trabajo multidisciplinarios divididos en zonas dedicadas a tareas específicas.

En todas los talleres existen ciertas áreas preterminadas: un espacio colindante al almacén de moldes para *tirar de cartó*; varias zonas para los procesos de acabado, como el montaje, la policromía o el barnizado; otro para labores de carpintería; y un último lugar, habitualmente alejado, para el desbastado de piezas. Por otra parte, existen zonas exclusivas inherentes a obradores específicos, como espacios de trabajo textil o de peluquería en *tallers geganters* o una zona de montaje con poleas²⁰² en talleres falleros.

Complementando las áreas de trabajo, se sitúan una cocina, donde se calientan colas y engrudos, además de prepararse para su uso materiales y mezclas, y un despacho, para ejecutar labores administrativas y trabajos creativos de escritorio como el abocetado y diseño de piezas y estructuras.

²⁰² Habitualmente situado en el centro del taller y rodeado del resto de zonas de trabajo, este espacio será esencial para la manipulación de las piezas más grandes de los monumentos falleros, así como para comprobar la correcta articulación del monumento, antes de su definitivo traslado.





Fig. 97. Ejemplo de maqueta de escayola policromada realizada por el artista fallero José Pascual Ibañez "Pepet"

Fig. 98. Boceto de los ocho nuevos cabezudos basados en personajes históricos incorporados al elenco existente de la ciudad de Valencia en 2016. Trabajo de José Luis Ceballos y Paco Sanabria.



5.2.2. EL BOCETO Y LA MAQUETA

El primer paso para la elaboración de un objeto consiste en el diseño del producto. Para ello, tradicionalmente se realizaban bocetos en papel para posteriormente ejecutar un trabajo final coloreado en cartulina.

En los exponentes de mayor tamaño o complejidad se realizaban reproducciones a una escala menor en yeso o barro. Esta maqueta podía ser seccionada para obtener, a través del perfilado de los volúmenes, un esquema de la posible estructura.²⁰³

Actualmente, los trabajos multimedia y formatos virtuales se usan con mayor frecuencia en detrimento de los métodos artesanales. Además del nuevo aspecto interactivo, los programas de diseño y el modelado 3D suponen una mejora metodológica. Permiten una modificación sencilla de los proyectos en curso y añaden nuevas herramientas, como la creación de modelos virtuales tridimensionales, que posibilita la impresión y talla de objetos efectivos.²⁰⁴

203 La maqueta en yeso se corta en secciones, obteniendo unos patrones que se marcaban a continuación en un papel milimetrado. Mediante el uso de cuadrículas o un proyector se traspasaba a mano alzada el dibujo a una escala real en papel continuo. Siguiendo estos patrones se realizaba una estructura con listones -también llamados duelas- acoplados a media madera y reforzadas con solapas, formando curvas cerradas. Estos listones serán unidos por elementos de sostenimiento llamados costillas. Opcionalmente, se recubrirá esta estructura con unas varillas de chopo de cerca 2 centímetros de ancho y 3 milímetros de grueso, que habrán sido previamente humedecidas para hacerlas más ductiles. CASTELLÓ LLI, J. (2011). "Artistes fallers: el suro que els va cambiar la vida" en *La falla: un artefacte tecnològic*. València, Universitat Politècnica de València. 50-82. y COLOMINA SUBIELLA, A. (2011). "Noves tecnologies en la creació artística fallera" en *La falla: un artefacte tecnològic*. València, Universitat Politècnica de València. 22-33.

204 El método de talla se emplea casi exclusivamente en obras de poliestireno expandido.



Fig. 99. *Los fenómenos del poder*, 1914. Boceto a lápiz de la falla de las calles Quart-Doctor Monserrat de Vicente Sanmartín Baixauli. Archivo Municipal de Valencia.



Fig. 100. *L'home és un ninot de falla i al so que li toquen balla*, 1962. Boceto en acuarela de Julián Puche para la falla de la plaza Na Jordana. Archivo Municipal de Valencia.



Fig. 101. *Resurrecció*, 2017. Dibujo digital de Óscar García para la falla de la av. Burjassot-Joaquín Ballester.



Fig. 102. *Fallasutra*, 2016. Modelado 3d realizado por Óscar Gutierrez para la falla de la plaza La Merced.

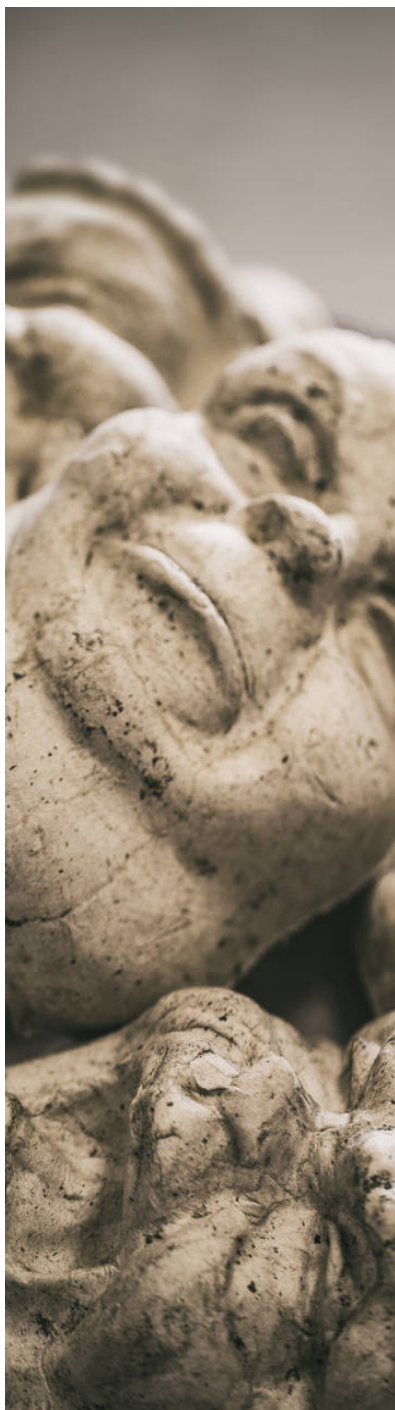


Fig. 103. Máscaras realizadas por el artista fallero David Moreno usando el método indirecto. Estas piezas, de un total de 126, emulan antiguas obras del Gremio de Artistas Falleros de Valencia. Fotografía: Lucía Márquez.

5.2.3. EL MÉTODO INDIRECTO

El método indirecto radica en el uso de moldes y volúmenes para la obtención de piezas independientes y acabadas denominadas gemelos o múltiples. Entre las principales ventajas de este sistema se encuentra la posibilidad de realizar una producción seriada de obras que, a partir del duplicado de fragmentos y objetos completos, permitirá rentabilizar la producción y reducir los costes que supone la creación de un modelo original.

El modelado en barro y los moldes

Desde su origen como técnica, se han empleado diversos tipos de matrices rígidas para la reproducción de objetos en cartón-piedra. En el ámbito artesanal los moldes más empleados han sido los de escayola y la resina de poliéster y fibra de vidrio,²⁰⁵ mientras que en el industrial han primado los metálicos.

La manufactura de estos moldes, o negativos, requiere de un volumen, o positivo, y aunque podría realizarse a partir de un cuerpo preexistente o una talla de madera o *porexpán*. Históricamente lo más usual ha sido el empleo de arcilla de modelar para la confección de un prototipo original sobre el que se traza un *partage* usando finos muros de arcilla, fragmentos de acetato o unas láminas metálicas, también conocidas como *llaunetas*, que dividirán la escultura en dos o más partes, sirviendo como barrera material entre los diversos moldes que extraeremos de la figura. El vaciado se realiza en una zona a la vez, debiéndose proteger el resto de sectores que no van a ser tratados.²⁰⁶

Los moldes de escayola, tradicionalmente los más utilizados para confecciones en cartón-piedra, se ejecutarán estando aún el barro fresco.²⁰⁷ Con el fin de servir de desmoldante se disemina agua enjabonada o una mixtura de cera de

205 No obstante, en menor medida se han empleado también moldes de barro cocido y madera. Ejemplo de ello lo tenemos en diversas imágenes devocionales, como el Cristo de la Salud de la Palma, cuyas extremidades fabricadas de forma independiente se realizaban tomando un cilindro de madera y recubriéndolo de cartones encolados, para, una vez secos, retirar la madera; o el Cristo de pasta de Telde del cual se extrajeron diversos fragmentos arcillosos que confirmaron la composición de la matriz. AMADOR. *Op. cit.*, pp. 161 y 581.

206 Tanto en el empleo de acetatos como en el de cuñas metálicas, se puede optar por la no remoción de estas barreras, pudiendo vaciar al mismo tiempo varios moldes; no obstante, esto causará un pequeño desajuste en el punto de unión de las matrices, aunque prácticamente inapreciable. COLOMINA, *La preservació...*, *Op. cit.*, pp.78-79.

207 Conservar el barro húmedo y fresco hasta el vaciado es imprescindible para conseguir un desmoldado sencillo, así como para evitar que imperfecciones derivadas del proceso de secado se transfieran al negativo. Una vez realizado el molde, el barro podrá reciclarse para la creación de otros modelos.

abeja y aceite.²⁰⁸ Posteriormente se extenderá, salpicando o a pincel, una primera capa de aproximadamente un centímetro de escayola correctamente mezclada para evitar burbujas de aire. Fraguada la escayola, se retiran las barreras y, para garantizar una óptima separación de piezas, se aplica barbotina u otro desmoldante en el plano de unión. En dicho plano es posible realizar también puntos de registro para facilitar la posterior unión. Tras aplicar el previo tratamiento en el resto de sectores, se desmoldarán los segmentos que, montados y atados, se dejarán secar unas horas. Los restos de barro serán removidos mediante el uso de agua y un estropajo de esparto, tras lo cual se deja secar la matriz otros 3 ó 4 días antes de que pueda recibir el cartón.²⁰⁹ Finalmente, se rectifican las posibles irregularidades del interior del molde, también conocido como *huella*, con arcilla o plastilina, sin alterar la apariencia deseada de las formas reproducidas.²¹⁰



Fig. 104. Proceso de creación del modelo original de barro. En la fotografía pueden observarse diversos de los ingenios utilizados para mantener la estabilidad de la figura. Colección particular.

208 Esta mezcla se aplicará en caliente en una proporción de una parte de cera por tres de aceite de oliva. CISA. *Op.cit.*, pp.43 y 52. Aunque en una frecuencia mucho menor, productos como el barniz plastificante en spray, el jabón quirúrgico, las ceras microcristalinas y de carnaúba, la vaselina, el desmoldante de silicona e incluso los aceites de motor y de cocinar también se han utilizado para esta labor. YOUNG, R. D. y FENNELL, R.A. (1996). *Methods for modern sculptors*. Escondido, CA: Sculpt-Nouveau

209 Este proceso de secado es de especial importancia debido a que el molde de escayola podrá absorber la humedad excedente del cartón una vez aplicado.
210 En formatos simples como mascarar o molduras se ha empleado como alternativa el denominado *molde de caja*, que consiste en la colocación del modelo a reproducir en el interior de una estructura desmontable de madera para, seguidamente, verter escayola en su interior. Una vez seco el estuco, se desmonta la estructura y se retira el molde.

Fig. 105. Proceso de desmoldado de una matriz de escayola por el artista Jordi Grau del taller El Drac Petit. Fotografía: Vídeo Produccions Imatge.





Fig. 106. Moldes de fibra de vidrio y silicona unidos mediante un mecanismo de tuercas y tornillos. Fotografía: Toni Colomina.



Fig. 107. Molde de bronce de cerrojo para la factura de manos para muñecos.



Fig. 108. Molde de plomo de cerrojo para la factura de cabezas para muñecos.

Página siguiente: Almacén de moldes en un taller fallero en el que pueden observarse tanto piezas de escayola como de fibra de vidrio, así como modelos ya extraídos de la matriz.

Los moldes de fibra de vidrio y resina de poliéster presentan una mayor durabilidad, portabilidad, resistencia y estabilidad frente a fenómenos atmosféricos, reacciones químicas y ataques biológicos. No obstante, presentan el inconveniente de ser impermeables, impidiendo la absorción de la humedad necesaria para el correcto secado del cartón adherido. Por ello, se emplean casi exclusivamente en la reproducción de piezas de técnica mixta. Para su elaboración, se aplica sobre un modelo de barro parcialmente aireado una capa de cera industrial, desmoldante plástico o grasa lubricante, para conseguir una óptima separación. Tras esto, se emplea una primera capa constituida por resina de poliéster con su catalizador y una carga tixotrópica.²¹¹ Aún en mordiente, se superpondrá una mano de resina, sobre la cual se colocarán fragmentos de fibra de vidrio que serán adaptados a la superficie mediante el uso de una brocha untada en más resina de poliéster. Dependiendo del grueso demandado, se aplicará una segunda mano de fibra y resina.

Los moldes metálicos, habitualmente de plomo, acero o aluminio, han sido largamente utilizados en la industria por su durabilidad y detalle. Asimismo, resulta el único útil eficaz en la aplicación a presión de la pasta de papel. Pese al elevado coste económico de fabricación, éstos se rentabilizaban rápidamente por su alta productividad. Su manufactura, ahora mecanizada, se realizaba a partir de una matriz de yeso, empleada para la elaboración de un modelo en cera, que a su vez era utilizado en el proceso llamado «fundición en cera perdida».²¹²

211 COLOMINA, *La preservació...*, *Op. cit.*, p. 83.

212 Utilizado desde la Antigüedad para la producción de esculturas de bronce, esta técnica fue empleada por especialistas artesanos desde la primera Revolución Industrial para la fabricación de moldes que sirvieran para una producción seriada y en cadena. El proceso se inicia con la creación de un molde de yeso, sobre cuyos segmentos se aplicarán finas capas de cera diluida con brocha. Tras esto, se unirán y sellarán los diversos fragmentos del molde y se completará el relleno vertiendo cera en el interior, dándole acto seguido un volteo para distribuir uniformemente la cera por las paredes. El resultado será un modelo de finas paredes, que deberá ser retocado, ya que de ello dependerá el aspecto final. A este se le colocarán unos cilindros, también de cera, que canalizarán la materia cerosa y gases de fundición al exterior. Seguidamente se protegerá la figura con un cilindro de acero para rellenarse con un mortero de yeso. Posteriormente será sometido al calor del horno, donde la cera, diluida, saldrá por los canales instalados, dejando una matriz vacía. En esta se verterá el metal fundido, que, tras su enfriamiento, será extraído eliminando el yeso que conformaba el molde. La nueva forma metálica será repasada con las herramientas apropiadas, a fin de obtener el resultado deseado. GIL IGUAL, M. J. (2004). *Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea*. Director: Julián Abril Ordiñaga. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 113-116, 145-147 y 287-289.





Fig. 109. Proceso de tirar de cartón, adhesión del primer estrato de cartón de bajo gramaje. Fotografía: Toni Colomina.

El sistema estratificado

El método conocido como *tirar de cartó* o estampación de cartón, consiste en la superposición de capas de papel o cartón sobre un molde mediante un adhesivo. Este método, que no requiere desmoldante,²¹³ da como resultado un volumen positivo de un grosor equivalente a la suma de las capas empleadas.

El procedimiento se inicia preparando el cartón a utilizar, lo cual requiere humedecer y *picar*²¹⁴ este material con objeto de romper la fibra. En la primera capa, que configurará la apariencia final de la figura una vez desmoldada, se ha de emplear un cartón fino que pueda adaptarse a la huella del molde. Impregnado únicamente por una cara con un engrudo de harina, gacha o cola fuerte se trocea manualmente a la medida deseada. Seguidamente, se adapta al molde de forma que los diferentes fragmentos queden solapados unos centímetros por los extremos. Es preciso que la cola no haga contacto directo con la matriz, de lo contrario se podrían causar desgarros al desmoldar.

Antes de proceder con el siguiente estrato, se ungirá la superficie del primero con una brocha impregnada con abundante engrudo y se aprovechará para ajustar y adaptar el cartón en aquellas zonas donde la presión del dedo no haya sido suficiente.

Las siguientes capas, que oscilarán entre dos y tres dependiendo del tamaño de la pieza,²¹⁵ se elaboran con un cartón más grueso, untado con la cola por ambos lados y aplicado de forma análoga al primer estrato.

La conclusión de este proceso dependerá del tipo de unión entre piezas:

En confecciones destinadas a un uso asiduo se emplea un método de unión en húmedo: durante el encapado se utilizarán fragmentos de cartón de mayor tamaño en los extremos de la matriz, de manera que se formen

213 Con la salvedad de los moldes de resina de poliéster, que requerirán de un desmoldante eficaz como la cera, la vaselina o el aceite.

214 El proceso de *picar el cartó*, también llamado "matar la rabia" consiste en enrollar un papel o cartón humedecido formando un cilindro para, seguidamente, dar un golpe seco y fuerte con uno de sus extremos sobre una superficie.

215 El grosor variará dependiendo del tipo de cartón y de las capas utilizadas. A mayor tamaño de la obra, más dureza, grosor y resistencia requerirá, y en consecuencia se emplearán más capas y de un mayor gramaje. Si bien lo común es emplear entre 2 y 3 estratos, en trabajos de gran tamaño se podrán emplearse hasta 4 estratos de un cartón grueso.



unas solapas que despunten en las orillas. Tras unir, atar y apoyar en camas²¹⁶ los distintos moldes se procede, desde el interior, a ensamblar las piezas de cartón mediante los rebordes sobresalientes. Como refuerzo adicional se utilizan nuevas tiras de cartón en los puntos de empalme, que contarán con un grueso considerablemente superior al del resto de la pieza.

En trabajos grandes, complejos o cerrados, se realiza una unión en seco: una vez aplicada la última capa, las rebabas se doblarán hacia adentro, y el cartón se “atará” al molde mediante el uso de unas tiras provisionales de cartón para evitar su deformación durante el secado.

En ambos casos el secado se hará con el objeto en la sombra, expuesto al aire corriente.

Fig. 110. El cartón “atado” a los bordes del molde durante el proceso de secado para evitar posibles deformaciones. Fotografía: Julián Otero.

Fig. 111. Proceso de tirar de cartón. Adhesión del segundo estrato de cartón de gramaje alto. Fotografía: Julián Otero.



²¹⁶ Estructuras efímeras de madera específicamente creadas para sujetar una pieza durante el proceso.

La pasta de papel

Existen fundamentalmente dos formas de reproducción en pasta de papel: la reproducción simple y la reproducción a presión.²¹⁷ En ambos casos la matriz utilizada deberá ser previamente tratada para sellar poros y facilitar el desmolde.²¹⁸

La reproducción simple resulta el método más empleado en la actividad artesanal. Este procedimiento consiste en la superposición de una o varias capas de pasta sobre una impresión negativa o un modelo positivo hasta alcanzar el grosor final deseado. Todas las capas deberán ser correctamente compactadas. De lo contrario, la figura podría presentar un acabado áspero y grumoso.

Por otro lado, la reproducción a presión es empleada casi exclusivamente en el ámbito industrial. Para ello se utilizaban habitualmente unas matrices metálicas denominadas moldes de cerrojo,²¹⁹ sobre cuya superficie se extienden las capas del mismo modo que en la reproducción simple. Sobre esta pasta se coloca una reproducción positiva del molde, pero a una escala inferior realizada en madera o metal. Seguidamente se procede a sellar con firmeza los moldes mediante los mecanismos que habitualmente incorporaban o en su defecto a atarlos con cuerda o alambre.²²⁰

217 Existe un tercer método, que emplea una técnica híbrida de papel en hoja y en pasta, pero que ha resultado muy residual en la historia. El proceso consiste en el empleo de una primera capa de papel o cartón fino, que actuará como configuración final de la obra, sobre la cual se posicionaba un segundo estrato de pasta de cartón, que le confería una mayor consistencia al conjunto.

218 Tradicionalmente, para esta labor, se han utilizado materiales como goma laca y cera diluida en esencia de trementina, recientemente se ha comprobado que una fina capa de aceite resulta suficiente.

219 Conjunto de moldes, habitualmente de dos piezas, unidos por bisagras que permitían su sencilla articulación. Incorporaban habitualmente en su estructura uno o varios mecanismos de cierre que permitían un perfecto sellado.

220 La pasta de papel, compactada entre las matrices negativas y el positivo interior, recibirá una presión firme y constante durante el proceso de secado y dará como resultado figuras de un alto nivel de detalle.



Fig. 112. Pasta de papel compactada mediante una espátula.



Fig. 113. Moldes de escayola con la pasta de papel ya compactada. En la imagen puede corroborarse el grosor que pueden alcanzar las piezas.

El montaje

Salvo ejemplos puntuales, los volúmenes completos en cartón-piedra están compuestos por más de una pieza. Es por esto que, finalizado el proceso creativo, se procede al ensamblaje de los diversos elementos que constituyen el producto final.

El primer paso consiste en la armonización de los bordes de las piezas con el fin de conseguir una correcta unión. Para ello se emplearán limas o papel de esmeril, con los que se conseguirá una superficie lisa y regular, y se aprovechará para eliminar rebabas. Tras las pertinentes comprobaciones de encaje, se procederá al encolado de los planos de unión.²²¹ Las juntas podrán reforzarse con grapas y sujetarse con pinzas y sargentos donde la morfología lo permita. Estos sostenes serán removidos una vez seca la cola y comprobada la solidez de la unión.

Como alternativa no excluyente se podrá utilizar el proceso de *entacado*, consistente en la colocación de cuñas de madera en toda la extensión de la junta, que unirá los diversos fragmentos a través de un claveteado o grapado. De forma similar, se pueden emplear bultos y armazones interiores como sustento de los soportes de cartón-piedra que, a través de un claveteado, servirán como nexo de unión entre piezas.²²²

221 En los casos concretos en los que el encaje sea impreciso, queden espacios vacíos en las juntas o se requiera una unión más sólida o rápida, se puede emplear, tras el encolado, espuma de poliuretano para sellar los planos de unión.

222 Este método de unión ha sido históricamente uno de los más populares en la producción escultórica de imaginería religiosa y devocional. No es un proceso exclusivo de los trabajos en cartón-piedra; también es frecuente en obras de imaginería lígnea hueca, donde la junta era reforzada con espigas internas o pernos ocultos. RODRIGUEZ SIMÓN, L. S. (2009). "Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada" en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. N.º 40, pp. 457-479.



Fig. 114. Punto de unión con el *entacado* o *pestañeado*. Fotografía: Toni Colomina.



Fig. 115. Detalle de la unión de piezas encolada y grapada.



Fig. 116. Figura tras el proceso de *enllenat*. Fotografía: Toni Colomina.



Fig. 117. Remodelado de las facciones de un ninot mediante masilla. Fotografía: Toni Colomina.

Tratamiento de superficies y remodelado

Tras la extracción de la matriz, el cartón crudo puede presentar imperfecciones, levantamientos y pérdidas, especialmente en la capa externa, que durante la laminación no ha recibido directamente el engrudo. Para solventar estas circunstancias, se procederá a forzar la separación de los fragmentos mal adheridos. También las juntas deberán tratarse con raspas de madera para rebajarlas al mismo plano. A continuación, se ejecutará el *tireteado* o *enllenat*, proceso análogo al entelado en tallas de madera,²²³ en el que se reforzarán y ocultarán las uniones mediante la adhesión de finas tiras de papel en toda su extensión.²²⁴ Seguidamente, con engrudo caliente, se procederá a ungir manualmente la cara exterior de la pieza con el fin de adherir y sellar las *escamas* sueltas y las burbujas desgarradas en el proceso denominado “reparar”.

Consolidada la superficie, se procederá al remodelado de la figura con masillas artesanales, o en su defecto comerciales, en cuya elaboración se pueden utilizar las raspaduras de cartón obtenidas del desbastado para obtener la masilla denominada *pasteta*.²²⁵ Durante este procedimiento se corregirán desniveles, reintegrarán fragmentos perdidos y modificarán facciones con objeto de obtener un resultado final adecuado al gusto del artesano.²²⁶

223 HINOJOSA MONEDERO, A. (2015). Juan Manuel Miñarro López y los estudios de Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Director: Joaquín Manuel Álvarez Cruz. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp.257-258. El cartón, como la madera, es un material orgánico y tiende a contraerse y a dilatarse con los habituales cambios de temperatura. Por este motivo, y para evitar problemas dimensionales que puedan extenderse y dañar el estucado posterior, se protegen todas las uniones de los ensambles que conforman el objeto. Esta operación garantizará una mayor duración e integridad a la imagen.

224 De realizarse con arpillera o fibras vegetales recibirá el nombre de *encañamado*. GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. (1999). *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. València: Universitat Politècnica de València, p. 148.

225 Esta pasta se puede elaborar mezclando 8 partes de carbonato cálcico, 4 partes de raspadura de cartón y 1 parte de cola blanca (antiguamente cola animal) y añadiendo gradualmente engrudo de harina a la mixtura hasta obtener la consistencia deseada. COLOMINA, *La preservació...*, *Op. cit.*, pp. 125-126.

226 Cabe diferenciar este remodelado del que sucederá tras la imprimación de las figuras, cuyo fin será el de perfeccionar el acabado a través del añadido de formas y detalles menores.



Reproducción de cartón-piedra de la Virgen de los Desamparados. Orden del proceso (de arriba a abajo, de izquierda a derecha): Original de barro, elaboración de molde de escayola, figura en cartón crudo tras el método de *tirar de cartó*, imprimación y remodelado, *escatát*, policromía. Realizada por Rosa María Román, técnico superior en restauración de la Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación (CulturArts IVCR) y Julián Otero, profesor de la Escuela de Arte y Superior Diseño de Valencia. Fotografía: Julián Otero



Fig. 119. Ejecución de los detalles de un rostro de pulpa o pasta de papel mediante una espátula. Fotografía: Mélanie Bourlon.



Fig. 120. Alisado de los desperfectos de la superficie de un rostro de pasta de papel mediante dedos húmedos. Fotografía: Mélanie Bourlon.

5.2.4. EL MODELADO DIRECTO

En el modelado directo se busca obtener una obra original a través de un modelado independiente o la modificación de un formato preexistente mediante el uso de las diversas configuraciones de papel. La unicidad del producto y la relativa sencillez y rapidez de ejecución son las grandes ventajas de este procedimiento, aunque contrastan con el alto coste y la baja productividad si se compara con el método indirecto.

El modelado en pasta

Debido a la libertad que brinda, a la facilidad de empleo y a su escaso coste, el modelado directo es actualmente el método más popularizado en el uso de la pasta de papel. Para esta técnica se usa una masa de pasta de papel que se modela hasta obtener la forma deseada. Durante el proceso, la plasticidad de la materia se verá seriamente limitada a medida que el trabajo vaya secándose; no obstante, el constante humectado puede resultar pernicioso e incluso propiciar, debido a un secado irregular, una pérdida de la cohesión de la pasta, así como comprometer la forma final de la obra.

Otro proceso más ágil consiste en la sucesiva adición de capas finas de esta materia con objeto de modelar la imagen de forma progresiva. En este método, los nuevos estratos húmedos serán adheridos al volumen base ligeramente más aireado. Resulta conveniente que las capas inferiores contengan aún algo de humedad, de forma que una excesiva absorción del agua no haga peligrar la coherencia entre estratos.

Una alternativa también válida, especialmente en obras de mayor tamaño o de gran detalle, es realizar una elaboración por partes, para proceder a su articulación una vez manufacturadas todas las piezas.

En ambos casos es posible el uso de un esqueleto o un volumen de un material ligero, sobre el cual asentar la forma.²²⁷ Además de servir como refuerzo estructural, el bulto interior reducirá la materia empleada y, consecuentemente, el peso final.

²²⁷ La tipología de esqueleto estará ligado a la forma y el tamaño de la obra a realizar. Alrededor de esta estructura, que mostrará las principales líneas compositivas de la figura, se fijará la pasta que constituirá el grueso de la obra. Los objetos de menor tamaño suelen construirse alrededor de un alma de alambre o madera. Por otra parte, los listones de madera, cañas y varillas metálicas, serán los materiales óptimos en las estructuras para obras de tamaño medio. En lo referente a bultos interiores, históricamente se han empleado materiales ligeros como el corcho o armazones de madera de pino o chopo vaciados. Actualmente, el material empleado está ligado a la propia inventiva del artesano y se utilizan desde botellas a bloques de poliestireno expandido. KENNY, C. y KENNY, J. B. (1983). El arte del papel maché. Barcelona: CEAC, 1983, pp. 97-99 y p.102.

El laminado directo

La función más reconocida del laminado directo es la de formar un estrato o carcasa de cartón que culmine formal y estéticamente una estructura sustentante. No obstante, unos pocos artesanos se han servido de este método para modificar las facciones predefinidas de reproducciones en cartón-piedra efectuadas con el sistema indirecto.²²⁸ En su aplicación se diferencian dos métodos constructivos.

El primero, empleado para crear estructuras autónomas y nuevos volúmenes, se desarrolla de manera similar a la técnica de paños encolados que los artesanos del Barroco aprovechaban para la fabricación de imágenes ligeras: se embebe una lámina de cartón en aguacola o engrudo de harina diluido y se deja airear. Parcialmente seco se moldea hasta obtener la forma deseada.²²⁹

El segundo método, apodado encartonado, radica en la superposición de fragmentos de papel o cartón encolados, al modo del sistema estratificado en molde, sobre un armazón o formato preexistente con objeto de añadirle espesor, reforzar puntos de unión o definir la forma. Los fragmentos de cartón o papel, ungidos por ambas caras con cola o engrudo, podrán ser adheridos directamente o doblados sobre sí mismos para formar cuerpos de mayor espesor. Sobre estos últimos deberán colocarse nuevos estratos de cartón con el objetivo de ocultar los desniveles generados y armonizar la superficie del objeto. La cantidad de materia a utilizar y el grosor a obtener vendrá directamente ligado al detalle del objeto sustentante. En algunas estructuras, como las de vareta o malla de alambre, es común recurrir previamente al empapelado, procedimiento cuyo objetivo será homogeneizar la superficie recubriendo las oquedades con papel rígido encolado para así obtener una base adecuada sobre la que asentar los posteriores estratos de cartón.

²²⁸ La reutilización de los moldes para la reproducción masiva de figuras propicia la aparición del fenómeno del *refrito* en el que modelos idénticos eran empleados para fines semejantes. Algunos artistas como Jose Luis Ferrer Regino emplearon con especial ingenio este método para modificar dichos modelos predefinidos y obtener figuras aparentemente originales.

²²⁹ FERNANDEZ PARADAS, A. R. (2016). *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Vol. 1: Entre el Barroco y el siglo XXI. Antequera: ExLibric. 151-170, p. 169. Procedimiento técnico muy ligado a la imitación de mantos, sudarios, túnicas y otros tejidos, en Cristos y otras imágenes devocionales ligeras durante los siglos XV y XVI. Si bien lo más común en este método constructivo era el empleo de telas de cáñamo, lino y algodón, el papel también hizo su incursión como material.



Fig. 121. Conclusión formal o *encartonado* de un ninot de corcho blanco mediante la adhesión de fragmentos de cartón sobre los que se asentará el film pictórico. Fotografía: Toni Colomina.



Fig. 122. Modificación de una máscara de cartón-piedra mediante la adhesión de fragmentos de cartón.

5.2.5. IMPRIMACIÓN, ACABADO Y PROTECCIÓN



Con objeto de unificar la superficie del objeto y que ésta adquiera una mayor receptividad a pinturas, dorados y otras decoraciones, la obra deberá recibir una preparación. Históricamente se imprimaba el objeto con una sucesión de tres capas²³⁰ de una mezcla de carbonato cálcico y cola animal.²³¹ Sin embargo, en la actualidad ha aumentado el empleo de imprimaciones comerciales en detrimento de las fórmulas tradicionales. Este proceso, conocido en los talleres imagineros como *donar de panet*,²³² vendrá seguido del lijado o *escatat*, que empleará materiales abrasivos para la remoción de las marcas producidas por las herramientas y de la textura grumosa de la imprimación.



Tras el desbastado, se sellará el estuco con una capa de cola fuerte diluida, resina epoxi o varias capas de aceite de linaza.²³³ Esto se ejecutará mediante la técnica denominada *drap mullat*²³⁴ o brochas, que reducirán la excesiva permeabilidad de la imprimación sin llegar a bloquear el poro para, una vez seca, pasar un esmeril de baja granulometría con objeto de eliminar los coágulos sobrantes de cola.



La obra imprimada podrá recibir prácticamente cualquier técnica decorativa. Los procedimientos más frecuentes han sido el policromado, tanto al óleo como con pinturas acuosas (temple y acrílico), y el uso de panes metálicos. No obstante, en este apartado, intrínsecamente ligado al ingenio del artesano, se pueden emplear un amplio abanico de productos como pinturas al barniz, betún de Judea o purpurinas para la ejecución de acabados concretos.

Figs. 123, 124 y 125. Proceso de finalización de un ninot. De arriba a abajo: *donar de panet*, *escatat* y policromía con barnizado. Fotografías: Toni Colomina.

230 Aplicada la siguiente una vez seca la anterior y reduciendo la proporción de cola en cada nuevo estrato hasta alcanzar como máximo un tercio de su volumen original.

231 GONZÁLEZ-ALONSO. *Op. cit.*, pp.148-149. Este proceso, análogo al realizado en la madera de bulto, se realizaba con una mixtura compuesta por un volumen de solución de cola animal (100 gramos por $\frac{3}{4}$ de litro de agua) por cada volumen de carbonato cálcico o sulfato de calcio. Su variante grasa está compuesta por 5 vol. de resina, 4 vol. de sulfato de calcio, 5 vol. de carbonato de calcio y un vol. de aceite de linaza.

232 Nomenclatura resultante de la variedad de carbonato cálcico más empleado en las imprimaciones valencianas, esto es, *el blanco panet*, también conocido como creta blanca o blanco de calcio.

233 NIERO DE SOUZA, M. (1999). *Utilização do papel mâché no desenvolvimento de novos produtos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em Engenharia De Produção, pp. 71-72.

234 BUXO, M. J. y TOUS, M. (2002). “Gegants” y “capgrossos”: la concreción artesanal del imaginario” en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*. Universidad Autónoma de Madrid, 97-98-99-100 (2002), pp. 57-58. Esta técnica se ejecuta frotando suave pero firmemente un trapo humedecido contra una superficie previamente encolada. Guiado por la palma de mano, el trapo permitirá una penetración uniforme de la cola y la remoción del adhesivo sobrante. Esta acción se traducirá en una superficie notablemente más lisa.

Como conclusión, se protegerá el resultado con barniz, cera o laca,²³⁵ cuya elección estará influida de forma decisiva por el brillo y estética final deseadas.²³⁶

235 NIERO DE SOUZA. *Op. cit.*, p. 75.

236 CISA. *Op. cit.*, p. 46. Aunque el efecto también puede conseguirse con diversas pinturas, la elección del barniz, al tratarse del último estrato, es importante para conseguir el emulado o símil deseado. Como ejemplo, en gigantes y cabezudos se emplea barnices mates para las carnaciones, satinados para el pelo o brillantes para ojos, uñas y labios.

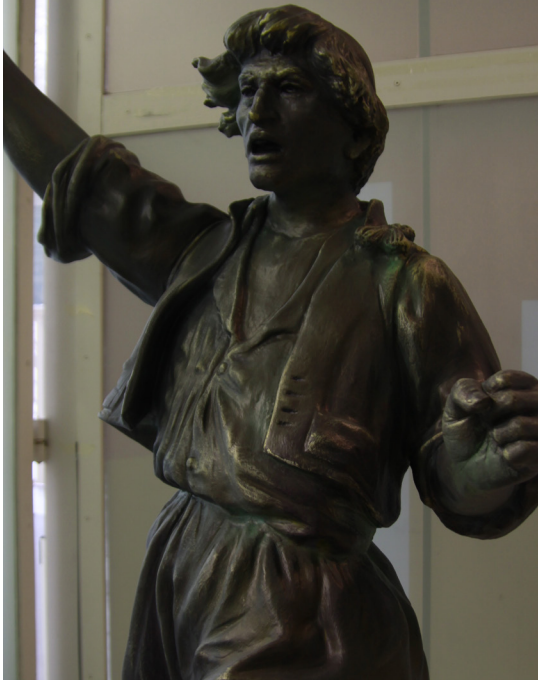


Fig. 126. Policromía y barniz satinado emulando un metal, en este caso, el bronce,



Fig. 127. Emulado de motivos textiles y abalorios metalicos mediante purpurinas.



Fig. 128. Barnizado brillante para dotar de un efecto de viscosidad a la obra.



Fig. 129. Juego de luces a través de la policromía y pinturas metalizadas.



6

LA CONSERVACIÓN DE LA IMAGINERÍA FESTIVA

La conservación de imaginería festiva en cartón-piedra, como parte de una “cultura viva” y perteneciente a un ámbito mayormente inexplorado y algo abandonado, presenta una dicotomía de criterios que plantean cierta complejidad de intervención. En este apartado se exponen de una forma breve y sintética, dada la complejidad y extensión del tema, los principales criterios, protocolos y acciones a tomar en la conservación de dichas obras.

6.1. PRINCIPALES CAUSAS DE DEGRADACIÓN

Las imágenes de cartón suelen presentar una idiosincrasia muy particular que las hace especialmente susceptibles al deterioro. Muchos de los factores de degradación congénitos proceden del principal material empleado, el cartón, habitualmente de naturaleza sensible y efímera. No obstante, otros materiales, generalmente de cariz pobre, utilizados durante la factura de dichas obras pueden también resultar, por su elevada acidez y aditivos químicos perniciosos, un fuerte exponente de factores internos degenerativos.

Por otra parte, las principales causas externas de deterioro se pueden clasificar en dos categorías: los factores abióticos, referentes a la humedad relativa, la temperatura, la iluminación y los contaminantes atmosféricos, así como por sus respectivas fluctuaciones; y los factores bióticos, que engloban los daños generados por microorganismos, roedores e insectos, así como la actividad humana. La asidua actividad de muchas de estas figuras las ha llevado a registrar su propio elenco particular de factores de deterioro antrópico que se añaden a las más comunes, como las malas condiciones de transporte y almacenado o las inexpertas intervenciones restaurativas, y se adaptan a circunstancias concretas concernientes a las actividades y rituales festivos, como la exposición a pirotecnia o al frenético movimiento de danzas y bailes.²³⁷



Fig. 130. Restauración de una obra de cartón piedra. Fotografía: Toni Colomina.

Página anterior: Gigante con numerosos daños y desperfectos visibles. Entre ellos: hundimientos, desprendimiento de estratos pictóricos, repintes, pulverulencia, etc.

237 Para ampliar consultar el anexo “Causas de deterioro”.



Fig. 132. Termohigrómetro digital.



Fig. 133. Luxómetro digital.

6.2. PROTOCOLOS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva, entendida como el conjunto de medidas aplicadas sobre el contexto de las obras con el objetivo de evitar o minimizar deterioros o pérdidas,²³⁸ resulta esencial en las imágenes festivas. Las actividades a las que muchas de ellas son sometidas hace que requieran de la elaboración de unos protocolos personalizados que traten dichos aspectos concretos, además de los comunes, en obras del ámbito museístico, lo que permitirá dilatar su tiempo vital y, de manera semejante, su periodo funcional:

- Investigación y Documentación: el conocimiento de todos los aspectos relativos a las obras constituye el primer paso en el cuidado preventivo. Valorar y documentar las características formales y estéticas, la composición matérica, la histórica, el estado de conservación y las intervenciones de restauración previas ayudará en el trazado de planes de conservaciones adecuados a las características específicas y una ejecución más rigurosa de las intervenciones de emergencia y restaurativas
- Almacenamiento y exposición: resulta un punto primordial debido a que el espacio de almacenamiento o exposición será el lugar que ocuparán las imágenes cuando no participen en eventos festivos. Como para cualquier obra constituida por materiales orgánicos, el espacio deberá reunir unas condiciones de almacenamiento estables, sin fluctuaciones, por lo que debe contar con dispositivos que regulen la humedad relativa y la temperatura.²³⁹ El rango óptimo de temperatura será de $20^{\circ}\text{C} \pm 2^{\circ}\text{C}$ con una humedad relativa del $55\% \pm 5\%$, sin exceder fluctuaciones de $1,5^{\circ}\text{C}$ y 3% diarios.²⁴⁰ Durante su exposición, para evitar fotodegradación, se deberá mantener la iluminación por debajo de los 50 lux en figuras con componentes sensibles, como aquellos con textiles, y de máximo 150-200 lux para aquellos de sensibilidad media, como las esculturas de cartón policromadas, debiendo eliminar todo foco lumínico una vez cesado el periodo de exposición para frenar la fotooxidación de las piezas.²⁴¹ El local también debería contar con un sistema de ventilación automatizado que impida el estancamiento de aire y remueva

238 ICOM-CC (2008). *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Nueva Delhi, p.1. Disponible en <www.icom-cc.org> [Consulta: 25 de junio de 2018].

239 Punto especialmente importante, puesto que, como se ha subrayado en el apartado de causas de deterioro, el cartón (y otros materiales orgánicos que acompañan a las figuras de esta tipología) resultan particularmente vulnerables a estos factores degenerativos.

240 VAILLANT CALLOL, M. DOMÉNECH CARBÓ, M. T. y VALENTÍN RODRIGO, N. (2003). *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p.174 y 175. Una alternativa es también el uso de la tecnología LED, con la que es posible eliminar las radiaciones invisibles, en especial las ultravioleta, que resultan muy dañinas para las obras.

241 *Ibidem*, p.175.

los gases agresivos y, a razón de la alta combustibilidad de los objetos de cartón, una serie de dispositivos para la rápida detección y supresión de incendios.²⁴² Como medida adicional, sería conveniente la instalación de equipos de seguridad que protegiesen las piezas de robos y actos vandálicos.

- Manipulación y transporte: constituyen los momentos más críticos y, por su frecuencia, la principal causa de accidentes. Resulta inevitable que durante las actividades festivas las

MATERIAL	HUMEDAD RELATIVA (%)	TEMPERATURA (°C)
Cartón/papel	40-55%	20°C
Madera	45-60%	19°C
Textiles	30-50%	18°C

imágenes sufran desperfectos. No obstante, la instrucción de los portadores en cuestiones como la coordinación y la seguridad de manejo puede reducir notablemente los percances sufridos. Por otra parte, durante los numerosos transportes que sufren dichas figuras, también se deberá extremar precauciones y emplear embalajes adecuados que eviten golpes y vibraciones.

- Inspecciones periódicas: las revisiones regulares permitirán detectar los posibles factores de deterioro, frenarlos y evitar daños mayores. Teniendo en cuenta el desgaste de las salidas, es recomendable que también se realicen inspecciones de las diversas partes que conforman las imágenes para divisar nuevos daños y mantener su correcta funcionalidad.
- Sustitución: se procederá, una vez la obra lo requiera,²⁴³ a la elaboración de un facsímil que permita la continuidad de la actividad festiva con seguridad y salvaguarde la integridad de la pieza original.



Fig. 134. Extintor de químico seco en polvo.



Fig. 135. Detector de incendios con función de aspiración incorporada.



Fig. 136. Embalaje y transporte de un fragmento de falla a la Plantá.

242 Los sistemas de detección y extinción de incendios jamás deberán contar con dispositivos que empleen agua como medio para la erradicación del fuego dada la altísima sensibilidad del cartón a dicho elemento. Como sustituto podrá utilizarse equipos que usen productos menos dañinos configurados en gases o polvo.

243 Exista cierta dificultad para determinar el momento de jubilación de una obra y la idea de creación de un facsímil muchas veces no es bien recibida. La solución más común es sustraerla del circuito una vez no pueda continuar soportando los estragos la asidua actividad a la que es expuesto, creándose un sustituto que continúe la tarea simbólica de su antecesor.

6.3. PROTOCOLOS DE CONSERVACIÓN CURATIVA

La conservación curativa, entendida como toda acción aplicada de manera directa sobre las obras con el objetivo de reforzarlas y detener los procesos degenerativos existentes, será clave en el tratamiento de las imágenes de cartón que presenten una fragilidad o rápido deterioro que amenace con destruir su integridad física y estética en un periodo relativamente breve.²⁴⁴ Las principales medidas tomadas son:

- Consolidación: con objeto de devolverles la coherencia a los diversos estratos que componen la imagen o la cohesión a las partículas integrantes de estas capas, se deberá aplicar consolidantes por inyección o impregnación,²⁴⁵ especialmente en zonas con pulverulencia o desadhesión, de manera que recuperen su firmeza y permanencia física.
- Desinsectación: las plagas de microorganismos e insectos, causantes de grandes desperfectos tanto a nivel estructural como estético, deben ser erradicadas inmediatamente tras su detección.
- Desacidificación: la habitual acidez presente en obras con materiales celulósicos, como el cartón, provoca que estas sufran una acusada degradación por hidrólisis. Este efecto podrá contrarrestarse con la aplicación de sustancias alcalinas como el bicarbonato de magnesio, el hidróxido de calcio o el carbonato de metil magnesio en soluciones acuosas o alcohólicas al 2%.²⁴⁶



Fig. 137. Consolidación de un ninot por inyección. Fotografía: Toni Colomina.



Fig. 138. Consolidación de un ninot mediante impregnación de papel japonés y espátula caliente. Fotografía: Toni Colomina.



Fig. 139. Desinsectación por anoxia. Fotografía: Alonso Cano. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

244 ICOM-CC. Op. cit., p.2.

245 Existe un gran abanico de productos históricamente empleados para la fijación y consolidación. Entre los consolidantes más relevantes se encuentran los de origen natural, como colas animales, las resinas y las gomas; los de factura sintética, como las dispersiones acrílicas, los alcoholes polivinílicos y las resinas vinílicas termoplásticas; y los semisintéticos, como los diversos éteres de celulosa.

246 COLOMINA, *La preservación...*, Op. cit., p. 237. comprobar esta tesis con un pH-metro





Fig. 140. Limpieza química de la mano de un *ninot* mediante un hisopo. Fotografía: Toni Colomina



Fig. 141. Estucado del brazo de un gigante, previo desmontado. Fotografía: Arnau Guardi.

6.4. RESTAURACIÓN

La restauración comprende todas las acciones destinadas a devolver la lectura y uso a una imagen que haya perdido parte de su significado o funcionalidad debido a una alteración o deterioro pasados. Las imágenes festivas, como ejemplo de “cultura viva”, presentan una dicotomía en la selección de criterios restaurativos, haciendo distinción entre aquellas obras que se retiran del ámbito festivo para entrar en el museístico y aquellas que continúan en activo.²⁴⁷ No obstante, en ambos casos se hará con los actuales preceptos de reversibilidad, estabilidad, compatibilidad, discernibilidad, respeto por el original y mínima intervención. Las medidas restaurativas más frecuentes en imaginería de cartón son:

- Limpieza: proceso con el cual se eliminará la suciedad, repintes y barnices oxidados que desvirtúan la imagen y dificultan su correcta lectura. Realizada mediante métodos mecánicos o productos químicos, esta intervención irreversible, debe ejecutarse de manera controlada y tras la ejecución de pequeñas catas que permitan determinar el método y material más adecuados.
- Reconstrucción volumétrica: en el caso de pérdida de un fragmento completo de la obra, el procedimiento más ortodoxo será la reproducción con la misma técnica de dicha pieza. No obstante, otros materiales como la espuma de poliuretano, las masillas con Arbocel®BWW o el poliestireno expandido, de fácil manejo, adaptabilidad y resistencia, resultan útiles tanto para la recreación de piezas como para la oclusión de oquedades. De escoger este segundo método, que estratigráficamente deberá ocupar únicamente el espacio de soporte perdido, se uniformará la superficie del injerto mediante la aplicación de una fina capa de cartón.

•

247 La restauradora e investigadora Rocío Bruquetas define esta dualidad a través de las figuras de culto: “En el caso de las imágenes religiosas entran en juego dos criterios en función del uso que se dé a la pieza: si ya ha perdido su función original de culto, el tratamiento se adecua exclusivamente a su nueva condición de pieza de interés histórico-artístico; si mantiene vivos sus valores devocionales prevalecen los criterios estéticos sobre cualquier otro; así con las reintegraciones miméticas y de estilo, justificadas por imposición del culto, se cometen muchos abusos. No es fácil encontrar soluciones equilibradas cuando nos hallamos ante obras de estas características”. Definición que puede resumirse en las palabras del también restaurador Juan Antonio Aguilar, que a través de un símil con las hermandades y cofradías sevillanas asevera que “la función por la que está realizado el numerosísimo y valioso patrimonio [...] prevalece a cualquier cuestión conservativa” BRUQUETAS, R., CARRASSÓN, A. y GÓMEZ, T. (2003). Los retablos. Conocer y conservar” en Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, N.º 2, pp.13-48, p.36. y AGUILAR JIMÉNEZ, J.A. (2011). “Imágenes de culto y factores de alteración en las Hermandades y Cofradías Sevillanas” en Ge-Conservación, N.º 2, pp.147-162, p.159.

- Estucado: con objeto de nivelar la superficie pictórica se añadirá una masilla sobre el previo injerto o en las superficies cuya pérdida alcance el soporte sin haberlo dañado. Si bien actualmente para esta tarea existen productos comerciales específicos, la elaboración artesanal, ya sea con productos tradicionales²⁴⁸ como con los nuevos productos sintéticos,²⁴⁹ sigue siendo el método más empleado.
- Reintegración cromática: destinada a restituir cierto grado de legibilidad o dignificación a la obra, se utilizarán productos reversibles como el gouache, la acuarela o las pinturas al barniz sobre la base de estuco de forma mimética, emulando la técnica del autor, o a través de la técnica del *rigatino*, el puntillismo o la tinta neutra,²⁵⁰ siempre dejando cierta discernibilidad para evitar una falsificación histórica.
- Barnizado: como última capa se aplicará un barniz, ya sea de origen natural o sintético,²⁵¹ que preservará el film pictórico de los diversos agentes de deterioro. Dicha protección, además de mantenerse transparente e incolora durante el mayor tiempo posible, deberá ser reversible para, llegado el momento, ser fácilmente removida y sustituido por uno nueva. El barnizado también será empleado intercalado en la reintegración cromática o a través de un sistema multicapa.
- Reparaciones: el conjunto de acciones de emergencia o mantenimiento destinadas a devolver la funcionalidad y la manipulación a objetos en activo dañados. Abarca desde el arreglo de estructuras sustentantes a la reparación de mecanismos y articulaciones. Varía en cada caso, pero deben mantenerse siempre los criterios restaurativos actuales y evitar los arreglos no profesionales.

248 Generalmente utilizando una cola animal como ligante adhesivo y el carbonato o sulfato de calcio como carga, emulando las preparaciones habituales de *panet*. De la misma forma, también podrá agregarse un sustentante celulósico como la rayadura de cartón o Arboceel® BWW para obtener un análogo de la masilla denominada *pasteta* y un espesante como el almidón de trigo o la gelatina técnica.

249 Entre los materiales más utilizados suelen encontrarse los ligantes, con resinas acrílicas (Paraloid B-72, Plextol B-500, Plexisol P-550 o Acryl 33), polímeros termoplásticos (Aquazol 200) o la hidroxipropilcelulosa (Kluacel G), que también puede actuar como espesante; mientras que las cargas inertes más utilizadas siguen siendo el carbonato y sulfato de calcio.

250 Como se ha subrayado previamente aquellas reintegraciones miméticas responderán a los criterios de las obras en activo, mientras que las que emplean técnicas de trazos más discernibles corresponderán a aquellas del ámbito museístico.

251 Entre los barnices naturales, los más estables son aquellos elaborados con resinas triterpénicas como la dammar y la mastic o almáciga, cuyo amarilleamiento es notablemente inferior al de las diterpénicas como la colofonia o la sandáraca. En lo referente a las sintéticas algunas de las empleadas en el campo de la conservación y restauración son las acrílicas (Paraloid B-72), las cetónicas (Laropal K80, AW2 y MS2), aunque con el tiempo se vuelven insolubles, las de urea-aldehíd (Laropal A-81 y Laropal A-101) o las de hidrocarburos hidrogenados (Regalrez 1094 y Arkon P-40). ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. (2014). Els vernissos artístics: revisió i evolució. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 95-98.



Fig. 142. Remoción del exceso de estuco de una laguna mediante el uso de abrasivos. Fotografía: Toni Colomina.



Fig. 143. Reintegración cromática empleando un *tratteggio*. Fotografía: Toni Colomina.



7

CONCLUSIONES

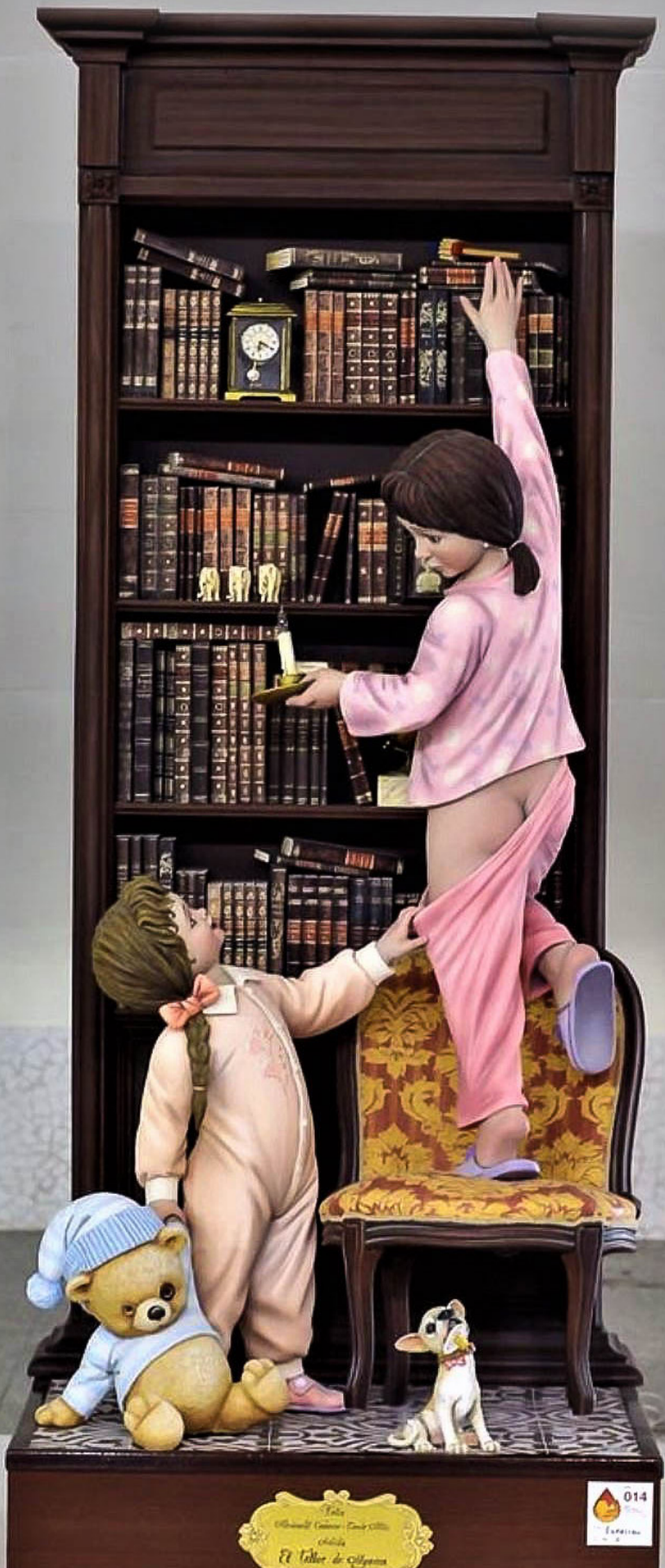
Página anterior:gigante Rey Don Jaime
de Valencia.

Tras una rigurosa revisión bibliográfica y corroborar la disgregación de ésta, se ha podido concluir que el cartón-piedra no solo ha contado históricamente con un alto uso y presencia en el contexto valenciano, sino que también ha supuesto un exponente técnico esencial en el plural desarrollo de diversos ámbitos independientes.

Presente, a través de sus imágenes y escenarios, en las numerosas celebraciones y rituales desde la Edad Media, esta tradición artesanal se ha conformado como un elemento fundamental en la idiosincrasia festiva y se ha dilatado y desarrollado de forma análoga. Si bien, en ocasiones, resulta complicado discernir si es la propia técnica la que ha modificado dicho ámbito, o se ha ido adaptando a su evolución, resulta indiscutible la influencia que ha ejercido. Las propiedades máticas del cartón, especialmente la ligereza y resistencia, han permitido la ejecución e inclusión de nuevas figuras, así como la mejora de los antiguos arquetipos festivos. Dichos factores han facultado en las imágenes estáticas o portables, como fallas o efigies religiosas, un desarrollo de su estética, complejidad y monumentalidad mientras que aquellas móviles o de carcasa, como el bestiario o los gigantes, han percibido un manejo más ágil y dinámico que, consecuentemente, ha incentivado nuevos métodos de interacción con el público. Todo ello manteniendo el atractivo estético de los materiales más nobles y conservando e incentivando los ingenios mecánicos presentes en las esculturas articuladas. Por otra parte, la inherente capacidad de generación seriada permitió la inclusión de este proceso en el ámbito industrial, lo que perfeccionó y perpetuó la tradición del cartón.

No obstante, en la actualidad, y de forma reiterada en todas las tipologías de imágenes y ámbitos creativos, los materiales sintéticos han ido sustituyendo paulatinamente al cartón. Tras la interacción con diversos profesionales del sector, esta coyuntura que originalmente parecía un conflicto mático o de falta de suministro, ha resultado ser meramente sintomática. El último eslabón de un problema que tiene origen en el entorno profesional de los imagineros que, condicionados por razones contextuales como la competitividad ante concursos y la ingente cantidad de trabajo necesario para obtener cierta rentabilidad, han tenido que abandonar el proceso plástico tradicional en favor de métodos más rápidos, automatizados o que concedan mayor monumentalidad. Esta situación impide que se puedan tomar medidas de reactivación patrimonial directas, pues subsistirían como meros actos puntuales o anecdóticos, requiriendo previamente un análisis y acción sobre las causas externas que afectan al oficio para una solución permanente.

Por otra parte, la reducción de dicha tradición no ha supuesto una proporcional protección de sus reminiscencias. De hecho, la mayoría de obras sigue recibiendo intervenciones de manos inexpertas con el consecuente daño a su integridad formal y estética. Es por ello que proponemos, por un lado, la revalorización de estas piezas, cuyo tratamiento conservativo deberá ajustarse a los criterios actuales y ser llevado a cabo por profesionales de la conservación, manteniendo un símil con otras obras del ámbito museográfico; por otro lado, la preservación del oficio de imaginero artesanal como elemento patrimonial intangible, que lo promueva y detenga la lenta pero inexorable pérdida del conocimiento teórico y práctico de dicha profesión que de forma breve y sintética en este escrito hemos tratado de preservar.



Tela
Olivetti Ceramica - Ceram Artista
Catalina
El Taller de Alfonso

014
L'Espresso

8

BIBLIOGRAFÍA

Página anterior: ninot indultat de las fallas de Valencia, 2018. Obra del artista fallero Manuel Algarra para la falla Almirante Cadarso-Conde Altea.

AIMEUR, C. (2015). "Por qué el Carnaval (prácticamente) ha desaparecido en Valencia" en *valenciaplaza.com*. Disponible en: < <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/149911/carnaval-ha-desaparecido-valencia.html/>> [Consulta: 02 de Setiembre de 2017]

ADELANTADO SORIANO, V. (2004). "Una Consueta del Siglo XV" en *Lemir*, nº 8.

AGUILAR JIMÉNEZ, J.A. (2011). "Imágenes de culto y factores de alteración en las Hermandades y Cofradías Sevillanas" en *Ge-Conservación*, N.º 2, pp.147-162.

ALEJOS MORÁN, A. (2005). "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano" en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 65-86.

ALEJOS MORÁN, A. (2005). "Manifestaciones artísticas del Corpus valenciano" en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 87-112.

ALÍA MIRANDA, F. (2005). *Técnicas de investigación para historiadores: Las fuentes de la Historia*. Madrid: Síntesis.

ALIAGA, J., TOLOSA, LL. y COMPANY, X. (2007). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí I*. Valencia: Universitat de València

ALONSO LLORCA, J. (2011). "Aspectos técnicos e históricos de la fabricación de papel en Xàtiva" en *Actas de la reunión de estudio sobre el papel hispanoárabe: Xàtiva*, 29-31 octubre 2009. Valencia: Instituto Valenciano de Conservación y Restauración. Disponible en: < <https://es.calameo.com/read/000692387a86e33c27bba>> [Consulta: 22 de noviembre de 2017]

AMADOR MARRERO, P (2012). *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Historia, análisis y restauración*. Directoras: Dra. María de los Reyes Hernández y Dra. Elisa Vargaslugo. Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

ANDRÉS, G. (2011). *Relaciones de fiestas barrocas: Valencia. Textos y estudios*. Saarbrücken: Académica Española.

ARAZO, M. A. (1999). "Regino Más cuenta su vida" en *Regino Más. Historia de una época*. Valencia: Albatros.

ARAZO, M. A. (2005). "Las Rocas" en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 196-212.

ARIÑO VILLARROYA, A. (1988): *El Corpus republicano. Evolución de la fiesta del Corpus entre 1860 y 1875*. Valencia, Ayuntamiento.

ARIÑO VILLARROYA, A. (1990). "El calendario festivo de los siglos XIX y XX" en *Historia de las Fallas*. Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano, 1990, pp. 45-58.

ARIÑO VILLARROYA, A. (1992). *La ciudad ritual: la fiesta de las Fallas*. Barcelona: Athropos.

ARIÑO VILLARROYA, A. (1992). "La Fiesta de las Fallas: una liturgia civil del valencianismo temperamental." en *Revista de antropología social*, N° 1, 1992, pp. 29-60.

ARIÑO VILLARROYA, A. (1993). "Los procesos productivos" en *Los escultores del fuego: aproximación a la historia del gremio artesano de artistas falleros de Valencia*. Valencia, Diputació de València, pp. 125-196.

DE ARCE Y CACHO, C. N. (1786). *Conversaciones sobre la escultura: compendio historico, teorico y practico de ella para la mayor ilustracion de los jovenes dedicados á las bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura*. Pamplona: Imprenta Joseph Longas. Disponible en: < [https:// bibliotecadigital.jcyl.es](https://bibliotecadigital.jcyl.es)> [Consulta: 19 de marzo de 2018]

ATIENZA PEÑARROCHA, A.(1995). "La danza de la Moma del Corpus de Valencia" en **Revista de Folklore**, tomo 15b, nº177, pp. 86-100. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com>> [Consulta: 12 de noviembre de 2017].

BALLESTER-OLMOS J. F. (2018). "Las asociaciones vicentinas de valencia" en *Las Provincias*, 4 de febrero. Disponible en: < <http://www.lasprovincias.es/comunitat/opinion/asociaciones-vicentinas-valencia-20180204112054-nt.html>> [Consulta: 1 de marzo de 2018]

BELTRÁN, R. "Las Fallas por dentro: la profesión del artista fallero" en <http://www.20minutos.es>. Disponible en: < <http://www.20minutos.es/noticia/2978501/0/fallas-por-dentro-profesion-artista-fallero/>> [Consulta: 15 de octubre de 2017]

BOSCH ROIG, L. (2012). *Archivo histórico de conservadores y restauradores españoles: la actuación del restaurador Luis Roig d'Alós (1904-1968)*. Directores: José Antonio Madrid García y Vicente Guerola Blay. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

BRUQUETAS GALÁN, R. (2010). "Los gremios, las ordenanzas, los obradores" en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI Y XVII*. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 20-31. Disponible en: <<http://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc>> [Consulta: 27 de setiembre de 2017]

BRUQUETAS, R., CARRASSÓN, A. y GÓMEZ, T. (2003). "Los retablos. Conocer y conservar" en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, N.º 2, pp.13-48.

BUENO TÁRREGA, B. (2016). *La procesión de Corpus Christi de Valencia*. Valencia: Fundación Joaquín Díaz.

BOIX, V. (1858). *Fiestas Reales. Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. Valencia: Imp. De la Regeneración Tipográfica de Don Ignacio Boix

BOIX, V. (1867). *Omm-al-Kiram o La expulsión de los moriscos: leyenda histórica*. 2 tomos. Valencia: Imprenta de José Rius.

BUXO, M. J. y TOUS, M. (2002). "«Gegants» y «capgrossos»: la concreción artesanal del imaginario" en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*. Universidad Autónoma de Madrid, 97-98-99-100 (2002), pp. 55-61.

CALVO, A. (2003). *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

CALVÉ MASCARELL, O. “Un estudio exhaustivo de esta peculiar última escenografía” en *In memoriam. L'entremés de Mestre Vicent*. (en prensa).

CAÑIZARES FLORES, L. (2013). *Antecedentes históricos en la investigación de las esculturas ligeras en cartapesta y papelón. Conservación, restauración y puesta en valor del Cristo crucificado de la ermita de Santa Ana. En Caudete. Albacete*. Directores: Zalbidea Muñoz, Maria Antonia y Simón Cortés, José Manuel. Tesis de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València.

CASADO GARRETAS, A., JULIÁ GARCIA, C. y LLORET ESQUERDO, J. (1999). *Documenta títeres 1*. Alicante: Festitíteres.

CARBONERES, M. (1873). *Relación y explicación (sic) histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia: basada en la que se publicó en el año 1815 ...* Valencia: Imp. de J. Domenech.

CARRERES ZACARÉS, S. (1925). *Ensayos de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Tomo I y II. Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana.

CARRERES ZACARÉS, S. (1957). *Las Rocas: festividad del Corpus*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

CARRERES ZACARÉS, S. (1960). *Los gigantes de la procesión del Corpus*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

CASTELLÓ LLI, J. (2011). “Artistes fallers: el suro que els va cambiar la vida” en *La falla: un artefacte tecnològic*. València, Universitat Politècnica de València. 50-82.

CENNINI, C. (1998). *El libro del arte*. España: Akal.

CERVERA BORRÁS, J. (1983). *Los “milacres” vicentinos en las calles de Valencia*. Valencia: Del Cenía al Segura.

CISA CAMPS, F. y JUTGLAR ALVARO, N. (2017). “Procesos escultóricos: estampación en cartón desde Barcelona. Conservación de imaginería festiva en uso” en *I Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia.

COLOMINA SUBIELA, A. (2006). *La preservació dels vestigis de l'art efímer de les falles: matèria, tècnica i estètica: estudi constitutiu i anàlisi estructural*. Director: Vicente Guerola Blay. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia.

COLOMINA SUBIELA, A. (2011). “Noves tecnologies en la creació artística fallera” en *La falla: un artefacte tecnològic*. València, Universitat Politècnica de València. 22-33.

COLOMINA SUBIELA, A. (2017). “La tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana” en *I Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia. 109-117.

CORNEJO, F. (2016). "Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)", en *Fantoche: arte de los títeres*, pp. 18-39.

CORTÉS, A. (2009). *Corpus de Valencia. «La procesión»*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

CRESPO GUIJARRO, A. S. y CRESPO MUÑOZ, F. J. (2015). "Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica" en *Archivo español de arte*, Tomo 88, Nº 352 (octubre-diciembre 2015), pp. 403-408. Disponible en: < <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewFile/921/954>> [Consulta: 19 de enero de 2018]

CREUHADES, J. N. (1623). *Solenes y grandiosas Fiestas que la noble y leal Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo Decreto que la Santidad de Gregorio...* Valencia: por Pedro Patricio Mey, junto a San Martín. Disponible en: <<http://bivaldi.gva.es/en/consulta/registro.cmd?id=1487>> [Consulta: 19 de mayo de 2018]

DA VEIGA, T. P. y ALONSO CORTÉS, A. (1916). *Fastiginia o Fastos geniales*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago.

FERNANDEZ PARADAS, A. R. (2016). *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. 1: Entre el Barroco y el siglo XXI*. Antequera: ExLibric. 151-170.

FERRANDIS PINAZO, A. (2017). *Nuevas masillas de relleno para la reintegración volumétrica de escultura ligera en cartón piedra*. Directores: Pérez Marín, Eva, Sarrió Martín, M^a Francisca y Simón Cortés, José Manuel. Tesis de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en < <https://riunet.upv.es/handle/10251/89382>> [Consulta: 15 de marzo de 2018]

FERRANDO, J. (1989). "Origens, elements, naturalea i organisacio del Regnum Valentiae" en *En torno al 750 aniversario: antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia*, vol.1, p.395-476.

FERRARI, S. (2006). *Dizionario di arte e architettura. I termini, le correnti, i concetti*. Italia: Mondadori Bruno.

FERRERES VALLS, T. (1994). *La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante: Consellería de Cultura.

FUSTER, J. (1996). *Combustible per a falles*. Alzira: Bromera.

GARCÍAADÁN, P. (2014). "El papel maché y la forma tridimensional" en *Modelos y maquetas: la vida a escala*. Edición 2014, pp.160-169. Disponible en <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/d/20075C/19/1>> [Consulta: 25 de setiembre de 2017].

GARCÍA, I. M. (1999). *La Conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Madrid: Editorial KR.

GARCÍA HERNANDEZ, G. y ROMÁN GARRIDO, R.M. (2017). “La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón. Investigación y restauración” en *I Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia. 147-159.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. I. et al. (2009). “Función, uso y exposición: el caso de los modelos anatómicos del Dr. Auzoux” en *La Restauración en el siglo XXI. Función, Estética e Imagen*. Cáceres: Grupo Español del IIC, pp. 341-348.

GAUNA, F. (1926). *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, 1599. Edición moderna, Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana.

GEA MARTÍNEZ, R. (1900). *Páginas de la historia de Orihuela. El pleito del obispado 1383-1564, Orihuela*. Valencia: PARÍS-VALENCIA.

GENOVÉS ESTRADA, I. (2012). “Manifestaciones efímeras en el Barroco valenciano” en *Los ojos de Hipatia*, 12 de mayo. < <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/manifestaciones-efimeras-en-el-barroco-valenciano/>>> [Consulta: 01 de febrero de 2018].

GIL IGUAL, M. J. (2004). *Procesos y procedimientos escultóricos sustractivos y su repercusión en la creación escultórica contemporánea*. Director: Julián Abril Ordina. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

GONZÁLEZ GUDINO, M.A. (2005) · “Gigantes y enanos” en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, Valencia: Ajuntament de València, pp. 219-234.

GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. (1999). *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. València: Universitat Politècnica de València.

GRADAS, A. (1797). *Carta anonima a los señores comisionados del cuerpo de especieros / [Antonio de Gradas]. Responde uno de los comisionados a la antecedente carta / [Cárlos Leon F.]*. Valencia: imprenta de Miguel Estevan.

GRAU, J. (1996). *Gegants*. Barcelona: Terra Nostra.

GUTIERREZ, J. M. (2008). “D’ El Arte Cristiano al Museu dels Sants d’ Olot” en *Revista de Girona*, N° 248, pp. 26-29. Disponible en <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/d/20075C/19/1>> [Consulta: 25 de febrero de 2018].

GUTIÉRREZ LERA, C. (2008). *Bestiario ilustrado de Aragón. Seres fantásticos*. Zaragoza: Las Tres Sorores.

HERNÁNDEZ I MARTÍ, G. M. (1993). “La historia del Gremio Artesano de Artistas Falleros” en *Los escultores del Fuego*, Valencia, Diputación de Valencia.

HERNÁNDEZ I MARTÍ, G. M. (2002). *La festa reinventada: Calendari, política i ideologia en la València franquista*. Valencia: Universidad de Valencia.

HINOJOSA MONEDERO, A. (2015). *Juan Manuel Miñarro López y los estudios de Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla*. Director: Joaquín Manuel Álvarez Cruz. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

ICOM-CC (2008). *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Nueva Delhi. Disponible en <www.icom-cc.org> [Consulta: 25 de junio de 2018].

JAIME I, REY DE ARAGÓN y AGUILÓ FUSTER, M. (1873). *Chronica o comentaris del gloriossissim e invictissim Rey en Jacme primer, Rey Darago, de Mallorques e de Valencia, Compte de Barcelona e de Montpesler: dictada per aquell en sa llengua natural; de nou feyta estampar per Marian Aguiló y Fuster*. 2 volúmenes. Barcelona: Llibrería d'Alvar Verdaguer.

KENNY, C. y KENNY, J. B. (1983). *El arte del papel maché*. Barcelona: CEAC, 1983.

KROUSTALLIS, S. K. (2009). *Diccionario de materias y técnicas. (I. Materias)*. Madrid: Secretaría General Técnica.

KROUSTALLIS, S. K. (2015). *Diccionario de materias y técnicas. (II. Técnicas)*. Madrid: Secretaría General Técnica.

LAUER, A. R. (2011). "Lorenzo García y el teatro valenciano del barroco tardío" en *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 47-56. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lorenzo-garcia-y-el-teatro-valenciano-del-barroco-tardio/>> [Consulta: 25 de enero de 2018].

LLINARES ROMÁN, T. (2013). *Estudio del glosario y etimología en las capitulaciones de la retabística barroca valenciana. El caso del retablo de San Lorenzo en Valencia, el retablo de San Valero y San Vicente mártir en Ruzafa y el retablo de San Pedro en Sueca*. Director: Vicente Guerola Blay y Eva Pérez Marín. Tesis de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

LLOPIS I MULLOR, X., SANCHIS I FERRI, R. y DÍAZ FALCÓN, M. (2008). *Gegants i cabets: tallers de cultura popular valenciana*. Ontinyent: Edicions 96.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1950). "La Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza, de San Gil, y el escultor Pedro Nieto" en *Calvario: revista de Semana Santa*, ed. 1950, s.p.

LLORET ESQUERDO, J., et al. (1997). *El títere en Alicante*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante

MARTINEZ SIMARRO A. M. (2016). *El arte en la falla*. Directora: Pilar Escuder Mollón. Tesis de grado. Castellón: Universitat Jaume I

MAYONI, M. G. (2016). "Plantas de papier-mâché. Estudios técnicos y conservación de la colección Brendel del Colegio Nacional de Buenos Aires. Argentina" en *Ge-conservación*, 9, pp. 6-20. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es>> [Consulta: 18 de diciembre de 2017]

MÍNGUEZ CORNELLES, V. (1990). *Art i arquitectura efímera a la Valencia del segle XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

MÍNGUEZ CORNELLES, V., GONZÁLEZ TORNEL P. Y RODRÍGUEZ MOYA, M. A. (2010). *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*. Castellón: Universitat Jaume I.

MOCHOLI ROSELLÓ, A. (2010). *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians. Segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*. Director: Aliaga Morell, Joan Ignasi. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València. P.69. Disponible en < <https://riunet.upv.es/handle/10251/8606>> [Consulta: 30 de setiembre de 2017]

MOTOYA LÓPEZ, A. (2004). “Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma” en *Artes, la revista*, Nº. 8, pp.38-50. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1213897>> [Consulta: 30 de setiembre de 2017]

NIERO DE SOUZA, M. (1999). *Utilização do papel mâché no desenvolvimento de novos productos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em Engenharia De Produção. Disponible en: < <https://repositorio.ufsc.br>> [Consulta: 7 de enero de 2017]

ORTÍ I BALLESTER, M. A. (1656). *Segundo centenario de los años de la canonizacion del Valenciano Apostol San Vicente Ferrer, concluydo el 29 de Junio, del año 1655...* Valencia : por Geronimo Villagrassa, en la calle de las Barcas.

ORTIZ, J. M. (1780). *Disertación histórica de la festividad, y procesión del Corpus, que celebra cada año la muy ilustre ciudad de Valencia, con explicación de los símbolos que van en ella. Ilustrada con varias notas antiguas relativas a éste y otros asuntos*. Valencia: en la Oficina de Joseph y Thomás de Orga.

PARDO PARDO, F. (2005). “Las danzas del Corpus de Valencia desde 1977 hasta hoy” en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 179-192.

PEDRAZA, P. (1982). *Barroco efímero en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

PERALES, J. Y ESCOLANO, G. (2015). *Décadas de la insigne y coronada Ciudad y Reino de Valencia. Tomo 3*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: < <http://www.cervantesvirtual.com> > [Consulta: 28 de Setiembre de 2017]

PEREDA, F. (2013). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.

RICH, J. C. (1988). *The materials and methods of sculpture*. New York: Dover.

QUIRANTE, L., RODRÍGUEZ, E. y SIRERA, J. L. (1999). *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. Valencia: Universitat de València.

ROCA TRAVER, F. (2005). “La espiritualidad de la sociedad medieval valenciana” en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 21-36.

RODRIGUEZ SIMÓN, L. S. (2009). “Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada” en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Nº 40, pp. 457-479. Disponible en: < <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/278/269>> [Consulta: 27 de marzo de 2018]

ROIG D' ALOS, L. (1965). *Restauración de las Rocas*. Reportaje Gráfico. Valencia: Imprenta Guillot.

RONQUILLO, J.O. (1851). *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*. Barcelona: Imprenta de A. Gaspar. Disponible en < <https://archive.org/details/diccionariodemat01ronquoft> > [Consulta: 03 de enero de 2017].

ROS, C. (1772). *Coloqui nou, curios y entretengut, hon se referixen la explicació de les Dances, Mysteris Aguiles, y altres coses*. Valencia : en la Empronta de Salvador Fauli.

SÁNCHEZ ORTIZ, A. (2014). “Cuerpos en cera del Real Colegio de Cirugía de San Carlos. De la creación de modelos anatómicos a la conservación de bienes culturales” en *Modelos y maquetas: la vida a escala*. Edición 2014, pp.116-133. Disponible en <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/d/20075C/19/1> > [Consulta: 25 de setiembre de 2017].

SANCHÍS BERNÁ, F. M. (2016). *Història dels nanos i gegants d'Alacant*. Director: José Miguel Santacreu. Alicante: Universidad de Alicante.

SANCHIS GUARNER, M. (1987). *Teatre i festa (I). Obra completa, vol. 6*. Valencia: Tres i Quatre.

SOLER I GODES, E. (2000). *Las Fallas 1849-1936*. Valencia: Albatros.

TALAMANTES PIQUER, M. C. (2005). *La Roca Valencia: estudio preliminar de la policromía y su limpieza*. Directores: José Manuel Barros García Y Victoria Vivancos Ramón. Tesis de Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: < <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14511/TESINA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> > [Consulta: 15 de abril de 2018]

THORNTON, J. (1993): “The history, technology, and conservation of architectural papier mâché: Case Study of the Conservation Treatment of a Victorian”Japan Ware” Chair” en *JAIC*, vol. 32, n.º 2, art. 7, pp. 165-176.

TRAMOYERES BLASCO, L. (1889). *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*. Valencia: Imprenta Domenech. Disponible en: < <http://bivaldi.gva.es> > [Consulta: 22 de octubre de 2017]

TRAVIESO, J. M. (2011). “Escultura de papelón: Un recurso para el simulacro” en *Revista Atticus*. Edición mayo del 2011, pp. 9-30. Disponible en < http://revistaatticus.es/old/Revistas/Revista_Atticus_14.pdf > [Consulta: 25 de diciembre de 2017].

DE VALDA, J. B. (1663). *Solenes fiestas que celebros Valencia a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria : por el supremo decreto de N.S.S. Pontifice Alejandro VII ...*, Valencia.

UBIETA LÓPEZ, J. A. (2009). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer.

VAILLANT CALLOL, M. DOMÉNECH CARBÓ, M. T. y VALENTÍN RODRIGO, N. (2003). *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

VALENCIABONITA (2017). “El verdadero origen de la Ofrenda de Flores a la Virgen de los Desamparados” en *valenciabonita.es*. Disponible en: <http://valenciabonita.es/2017/03/07/el-verdadero-origen-de-la-ofrenda-de-flores-a-la-virgen-de-los-desamparados/> [Consulta: 02 de Diciembre de 2017]

VALERO ESCANDELL, J. R. (1997). *Origen y desarrollo de la industria del juguete en Ibi (1900-1942)*. Alicante: Universidad de Alicante.

VALERO ESCANDELL J.R. (2001) *La industria juguetera de la Foia de Castalla (1984-1996)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

VAN DER REYDEN, D. y WILLIAMS, D. (2001). *The History, Technology, and Care of Papier-Mache: Case Study of the Conservation Treatment of a Victorian "Japan Ware" Chair*. Washington D.C.: Smithsonian Institution. Disponible en <<https://www.si.edu/>> [Consulta: 12 de noviembre de 2017]

VERDET GÓMEZ, F. (2014). *Historia de la industria papelera valenciana*. Valencia: Universitat de València.

DE LA VORÁGINE, S. (2016). *La leyenda dorada*. Tomo I y II. Madrid: Alianza Forma.

YOUNG, R. D. y FENNELL, R.A. (1996). *Methods for modern sculptors*. Escondido, CA: Sculpt-Nouveau.

ZABALA, F. (2005). “La Cabalgata del Convite” en *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, J. F. Ballester-Olmos y Anguís. Valencia: Ajuntament de València, pp. 157-178.

ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. (2014). *Els vernissos artístics: revisió i evolució*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

ZARAGOZA AYARZA, F. (2016). *Antecedentes históricos de las comparsas de gigantes y cabezudos*. Calatayud: Ayuntamiento de Calatayud. Disponible en: < <http://www.calatayud.es> > [Consulta: 27 de octubre de 2017].

ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (2017). “Los moldes de máscaras para disfraces procedentes del Palacio del Marqués de Villores de San Mateo” en *I Jornadas de Escultura ligera*, Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArts Generalitat. Valencia. 79-83.



9

ANEXO I: GLOSARIO TERMINOLÓGICO

Página anterior: Proceso de creación de una figura de falla de grandes proporciones. La pieza, componente principal de la Falla del ayuntamiento de 1995 fue realizada por el artista fallero José Pascual Ibañez "Pepet" y presenta un homenaje a Joaquín Sorolla.

Acetato: acetato de celulosa, es un termoplástico incoloro. Presenta una gran resistencia a los rayos UV y es también higroscópico, es decir, absorbe y exhala la humedad. Se utiliza mucho en aplicaciones gráficas y artísticas por sus cualidades maleables y resistentes.

Acetato de polivinilo: adhesivo para materiales porosos. Es un polímero obtenido mediante la polimerización del acetato de vinilo.

Ácido carbónico: mineral procedente de rocas calizas. En el sector industrial es utilizado como ingrediente de bebidas gaseosas.

Ácido salicílico: sólido incoloro que cristaliza en forma de agujas. Es soluble en alcohol. Se utiliza como materia prima para la obtención del ácido acetilsalicílico, comúnmente conocido como Aspirina.

Adhesivo: sustancia que, colocado entre dos cuerpos, consigue que se enganchen entre ellos.

Agar-agar: sustancia gelatinosa obtenida de la pared celular de varios tipos de algas.

Aguacola: solución formada por cristales o polvo de cola mezclados con agua. La aguacola, juntamente con el yeso, retarda el proceso de fraguado de este último, otorgándole un mayor tiempo de maleabilidad y de trabajo.

Alegórica: perteneciente a la alegoría. Se trata de una figura literaria o un tema artístico que pretende representar una idea, una lección o una moraleja mediante el uso de figuras humanas, animales o incluso de objetos.

Almidón: sustancia que se obtiene exclusivamente de los vegetales que lo sintetizan a partir del dióxido de carbono que toman de la atmósfera y del agua que toman del suelo.

Arcilla: roca sedimentaria descompuesta, formada por silicatos de aluminio hidratados. Cocida al fuego se convierte en cerámica, pasando a ser uno de los materiales de menor coste para elaborar gran cantidad (y variedad) de objetos de uso cotidiano.

Arte efímero: expresión artística que dura poco tiempo. Forma artística que no prevalece de forma indefinida, sino que en un momento en concreto dejará de existir.

Asbesto: nombre que recibe un grupo de seis minerales fibrosos, compuestos de silicatos. El asbesto se ha usado en una gran variedad de productos manufacturados, aunque principalmente en materiales de construcción.

Auto de fe: acto público que organizaba la Inquisición en España en el que los condenados aceptaban sus pecados y mostraban su arrepentimiento.

Autómata: máquina u objeto movido mediante una serie de mecanismos, que imita la figura y los movimientos de un ser vivo.

Ball dels cavallets: baile de los caballitos. Danza tradicional popular, normalmente bailada en las fiestas del Corpus Christi de Valencia, en la que diversas personas van ataviadas con un disfraz en forma de caballo que les rodea la cintura, pareciendo que los danzantes van montados sobre ellos.

Barbotina: pasta de arcilla (también llamada caolín) utilizada para decorar piezas cerámicas o como desmoldeante entre dos materiales como pueden ser la arcilla y la escayola.

Barniz: disolución de aceites resinosos en un disolvente. Su aplicación tiene como función principal la preservación de las superficies en las que se aplica.

Bastaixos: hombres encargados de levantar y transportar objetos pesados sin la ayuda de ningún mecanismo. En la imaginería festiva, aquellos que cargan las imágenes de carcasa.

Bavastel: nombre que recibieron los primeros títeres conocidos en Valencia, datados en el siglo XII y provenientes de Francia.

Bestia: ser fantástico de la imaginería festiva, utilizado en pasacalles y fiestas populares.

Bestiario: recopilación de fábulas, especialmente medievales, cuyos protagonistas son animales.

Bibelot: figura u objeto decorativo de pequeño tamaño, y generalmente, de escaso valor.

Bórax: mineral natural del tipo de los boratos, un compuesto del boro con capacidades limpiadoras y desintoxicantes. El boro es un semimetal que puede actuar como aislante. El bórax es un cristal blanco y suave que se disuelve rápida y fácilmente en agua. Se suele utilizar en limpiadores, jabones, suavizantes, desinfectantes y pesticidas. También se emplea en la fabricación de esmaltes, porcelana y vidrio.

Cabezudos: figura consistente en una cabeza de tamaño exagerado, dando un efecto más cómico. Los cabezudos se colocan en la cabeza del portador, a modo de casco y cubriéndole completamente. Suele ir danzando en las procesiones festivas.

Cadalso: tablado que se levantaba en lugares públicos para la realización de actos solemnes.

Carga: cantidad de sustancia necesaria para el buen funcionamiento de determinados elementos o componentes.

Carnestolendas: en las fiestas de Carnaval, se refiere a los tres días anteriores al miércoles de ceniza.

Carnestoltes: nombre que recibe el carnaval en gran parte del territorio levantino.

Cartapesta: Término italiano para referirse al cartón-piedra.

Cartón-piedra: término originario de Italia para denominar la técnica que utiliza trozos de papel periódico cortados a mano unidos mediante un pegamento para formar objetos. Se debe distinguir del papel maché, técnica en la cual la base es pasta o pulpa de papel para moldear el objeto o forma que se desee. Se utiliza como manualidad para realizar figuras de todo tipo, como mascararas para carnaval o adorno, escultura]]s, marcos, jarros, bandejas, etc.

Cartón: lámina gruesa y dura, compuesta de varias capas de pasta de papel, de pasta de trapos, de papel viejo u otras materias que, en estado húmedo, se adhieren unas a otras por compresión y después se secan por evaporación.

Cartón encolado: material formado por varias planchas de cartón enganchadas entre sí que proporcionan diferentes espesores. Es utilizado en la elaboración de algunas esculturas gracias a su dureza y resistencia.

Cartón esponjoso: material elaborado a base de una mezcla de papel reciclado en la antigua fabrica papelera Sant Jordi. Se suele presentar en láminas de cartón y es un material muy utilizado por su facilidad de manipulación y su ligereza.

Cimera: en la época medieval, decoración que llevaban los caballeros en la parte superior del yelmo. Se comenzaron a usar en Europa a finales del siglo XIII y principios del XIV. Pero en España no fueron conocidas hasta mediados del siglo XIV, y gracias a la importación francesa.

Cirialots: comparsa de 26 hombres, vestidos con túnica blanca, con barbas y pelucas del mismo color, llevan una corona dorada y un tahalí de terciopelo rojo y preceden a la Custodia con el Santísimo en las fiestas del Corpus de Valencia.

Cola de conejo: La cola de conejo es un extracto proteico obtenido fundamentalmente de pieles y cartilagos de animales varios.

Colofonia: resina natural que se obtiene de las coníferas. Se usa para fabricar barnices y adhesivos.

Corcho blanco: poliestireno expandido. Material plástico espumado, utilizado comúnmente para el envasado de productos y en el sector de la construcción. Es un material que no contrae humedades (moho) ni favorece el crecimiento de bacterias, y su ligereza hace que sea muy fácil de mover y transportar. Uno de los materiales sintéticos más utilizados para la factura de ninots.

Corpus Christi: fiesta religiosa, católica, que celebra la Eucaristía. Su principal finalidad es proclamar y aumentar la fe en los creyentes.

Corral de comedias: tipología de teatro público, permanentemente instalado al descubierto en los patios y corrales interiores de los edificios que los separaban de los vecinos en las principales ciudades españolas. Todas las obras teatrales profanas eran llamadas comedias.

Cremà: quema completa de la falla. La noche del día de San José, 19 de marzo, todas las fallas son quemadas.

Crítica social: crítica de una sociedad o comunidad sobre un tema en concreto.

Cucafera: monstruo de la mitología catalana que le suele emparentar con los dragones y, dado a su gran parecido, muchos folcloristas piensan que tiene su origen o está relacionado con la Tarasca levantina. Se le suele representar como una tortuga de gran tamaño, con el caparazón cubriendo totalmente el cuerpo del animal, con un cuello extensible cuya cabeza es más parecida a la de un cocodrilo.

Danza de la Moma: danza tradicional de las fiestas del Corpus Christi en la que, la Moma, personaje alegórico de la virtud, danza con una vestimenta blanca muy elaborada y una máscara que cubre la faz del danzante, elaborada en cartón-piedra.

Degollà: comparsa de diablos del Corpus Christi. Rememora la matanza de inocentes ordenada por el rey Herodes. Llevan mazas elaboradas en cartón-piedra.

Desbastado: acción que se realiza a un objeto o material al cual se le eliminan las partes más duras o ásperas antes de trabajar con él.

Descarnado: referente a una descripción de algo que es crudo y desagradable y que se explica con detalle, sin adornos.

Desmoldante: elemento o material que, dadas sus propiedades, se utiliza para desenganchar o separar dos materiales entre sí. En la escultura se utiliza para separar el molde de la pieza original.

Donar de panet: técnica consistente en recubrir una pieza escultórica con una mezcla de colas y pintura que le aporta impermeabilidad y dureza.

Drac: Dragón. Figura fantástica de la mitología y la imaginería popular.

Drap mullat: trapo mojado. Técnica escultórica que permite eliminar las imperfecciones de una superficie, tornándola más suave y lisa. En imágenes de cartón se utiliza también con aceites o colas con objeto de obtener el poro del estuco.

Efigie: imagen. Representación de algo, por lo general personas, en lugares como monedas o pinturas.

Engrudo: Adhesivo elaborado con harina cocinada en agua, utilizada para pegar papeles y otros materiales ligeros. Material esencial el método estratificado de cartón.

Escatat: en términos escultóricos, eliminar de una superficie aquello que es rugoso, dejando una superficie fina y lisa. También significa eliminar un rebozado, estucado o enyesado de una superficie.

Escayola: yeso de alta calidad y de grano muy fino calcinado, empleado en los talleres para la extracción de moldes a partir de originales de barro o para la factura de maquetas.

Escenografía: arte de realizar decoraciones escénicas. Conjunto de los decorados usados en una representación teatral. La escenografía sería un ejemplo del término mencionado anteriormente "arte efímero".

Esparto: conjunto de fibras obtenidas de diferentes plantas silvestres. Con estas fibras, una vez trenzadas, se elaboran suelas de zapatos, cuerdas, cestos, estropajos y otros utensilios, incluso partes de mobiliario, como pueden ser partes de sillas, tiradores de armarios, etc. Empleado como refuerzo en moldes de escayola.

Espesante: sustancia (o mezcla de varias) que se le añade a un producto líquido para hacer que tenga más consistencia o espesor.

Fallas: son unas fiestas que van del 15 al 19 de marzo con una tradición arraigada en la ciudad de Valencia y diferentes poblaciones de la Comunidad Valenciana. Habitualmente tienen carácter satírico sobre temas de actualidad. Las fallas suelen constar de una figura o composición central de varios metros de altura, rodeadas de numerosas figuras de cartón-piedra, poliuretano (material

que en los últimos años está siendo sustituido por otros más modernos como el poliestireno expandido), sostenidas por una armazón de madera. Incluyen letreros escritos en valenciano explicando el significado de cada escenografía, siempre con sentido crítico y satírico.

Festa Grossa: nombre que recibe la fiesta del Corpus Christi en Valencia.

Fibra de vidrio: material formado por hebras delgadas hechas a base de sílice o de vidrio muy fino, extruidas a modo de filamentos de finísimo diámetro. Utilizado en los talleres como método de elaboración de moldes o de imágenes.

Gaiata: carro triunfal iluminado, elaborado en madera, yeso y cartón-piedra, entre otros materiales. Son usados en las fiestas de la Madalena (fiestas populares de Castellón).

Gegantons: figuras de la imaginería festiva relacionadas con los gigantes, *gegants*. Generalmente a los gigantes se les otorga un carácter humano, de esta forma se los casa y emparenta entre sí, dando como resultado los *gegantons*, hijos de los gigantes, siendo de menor tamaño.

Gigantes: figuras realizadas en cartón-piedra, poliéster o fibra de vidrio con un armazón de madera, hierro o aluminio que se cubre con amplios ropajes. El portador se sitúa en el interior, en los faldones del gigante, lo levanta y danza con él. Tienen una visión del exterior mediante una pequeña rejilla colocada en los ropajes del gigante. Éstos suelen medir entre 3 y 4 metros y pesan alrededor de los 40 kg.

Hibridación técnica: proceso de mezclar diferentes técnicas para crear un híbrido, un resultado final nuevo que posee características de las dos técnicas principales mezcladas.

Hogueras: fiesta de la ciudad de Alicante celebradas en San Juan, del 19 al 24 de junio. Consistentes en figuras de gran tamaño, similares a las fallas valencianas, pero de cariz más artístico, sin hacer referencia a la sátira y lo burlesco.

Hojalata: cuerpo laminado, generalmente plano, compuesto por acero y recubierto por una capa de estaño. Se suele utilizar en la fabricación de envases y de menaje del hogar. Se utilizó también para la fabricación de juguetes a principios del siglo XX.

Horror vacui: término empleado en la historia del arte para definir el relleno completo de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen. Expresión latina usada para denominar una obra, o fragmento de ella, completamente decorado y cubierto, sin ningún espacio libre o vacío.

Iconografía: descripción o tema representado en una obra artística, generalmente en la pintura. Así como su simbología y los atributos que ayudan a la identificación de los personajes que aparecen en ella.

Iluminador: persona, generalmente religiosa, dedicada a ilustrar los pergaminos y textos antiguos mediante miniaturas.

Imágenes leñosas: obras realizadas sobre tabla que poseen la dureza, el grosor y otras características propias de la madera.

Imaginería: especialidad del arte de la escultura, dedicada a la representación plástica de temas religiosos, por lo común realista y con finalidad devocional, litúrgica y procesional. También existe la imaginería festiva, consistente en el término anterior, pero con elementos no-religiosos, dedicados a temas paganos e incluso satíricos.

Impermeabilizar: acción de impregnar superficies anteriormente escatadas para disminuir su capacidad de absorción de agua.

Juglar: artista ambulante que, en la Europa medieval, recorría distintas localidades ofreciendo espectáculos en lugares públicos a cambio de comida o dinero. En ocasiones, se le podía contratar para que ofreciese sus espectáculos en la corte.

Luminarias: alumbrado público. Generalmente, en referencia al utilizado para fiestas y ocasiones especiales en la vía pública.

Macerar: dejar sumergida una sustancia sólida en un líquido durante un tiempo para extraerle las partes solubles que ésta posee.

Maleabilidad: característica de algunos elementos que permite que éstos sean moldeados y que cambien de forma con facilidad.

Máquina real: representaciones realizadas por compañías titiriteras en los corrales de comedias de una ciudad. Espectáculos realizados con títeres, que en su estructura eran muy semejantes a los de las propias compañías de actores.

Matriz: en términos escultóricos, molde en el que se funden objetos de metal. También es utilizado para referirse a un molde original del que se sacan numerosas copias.

Mimética: semejanza. Capacidad de un animal u objeto para asemejarse a otro.

Misteri: en el ámbito teatral corresponde a un drama religioso medieval que pone en escena varios pasajes de la Biblia, aunque principalmente de la vida, pasión y muerte de Jesucristo.

Molde: Ver Matriz.

Ninot: figuras de carácter crítico o burlesco, normalmente situados en la parte inferior de las fallas. Forman parte del conjunto de figuras que conforma una falla.

Ninot indultat: es aquel ninot que, mediante elecciones populares, no será quemado con el resto de la falla y será expuesto y guardado para la posteridad.

Obrador: espacio de trabajo, generalmente artesano. En muchas ocasiones se utiliza este término como sinónimo de taller.

Opúsculo: creación o tratado, generalmente de carácter científico, de corta extensión. Son publicaciones didácticas que exponen diversos conocimientos sobre una temática en concreto.

Papel continuo: tipo de papel consistente en una hoja muy larga, que suele alimentar a las máquinas industriales por un largo periodo de tiempo. Este papel supuso un gran avance para las fábricas y talleres de las esculturas de la imaginería festiva por su enorme tamaño

Papel de estraza: material elaborado con pulpa de madera. Papel de gran resistencia, elaborado mediante una mezcla de sosa cáustica e hidróxido de sodio.

Papelote: conjunto de desperdicios de papel que se usa para fabricar nueva pasta.

Papier maché: técnica artesanal antigua, consistente en la elaboración de objetos usando pasta de papel.

Pasta de papel: material hecho a base de madera más utilizado para la fabricación de papel.

Pavés: bajorrelieve del siglo XI. Presentan la forma de medio cilindro, de cono alargado o cuadrangular con extremos curvos. Durante la Edad Media se usaron paveses de madera forrados de piel y adornados con motivos heráldicos.

Pelele: muñeco de forma antropomórfica, realizado con trozos de trapo y telas viejas. Generalmente se utiliza para sacarlo a la calle y quemarlo en época de carnavales.

Pergamino: material hecho a partir de la piel de un animal, generalmente de piel de ternera o vaca. Fabricados especialmente para escribir sobre ellos.

Perot: muñeco de forma antropomórfica, realizado normalmente con paja y trapos. Es un personaje popular de las fiestas de Cuaresma y Carnaval de Valencia. Generalmente eran colgados mediante una cuerda entre dos edificios, pudiendo ser vistos por los viandantes.

Piedra lipe: también llamada sulfato de cobre o piedra azul, es un compuesto químico derivado del cobre que forma cristales de color azul, siendo éstos solubles en agua.

Pitillera: estuche utilizado para llevar los cigarrillos.

Plantà: acto de montar la falla en un lugar de manera firme y definitiva.

Plumier: estuche, generalmente de forma rectangular, destinado a guardar bolígrafos, lápices y objetos de escritura en general.

Polichinela: personaje burlesco originario de la comedia teatral italiana. Se le representa con grotescas características físicas. Los títeres de guante (los que se colocan en la mano y se mueven con los dedos) serán llamados puchinelas con el paso de los años.

Policromía: estrato pictórico presente en las esculturas.

Poliestireno expandido: producto elaborado a partir de la polimerización del estireno. Se presenta de color blanco y posee una gran ligereza. En los últimos años, material que ha ido desplazando al cartón-piedra en la elaboración de las fallas.

Poliuretano: polímeros sintéticos esponjosos, hidrófugos y con cualidades mecánicas y térmicas excelentes. Suelen ser utilizados para recubrimientos, como aglutinantes o incluso para elaborar barnices i adhesivos.

Preservante: sustancia utilizada como aditivo que, añadida a un elemento, detiene o minimiza el deterioro causado por la presencia de microorganismos.

Puntillismo reintegrador: Técnica de reintegración consistente en el relleno cromático de una laguna mediante puntos de pequeño tamaño.

Réplica: copia de una pieza artística, generalmente realizada también por el mismo autor de la obra original. La réplica puede presentar pequeñas variaciones respecto al modelo original.

Resinas naturales: sustancia obtenida a partir de la secreción vegetal de determinadas plantas. Insolubles en agua, aunque se disuelven fácilmente en disolventes orgánicos.

Resinas sintéticas: polímeros tridimensionales obtenidos de forma artificial. Poseen unas características parecidas a las resinas naturales.

Reversibilidad: característica de poder volver a un estado previo. Elemento primordial en la restauración.

Reintegración: restitución o reconstrucción de la integridad de las partes perdidas de una obra.

Rigattino: técnica de reintegración semejante al Trateggio, pero con la utilización de líneas rectas en vez de líneas que continúan la forma de la laguna.

Riuà: inundación ocurrida el 14 de octubre de 1957, en la cuenca del río Turia, a su paso por la ciudad de Valencia, causando numerosos daños materiales y algunas muertes.

Rocas: espectaculares Carros triunfales, que son clásicos e históricos en la Fiesta del Corpus de Valencia. Estos realizan el mismo recorrido que unas horas después hace la Procesión. Estos Carros son arrastrados por una reata de caballerías vistosamente engalanadas con vistoso aparejos, cabezales, espejos y originales pasamanerías, muy típicas de la usanza valenciana.

Sainetesco: relativo al sainete. El sainete es un subgénero teatral que se compone de un solo acto y de corta duración.

Sardónico: sarcástico. Referente a algo burlesco, incluso cruel, que pretende ofender.

Satinado: aspecto poco brillante, sin llegar a ser mate.

Simbología: estudio de los símbolos, es decir, las representaciones sensoriales de una idea o concepto abstracto.

Solución acuosa: preparado líquido que contiene una o más sustancias químicas solubles disueltas en agua.

Solución adhesiva: mezcla de varios elementos que crean una sustancia que puede mantener unidos dos o más cuerpos por contacto superficial.

Suntuarias: decoraciones de lujo. Elementos u objetos lujosos, como pueden ser joyas o elementos decorativos.

Taller: en la imaginería festiva, dicese del lugar en el que se elaboran los elementos escultóricos festivos. Suele componerse de una serie de aprendices formados por un maestro artesano, en este caso fallero.

Tarasca: Figura de serpiente monstruosa, con boca muy grande, que en algunos lugares se saca en la procesión del Corpus Cristi.

Tarja: objeto plano, por lo general fabricado a partir de un molde, y con decoraciones en sus bordes. Pintado generalmente con tonos dorados, puede contener en su óvalo un espejo, una leyenda o un relieve de contenido religioso o en homenaje a una persona, o conmemorativo de alguna celebración de importancia.

Taula de canvis (o mesa de cambios): institución financiera que surgieron en algunas ciudades de la Corona de Aragón durante el siglo XV, debido a la necesidad generada por el aumento del comercio del cambio de divisas.

Tematización: acción de convertir algo en el tema principal de una obra, un discurso, una discusión, etc. En términos teatrales, la tematización se utiliza para ambientar o situar acciones en un lugar o en un tiempo en concreto.

Temple: pintura que utiliza el agua como principal elemento para disolver el aglutinante que posee el pigmento.

Tirar de cartó: superposición de hojas de papel o cartón humedecidas sobre un molde mediante una solución adhesiva, adoptando una consistencia dura.

Tiretejar: cubrir con un papel o cartón fino mezclado con engrudo las juntas resultantes de la unión de las diversas piezas de la escultura.

Titanomaquia: en la mitología griega, fueron una serie de batallas libradas entre los titanes, seres mitológicos de una raza superior y anteriores a la existencia de los humanos en la Tierra.

Títere: muñeco, generalmente articulado, movido mediante cuerdas y varas. Usualmente, las extremidades del muñeco van sujetas a varias cuerdas, que a su vez van atadas a diversas varas de madera. Estas cuerdas y varas permiten a la persona mover el muñeco sin necesidad de tocarlo directamente, ejecutando gran cantidad de movimientos.

Tixotrópica: elemento que posee la cualidad de la tixotropía. Es la característica que tienen algunos fluidos que, con el tiempo, presentan un cambio en su viscosidad. Cuanto más se somete a estos fluidos a cierto grado de fuerza, más disminuye su viscosidad.

Tramoya: en términos teatrales, hace referencia al conjunto de mecanismos empleados para efectuar cambios de escenas y decorados de forma rápida.

Trateggio: técnica de reintegración en conservación y restauración, consistente en la aplicación de líneas muy finas que siguen la forma de la figura en la que se encuentran y son imperceptibles a cierta distancia en la obra. Se utilizan para rellenar una laguna.

Vareta: técnica de carpintería utilizada en la elaboración de grandes piezas, consistente en la disposición paralela de una serie de perfiles llamados comúnmente costillas. Éstas se cierran mediante finas varas de madera de chopo.

Veladura: capa muy fina de pintura que se aplica sobre otra capa para proporcionar un tono más suave o uniforme de un determinado color.

Ventrílocuo: persona que modula su voz de forma que parece que ésta no sale de la boca del actor, sino de su vientre, pareciendo a la vez, que el que realmente hable sea el muñeco que el artista sostiene. Normalmente la ventriloquía se lleva a cabo mediante diálogos de carácter cómico y satírico que el actor mantiene con su muñeco.

Víbria: especie animal de la mitología fantástica y medieval. La víbria es la hembra del dragón.

Xilófago: insecto que se alimenta de madera.

Yeso: mineral formado por sulfato cálcico deshidratado. Al tener una excelente plasticidad y maleabilidad posee gran cantidad de usos en distintos ámbitos, pasando por la decoración y la construcción.

Zarzuela: estilo de música teatral surgido en España. Se caracteriza por tener partes instrumentales, partes cantadas y partes habladas.

Página siguiente. Radiografía realizada a la mano de uno de los autómatas del ventrílocuo Paco Sanz tomada por el Dr. José Madrid, del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.





10

ANEXO II: TABLA DE FACTORES DE DETERIORO

Causas de deterioro	Daños y efectos más frecuentes	Estratos y partes afectadas
Factores abióticos		
Extremos y fluctuaciones en la humedad relativa	<ul style="list-style-type: none"> -Proliferación de actividad biológica (especialmente con altas temperaturas y elevada humedad) -Pérdida de adherencia entre estratos y levantamientos en el film pictórico debido a los cambios dimensionales sufridos por los materiales porosos e hidrófilos -Descohesión de partículas pulverulencia (baja humedad relativa). -Reducción de la flexibilidad y la resistencia de los estratos pictóricos -Reducción de la transparencia de los barnices y veladuras. -Solubilización y cristalización de sales -Fisuras y craquelados resultantes de las tensiones internas y los cambios dimensionales 	Todos los estratos
Temperaturas extremas	<ul style="list-style-type: none"> -Aparición de fisuras y craquelados (Tensiones en estratos internos por contracción y dilatación) -Aceleración de factores químicos y físicos de degradación de los materiales celulósicos 	Todos los estratos, especialmente el barniz, policromía y preparación
Fuertes fluctuaciones de temperatura y humedad relativa	<ul style="list-style-type: none"> -Proliferación de la actividad biológica -Cambios dimensionales permanentes -Pérdida de la flexibilidad de los estratos pictóricos y de la superficie de cartón, volviéndolos frágiles y rompedizos 	Todos los estratos y soporte
Deposición de polvo y suciedad superficial	<ul style="list-style-type: none"> -Pérdida de la legibilidad cromática por manchas y pátinas de partículas sólidas -Foco de absorción de humedad y caldo de cultivo para microorganismos. -Variaciones en el PH de la obra 	Toda la obra, en especial los estratos pictóricos y el barniz
Gases agresivos (dióxido de carbono, dióxido de azufre, dióxido de nitrógeno y ozono)	<ul style="list-style-type: none"> -Corrosión del cartón y otros elementos orgánicos por el ácido sulfúrico generado por la combinación del azufre formado por la combustión del dióxido de azufre y el oxígeno. -Intervención e acentuación en los procesos de hidrólisis y oxidación del soporte de cartón y de la preparación (dióxido de azufre, dióxido de carbono y ozono) -Variaciones en el PH de la obra 	Toda la obra
Estancamiento localizado de gases por falta de ventilación	<ul style="list-style-type: none"> -Fenómenos de condensación que propician el deterioro del estrato pictórico, cambios dimensionales en el soporte y la aparición de microorganismos. 	Toda la obra

Página anterior: Virgen de los Desamparados con daños por factores antrópicos derivados de la Guerra Civil española.

Iluminación	-Decoloración de los estratos pictóricos -Reducción de la transparencia de veladuras y barnices -Aceleración de los procesos de deterioro por la acción calorífica y las reacciones fotoquímicas	Estratos de barniz y policromía
Factores bióticos		
Acción de microorganismos (hongos y bacterias)	-Alteraciones cromáticas y químicas -Manchas y decoloración de los estratos pictóricos -Alteración del PH de la obra	Todos los estratos, especialmente la policromía y el barniz
Acción de insectos	-Alteraciones cromáticas y manchas debido a pequeñas eyecciones -Pequeños orificios que penetran a través de todos los estratos hasta el cartón y las estructuras interiores de madera descomponiendo gravemente la pieza mediante extensas galerías (termitas y carcoma) -Daños microscópicos a componentes celulósicos y proteicos que sirven como alimento a diversas variedades de insecto	Todos los estratos y daño estructural
Acción de roedores (ratas y ratones)	-Daños físico-mecánicos en las obras para construir sus nidos -Pequeños orificios y faltantes debido a la ingesta de materiales. -Rasguños puntuales en la superficie pictórica -Daños químicos por las micciones que pueden provocar cambios de PH, hidrólisis y oxidación en la obra	Todos los estratos
Acción de otros mamíferos (murciélagos, gatos, etc.) y aves	-Alteraciones cromáticas y químicas de los estratos más superficiales debido a las micciones y excretas animales -Rasguños y pequeños daños puntuales por la interacción de los animales con la obra -Manchas por impactos aleatorios de fruta y alteraciones químicas por su fermentación (murciélagos)	Barniz y estrato pictórico
Factores antrópicos		
Caídas y otros accidentes durante su actividad	-Golpes, fracturas, hundimientos y abrasiones, con los consecuentes daños mecánicos (fisuras, craquelado, pequeñas pérdidas, etc.) -Pérdida de elementos menores (dedos, orejas, piezas diversas en bestias)	Todos los estratos, con pérdida parcial o total de zonas específicas.
Mala manipulación durante el transporte	-Golpes, fracturas, rayas, abrasiones y otros daños mecánicos	Todos los estratos, especialmente barniz, policromía y preparación.
Fricción de atributos metálicos (coronas, joyas, etc.) durante la actividad.	-Abrasiones y rayas	Barniz y policromía.
Acción de espectadores durante el reposo de las obras	-Abrasiones, rayas e incorporación puntual de suciedad superficial	Barniz y policromía. Pérdida de elementos contextuales (abalorios y joyas).

Daños por pirotécnica en bestiario de fuego: exposición a altas temperaturas y colisión de metralla.	<ul style="list-style-type: none"> -Pérdida y descohesión de estratos y partículas por las altas temperaturas. -Ennegrecimiento de barnices y policromías. -Pequeños hundimientos por el impacto de metrallas. 	Barniz, policromía y preparación. En los casos más graves también el estrato de cartón.
Intervención de "refresque"	<ul style="list-style-type: none"> -Repintes y manchas -Acumulación de barnices no originales y suciedad superficial -Dificultad de lectura 	Barniz y policromía
Intervención de limpieza	<ul style="list-style-type: none"> -Pérdida de la protección original -Pérdida de fragmentos del estrato pictórico -Daños cromáticos y químicos -Pérdida de la preparación -Deterioro de la planimetría del film pictórico 	Barniz, policromía y preparación
Vandalismo	<ul style="list-style-type: none"> -Daños mecánicos debido a acciones físicas (golpes y rayas) con la consecuente pérdida de estratos y aparición de fisuras y craquelados -Alteración cromática y estética (por pintadas y modificaciones físicas) -Sustracción de abalorios y partes puntuales de la obra, así como de obras completas de pequeño tamaño 	Toda la obra
Desastres naturales		
Incendios	<ul style="list-style-type: none"> -Destrucción parcial o total de la pieza por carbonización -Ennegrecimiento de estratos pictóricos -Daños por altas temperaturas y radiaciones -Daños por contaminantes atmosféricos -Daños por humedad (supresión por métodos acuosos del fuego) 	Toda la obra
Inundaciones	<ul style="list-style-type: none"> -Daños semejantes a los acaecidos en el apartado de humedad relativa pero a un nivel exponencialmente superior y en una mayor brevedad 	Toda la obra
Movimientos sísmicos	<ul style="list-style-type: none"> -Daños por caídas (golpes, abrasiones, hundimientos, etc.) -Pérdida de los elementos o partes más sensibles por las vibraciones 	Toda la obra



AGRADECIMIENTOS

Sirvan las presentes líneas para expresar mi agradecimiento a muchísima gente que con su ayuda, su escucha, su tiempo, ha hecho posible que este proyecto saliera adelante.

En primer lugar, a mis dos directores, Toni y Vicente, sin cuyo esfuerzo, conocimiento, interés y entusiasmo esta tesis no hubiera sido posible. Gracias por dedicar tanto tiempo en ayudarme a mejorar como investigador, por vuestra comprensión y, especialmente, por vuestra eterna paciencia.

A mi Andrea, que ha sido mi pilar sustentante durante todo este tiempo. Gracias por tu actitud siempre abierta, por tu comprensión, por tu inestimable ayuda, por aguantarme en esos días de mal humor y, sobre todo, por tu cariño y amor. Esta obra te la dedico a ti.

A mi hermano, mi eterno corrector y mejor amigo. Gracias por invertir tanto tiempo, que muchas veces no disponías, y esfuerzo en este proyecto. Tu profesionalidad y tesón han sido toda una inspiración durante todo el proceso. Nunca podré devolverte la cantidad de favores que me has hecho en estos últimos meses.

A mi familia que, en mayor o menor medida, han puesto su pequeño granito:

A mi madre, cuyo interés, entusiasmo, curiosidad y amor tanto ha formado mi carácter desgarbado que tantas facilidades me ha brindado y por inculcarme la capacidad de forzar los límites de lo coherente en virtud de lo vital.

A mi padre, por ser un referente de voluntad y perseverancia y darme algunos de los valores más importantes de esta vida, que me han transformado en la persona que soy actualmente y que, aún hoy en día, me inculcan valor para ir siempre un poco más allá.

A mi padrina Dolo y a Marco, por su eterno interés y sus estupendas fotografías.

A mi tía Mónica y a Pedro, por la bibliografía que tan indispensable me ha sido,

A Eustaquio, que gracias a su “pico de oro” tantas puertas me han abierto.

Al Gremio de Artistas Falleros, por abrirme las puertas de sus talleres y gastar un tiempo vital en explicarme con amabilidad, entusiasmo y paciencia los entresijos de su oficio.

A todos los autores que cito en mi bibliografía, pues sin su excelente trabajo de investigación este trabajo hubiese sido imposible de realizar.

A TODOS, muchas gracias por ayudarme a cerrar una etapa y acompañarme en la vida para poder abrir otras nuevas.

Imagen de portada: arco triunfal en forma de Coloso de Rodas realizado en cartón en 1797 con motivo de las fiestas celebradas por la beatificación del patriarca Ribera. Grabado de la Biblioteca Valenciana.

Imagen de la contraportada: gigantes y cabezudos en las acuarelas realizadas por Fray Bernardo Tarín. Biblioteca Valenciana.

