



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Investigación y experiencias en educación artística, creatividad y patrimonio cultural

Coordinadores

Dolores Álvarez-Rodríguez

Olaia Fontal Merillas

Julia Mañero

Rafael Marfil-Carmona

Dykinson, S.L.

INVESTIGACIÓN Y EXPERIENCIAS EN EDUCACIÓN
ARTÍSTICA, CREATIVIDAD Y PATRIMONIO CULTURAL

INVESTIGACIÓN Y EXPERIENCIAS EN
EDUCACIÓN ARTÍSTICA, CREATIVIDAD Y
PATRIMONIO CULTURAL

Coordinadores

DOLORES ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ

OLAIA FONTAL MERILLAS

JULIA MAÑERO

RAFAEL MARFIL-CARMONA

Dykinson, S.L.

2022

Publicación realizada en el marco del proyecto PID2019-106539RB-I00 “Modelos de aprendizaje en entornos digitales de educación patrimonial”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y Fondos FEDER.

INVESTIGACIÓN Y EXPERIENCIAS EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA, CREATIVIDAD Y PATRIMONIO CULTURAL

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 53 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-925-6

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
DOLORES ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ	
OLAIA FONTAL MERILLAS	
JULIA MAÑERO	
RAFAEL MARFIL-CARMONA	

SECCIÓN 1

EL PATRIMONIO COMO RETO EDUCATIVO

CAPÍTULO 1. EDUCACIÓN PATRIMONIAL EN LA EDUCACIÓN PRIMARIA. PROYECTO “NUESTRO PATRIMONIO”	16
ANA BELÉN MESA RAYA	
DOLORES ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 2. VIDA FAMILIAR Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y PATRIMONIAL. UNA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA A PARTIR DE EXPERIENCIAS FAMILIARES AUTOPOÉTICAS	33
MARTÍN CAEIRO RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 3. ARCHIVOS DIGITALES Y FOTO-INVESTIGACIÓN EDUCATIVA	58
JAIME MENA	
GUADALUPE PÉREZ CUESTA	
CAPÍTULO 4. PATRIMONIO INMATERIAL. LA WEB COMO INSTRUMENTO PARA LA ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL EN LA GENERACIÓN DE NARRATIVAS NO LINEALES INTERACTIVAS	71
ÁNGELA BARRERA GARCÍA	
ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN	
DOLORES ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 5. NARRATIVAS VISUALES IDENTITARIAS EN LOS CARTELES DE LAS FALLAS DE VALÈNCIA	91
RICARD RAMON	
MARÍA JOSÉ GÓMEZ AGUILLELLA	
CAPÍTULO 6. LAS ARQUITECTURAS DE GUERRERO: LA ABSTRACCIÓN COMO RECURSO CREATIVO PARA LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y PATRIMONIAL	110
ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS	
RAFAÈLE GENET VERNEY	
PILAR MANUELA SOTO SOLIER	

CAPÍTULO 7. LA ARQUITECTURA “MALVADA” EN LAS PRODUCCIONES DISNEY. LO MEDIEVAL COMO SINÓNIMO DE LO PERVERSO	130
ALEXANDRA M. GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ CARMEN SÁEZ-GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 8. LOS SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN URBANA EMPLEADOS DURANTE EL RENACIMIENTO	150
DAVID HIDALGO GARCÍA	
CAPÍTULO 9. MEDIACIONES DE EMERGENCIA EN LA SALA D’ART JOVE 2021. UN PROYECTO ECOLÓGICO, SITUADO Y TÁCTICO.....	171
DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN VÍCTOR RAMÍREZ TUR	
CAPÍTULO 10. PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL EN EDUCACIÓN PRIMARIA: RUTA POR LA HUERTA TRADICIONAL Y EL MOLINO DE PICAR ESPARTO DE OJÓS, VALLE DE RICOTE, MURCIA.....	193
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 11. CONSERVACIÓN INTEGRAL: CARACTERÍSTICAS DE UNA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO PARA EL DESARROLLO SOSTENIBLE	212
M. CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA	
CAPÍTULO 12. DIDÁCTICA DEL PAISAJE: ANÁLISIS DE OBRAS DE ARTE PARA SENSIBILIZAR AL ALUMNADO DE EDUCACIÓN PRIMARIA SOBRE LA DEGRADACIÓN DE LOS PAISAJES CULTURALES DEL SURESTE PENINSULAR.....	227
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 13. LA UTOPIA DEL PARQUE ESCULTÓRICO EN LA CIUDAD DE MURCIA	245
BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES	
CAPÍTULO 14. EN TORNO A LA ESCRITURA EXPUESTA: EL VALOR DE LOS ITINERARIOS CULTURALES Y DIDÁCTICOS PARA EL CONOCIMIENTO DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE LAS CIUDADES	267
CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ ALFREDO UREÑA UCEDA	
CAPÍTULO 15. DISEÑO DE UN TESAURO MULTILINGÜE DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL	299
ENEKO GARCÍA URIZ ALFREDO ASIÁIN ANSORENA	

CAPÍTULO 16. LA RECREACIÓN COMO MÉTODO DE CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: EL CASO DEL TÍTERE DE SOMBRAS GRIEGO.....	325
ROSA GUTIÉRREZ JUAN	
ANA ISABEL CALERO CASTILLO	
ANA M ^a LÓPEZ MONTES	
CAPÍTULO 17. ACTIVIDAD DE APRENDIZAJE EN CONSERVACIÓN-RESTAURACION: “MANO POLICROMADA”	355
BEATRIZ PRADO-CAMPOS	
CAPÍTULO 18. LA HISTORIA MATERIAL DE UNA ESCULTURA A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES.CASO PRÁCTICO: SAN RAFAEL ARCÁNGEL	377
JOSÉ ANTONIO CÉSAR-ROBLES	
BEATRIZ PRADO-CAMPOS	
CAPÍTULO 19. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN DE VACIADOS DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UCM RESTAURADA EN EL ENTORNO ACADÉMICO	400
MONTAÑA GALÁN CABALLERO	
CAPÍTULO 20. LA IMAGEN DE LA VIRGEN EN OBRAS PICTORICAS Y ESCULTÓRICAS EN LA PROVINCIA DE ALMERÍA. NUEVAS INVESTIGACIONES	422
ADELA SALMERÓN LEONA	
CAPÍTULO 21. ICONOGRAFÍA MARIANA EN LA IGLESIA DE LA ENCARNACIÓN DE LAUJAR DE ANDARAX. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE OBRAS DE ARTE.....	444
ADELA SALMERÓN LEONA	
CAPÍTULO 22. EL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO DURANTE LA GUERRA CIVIL Y POSGUERRA. EL CASO DE LA PARROQUIA DE ARBOLEAS	466
ADELA SALMERÓN LEONA	
CAPÍTULO 23. HACIA LA RECONSTRUCCIÓN DEL ARCHIVO DE FOLKLORE ESPAÑOL DE LA UNIVERSIDAD DE COLUMBIA: EL INVENTARIO DE LOS CARRETES DEL SEMINARIO FEDERICO DE ONÍS	487
MATILDE MARÍA OLARTE MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 24. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL MILITAR	512
ARTURO JESÚS UBIÑA PÉREZ	

CAPÍTULO 25. EL IMPACTO DE LA GLOBALIZACIÓN
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DE INDIA Y SU PROYECCIÓN
A OCCIDENTE DURANTE LOS AÑOS NOVENTA 528
JORGE CRUZ JIMÉNEZ

CAPÍTULO 26. MUJERES ARTISTAS ESPAÑOLAS:
EL DIBUJO EN LA IBEROAMERICANA. MUJER Y ARTES
VISUALES S. XXI. CONTENIDO Y ANÁLISIS
DE LOS DIBUJOS EXPUESTOS..... 543
PEPA MORA SÁNCHEZ

SECCIÓN 2

APRENDER Y ENSEÑAR ARTES VISUALES Y AUDIOVISUALES

CAPÍTULO 27. ARTE PARA APRENDER: EXPOSICIÓN ARTÍSTICO-
EDUCATIVA EN UNA COLECCIÓN INSTITUCIONAL..... 568
MARÍA AVARIENTO ADSUARA
PALOMA PALAU PELLICER
PAOLA RUIZ MOLTÓ

CAPÍTULO 28. ABRIENDO LO INVISIBLE EN LA
INVESTIGACIÓN-CREACIÓN ARTÍSTICA: EL CASO DE LA
EXPOSICIÓN #PIELVELADA 589
ANA TIRADO-DE LA CHICA
MARÍA MARTÍNEZ MORALES
ANA MAESO BRONCANO
MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ

CAPÍTULO 29. PROPUESTA PARA LA EDUCACIÓN AUDIOVISUAL
DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIAL Y COLABORATIVA 609
CRISTINA PASTOR-MORENO
RAFAEL MARFIL-CARMONA

CAPÍTULO 30. LAS SERIES DE FICCIÓN EN LA FORMACIÓN
ACADÉMICA. PLANTEAMIENTO DIDÁCTICO PARA
POTENCIAR LA ALFABETIZACIÓN MEDIÁTICA
Y LA FILOSOFÍA A TRAVÉS DE MERLÍ EN LAS AULAS..... 629
MARÍA NIEVES CORRAL REY

CAPÍTULO 31. VIDEO ESSAY AS A CINEMA REVIEW
AND DIDACTIC INSTRUMENT. CASE STUDY: KOGONADA..... 649
MARÍA NIEVES CORRAL REY

CAPÍTULO 32. PRESENCIA DEL CINE ESPAÑOL EN EL
FESTIVAL DE CANNES (2008-2018)..... 669
CARMEN ALCARAZ SANZ

CAPÍTULO 33. CREATIVIDAD VISUAL Y AUDIOVISUAL PARA EL DESARROLLO DE PROYECTOS DE DISEÑO SOCIAL	701
RAFAEL VIVANCO-ÁLVAREZ	
RAFAEL MARFIL-CARMONA	
CAPÍTULO 34. EL DIBUJO DIGITAL EN EL CONTEXTO DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA ACTUAL	721
ROBERTO FERNÁNDEZ VALLBONA	
CAPÍTULO 35. EL <i>COLLAGE</i> DIGITAL COMO ESTRATEGIA METODOLÓGICA EN LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA BASADA EN LAS ARTES VISUALES.....	745
FAINIX MAYORGA-SOLÓRZANO	
RAFAEL MARFIL-CARMONA	
CAPÍTULO 36. REDES SOCIALES, ÍDOLOS JUVENILES Y EL APRENDIZAJE INDIRECTO DEL ARTE. EL CASO DE ROSALÍA Y BAD BUNNY.....	770
VICTORIA TORIBIO-LAGARDE	
CAPÍTULO 37. UNA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DE MI PROPIA EXPERIENCIA CON HISTORIAS DE VIDA DE MENORES EN ACOGIMIENTO FAMILIAR	791
SARAY FERNÁNDEZ CRUZ	
CAPÍTULO 38. EL AZAR Y EL SINSENTIDO COMO HERRAMIENTAS DE CREACIÓN EN CONTEXTOS ARTÍSTICO-EDUCATIVOS.....	817
IRENE ORTEGA LÓPEZ	
CAPÍTULO 39. CREACIÓN Y COLECTIVO, IDENTIDAD DE MUJERES ÑUBLENSINAS – CHILE, EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL GRABADO	852
ALEJANDRO ARROS-ARAVENA	
DRA. VICTORIA ESGUEVA LÓPEZ	
CAPÍTULO 40. “YO X TI, TU X MI”. ARTE POSTAL Y PARTICIPACIÓN EN CONTEXTOS EDUCATIVOS	868
IRENE ORTEGA LÓPEZ	
LIDIA GARCÍA MOLINERO	
MARÍA GIL GAYO	
ROBERTO FERNÁNDEZ VALLBONA	
CAPÍTULO 41. DE LOS OBJETOS ARTISTICOS Y LA NECESIDAD DE ENTENDER EL PROCESO DE MANUFACTURA: ENTRE LO ARTESANAL Y EL ARTE.....	893
OLY DÍAZ TORRES	
VICTORIA ESGUEVA LÓPEZ	

CAPÍTULO 42. EL LIBRO OBJETO SENSORIAL COMO INSTRUMENTO DE COMUNICACIÓN PARA EL APRENDIZAJE EN ALUMNADO CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES. UNA EXPERIENCIA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DE LOS ELEMENTOS NATURALES	914
LUCÍA PELÁEZ LUPIÓN MANUEL PÉREZ VALERO	
CAPÍTULO 43. RELACIONES INTRÍNSECAS ENTRE DIBUJO Y CREACIÓN: LA CONSIDERACIÓN DEL DIBUJO EN EL PROCESO CREATIVO DEL ARTISTA MODERNO	952
JOSE-ANTONIO SORIANO-COLCHERO	
CAPÍTULO 44. EL ARTE DEL JUEGO EN LA ASIGNATURA DE DIBUJO	980
VERÓNICA NAVARRO NAVARRO	
CAPÍTULO 45. LA CARICATURA COMO COMUNICACIÓN Y LENGUAJES ALTERNATIVOS DURANTE LA COVID-19: ESTUDIO COMPARATIVO DE ESPAÑA Y TÚNEZ	998
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD	
CAPÍTULO 46. BELKITSCH: ARGUMENTOS FENOMENOLÓGICOS EN LA RE-CONFIRMACIÓN DE LA EVOLUCIÓN KITSCH	1016
JUAN JOSÉ MORA GALEOTE	
CAPÍTULO 47. IMAGEN Y METAFÍSICA. RECUPERANDO ESPACIOS OLVIDADOS	1037
FRANCISCO JOSÉ GARCÍA LOZANO	
CAPÍTULO 48. SOBRE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA UNIVERSIDAD. POTENCIALIDADES COMPLEJAS DE LAS IMÁGENES	1052
JOSÉ ENRIQUE MATEO LEÓN LAURA DE LA COLINA TEJEDA	

NARRATIVAS VISUALES IDENTITARIAS EN LOS CARTELES DE LAS FALLAS DE VALÈNCIA

RICARD RAMON

Universitat de València

MARÍA JOSÉ GÓMEZ AGUILELLA

Universidad Internacional de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

Las Fallas de Valencia constituyen una fiesta declarada patrimonio inmaterial de la Humanidad por la UNESCO y representan un objeto de estudio muy interesante, desde el punto de vista no solo patrimonial, sino también artístico, estético, comunicativo y pedagógico. Las fallas son una fiesta donde el objeto y objetivo central de las mismas, gira en torno a una enorme experiencia estética colectiva. Una fiesta donde el arte y sus diferentes integraciones con la música, el fuego, la indumentaria, etc. acaban por definir algunos de los elementos que simbólicamente se relacionan directamente con la identidad valenciana. De esta forma, todas las cuestiones más importantes de esta fiesta están directamente relacionadas con aspectos artísticos y estéticos y que además se han convertido en elementos de construcción propios de la identidad colectiva valenciana.

Los carteles son uno de esos elementos que sirve de imagen referencial fundamental en la identificación colectiva de un evento cultural público como son las fiestas. “El cartel constituye una pieza singular con ingredientes artísticos y de información de gran interés. Propio de exteriores urbanos, su mensaje inmediato y efímero se vuelve trascendente con el paso del tiempo” (Cadenas Pazos y Salvador Benítez, 2014, p. 1) y acaba por convertirse en un símbolo que representa a la propia fiesta y su evolución, pero también acaba por definirse como un mensaje con una fuerte influencia pedagógica, en el sentido de mostrarse como una

imagen de la propia identidad colectiva. En definitiva, se va articulando como la síntesis de los símbolos que definen y son reconocidos como aspectos identitarios en los que un colectivo de personas se identifica simbólica y estéticamente.

En este capítulo analizamos la forma en la que los símbolos identitarios se manifiestan, se reflejan y evolucionan en el conjunto de los carteles de las fiestas de las Fallas de València construyendo una serie de pedagogías visuales que se van incorporando en el imaginario visual simbólico una vez son corroborados y legitimados institucionalmente a través del diseño de los carteles que definen y representan estos elementos y manifestaciones culturales.

Los carteles de Fallas de València tienen su origen en 1929, con el primer cartel diseñado por un artista que contaba ya en aquel momento con un prestigio y reconocimiento internacional, José Segrelles. Nacen con la idea de promocionar y fomentar a nivel turístico la fiesta. A partir del año siguiente se optará por el modelo de concurso que prevalece hasta tiempos muy recientes, el año 2016 que se sustituye por la contratación directa del proyecto de la imagen a un diseñador o equipo de diseño de prestigio implicando también un cambio estético y de diseño notable. Desde el primer momento, los carteles acogen un imaginario simbólico que va construyendo una narrativa visual que se asocia a la identidad propia y que vamos a analizar en este trabajo.

2. OBJETIVOS

Nuestra investigación se centra en el análisis de los carteles institucionales de fallas desde el punto de vista comunicativo, estético y pedagógico, utilizando para ello una serie de elementos de análisis centrados en valorar sus procesos de evolución estética, su conexión o permanencia con los símbolos identitarios que definen tanto a la fiesta como a la propia identidad valenciana de forma colectiva.

Nuestro objetivo, por tanto, no es en ningún caso hacer un recorrido histórico, artístico o analítico por el conjunto de carteles, aspectos que ya han sido tratados anteriormente (Contreras Juegas, 1998) o en la

reciente guía que el Ayuntamiento de la ciudad está preparando sobre esto y que se encuentra en proceso de publicación en estos momentos.

En nuestro caso, nos centramos exclusivamente en determinar la forma en la que se define la identidad valenciana a través de las narrativas visuales que emergen de los símbolos estéticos y poéticos que componen el diseño de los carteles de las Fallas de València, identificando esos símbolos y su presencia y recurrencia en el catálogo conjunto de los carteles oficiales institucionales.

3. METODOLOGÍA

Nuestra metodología se centra en un análisis cualitativo del catálogo de carteles de fallas teniendo en cuenta los aspectos estéticos, artísticos, narrativos y poéticos para comprender la forma en la que comunican y construyen una narrativa pedagógica sobre la propia identidad valenciana. Nuestra fuente principal de análisis es la colección completa de los carteles oficiales de las Fallas de València de consulta y acceso libre a través de la web y la observación y análisis directo a los carteles originales conservados en el Museo Fallero de la ciudad. Hemos identificado y sistematizado los elementos simbólicos que aparecen en el conjunto del catálogo y los hemos puesto en relación con determinados cambios y procesos socioculturales que permiten ir delimitando las estructuras simbólicas y las narrativas sobre las que se basa el diseño de los carteles.

Existen varias formas y propuestas de abordar el cartel desde posicionamientos diferentes (Bueno, 2012; Garay Rivera, 2020; Lozano, 2015), pero lo cierto es que “No existe un consenso claro en cuanto al método más apropiado para el estudio de carteles” (Tabuencia, González y Puebla, 2020, p. 269) por lo que nuestro foco está puesto en localizar las narrativas simbólicas asociadas a discursos de construcción identitaria.

4. RESULTADOS

Para el desarrollo del análisis de los carteles se han identificado una serie de elementos simbólicos que históricamente se relacionan con la identidad valenciana y se ha determinado su posible origen en algunos de los casos. En otros casos, es el propio elemento derivado de la fiesta la que trasciende y se constituye en símbolo identitario a partir de la fuerza cultural y visual que el elemento acaba por ejercer sobre el imaginario visual de la sociedad local en su conjunto y por extensión respecto a los símbolos con los que se identifica desde otras sociedades a la cultura valenciana. De esta forma, hemos identificado en el catálogo de carteles una serie de elementos identitarios que hemos dividido en dos grupos: Elementos icónicos identitarios que se trasladan a las fallas y elementos propios de las fallas que se convierten en símbolos identitarios colectivos.

En el primero de los grupos hemos detectado la presencia de algunos elementos que podemos sintetizar de la siguiente manera:

Elementos arquitectónicos de la ciudad. La arquitectura siempre ha estado presente en la construcción de la identidad simbólica. Los edificios de la ciudad se convierten en elementos identificadores de la misma y su imagen simbolizada y estetizada se convierte en imagen simbólica trascendente. En el conjunto de carteles analizados encontramos referencias al edificio del Ayuntamiento, la torre campanario de la Catedral conocida popularmente como El Micalet, Las Torres de Serranos, el perfil arquitectónico de la ciudad, la barraca que es una construcción de arquitectura popular de los agricultores de la huerta de Valencia ya prácticamente desaparecidas y como elementos más recientes y contemporáneos El Palau de la Música, El Palacio de Congresos y el Hemisfèric, estas últimas de arquitectos estrella.

La indumentaria tradicional es otro de los elementos que se repiten de manera constante y que se convierte en uno de los referentes simbólicos por excelencia de la identidad local. Una indumentaria que deriva de los vestidos de gala de los labradores de la huerta de València y que se ha convertido en uno de los ítems visuales más identificadores de la identidad del País Valenciano. La mujer con peinado típico es una

representación que está asociada a la visualización de la indumentaria tradicional como elemento simbólico identitario pero mantiene algunas características propias que la hacen un símbolo visual en sí misma y que también tiene una presencia propia muy fuerte en el diseño de los carteles.

El color, aunque como concepto simbólico pueda parecer muy abstracto, juega un papel fundamental en el desarrollo reciente de las fallas y también tiene una presencia importante en la tradición estética valenciana que analizamos con más detalle en el apartado de discusión, y se incorpora como símbolo en nuestra clasificación.

El murciélago, es una de las imágenes más simbólicas de todas y que aparece representado en todos los carteles por una razón sencilla, es el símbolo que remata el escudo de la ciudad y se ha incorporado en el imaginario visual propio como elemento icónico representativo de la misma desde hace mucho tiempo. Su presencia es por tanto muy importante y trasciende la iconografía del propio escudo oficial para adquirir vida propia como símbolo independiente, tal y como se constata en algunas de las imágenes de los carteles analizados.

Entre los elementos propios de las fallas que se convierten en símbolos identitarios colectivos encontramos:

El fuego, que se incorpora en esta lista a partir de la tradición mediterránea y profundamente ritualizada que es la parte más importante del discurso narrativo y simbólico de la fiesta de las fallas, dado que finalmente todas ellas son devoradas por el fuego la noche del 19 de marzo. El fuego se transforma en imagen simbólica y pasa a convertirse en un rasgo identificador de la propia cultura local trasciende el simbolismo propio de las fallas y se integra en el imaginario visual identitario como un elemento general identificador propio.

Las figuras satíricas son otro de los elementos que se acaban simbolizando y que están muy presentes en una gran parte del diseño de los carteles de fallas desde sus inicios. Las formas de los rostros de sonrisa satírica y nariz puntiaguda o deformada que es una de las características de los ninots, o muñecos representados en las fallas, aunque este es un elemento que se ha ido dulcificando en los últimos años como veremos,

se fija como símbolo visual llegando incluso a los carteles de diseño más reciente.

Otros elementos simbólicos identitarios. Entre ellos podemos ver especialmente algunas referencias a la música o instrumentos musicales de la cultura popular valenciana, la palmera que se asocia a la identidad mediterránea en general y los fuegos artificiales, entre otros.

5. DISCUSIÓN

Una vez hemos identificado y sintetizado los principales elementos visuales que están presentes en los carteles de las Fallas de València, vamos a analizar como se integran estos elementos como símbolos en el desarrollo narrativo de la construcción de la identidad local valenciana y sus interacciones.

Respecto a los elementos simbólicos vinculados a elementos arquitectónicos que se constituyen en narrativas identitarias de la propia ciudad, ya hemos enumerado sus referencias en el apartado anterior. Aparecen ya desde los primeros carteles empezando por el 1929 con el perfil urbano de la ciudad dibujado, el de 1930 con la imagen del ayuntamiento, en el de 1931 con la que será una de las imágenes más simbólicas de la ciudad, la representación del campanario de la catedral, la torre del Micalet, como es popularmente conocida, que vuelve a ser el protagonista de los carteles de 1934 y 1935. Vuelve a estar presente en los carteles de 1941, 1954 y 1958. En el cartel de 1960, se convierte en la aguja de un reloj que marca la hora de la *cremà*, o momento en el que se queman las fallas la noche del 19 de marzo. Vuelve a estar presente en el cartel de 1984 bajo un formato estilizado y más abstracto respondiendo a las modas de diseño de esa época, donde predomina más el color que lo propiamente figurativo. En 1988 y 1989 vuelve a aparecer junto a otro de los elementos simbólicos por excelencia, las Torres de Serranos.

Resulta destacable en este punto el hecho de que las Torres de Serranos, que es un monumento de época gótica, las puertas de la muralla norte de la ciudad se han levantado como símbolo identitario, y en cambio las otras puertas, las Torres de Quart, que también se conservan perfectamente no han sido incorporadas al relato identitario propio como

símbolo visual. En el cartel de 1992 aparece de nuevo la torre del Micalet junto al perfil del edificio del ayuntamiento y dos elementos arquitectónicos que no habían estado presentes hasta ese momento, la Plaza de Toros, que no volverá a aparecer en ningún otro cartel y el Palau de la Música inaugurado unos años antes. En este caso se percibe el intento de convertir este edificio en un nuevo símbolo de la ciudad en ese momento. Evidentemente, no hay que olvidar que en el sistema de concurso el peso de la administración política en la elección del cartel era muy importante y se percibe la necesidad de afianzar un nuevo edificio que se asumía y se incorporaba al imaginario visual identitario local. Únicamente volverá a aparecer de nuevo en el cartel del año 2000 y 2014. Otra vez un nuevo intento de posicionar como símbolos identitarios propios ítems arquitectónicos contemporáneos que se presentan como logros políticos de los representantes de turno.

Figura 1. Algunas de las imágenes con representaciones de edificios arquitectónicos relevantes contemporáneos incorporados en las narrativas simbólicas identitarias locales. 1992, 2000 y 2014.



Fuente: fallas.com

Nuevamente sabiendo que pocas estrategias comunicativas tendrían más éxito que la de posicionar simbólicamente una obra que se atribuyen al ejercicio de su poder, como estrategia de consolidación política, a pesar de tratarse de obras construidas por otros políticos pero

rentabilizadas en términos simbólicos por los siguientes. En este cartel, se incorporan, junto al Palau de la Música, los recientes edificios del Palacio de Congresos de Norman Foster y el Hemisfèric de Santiago Calatrava, contando con el aval además de la marca de dos arquitectos estrella, y dentro de la tendencia de la época en las grandes ciudades de crear nuevos edificios simbólicos de referencia, como el caso del Museo Guggenheim en Bilbao que sí ha conseguido posicionarse como un ítem simbólico representativo de la ciudad sobre cualquier otro (Cañadillas y Daza, 2009; Mas Serra, 2009). Junto a todos estos elementos simbólicos nuevos, aparece sobre ellos otra vez la torre del Micalet que sin duda no pierde su posición de símbolo identitario frente a sus modernos competidores que acabarán fracasando en su intento de convertirse en símbolos de referencia. Ninguno de estos edificios ha conseguido posicionarse en la cultura visual local como elementos definidores de la identidad de la ciudad ni sustituir a la torre de la Catedral cuyas referencias visuales son tan potentes y diversificadas que se ha impuesto como el referente indiscutible de la identidad propia junto a las Torres de Serranos, este último, añade además el poder simbólico que le confiere ser la histórica puerta de entrada a la ciudad.

En el cartel de 2006 ambos elementos aparecen como protagonistas centrales consolidando su papel identitario aunque enmarcados en un diseño de baja calidad estética y surgirá de nuevo El Micalet como elemento simbólico, aunque no principal, en la serie de carteles recientes del año 2017, llegando su presencia identitaria hasta nuestros días. En el cartel de 2014 hubo un nuevo intento de posicionar simbólicamente estos nuevos ítems arquitectónicos, mostrándose una selección de edificios antiguos y contemporáneos, donde no faltaban las Torres, incorporándose en esta ocasión también las de Quart, el Micalet y de nuevo el Palau de la Música, junto con los nuevos edificios de Calatrava de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, el nuevo puente proyectado también por Calatrava y algunos otros edificios de referencia que no tendrán demasiada continuidad simbólica.

La indumentaria convertida en elemento identitario propio colectivo proviene de un imaginario visual centrado en la exaltación idealizada de la estética costumbrista (Bonet, Ortíz y Piqueras, 1998) a partir de

las pinturas valencianas de principios del siglo XX, que convierten la imagen de la huerta y los labradores, con vestidos de gala en el elemento que se acoge como símbolo identitario propio. En el primer cartel, el de 1929 ya aparece la imagen de la mujer con el peinado típico valenciano que se consolida como un potente símbolo visual hasta el punto de que se reconoce como peinado e indumentaria de fallera cuando es en realidad la indumentaria valenciana la que se incorpora al imaginario fallero (Hernández y Marín, 2011).

El listado de carteles en el que aparece como figura principal algún elemento propio de la indumentaria valenciana es muy grande: 1931, 1933, 1936, 1941, 1942, 1944, 1945, 1947, 1950, 1951, 1952, 1953, 1957, 1959, 1962, 1963, 1967, 1976, 1979, 1980, 1985, 1989, 1991, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2006, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2015, 2016, 2017 y 2018.

Figura 2: Ejemplos de carteles con la imagen de la indumentaria tradicional como referente identitario y simbólico. 1933, 1957 y 2012.



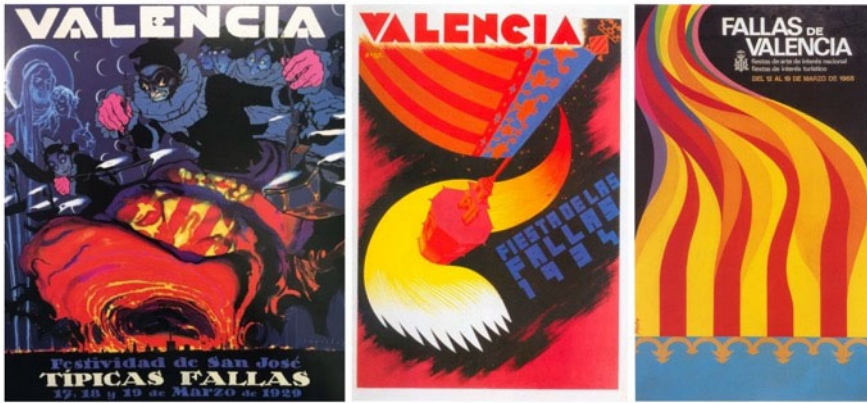
Fuente: fallas.com

Como se puede constatar, la imagen simbólica de la indumentaria tradicional se convierte en el principal referente identificador de los carteles de fallas y por extensión se ha consolidado como el imaginario visual simbólico de referencia para la identificación colectiva de la población valenciana. Una imagen completamente idealizada y adaptada

y transformada que se extiende desde la pintura costumbrista hasta postales turísticas del pasado y el presente y que pervive con mucha fuerza en la actualidad, pero que no deja de ser un imaginario narrativo visual y estético alejado completamente de cualquier realidad propia de la vida cotidiana de la huerta a la que remite.

Hemos incorporado el color como elemento simbólico dado que “el color dominante en un cartel y los colores secundarios que le acompañan son un recurso comunicativo” (Sanchez De Lucas, 2018, p. 68). En este caso además el color tiene una fuerte connotación simbólica que se asocia, por un lado, con el fuego que se vincula con el destino final de las fallas, y por el otro con los colores identificadores del escudo de la ciudad y la bandera valenciana, rojo y amarillo igual que el color de las llamas y azul que también aparece en la bandera. De hecho, la propia bandera asociada a la llama es un recurso visual habitual en algunos de los carteles, como los del año 1929, 1934 o el de 1986 en el que la propia bandera, símbolo identitario por excelencia, convertida en una enorme llama multicolor. En el cartel de 1934 se dan varias circunstancias de diseño interesantes, por un lado, vemos el predominio absoluto del cartel rojo, la fuerte presencia simbólica de la torre del Micalet sobre la que se alza la bandera del País Valenciano, todo ello envuelto en la llama de referencia al fuego y jugando siempre con los tres colores de la bandera hasta en la tipografía. Es destacable reseñar también que la tipografía del nombre de la ciudad que preside el cartel resulta muy similar a las famosas tipografías que se utilizarán en los carteles identificadores de los refugios antiaéreos que se construyen por toda la ciudad para protegerse de los aviones fascistas en la guerra civil que estalló solo unos dos años después y que todavía se conservan. Una tipografía que con el tiempo se ha convertido también en un elemento simbólico identitario representativo de la modernidad que impregno el período republicano.

Figura 3: Ejemplos de carteles de fallas con la representación de los colores de la bandera valenciana asociada al fuego. 1929, 1934, 1968.



Fuente: fallas.com

En el análisis conjunto de los carteles se percibe de una manera notable el predominio de la gama de colores cálidos, especialmente los rojos y anaranjados casi en la práctica totalidad de estos. Estos colores se construyen simbólicamente con relación al fuego y están derivados de la narrativa de la tradición de quemar las fallas, como el aspecto más definitorio de la fiesta.

El color se asocia también con la idea del fuego como hemos visto, y este es otro de los elementos que hemos identificado como relato simbólico presente en los carteles de fallas, de forma metafórica y más poética o de forma directa, con la representación visual de las llamas, está en la práctica totalidad de los carteles, de una u otra forma, incluso en los diseños más recientes y contemporáneos de forma completamente estilizada.

Así, el fuego, que ya en esencia mantiene un fuerte poder simbolizador, se sintetiza plásticamente en los diseños de los carteles y adquiere en el universo fallero un poder simbolizador, no hay que olvidar que “La llama del fuego obligaría al hombre a imaginar, a soñar. Y todo soñador de llama se encuentra en un estado de sueño originario.” (Corsella, 2019, p. 47).

Figura 4: Carteles de las fallas de 1966, 1982 y 1983, con los colores cálidos como protagonistas.



Fuente: fallas.com

Como demuestra Corsella (2019) vemos que el fuego está asociado al mito y al símbolo desde siempre “algo muy profundo y fundamental en las culturas de la humanidad. (p. 48) y que en este caso trasciende a la idea de identificar a una comunidad concreta de personas que mantiene su relación con el fuego en el mundo contemporáneo a un nivel simbólico muy elevado, sin necesidad de hacer referencia al pasado mitificado sino a su día a día de convivencia con el ritual que aquí todavía se mantiene con un vigor inusitado e impropio de la aparente medida racional de los tiempos contemporáneos.

La idea del juego como elemento que lo envuelve todo e impregna toda la construcción simbólica de la fiesta evoluciona a lo largo de los años, como se puede apreciar en los ejemplos, desde su graciosa vinculación a un pequeño demonio vestido con el traje regional, hasta una estilizada llama sobre la que se vislumbran personajes vinculados a la fiesta hasta llegar las versiones más contemporáneas y recientes del fuego simbólico en el cartel del diseñador Dídac Ballester del año 2020, donde es el único elemento simbólico presente en todo el cartel asumiéndose de forma muy minimalista pero consolidado ya casi como un icono de la simbología identitaria local.

Figura 5: Ejemplos de carteles con la imagen del fuego como referente simbólico de diferentes épocas y estilos. 1967, 2011 y 2020.



Fuente: Falles.com

El murciélago o Rat Penat en idioma catalán, es otro de los símbolos identitarios que hemos detectado y que tendrá una presencia visual importante en los primeros años pero que va diluyéndose y prácticamente reduciéndose en su presencia visual quedando solamente en el logotipo o escudo oficial de la ciudad.

Figura 6. Algunos de los carteles de fallas con una presencia visual destacada de la figura simbólica del murciélago o Rat Penat.



Fuente: fallas.com

Otro de los elementos narrativos que permanece casi inalterable y con una presencia continua en los diseños de los carteles de las fallas es la imagen de la figura con rostro satírico o grotesco. La sátira siempre ha sido una de las esencias narrativas de las propias fallas y explica el hecho de que estas sean esencialmente figurativas o evolucionen hacia formas figurativas pasando de la hoguera de objetos y maderas a la quema de muñecos y escenas de reproducción satírica.

A finales del siglo XVIII podían distinguirse claramente dos tipos de fallas: las hogueras satíricas, consistentes en un pedestal con figuras de bulto que representaban escenas jocosas, costumbristas, de carácter burlesco, que podían aludir a determinados tipos y circunstancias sociales con tono esencialmente satírico, y las simples hogueras, formados por trastos viejos. Ambas eran denominadas *falles de sant Josep o de la vespra de sant Josep*. (Ariño, 1992, p. 60)

Como vemos el aspecto satírico es un elemento primordial en el origen mismo de la fiesta vinculado probablemente al espíritu del carnaval que en València casi se diluye y se integra en las fallas, por lo que la conversión de este aspecto a imagen simbólico-identitaria, era un paso relativamente coherente y lógico. De esta forma, el rostro satírico pasa a ser un elemento preponderante en el diseño de los carteles. Esta imagen, la del personaje, habitualmente vestido con indumentaria tradicional y con el rostro caracterizado satírica y grotesca y especialmente identificado con la exageración del tamaño de la nariz es el protagonista absoluto de los carteles de los años 1929, 1933, 1936, 1942, 1944, 1945, 1947, 1952, 1959, de forma más estilizada o con variantes como la cara de un buñuelo, típico dulce local en 1964, 1966, 1967, 1986, 1988, 1992, 1993, 1996, 1998, 2002, 2017, 2018 y 2019.

Como se percibe en los ejemplos de las imágenes adjuntas, el motivo simbólico va evolucionando desde una posición figurativa casi caricaturesca de los primeros ejemplos, especialmente en los diseños de los años 40 del siglo pasado, hasta ser asumido como relato propio por los equipos de diseño más contemporáneos que lo incorporan de nuevo desde sus propuestas de renovación estética, pero esta vez más bien convertidos en puro símbolo, elemento icónico casi propio de una señalética sónica que remite sin dudar a la esencia misma de la fiesta.

Figura 7. Algunos ejemplos de carteles de diferentes periodos históricos que muestran la evolución del motivo simbólico del rostro satírico y grotesco como elemento identificador de la esencia identitaria de la fiesta.



Fuente: fallas.com

Más allá de estos elementos narrativos analizados, existen algunos otros motivos simbólicos que han tenido poca trayectoria y presencia en el diseño de los carteles. Por ejemplo, la imagen del buñuelo aparece esporádicamente, y es un símbolo bastante integrado en la fiesta convertido incluso en insignia de reconocimiento honorífico de la labor de falleros y falleras en pro de la fiesta, pero que no que conseguido trascender al imaginario visual de los carteles de forma significativa. Otros elementos que aparecen remiten a símbolos como los fuegos artificiales y los petardos, algunos rostros y personajes de películas, instrumentos de música popular valenciana que llegan también a aparecer estilizados en las versiones más recientes como en el diseño de los carteles de 2021 de Diego Mir. La naranja, otro de los símbolos identitarios por excelencia del territorio valenciano está presente en algunos de los carteles, como el del año 2012, aunque curiosamente y a pesar del enorme papel simbolizador que este juega en la identidad valenciana no ha tenido una presencia destacada en los diseños de los carteles de las fallas.

Otros elementos iconográficos, sin continuidad y que aparecen entre el catálogo de elementos visuales de los diseños de los carteles de fallas,

la imagen de San José al que se le dedican las fiestas y patrón de los carpinteros que aparece en el cartel de 1929 y prácticamente se diluye su representación incluso su importancia en la propia fiesta acaba siendo sustituido por la exaltación a la figura de la virgen especialmente durante la dictadura franquista (Hernández, 1996). Aparecen también otros elementos como unas curiosas pirámides rematadas con cruces (1940), la imagen de la caracola de mar que aparece en dos de los carteles (1931 y 1954) y los buñuelos que ya hemos mencionado.

Respecto al uso de la tipografía, no hay ningún tipo de coherencia y no existe ninguna tipografía propia que tenga un sentido identitario, por lo que no juega ningún papel en esta construcción narrativa. La tipografía varía de forma radical de un año a otro y es imposible encontrar alguna relación, estética, estilística o simbólica, lo que denota la poca importancia que se le ha atribuido a este elemento que podría jugar un papel fundamental en la consolidación de una narrativa particular y propia.

Lamentablemente, entre los años 1929, inicio de los carteles oficiales de fallas hasta el 1936, se mantiene una tipografía muy similar que identificaba el diseño de modernidad de la ciudad que desaparece con la llegada del régimen dictatorial del general Franco y la caída de la república, que tendrá a València como su último bastión y capital. Después de eso, esta no cumplirá ninguna función simbólica y se perderá en la incongruencia de diseño y la pérdida de significado, en el mejor de los casos. Tampoco ha habido, ningún intento de recuperación por parte de los trabajos de diseñadores más recientes para poder revisitar esa tipografía e incorporarla, desde la mirada contemporánea, a los nuevos diseños de carteles, lo que supondría un valor añadido y la recuperación estética y simbólica de una cierta coherencia simbólica en una tipografía que parece estar arraigada a la ciudad, como hemos visto en los carteles de los refugios antifascistas.

6. CONCLUSIONES

Tras el desarrollo de nuestro análisis hemos constatado como la fiesta no es autónoma como manifestación cultural y que la imagen que esta fiesta proyecta delimita una serie de contornos identitarios que

permiten a su vez redefinir la propia fiesta y conducirla hacia lugares diversos. El diseño de los carteles es más que una imagen con finalidad publicitaria. En el caso de este tipo de carteles institucionales ayuda a definir, no exenta de conflictos, la identidad de la propia fiesta y la identidad colectiva de los valencianos en un sentido concreto y que va variando y transformando a su vez y paralelamente la identidad colectiva. En este sentido, la estética y las narrativas poéticas que se construyen con el diseño de estos carteles está al servicio de definir y educar en una identidad colectiva concreta y delimitada por esos mismos parámetros estéticos y narrativos.

Figura 8. Cartel de Manolo Boix del año 1987 (último) puesto en relación con algunos otros de esa misma década donde se percibe el enorme salto estético, narrativo y poético de su propuesta.



Fuente: fallas.com

Unas narrativas centradas en un imaginario visual cultural muy concreto, profundamente estereotipado y que consolida, incluso en las renovadas estéticas más contemporáneas de los carteles más recientes, las mismas narrativas simbólicas. La renovación estética, exceptuando algunos casos puntuales, no implica una renovación de las narrativas, sí de las poéticas y sus estéticas, pero bajo un mismo prisma narrativo centrado en la tradición y los estereotipos. Solamente podemos destacar

el intento de ruptura narrativa en el cartel del año 1987 del artista contemporáneo Manolo Boix que no tiene continuidad ni en su propuesta estética ni en su desafío narrativo ni en su renovada poética simbólica donde están completamente ausentes todos los símbolos narrativos aquí analizados excepto una sutil e inteligente referencia al fuego.

En definitiva, hemos sintetizado y sistematizado todas las narrativas simbólicas presentes en los carteles de las fallas de València, delimitando sus continuidades y rupturas, estableciendo una comprensión y análisis global de sus simbologías y las posibilidades futuras de desarrollo de nuevos diseños teniendo en cuenta lo analizado en esta publicación.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación forma parte del proyecto financiado por la *Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital* con código *GV/2021/157 IDENTITART. La identitat valenciana a través de les arts i el disseny.*

8. REFERENCIAS

- Ariño, A. (1992). *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Anthropos.
- Bonet, V. E., Ortiz, Á., y Piqueras, M. J. (1998). El levante feliz o el levante falaz. Reflexiones sobre el costumbrismo valenciano. In *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI congreso del CEHA* (pp. 408-412). Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.
- Bueno Doral, T. (2012). Las fuentes artísticas del cartel publicitario clásico. análisis efectuado desde un enfoque de genero. *Documentación de las ciencias de la información*, 35, 225.
- Cadenas Pazos, C., y Salvador Benítez, A. (2014). Carteles de ferias y fiestas. Análisis documental e iconográfico. *Anales de documentación*, 17(1). <https://doi.org/10.6018/analesdoc.17.1.182371>
- Cañadillas, I., y Daza, M. (2009). Caso práctico: La Planificación Estratégica del Museo Guggenheim Bilbao desde una perspectiva de Marketing. *Cuadernos de gestión*, 9(1), 99-122.
- Contreras Juesas, R. (1998). *Los carteles de Fallas de Valencia*. Ajuntament de València.

- Garay Rivera, J. M. (2020). Biopolítica y Propaganda Soviética: sobre el control del cuerpo en cinco carteles propagandísticos soviéticos contra el alcoholismo. *Izquierdas (Santiago, Chile)*, 49. <https://doi.org/10.4067/S0718-50492020000100249>
- Hernández, G.-M. (1996). *Falles i franquisme a València*. Afers.
- Hernández, G.-M., y Marín, J. L. (2011). La construcció de la indumentària fallera. *Caramella. Revista de Música i Cultura Popular*, 25, 24-27.
- Lozano, M. D. M. (2015). El cartel publicitario, instrumento de creatividad artística (algunos trazos entre la Belle époque y los años 60 del siglo XX). *Artigrama*, 30, 57-78.
- Mas Serra, E. (2009). Ciudad: identidad y rankings. *EURE*, 35(106), 29-49. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612009000300003>.
- Sanchez De Lucas, I. (2018). Análisis de la comunicación visual del cartel cinematográfico. Estudio de caso de la productora Universal Pictures. *Gráfica (Bellaterra)*, 6(12), 67-75. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.116>
- Tabuenca Bengoa, M., González-Díez, L., & Puebla Martínez, L. (2020). Propuesta metodológica para el análisis gráfico, tipográfico y cromático de cartelería. *Pensar la publicidad*, 14(2), 269. <https://doi.org/10.5209/pepu.72134>