

LA SILICE EN LA PINTURA MURAL

Discursos de ingreso del académico numerario Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis y de contestación, en nombre de la Real Academia, del Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis, leídos en la solemne sesión celebrada el 29 de mayo de 1970

ILMOS. SRES. ACADÉMICOS;
SEÑORAS, SEÑORES:

Vengo a ocupar una vacante que se produce en esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la manera más agradable posible. Las vacantes se producen por defunción de un académico, por tener que residir demasiado lejos, por tener demasiado cerca la vejez o, como en este caso, por haber acumulado cargos de tanta responsabilidad que ha precisado dispensarle de sus obligaciones como académico de número, pasando a la distinguida situación de académico de honor.

En este caso no es aún el momento de hacer un resumen de los méritos de mi antecesor, ya que está en plena facultad creadora, pero quiero enumerar sólo tres jalones de su carrera:

Su primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Su cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Y la dirección de este centro por elección de sus compañeros de claustro.

Estas tres cosas las ha alcanzado a la edad en que las consiguieron los que llegaron a la cumbre del arte contemporáneo español, a la que yo espero llegue el señor Lahuerta.

EL SILICATO DE CAL (PINTURA AL FRESCO)

No hay sobre la redondez de la Tierra material más abundante que la sílice. Sus características cambian, y para la pintura mural al fresco elegiremos la más cristalizada y exenta de arcillas o sales.

Los pintores murales, desde muy antiguo, sabían que si pintaban con almazarrón o cualquier mineral natural de hierro, simplemente mezclado con agua, sobre un muro recién revocado con argamasa de cal y arena se conseguía un rojo intenso y perpetuo, que soportaba la acción del sol y la erosión de la lluvia. Así fueron pintadas las villas de Posilipo y Roma. Es, pues, natural que el pintar sobre estuco fresco fuese aceptado como el mejor procedimiento para la pintura mural. Todas las tierras coloreadas por óxidos metálicos, los negros vegetales y el lapislázuli aguantaban perfectamente la alcalinidad de esta argamasa.

Resumiendo las prolijas descripciones de Cennino Cennini y de Palomino sobre este procedimiento pictórico, diremos que el pigmento de color, aplicado simplemente con agua sobre el estuco fresco, queda aprisionado por la película de carbonato de cal que se forma al combinarse con el anhídrido carbónico del aire y la agua saturada de cal que trasuda del muro. Por eso la jornada de trabajo del pintor muralista queda limitada al tiempo que tarda en completarse dicha película, que es transparente e insoluble.

La acción del tiempo da a este silicato de cal una dureza de todos bien conocida.

EL SILICATO DE SOSA (PINTURA AL SECO)

El vidrio común, modificando las proporciones de sosa y sílice, puede llegar a ser soluble en agua a las elevadas temperaturas del autoclave. Esta solución translúcida e incolora puede usarse como aglutinante de pigmentos de color, formando pinturas de fácil manejo. Los pigmentos, igual que en el fresco, han de poder soportar la alcalinidad del aglutinante sin decolorarse. Quedan, por tanto, excluidos los tintes vegetales y animales.

Los colorantes derivados de la hulla no podían usarse, ya que, aunque soportaban la alcalinidad de la sosa, se decoloraban por la acción de la luz. Aunque hoy se han conseguido anilinas heliógenas, ya no es preciso su uso, ya que la química de los colores ha llegado a completar nuestra paleta con colores sólidos.

El pintor de hoy ya no tiene en la paleta ni uno solo de los colores que usaron Tiziano, Velázquez, Goya, y hasta casi Sorolla.

Empezando por el blanco de plata, este carbonato de plomo alterable por las emanaciones sulfurosas y venenosas en alto grado, que ha sido sustituido por el bióxido de titanio, tan cubriente como el blanco de plata y que no ataca los carmines, como éste, ni es propenso a la saponificación.

Los antiguos amarillos, animales y vegetales, y los posteriores amarillos de cromo, se han sustituido por sulfuros de cadmio, con los que se consigue un amarillo limón que no existía y se llega al naranja.

El bermellón o cinabrese, sulfuro natural de cinabrio, altamente costoso, que ya se había sustituido por el sintético bermellón inglés, se ha superado con ventaja por selenio-sulfuro de cadmio, que llega desde el tono del bermellón al del carmín.

El verde veronés se ha sustituido por el verde esmeralda (óxido de cromo hidratado), del tono y la transparencia de dicha piedra preciosa.

Las tan ponderadas tierras de Sevilla, Siena, etc., con su gran avidez de aceite, han sido sustituidas por los colores de Marte, que son los mismos óxidos de hierro y manganeso que colorean estas tierras, pero combinadas con un substrato común (feldespato) que precisa de la tercera parte o menos de aceite para componer la pintura, con la reducción natural del oscurecimiento.

El lapislázuli, esta piedra preciosa (sulfuro de sodio), fue sustituido por el azul de ultramar, de igual composición química, pero producido sintéticamente y que alcanza una mayor intensidad de tono, siendo muchísimo más económico que el producto natural. Rembrandt fue el primer pintor de renombre que usó este color. Y luego el azul de cobalto (aluminato cobaltoso), que está considerado como el azul más puro que podemos desear.

Así pues, ni una sola de las pinturas que usaron los grandes maestros ha dejado de superarse, y lo más interesante es que todos estos nuevos pigmentos de color soportan la alcalinidad, por lo que pueden emplearse tanto en la pintura al fresco como en la pintura a seco.

Por este procedimiento del silicato de sosa pintó el falle-

cido compañero Bellver Delmás el mural de la iglesia de Santa Cruz, de nuestro entrañable barrio del Carmen.

SILICATO DE PLOMO (PINTURA SOBRE CERAMICA)

Es el cristal con que se cubre el barro cocido para impermeabilizarlo y darle belleza. Con teselas de estos cristales coloreados se han compuesto los grandes murales del Mosaico de Venecia.

La sílice es también uno de los componentes de la arcilla que se decora.

Tanto el mosaico de cristal como el mosaico de cerámica son los dos procedimientos de decoración mural más estables.

Su gama de color, durante siglos, fue únicamente:

- Un azul gris opaco producido por una adición de cobalto-níquel.
- Un color miel transparente por la adición de hierro.
- Un morado oscuro y transparente por la adición de manganeso.
- Un verde esmeralda transparente por la adición de cobre; y
- Un blanco opaco por la adición de estaño.

Con estos cinco colores se ha desenvuelto la cerámica desde la remota Caldea hasta casi la Edad Contemporánea. Aquí quiero hacer mención de Bernardo Palissy, que fue el iniciador de la búsqueda de más tonos y diferentes calidades, tanto para la cerámica como para el esmalte de metales, paralelo a los ceramistas del Extremo Oriente.

No cabe duda que las primeras fritas cerámicas pretendieron conseguir la imitación del cristal de roca; pero las sílices que fueron encontrando contenían impurezas de metales en forma de óxidos, sulfuros o sales. Haciendo una selección de estas sílices, consiguieron la gama de colores ya mencionada, y únicamente cuando encontraron sílices exentas de impurezas consiguieron aproximarse al cristal natural.

Las arcillas son producto de la descomposición de las rocas feldespáticas. Las que se conservan en su propia zona son menos plásticas y más blancas. Las que fueron arrastradas por las lluvias se fueron mezclando con materias orgánicas y óxidos metálicos, perdiendo blancura y ganando plasticidad.

Su composición base es sílice, alúmina y feldespato. Cuando la proporción de alúmina aumenta, la arcilla es refractaria al calor y susceptible de un principio de fusión sin deformarse, y si está exenta de hierro u otros metales se le llama caolín y al gresificar es blanca, translúcida y durísima.

Las arcillas con menor proporción de alúmina y adiciones de óxidos metálicos e impurezas orgánicas son más plásticas, pero se deforman antes de gresificar, y después de cocidas son porosas y absorbentes. Estas arcillas fueron decoradas con engobes de arcillas blancas y óxidos naturales de hierro, y manganeso, todo ello en crudo y, por tanto, de una sola cocción (los *socarrats*). Para impermeabilizar este tipo de arcillas, después de una primera cocción, se las recubre de una capa de cristal molido (silicato de plomo), coloreado con las adiciones de los óxidos ya indicados, como se hizo en Caldea, en el Islam y en la España mudéjar, donde aún se conservan multitud de espléndidos alicatados, tales como los de Granada y Toledo.

Luego se recubrió este tipo de arcillas, después de una primera cocción para eliminar el agua química de su composición, con una capa de silicato de plomo y estaño, y sobre ella se decoraba con los óxidos metálicos ya mencionados, más un tono amarillo opaco (antimonio de plomo) y un naranja (antimonio de plomo y hierro). Así se decoró la cerámica en Italia, Francia, España, etc., hasta fecha no lejana en que se consigue separar el níquel del cobalto,



«Pescador de Burano», por José Ros Ferrandis

consiguiendo un azul intenso y transparente. Luego, el llamado rojo italiano (de estaño), que aún alcanzaron a usar nuestros decoradores de cerámica Dasí y Monleón.

Paralelo a la decoración de las arcillas de cocción limitada, se produce la decoración del gres y la porcelana. Los óxidos metálicos que no volatilizaban a las temperaturas de cocción de estas arcillas, se reducían al cobalto, al hierro y al manganeso, y luego se incorporaron el níquel y el cromo. Y para mayor riqueza de tonos se decoraba en una tercera cocción y a muy baja temperatura, con otros óxidos metálicos con fundentes de plomo y bórax (decoración de mufla).

Esta decoración de mufla está excluida del gusto de los muralistas.

El gres, recubierto de una gruesa capa de feldespato y decorando sobre ella con óxidos metálicos, es la base de las más sugestivas cerámicas de la antigua Corea. Alternando en la cocción con la llama oxidante y reductora, cambiando el coeficiente de reducción de la arcilla o la cubierta, con adición de sílices o desgrasantes, o sobresaturando las cubiertas de óxidos metálicos, se han conseguido los efectos más sugestivos, imposibles de igualar con ningún otro procedimiento de decoración mural.

Hay óxidos metálicos susceptibles de amalgamarse con las arcillas para modificar el color de éstas. Quizá el cobre, con el estaño adicionado a una arcilla y cocido alternativamente con llama reductora y oxidante, sea el más interesante de estos efectos, ya que produce un rojo de una belleza insospechada y que tantos años tardaron los europeos en conseguir.

El cobre, adicionado a un silicato de plomo y cocido con llama oxidante, da el tono verde esmeralda, transparente como la piedra preciosa (aunque ésta es un silicato de alúmina y plomo). Si este mismo silicato de plomo y cobre lo cocemos con llama reductora, conseguimos un efecto metálico a la manera de las cerámicas de Triana.

Este cobre, en forma de sulfuro, con más o menos adi-

ciones de plata y en una tercera cocción, sobre una base de silicato de plomo-estaño, y cocido en contacto con el humo de combustible adecuado, fue el elemento de decoración de la cerámica islámica, introducido en España por los árabes y que tantas obras bellas produjo desde Málaga a Muel.

Pero al igual que se ha enriquecido la paleta para la pintura al fresco, también se ha enriquecido para la cerámica. Con la aparición de nuevos metales se ha conseguido un amarillo de praxidimio, más estable que el antimonio; un rojo de selenio, más encendido que el de estaño; un azul de cobalto, alúmina y cinc; un verde de cromo y calcio; un azul de vanadio y circonio, que aparte de su gran belleza, resiste las altas temperaturas de la cocción del gres y la porcelana.

Y, por último, el cinc, en gruesas cubiertas adecuadas y con lento enfriamiento, produce los más bellos efectos de cristalización.

En los grandes murales se precisa, lógicamente, de la fragmentación, pero también de esto se saca partido, como siempre se hizo del despiezado de las piedras en los grandes paramentos de cualquier muro.

DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMOS. SEÑORES;
ILMOS. SRES. ACADÉMICOS;
SEÑORAS, SEÑORES:

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se siente gratamente complacida en contar desde hoy con un nuevo colaborador de la valía y de la modestia —que también es talento— de don José Ros. Personalmente mi satisfacción no es menor al haber sido designado para contestar a su discurso de ingreso, breve, pero sugestivo de novedad y de enseñanza, en las materias que diariamente van jalonando su brillante cátedra de procedimientos pictóricos. Estos comentarios míos no pretenden dar respuesta enjundiosa a su magistral lección; serán más bien unos comentarios que el afecto y admiración me dictan. Unos comentarios a su obra creadora «La Ceramo», su estirpe, su histórica y fecunda realidad. Todo lo que él tan modestamente ha silenciado. A todo lo que eso representa, ha dedicado José Ros su soledad, su conmovedora soledad de artesano, que le valió en 1967 ser designado artesano ejemplar.

Enamorado de ese delicioso contorno vital y vegetal de Benicalap, de su casa y de todo lo que es esencial en ese paisaje urbano, quedará marcado para siempre como el solitario de «La Ceramo». Le apasiona lo directo, lo primitivo, lo de primera mano. La vida ensimismada de José Ros en esa casa mora que es «La Ceramo», le defiende de ese increíble zoco que es Benicalap a todas horas, y va creando por imperativos de la herencia una cerámica tribal y, al mismo tiempo, refinada por su personal sabiduría. El incorporar a «La Ceramo» en todo momento su calidad de pintor (y a la amistad su calidad de persona), elevando a altas cotas su mundo de alquimia y de fuego que en el sosegado silencio de «La Ceramo» se cuece diariamente.

José Ros en su disertación estudia los compuestos de la cerámica y los cambios que a través de su evolución han ido alterando su aspecto formal y estético. Podríamos deducir de este estudio que la base profunda de toda cerámica es la materia de la que está formada, su composición química, el color que se va consiguiendo... La cerámica nos presenta una naturaleza esquematizada, sí, pero químicamente viva. No se usa lo natural de una manera intuitiva y confusa, sino que se utiliza dentro de un proceso creador, como bien hemos podido ver en el desarrollo de José Ros sobre las características de la sílice y los procedimientos químicos que han condicionado la forma cerámica.

LA SILICE GEL

Esta gelatina de sílice, que se emplea para el fundido de metales en piezas de gran precisión, puede ser un aglutinante para pintura y lo es en usos especiales, tales como pinturas refractarias al calor. Como el agente condensante es el alcohol, su rápida gelación limita su manejo, por lo que no se ha hecho aún obra artística, pero le auguro un porvenir muy superior a los plásticos de cloruro de caucho, que tienen todos los inconvenientes de su pérdida de elasticidad al oxidarse.

Hace algo más de un cuarto de siglo, en esta Real Academia de San Carlos, asistí a la toma de posesión de académico de número del Ilmo. Dr. Trigo, y el tema de su discurso fue dar cuenta del nuevo pigmento blanco de dióxido de titanio. Comprenderán ustedes lo ajeno que estaba yo a que algún día vendría aquí a continuar el mismo tema de los materiales para la pintura, en esta venerada Academia a la que vuestra bondad (ya que no mis méritos) me abre sus puertas. Yo les prometo a ustedes que lo que me falta de valía lo compensaré con mi esfuerzo en la labor que se me encomiende.

La habilidad manual de Ros y su curiosidad se combinaron para hacer de él un activo inventor, que transforma la eficiente forma utilitaria en una forma simbólica y significativa.

La artesanía fue el factor que medió entre el arte puro y la técnica pura, entre cosas de significado carentes de otro uso y cosas de uso carentes de significado. Como la arquitectura y, con otras diferencias, los materiales constituyen la renovación de nuevas posibilidades de expresión, condicionan en cierto modo la labor creadora.

Todas las formas de la cerámica nacen en los primitivos siglos de la historia humana. Frente a los esquemas de la más pura sensibilidad actual, subsistirán siempre esos perfiles ideados en la prehistoria; la aportación inicial de nuestros anónimos primitivos. Esos deliciosos grafismos que continúan asombrándonos, representan para nosotros la huella, el pálpito de esa cultura milenaria. ¡Qué deliciosa rudeza la de la vieja escuela de Paterna, tan entrañable siempre, y tan superior a los decadentes refinamientos actuales con que nos obsequia la producción rentable y aburrida de nuestra increíble sociedad de consumo!...

José Ros Surió fundó «La Ceramo» en 1885. Consiguió recompensas en todas las exposiciones internacionales por las cerámicas valencianas de reflejos metálicos. Colaboró con los arquitectos de su época; con nuestro llorado gran arquitecto don Francisco Mora realizó la decoración cerámica del mercado de Colón, arquetipo del mejor *Art Nouveau* en Valencia.

José Ros Ferrer colaboró con su padre y fue experto conocedor de la técnica cerámica.

José Ros Ferrandis colaboró con su padre y su abuelo, estudió Bellas Artes en San Carlos y obtuvo la pensión de Roma. Trabajó en Florencia, y en una isla de pescadores de la laguna de Venecia (Burano) pintó el cuadro que entrega a la Academia. La muerte de su abuelo le aparta de la pintura para atender a la dirección de «La Ceramo». No obstante, concurre a las exposiciones nacionales y regionales, obteniendo tercera medalla en exposición regional. Ganó por oposición la cátedra de Procedimientos Pictóricos en nuestra Escuela Superior de Bellas Artes, y fue pensionado en su juventud en la Casa Velázquez.

Una serie de promociones jóvenes deberán a su profesor don José Ros los conocimientos técnicos y los estudios más cabales para la realización de sus pinturas murales: fresco,

encáustica, temple, en la mejor tradición española de estas escuelas. Todo lo que ha vivido desde su niñez en «La Ceramo»; todo lo que fue paciente y entrañable aprendizaje; fórmulas, barnices, misterio cerámico...; todo lo que se fue cocinando en «La Ceramo» (nunca mejor empleado el término), ha sido, para el posterior desarrollo de su asinatura de Procedimientos, aportación estimabilísima.

No sería tampoco de justicia silenciar la brillante aportación de los Ros de «La Ceramo» al *Art Nouveau*. La espléndida decoración floral y frutal de nuestra estación del Norte, obra del arquitecto Ribes, y fundamentalmente de de nuestro mercado de Colón, ejemplo colosal y delicioso del mejor talento del que fue nuestro presidente, de don Paco Mora, son realizaciones del más puro acento modernista; nada hay en la ciudad, que yo recuerde con el perfil más rotundo del nuevo arte... Son éstos los años que de las manufacturas de «La Ceramo» van saliendo, con el capricho más delicioso del modernismo, vasijas, jardineras y fuentes decoradas con ese laberinto vegetal característico del *Art Nouveau*. Todo ese ciclo histórico tan rutilante del

nuevo arte, que va desde la calle Ravignan, domicilio de Picasso en Montmatre, a la Barcelona de Gaudí y Puig y Cadafalch, tiene en nuestra ciudad, en la personalidad de nuestro gran arquitecto don Paco Mora y en las ornamentaciones naturalistas de «La Ceramo», la expresión más cabal y, como decía anteriormente, más rutilante del modernismo. Esta alegre versión artístico-literaria de la vida, con confusas transformaciones políticas y sociales, acabó trágicamente en la Primera Guerra Mundial... Su renacimiento en la Francia de los años veinte con apologistas tan brillantes como Apollinaire y Max Jacob, llevarían el nuevo arte al deslumbrador espectáculo de Diaghileff y sus bailes rusos, y a la conmovedora y delirante decoración de la Coupole.

Nuevos esquemas de expresión, nueva filosofía política dieron lugar en estos años de felicidad al nacimiento quizás más dramático y quizá para siempre del arte contemporáneo...

Y nada más; pongo punto final cumpliendo con el gratísimo deber de darle la bienvenida en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.