

## ***Desmemoria en el by-pass: «Font Túria», olvido y recuerdo del arte cerámico de Evarist Navarro Segura***

### ***Forgetfulness in the by-pass: «Font Túria», oblivion and memory of the ceramic art of Evarist Navarro Segura***

**Balanzà Martínez, Ricard** 

Universitat Jaume I. Escola d'Art i Superior de Ceràmica de Manises

[ricardbalanza@gmail.com](mailto:ricardbalanza@gmail.com)

Recibido: 26-08-2023  
Aceptado: 18-09-2023



**Citar como:** Balanzà Martínez, R. (2023). Forgetfulness in the by-pass: «Font Túria», oblivion and memory of the ceramic art of Evarist Navarro Segura. *ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 13, p. 1-16, septiembre 2023. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.20234>

#### **PALABRAS CLAVE**

Evarist Navarro; arte; cerámica; barro; escultura; estética; conservación; investigación basada en las artes.

#### **RESUMEN**

En el presente artículo se hace un acercamiento a la poética del escultor valenciano Evarist Navarro Segura (Castelló de Rugat, 1959 – 2014), quien, considerando el barro como materia para la creación artística, desarrolló con este una estrategia de pensamiento mediante la cual establecer nuevos vínculos con la existencia a través de la experiencia directa con el material y su transustanciación cerámica, así como sus posibilidades plásticas y estéticas, cercanas a lo genuino del gesto que se desprende libremente de los dedos, entre la caricia y el pellizco. La escultura, como disciplina preferente y destacada dentro de su obra, se entiende como un proceso continuo, abierto al espacio y al tiempo, constructiva, orgánica e imaginativa, en un sentimiento matérico henchido de reverberaciones íntimas que apela a los sentidos y las fronteras de lo indefinido. Mediante el estudio y la catalogación de una obra del artista de carácter público y monumental, «Font Túria», en la autovía A-7 a su paso por Paterna (Valencia, España) –en el tramo conocido popularmente como *by-pass*–, que se encuentra en total estado de abandono y peligro de desaparición en un futuro no muy lejano por la ampliación del trazado de la vía, nos lleva a reflexionar sobre la relación que establecen el artista y el ser humano con el cuerpo, el habitar, el territorio, la identidad y la memoria.

## KEY WORDS

Evarist Navarro; art; ceramics; clay; sculpture; aesthetics; conservation; arts-based research.

## ABSTRACT

This article is an approximation to the poetics of the Valencian sculptor Evarist Navarro Segura (Castelló de Rugat, 1959 – 2014), who, considering clay as a material for artistic creation, developed with it a thought strategy through which to establish new links with existence through direct experience with the material and its ceramic transubstantiation, as well as its plastic and aesthetic possibilities, where the authenticity of the gesture emerges from the fingers, between caresses and pinches. Sculpture, as a preferred and outstanding discipline within his work, is understood as a continuous process, open to space and time, constructive, organic and imaginative, in a material feeling filled with intimate reverberations that appeals to the senses and the borders of the indefinite. Through the study and cataloging of a public and monumental work by the artist, «Font Túrria», on the A-7 motorway as it passes through Paterna (Valencia, Spain) –in the section popularly known as by-pass–, which is in a total state of abandonment and in danger of disappearing in the not too distant future due to the expansion of the highway, it leads us to reflect on the relation that the artist and the human being establish with the body, the experience of inhabiting, the territory, the identity and the memory.

## INTRODUCCIÓN

Lo que puede fascinar en estas piezas es adónde nos conducen, ya que las trasposiciones, desplazamientos y asociaciones que establecen introducen igualmente al espectador en una aventura de exploración en la que tiene que poner todos sus sentidos si no quiere quedarse rezagado. El artista [...] Propone el arte como medio para la reflexión centrándose en los aspectos desconocidos de lo que conoce, valga la contradicción. Y, en este sentido, arranca de lo primordial e incluso de lo contiguo al cuerpo. El contacto con las superficies le transporta a lo que éstas encierran o sugieren (García, 1995, p. 209).

Explorar, reflexionar, transportar... y atisbar así los confines del conocimiento y de la conciencia, lo velado. Se parte en los orígenes de la civilización de las posibilidades y limitaciones del cuerpo humano, de lo que se está cada día más lejano en las sociedades contemporáneas globalizadas. Evolución que ha encontrado en lo digital y virtual un potencial de comunicación y creación sin precedentes, que conlleva, a su vez, a una cierta desmaterialización de la obra de arte, muy notable cuando hablamos de escultura.

La experiencia así a través de los sentidos y con ellos la comprensión y aprehensión del mundo resuena en autenticidad, por lo tangible, manifiesto y directo que ello resulta. Un arte acorde a estos es estimulante e inspirador, y desde la memoria propicia nuevas ideas, porque “se suprimen horizontes en la vida si la amplitud que da el pasado reciente adosado al pasado antiguo no amplifica el infinito de cada existencia cuyo más profundo término está en el pasado, pero añadiéndole el porvenir nuevo de cada día que pasa” (Gómez, 1975, p. 16).

Esto es, tal y como acontece, el arte de Evarist Navarro Segura (Castelló de Rugat, 1959–2014), que toma el mundo a través de pellizcos, lanzándonos a los márgenes de lo indefinido, en un tiempo suspendido de gestación y cataclismo, “sin atenuar en absoluto la complejidad inextricable, o, [...] la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar cada hecho” (Calvino, 2000, p. 125). Pellizcos en el barro, presentes en la mayoría de sus piezas, como testigo de cualquier existencia, resultado de una conciencia humana obsesionada por “procurar hacerse comprensible a sí mismo lo que en un principio le parece incomprensible” (Zweig, 2010, p. 15). Y expresión vital que acrecienta su ocurrencia en lo monumental, de una escala superior al cuerpo, pues la necesidad de inmanencia que confiere la cerámica le supone resolver acuciantes condicionantes, siendo, uno de los más destacados, el de lograr piezas de gran tamaño que sobrepasen las limitaciones del horno.

Así, el trabajo de Evarist se orienta también como en otros artistas a “dos ideas principales: el control de la materia y la transmisión de una fuerte carga conceptual” (Fernández, 2022, p. 21), y se enlaza y enraiza con los sucesivos testimonios de crear con tierra que atraviesan por igual todas las culturas de la humanidad, y que han plasmado su visión del mundo en gran variedad de funciones y formas, en una materia que no permite

disociar la materialidad y la espiritualidad del acto de construir puesto que tolera la simultaneidad y la síntesis de las acciones constructivas y artísticas: el modelado de la tierra permite una diversidad de lenguajes plásticos en que pueden expresarse tanto una monumentalidad majestuosa como las sutilezas más sensuales de una arquitectura escultural (Dethier, 1983, p. 3).

Y entre ambas categorías podríamos situar la escultura «Font Túria», donde lo monumental y lo arquitectónico se funden para elevar el gesto del pellizco a una experiencia total, fundiéndose con nosotros y enaltecendo el paisaje, pero combatiendo también su propia existencia por su intrínseco carácter humanizador, que nos conduce por una aventura de exploración, reflejo histórico e identidad.

### **Evarist Navarro Segura (Castelló de Rugat, 3-08-1959 / 22-10-2014)**

El artista nace y crece en la localidad de Castelló de Rugat, situada a 20 km hacia el interior de Gandía, en la comarca de la Vall d'Albaida, un pueblo históricamente dedicado a la agricultura y por su tierra arcillosa también a la cerámica, a la cual se consagra su familia desde antaño, en un transcurso gradual de lo artesanal a lo industrial. Con ello se establecen las primeras huellas de modernidad en un entorno paisajístico caracterizado por un compendio de pequeñas urbanidades rurales diseminadas por ondulantes tierras blancas cultivadas en secano, dominando todo el valle la imponente cresta rocosa y calcárea de la sierra del Benicadell.

Por contingencias varias comienza Historia en la Facultad de Historia de Valencia y Bellas Artes en la vetusta Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad, no llegando a finalizar ninguno de estos estudios pero adquiriendo eso sí los fundamentos de la escultura, el modelado y un método de ejecución de la mano del apreciado escultor José Esteve Edo (València, 1917 – 2015), con quien establecería una gran amistad y apreciaría el valor de lo escultórico, ligando su vínculo definitivamente a esta disciplina.

En 1979 se traslada a la agitada capital catalana a estudiar Bellas Artes en la Universidad de Barcelona en un momento de gran vanguardia y renovación en la enseñanza y la producción artística, siendo Antoni Tàpies i Puig (Barcelona, 1923 – 2012) y el informalismo catalán las grandes influencias del momento. Allí, le marcan docentes como Luisa Granero Sierra (Barcelona, 1924 – 2012), Lluís Doñate i Barea (Barcelona, 1934), Jaume Coll i Puig (Blanes, 1937 – El Hierro, 2015) y, especialmente, Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931 – 2005), con el que recorrería definitivamente el trayecto artístico de la interpretación a la expresión, así como del que tomaría su posterior metodología educativa.<sup>1</sup>

Terminada la carrera y considerando finalizada su estada en Catalunya regresa a València, donde expone por primera vez en la galería Charpa en 1984. Posteriormente, participa en decenas de exposiciones tanto a modo individual como colectivamente, con una obra que transcurre por múltiples disciplinas, materiales y conformidades, amplia y compleja, siempre en constante evolución, que es premiada y becada reiteradamente, y que forma parte en la actualidad de destacadas instituciones y colecciones de arte contemporáneo nacional e internacional, así como del espacio público valenciano.

En 1991 defiende la tesis «Materia y gesto en un proceso escultórico, análisis de una instalación», dirigida por el profesor Emilio Martínez Arroyo (València, 1962), con la que obtendría el título de Doctor por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València, de donde sería profesor titular en el Departamento de Escultura de dicha facultad,<sup>2</sup> hasta su fallecimiento en 2014.

### **El barro como estrategia de pensamiento**

Para cualquier artista, la elección de los materiales en los que trabajar y expresarse significa aquello tangible de lo que partir, situarse “un punto de referencia y dentro de unos confines” (Jarque, 2011, p. 74), los cuales pueden suponer –y suponen

---

<sup>1</sup> Evarist recuerda a Pijuan con cariño y admiración, pues le enseña el valor de la creatividad y el potencial de la imaginación, suponiendo el impulso de su vocación artística: “Yo venía con un paisaje mental desde la figura, desde la interpretación. Y, claro, te ponen delante una mesa vacía y tú te tienes que inventar absolutamente todo, todo, desde lo que quieres hasta lo que haces. Yo me quedé en blanco y con esa tensión que te produce no saber nada y no saber qué hacer. Recuerdo que al final cogí un trozo de madera y un trozo de alambre y [...] comencé a atar barro, grandes bloques de barro macizo. [...] Ese seguimiento comenzó a establecer un canal entre lo que estaba haciendo y lo que sentía. Comencé a entender entonces lo que hacía” (Navarro, 2022, pp. 18-19), y con ello le dio, además, a entender cómo se interioriza una obra de arte.

<sup>2</sup> La docencia que desarrolla en sus clases, inspirada en la pedagogía de Hernández Pijuan, aborda la emoción de la génesis de creación libre en un entorno académico de enseñanza-aprendizaje, que corroboramos, y nos es familiar y coincidente a quienes hemos sido sus alumnos. Relata Evarist: “Nos reuníamos todos alrededor de una mesa y le enseñábamos cada uno qué habíamos hecho durante esos tres meses, y él en voz alta hablaba de ese evento plástico, realmente se metía dentro y hablaba para que aprendiésemos. Hablaba su propio pensamiento. Y esta técnica es la que también estoy intentando yo realizar con mis alumnos” (Navarro, 2022, p. 19).

imperiosamente— un tránsito por emociones y conceptos que a lo largo de la trayectoria artística atestiguan sus aventuras e inquietudes. En el caso de Evarist Navarro la experimentación varía según el momento en las posibilidades que acontecen distintos materiales y materias, a destacar muy especialmente el barro y la cerámica, pero donde también aparecen hierro, terciopelo, gasas, tejido, piel, cera, cartón, agua, piedra, azufre, algas, caucho, escayola y madera, entre otros.

Retoma el primero de ellos en la década de los 90, lo cual supone para el artista un elemento de referencia vital, animista y humanizador, que ya no dejaría de emplear, en lo que podríamos considerar —y más ya deduciendo en el tiempo lo aportado por sus teóricos— como la etapa más madura del artista.<sup>3</sup>

Con esa vuelta a los orígenes, y su cuestionamiento, se da un cambio en el modo de entender su trabajo, no únicamente delimitado al material sino como estrategia de pensamiento, y en el cual se va a ir desprendiendo de referentes circunstanciales hasta asumir algo más personal y genuino, en busca así de su propia identidad (Navarro, 1990). Es decir, con la arcilla retoma Evarist el paisaje de su infancia y sus primeras vivencias, allí donde lo elemental se gesta en la percepción sensible de la vida, para traducirlas en su madurez en un lenguaje de contemporaneidad.

Así, sus esculturas “nos hablan de una voluntad de contacto con la obra, de interés por el proceso del que surge, y de determinación por vincularla con la experiencia, y no sólo con el concepto” (Jarque, 2011, p. 77). Una deriva artística procesual compleja que situará el planteamiento y la obra del artista como una de las aportaciones más destacadas conceptuales y plásticas en el rico panorama escultórico español de las décadas 80 y 90, junto con artistas como Miquel Navarro (Mislata, 1945) y Susana Solano (Barcelona, 1946).

La escultura de Evarist Navarro posibilita experimentar la multiplicidad de la existencia mediante un posicionamiento abstraccionista, en una suerte de confluencias íntimas y de transformaciones culturales con relación al símbolo y al sujeto, esto es, al objeto y a la figura, que devienen en la idea de instalación, en cuanto a que el contexto, el espacio y la memoria se muestran como germen, desarrollo y/o terminación. Con ello, participa de las nuevas ideas de finales del siglo pasado, en la que diversos artistas comienzan a

---

<sup>3</sup> Este vínculo leal con el barro muestra su clarividencia desde el fallecimiento del padre y los cambios que suponen en su lugar en el mundo como individuo, su obra como artista y las relaciones familiares. Se entiende así una cosmogonía propia relacionada perfectamente con los mitos primigenios, que encuentran en la montaña sagrada del principio de los tiempos la analogía con los montículos de barro de la industria familiar. En una entrevista realizada en 2011 con motivo de la divulgación de su obra “Cadascú al seu lloc I” de la Universitat Politècnica de València, expresa: “mis antepasados, mi padre, mis abuelos, estaban dedicados a ese material. Tenían una fabricación de carácter medio artesanal y luego ya más industrial. De manera que el barro ha sido un material para mi hilo conductor de mi pensamiento y de mis sentimientos: mi infancia la he pasado al lado de las montañas de barro, viviendo día a día el proceso de fabricación de estos materiales. De manera que para mí el paisaje de la arcilla responde a unas dimensiones que se salen de lo que sería lo doméstico para pasar a un proceso de gran envergadura” (Navarro, 2011, 2:05).

experimentar en diferentes caminos para transgredir y/o subvertir muchas de las tradicionales distinciones binarias que habían estado organizando la convivencia [...]; eran cuestiones en torno a cómo se entendía la relación entre dentro y fuera, planificación y experimentación, artificial y natural, práctico y placentero, seguro y violento, sexual y productivo, masculino y femenino... y que han construido los estereotipos culturales respecto a los roles de los diferentes géneros en el seno de la vida urbana (Cortés, 2006, p. 172).

Esta reflexión vital, mediante el barro y la cerámica, y sus consiguientes lazos de efimeridad y eternidad, deviene en un pensamiento que se materializa para entender y situarse en el mundo, indagando en los territorios personales de búsqueda y construcción de la propia identidad, tomando el barro “cocido y crudo para realizar una serie de instalaciones que van creciendo a medida que toman su configuración definitiva” (Colección Argentaria, p. 572). Obras que se conectan orgánica y simbólicamente con el bagaje cultural de la humanidad, cuya poética plástica se manifiesta por igual en “un tiempo cercano y atávico” (Blasco y Morant, 2001, p. 175).

Así, en su estudio de Rugat, «Bancalària», concibe a lo largo de su carrera una pléyade de obras sensoriales y emotivas, misteriosas y herméticas, que se extienden en la memoria, el espacio y el tiempo, en las que la gestualidad y lo armónico del organismo humano se plasman en una proyección antropométrica del cuerpo del artista y, específicamente, de sus dedos, artificios del gesto: existencia, movimiento y expresión.<sup>4</sup>

Ello le lleva a trabajar la idea de cuerpo aludido y ausente, a través del vestigio humano y su componenda cultural, y la huella de su ser en el mundo; mediante arquitecturas ambiguas –en donde abundan muros, columnas, zócalos, torres, arcos, pasillos, esquinas, o túneles– y objetos en vibración.

### **La escultura pública monumental conformada en barro y cerámica**

El espacio es para Evarist Navarro compactación del mundo, donde todo y todas las posibilidades de la vida convergen, aventura y sentimiento subjetivo de la existencia. Su obra monumental emplazada en el espacio público significa y transforma, requiriendo la pérdida de toda corporeidad en pro de lo espiritual y “una conciencia metafísica de

---

<sup>4</sup> Sobre este hecho, el gesto de Evarist Navarro, ha apuntado Manuel Molins i Casaña, que nace de la crisis de la caída de los paradigmas modernos y de la arbitrariedad del arte después del arte, mostrando la materia mediante un proceso de esfuerzo que va de la mirada al gesto, el cual es “solidario y generoso. Esto es, un gesto que va más allá de la mirada analítica y apropiadora para realizarse en el juego del amante que reconoce, acepta, acaricia, palpa, besa, penetra y es penetrado a su vez por el amante en una compenetración única e irrepetible, todo y que repetida cada día. Así, el barro es barro, la piedra piedra, la pintura pintura, el papel papel o el cartón cartón; pero barro y piedra y metal y pintura y papel y cartón hechos carne y espíritu enamorado, deseo y proyecto de amante, sangre y simiente de hombre sin dejar de ser barro, piedra o metal (Molins, 2002, p. 35).

las lejanías, para que lo imponderable, lo inefable de los efectos espaciales, llegue a ser objeto de actividad plástica, expresiva, artística” (Worringer, 1927, p. 93).<sup>5</sup>

Al igual que el espacio Navarro tiene claro que el formato establece series características y determinaciones en la obra, algo en lo que reflexiona continuamente, concibiendo por igual el gran y el pequeño formato, pues señala el propio artista que “en realidad la energía es la misma porque el lugar mental es el mismo” (Molins, 2002, p. 22). No obstante, lo monumental sí que lo considera un reto por las complejidades del proceso en barro, que son muy problemáticas y severas, y por la atracción que le despierta la escala, porque hay en nosotros “algo esencial que prefiere la dificultad, que busca la pregunta complicada” (Steiner, 2001, p. 131). Con ello se propone “conseguir ese gran formato a través de un material donde la tradición nos ha marcado que sean elementos de tamaño medio o de tamaño doméstico” (Navarro, 2011, 1:30), proyectándose con ello hacia lo arquitectónico, tal y como haría también Arcadi Blasco (Mutxamel, 1928 – Majadahonda, 2013), en el cual la idea de fragmentación y construcción es resultado procesual y conceptual ante las limitaciones del horno y sus cocciones.<sup>6</sup>

Cabe hacer mención aquí a algunas de esas acentuadas obras en barro –realizadas in situ– o cerámica –con sentido de preservación– del escultor valldalbadín, por lo que ello implica de reformulación del hecho artístico de “esta antigua pero también actual cultura material” (Vélez, 2003, p. 16), y por la evolución en el proceso experiencial con dicha materia y sus conflictos, en el cual va adentrándose según avanza el tiempo.

---

<sup>5</sup> En este sentido, la idea de Wilhelm Worringer (Aquisgrán, 1881 – Múnich, 1965) sobre el espacio alude precisamente a esa falta de contigüidad corpórea que en la escultura de gran formato de Evarist Navarro toma una mayor posición abstraccionista, derivada de la influencia hacia el objeto y de su recorrido figurativo hermético, en la que el propio barro se entiende como cuerpo. Así, el espacio sería la forma adecuada de un sentimiento de vida, en el que este “es siempre una forma de relación entre el yo y el mundo ambiente. Sólo cuando la física de lo corpóreo y de lo subjetivo con sus pretensiones de valor absoluto, queda relativizada por el encumbramiento metafísico de lo que vive imperceptible entre las cosas, de lo que es algo más que un intersticio medible entre los cuerpos, a saber, el espacio universal, que como ente superior se cierne sobre el mundo corpóreo, sólo entonces puede la música del espacio convertirse en tema de configuración arquitectónica. El espacio es precisamente la expresión de esa relatividad y de esa versión metafísica del sentimiento subjetivo de la existencia. Sólo puede llegar a representación viva, cuando el objetivismo ha perdido su derecho. Como toda forma pintoresca, es el resultado de una visión distante, de un retroceso ante las cosas, para verlas en conjunto atmosférico, ya sea la atmósfera verdadera o la atmósfera del instinto metafísico [...], en cuanto significa algo espiritual” (Worringer, 1927, pp. 93-94).

<sup>6</sup> Como destacado referente de la cerámica de autor del siglo xx, Arcadi Blasco Pastor nos induce en un universo estético muy particular, en cuyo haber se encuentran una multitud de obras y esculturas de gran envergadura. En relación con esto último escribe Josep Pérez Camps: “Arcadi Blasco es uno de los ceramistas que mejor ha sabido aprovechar esta limitación, al haber concebido sus creaciones de tal modo que la fragmentación se convierte en una característica formal indisoluble de su producción –sea cual sea el tamaño de sus obras– y lo que le confiere esa proximidad al concepto constructivo y arquitectónico. El empleo de una fragmentación muy estudiada le permite realizar obras de grandes dimensiones sin que por ello pierda su sintaxis, ya que esta característica está presente en toda su producción” (Pérez, 1999, p. 61).

La génesis de las instalaciones y grandes obras cerámicas de Navarro se halla en «Memoria» (1 x 2,5 Ø m aprox.), una obra de gres crudo realizada in situ en la Galeria Cànem (Castelló de la Plana, 1990) en homenaje a su padre fallecido, y que se conforma por un cilindro-muralla a modo de gran depósito del recuerdo, en referencia al saber histórico de recipientes cerámicos. Seguidamente cabría señalar «Herencia» (1,5 x 8 Ø m aprox.), en la que sigue la idea anterior con otra obra en gres crudo ejecutada en la exposición del mismo nombre en la Universitat de València (València, 1991), de mayores dimensiones que la precedente, y que lleva en su interior la pieza recuperada de Cànem ya seccionada y cocida, con los pertinentes cambios de color, tamaño y tacto que adquiere la materia transformada y sinterizada. Ambas, ahora ya «Memoria-Herencia», se encuentran actualmente en el cementerio de Castelló de Rugat, siguiendo la composición planteada en 1991, albergando un bello ciprés en su epicentro y las cenizas del artista. En 1992 realiza “Cadascú al seu lloc I” (1,5 x 6,5 x 5,5 m aprox.), gran pieza de barro para la exposición Territorio Plural de la Fundació Bancaixa (València), que hoy forma parte de las esculturas del Campus de Vera de la Universitat Politècnica de València, en la que explora la concepción unitaria de familia y su analogía con la mano abierta. Es el mismo año de «Font Túria» (Figura 1) (15 x 28 x 28 m) en el *by-pass* de València (Paterna), la cual se referencia en el paisaje aludiendo a las chimeneas de su infancia, las ladrilleras de la zona y el legado cerámico de Manises y Paterna, que atraviesa a modo de *axis mundi* el cielo y la tierra, mediante la proyección en el agua de esta última. Y otra pieza, en la que cabría incidir, es la que en 2011 proyecta para su exposición individual “La construcción de la memoria” en el Institut Valencià d’Art Modern (València), una instalación titulada «Terra Mater (El ombligo de casa)» que se extiende por una sala de 225 m<sup>2</sup>, en el centro de la cual se desarrolla en gres crudo una gran pieza circular con una extrusión vertical que penetra en una aparente ingrávida cúpula invertida de hierro, en la que reflexiona sobre el ciclo de la vida, el nacimiento y la muerte, en una compleja y hermosa muestra que consagra al artista.



**Figura 1.** Fotografía de la obra, plano general. “Font Túria (a), 2021”. Elaboración propia.

### Font Túria: una obra de excepcional belleza

Con el progreso de autopistas en el último cuarto del siglo xx, el sentido cultural se volcó en ellas con importantes obras artísticas, como los concursos de grandes desarrollos de esculturas en la AP-7 a su paso por Catalunya (1974) y los murales cerámicos de la AP-2 (1976) en el tramo Zaragoza-Barcelona, los cuales fueron una ocasión para “el genio constructivo del artista contemporáneo animando el viaje, la posibilidad de descanso, la integración con la naturaleza y el recuerdo de un paisaje” (Westerdahl, [1974] 2007, p. 21). Esta estela de sensibilidad estética continuó en la Autovía del Mediterráneo (A-7/E-15), y concretamente en la circunvalación de València, en el tramo de autovía conocido popularmente con el término anglosajón de *by-pass*, que discurre por el interior oeste del área metropolitana de dicha ciudad de norte a sur, y cuya construcción se inició en 1986, dando, desde entonces, “respuesta a una demanda social histórica” (Informativos RTVE, 1990, 0:54), que ha supuesto también la “transformación del [...] asentamiento de la población [...] rompiendo el modelo de concentración (y centralidad) de la ciudad de Valencia” (Martínez, 1996, p. 125).

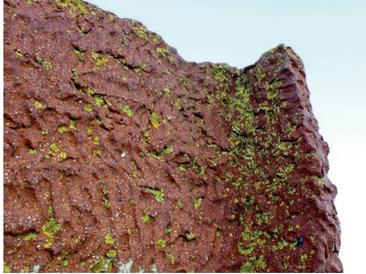
En los márgenes de esta vía se sitúa la escultura «Font Túria», a su vez, dentro del parque natural del Turia, en el término valenciano de Paterna, en las coordenadas 39°30'46.3"N 0°29'58.3"W. Se emplaza sobre un montículo adyacente y a nivel de la autovía a la altura del kilómetro 329, que la circunda por el sureste, mientras que por el norte colinda con el barranco de Rubio, y por el oeste con el río Turia y la acequia Real de Moncada.

El concepto de la obra se vincula con la esencialidad del elemento agua en su discurrir por el río, las construcciones que culturalmente se han sucedido en las acequias que desde este riegan toda la huerta valenciana posibilitando el desarrollo en su vega fértil – romana, musulmana y cristiana–, y con la histórica industria cerámica, y específicamente, la ladrillera, que “a principios del siglo xx proliferó en gran manera [...] en toda la comarca de l’Horta como consecuencia directa del proceso de crecimiento que se vivía en esos momentos en Valencia” (Sanz, 2000, p. 25-26).

En lo que confiere a su noción formal «Font Túria» tiene un desarrollo tanto horizontal como vertical, pudiéndose entender la horizontalidad por la conformación de una gran plaza de agua y la verticalidad en la resolución plástica en barro del propio artista. Con ello, lo horizontal se concibe además como algo racional, geométrico y de carácter industrial, mientras que lo vertical resulta orgánico, gestual y artístico (Figura 2).

En ella, una gran plataforma cuadrada de 28 m de lado y 50 cm de altura compuesta de ladrillos macizos de fabricación industrial de 25 x 12 x 5 cm genera una fina lámina de agua. En su superficie dichos ladrillos se ordenan en aparejo isódomo con desarrollo plano (Figura 3), generando un patrón de cuatro cuadros con cariz ajedrezado. Los laterales los circunda un fino muro de 5 cm de grosor y de altura –posibilitando la retención del agua–, y dos cornisas a sardinel –en la que se colocan los ladrillos de canto, siendo coincidentes sus caras– que, estando la exterior unos 12 cm rebajada y separadas entre ellas unos 30 cm, crean en su interior una acequia perimetral que recoge todo el agua de la fuente (Figura 4). Esta se resuelve en 11 ojales de 25 cm de diámetro;

3 distribuidos entre las piezas a modo de manantiales —al lado de los cuales se sitúan sendos puntos de luz que iluminan la obra de forma contrapicada—, y los 8 restantes que cumplen la función de sumidero (Figura 5) repartidos simétricamente por la plataforma, cuatro en cada vértice y cuatro en la mitad de cada arista.



**Figura 2.** Fotografía de la obra, detalle.  
"Font Túria (b), 2021".  
Elaboración propia.



**Figura 3.** Fotografía de la obra, detalle.  
"Font Túria (c), 2021".  
Elaboración propia.



**Figura 4.** Fotografía de la obra, detalle.  
"Font Túria (d), 2021".  
Elaboración propia.



**Figura 5.** Fotografía de la obra, detalle.  
"Font Túria (e), 2021".  
Elaboración propia.



**Figura 6.** Fotografía de la obra, detalle.  
"Font Túria (f), 2021".  
Elaboración propia.



**Figura 7.** Fotografía de la obra, detalle.  
"Font Túria (g), 2021".  
Elaboración propia.

La propia escultura, realizada en gres formulado por Navarro y cocido aproximadamente a 1400°C, es de pasta con gruesa chamota y mucho contenido en óxido de hierro, que le confiere un característico tono rojizo. Se compone de cuatro elementos, uno grande central troncocónico de 15 m de altura, 1,5 m de diámetro en la base y 50 cm de diámetro en la parte superior, y tres medianos de tipología similar en forma de ele o de escuadra de 3 m de altura y de largo y 1,5 m de ancho (Figura 6). Los distintos fragmentos que componen la pieza central están numerados en su superficie mediante incisiones realizadas en el barro húmedo con el fin de clasificarlos en su realización e instalación, empleado números para cada tramo horizontal –en un total de 36– y letras mayúsculas para cada sección vertical –desde un máximo de 6 en la parte inferior (A, B, C, D, E, F) a un mínimo de 4 en la parte superior (A, B, C, D). Todos los fragmentos se hallan unidos mediante cemento –policromado en un inicio de marrón oscuro, según atestiguan fotografías antiguas. El tratamiento gestual del barro directamente con las manos permite apreciar la impronta de distintas personas en el trabajo de modelado de toda la obra, y específicamente en las piezas tipo escuadra, en las que un tratamiento más basto y grueso en la base se vuelve más minucioso y delicado a medida que se asciende por la pieza, y en el canal horizontal de estas que las conecta con el agua se le suman señales longitudinales provenientes de listones de madera. Las 4 piezas están firmadas en su parte inferior por el artista con la inscripción «EN» (Figura 7).

### **Actual estado de decadencia y amenaza futura**

La escultura de estudio, «Font Túria», se encuentra íntegramente dentro de la zona de protección y de límite de edificabilidad que marca la Ley 37/2015, de 29 de septiembre, de carreteras, en una gran parcela con referencia catastral 46192A014090470000JL que abarca un tramo de autovía y que se califica en el PGOU de la localidad como zona determinada por el trazado de red principal de comunicación viaria. Actualmente, este tramo de autovía se encuentra en redacción para una futura ampliación, delimitado entre “los enlaces con la CV-35 (Lliria) y la CV-370 (Manises-Riba-roja), de 7,5 kilómetros y con un presupuesto de 182,8 millones” (Europa Press, 2021), junto a un segundo tramo en redacción y otro tercero que ya está en ejecución, que prácticamente duplica el número de carriles.

Su actual estado de avanzado abandono a tan solo 31 años de su creación y la previsible próxima ampliación del tramo de autovía donde se encuentra, junto a la escasa o nula información que hemos podido encontrar de la obra «Font Túria» –apareciendo solamente una fotografía en uno de los catálogos del artista–, lo cual la hace prácticamente desconocida al público e instituciones políticas y culturales, presentan, cuanto menos, un panorama preocupante y desolador (Figura 8), en lo que es una de las mayores obras escultóricas realizadas íntegramente en cerámica sin la intervención de otros materiales –comúnmente hierro y hormigón.

Su olvido y falta de mantenimiento requieren urgentemente de intervención y conservación, donde se encuentran una multitud de patologías y alteraciones, entre las que cabría nombrar las siguientes: la visibilidad es muy limitada por la vegetación y las pantallas acústicas; el entorno es totalmente silvestre; no funciona en cuanto a su sentido originario



**Figura 8.** Evolución temporal perceptible mediante fotografía aérea, años: 2002, 2012, 2018, 2020 y 2022. Fototeca GVA.

de fuente; hay suciedad y pérdidas parciales o totales de elementos; no existe ningún tipo de identificación de la obra ni del artista, y; es inaccesible para el público (Figura 9).

Esta problemática de falta de preservación y deterioro de las obras públicas cerámicas es más común de lo que pensamos y quisiéramos, pues, tal y como apunta Lozano, es “una generalidad en la obra cerámica del siglo xx que se encuentra fuera de los límites del museo o no está bajo el amparo de una institución responsable con el patrimonio” (Lozano, 2021, p. 265), encontrándose pues totalmente postergadas (Figuras 10 y 11).

La defensa de «Font Túrria», y su relevancia, suponen a la vez acrecentar el valor y el “carácter inspirador de la cerámica” (Prieto, 2019, p. 25) a sabiendas que el reconocimiento de la cerámica en el mundo del arte resulta residual, así como los sucesos que preceden la destrucción del patrimonio cerámico y de las señas de identidad valencianas en su contribución a la cultura universal, como el caso de la lamentable pérdida de la escultura cerámica de Enric Mestre (Alboraia, 1936) en Manises el 2020.<sup>7</sup> Debemos responder, por convicción o conformismo, ante este arte humanizador de la urbanidad y sus significados, ya que este, “que es crónica y cotidianidad, nos demuestra no sólo logros, sino algo todavía más urgente: carencias” (Guevara, 1978, p. 151), puesto que las experiencias son irreversibles.

<sup>7</sup> A mediados de ese año, en plena pandemia del Covid-19, una gran escultura del destacado ceramista Enric Mestre i Estellés fue destruida durante las obras de ampliación de la carretera N-220, en las inmediaciones del aeropuerto, realizadas por el Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana. La obra en cuestión era un desarrollo en tonos azules y geometría triangular que recordaba un ala delta, con unas dimensiones de 8 x 5,8 x 1 m, y fue encargada en 1984 por el entonces Ministerio de Obras Públicas. De la “desaparición” de esta obra, que para el artista suponía “la más importante en aquel momento y la más grande” (2020), se percató el propio Mestre quien de casualidad pasó por allí poco después de su destrucción. Tras ello llegó el espanto, y el llamamiento de la sociedad civil y las instituciones, confirmándose al fin los peores augurios: las máquinas de la constructora de obra pública demolieron la escultura. El crítico de arte y agitador cultural Román de la Calle escribió raudo en un contundente comunicado por redes sociales: “Mi reacción indignada me ha llevado a propiciar algunas llamadas, haciendo así la búsqueda de la misteriosa desaparición... sin poder atisbar una mínima pista. [...] Estas aventuras institucionales (vandálicas) que afectan al patrimonio cultural no pueden dejar de lado las buenas prácticas... que tanto ventilan los poderes políticos, en interesarlos el tema. Lamentable e indignante lo que estamos viviendo, en este caso... estamos, pues, en nuestra tierra” (de la Calle, 2020).



**Figura 9.** Fotografía de la obra, detalle. “Font Túrria (h), 2021”. Elaboración propia.



**Figura 10.** Distintas perspectivas de la obra desde la autovía A-7, 2023. Google Street View.



**Figura 11.** Distintas perspectivas de la obra desde los caminos adyacentes, 2023. Google Street View.

## CONCLUSIONES

El desarrollo artístico y la investigación estética que realiza Evarist Navarro a lo largo de su carrera muestran una obra genuina y única, en la que sus inquietudes vibran con el resto de las vanguardias artísticas del final del milenio, que acontecen por igual en distintas partes del mundo. En aproximadamente 30 años, su trabajo transita de unos materiales a otros, hallando en el barro su material predilecto, mediante el cual se expresa en sus distintas potencialidades y estados, como es la cerámica. Así, tierra, agua, aire y fuego, y sus transformaciones, son la base de su creación plástica y la plasmación de su cuerpo e intelecto, que se impregna de toda una herencia ancestral y saber hereditario. El barro y la cerámica sobrevienen estrategia de pensamiento, para avanzar por territorios personales y sedimentos de memoria en busca de su identidad –de su gesto–, que es a la vez tarea y construcción del propio ser.

La arcilla en Navarro es también aquellas características compartidas: universal, barata, común, modesta, moldeable, táctil, carnal, juego, trabajo de manos y próxima a la naturaleza. Su vigor le permite volver a empezar, en un proceso complejo y abierto donde nada es definitivo y repetible, de experiencias únicas cada día, en una analogía de la vida contemporánea, no exenta eso sí de signos y referencias atávicas.

Lo indeterminado y lo ilimitado se funden pues propiciando organismos que tiemblan, en una visión poética y trascendente de la existencia en relación con los elementos que la posibilitan. Una vida que se gasta y un cuerpo que transita se cargan en el transcurso de los años de señales y marcas, conquistas y fracasos, alegrías y tristezas, y recuerdos que se hilvanan a voluntad de la sensibilidad y del ánimo de la persona.

Este estudio, sobre el arte monumental en barro de Evarist Navarro Segura y de la obra «Font Túria», pretende en su difusión recuperar su recuerdo, así como la conservación y preservación de esta escultura-fuente, ante las problemáticas que sobre ella se ciernen. El deseo de restitución de «Font Túria» no debería suponer un gran proyecto si esta se mantiene en el mismo lugar actual, pese a que la obra tenga unas dimensiones considerables. Un destino que quizás se solvente o concluya por la futura ampliación del tramo de autopista donde se ubica.

La falta de sensibilidad cultural y la desidia política que, en este caso, durante décadas han supuesto de impedimento y obstáculo para la salvaguarda del patrimonio artístico en peligro y su dignidad, acrecientan la visión de una autopista, con lo que la infraestructura posee de primordial, de un lugar de paso vacío en experiencias para el espectador –local, nacional o internacional–, falto de belleza y de referencias significativas con lenguajes artísticos contemporáneos, pese a el valor y potencial que todo ello supone.

Lugares de paso, como la vida misma, llena de señales y marcas, de *hitos* en el camino, de progresos y decadencias, de huellas, y obras como «Font Túria» que, en cuanto a obra de arte, nos sitúa en un tiempo indeterminado entre el pasado, el presente y el futuro, y que, al igual que la cerámica, nos transforma al transformarla, quedando en su devenir a la espera de recobrar su memoria, y con ella la dignidad, siendo testimonio inefable y sacudida emocional.

## FUENTES REFERENCIALES

- Blasco, J. A. y Morant, V. J. (2001). Evarist Navarro. En *Esculturas del Campus de la Universidad Politécnica de Valencia*. València: Universitat Politècnica de València.
- Calvino, I. (2000). *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Barcelona: Edicions 62.
- Colección Argentaria. (1995). *Colección Argentaria*. Madrid: Fundación Argentaria.
- Cortés, J.M. (2006). *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya.
- De la calle, R. [Román De la Calle]. (15 de julio de 2020). *Una escultura pública desapareguda, obra d'Enric Mestre. He rebut, el dia 12 de juliol, una crida telefònica preocupant de l'amic*. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/roman.delacalle.3/posts/pfbid02Mfzo26W93tZ5522Ky1Tf5w5T6oRUkNGqvCoTYoUwcdPbVr2DEiDh1C2v7a5FRA5I>
- Dethier, J. (1983). *Arquitecturas de tierra*. València: Centre George Pompidou (C.C.I.), Ajuntament de València i Ministeri d'Obres Públiques i Urbanisme (M.O.P.U.).
- Europa Press. (28 de junio de 2021). El Gobierno licita la primera mejora del bypass de la A-7 por 143,81 millones de euros. *Valencia Plaza*. <https://valenciaplaza.com/el-gobierno-licita-la-primera-mejora-del-bypass-de-la-a-7-por-143-81-millones-de-euros>
- Fernández, I. (2022). La cerámica contemporánea en el Museu del Disseny de Barcelona. En *Transgresiones. Cerámica Contemporánea. Nueva colección del Museu del Disseny de Barcelona*. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona.
- Fototeca. (2023, 8 de agosto). *Geofototeca Visor de la Generalitat Valenciana*. [https://geofototeca.gva.es/visor\\_fototeca/](https://geofototeca.gva.es/visor_fototeca/)
- Fundació Abertis. (2007). *Art a l'autopista*. Barcelona: Fundació Abertis.
- García, A. (1995). Evarist Navarro. Proyección de la experiencia. En *Proposta d'escultura valenciana. Els 90 en els 80*. València: Institut Valencià d'Art Modern.
- Gómez de la Serna, R. (1975). *Ismos*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Google Street View. (2023, 5 de agosto). *Font Turia Paterna*. <https://www.google.com/maps/place/Font+T%C3%BAria/@39.512823,-0.5020951,17z/data=!3m1!4b1!4m6!3m5!1s0xd605b3e5d8a4227:0xff5cb5ba5f2d9bcd!8m2!3d39.5128189!4d-0.4995202!16s%2Fg%2F11krkx3d7d?entry=ttu>
- Guevara, R. (1978). *Arte para una nueva escala*. Caracas.
- Informativos RTVE. [Metidos en Carretera]. (2023, 6 de agosto). *Inauguración de la primera fase de la Circunvalación de Valencia (Informativos RTVE, 26/06/1990)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sFepwPYPLBo>
- IVAM. (2011). *Evarist Navarro. La construcción de la memoria*. València: Institut Valencià d'Art Modern.

- Jarque, V. (2011). Materia, cuerpos y arquitecturas. *Cuadernos del IVAM*, (17), 72-77.
- Lozano, A. (2021). Los murales cerámicos en la AP-2. Un patrimonio a conservar. En *Actas del XVIII Congreso de la Asociación de Ceramología (Xàtiva, 2015)*. *Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*. Onda: Asociación de Ceramología.
- Martínez, J.R. (1996). Los efectos de las infraestructuras sobre el espacio urbano. Estudio de un caso: la Autovía de Circunvalación de Valencia. *Sociedad Urbana*, (3) 117-131.
- Mestre, E. (16 de julio de 2020). Fomento arrasa la escultura de Enric Mestre durante unas obras frente al aeropuerto. *Levante EMV*. <https://www.levante-emv.com/horta/2020/07/16/fomento-arrasa-escultura-enric-mestre-11236324.html>
- Molins, M. (2002). Evarist Navarro, un escultor “gestual” de després de la fi de l’art. *El Tendur*, (4), 25-39.
- Navarro, E. (2000). Fragmentaciones nómadas. En *Cerámica fin de siglo*. València: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.
- Navarro, E. (2022). Entrevista a Evarist Navarro. *El Tendur*, (4), 13-24.
- Navarro, E. [UPV Radiotelevisió (oficial)]. (2023, 28 de julio). *Campus Escultòric: Cadascú al seu lloc*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-ekEoFvy5Z0>
- Pérez, J. (1999). El siglo de la cerámica valenciana: de la industria al arte. En *Cerámica fin de siglo*. València: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.
- Prieto, J.A. (2019). Entre la inspiración y el reconocimiento: el museo. En *Actas del XXI Congreso de la Asociación de Ceramología (Barcelona, 2018)*. *Reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona y Asociación de Ceramología.
- Sanz, E. (2000). La situación de les fabriques de la comarca de l’Horta. En *El patrimoni industrial de Paiporta: El rajolar de Bauset*. València: Ajuntament de Paiporta, Museu de la Rajoleria de Paiporta y Xarxa de Museus de la Diputació de València.
- Steiner, G. (2001). ¿Tiene futuro la verdad?. En *Nostalgia de lo Absoluto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Vélez, P. (2003). *L’art del fang i el foc*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- Vidal, A., Pla, O. y Molina, M. (2020). *Els pobles de la Vall d’Albaida. Més de 100 motius per visitar*. La Vall d’Albaida: Mancomunitat de la Vall d’Albaida Departament de Turisme. [https://valldalbaida.com/files/5394/3Motius\\_ValldAlbaida\\_VAL-2020.pdf](https://valldalbaida.com/files/5394/3Motius_ValldAlbaida_VAL-2020.pdf)
- Westerdahl, E. [1974] (2007). *Noustemps*. En *Art a l’autopista*. Barcelona: Fundació Abertis.
- Worringer, W. (1927). *El arte egipcio*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zweig, S. (2010). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur.