

LA EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA DEL NINOT DE FALLA Y SU APRENDIZAJE INTERGENERACIONAL

Antoni Colomina Subiela¹, Vicente Guerola Blay¹ y Paco Pellicer Brell²

¹ Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Universitat Politècnica de València

² Gremio Artesano de Artistas Falleros de Valencia

Autor de contacto: Antoni Colomina Subiela, ancosu@upvnet.upv.es

RESUMEN: No resulta fácil establecer a través de un texto sintético y generalizador un recorrido exacto por las técnicas y materiales que los artistas falleros han hecho servir a lo largo de los años. Es cierto que de una manera extensiva es posible sistematizar los procesos creativos más habituales que han marcado el modelo productivo de cada momento. Pero a pesar de estos procedimientos comunes, cada artista, cada taller y cada escuela, especialmente por la transmisión de saberes llevada a cabo de manera tradicional de maestros a aprendices en el entorno del taller de fallas, se ha venido vinculando a un estilo que acababa por marcar el uso de unos u otros materiales y la manera de trabajarlos.

Considerando estas limitaciones, una aproximación acertada convendría referencias que partirían del muñeco articulado, falto de traza, hasta llegar a la figura de corcho blanco altamente tecnificada. Y entre uno y otro extremo, las carnaciones de cera y los tipos de cartón-piedra concurrirían como las realidades tecnológicas más características. En la actualidad, gracias a la implantación de los estudios de Técnico Superior de Artista Fallero y Construcción de Escenografías, se ha conseguido dignificar el oficio y convertir el aprendizaje de tipo gremial en un ciclo formativo de carácter reglado.

Con esto, los saberes y prácticas del oficio de artista fallero, como realidad fundamental del patrimonio inmaterial de las Fallas, quedan protegidos a través de un canal de transmisión relacionado con la formación normalizada. La conservación de los métodos y procedimientos tradicionales de esta industria creativa queda garantizada, al mismo tiempo que convive con las nuevas propuestas artísticas.

PALABRAS CLAVE: ninot, falla, patrimonio inmaterial, formación profesional, industrias creativas.

1. TÉCNICAS Y MATERIALES EN LA CREACIÓN DEL NINOT DE FALLA

El origen del *ninot* de falla (Soler, 1990) viene tradicionalmente relacionado con narraciones que están más próximas a la leyenda romántica que a la crónica documentada. Queda claro que germina en el contexto de esas hogueras de celebración (Ariño, 1990) que surgen en nuestro territorio desde tiempo inmemorables y que, aunque con intencionalidades diversas, incorporan conceptos más o menos abstractos relacionados con rituales de purificación y transformación.

En algún momento ese amontonamiento indefinido de maderas y cascajos inservibles que suponía la hoguera de renovación, como una estructura indeterminada, acabó por concretarse en contenido y forma. Una de las teorías más extendida alude a los candiles que los carpinteros utilizaban durante los meses de invierno y que colgaban sobre una estructura de madera (Colomina, 2006: 19). Con la llegada del buen tiempo y al alargar las horas de sol, estos esqueletos eran quemados coincidiendo con el cambio estacional y la celebración del santo patrón del gremio de carpinteros. Con el tiempo, la lámpara de taller reconvertida en combustible para la falla acabaría por adquirir un aspecto figurativo. Y de esta manera, la imprecisión formal del fuego primitivo daría paso a la concreción y a la personificación de tipo teatral.

A pesar de la atractiva credibilidad de esta teoría, no es tanto el protagonismo que la historia debe a los carpinteros como la importancia que hemos de otorgar a otros ingredientes como el asociacionismo vecinal (Ariño, 1996). La participación popular en el desarrollo de este tipo de representaciones festivas parece estar más en consonancia con ese carácter abierto y próximo de la actual fiesta fallera.

En todo caso, la pira ígnea empezaba a incorporar esculturas efímeras que en un inicio responderían a una complexión desmañada (Laborde, 1826). Estos primeros muñecos, a modo de toscos espantajos, se confeccionarían a partir de una sencilla estructura interior de madera, sobre la que se concertaban los volúmenes principales con telas, papeles y paja. Una simple máscara de cartón, como las utilizadas para la fiesta de carnaval (Colomina, 2017: 113-116), serviría para caracterizar a la figura y una cartela alusiva a algún asunto del barrio acabaría por contextualizarla y dotarla de un significado crítico y satírico, con intenciones de picota y exhibición de vergüenzas (Fuster, 1992: 72-73).

Pronto el amontonamiento de troncos que se distribuía a los pies del muñeco primitivo también mudó su fisonomía y se transformó en una estructura ordenada, un tablado que acabaría por proporcionarle a la figura protagonista un espacio escénico adecuado. Además, los paños de este escenario valdrían como soporte donde

pintar alusiones alegóricas y otras decoraciones, al mismo tiempo que servirían como muro sobre el que insertar algunas estrofas explicativas o comentarios razonados sobre el asunto de la falla (Borrego, 1993).

La evolución lógica hizo que ganara en magnificencia y la cantidad de muñecos y de escenas fueron multiplicándose al mismo ritmo que se articulaban otros elementos compositivos que dotaban al conjunto de mayor grandiosidad. Esta complejidad en la distribución de las piezas, con unos ambientes que se disponían alrededor de nuevos módulos centrales y remates, corrió pareja al desarrollo de nuevas técnicas que depuraron los procesos creativos. Con el tiempo, las máscaras de cartón fueron sustituidas por modelos de cera, de manera que desde medios del siglo XIX las figuras empiezan a adquirir una naturalidad inédita hasta entonces. Se le atribuye al artista Antonio Cortina el mérito de introducir en el mundo fallero la técnica ceroplástica, con antecedentes claramente vinculados a la tradición italiana desde tiempos del florentino cuatrocentista Andrea del Verrocchio (Vasari, 1998: 287-292).

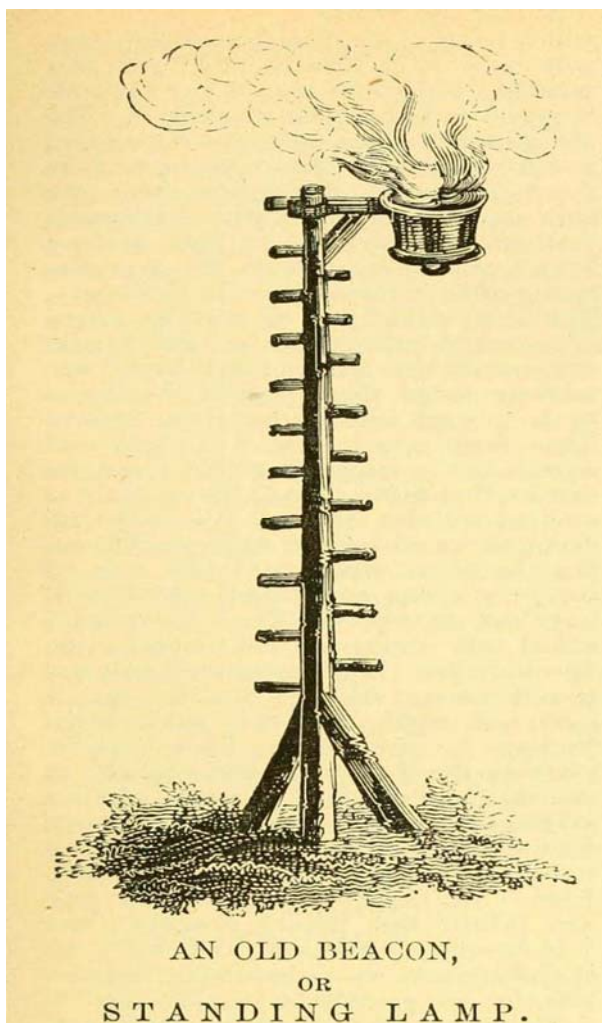


Figura 1. Lámpara de pie, análoga al *estai* utilizado por los antiguos carpinteros durante el invierno. Grabado extraído del libro *The everyday book*, de William Hone (1825).



Figura 2. Modelo en cera del artista Julián Puche.

Ese nuevo oficio que empezaba a definirse, dedicado a la creación de figuras satíricas para su consunción ígnea, se impregnó de materiales y procesos que venían empleándose en otros ámbitos de la cultura popular, en las representaciones festivas provenientes del barroco efímero (Pedraza, 1982; Mínguez, 1990) y en la tradición juguetera. En concreto, la técnica de reproducción con cartón-piedra se encumbró como el recurso fundamental a través del cual los artesanos fueron capaces de articular imágenes de vestir con mayor sofisticación.

Durante la primera mitad del siglo XX, la cera y el cartón convivieron para modular figuras que resultaban del acoplamiento de varias piezas exentas. Los antiguos esqueletos de maderas y rellenos de diversa procedencia dejaron paso a la organización más ordenada de brazos, piernas y cuerpos amoldados con cartón, que se vestían literalmente con posterioridad (Contel, 1995: 47). Cabezas y manos continuaban recurriendo a la cera policromada con sutiles veladuras al óleo como material que otorgaba una calidez muy de acuerdo con la veracidad que la estética fallera de la época demandaba.

La profesionalización del artífice fallero iba en aumento y el virtuosismo que se desarrolló con la competitividad artística también comportó la búsqueda de nuevas fórmulas que favorecieran la productividad y la rentabilidad de la industria creativa. En la década de los

años cincuenta el modelado íntegro en cartón-piedra acabó por imponerse y la confección del muñeco a base de diferentes piezas que se engranaban y ataviaban como una imagen de vestir fue abandonándose con rapidez.

Artistas como Juan Huerta fueron de los primeros que acudieron a la reproducción total y múltiple del muñeco de falla, un procedimiento que se instalaría durante toda la segunda mitad del siglo XX (Colomina, 2006: 84-88). El intercambio de piezas entre los diferentes talleres y la aparición de la copia interpretada de la figura extraída de un mismo molde configuraría un peculiar sistema de mercantilismo.



Figura 3. Reproducción múltiple de *ninots* mediante la técnica del cartón-piedra estratificado.



Figura 4. Tallado de una figura en poliestireno expandido.

También los materiales sintéticos habían ido incorporándose gradualmente en las estanterías de los obradores de manera que, donde antes abundaba la cola fuerte de carpintero y la clásica pintura al óleo, ahora el artista encontraba nuevos productos como la cola blanca y los colores plásticos.

El soporte artístico, como alma material del ninot cáustico, también acabó sucumbiendo a la tecnificación. La resina de poliéster y la fibra de vidrio empezaron a tener sus adeptos y más tarde, el poliestireno expandido o corcho blanco, que se había introducido en los talleres para la realización de pequeños detalles y complementos escenográficos, acaparó todo el protagonismo en detrimento del cartón-piedra amoldado. La talla directa que posibilitaba el corcho, ligero y versátil, acortaba el tiempo de producción y, en pocos años, el taller fallero hizo suyo todo un repertorio de herramientas que supo adaptar para trabajar con el nuevo material.

Y como todo pasa y todo llega, los avances tecnológicos relacionados con los sistemas informatizados no tardarían en manifestarse y las connotaciones artesanales acabaron por adoptar vínculos más próximos al diseño de producto (Colomina, 2011). Pero a pesar de este itinerario, hay que decir que algunas de las tendencias actuales pasan por reivindicar la involución y parecen ir encaminadas, considerando términos afines a la sostenibilidad y a la recuperación del oficio tradicional, a guñiar un ojo al pasado para brindar una progresión armónica.

2. EL OFICIO ARTESANO DEL ARTISTA FALLERO

Especialmente propiciada por la competencia entre las diferentes agrupaciones vecinales encargadas de erigir fallas, la participación de profesionales de diferentes oficios contribuyó al perfeccionamiento estético de la escultura satírica. Con el tiempo, esta colaboración eventual por parte de imagineros, doradores, pintores, sastres y carpinteros, entre otros muchos oficios, predispuso la aparición de la nueva profesión de artista-artesano fallero (Esbrí, 2014).

Todavía quedaba mucho para que apareciera el oficio como labor exclusiva de un determinado artista o taller artesano. Sin embargo, la captación de determinados especialistas por parte de las agrupaciones vecinales y la planificación previa del trabajo parece que acabaron definitivamente con la mítica definición de la falla como resultado de la acción improvisada de unos pocos vecinos.

La falla fue creciendo en magnificencia, dificultad técnica y complejidad compositiva. Lo que en un primer momento se proyectaba en pocas semanas fue alargando su cometido en el tiempo y las primeras ideas, bocetos y maquetas irían avanzándose progresivamente, de igual

modo que los trabajos de construcción. Y así, la especialización de los expertos dedicados a la realización del monumento y la consolidación de su trabajo finalmente daría lugar a una dedicación única y distintiva.

La nueva actividad, que durante las primeras décadas del siglo XX genera un elenco de especialistas dedicados durante muchos meses a la construcción de fallas, empieza a necesitar un sistema organizado que vele por sus intereses y que proteja al trabajador delante de la peculiar fórmula laboral en la que se encuentra. Es entonces cuando, en noviembre de 1932, se constituye la Asociación de Artistas Falleros, germen de lo que hoy conocemos como Gremio Artesano de Artistas Falleros (Hernández, 1993).

En la actualidad, la institución poco tiene que ver con las antiguas cofradías gremiales de carácter feudal articuladas durante el siglo XII y que a su vez remiten a los antiguos *collegia* romanos y a las *guildas* germánicas. No obstante, sí que recoge algunas de sus proposiciones y sus planes organizativos, al mismo tiempo que se ha ido transformando conforme a los acontecimientos surgidos como consecuencia de la promulgación de las diferentes leyes sindicales que la han afectado directamente.

Aunque en sus estatutos de régimen interior (Ariño, 1993) se recoge la necesidad de organizar una constante labor docente y de promoción cultural, con la creación de un centro formativo y la implementación de archivos de consulta, biblioteca y medios audiovisuales para los agremiados, en la práctica el oficio carecía de una formación reglada. El aprendizaje de los futuros artistas se ha fundamentado históricamente en el traspaso de saberes y prácticas, con mayor o menor ocultación, en el entorno del taller fallero. El conocimiento de las materias primas, de los criterios de elaboración y de los instrumentos quedaba confiado a la transmisión, habitualmente rodeada del “secreto del arte”.

3. EL APRENDIZAJE DE LA PROFESIÓN

Aunque con una visión más actualizada en relación a las antiguas estructuras gremiales, el Gremio Artesano de Artistas Falleros incluye entre sus propósitos conseguir un equilibrio entre la demanda de obras y el número de talleres activos, combatiendo la competencia no agremiada y garantizando el trabajo a sus asociados, su bienestar económico y los sistemas de aprendizaje.

De manera tradicional, como en los viejos talleres artesanales (Tramoyeres, 1889), la jerarquía de trabajo se ha venido estableciendo en tres niveles: maestros, oficiales y aprendices. El maestro de taller, con la finalidad de demostrar su capacidad profesional, debía acceder a la maestría mediante un procedimiento evaluativo. Atendiendo a una graduación inferior, el oficial trabaja a las órdenes del maestro y posee

aspiraciones serias para abrir en un futuro un taller propio. En última instancia, el aprendiz se posiciona como discípulo del oficial y del maestro, con una clara relación educativa; participa en el trabajo, pero en vistas a la adquisición de los conocimientos y habilidades de la profesión. No existe diferenciación entre trabajar y aprender; la aculturación es espontánea y al mismo tiempo institucionalizada, según la forma de vida asociativa del Gremio y su relación con el resto de colectividades e instituciones de la fiesta. Es bastante común el ingreso en el taller como aprendiz del propio hijo del maestro, llamado a ocupar el puesto de su padre mediante privilegio hereditario. No cabe añadir que también la desigualdad de género ha sido tradicionalmente constante.



Figura 5. Taller fallero con artesanos trabajando. 1953. Biblioteca Valenciana. Colección J. Huguet.

Con todos estos antecedentes, el 17 de marzo de 2009 se presentó en el Congreso de los Diputados del Estado español la Proposición no de Ley (PNL) que impulsaba la creación del título de Técnico Superior de Artista Fallero y Construcción de Escenografías, dentro de los estudios de formación profesional. Fue el primer hito que significó el punto de partida para el establecimiento de un ciclo formativo específico, la manera más conveniente de acceder a la profesión de artista fallero.

El colectivo profesional representado por el Gremio Artesano de Artistas Falleros siempre había luchado por la defensa y mejora de la profesión y esta atención planteaba la necesidad de una formación de calidad para capacitar a los nuevos artistas. La fórmula romántica del aprendiz, que de la mano del maestro fallero accedía a la realización de su primera falla, había quedado desfasada (Pellicer, 2017). La existencia de unos estudios reglados sería la mejor manera de proporcionar los conocimientos necesarios para iniciarse en la profesión, a la vez que ofrecería una perspectiva positiva para el reconocimiento social y facultativo.

La realización de una falla requiere imaginación, creatividad y talento. Pero también guion, modelado, carpintería y gestión de empresa; conocimientos, capacidades y destrezas que hay que desarrollar y

estudiar para ejercer como artista fallero. La preparación técnica, como una adquisición crítica y reflexiva, es imprescindible para poder evolucionar en cualquier disciplina artística. Y las fallas no son una excepción.

Educar a los futuros artistas falleros implica enseñar las técnicas tradicionales y practicar con las nuevas tecnologías aplicadas a la producción de piezas escultóricas. Supone hacer un repaso exhaustivo de la historia y de las etapas por las que han transitado las fallas y también proponer nuevos caminos para la industria creativa del futuro. Requiere la redefinición de los estereotipos asignados a los artistas falleros para cambiar su rol repleto de tópicos y presentar unos nuevos profesionales implicados, sin prejuicios, altamente formados y con ilusiones intactas.

Pero la implementación de la nueva titulación lleva también implícito un impulso inédito hacia la adopción de otras disciplinas relacionadas con la realización de maquetas y prototipos escultóricos, la carpintería constructiva y el diseño de utilería y escenografía teatral, cinematográfica y televisiva. Estos nuevos cometidos, junto con los procesos más tradicionales relacionados con el dibujo, la escultura y la pintura, conforman la oferta formativa del ciclo. Toda esta extensa realidad creativa precisa de una estructura docente capaz de conjugar la tradición con las inquietudes emergentes para lograr una adaptación actualizada, con una revisión y renovación constante de sus metodologías.

El objetivo radica en la formación de profesionales con capacitación para integrarse en talleres de diferentes disciplinas. Por esta razón el proceso de aprendizaje se completa con la formación práctica en un centro de trabajo. Este nivel docente supone la última etapa del programa formativo y la manera más adecuada de introducir al alumno en el ambiente laboral al que tiene intención de incorporarse. La buena predisposición de las empresas y profesionales del sector ha facilitado mucho la integración de los estudiantes y ha propiciado la transmisión a las nuevas generaciones de los saberes acumulados con los años de experiencia, creándose un interesante intercambio de conocimientos y destrezas.

El profesorado especialista, proveniente del sector creativo de las fallas, tiene como objetivo fundamental recuperar las técnicas tradicionales para evitar su desaparición y hacerlas convivir con las nuevas propuestas. Inculcar el respeto hacia los artistas falleros en activo y a los veteranos ya retirados fomenta además la puesta en valor y salvaguarda de fórmulas y técnicas específicas de la construcción de las fallas desde sus orígenes.

En definitiva, la implantación del título ha permitido la inclusión del oficio en el catálogo de profesiones regladas, con la posibilidad, al mismo tiempo, de obtener certificaciones para los artistas en activo. De este modo,

el ciclo formativo igualmente ofrece la posibilidad de conseguir la acreditación correspondiente a todo aquel artista que, certificando su trayectoria profesional, esté interesado en completar los módulos correspondientes.

La formación del artista fallero ha sido una reivindicación histórica que finalmente ha acabado por convertirse en el itinerario más adecuado de acceso a la profesión. La complejidad técnica y los retos que plantea diariamente el oficio pedían una formación y una organización académica que configurara contenidos docentes en relación con el aprendizaje de los artistas dedicados a la creación de fallas y escenografías.

Queda abierta una opción favorable, con la integración de los titulados en el mundo laboral y con el convencimiento de que a partir de los estudios se puede llegar a las fallas. Se estrena un horizonte esperanzador que pasa por el reconocimiento necesario del oficio de artista fallero, tanto a nivel profesional como social.



Figura 6. Aprendiendo a *titar de cartó*. Ciudad del Artista Fallero de Valencia.

AGRADECIMIENTOS

El patrimonio que vive vinculado a las manifestaciones festivas muestra una especial vulnerabilidad por tratarse de bienes que se relacionan con la cultura popular, tradicionalmente desatendida. Su conservación y puesta en valor no ha estado exenta históricamente de obstáculos. Por este motivo es necesario agradecer la labor ingente realizada por particulares e instituciones que, siempre a contracorriente, velan por su salvaguarda y difusión.

En este sentido cabe reconocer la actividad constante de colectividades como la Associació d'Estudis Fallers, el Gremio Artesano de Artistas Falleros, el Museu Faller de Gandia y la Regidoria de Cultura Festiva de l'Ajuntament de València.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariño, A., (1990). “Los ritos del fuego”, Historia de las fallas. Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano.
- Ariño, A., (1993). “La vida asociativa”, Los escultores del fuego. Valencia, Diputación de Valencia.
- Ariño, A., (1996). “Del naixement a la consolidació”, La festa de les falles. València, Associació d’Estudis Fallers.
- Borrego, V., (1993). “La estética de las fallas”, Los escultores del fuego. Valencia, Diputación de Valencia.
- Colomina, A., (2006). La conservació del ninot indultat. Gandia (València), CEIC Alfons el Vell.
- Colomina, A., (2011). “Noves tecnologies en la creació artística fallera”, La falla: un artefacte tecnològic. València, Universitat Politècnica de València.
- Colomina, A., (2017). “La tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana”, Escultura ligera. Valencia, Ajuntament de València.
- Esbrí, I., (2014). “Artistes fallers en Gandia (1897-1981)”, El taller dels Germans Colomina i les falles de Gandia (1982-2005). Gandia (València), CEIC Alfons el Vell.
- Fuster, J., (1992). Combustible per a falles. Alzira (València), Edicions Bromera.
- Hernández, G., (1993). “La historia del Gremio Artesano de Artistas Falleros”, Los escultores del fuego. Valencia, Diputación de Valencia.
- Laborde, A., (1826). Itinerario descriptivo de las provincias de España: Reino de Valencia: su situación geográfica, población, historia civil y natural, comercio, industria, hombres célebres y carácter y costumbres de sus habitantes. Valencia, Cabrerizo.
- Mínguez, V., (1990). Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII. Valencia, Instituto Valenciano de Estudios e Investigación.
- Pedraza, P., (1982). Barroco efímero en Valencia. Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- Pellicer, P., (2017). “Educar als artistes fallers”, Una eina per a canviar el món? Cullera (València), A. C. Falla Raval de Sant Agustí.
- Pérez, R., (1995). Ninot de falla. Escultura folklórica valenciana. Valencia, Albatros.
- Soler, E., (1990). “Teorías sobre el origen de las fallas”, Historia de las fallas. Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano.
- Tramoyeres, L., (1889). Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia. Valencia, Imprenta Domenech.
- Vasari, G., (1998). Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (antología). Madrid, Tecnos.