La Cerámica Valenciana

(Apuntes para una síntesis)



Por Jaume Coll Conesa

La Cerámica Valenciana
(Apuntes para una Síntesis)

Autor: Jaume Coll Conesa

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio



Jaume Coll Conesa (Palma de Mallorca, 1958), es Licenciado por la Universidad de Barcelona y Doctor en Filosofía y Letras con Premio Extaordinario, por la Uiversitat de les Illes Balears. Desde 1998 es Director del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia, centro al que se incorporó como Conservador en 1986. Es Presidente de la Asociación de Ceramología, siendo uno de sus fundadores, y Secretario de la Sección de Arte y Diseño de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio. Ha desarrollado una intensa actividad investigadora publicando numerosos artículos sobre historia de la cerámica y comisariando exposiciones como "Cerámica y Cambio Cultural" (Valencia, 1988), "El azul en la loza de la Valencia medieval" (Madrid, 1995), "Mallorca y el Comercio de la Cerámica" (Palma de Mallorca, 1998), "El azulejo en el Museo: su conservación, restauración y montaje expositivo" (Valencia, 2002), "50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas" (Valencia, 2004), "Azulejeria valenciana: cores para arquitectura" (Lisboa, 2005), "Tile Design in Valencia" (Nueva York, 2006; Dallas, 2007) y "Imatges del Cavaller" (2008).

Índice General

Índice por capítulos 1

Presentación 2

Prólogo, por Graziella Berti 3

Apuntes para una síntesis 6

1. El origen de la cerámica en las tierras valencianas. El Neolítico (VI - IV milenio a.C.) 7

2. El Calcolítico y el Vaso Campaniforme (3000 - 1800 a.C.) 11

3. La cerámica de las Edades del Bronce y del Hierro (1800 - 750 a.C.) 13

4. Cerámica ibérica y las primeras importaciones coloniales (Siglos VII - II a.C.) 17

5. La cerámica en época romana (Siglos II a.C. - III d.C.) 27

6. Cerámica en la Antigüedad tardía y en el Alto Medioevo (284 - 712 d.C.) 33

7. La cerámica musulmana en las tierras de la Comunidad Valenciana (712 - 1238 d.C.) 39

8. La cerámica tras la conquista cristiana. Siglos XIII - XIV (1238 - 1399) 55

9. Loza y alfarería del siglo XV (1400 - 1499) 81

10. La azulejería medieval valenciana (1238 - 1500) 97

11. La cerámica de los siglos XVI y XVII (1500 - 1700) 113

12. Azulejería de los siglos XVI y XVII (1500 - 1680) 151

13. Lozas populares del siglo XVIII 160

14. La Real Fábrica de Alcora y sus imitadores (1727 - 1858) 177

15. La azulejería del siglo XVIII 195

16. La loza popular valenciana del siglo XIX 212

17. La azulejería del siglo XIX (1800 - 1900) 227

18. Loza y cerámica decorativa del siglo XX 241

19. Azulejería del siglo XX 257

20. Alfarería tradicional 272

21. Cerámica y creación plástica 283

Epílogo 290

Agradecimientos 291

Índice geográfico 292

Índice onomástico 296

Presentación

Al plantear el desarrollo del libro que el lector tiene en sus manos, nos impulsaba la idea de presentar una síntesis general dirigida a los interesados en la historia de la cerámica valenciana. Se ha tratado de resumir en un texto de alta divulgación, exhaustivo y riguroso, la exposición de las novedades que numerosos investigadores han aportado al tema en las últimas décadas, con la revisión de las viejas interpretaciones, para, finalmente, poner al día y difundir conocimientos hasta ahora no muy conocidos por el público en general. Un esfuerzo especial se ha realizado para aportar una numerosa bibliografía, de forma que el lector interesado pueda acudir a las fuentes primarias. La importancia de la imagen nos ha obligado a acompañar el texto con una extensa documentación gráfica, que ha sido generosamente aportada por numerosas instituciones, investigadores y particulares a los que desde aquí deseamos agradecer su colaboración. La obra no hubiera sido posible sin el trabajo de coordinación de José Navarro y de su equipo de la AVEC-GREMIO, sin el soporte de esta institución y de los patrocinadores, y sin la dedicación de los especialistas en diseño, tratamiento gráfico e impresión. A todos ellos deseo expresar mi agradecimiento esperando que el lector considere que ha merecido la pena.

El autor.

PRÓLOGO

Sin duda, la decisión de reunir en un único volumen titulado "La cerámica Valenciana Apuntes para una síntesis", con todos los fascículos ya publicados en la revista UNICERAM, debe ser considerada positiva. La intención que ha guiado al autor, ofrecer a los estudiantes universitarios una guía sintética, encuentra en estas páginas una respuesta más que exhaustiva. Ya en un vistazo rápido al índice nos damos cuenta de que el volumen abarca una amplia panorámica. El trabajo, en efecto, empieza analizando los primeros hallazgos de cerámica en el área Valenciana, que se datan entre el VI y el IV milenio a. C. (Capítulo 1), llegando hasta la moderna "Alfarería tradicional" (Capítulo 20), es decir las producciones pre-industriales que anteceden a las trasformaciones aportadas por la introducción del "*agua corriente, el uso de frigoríficos, la cocción con combustibles limpios de gas o eléctricos, etc.*" Las noticias históricas de cada periodo, aunque mencionadas brevemente dada la naturaleza de la obra, ayudan a situar en sus contextos históricos y sociales las producciones características de las diferentes épocas, mientras que las exactas indicaciones sobre investigaciones de los documentos de archivo y los resultados alcanzados gracias a las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en la Península Ibérica, con particular referencia al área Valenciana, nos informan correctamente sobre el estado de la investigación, de las cronologías ya suficientemente consolidadas y sobre otros aspectos todavía bastante oscuros. La síntesis sobre la morfología y las decoraciones ilustran la producción a lo largo de distintas fases y nos permiten comprender su evolución y cómo se incorporaron históricamente nuevas técnicas. Las numerosas fotografías, casi todas a color, ilustran muy bien la síntesis presentada. En fin, para facilitar la profundización sobre aspectos más específicos de las diversas producciones, el lector tiene disponible una detallada y específica bibliografía.

Las informaciones aportadas no son uniformes en extensión, pero varían de acuerdo a las distintas fuentes disponibles en cada momento histórico. Así, por ejemplo, si los capítulos 1-6, desde los orígenes hasta el alto medioevo (VI milenio a. C. -712 d. C.), ocupan poco más del 10% del trabajo completo, el séptimo capítulo ofrece un resumen sobre la cerámica musulmana de área Valenciana (712-1238 d. C.) en cerca el 5-6% de las paginas del volumen. En cualquier caso, las páginas ilustran claramente este momento crucial para la historia de la cerámica en la Península Ibérica. Es un periodo en el cual asistimos a una verdadera revolución de las técnicas de producción y de los repertorios morfológicos y decorativos de los recipientes de uso domestico; una revolución que se anticipa en unos siglos a otra similar en los países no islamizados del Mediterráneo, que se producirá entre finales del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII. Estando el trabajo centrado sobre el área Valenciana, desde luego no sorprende que una parte relativamente más amplia (el 20-25%) se dedique a las producciones de los siglos XIII-XV (Capítulos 8,9,10) que empiezan durante la cristianización de esta área, en un momento en el cual se encontraban todavía presentes en el mismo territorio numerosos artesanos islámicos. La multitud de arqueólogos que han llevado a cabo excavaciones que afectan estratigrafías medievales en el ámbito Mediterráneo, y también en otros lugares, conocen bien las cerámicas valencianas y los centros productores de Paterna y Manises. La utilidad de los "Apuntes para una síntesis", trabajo acerca del cual hablamos, interesa de este modo por lo menos a este grupo de investigadores. Aunque no faltan exportaciones anteriores como las del precedente periodo musulmán, es bien conocida la amplísima circulación, desde finales del siglo XIII, de las cerámicas valencianas en toda la cuenca del Mediterráneo y mas allá, como testimonian los numerosos hallazgos en los puertos noreuropeos y otros.

La segunda parte del volumen analiza las producciones posteriores: las de los siglos XVI-XVII (Capítulos 11-12), momento en el cual la azulejería valenciana, ya bien asentada en el periodo precedente, sigue teniendo un papel importante a nivel internacional, mientras que las producciones posteriores tienen un rol mas circunscrito al ámbito español.

Los "Apuntes…" merecerían muchos mas comentarios, pero para concluir estas breves anotaciones, en fin, sólo es necesario subrayar que un trabajo como éste, en el cual cada frase representa la síntesis de informaciones sobre diversos aspectos de las producciones valencianas a lo largo del tiempo y de sus relaciones con las diferentes situaciones sociales y políticas en dicha área, debe ser considerado algo más que sólo una lectura introductoria y desde luego un texto en el cual cada línea ofrece información que debe mirarse con atención. Sólo así, en efecto, los estudiantes, pero también muchos investigadores, ampliando los temas que a ellos les interesan gracias a la consulta de la numerosa bibliografía, encontrarán más fácil contextualizar también los hallazgos extraordinariamente abundantes que se localizan fuera del territorio español. Este trabajo permitirá también una mejor definición de las relaciones comerciales y políticas, más o menos directas, entre la Península Ibérica y las otras entidades sociopolíticas contemporáneas, de diversa importancia, situadas incluso fuera del ámbito mediterráneo.

Graziella Berti (Pisa: noviembre de 2008).

Depóstito Legal: V-1298-2009
Diseño y maquetación: Rm Ediciones, S.L.
Impresión: Textos Imatges, S.L.

La Cerámica Valenciana

Apuntes para una síntesis

Jaume Coll Conesa

Los más antiguos testimonios del uso de la cerámica en las tierras de la Comunidad Valenciana se remontan a unos siete mil años de antigüedad, coincidiendo con la expansión de la cultura Neolítica que al parecer llega a la Península con unas pautas económicas y culturales bien consolidadas. El Neolítico representa un nuevo sistema social y económico, basado en la práctica de la primera producción de alimentos controlada por el hombre a partir de la agricultura y de la ganadería, y en la aparición de incipientes poblados sedentarios. Junto a ello se desarrollan industrias complementarias como la piedra pulimentada, para fabricar hachas y azuelas necesarias para la roza de los bosques y el cultivo, y la cerámica que permitirá la transformación, consumo y preservación de nuevos alimentos mediante la cocción por tostado o por ebullición.

El primer material cerámico en estado natural que pudo usar el hombre fue la arcilla (silicato de alúmina hidratado), que encontraba sedimentada en las orillas de lagunas, cursos lentos de ríos o en cuevas. La plasticidad del barro fue sin duda la primordial propiedad del material explotada para satisfacer necesidades rituales en los años del nacimiento de las iniciales manifestaciones estéticas (Auriñaciense y Perigordiense) (entre 28600 y 20000 a. C.). Con esta finalidad se conocen obras como el oso decapitado de Montespan, los bisontes de arcilla ocultos en las profundidades oscuras de la gruta de Tuc D'Adoubert (Ariège, Francia), o el mamut y la cabeza de reno de Moravia (14.000-9.000 a. C.) pertenecientes al Paleolítico Superior. La cerámica nació en el Paleolítico, ya que el endurecimiento fortuito de la arcilla a través de la aplicación de un calor intenso por el fuego provocó su conocimiento como primer material de síntesis conseguido por el hombre. Nació dotado por ello de un carácter mágico, como demuestra la venus cerámica de Dolní Vestonice (Moravia), y su corte zoomorfa de figurillas en barro de bisonte, mamut, rinoceronte, caballo y reno que representaban la base del sustento de una comunidad humana, junto a los felinos y cánidos depredadores.

Por otra parte, la tradición escrita de nuestra civilización, que otrora fuera oral, rememora las fuerzas telúricas invocadas a través de la magia paleolítica al narrar que Yahvé utilizó el barro para crear a la primera pareja humana. Ese carácter mágico del barro a través de su plasticidad, como algo semejante a la carne al que sólo le falta el soplo vital, es evocado por los cráneos recubiertos de maleable yeso para reconstruir las facciones de los difuntos (Jericó, VII milenio), mientras las figurillas cerámicas neolíticas de Beidha o Sha'ar Hagolan (Palestina), Mureybet (Siria), Argissa Magoula (Grecia), Cernavoda (Rumania), Starcevo-Koros y Tüsköves (Hungría), o Lepenski Vir (Yugoslavia), entre otros casos, o los "altares" de Tripolye (Rumania), manifiestan la continuidad de la cerámica ritual o mágica entre las comunidades neolíticas del septimo al cuarto milenio a. C. Por otra parte, la alfarería de uso doméstico, realizada juntando trozos de arcilla por presión para formar pequeños recipientes, aparece tempranamente en el Japón en contextos fechados hacia el 10.000 a. C. (culturas pre-Jomón y Jomón), mientras en el Próximo Oriente se documenta hace unos nueve mil años. La arcilla aparece usada, además, como material constructivo o de revestimiento ya en el noveno milenio en Jericó, y conocemos algunas miniaturas arquitectónicas neolíticas como las cabañas de terracota del IV milenio de Strelice (Moravia).

Tras el uso de la arcilla y de la cerámica como elementos rituales en el Paleolítico, se desarrolló como un material al servicio de las necesidades básicas del hombre en el Neolítico. Su origen mítico y las numerosas prácticas rituales asociadas a su producción, selección de materias primas, cocción y uso, forman parte de la tradición de muchas sociedades hasta la actualidad. En relación con sus orígenes, la alfarería se asocia a la mujer en numerosos pueblos documentados por la antropología como ha evidenciado Claude Lévi-Strauss. Por otra parte, la arqueología prehistórica suele relacionar directamente cerámica e inicio de la agricultura. A pesar de ello, existen numerosas tradiciones míticas en sociedades primitivas que manifiestan la incompatibilidad entre la alfarería y la agricultura. Este hecho parece estar en relación con la práctica femenina del trabajo alfarero y la especialización masculina en la agricultura y ganadería, de manera que las actividades básicas en las estrategias de subsistencia (hogar y producción de alimentos) no entraran en competencia. Dean C. Arnold ha llegado a demostrar que el paso a la especialización en la producción cerámica por parte de individuos masculinos en sociedades agrarias les desarraiga de sus ocupaciones agrícolas, lo cual implica la pérdida de la propiedad de la tierra y les relega a un papel secundario en la consideración social. Este proceso se constata a su vez por las propias tradiciones orales de muchos pueblos. Por otra parte, la hipótesis de la relación entre aparición de la cerámica y sedentarismo, postulada inicialmente por Lewis H. Morgan y Otis Mason a finales del siglo XIX, debe hoy en día relativizarse. Si bien el sedentarismo proporciona las mejores condiciones para el desarrollo de la cerámica, no es esencial en sociedades que usan este material y no implica necesariamente su transmisión sólo entre estos grupos. Un 11,9% de las 862 sociedades descritas por Murdock en su Atlas Etnográfico eran productoras de cerámica y no sedentarias.

1. El origen de la cerámica en las tierras valencianas. El Neolítico (VI-IV milenio. a. C.).

La investigación arqueológica reciente sobre la neolitización de la Península Ibérica, constata mayoría de grupos pastoralistas sobre los agrícolas en relación con la presencia incipiente de la cerámica. Sin embargo, la cerámica también se encuentra en colectivos que continúan con una economía esencialmente cazadora-recolectora, lo que supone que la neolitización fue un fenómeno que ocasionó un desarrollo desigual, con comunidades que presentaban economías productivas portadoras de nuevas técnicas como la cerámica, y otras continuadoras de tradiciones de substrato que adoptaban por intercambio o aculturación elementos de la nueva cultura. Parece ser que el hecho señala que el cultivo de especies vegetales no fue una actividad sistemática y generalizable a todos los grupos humanos, por lo menos durante el Neolítico Antiguo, aunque sí se encuentra bien documentada en los yacimientos valencianos de la Cova de les Cendres o de la Cova de l'Or. En cuanto a su cronología, según la hipótesis de Robert Chapman, los hallazgos cerámicos señalan su aparición hacia fines del sexto milenio a. C. en Andalucía, Murcia y Castellón, aunque con seguridad en los territorios de la Comunidad Valenciana la ganadería ovina y el cultivo del cereal, junto a la primera cerámica neolítica con decoración impresa cardial, se detectan en el sexto milenio a. C. (Cova de les Cendres y Cova de l'Or). João Zilhão considera que la similitud de los contextos arqueológicos de la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante), de La Falguera (Gerona), y del yacimiento portugués de Galería da Cisterna, representa la llegada de población por vía marítima en ambos extremos de la Península Ibérica, fruto de la expansión de grupos neolíticos desde Italia. C. Olaria mantiene la existencia de un desarrollo incipiente de cerámicas lisas pre-cardiales en yacimientos como Cova Fosca que aparecería en grupos de tradición epipaleolítica con economía productora pastoralista o de protodomesticación. Esta hipótesis no ha alcanzado un consenso generalizado entre los investigadores de la neolitización de la Península Ibérica aunque es apoyada por numerosos investigadores.

El problema mayor del correcto encuadramiento cronológico de estas etapas y de su secuencia radica en la existencia de un conjunto de dataciones absolutas poco esclarecedor. Ello ocurre no por escasez de fechas, sino por el predominio de dataciones de carbono 14 realizadas sobre muestras de vida larga (carbón vegetal -la especie de procedencia del cual además no se identifica en muchas ocasiones-, carbonatos, etc.), en relación con las pocas obtenidas sobre muestras más adecuadas (restos de animales domésticos, granos de cereales, carbón de madera de especies de vida corta, etc.). Todo ello, junto a problemas de otras índoles, hace que los resultados planteen incertidumbres en la interpretación de los registros locales que luego son la base para el establecimiento de sistematizaciones regionales. Partiendo de las dataciones recopiladas por C. Olaria parece que el epipaleolítico llegaría a finales del VII milenio a. C. (Tossal de la Roca), mientras la primera evidencia de agricultura de cereales dataría del sexto milenio (Cova de l'Or).

Técnica de la cerámica. Según demuestran los análisis de las pastas cerámicas, las arcillas se obtenían generalmente de depósitos cercanos a los propios yacimientos, siendo seleccionadas en función de los objetos a fabricar, añadiéndose desengrasantes o elementos aplásticos como, entre otros, granos de dolomita, calcita, cuarzo, materias vegetales (incluso estiércol), que eran convenientemente machacados antes de mezclarlos con el barro. Estos aditivos, en caso de ser minerales, reducían los riesgos de rotura en el secado y la cocción, al



(fig. 1) Confección de un vaso a partir de trozos de arcilla



(fig. 2) Confección de un vaso con rollos

tiempo que mejoraban la resistencia térmica y física de los objetos. En caso de ser orgánicos facilitaban la obtención de pastas más compactas (con mayor grado de sinterización) por su efecto reductor. La confección del vaso se realizaba a mano con diversos procedimientos, como abriendo una bola de barro con los pulgares, construyendo los vasos con rollos o tiras de arcilla (fig. 1 y 2), o utilizando un molde previo (técnica de horma) como una calabaza, un soporte de cestería o madera de extremo redondeado, o un vaso ya cocido. Cuando el barro conseguía la dureza del cuero y tras su alisado y acabado superficial, se le adherían las asas o elementos de relieve. En ocasiones podía recibir también un recubrimiento de engobe realizado con barro muy líquido y

almagre (como en la cerámica a la almagra de Andalucía). Posteriormente, con el barro fresco, la pieza era decorada por impresión (fig. 3), bien con el extremo de una concha de molusco, en general el berberecho (Cardium sp), de borde ondulado, con otros objetos (cañas cortadas p. e.), e incluso con estampillas cerámicas de motivos geométricos (técnica desarrollada especialmente en los Balcanes). Sobre el barro seco se podían practicar incisiones con elementos aguzados duros. En algunos períodos la superficie ya seca se pulía con una piedra húmeda antes de su cocción (bruñido), lo que compactaba su superficie y la volvía brillante (fig. 4).

Las técnicas decorativas típicas de la cerámica neolítica valenciana son las siguientes:

- Apliques en relieve: Consistía en la adición de cordones, asas, mamelones, botones, etc. sobre el barro fresco. Posteriormente podían recibir impresiones o incisiones.

- Impresiones cardiales: Realizadas con la concha de berberecho, derivando el nombre técnico de su denominación científica (Cardium edule, Cardium tuberculatum, etc.). Se realizaban tanto con el extremo ondulado como con el natis, por impresión simple, por arrastre o pivotando el canto de la concha, lo cual genera un motivo en forforma de llama.



(fig. 4) Decoración de un vaso por bruñido

- Impresiones no cardiales: Realizadas con almejas o chirlas (Mactra sp., Dosinia sp., Venus sp.), espátulas dentadas o peines (gradina), extremos circulares de caña, palos de punta roma, etc. También con los dedos o las uñas (ungulaciones, digitaciones). A veces se introducía arcilla de diferente color a la del vaso en estas impresiones.

- Peinado: Con la gradina o la espátula dentada se cubría el vaso con trazos de arrastre formando decoraciones densas rayadas, en espiga, etc. Se trata de una técnica de acabado superficial que generalmente abarca grandes zonas de las piezas.

- Incisiones: Dibujando con un elemento aguzado y duro de hueso o piedra con el barro casi seco.

- Esgrafiado: Se obtenía tras la cocción del vaso por el mismo procedimiento que la incisión.

Las decoraciones realizadas ofrecen diferentes estilos, desde un geométrico abigarrado inicial que combina multitud de técnicas, a elementos más sueltos, con una clara tendencia a la simplificación y a la desaparición de las impresiones de conchas marinas que son substituidas por incisiones y peinados. Sin embargo, resulta muy peculiar encontrar en las fases más antiguas de la cerámica impresa valenciana la presencia además de representaciones simbólicas de figuras humanas orantes con las manos alzadas (fig. 6), perfectamente paralelizables con representaciones del arte parietal rupestre, especialmente con el orante del abrigo V del Pla de Petracos. En momentos posteriores se representan zoomorfos (cabras) (fig. 7). De este modo, en la Cova de l'Or encontramos una expresión estética única en el Neolítico Peninsular que sincretiza elementos rituales (representaciones antropomorfas o animales) con vasijas aparentemente funcionales. Cabe la duda de si estas piezas eran efectivamente de uso y no contenedores asociados a prácticas de culto, lo cual abundaría en la introducción de la cerámica como una técnica cargada de connotaciones mágicas o religiosas.

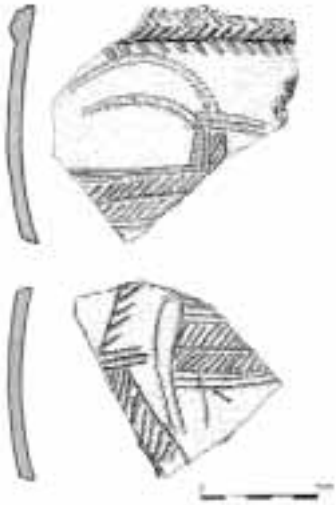


(fig. 3) Decoración de un vaso por impresión

En cuanto al repertorio formal, existe una gran variedad ya desde los orígenes, con platos cóncavos y bajos, cuencos semiesféricos, troncocónicos, vasos globulares geminados, pequeñas tazas con asas, tinajas



(fig. 6) Jarra cardinal globular con antropomorfo (Museu Arqueològic d' Alcoi). Según Martí y Hernández, 1987



(fig. 7) Fragmento de un vaso cardial con representación de una cabra (Servicio de Investigación Prehistórica, Dip. De Valencia). Según Martí y Hernández, 1987



(fig. 5) Preparación y cocción cerámica en hoguera

compuestas de cuerpo elíptico o globular y cuello cilíndrico, vasos esferoidales, e incluso figurillas de aves. En fechas más recientes se desarrollan formas compuestas por base semiesférica y cuello cónico o cilíndrico, así como vasos acampanados. En cuanto a sus peculiaridades morfológicas, a falta aún de estudios funcionales realizados sobre sus huellas de uso, podemos pensar que los grandes vasos de fondo apuntado, usados para la contención, parecen aptos para el transporte, especialmente por sus amplias agarraderas y gruesas asas dobles. Los recipientes globulares bajos y los troncocónicos de bocas amplias podrían asociarse al ordeño y consumo de leche o sangre y a la cocción. Los platos bajos podrían ser usados como tostadoras de cereal o moldes de pan, mientras los recipientes cerrados deberían relacionarse con el almacenamiento de agua o bebidas fermentadas. Finalmente, los pequeños cazos, jarros o vasos geminados servirían para su consumo.

La cocción se realizaba por contacto, es decir, el combustible vegetal (hojas, pequeñas ramas, musgo seco, etc.) y la cerámica se depositaban juntos en un hoyo o montón, pudiéndose cubrir después por leña más gruesa como aún hoy se hace (fig. 5). La hoguera ardía cociendo la cerámica, y por ello se requerían pastas poco plásticas, manipuladas como hemos dicho para poder soportar el calor directo. Esta combustión libre no permitía controlar el aspecto final de la superficie, por lo que los vasos aparecen con cambios de color y tonalidad. Para obtener vasos grises o negros se buscaba conseguir una reducción en la cocción, bien enterrándolos en restos vegetales menudos de combustión más lenta, bien metiendo los vasos deseados en otros mayores rellenos a su vez de elementos como paja u hojas, incluso húmedas, para forzar la fuerza de reducción. Las cerámicas solían cocerse, por ello, a temperaturas bajas, oscilantes entre los 500 y 800 ºC.

En el caso de la Cova de l'Or, M. D. Gallart ha señalado una evolución técnica de sus cerámicas a lo largo de la secuencia histórica, pasando de vasos más delicados, con menos desengrasante mineral y superficies bruñidas ricamente decoradas con impresiones de cardium, a una mayoría de vasos de arcillas desengrasadas con inclusiones minerales, a veces engobados, destinados a usos más prosaicos a partir de las secuencias del V milenio. Esta evolución explica el paso de una utilización de la cerámica más simbólica a otra eminentemente más práctica, centrada en satisfacer las necesidades del uso cotidiano, que incluye además la reducción de tiempo en sus procesos de fabricación y mejora su rendimiento productivo al minimizar los riesgos de rotura en su fabricación y uso.

Siguiendo a J. Bernabeu en las tierras valencianas se distinguen varios horizontes neolíticos caracterizados por diferentes producciones cerámicas. El Neolítico IA, u Horizonte de la cerámica Cardial (circa 5500-4300 a. C.), caracteriza los niveles inferiores de la Cova de l'Or i de la Cova de les Cendres por el predominio de las decoraciones cardiales realizadas con el borde, el natis o arrastrando la concha, con un estilo abigarrado que se ha adjetivado como "geometrismo barroco" (fig. 8, 9). En una primera etapa desarrolla decoraciones antropomorfas algo expresionistas (fig. 6). Los vasos presentan también aplicaciones plásti-



(fig. 8) Vaso globular cardial ansado de la Cova de l'Or (Servicio de Investigación Prehistórica, Dip Valencia). Según Martí y Hernández, 1988



(fig. 9) Vaso geminado de la Cova de l'Or (Servicio de Investigación Prehistórica Dip. Valencia). Según Martí y Juan Cabanilles, 1988



(fig. 10) Jarra globular cardial biansada de la Cova de l'Or (Servicio de Investigación Prehistórica Dip. Valencia). Según Martí y Juan Cabanilles, 1987

cas con impresiones de cardium o incisas (geométricas muy simples), siendo escasas las impresiones no cardiales (con matriz dentada o concha lisa). En un momento más avanzado decaen las impresiones de borde del cardium (fig. 10) y aumentan las incisiones, las decoraciones de arrasstre, o las impresiones peinadas, mientras aparecen temas zoomorfos naturalistas (cabras). El Neolítico IB u horizonte de las cerámicas inciso-impresas (epicardial), se caracteriza por la menor presencia de cerámica cardial, de menor calidad y con ausencia de motivos realizados con el natis de la concha. Aumentan las decoraciones impresas de conchas no dentadas, las incisas y las de peine. Los cordones aplicados suelen ser lisos. Los motivos son geométricos, poco densos, siendo frecuentes las bandas de líneas incisas enmarcadas en impresiones. En un momento más avanzado, dentro de esta tendencia, llegan a desaparecer las decoraciones cardiales y se hacen muy frecuentes las peinadas. El Neolítico IC u horizonte de las cerámicas peinadas ha sido hallado en la cova de les Cendres y se caracteriza por la escasez de piezas decoradas que son substituidas por una mayoría de vasos de superficies peinadas. Estas fases vendrían seguidas por las propias del Neolítico II o Final (circa 4300-3000 a. C.), caracterizado por cerámicas lisas (fig. 11) con tipos diferenciados de las antiguas cerámicas y más relacionados con la Cultura de Almería, la de los Sepulcros de Fosa de Cataluña, la de Chaseey-Cortaillod (Francia y Suiza) o la de La Lagozza (Norte de Italia), en las que predominan la decoración esgrafiada o la cerámica lisa. Esta fase se encuentra mejor representada en poblados (La Ereta, Les Jovades, La Macolla, etc.).



(fig. 11) Vaso liso de la Cova de la Sarsa (Museu d' Alcoi)

Entre los yacimientos neolíticos valencianos de habitación destacan los ya enunciados de l'Or y de Cendres (Moraira, Alicante), la Cova de la Sarsa, la Cueva de la Cocina (Dos Aguas), y la Cova Fosca (Ares del Maestrat, Castellón), así como los poblados de superficie de Casa de Lara y Arenal de la Virgen (Villena), Les Jovades (Concentaina), la Macolla (Villena), o la Ereta del Pedregal (Navarrés). Existen yacimientos funerarios además en la Cova de la Sarsa, La Coveta Emparedada (Bocairent) o la Cova de Dalt (Tárbena).

Bibliografía (Capítulo 1)

El Neolítico

- Arnold. D. Ceramic theory and cultural process. Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

- Aranegui, Carmen. Historia de la cerámica valenciana. Tom. I. Valencia, 1987.

- Bernabeu, J. "El Neolítico en las comarcas meridionales del País Valenciano". En Pilar López (coord.). El Neolítico en España. Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pp. 131-166.

- Bernabeu, J. La tradición cultural de las cerámicas impresas. SIP. Trab. varios, 68, Valencia, 1989.

- Castaldo, L. Necesidad e importancia de la cerámica como manifestación humana. Cadernos do Seminario de Sargadelos, 72. 1996.

- Chapman, R. La formación de las sociedades complejas. El sureste de la Península Ibérica en el marco del Mediterráneo Occidental. Ed. Crítica, Barcelona, 1991.

- Childe, V. Gordon. Qué sucedió en la Historia. La Pléyade, Buenos Aires, 1977.

- Clark, Grahame. La prehistoria. Alianza Universidad, Madrid, 1981.

- Grangel, Eladio. Origen y tipología de los materiales cerámicos. En La Ruta de la cerámica, 2000.

- Levi-Strauss, Claude. La alfarera celosa. Ed. Paidos, Barcelona, 1985.

- Martí Oliver, B. y Hernández, M. El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material. SIP. Valencia, 1988.

- Martí Oliver, B. y Juan Cabanilles, J. El Neolític valencià. Els primers agricultors i ramaders. SIP. Valencia, 1987.

- Martí Oliver, B. y Juan Cabanilles, J. "La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de la Sarga". En M. Hernández y J. M. Segura (eds). La Sarga. Arte rupestre y territorio, Alcoi, 2002, pp. 147-170.

- Martí Oliver, B. El Neolítico. En Prehistoria de la Península Ibérica. Ariel Prehistoria, Barcelona, 2002, pp. 137-218.

- Piggott, Stuart. Ancient Europe. Edimburgh University Press, 1980.

- Olaria, C. "El Neolítico en las comarcas castellonenses". En Pilar López (coord.). El Neolítico en España. Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pp. 101-130.

- Olaria, C. La prehistoria de la cerámica. Millars, Espai i Història, nº XVII, Pub. de la UJI, 1994.

- Olaria, C. "La problemática cronológica del proceso de neolitización en el País Valenciano: Una hipótesis de periodización". Quad. Preh. Arq. cast. 16, 1994, pp. 19-37.

- Olaria, C. "Cova Fosca: ¿Neolítico antiguo o neolítico medio?. El paradigma cardial. I Congrés del Neolític a la Península Ibérica, Gavá-Bellaterra (1995), Rubricatum, 1, 1996, pp. 843-851.

- Zilhão, João. "Radiocarbon evidence for maritime pioneer colnization at the origins of farming in west mediterranean Europe". PNAS, vol 98, nº 24, novembre 20, 2001.

cas con impresiones de cardium o incisas (geométricas muy simples), siendo escasas las impresiones no cardiales (con matriz dentada o concha lisa). En un momento más avanzado decaen las impresiones de borde del cardium (fig. 10) y aumentan las incisiones, las decoraciones de arrasstre, o las impresiones peinadas, mientras aparecen temas zoomorfos naturalistas (cabras). El Neolítico IB u horizonte de las cerámicas inciso-impresas (epicardial), se caracteriza por la menor presencia de cerámica cardial, de menor calidad y con ausencia de motivos realizados con el natis de la concha. Aumentan las decoraciones impresas de conchas no dentadas, las incisas y las de peine. Los cordones aplicados suelen ser lisos. Los motivos son geométricos, poco densos, siendo frecuentes las bandas de líneas incisas enmarcadas en impresiones. En un momento más avanzado, dentro de esta tendencia, llegan a desaparecer las decoraciones cardiales y se hacen muy frecuentes las peinadas. El Neolítico IC u horizonte de las cerámicas peinadas ha sido hallado en la cova de les Cendres y se caracteriza por la escasez de piezas decoradas que son substituidas por una mayoría de vasos de superficies peinadas. Estas fases vendrían seguidas por las propias del Neolítico II o Final (circa 4300-3000 a. C.), caracterizado por cerámicas lisas (fig. 11) con tipos diferenciados de las antiguas cerámicas y más relacionados con la Cultura de Almería, la de los Sepulcros de Fosa de Cataluña, la de Chaseey-Cortaillod (Francia y Suiza) o la de La Lagozza (Norte de Italia), en las que predominan la decoración esgrafiada o la cerámica lisa. Esta fase se encuentra mejor representada en poblados (La Ereta, Les Jovades, La Macolla, etc.).



(fig. 11) Vaso liso de la Cova de la Sarsa (Museu d' Alcoi)

Entre los yacimientos neolíticos valencianos de habitación destacan los ya enunciados de l'Or y de Cendres (Moraira, Alicante), la Cova de la Sarsa, la Cueva de la Cocina (Dos Aguas), y la Cova Fosca (Ares del Maestrat, Castellón), así como los poblados de superficie de Casa de Lara y Arenal de la Virgen (Villena), Les Jovades (Concentaina), la Macolla (Villena), o la Ereta del Pedregal (Navarrés). Existen yacimientos funerarios además en la Cova de la Sarsa, La Coveta Emparedada (Bocairent) o la Cova de Dalt (Tárbena).

Bibliografía (Capítulo 1)

El Neolítico

- Arnold. D. Ceramic theory and cultural process. Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

- Aranegui, Carmen. Historia de la cerámica valenciana. Tom. I. Valencia, 1987.

- Bernabeu, J. "El Neolítico en las comarcas meridionales del País Valenciano". En Pilar López (coord.). El Neolítico en España. Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pp. 131-166.

- Bernabeu, J. La tradición cultural de las cerámicas impresas. SIP. Trab. varios, 68, Valencia, 1989.

- Castaldo, L. Necesidad e importancia de la cerámica como manifestación humana. Cadernos do Seminario de Sargadelos, 72. 1996.

- Chapman, R. La formación de las sociedades complejas. El sureste de la Península Ibérica en el marco del Mediterráneo Occidental. Ed. Crítica, Barcelona, 1991.

- Childe, V. Gordon. Qué sucedió en la Historia. La Pléyade, Buenos Aires, 1977.

- Clark, Grahame. La prehistoria. Alianza Universidad, Madrid, 1981.

- Grangel, Eladio. Origen y tipología de los materiales cerámicos. En La Ruta de la cerámica, 2000.

- Levi-Strauss, Claude. La alfarera celosa. Ed. Paidos, Barcelona, 1985.

- Martí Oliver, B. y Hernández, M. El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material. SIP. Valencia, 1988.

- Martí Oliver, B. y Juan Cabanilles, J. El Neolític valencià. Els primers agricultors i ramaders. SIP. Valencia, 1987.

- Martí Oliver, B. y Juan Cabanilles, J. "La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de la Sarga". En M. Hernández y J. M. Segura (eds). La Sarga. Arte rupestre y territorio, Alcoi, 2002, pp. 147-170.

- Martí Oliver, B. El Neolítico. En Prehistoria de la Península Ibérica. Ariel Prehistoria, Barcelona, 2002, pp. 137-218.

- Piggott, Stuart. Ancient Europe. Edimburgh University Press, 1980.

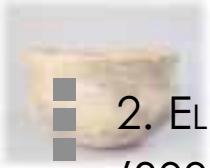
- Olaria, C. "El Neolítico en las comarcas castellonenses". En Pilar López (coord.). El Neolítico en España. Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pp. 101-130.

- Olaria, C. La prehistoria de la cerámica. Millars, Espai i Història, nº XVII, Pub. de la UJI, 1994.

- Olaria, C. "La problemática cronológica del proceso de neolitización en el País Valenciano: Una hipótesis de periodización". Quad. Preh. Arq. cast. 16, 1994, pp. 19-37.

- Olaria, C. "Cova Fosca: ¿Neolítico antiguo o neolítico medio?. El paradigma cardial. I Congrés del Neolític a la Península Ibérica, Gavá-Bellaterra (1995), Rubricatum, 1, 1996, pp. 843-851.

- Zilhão, João. "Radiocarbon evidence for maritime pioneer colnization at the origins of farming in west mediterranean Europe". PNAS, vol 98, nº 24, novembre 20, 2001.



2. El Calcolítico y el vaso campaniforme (3000-1800 a. C.).

La aparición del metal se considera un hito importante en la evolución de las sociedades, hecho que corre paralelo al inicio de la complejidad social y de la intensificación de los contactos entre los pueblos continentales. En el campo material este desarrollo se explicitó por la aparición de desigualdad en los ritos funerarios (diferenciación en los ajuares y las prácticas), por la construcción de poblados fortificados (Ereta, fase III), por la organización territorial pautada y especializada con asentamientos menores dependientes de otros núcleos centrales, por la mejora en las tecnologías agrícolas y de explotación del medio dirigida incluso a la obtención de un excedente necesario para alimentar, por ejemplo, a elementos de la población dedicados a actividades extractivas de mineral o de su transformación, etc. En síntesis, se pasó de una economía productiva de subsistencia que ocupaba a toda la población, con excepción quizás de individuos dedicados a las prácticas mágico-religiosas, a un sistema de producción que implicó la aparición de una instancia de poder, que permitía un cierto aprovisionamiento de recursos y su redistribución hacia actividades no subsistenciales encomendadas a especialistas y artesanos. Esta fase de desarrollo cultural viene denominándose Período Calcolítico (circa 3000-1800 a. C.). Su implantación en la Península Ibérica fue desigual, desarrollando mayor complejidad social en algunas zonas (p.e. cultura de Los Millares del sureste andaluz).

En los territorios de la Comunidad Valenciana esta etapa manifiesta dos grupos cerámicos claramente distintos. Por un parte las tradiciones más antiguas corresponderían al horizonte precampaniforme (diferenciado en las fases Neolítico IIB1 y IIB2 siguiendo a J. Bernabeu), representado en las etapas del poblado de Ereta del Pedregal I (2800-2500 a. C.) y II (2500-2200 a. C.), con claros influjos procedentes del foco cultural de los Millares (Almería). La cerámica de esta etapa es esencialmente utilitaria, de formas simples y con escasas decoraciones. Encontramos cazuelas, copas, tazones o escudillas semiesféricas, al tiempo que perduran algunas formas neolíticas. Desaparecen las asas de puente, los golletes y los pitorros, y se reducen a mera funcionalidad los escasos elementos de aprehensión como botones o pezones. Podemos afirmar que el repertorio se empobrece al relegarse la cerámica a aspectos de uso cotidiano.

La llamada cerámica del "**vaso campaniforme**" es la segunda de las series productivas típicas del calcolítico. Desde el inicio de su investigación se entendió que su difusión se debía al desplazamiento de grupos humanos de una misma cultura o civilización, cuyo origen según P. Bosch Gimpera y A. del Castillo se situaría en la Península Ibérica. E. Sangmeister distinguió dos estilos sucesivos en su desarrollo: el Marítimo o Internacional, con decoración puntillada o a ruedecilla, que nacería en el estuario del Tajo y se expandiría hacia el Rin, y el estilo Continental o Regional, con decoraciones incisas, estampadas o seudoexcisas, que obedecería a un reflujo de influencias de vuelta del Rin. Posteriormente R. J. Harrison ha propuesto un panorama algo más complejo para la Península añadiendo variedades decorativas como la puntillada compleja o los estilos regionales que combinaban incisión e impresión. Según las más recientes propuestas de D. L. Clarke, S. Shennan, estos vasos fueron objetos de prestigio, tal vez asociados a rituales que podrían incluir el consumo de bebidas fermentadas o hidromiel, y por ello pudieron entrar en los circuitos de intercambio intergrupal favoreciendo su distribución como objetos emblemáticos.

Las primeras cerámicas campaniformes pertenecientes al estilo marítimo, cordado o liso, se encuentran esporádicamente en las tierras valencianas en contextos de la fase Neolítico IIB descrita por J. Bernabeu, junto a otros objetos como ídolos oculados sobre hueso o ídolos planos, de clara influencia almeriense, conviviendo con otros objetos que proceden del norte, como campaniformes cordados o cuentas de glóbulos. Hacia el 2200 a. C. se inicia el Horizonte Campaniforme de Transición, etapa que ofrece un desarrollo vigoroso y particular de la cultura campaniforme local. Estas producciones se encuentran relacionadas con focos externos como el de Cienpozuelos (Madrid), el de Salamó (Gerona), e incluso el de Palmela (Portugal). La cerámica mantiene una serie de formas lisas utilitarias como platos y fuentes, ollas de borde y cuello diferenciado, cuencos carenados, cazuelas y grandes orzas con cuello y tazas con asa.

Las técnicas de fabricación eran semejantes a las usadas con anterioridad, incluyendo selección y manipulación de las arcillas con desengrasantes, aunque las piezas de carácter decorativo suelen presentar un acabado bruñido brillante y estar cocidas tanto en atmósfera oxidante (coloraciones ocres) como reductora (coloraciones negras o grises oscuras). Las cocciones seguían realizándose en hogueras de hoyo o de superficie (horneras).

Las cerámicas no campaniformes presentan superficies peinadas o lisas, mientras las campaniformes ofrecen las siguientes técnicas que se aplicaban con el barro en estado de cuero:

- **Impresa cordada:** Realizada por la impresión horizontal de cordones trenzados sobre el barro fresco.
- **Puntillada:** Caracterizada por presentar líneas de puntos incisos o impresos con una espátula dentada, una ruedecilla, o con un punzón.
- **Incisa:** Resultado de aplicar un elemento agudo cortante o romo de forma continua.
- **Estampada:** se obtiene por la impresión de motivos realizados con un sello de madera o hueso.
- **Seudoexcisa:** Caracterizada por presentar rebajes geométricos impresos que producen el efecto de una excisión.

En cuanto a los estilos decorativos, podemos diferenciar dos grandes horizontes. El más antiguo (Marítimo) presenta varios grupos:

- Decoración de cuerdas: Es visible en un vaso de Villa Filomena (Castellón. Se trata del ejemplar más completo de la Península, relacionado con el grupo campaniforme catalán.

- Decoración mixta: Combina la impresión cordada con el puntillado (fragmentos de Villa Filomena).

- El Estilo Marítimo presenta motivos en puntillado en bandas, con rayados o reticulados y zonas de reserva. Son representativos los vasos de Villa Filomena y el vaso completo de la Cova de les Aranyes.

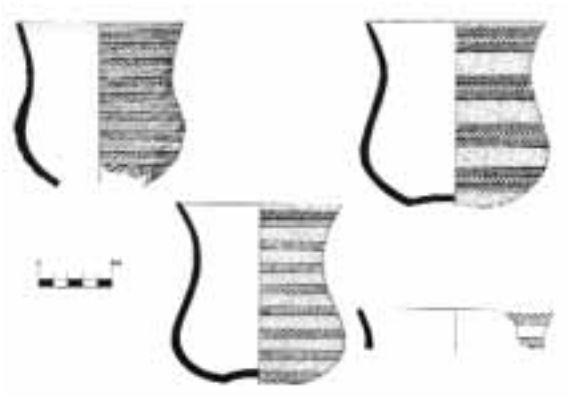
- El estilo compuesto, presenta decoraciones del estilo Marítimo con otros elementos fuera de las bandas (vaso de la Cova dels Gats).

- El estilo de transición combina motivos tipo "**Palmela impreso**" con puntillados, en general sobre vasos de cocción reductora.

El horizonte más reciente (HCT), se manifiesta conjuntamente con el primer metal de cobre. Sus cerámicas presentan el puntillado como técnica residual y la incisión, de punta fina o roma, como técnica característica que en ocasiones se rellena con pasta blanca (plato de la Cova del Bolumini, polípodo de Beniprí). Se practica también el estampado y la pseudoexcisión. En la etapa perdura el estilo compuesto con la adición de líneas quebradas incisas (Cova dels Gats, o cuenco de La Pedrera) (figs. 12 y 13), apareciendo en general sobre piezas grises bruñidas o espatuladas. El repertorio formal contiene vasos campaniformes, cazuelas, cuencos, ollas, platos y vasos polipodos. Los vasos acampanados pueden ser de perfil en S, como el de la Sima de la Pedrera, o globulares de cuello corto y recto como en El Promontori de l'Aigua Dolça i Salada (Elx). Las cazuelas son cuencos de perfil acampanado (Cova dels Gats) y presentan generalmente decoraciones que se han denominado del estilo inciso. Los cuencos son mucho más frecuentes, siendo mayoritarios los perfiles globulares (fig. 14) sobre los semiesféricos, y su decoración suele organizarse en bandas incisas en las que predomina el estilo inciso, siendo más escasa la decoración seudoexcisa y estampada (El Promontori). Las ollas presentan el motivo característico de los triángulos invertidos al final de la decoración. Ésta se agrupa en una o dos franjas, con los típicos motivos de dientes de lobo que configuran el estilo Geométrico.

Los elementos decorativos de las cerámicas campaniformes son invariablemente abstractos, composiciones de motivos geométricos en bandas rectas o en zig-zag, metopas y en ocasiones líneas, formando a veces motivos en estrella. La excepción más naturalista son las impresiones de cuerdas de algunas series del estilo Marítimo.

Se ha señalado la importación de cerámicas anatólicas en el Calcolítico a juzgar por los hallazgos de Les Moreres (Crevillente, Alicante). Se trata de cuencos de engobe rojo, realizados con horma (molde durmiente) y cocidos a una temperatura superior que las cerámicas locales. Estas cerámicas serían una de las primeras evidencias de contactos directos entre los dos extremos del Mediterráneo en cronologías de la segunda mitad del III milenio a. C.



(fig. 12) Vaso campaniforme completo de la Cova dels Gats (Servicio de Investigación Prehistórica, Dip. Valencia). Según Bernabeu, 1984



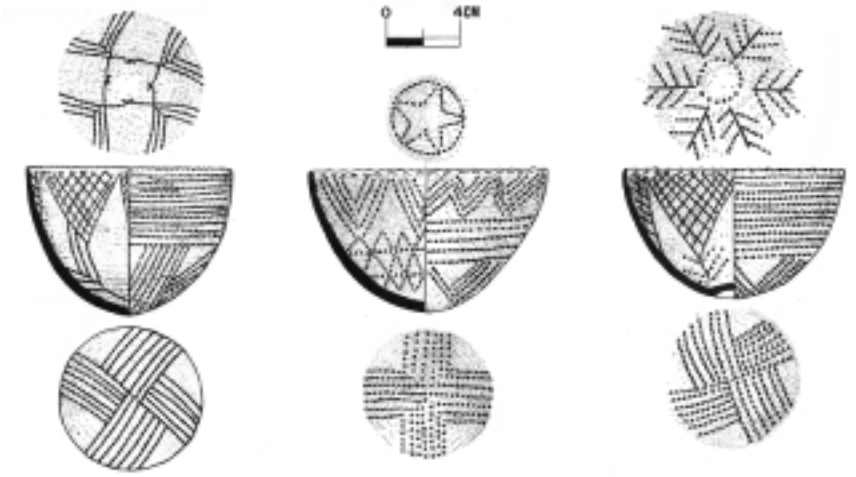
(fig. 13) Cazuela campaniforme completa de la Cova dels Gats, (Servicio de Investigación Prehistórica, Dip. Valencia)



(fig. 14) Cuenco de la Cova Bolta (Museu de Gandía)

3. La cerámica de las Edades del Bronce y del Hierro (1800-750 a. C.).

El Bronce valenciano. En este capítulo consideramos el desarrollo de la Edad del Bronce a partir del momento en que se generaliza la técnica de la aleación del cobre y el estaño, hecho que ocasionó la aparición del primer utillaje metálico con capacidades funcionales específicas, superando en parte los valores de representación social que había tenido la primera metalurgia. M. Tarradell definió la existencia de una área cultural propia de la Edad del Bronce en las tierras valencianas que desarrolló un poblamiento de pequeños poblados de altura, estratégicamente situados y con murallas y torres, casas de planta rectangular, cerámicas lisas y elementos de metal típicos del período que incluían puñales de remaches, alabardas, puntas de flecha, hachas planas, brazaletes y aros. Las prácticas económicas no diferían del período anterior y se centraban en la agricultura de cereales, leguminosas y recolección de bellotas y aceitunas, junto a una nutrida cabaña de cabras, ovejas, cerdos, bueyes y algunos caballos. Los enterramientos eran de rito individual y se realizaban aprovechando pequeñas oquedades o grietas en las propias laderas de los asentamientos. Su cronología se centraría entre los años de introducción de la metalurgia del bronce pleno (1800/1700 a. C.) hasta los inicios de la iberización (s. VIII a. C.). Para explicar su formación J. Bernabeu, considera que la cultura del vaso campaniforme fue influida por la argárica desarrollando las transformaciones que dieron lugar al Bronce Valenciano. Más adelante la principal influencia procedería también del foco cultural del Argar (Almería), y en fases más avanzadas de la cultura de Las Cogotas (especialmente en el Cabezo Redondo, Villena) y de Las Motillas (La Mancha). La edad del Hierro coincide con la llegada de pueblos semitas y con el fenómeno de aculturación que dio origen a la civilización de los Íberos.



(fig. 15) Cuenco de Vilafamés (Museu local de Vilafamés). Según Gusi



(fig. 16) Vaso bitroncocónico geminado de Casa de Lara (Museo de Villena)

En un momento inicial las cerámicas manifiestan la pérdida de decoraciones que quedan reducidas a aplicaciones e impresiones realizadas con los dedos o las uñas, junto a esporádicas incisiones, como vemos en las fases más antiguas de la Lloma de Betxí (Paterna). Hacia el Bronce Final-Hierro las decoraciones incisas e impresas se hacen más frecuentes, presentando motivos rameados o arboriformes, a veces simples zig-zags, impresiones circulares o puntillados de los que ofrece abundantes evidencias el yacimiento de Muntanya Assolada (Alzira), motivos quizás paralelizables con los cuencos de Vilafamés (fig. 15). Así mismo se han encontrado piezas de superficies peinadas, pintadas o con esgrafiados realizados con un fino punzón tras la cocción. El repertorio morfológico del periodo anterior se mantiene en un grupo considerable de formas, con excepción de los tipos más propios de la cultura del vaso campaniforme (vaso acampanado y cazuela), apareciendo otras nuevas. Se realizaron vasijas para el almacenamiento, ollas, semiesféricos y cuencos, predominando los perfiles globulares o carenados, compuestos de semiesfera y cono, con pocas variaciones como vasos geminados (fig. 16) o vasos perforados de perfil troncocónico para hacer queso (encellas) y cucharones o copas. Aparecen también piezas no vasculares como los llamados "ancoriformes

dobles" (tal vez pesos textiles), las pesas de telar perforadas y las bolas o discos (La Lloma de Betxí), indicios del uso de la cerámica en otras funciones domésticas como el tejido. Las asas son escasas, en general de cinta, siendo frecuentes en las ollas ovales de Casa de Lara (Villena) y Pics dels Corbs (Sagunto) (fig. 17), apareciendo además sobre carenados de este último yacimiento y en algunos vasos geminados (Casa de Lara) (fig. 18). Las agarraderas suelen ser simples mamelones situados junto al borde de las ollas, y pueden encontrarse botones de pequeño tamaño diseminados como elemento decorativo sobre el cuerpo del vaso.



(fig. 17) Olla carenada y Jarra oval biansada del Pic dels Corbs (Museu de Sagunt)

Se han indicado algunas diferencias regionales y cronológicas en ciertos caracteres. Así, los vasos carenados manifiestan la tendencia a bajar la carena y a poseer bocas más abiertas en cronologías bajas, frente a bocas más estrechas y carenas altas en los ejemplares antiguos. Las decoraciones con cordones se localizan principalmente al norte del Turia y parecen centrarse en la segunda mitad del segundo milenio a. C., aunque los autores destacan que estas aplicaciones se generalizan y extienden, incluso con decoraciones impresas digitadas, hacia los momentos finales.

Las pastas de la cerámica del Bronce Pleno contienen abundantes desengrasantes minerales de tamaño medio o fino, aunque también se han detectado los vegetales hechos con fibras o tallos de plantas. Entre los acabados encontramos el alisado, el bruñido y el espatulado, aunque en muchos yacimientos no suelen practicarse de forma cuidada. Del mismo modo, tampoco los modelados, realizados por urdido (a mano, por bolas, pellas o churros), destacan por su cuidado con excepción de algunas piezas de posible uso ritual como son los vasos dobles. Se ha detectado el uso de hormas de cestería que han dejado improntas en el interior de algunos vasos (Lloma de Betxí, Paterna). La cocción continuó realizándose en hoguera ajustando los tiempos a la funcionalidad de los vasos, pero atendiendo escasamente a las especificaciones óptimas del material, ya que éstos manifiestan temperaturas de 550-750 ºC. La atmósfera de combustión no solía controlarse, resultando en coloraciones no uniformes con frecuentes manchas ocres, pardas o grises en la superficie.

El Bronce Tardío y la Edad del Hierro. Hacia el siglo IX a. C. se detectan en los yacimientos valencianos influencias de tres grandes focos culturales, por un lado el Mediterráneo desde donde llegan las primeras evidencias de contacto con los navegantes semitas, por otro el mundo del Bronce Atlántico, y finalmente de los Campos de Urnas de las culturas indoeuropeas difusoras del hierro en una fase avanzada. Las influencias de la cultura tartésica del sur peninsular reflejan a su vez las de los dos primeros ambientes. Todo ello permite dibujar un nuevo panorama en la tierras del País Valenciano, que aparece dividido en dos grandes zonas de desarrollo desigual, una orientada hacia el norte y otra hacia el sur. Yacimientos como la Mola d'Agres, la Muntanya Assolada de Alzira o la Lloma de Betxí presentan influencias de la cultura manchega de las Motillas junto con la de los Campos de Urnas. La influencia de la cultura meseteña



(fig. 18) Vasos geminados de Casa Lara (Museo de Villena)

de Cogotas I se hace perceptible desde la segunda mitad del II Milenio siendo especialmente significativa en las tierras del Sur, en especial en Cabezo Redondo y Peña Negra (Crevillente), aunque también se detecta en momentos avanzados en yacimientos de todo el País Valenciano (El Castellet (Castellón), La Peladilla (Requena).

En las técnicas de modelado sigue utilizándose la conformación manual pero se han encontrado evidencias del uso de esterillas de esparto como base móvil para facilitar la confección, como ejemplifican los ejemplares de La Peña Negra o el Puig (Alcoi). La técnica se remonta al Neolítico y se han hallado evidencias de su uso en diferentes yacimientos que jalonan el desarrollo de la cerámica hasta la aparición del torno en la Edad del Hierro. Sin embargo, el hecho de la conservación de sus improntas en la parte baja del vaso indica una cierta despreocupación y quizás un menor cuidado en los acabados en aras del ahorro de tiempo en la confección.



(fig. 19) Jarra oval biansada de cuerpo estriado de la Ereta del Castellar (Servicio de Investigación Prehistórica, Dip. Valencia)

Morfológicamente se desarrollan caracteres como los fondos planos y las altas carenas en cazuelas troncocónicas tomadas de vasos típicos del horizonte meseteño de Cogotas I.

Las técnicas decorativas se diversifican apareciendo tratamientos acanalados que cubren grandes superficies del vaso (fig. 19), cerámicas grafitadas, vasos decorados con incrustaciones metálicas de bronce o decoraciones excisas, boquique y puntillado, así como cerámicas incisas relacionadas con los Campos de Urnas que perduran hasta el siglo VII (Puig de la Nau de Benicarló).



(fig. 20) Vaso con múltiples protuberancias de Cabezo Redondo (Museo de Villena)

Técnicas:

- Protuberancias o mamelones: Las aplicaciones plásticas se multiplican imitando formas metálicas (Cabezo Redondo) (fig. 20).

- Excisión: Recorte decorativo superficial del vaso, de carácter geométrico (triángulos, ajedrezados, etc.), que suele rellenarse con pasta blanca.

- Incisión: La antigua técnica puede aparecer aplicada sobre el vaso formando motivos geométricos, yendo en ocasiones rellena de pasta blanca (incisa de incrustación). Se suelen trazar espigas, líneas en zig-zag, reticulados, triángulos rellenos, rombos o impresiones circulares. También son frecuentes las incisiones de punta roma que forman acanalados (Vinarragell, Pic dels Corbs, Los Saladares).

- Esgrafiado: Incisión realizada sobre la superficie del vaso ya cocida.

- Boquique: Decoración incisa intermitente interrumpidas sistemáticamente por pequeños hoyuelos. Suele presentar motivos de líneas, guirnaldas o espigas. En ocasiones se rellena de pasta blanca.

- Incrustación metálica: Pequeños pedazos de metal, en general bronce, se aplican sobre la superficie formando motivos geométricos (Caramolo II, Mola d'Agres), siendo la técnica representativa de influencias andaluzas.

- Grafitado: Decoración resultante de la aplicación de un engobe con grafito, típica de algunas culturas de la Edad del Hierro.

Las cocciones continúan realizándose en hoguera u hogares que tienen la forma de pequeños hornos de muretes bajos, continuando el procedimiento de la cocción por contacto.

Al final del período, la intensificación de los intercambios con los fenicios, e incluso su asentamiento en las colonias de la costa de Málaga, favoreció la formación del mundo orientalizante del sur peninsular y provocó rápidos cambios en los sistemas sociales y en las técnicas de fabricación. Todo ello conllevó un rápido abandono de estas producciones cerámicas, en especial de la realizada en ambientes domésticos, y la aparición de la nueva cerámica ibérica asentada sobre un sistema tecnológico absolutamente diferente.

- Aranegui, Carmen. Historia de la cerámica valenciana. Tom. I. Valencia, 1987.

- Bernabeu, J. El vaso campaniforme en el País Valenciano. SIP. Valencia, 1984.

- Delibes, G.; Abarquero, F. J. "La presencia de Cogotas III en el País Valenciano". En Saguntum 30, Homenatge a la Pra. Dra.

- Milagro Gil-Mascarell Boscà, vol II, pp 115-134.

- Bernabeu, J.; Guitart, I. "La industria cerámica". En Bernabeu et alii, El tercer milenio en el País Valenciano. Los poblados de Les Jovades (Cocentaina, Alacant) y Arenal de la Costa (Ontinyent, Valencia)". Saguntum-PLAV, 26, 1993, pp. 47-66.

- Bernabeu, J.; Orozco, T. "La cerámica". En Bernabeu et alii. "Niuet (l'Alqueria d'Asnar). Poblado del III milenio a. C.". Recerques del Museu d'Alcoi, 3, 1994, pp. 28-41.

- Enguix, R. "Tipología de la cerámica de la Cultura del Bronce Valenciano". Saguntum-PLAV, 16, Valencia, 1981, pp. 65-81.

- Gil-Mascarell, Milagro. "A propósito de una forma cerámica del Bronce Valenciano". Saguntum,-PLAV, 15, 1980, pp. 93-98.

- Gil-Mascarell, Milagro. "El Bronce Tardío y el Bronce Final en el País Valenciano" En El Bronce Final y el comienzo de la Edad del Hierro en el País Valenciano. Valencia, 1981, pp. 9-39.

- Gil-Mascarell, Milagro. "El bronze final i l'inici del procés d'iberització al País Valencià". Fonaments, 4, pp. 11-29.

- Gil-Mascarell, M.; Enguix, R. "La Cultura de la Edad del Bronce". Historia del Pueblo Valenciano, vol I, Valencia, 1988, pp. 50-60.

- Gil-Mascarell, M.; Vall, M. A. "Una urna de la Primera Edad del Hierro, procedente de los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia)". XVI Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza, 1983, pp. 451-461.

- González, A.; Ruiz, E.; Gil, J.; Seva, R. "Cerámica roja monocroma anatólica en el poblado calcolítico de Les Moreres (Crevillente, Alicante, España)". Lucentum, XI-XIII, 1992-1994, pp. 7-38.

- Harrison, R. J. "The Bell Beaker Cultures of Spain and Portugal". American School of Prehistoric Research Bull. 35, 1977.

- Harrison, R. J. The Beaker Folk. Thames and Hudson, 1980.

- Harrison, R. J. Bell Beakers in Spain and Portugal: working with radiocarbon dates in the 3rd millenium BC". Antiquity, 62, pp. 464-472.

- Hernández, Mauro. "Desde la periferia del Argar". En Saguntum 30, Homenatge a la Pra. Dra. Milagro Gil-Mascarell Boscà, vol II, pp 93-114.

- Llobregat, E. "Avance a una clasificación tipológica de la cerámica del Bronce Valenciano". La colección del Museo Arqueológico provincial de Alicante". IX Cong. Nac. Arqueología, Zaragoza, 1966, pp. 129-134.

- Maicas Ramos, Ruth. "Propuesta para el inventario de materiales cerámicos prehistóricos". Boletín del Museo Arqueológico Nacional, tom. XII, nº 1-2, 1994, pp. 5-26.

- Martí Oliver, B.; Pedro Micho, M. J. "Sobre el final de la Cultura del Bronce Valenciano: problemas y progresos". En Saguntum 30,

- Homenatge a la Pra. Dra. Milagro Gil-Mascarell Boscà, vol II, pp 59-91.

- Mata, Consuelo. Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia). Orígenes y evolución de la Cultura Ibérica. Trabajos Varios del SIP, 88, Valencia, 1991.

- Molina, Francisco A. "La cerámica del bronce tardío e inicios del bronce final en el Valle Medio del río Vinalopó. el ejemplo del Tabayá (Aspe, Alicante)". Revista d'Arqueologia de Ponent, nº 9, 1999, pp. 117-130.

- Papí, Rodes, Concepción. "Improntas de esterillas en cerámicas del Bronce Final de la Peña Negra (Crevillente, Alicante)". Lucentum, XI-XIII, 1992-1994, pp. 39-49.

- Pedro Michó, Mª J. de. "IV.1. La cerámica". La Lloma de Betxí (Paterna, Valencia). Un poblado de la Edad del Bronce. Trabajos Varios del SIP, 94, Valencia, 1998, pp. 27-40.

- Rincón, M. A. del. "El calcolítico y la Edad del Cobre". En Prehistoria de la Península Ibérica. Ariel Prehistoria, Barcelona, 2002, pp. 219-343.

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS

Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

4. Cerámica ibérica y las primeras importaciones coloniales. (ss. VII-II milenio. a.c.).

Los contactos entre las orillas extremas del Mediterráneo se intensificaron a finales del II milenio, gracias a la navegación que practicaron las civilizaciones orientales en las costas de la Península Ibérica, en especial en el sureste, donde tuvieron una alta incidencia los fenicios. La importación de cerámicas micénicas en la costa gaditana señala ya la consolidación de esta ruta, pero no fue hasta inicios del primer milenio a. C. cuando se produjo el asentamiento de colonos semitas que importaron sus formas de vida, sus creencias y provocaron la transformación de la sociedad indígena y su desarrollo técnico.

En este marco de las colonizaciones surgen focos culturales como la mítica cultura tartésica del área andaluza, que daría origen a la cultura turdetana y a la ibérica, esta última en la costa levantina peninsular. No existe una cultura ibérica homogénea en su desarrollo cronológico ni geográfico, ya que ésta se extendió en un amplio territorio que abarcaba desde el área andaluza hasta el mediodía francés con notables diferencias regionales debidas a las diferentes influencias externas (semitas o griegos), y a las variaciones del propio substrato local (fig. 21). Sin embargo, es destacable la homogeneidad que alcanzó creando una sociedad urbana, jerarquizada y de gobierno aristocrático, basada en unas prácticas económicas dirigidas a la producción de excedentes, que utilizó la escritura y alcanzó una elevada tecnificación en la minería, la metalurgia, la agricultura o la cerámica, similar a la existente en las sociedades mediterráneas más avanzadas de su tiempo.



(fig. 21). Fragmento de vaso esgrafiado bruñido de Vinarragell (Museo de Burriana, Castellón). Producción de substrato protoibérico. Según Aranegui, 1987

La cerámica ibérica supone una ruptura radical con la tradición anterior al ofrecer una producción realizada a torno, con pastas tratadas y acabados engobados o decoraciones pictóricas que nos presentan, sobre los propios vasos, motivos geométricos, vegetales, zoomorfos o escenas narrativas de la vida cotidiana, representaciones del mundo de las creencias, e incluso escritura. Su desarrollo se manifiesta además en una elevada complejidad formal. Se producen vasos para todas y cada una de la necesidades de la nueva sociedad: el transporte y la conservación de bienes, para la fermentación de bebidas espirituosas, para su servicio, para la cocción, elaboración y consumo de alimentos, para el culto y el ritual, e incluso para contener colmenas de abejas o para el desarrollo de industrias como el tejido. Naturalmente estas características iban unidas a un desarrollo tecnológico en su elaboración. La cerámica ibérica manifiesta la introducción de innovaciones como el torno rápido de alfarero, los hornos de tiro directo y el control de los gases para conseguir cocciones reductoras y oxidantes.

En cuanto a la historia de su investigación, como indica C. Aranegui (1992), los primeros estudios de la cerámica ibérica que determinaron su origen peninsular y su desarrollo en el marco de las poblaciones protohistóricas se deben a Pierre París (1904). Este arqueólogo francés sistematizó los hallazgos iniciales de Elche y Castellar de Meca (Ayora), entre otros. Posteriormente aparecieron monografías específicas como las de Bosch Gimpera (1915, 1932), que defendía una datación de la cerámica ibérica centrada entre los siglos V y III a. C. así como la existencia de diversos focos con estilos propios y desarrollo cronológico particular que se habrían iniciado a partir de las primeras colonias griegas, citándose en el caso valenciano un núcleo vigoroso en Elche originado en la hipotética colonia de Hemeroskopeion. En los años treinta se produjeron hallazgos como el fragmento decorado con la "dama del espejo" en San Miguel de Liria, que ocasionaron el inicio de las excavaciones en este yacimiento. En los años posteriores a la guerra civil los estudios locales fueron retomados por Ballester (1943), seguido de trabajos como el de Almagro Basch (1948), el Corpus Vasorum Hispanorum (Ballester et al. 1954), u obras de divulgación como la de Pericot (1969).

Técnica.

La evolución de la cerámica ibérica corre paralela a la de la sociedad y manifiesta su transformación hacia una mayor complejidad que incluye especialización en el artesanado, en la producción agrícola y la aparición de nuevas pautas de producción y consumo, así como nuevos ritos de carácter social y religioso. La alfarería debe destinarse a satisfacer esas necesidades y por ello adopta un sistema de producción completamente diferente al doméstico que primaba en épocas anteriores. Aparece el alfarero especializado que debe procesar el material con una productividad mayor, para lo cual se incorpora el procesado de la arcilla (por molido, batido, tamizado y refinado), se introduce el torno rápido y se adopta el horno de doble cámara y tiro directo. Los hornos poseen un asombroso parecido con los de las alfarerías orientales (Tell en-Nasbeh, Meggido o Sarepta en Palestina), o con los de colonias occidentales como Mozia (Cerdeña). Se caracterizan por poseer la cámara de combustión excavada en el subsuelo, predominantemente en planta circular u oval, que incorpora en su centro un muro longitudinal o un pilar alargado para soportar el piso de la cámara de cocción.



(fig. 22) Conjunto cerámico ibérico (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Martí, 1995.

Ésta, también llamada laboratorio, solía ser cilíndrica con un vano de acceso lateral y poseer un suelo perforado (parrilla) construido con adobes y barro. Los hornos pudieron rematarse con cúpula fija o móvil y se construían enteramente con adobes crudos y tapial. Se ha calculado que pudieron contener hasta unas 300 ánforas los mayores, y más de 3000 piezas menores (Coll Conesa, 1998).

En la Comunidad Valenciana se han encontrado hornos ibéricos en Borriol, Alfara de Algimia, Liria, Casillas del Cura y El Rebollar (Requena), El Campello, La Albufereta, Alicante y Elche. Además se han documentado posibles evidencias de producción cerámica en Cervera del Maestrat, Sagunto, Gandía y Peña Negra (Coll Conesa, 1998). La mayor parte de ellos se fechan entre los siglos V al II a. C. y son de planta circular con parrilla sustentada por un muro longitudinal adosado al fondo de la cámara, o por un pilar central.

Tras el procesado del barro, la arcilla depurada se conformaba con un torno rápido, seguramente de inercia y movido por un auxiliar, aunque no se han encontrado evidencias arqueológicas de ello. Tras el secado se procedía a la decoración con pigmentos metálicos, en general óxido de hierro, a veces en engobes tratados con fundentes alcalinos, como lejía de ceniza, para conseguir los barnices rojos. También se realizaban decoraciones plásticas sobre molduras o partes añadidas, y se practicaban calados, como podemos ver en los soportes. Se utilizó el molde cerámico para la confección de terracotas o figurillas. La producción anfórica fue la que probablemente sirvió de base a la articulación del sistema productivo alfarero en un primer momento. Este parece colegirse en el caso del asentamiento fenicio de Benimaquia, el primer centro donde aparecen ánforas locales fechables hacia finales del siglo VII.

Desde el punto de vista económico, la sociedad ibérica se fundamentó en la generación de excedentes agrícolas para su comercialización y ello exigió la preparación de grandes contenedores cerámicos. Esta producción requirió la aparición de especialistas que se dedicaban a la obtención y preparación de la materia prima, al acopio de combustible y a la construcción y mantenimiento de los hornos y del taller. Su trabajo, además, debía proveer a la sociedad de las ánforas necesarias en el momento oportuno - de verano a otoño -, época coincidente con las faenas de recolección y elaboración de los productos agrarios y también la más apropiada para la producción cerámica. Posiblemente la coincidencia temporal de ambas tareas les mantuvo alejados de los trabajos agrícolas y forzó su especialización, la cual se fue completando a lo largo del tiempo con la fabricación de otros productos. Con excepción de las ánforas, la distribución de las producciones solía ser local por lo que proliferaron múltiples pequeños talleres.

En cuanto a las características del producto, la cerámica ibérica del área valenciana se agrupa en dos grandes clases tecnológicas diferenciadas (Mata y Bonet, 1992):

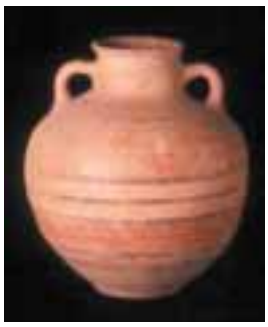
- Clase A o de Cerámica Fina (fig. 22) , en la que se incluyen las piezas elaboradas a torno rápido, con pastas compactas, duras, generalmente de sonido metálico, y sin impurezas visibles. Los acabados que ofrecen suelen ser engobes, bruñidos o alisados. Dentro de la clase A se distinguen dos grupos: cerámicas de cocción oxidante y de cocción reductora. Su fabricación va ligada a la introducción del torno y del horno de tiro directo de convección, aspectos que a su vez se relacionan con producciones especializadas destinadas al comercio. Se inicia entre fines del siglo VII e inicios del siglo VI en la fachada mediterránea peninsular.



(fig. 23) Ollas orientalizantes del siglo VI a. C. (Museo Monográfico de La Alcudia, Elche). Según Ramos, 1989.



(fig. 24) Tinaja fenicia de Penya Negra (Museo Provincial de Arqueología de Alicante). Según Aranegui, 1987.



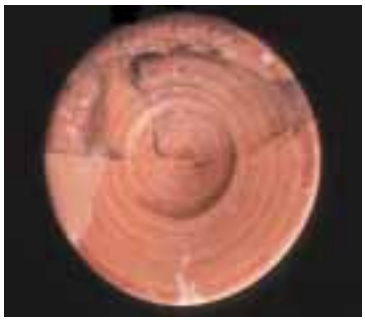
(fig. 25) Urna Cruz del Negro. (Museo Provincial de Arqueología de Alicante).



(fig. 26) Jarra ibérica del siglo VI a. C. de los Villares de Caudete de las Fuentes (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Martí, 1995.



(fig. 27) Tinaja fenicia de Collado de la Cova de Cavall (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Bonet, 1995.



(fig. 28) Plato de barniz rojo de la Peña Negra, Crevillente (Museo Provincial de Arqueología de Alicante).

- Clase B o Cerámica Tosca. Se caracteriza por piezas de terminación poco cuidada, realizadas a torno, con pastas que incluyen gran cantidad de desgrasante, de aspecto poroso y cocción reductora en general. Decoraciones escasas y simplificadas, realizadas por incisión o aplicación plástica. Como en el caso anterior se observan dos calidades: con desgrasante abundante, pasta friable y apta para el fuego, y sin apenas desgrasante visible. Su origen, tecnología y cronología es similar al caso anterior con la salvedad de poseer propiedades mejores para ser utilizada como cerámica de cocina.

Además deberíamos tener en cuenta la cerámica doméstica realizada a mano, con procedimientos rudimentarios, que debe considerarse una pervivencia de las técnicas antiguas anteriores a la adaptación del torno. Su desaparición es paulatina a medida que se generaliza la cerámica realizada en talleres especializados y puede situarse en nuestra área entre los siglos V y IV a. C.

Tipología.

Los estudios sobre tipología de la cerámica ibérica tienen una larga tradición. C. Aranegui y Pla (1981) elaboraron una sistematización válida para el País Valenciano a partir de su morfología. Hace pocos años Mata y Bonet (1992) han presentado otra propuesta basada en atributos tecnológicos, en su funcionalidad y en la morfología. Ruiz y Molinos (1993) nos ofrecen una valoración de las propuestas con carácter global, esencial para quien quiera adentrarse en un conocimiento más profundo del problema. Aquí nos interesa únicamente comentar las peculiaridades de esta producción para familiarizar al lector con ésta. Para ello es oportuno abstraernos de los detalles evolutivos y analizar un modelo general más simple.

En el grupo de cerámicas de influencia fenicia estarían las ánforas, con perfiles ovalados, bocas planas y asas pequeñas en forma de orejeta (fig. 23, 24, 25, 26 y 27), los platos (fig. 28) llanos con ala ancha y pocillo bajo o los platos troncocónicos. Las tinajas ovales o troncocónicas derivarían de las preexistentes de la edad del hierro. La influencia griega se plasmaría en los jarros globulares de base plana o anular (oinokoe), en los grandes cuencos (lebes), en las copas con asas horizontales (skiphos, kylike), en los botijos en forma de pájaro (askos), en los vasos cilíndricos o de sombrero de copa (kalathos), y en las tinajas en forma de gran copa (crátera). Además encontramos tinajas cilíndricas con asas (albarello), soportes, y cerámica doméstica y de cocina como coladores, morteros planos en forma de plato y manos con mangos en T, barriletes con dos asas, colmenas o cilindros grandes, así como vasos con pitorros bajos, llamados cerveceros, o pesas de telar estampilladas con letras o motivos de lobos.

La cerámica ritual incorpora no sólo los vasos decorados (fig. 29, 30 y 31) sino formas específicas de carácter funerario: urnas con tapa y asas (de orejeta o de borde dentado), y urnas biansadas con tapadera de plato o cuenco, realizadas para contener las cenizas de los difuntos tras el rito de incineración. También serían de uso ritual los pequeños vasos globulares -caliciformes- y las jarritas de cuerpo oval con asa, llamadas ampuritanas, que sirvieron de vasos de ofrenda o libación. Pero son las terracotas los elementos más característicos de los lugares de culto ibéricos, generalmente situados lejos de los poblados, en elevaciones o cerca de rutas importantes. En La Serreta (Alcoi) se documentan exvotos que representan imágenes propiciatorias de la fertilidad, como evidencia la diosa que amamanta a dos niños (fig. 32), personajes masculinos y femeninos y partes del cuerpo. Se utilizó para su confección el modelado manual, el



(fig. 29) Albarelo del Tossal de Sant Miquel (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Bonet, 1995.



(fig. 30) Kernos ritual. Museo Monográfico de la Alcúdia (Elche).



(fig. 31) Kernos ritual. Museo Monográfico de la Alcúdia (Elche).



(fig. 32) Placa con escena de la fecundidad de La Serreta. Museo de Alcoi. Según Aranegui, 1987.



(fig. 33) Quemaperfumes con cabeza de Démeter. Museo Provincial de Arqueología de Alicante (MARQ). Según Aranegui, 1987



(fig.34) Pebeteros con cabeza de divinidad femenina de Guardamar del Segura. Museo de Guardamar.

molde y el torno, a veces combinando estas técnicas. Las terracotas aparecen también en las necrópolis como en la Albufereta (Alicante), en San Antón de Orihuela o en el Corral de Saus (Moixent), donde se halló un molde con una posible representación del dios púnico-ebusitano Bes. Otras imágenes remiten a modelos clásicos, como los quemaperfumes con cabeza de Démeter del Tossal de la Cala (Benidorm) (fig. 33) o del Puntal dels Llops, o su posible derivación hallada en el Castillo de Guardamar (fig. 34). Otras representaciones humanas de carácter más local se han hallado en Sagunto, Liria, Gandía o El Puig de Alcoi, mientras figuras animales como caballos proceden de Liria y Caudete de las Fuentes, toros de La Alcudia, San Antón y la Albufereta, o palomas de la Serreta.

Evolución histórica.

En el desarrollo general de las producciones ibéricas se señalan varias etapas (Ruiz y Molinos, 1993), que requieren ciertas adaptaciones para explicar el caso valenciano:

Ibérico I (aprox. 600-530 a. C.): Se caracteriza por su fuerte influencia fenicia, con piezas que imitan las propias de las colonias semitas del sudeste (cuencos trípode, urnas ansadas o ánforas carenadas). En el territorio valenciano se documenta desde fines del siglo VII a. C. en yacimientos que presentan fuertes indicios de contactos con el mundo semita, turdetano y en especial con las colonias fenicias de la desembocadura del río Guadalhorce (Vinarragell, Los Villares de Caudete de las Fuentes, Los Saladares de Orihuela y La Penya Negra de Crevillente). Se encuentran cerámicas policromas, cerámica de cocción reductora y cerámica de engobe rojo, junto a producciones bruñidas espatuladas de tradición local.

Ibérico II (aprox. 530-425 a. C.): En este momento se amplia el repertorio formal y se introducen tipologías de origen griego, como copas jonias o áticas. Son característicos los vasos con bordes en perfil de cabeza de ánade, las urnas de orejetas, los cuencos de borde engrosado, etc. Se desarrolla la decoración pintada policroma. En esta etapa llegan por vía de comercio las cerámicas griegas áticas de figuras negras y de figuras rojas.

Ibérico III (aprox. 450-300 a. C.): Se caracteriza por una mayor diversificación tipológica y por la aparición de tradiciones técnicas locales, como la cerámica ibérica gris del área catalano-valenciana, la desaparición de la policromía y el final de las importaciones griegas de figuras rojas.

Ibérico IV (aprox. 350-150 a. C.): Marca el máximo esplendor decorativo de la cerámica ibérica valenciana con un gran desarrollo formal y la aparición en los vasos pintados de los estilos decorativos de Liria o de Elche-Archena. Aparecen la conocida forma de "sombrero de copa" o kalathos y los vasos ornitomorfos o askos.

Ibérico V (aprox. 175-60 d. C.): Desarrollo paralelo a la ocupación romana, en la que continúan los estilos anteriores, al tiempo que la cerámica utilitaria será esencialmente de producción local, aún con pocas importaciones de las producciones romanas en las que se sucederán las cerámicas de barniz negro, generalmente de la zona de la Campania, y posteriormente las sigillatas, o cerámicas de barniz rojo brillante, junto a las ánforas que portan el vino itálico.

En la clasificación tradicional de las decoraciones pintadas de la cerámica ibérica se suceden cuatro estilos, según las propuestas de Tarradell y Aranegui: el geométrico, el vegetal, el narrativo y el simbólico. El estilo geométrico utiliza con profusión las bandas, los semicírculos trazados a compás y las ondas trazadas con pincel múltiple. Esta decoración es común entre los siglos V y IV a. C. Hacia el siglo III a. C. se integran los elementos vegetales con temas como la hoja de hiedra, flores de grandes pétalos, rosetas o motivos palmiformes. Se consigue la plasmación del movimiento con tallos ondulantes. Posiblemente el uso de esos motivos ya incorporó la



(fig. 35) Motivos decorativos de la cerámica Elche-Archena. Museo Monográfico de la Alcúdia (Elche). Según García Hernández, 1987.

expresión del simbolismo asociado al elemento vegetal representado. El estilo narrativo se desarrolla desde el siglo III a. C. y se documenta en el Monastil de Elda, en escasos ejemplares de Elche, Oliva, Caudete de las Fuentes y, con una profusión inusitada, en el Cerro se San Miguel de Liria. En el se representan escenas guerreras, cinegéticas o rituales que nos permiten apreciar aspectos sociales de difícil conocimiento por otras fuentes. Finalmente se denomina estilo simbólico al desarrollado en el Bajo Vinalopó y Segura, hasta Cartagena y Benidorm (fig. 35). Posee su centro principal en La Alcudia de Elche, ciudad que en época romana se denominaría Ilici. Las representaciones de ésta corresponden al grupo decorativo de Elche-Archena siguiendo la clasificación de autores como Obermaier y Heiss, Blanco Freijeiro o Llobregat, y se caracterizan por la presencia de aves, lobos llamados "carniceros", peces, antropomorfos alados, otros zoomorfos y gran variedad de pequeños motivos florales y geométricos. Su desarrollo parece centrarse entre finales del siglo III y el siglo I a. C.

Esos cuatro estilos se suceden y simultanean con independencia de otros factores de afinidad regional que ha destacado Carmen Aranegui (1992). Esta autora considera que en las tierras valencianas se dieron dos grandes grupos de producciones decoradas ibéricas. Por un lado estarían las cerámicas de Alicante, emparentadas con las de Murcia y Albacete, y por otro las del Levante, que incluiría las producidas entre la cuenca del Júcar y el Campo de Tarragona.

El primer grupo presentaría afinidades con las cerámicas andaluzas entre los siglos VI al IV a. C., aunque se diferencia de aquellas por la mayor influencia griega en las formas (copas con asas, platos de peces, oinokoes o jarros, y vasos en forma de ave), así como por un mayor cuidado en la decoración pictórica de bandas, filetes y círculos, y en especial por la presencia de las decoraciones icónicas (aves, animales, mayor naturalismo vegetal) que aparecen en el siglo IV en lugares como El Puig de Alcoi o Cabezo Lucero (Guardamar), a veces denotando influencia griega en los rameados o en los platos decorados con peces como en el Tossal de la Cala (Benidorm). En algunas piezas se desarrollan escenas narrativas que incorporan la figura humana hacia el siglo III. Ricardo Olmos supone que estas escenas se encuentran en obras de encargo, las cuales reproducen en general representaciones de carácter funerario, juegos semejantes a los de gladiadores o la caza, mientras los vasos que las portan formarían parte del ritual funerario como galardón o como elemento de significado ritual. Pero es en Elche donde encontramos la culminación del estilo figurativo entre los siglos II y I a. C. (García Hernández, 1987; Ramos, 1995 a y b). Las decoraciones se plasman sobre kalathos, lebes o copas, así como sobre oinokoes y tinajas, y el estilo abarca desde Verdolay (Murcia) hashasta Benidorm. No se trata de escenas narrativas sino representaciones de aves con las alas explayadas (fig. 36), divinidades antropomorfas aladas, rostros frontales o cuadrúpedos con las fauces abiertas (carniceros) (fig. 37) que se han interpretado como imágenes de carácter simbólico. Estos motivos aparecen como el centro de la composición, reforzando su posición pequeños motivos espirales o palmetas oblicuos que dirigen la atención hacia ellos. Incluso en los escasos vasos narrativos las figuras centrales son enfatizadas (tema del cazador de leones o del jinete). Nordström (1973) propuso la agrupación de los vasos de Elche en varios talleres (maestro de las águilas, de los peces, de las aves y de las liebres), y destacó los oinokoe con ojos pintados junto al pico vertedor atribuyéndoles un significado profiláctico como el que poseen las representaciones de ojos en la cerámica griega. Las



(fig.36) Oinochoe con ave y deidad alada. Museo Monográfico de la Alcúdia (Elche). Según Aranegui, 1987.



(fig. 37) Urna con decoración simbólica, guerrero y lobo. Museo Monográfico de la Alcúdia (Elche). Según Aranegui, 1987.

decoraciones de la cerámica ibérica de Elche manifiestan una madurez compositiva y un cierto refinamiento que llevaron a Tarradell a considerarlas fruto de una sociedad basada en una economía más mercantil que agropecuaria.

En relación con el grupo del Levante, las cerámicas más antiguas se documentan en Vinarragell (Burriana), El Torrelló (Almassora) o Caudete de las Fuentes. Las primeras decoraciones narrativas sobre cerámicas de esta área se localizaron en la necrópolis del Castellar de Oliva en 1924, y posteriormente en San Miguel de Liria, donde se ha constatado su presencia en claros contextos de uso ritual. En esta zona los vasos decorados suelen ser los kalathos, los lebes y las tinajas, con oinokoes y urnas ocasionales (Aranegui et al, 1997). Las decoraciones se disponen sobre un friso continuo (vaso de los guerreros, vaso de la procesión, vaso de la doma o vaso del combate naval). De forma más escasa se desarrolla en metopas horizontales o con frisos superpuestos (vaso de la caza, vaso del caballero espantado), delimitados por franjas geométricas. Algunas vasijas con escenas presentan inscripciones ibéricas que se han interpretado como escritos relacionados con la escena o con el artista. Los elementos que delimitan la composición suelen ser gruesas bandas horizontales encerradas por filetes, a veces con series de ondas en el lado de las escenas, mientras en sentido vertical se encuentran elementos variados flanqueados por roleos, tallos u ondas. Las escenas suelen presentar elementos intercalados como hojas y flores, estrellas, triángulos y símbolos como el zapatero y el molinillo (trisquelos).

Liria, la ibérica Edeta, ha ofrecido una treintena de vasos con representaciones humanas, realizados por un extenso número de pintores que, sin embargo, utilizan convencionalismos comunes como el dibujar los cuerpos de frente hasta la cintura, las caras y piernas de perfil, y expresar el movimiento dibujando los pies de puntillas. Se utilizan tanto tintas planas como perfilados o minuciosas representaciones que detallan la indumentaria, según la expresión propia de cada autor, destacando en detalle y calidad de ejecución el famoso vaso de los guerreros (fig. 38). De hecho el tema bélico es el más numeroso. Representa guerreros en combate o en exhibición, tanto peones de infantería -exclusivos en el vaso 150 de Liria- como jinetes sentados a la amazona, que



(fig. 38) Vaso de los Guerreros de Sant Miquel de Lliria (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Bonet, 1995.

manejan variadas armas y visten túnicas cortas con tirantes cruzados sobre el pecho, con faldellín de tiras y calzados con botines. Para Aranegui (1997: 71) ello ofrece una imagen abstracta del guerrero, de marcado carácter colectivo y masculino, que ha perdido las connotaciones heroicas helénicas y muestra únicamente la destreza y la capacidad de los ciudadanos guerreros. Otro tema abordado con frecuencia es el cinegético, con escenas de caza de ciervo y jabalí, y también la doma del caballo y del toro. La complejidad de la sociedad ibérica se percibe además en las escenas de cortejos (fig. 39) o de danza ritual, acompañadas de instrumentos



(fig. 39) Kalathos con procesión, de Sant Miquel de Lliria (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Bonet, 1995.

musicales, entre cuyas representaciones existe una posible escena de cortejo nupcial (kalathos 107 de Liria), pero que en cualquier caso manifiestan la práctica de complejos rituales en los que intervenían hombres y mujeres, guerreros y jinetes, al son de la música, siempre en representaciones colectivas. Destaca como aspecto significativo la presencia de la mujer, bien abanicándose, bien como centro de una escena del traslado de la novia, o bien un hombre y una mujer sobre un caballo como manifestación de su condición de esposos. Estas imágenes manifiestan la generación de un espacio social relevante de la mujer en el seno de la sociedad ibérica.

Dentro del estilo narrativo las cerámicas de los Villares de Caudete, antigua Kelin íbera, muestran animales quiméricos como pegasos, hipocampos o centauros (Mata, 1991), de forma que ilustran temas míticos diferenciados de las imágenes que nos ofrece Liria, y que de alguna manera encuentra paralelos en vasos tardíos de la necrópolis de Corral de Saus en el vaso de la lucha entre la Esfinge y el guerrero (Izquierdo, 1995), o el vaso tardío del Ciclo de la Vida hallado en Valencia. Las escenas se desarrollan en friso corrido o en paneles y se combina con aplicaciones plásticas como cabezas de carnero que funcionalmente son pitorros.

La cerámica ibérica fue objeto de intercambio comercial como contenedor de productos agrícolas (ánforas), o como objeto de alguna significación. Los Kalathos y los olpes o jarros decorados con ojos de la zona alicantina se comercializaron en las islas Baleares, en la Provenza, en la Liguria y en la costa norte valenciana y catalana como han evidenciado los estudios de N. Alvarez, M. J. Conde, y A. Fernández.

Junto a las producciones ibéricas encontramos numerosas importaciones del mundo clásico, como cerámicas griegas arcaicas o áticas de figuras negras (s. VI a inic s. V a. C.). En este primer grupo podemos incluir copas jonias o samias identificadas en Borriol, Peñíscola, Rossell, Los Villares de Caudete, Sagunt, l'Albufereta, el Molar (Guardamar). Cerámica corintia del siglo VI se ha hallado en Picanya y Vilajoyosa. Por otra parte, vasos áticos de figuras negras sobre fondo rojo se han encontrado en Benicarló, Torre la Sal (Cabanes), Puig de la Nau y Puig de la Misericòrdia (Vinaroz), l'Orleil y Sant Josep (Vall de Uxó), Sagunt, San Miguel de Liria, Covalta, la Bastida de les Alcusses (Mogente), el Molar y Cabezo Lucero (Guardamar), Elche y El Oral (San Fulgencio). Estos materiales antiguos se relacionan con el comercio griego de origen fóceo de bienes de prestigio que marcan una primera etapa de intercambio en relación con la transformación de la sociedad ibérica (García y Llopis, 1995). Desde el último cuarto del siglo VI y primera mitad del s. IV a.



(fig. 40) Skyphos ático de los Villares de Caudete (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Abad, 1988.

C. el comercio prosigue con la llegada de vasos áticos de figuras rojas (fig. 40), presentes en el Tossal de Manises, l'Albufereta, Cabezo Lucero, o Campello, Alcoi, Cocentaina, los Villares, l'Orleil, Benicarló y otros muchos lugares (García, 1995). En general, las cerámicas griegas representan formas para el consumo

del vino (cráteras, skiphos y copas), o para otras necesidades (lecane, askos, platos de pescado o cuencos). Como objetos de prestigio, muchas se encuentran en las necrópolis como ofrendas al difunto, habiendo sido probablemente utilizadas en las libaciones y ritos funerarios. Finalmente su interés trasciende al hecho comercial ya que las propias decoraciones de las cerámicas áticas sirvieron de inspiración a algunos de los motivos que se desarrollan en la pintura cerámica ibérica.



(fig.41) Piezas de barniz negro de la Albufereta. Museo Provincial de Arqueología de Alicante (MARQ). Según Aranegui, 1987.

Desde finales del siglo IV hasta el siglo I a. C. se produce una disminución de la importación de cerámicas áticas que son sustituidas por las producciones de barniz negro (fig. 41, 42), llamadas así por presentar un engobe negro brillante de aspecto casi vítreo, herederas en último término de las primeras. Éstas se fabricaron en múltiples colonias griegas, en talleres de la Campania -zona de los alrededores de Nápoles- como Cales, Ischia o Minturnae. Por este motivo se clasificaron en tres grupos que se suceden cronológicamente llamados Campaniense A, B y C, aunque también se fabricaron en Etruria o en Rosas (Gerona). Estas cerámicas se encuentran con profusión en los yacimientos valencianos ocupados entre el siglo III y el I a. C. y se consideran esencialmente resultado del influjo romanizador que desembocó en la conquista de la costa peninsular (Tordera, 1995).



(fig. 42) Conjunto de cerámica de barniz negro. El Tossal de Sant Miquel de Lliria. (Museo de Prehistoria de Valencia). Según Bonet, 1995.

Finalmente las ánforas manifiestan prontas importaciones de vino o aceite procedente de la zona del estrecho, de Massalia, Etruria y de las colonias griegas itálicas (Ribera, 1982; Fernández et al. 1987), al tiempo que sirvieron también como modelos para la creación de las morfologías típicas ibéricas que alcanzaron gran desarrollo y difusión desde centros de producción como Casillas de Cura o el Campello.

Bibliografía (Capítulo 4)

CERÁMICA IBÉRICA

- Abad, L; Sanz, R. La cerámica ibérica con decoración figurada de la provincia de Albacete. Iconografía y Territorialidad en Saguntum, nº 29, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 1995, pp. 73-84.

- Almagro Basch, Martín. "Sobre el origen y cronología de la cerámica ibérica". IV Congreso de Arqueología del Sudeste (Elche, 1948), Cartagena, 1949, p. 382.

- Almagro Basch, M. "El estado actual de la clasificación de la cerámica ibérica". VI Congreso de Arqueología del Sudeste, Alcoi, 1950.

- Álvarez García, N. "Producción de ánforas contestanas: el almacén de El Campello (Alicante)". Cypsela, nº XII, Museu d'Arqueologia de Cataluña, Centre d'Investigacions Arqueològiques, Girona, 1998, pp. 213-226.

- Álvarez, N.; Castelló, J.S.; Gómez, C. Estudio preliminar de las ánforas del Alt de Benimaquía (Dénia, Alicante) en Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 21, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castelló de la Plana, 2000, pp. 121-136.

- Anton Bertet, G. "Análisis por difracción de rayos X de cerámicas ibéricas valencianas, Valencia, 1973.

- Aranegui Gascó, C. "La cerámica gris monocroma. Puntualizaciones sobre su estudio". Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 6, 1969.

- Aranegui Gascó, C. "Cerámica ibérica de la serreta (Alcoy). Los platos". Trabajos de Arqueología dedicados a Pío Beltrán. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 10, 1970.

- Aranegui Gascó, C. "Industria y comercio de la cerámica de la cerámica ibérica en la cerámica ibérica

en el País Valenciano". Actas del I Congreso de Historia del País Valenciano, Valencia, 1971.

- Aranegui Gascó, C. "Las artes decorativas en la cerámica ibérica valenciana". Saitabi, XXIV, 1974.

- Aranegui Gascó, C. "Cerámica gris de los poblados ibéricos valencianos". Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 11, 1975.

- Aranegui Gascó, C. Historia de la cerámica valenciana. La Antigüedad. Vicent García Ed. Valencia, 1987.

- Aranegui Gascó, C. La cerámica ibérica. Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, 1992.

- Aranegui Gascó, C. "Les ibères à travers leurs images". En Les Ibères, Barcelona, 1997, pp. 175-187.

- Aranegui Gascó, C. Escenas de la ciudad ibérica. Las cerámicas de Lliria (Valencia), Epísteme, serie Eutopías, Valencia, 1997, 28 pp.

- Aranegui Gascó, C. "La decoración figurada en la cerámica de Llíria"; en Aranegui Gascó (ed), Damas y caballeros en la ciudad ibérica, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997, pp. 49-116.

- Aranegui Gascó, C. "La sociedad ibérica vista a través de las imágenes sobre cerámica de Llíria"; en Aranegui Gascó (ed), Damas y Caballeros en la ciudad ibérica, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997, pp.161-170.

- Aranegui Gascó, C.; Mata, C.; Pérez Ballester, J.(ed.). Damas y caballeros en la ciudad ibérica, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997, 181 pp.

- Arasa i Gil, F.; Mesado Oliver, N. La ceràmica d'importació del jaciment ibèric de la Torre d'Onda (Borriana, la Plana Baixa). Archivo de Prehistoria Levantina, nº XII, S.I.P. de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1997, pp. 375-408.

- Asensio i Vilaró, D."El fenomen de la imitació local d'àmfores Púnico-Ebusitanes a la Cossetània Ibèrica (segles IV-III aC.)". Saguntum, Extra-3, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 381-387.

Ballester, I. "Las cerámicas ibéricas arcaizantes valencianas". Comuicación al I Congreso Arqueológico del Levante, 1946.

- Ballester, I.; Fletcher, D,; Pla, E.; Jordá, J.; Alcocer, A. Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria. CSIC, Madrid, 1954.

- Bonet Rosado, H.; Mata Parreño, C. "La cerámica ibérica del siglo V a. C. en la Edetania". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp. 31-47.

- Bosch Gimpera, P. "El problema de la cerámica ibérica". Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 7, Madrid, 1915.

- Bosch Gimpera, P. "Todavía el problema de la cerámica ibérica". Cuadernos del Instituto de Historia, Serie Antropologica, nº 2, México, 1958.

- Clausell, G. "Nuevos hallazgos fenicios en la provincia de Castelló". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 16, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castelló de la Plana, 1995, pp. 93-106.

- Coll Conesa, J. "Aspectos de tecnología de producción de la cerámica ibérica". Saguntum, Extra-3, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 191-207.

- Conde, M. J. "Una producció ceràmica característica del món ibèric tardà: el Kalathos "Barrte de copa". Fonaments, 8, 1992, pp. 117-169.

- Duarte, F.; Garibo, J.; Mata, C.; Valor, J.P.; Vidal, X. "Tres centres de producció terrissera al territori de Kelin". Saguntum, Extra-3, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 231-239.

- Espí, I. Anàlisi petrològica de ceràmiques del ferro I i ibèric antic de jaciments de l'Alcoià i El Comtat en Recerques del Museu d'Alcoi, nº 9, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 2000, pp. 107-118.

- Espí, I.; Moltó, S. "Revisió cronològica de la ceràmica feta amb torn del Puig d'Alcoi". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp. 87-98.

- Fernández de Avilés, A. "Rostros humanos de frente en la cerámica ibérica". Ampurias, VI-VIII, 1944-1946, p. 161.

- Fernández, A. "Una producción de ánforas de base plana en los hornos romanos del Mas d'Aragó (Cervera del Maestrat, Castellón) en Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 16, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castelló de la Plana, 1995, pp. 211-219.

- Fernández, A; Gómez, C; Ribera, 1987. "Las ánforas griegas, etruscas y fenicio-púnicas en las costas del País Valenciano, España". Actas of European Symposium Navies and Commerce of the Greeks, the Carthaginians and the Etruscans in the Thyrrhenian Sea, Ravello, 1987.

- Figueras, F. "Los alfares alicantinos". Saitabi, 9-10, 1943, p. 49.

- Figueras, F. "Estratigrafía cerámica de la Albufereta de Alicante. Las pinturas ibéricas. I Congreso de Arqueología del Levante Español, (Valencia 1946), Saitabi 28, 1948, p. 138.

- Fletcher, D. "Sobre la cronología de la cerámica ibérica". Archivo Español de Arqueología, XVI, 1943, p. 109.

- Fletcher, D. "Unos interesantes fragmentos cerámicos del poblado de San Miguel de Liria". Archivo Español de Arqueología, nº 81, 1950, p. 435.

- Fletcher, D. "Sobre el origen y cronología de los vasos ibéricos de borde dentado". Saitabi, IX, Valencia, 1953.

- Fletcher, D. "Sobre los límites cronológicos de la cerámica pintada de San Miguel de Liria". Actas IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, (Madrid 1954), Zaragoza 1956, p. 743.

- Fletcher, D. "Toneles cerámicos ibéricos". Archivo de Prehistoria Levantina, VI, 1950, p. 435.

- Fletcher, D. "Las urnas de orejetas perforadas". VII Congreso Nacional de Arqueología (Sevilla-Itálica, 1963). Zaragoza, 1964.

- García Fuentes, J.M. "Cerámicas protoibéricas e ibérico-antiguas en la punta d'Orleyl (La Vall d'Uixó, Castellón): Aproximación a la identificación del horizonte protoibérico e ibérico antiguo en la Plana Baixa". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp. 21-30.

- García i Martín, J.M.; Grau, I. "Les ceràmiques gregues als jaciments ibèrics de L'Alcoià i el Comtat". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp. 119-130.

- González Alcalde, J. "Simbología de la diosa Tanit en representaciones cerámicas ibéricas". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 18, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castellón de la Plana, 1997, pp. 329-343.

- González-Prats, A. "La tipología cerámica del horizonte II de Crevillente". Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 14, 1979.

- González-Prats, A. "En torno a la cerámica de cocina del mundo ibérico. Materiales del castillo del río Aspe (Alicante)". I.E.A., 33, Alicante, 1981.

-Grau Mira, I."Ceràmiques d'importació fenícies i púniques de la col.lecció del centre d'estudis contestans". Alberri, Quaderns d'investigació del Centre d'Estudis Contestans, 11, Centre d'Estudis Contestans, Cocentaina (Alicante), 1998, pp. 9-24.

- Izquierdo Peraile, M. I. "Un vaso inédito con excepcional decoración pintada procedente de la necrópolis ibérica de Corral de Saus (Moixent, Valencia)" en Saguntum, nº 29, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 1995, pp. 93-104.

- Izquierdo Peraile, M. I. "Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica. El ejemplo del Corral de Saus". Archivo Español de Arqueología, nº 173-174, vol. 69, Dpto. de Historia Antigua y Arqueología, Centro de Estudios Históricos, CSIC, Madrid, 1996, pp. 239-262.

- López Bravo, F. "Propuesta tipológica para urnas de cierre hermético con apéndices perforados del norte de Castellón y sur de Tarragona". Saguntum, nº 33, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 2001.

- López Seguí, E. "La alfarería ibérica en Alicante. Los alfares de la Illeta dels Banyets, La Alcudia y el Tossal de Manises". Saguntum, Extra-3, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 241-2

- Maestro, E. M. Cerámica ibérica decorada con figura humana. Zaragoza, 1989.

- Martí Bonafé, Mª.A. "Cerámicas ibéricas con decoración impresa de Arse (Sagunt, València)". Saguntum, nº 27, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 1994, pp. 207-211.

- Martínez Rosselló, M. "Aportació metodològica a l'estudi de les ceràmiques ibèriques a mà". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 17, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castellón de la Plana, 1996, pp. 309-319.

- Martínez Valle, A.; Castellano Castillo, J.J. "Los hornos ibéricos de las Casillas del Cura (Venta del Moro)". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp. 61-69.

- Martínez Valle, A.; Castellano Castillo, J.J. Sáez Landete, A. "La producción de ánforas en el alfar ibérico de las Casillas del Cura (Venta del Moro, Valencia)" Saguntum, Extra-3, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 225-229.

- Mata Parreño, C. Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia): Origen y evolución de la Cultura ibérica. Trabajos Varios del SIP, 88, Valencia, 1991.

- Mata Parreño, C. "La ciudad ibérica de Edeta y sus hallazgos arqueológicos". En Aranegui Gascó (ed), Damas y Caballeros en la ciudad ibérica, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997, pp. 15-48.

- Mata Parreño, C.; Bonet Rosado, H. "La cerámica ibérica del siglo V a. C. en el País Valenciano". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pag. 7.

- Mata Parreño, C. et al. "Las cerámicas ibéricas como objeto de intercambio". Saguntum, Extra-3, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 389-397.

- Mata Parreño, C.; Soria Combadiera, L. "Marcas y epígrafes sobre contenedores de época ibérica". Archivo de Prehistoria Levantina, nº XII, S.I.P. de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1997, pp. 297-374.

- Nordström, S. La céramique peinte de la province de Alicante. Acta Universitaria Stocholmiensis, I y II, Estocolmo, 1969.

- Oliver Foix, A. "La cerámica ibérica de Castellón durante el Ibérico Antiguo y Pleno". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp. 11-19.

- Olmos Romera, R. "La cerámica de importación griega en el mundo ibérico". Homenaje a D. Fletcher, Valencia, 1984.

- Olmos Romera, R. "Algunos problemas historiográficos de cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950". Revista de Estudios Ibéricos. Tomo I, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1994, pp. 311-333.

- Page, V. Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia. Madrid, 1984.

- Pérez Ballester, J. "Decoraciones geométricas, vegetal y figurada: tres grupos de motivos interrelacionados"; en Aranegui Gascó (ed), Damas y Caballeros en la ciudad ibérica, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997, pp.117-160.

- Pérez Ballester, J.; Mata Parreño, C. "Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València). Función y significado en los estilos I y II". Saguntum, Extra-1, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 1998, pp. 231-244.

- Pericot, L. Prólogo al Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de San Miguel de Liria. Madrid, 1954.

- Pericot, L. Cerámica ibérica. Ed. Destino, Barcelona, 1979.

- Pla, E. Cerámicas polícromas en los poblados ibéricos valencianos". X Congreso Nacional de Arqueología, Mahon 1967, p. 288.

- Pla, E.; Aranegui, C. "La cerámica ibérica". La Baja época de la cultura ibérica. Madrid, 1981.

- Pottier, E. "Le probleme de la céramique ibérique" Journal des Savants, París, 1905.

- Poveda Navarro, A. M. "Representaciones humanas en la cerámica ibérica pintada de 'el Monastil' de Elda". Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, Elx, Ajuntament d'Elx, 1995, vol. I, pp. 319-328.

- Ramos Fernández, R. "Consideraciones sobre la temática pintada en la cerámica ibérica de Elche". Annali della Facoltá di Lettere e Filosofia, XVI (XII), 1, Studi Classici. Perugia, Universitá degli studi di Perugia, 1988/89, pp. 169-190.

- Ramos Fernández, R. "La expresión iconográfica en la cerámica ibérica de Elche". Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, Elx, Ajuntament d'Elx, 1995, vol. I, pp. 283-298.

- Ramos Fernández, R. "Las representaciones de grifos en la cerámica Ibérica de la Alcudia. Su interpretación simbólica". Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, Elx, Ajuntament d'Elx, 1995, vol. I, pp. 313-318.

- Ramos Fernández, R. "El sacrificio de los dioses. Otra lectura de las escenas pintadas en un vaso de Liria". Arse, nº 28-29, Centro Arqueológico Saguntino, Sagunto (Valencia), 1994-1995, pp. 129-133.

- Ramos Folqués, A. Cerámica Ibérica de la Alcudia (Elche-Alicante). Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990, 275 pp.

- Ramos Sáinz, Mª L. "La cerámica de aplicación arquitectónica desde época protoibérica hasta época visigoda (ss. VII a.C.-VII d.C.)" en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 32-37.

- Ribera, A. Las ánforas prerromanas valencianas (fenicias, ibéricas y púnicas. Trabajos varios del SIP, Valencia, 1982.

- Rodríguez Ramos, J. "Liria XIIC: ¿un kálathos ibérico dedicado a Proserpina?". Faventia, 16/2, Universitat Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1994, pp. 65-81.

- Rosas, M. "Ceràmiques gregues i campanianes del poblat de Sant Josep (La Vall d'Uixó, Castelló)". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 16, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castelló de la Plana, 1995, pp.

- Ruíz Bremón, M. "La sirena del 'Vaso de la Cabalgata Nupcial' de Liria y su interpretación funeraria". Saguntum, nº 27, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 1994, pp. 197-205.

- Sala Sellés, F. "Consideraciones en torno a la cerámica ibérica del siglo V a. C. en las comarcas meridionales de Alicante". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp. 109-116.

- Santos Velasco, J. A.; Tortosa Rocamora, T. "Las cerámicas ibéricas pintadas de Elche y Archena en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional". Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, Elx, Ajuntament d'Elx, 1995, vol. I, pp. 305-312.

- Tortosa Rocamora, T. "Los grupos pictóricos en la cerámica del sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena". Saguntum, Extra-1, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 1998, pp. 207-216.

- Vázquez Hoys, A. M. "A propósito de la serpiente en las cerámicas ibéricas de Elche". Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, Elx, Ajuntament d'Elx, 1995, vol. I, pp. 329-338.

- Vidal Ferrús, X.; Martí Bonafé, Mª Á.; Mata Parreño, C. "La cerámica ibérica de la segunda mitad del siglo V a. C. en los Villares (Caudete de las Fuentes, (València): Formas y Decoraciones". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 6, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1997, pp.

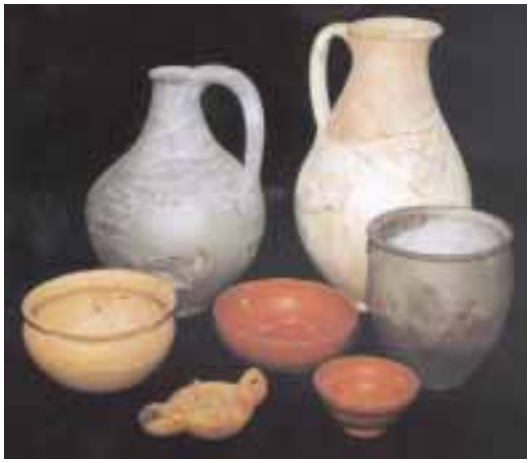
- Vilà Pérez, C. "La cerámica ibérica con representaciones de la divinidad de Elche en "Arquitectura templal ibérica". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 18, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castellón de la Plana.

- Vilà Pérez, C. "El contexto religioso de la cerámica de San Miguel de Líria en "Arquitectura templal ibérica". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 18, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castellón de la Plana.

- VVAA. Saguntum i El Mar, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1991, 118 pp.

5. La Cerámica en época romana (ss. II a.C. - III d.C.)

En el tratado del 226 a. C. Roma había establecido en el río Ebro su frontera con el área de influencia de Cartago. Poco después estalló la Segunda Guerra Púnica (219-202 a. C.), iniciada con el sitio de Sagunto, aliada de Roma, por Aníbal. El fin de la guerra significó la adscripción de la costa peninsular a la metrópolis desde el 197 a. C. Sin embargo, las acciones directas de los romanos sobre el territorio no se manifestaron hasta el último tercio del siglo II a. C., con hechos como la fundación de Valentia (138 a. C.) y el asentamiento de veteranos del ejército. Los colonos que paulatinamente fueron llegando en un largo proceso, articularon el espacio de la urbs romana con estatus de colonia y de su territorio. El sistema agrario romano se fundamentaba en el cultivo del olivo, la vid y el trigo. Su explotación exigía la comercialización de los productos derivados -esencialmente aceite y vino- desde los predios o fundus. La finca rústica, como unidad de producción básica, no sólo debía poseer las instalaciones esenciales para los trabajos agrícolas, el procesado del producto y su conversión en un bien monetizable, sino que además, debía disponer de las instalaciones auxiliares para fabricar los contenedores que facilitaban su comercialización y conservación. En sus talleres alfareros (officinae figulariae, officinae figliniae) se fabricaban las cerámicas necesarias para el uso cotidiano -ánforas, tinajas, ladrillos, tejas, ollas, cántaros, lebrillos, cazuelas, etc-. Sin embargo, en los primeros siglos de la romanización, se percibe una clara pervivencia de las producciones ibéricas en técnicas y tipologías en centros como Ilici o Edeta hasta bien entrado el Imperio.



(fig. 43) Foto con cerámica común romana hallada en Liria. Museo de Liria.

Se instalaron también centros de producción cerámica en pesquerías que explotaban la riqueza marina para la fabricación de salazones o las conocidas salsas de pescado o garum, y en los predios de grandes comerciantes (mercatores, negotiatores) dedicados a la distribución mayorista. La propia cerámica fue un bien de comercio esencial por la especialización en producciones de calidad reconocida (opus figlinum), que eran destinadas a un consumo masivo. Los talleres buscaban también los lugares donde las arcillas tenían las propiedades requeridas para confeccionar determinados productos, como la naturaleza calcáreo-ferruginosa necesaria para la confección de la terra sigillata, barros refractarios para la cerámica de cocina, etc. o donde el mercado requería un producto concreto como en las cercanías de santuarios o lugares de culto, especializadas en la producción de los exvotos o de vasos utilizados en los diversos rituales.

La cerámica romana era económica y se encontraba disponible para todas las capas de la sociedad (fig. 43), integrando por ello en su fabricación sistemas de organización y producción muy rentables, diferenciados en diversos modelos que incluían desde industrias domésticas a grandes talleres especializados o incluso establecimientos dependientes de la administración estatal. La mano de obra de los grandes talleres estaba constituida básicamente por esclavos, altamente especializados en todos los niveles de la jerarquía del taller. A pesar de que la propiedad pertenecía siempre a hombres libres (civis o liberti) posesores del terreno (domini praedii), el oficio podía ser ejercido por empresarios (officinatores) con la autorización del primero si no lo ejercía aquel directamente. La industria de la cerámica fue tan importante que formó parte de la base de la riqueza económica de algunos miembros de la dinastías de los Antoninos y de los Severos.

Tecnología básica de la producción cerámica romana.

La cerámica romana representaba en muchos procesos un continuum con la técnica ibérica. Se preparaba el barro por molturación de la arcilla y se batía en balsas, o se levigaba para conseguir barros con diferentes tamaños de partícula que se destinaban a productos diferenciados. La conformación se realizaba mediante el torno rápido de inercia movido por un auxiliar, a veces combinado con un molde (fig. 44) que se rellenaba interiormente, así como con otros estáticos -estampillas, punzones-, y moldes para pie-



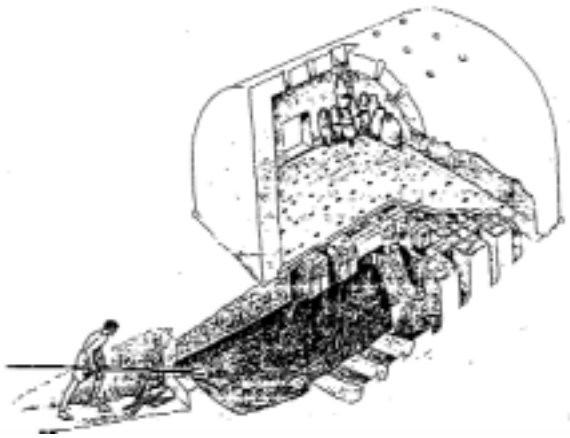
(fig. 44) Pieza de Sigillata hispánica y molde. Museos de Prehistoria y de Sagunto.



(fig. 45) Vaso de Terra Sigillata sudgálica con figuras en relieve. SIP.MPCV. Según Martí, 1995.

zas no realizadas por revolución como figurillas (sigilla). La cerámica romana extendió el uso de los engobes brillantes -también llamados barnices antiguos-, que se aplicaban sobre producciones como la cerámica de barniz negro o la terra sigillata (vasa samia) (fig. 45), cerámica cubierta de un lustroso engobe rojo, a veces con elementos en relieve (emblemata), o las llamadas cerámicas lucentes, en ese caso con engobe irisado de brillo metálico. Roma extendió los primeros vidriados de plomo de color melado, verde o pardo, teñidos con óxidos metálicos. Estas producciones se realizaban en talleres dispersos por todo el Imperio y no se ha demostrado que se fabricaran en los territorios de Valencia.

La cocción se hacía de forma generalizada en hornos de convección y tiro directo (fig. 46), ya conocidos con anterioridad. El horno (furnus) más extendido era de planta circular o cuadrangular, de tiro vertical, donde la cámara de combustión, u hogar, se separaba de la cámara de cocción, o laboratorio, mediante un piso perforado (parrilla). La cúpula o bóveda que cerraba la cámara de cocción por arriba solía no ser fija, construyéndose con cascotes, vasos en forma de tinajillas que se encajaban unos en otros y tierra. En las zonas de fronteras, se ensayaron hornos de convección horizontales, hornos de doble boca con evacuación vertical de humos en el centro, e incluso hornos móviles, construidos con partes transportables, como los soportes o las piezas que formaban la parrilla. Sin embargo, en las villas y en los centros de producción los hornos solían ser estables y duraban varios años, incluso décadas. Existían hornos de pequeño tamaño -de uno a dos metros cúbicos de capacidad- para la cocción de cerámica común o de mesa, y otros mayores, de hasta cuarenta metros cúbicos, para ánforas, tinajas, ladrillos y tejas. La cámara de combustión se excavaba en el suelo, precedida por la boca de alimentación del combustible (praefurnium) que comunicaba con un espacio rehundido, desde donde se alimentaba el combustible durante la cocción. En las grandes instalaciones ésta llegaba a tener el aspecto de una gran habitación semisubterránea, abriéndose en ella las bocas de varios hornos. Frente al pilar o muro de soporte de la parrilla, ya conocidos en época anterior, en el modelo romano clásico sostenían aquella arcos transversales a la boca de carga. Algunos hornos poseían dos bocas paralelas, pero lo corriente era que tuvieran sólo una con un largo túnel, de uno o dos metros, por donde se introducía la madera usada como combustible. En los hornos pequeños con túnel la combustión se realizaba en él, por lo que al laboratorio -donde se depositaban las piezas a cocer- llegaban únicamente gases calientes. Esta separación permitía un mayor control de la cocción en las fases críticas. Sin embargo, en los hornos mayores destinados a ánforas o tinajas, se suplía un corredor corto con una mayor altura de la cámara de combustión. Las paredes y los arcos se construían con adobes, tapial o ladrillos, resultando más económicos y fiables los primeros. La cubierta podía ser fija con unas tinajillas realizadas ex-profeso u otro material en los hornos de ladrillo o en los de adobe o tapial con muro exterior de piedra, aunque en general se buscaba la economía constructiva por lo que era corriente que la bóveda fuera efímera, hecha con fragmentos de piezas fallidas, tegulas y tierra. Por otra parte los hornos para ladrillos o material de construcción podían no tener laboratorio construido, ya que éste se se conformaba con el mismo material a cocer.



(fig. 46) Hornos de la Almadrava. Museo de Denia. Según J. A. Gisbert, 1995.

Los romanos introdujeron procedimientos para mejorar las condiciones de cocción desarrollando la trasmisión del calor por radiación. Ello era esencial en los hornos para la terra sigillata, ya que ésta debía cocerse en atmósfera oxidante y de forma uniforme, por lo que idearon un sistema de tubos internos que cruzaban el laboratorio en vertical por donde circulaban los gases y el calor, dejando espacios para colocar las pilas de platos o vasos y cociendo éstos con el calor irradiado por los propios tubuli. Para la cerámica vidriada usaron también cobijas cerámicas, técnica básica para cocer la loza de épocas posteriores hasta hoy.

TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS EN EL TERRITORIO DE LA COMUNIDAD VALENCIANA.

Plinio el Viejo destaca en su Historia Natural (XXXV, cap. 12) la calidad de los cálices de Sagunto en Hispania (fig. 47), vasos cerámicos que D. Valcárcel, conde de Lumiares, asoció de forma erró-

nea a la abundante terra sigillata que aparecía en aquella ciudad. Desconocemos las características de la producción mencionada por el gran historiador, por otra parte denostada por el literato bilbilitano Marcial como ha puesto de manifiesto C. Aranegui, a pesar del descubrimiento de gran número de talleres alfareros romanos en la Comunidad (Aranegui, 1987; Gisbert, 1987, 1992). Los estudios de hornos romanos en Valencia no son abundantes (Coll Conesa, 2003),



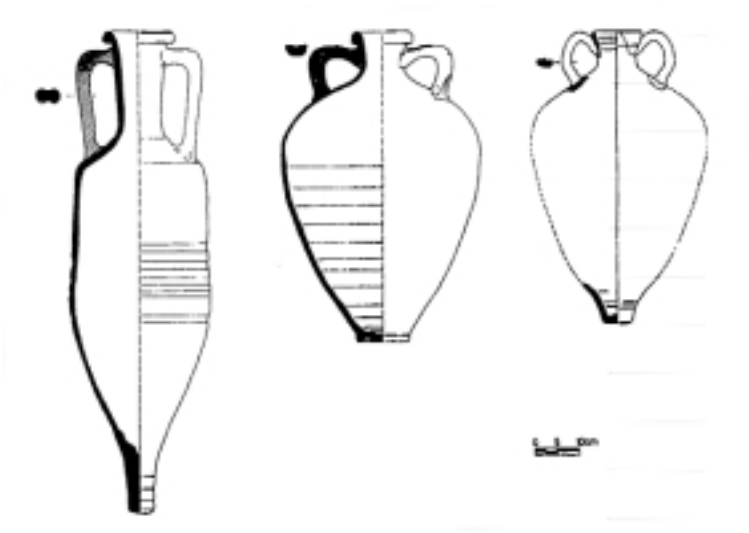
(fig. 47) Vasos cáscara de huevo del Museo de Sagunto. Según Aranegui, 1987.

pero nos permiten conocer su técnica y producción. Los hornos de época republicana (197-32 a. C.), siguen la estructura de los hornos cerámicos ibéricos, planta circular, con un muro longitudinal adosado al fondo de la cámara de combustión, o bien con un pilar oblongo o rectangular central para sostener la parrilla. Debieron dedicarse a la fabricación de ánforas o de todo tipo de loza de uso doméstico o industrial, en especial contenedores, representando en realidad la continuación de los alfares ibéricos prerromanos, como testimonia el horno de Liria (Escrivà et al., 2001). Sin embargo desde finales del siglo II a. C. se implantaron hornos de planta rectangular con muro longitudinal de soporte de la parrilla, como el de Sinarcas (Martínez e Iranzo, 1988), de influencia itálica, que producían cerámicas de tipología ibérica. Los hornos menores, especializados en la fabricación de pequeños vasos o platos, eran de planta circular, con un diámetro aproximado de un metro, y cuya cámara de combustión podía poseer, aún no siendo esencial, un pilar central para sostener la parrilla. Se han localizado hornos semejantes en la ciudad de Valencia y en Paterna (Ribera, 1998; Mesquida, 2001). Los pequeños hornos del área urbana podrían producir pequeñas copas (vasos de paredes finas) para el consumo al por menor de los vinos en los thermopolium, en las tabernae vinariae o en los hospitium, e incluso estar relacionados con santuarios de culto acuático (Ribera, 1993).

En época imperial se incrementó la producción agrícola y se consolidaron las redes de distribución comercial, hecho que motivó la instalación en los fundus de alfarerías para fabricar los contenedores necesarios para envasar sus productos (fig. 48, 49). De ese modo aparecen talleres rurales en el ager, como vemos por la presencia de hornos en la Vall d'Uxó, El Rebollar (Requena), Paterna, Oliva (Burguera, 1988), Catarroja (García-Gelabert, 1999) o Castelló de la Ribera (Martínez, 1990; Hortelano, 1999), a veces agrupados en conjuntos como puede verse en el caso de L'Almadrava en Denia (Gisbert, 1987, 1992), el Mas d'Aragó (Borrás, 1990) o La Llobatera (Ribarroja). En ocasiones los productos se marcaban con estampillas en el propio taller sobre el barro verde (fig. 50). Procedentes de la zona de Oliva se han localizado sobre las ánforas las marcas F, MF y CA VI, mientras de la villa del Mas d'Aragó parece ser L EV HER O. La demanda de material de construcción (fig. 51) también ocasionó la instalación de hornos especializados en la cocción de ladrillos (opus latericium), tejas planas o tégulas (tegulae) y curvas o ímbrices (imbricis), como se constata en Rascanya (Liria) (Escrivà et al. 2001) o Higueruelas (Fletcher y Alcacer, 1961, p. 126), donde se conservan dos hornos de planta cuadrada de alguna officina lateraria o tegularia al parecer del tipo de parrilla-plataforma. Las estampillas de L'Almadrava documentan incluso el nombre del dominus del predio en el siglo III d. C., el senador Lucius Lucretius, y del esclavo que se encargaba de la figlina, Felicio, así como del ciudadano Lucius Sulpicius Sabinus (Gisbert, 1999). Existen además talleres que por sus dimensiones parece que pudieran ponerse en relación con la actividad de mercatores especializados en la redistribución de productos agrícolas, caso en el que por su especial ubicación a la orilla del mar parece que podemos situar la alfa-



(fig. 48) Ánfora tipo Dressel. 2-4 del Museo de Sagunto. Hª de la cerámica valenciana, T.I, p. 167



(fig. 49) Tipología básica de la producción anfórica de la Almadrava. Museo de Denia. Según J. A. Gisbert.

rería de la Almadrava de Denia excavada por J. A. Gisbert, donde se han hallado un conjunto notable de estampillas sobre la producción anfórica (PH.I; SAT; PL.CIS; CAL.CIS; FI; C.C.V.LM.F.S.) que nos permitirán identificar su destino y conocer la distribución comercial que tuvieron los productos elaborados en Dianium. Posiblemente existieron también alfares en Estivella (estampilla MPM), mientras en El Puig de Santa Maria han aparecido sellos con las inscripciones BC Materni Sacynto, SALVI, GEMINI y MARINI (Aranegui, 1987). Las producciones de esos centros eran muy variadas, aunque entre ellas destaca por su interés comercial la general especialización en ánforas vinarias del llamado tipo Oliva (Dressel 2/4) e imitaciones de ánforas sudgálicas, típicas de los primeros siglos de la Era.



(fig. 50) Marcas de ánforas del Museo de Sagunto. Según Aranegui, 1987.

Ya hemos destacado que durante la República la mayoría de las cerámicas finas importadas eran las de barniz negro, de los grupos Campaniense A, B y C. Éstas fueron substituidas en los inicios de la época imperial por la cerámica de barniz rojo coralino o terra sigillata aretina o itálica, fabricada en los talleres de la Toscana de Arezzo o Puzoli, según han evidenciado los estudios de Montesinos y Ribera.

Posteriormente se introdujo la terra sigillata sudgálica de la Graufesenque, de Montans o de Bannasac, la cual se importó en notables cantidades en la dinastía Julio-Claudia, aunque mucho más numerosas fueron sin embargo las sigillatas hispánicas procedentes de los talleres del valle del Ebro de Tricio, Navarrete o Calahorra, o las aragonesas de Bronchales, según nos han revelado los trabajos de Escrivà, Montesinos, López Piñol y Pradales. Estos talleres surtían de platos, copas, tazas, cantimploras, jarros, etc., siendo reconocibles sus procedencias por sus calidades, los motivos decorativos en relieve que muchas presentan y por las estampillas que identifican al fabricante. Junto a esto, una cerámica de cocina de especial calidad con la que se fabricaban mayoritariamente cazuelas, ollas y tapaderas llegaba de la zona de Cartago -cerámica africana de cocina-, cuyos hallazgos han sido estudiados por



(fig .51) Tegula inscrita de Gandía. Según Aranegui, 1987.

Escrivà y Marín, acompañada de sigillatas anaranjadas que marcarían los nuevos productos desde fines del siglo I hasta el Bajo Imperio, como nos revelan los trabajos de López Piñol. Junto a estos productos son de destacar las lucernas o lámparas de aceite (fig. 52), objetos de absoluto uso cotidiano y de gran consumo,



(fig. 52) Lucernas o candiles de aceite hallados en Elche. Museo Monográfico de la Alcudia. Según Ramos, 1989.



(fig. 53) Cabeza de escultura de terracota del Tossal de Manises. Museo Provincial de Arqueología de Alicante. Según Aranegui, 1987.

traídas de diferentes focos productivos como Cartago, el Africa Proconsular o el Lacio romano.

Los estudios de Ribera, Fernández, Aranegui y Molina nos ilustran que las ánforas romanas llegadas a las tierras valencianas manifiestan cinco siglos de comercio de vino griego, itálico, norteafricano o gálico, así como de aceite bético o africano, esenciales para el abastecimiento de las ciudades. El uso intensivo de las ánforas para su transporte provocó en Roma su acumulación en el llamado monte testaccio, formado con los desechos de millones de envases.

Junto a las producciones de uso cotidiano se fabricaron objetos de culto, como pequeñas figurillas (fig. 53), máscaras o pebeteros para los altares domésticos, que se han encontrado en Alcoi, el Tossal de Manises (Alicante), La Alcudia (Elche), Sagunto o Valencia. Más escasas son las terracotas arquitectónicas, generalmente placas decoradas con relieves de temas vegetales o mitológicos, meramente decorativas (fig. 54) aunque en ocasiones se les atribuía la función de protección de la casa, como ocurre con las antefijas de las tejas curvas (fig. 55), halladas ocasionalmente en excavaciones urbanas de Valencia o en el foro romano de Sagunto. Otros objetos ilustran usos no habituales de la cerámica, como vemos en un molde de pastelero en terracota que representa una calle por la que transita un rebaño, procedente de la Alcudia de Elche.



(fig. 54) Terracota arquitectónica hallada en Valencia. Servicio de Investigación Arqueológica de Valencia. Según Ribera, 2002.



(fig. 55) Antefija cerámica. Foro de Saguntum. Museo de Sagunto. Según Aranegui, 1987.

Bibliografía (Capítulo 5)

CERÁMICA ROMANA

- Alcina Franch, J. "El horno romano de Vall d'Uxó y su cerámica". Saitabi, VII, nº 31-32, 1949, p. 12.

- Aranegui, C. "La producción de ánforas romanas en el País Valenciano: estado de la cuestión". Archivo de Prehistoria Levantina, XVI, 1981, pp. 531 ss.

- Aranegui Gascó, C. Historia de la cerámica valenciana. La Antigüedad. Vicent García Ed. Valencia, 1987.

- Aranegui Gascó, C."El taller de ánforas romanas de Oliva". Saguntum y El Mar, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1991, pp. 110-111.

- Coll Conesa, J. "Hornos romanos y producción cerámica". Catálogo de las Salas de época Romana del Museo de Prehistoria, Valencia, (2003), en prensa.

- Enguix, R.; Aranegui, C. "Taller de ánforas romanas de Oliva (Valencia)". Trabajos varios del SIP, 54, 1977.

- Escrivà Torres, V. La terra sigillata hispánica de Valentia, Tesis de licenciatura, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, Valencia, 1990, 224 pp.

- Escrivà Torres, V. Cerámica común romana del Municipium Liria Edetanorum. Nuevas aportaciones al estudio de la cerámica de época alto-imperial en la Hispania Tarraconensis". Ceràmica comuna romana d'època alto-imperial a la península ibèrica. Estat de la qüestió. Monografies Emporitanes VIII, Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries, Ampurias, 1994, pp. 167-186.

- Escrivà, V.; Martínez Camps, C.; Vidal, X. "Edetakai Leiria. La ciutat romana d'Edeta de l'època romana a l'antiguitat tardana". Lauro, 9, 2001, pp. 11-91.

- Fernández Izquierdo, A. Las ánforas romanas de Valentia y de su entorno marítimo. Valencia, 1984.

- Fernández Izquierdo, A. "Una producción de ánforas de base plana en los hornos romanos del Mas d'Aragó (Cervera del Maestrat, Castellón)". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 16, 1995, pp. 211-219.

- Fletcher, D. "Tipología de los hornos cerámicos romanos en España". Archivo Español de Arqueología, XXXVIII, nos. 111-112, 1965, pp. 170-174.

- Gisbert Santonja, J. A. "El alfar romano de l'Almadrava (Setla-Mirarosa-Miraflor) y la producción de ánforas en el territorio de Dianium". Saguntum y El Mar, Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, pp. 114-116.

- Gisbert Santonja, J. A. "El Alfar de la l'Almadrava (Setla-Mirarosa-Miraflor)-Dianium-. Materiales de construcción cerámicos. Producción y aproximación a su funcionalidad en la arquitectura del complejo artesanal". Bendala Galán, M. et alii, El ladrillo y sus derivados en la época romana, Monografía de Arquitectura Romana nº 4, 1999, pp. 65-102.

- Gisbert Santonja, J. A. "Àmfores i vi al territorium de Dianium (Dénia). Dades per a la sistematització de la producció amforal al País Valencià". El vi a l'Antiguitat. Economia, producció i comerç al Mediterrani Occidental, Actes del 2on Col.loqui Internacional d'Arqueologia Romana. Col.leció Monografies Badalonines, nº 14, Museu de Badalona, 1998, pp. 383-417.

- Járrega Domínguez, R. "Estudio de los materiales en "El yacimiento romano de El Campillo (Altura). Nuevos datos para el estudio de la romanización en la comarca del Alto Palancia (Castellón)". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 17,1996, pp. 367-381.

- López Piñol, M. "Terra Sigillata itálica, gálica e hispánica". Saguntum y El Mar, Generalitat Valenciana, 1991, pp. 98-102.

- Llobregat, E. "Datos para el estudio de las cerámicas ibéricas de época imperial romana". X Congreso Nacional de Arqueología, Mahón, 1967, p. 366.

- Mantilla, A. "Las ánforas de época romana de Saguntum". Arse, 21, 1986, pp. 31-54.

- Marín Jordà, C. "La cerámica de cocina africana: consideraciones en torno a la evidencia valenciana en Ceràmica comuna romana d'època alto-imperial a la península ibèrica. Estat de la qüestió". Monografies Emporitanes VIII, 1994, pp. 155-165.

- Montesinos i Martínez, J. "Terra Sigillata Itálica decorada de la Península Ibérica. Valentia e Ilici". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, LIV, 1988, pp. 253-266.

- Montesinos i Martínez, J. "Terra Sigillata en Valentia: Productos gálicos". Archivo de Prehistoria Levantina, Homenaje a D. Domingo Fletcher, t. II, vol XIX, S.I.P., Valencia, 1989, pp. 213-263.

- Montesinos i Martínez, J. "Terra sigillata en Valentia: productos hispánicos". Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester, Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de trabajos varios, nº 89, 1992, pp. 469-539.

- Montesinos i Martínez, J. Comercialización de Terra Sigillata en Ilici (Elche. Comunidad Valenciana. España), Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 16, Valencia, 1998, 204 pp.

- Montesinos i Martínez, J. "Noticias de cerámica sigillata en tierras valencianas (II)". Arse, nº 28-29, Centro Arqueológico Saguntino, Sagunto (Valencia), 1994-1995, pp. 61-82.

- Olcina, M.; Reginard, H.; Sánchez, M. J. Tossal de Manises (Albufereta, Alicante). Fondos antiguos: Lucernas y Sigillatas. Catálogo de fondos del Museo Arqueológico III. Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1990, 140 pp.

- Pascual Buye, I. "La cerámica de cocina de Sagunto. Desde la fundación hasta el cambio de Era". En Homenatge a Chabret 1888-1988, Valencia, 1989, pp. 93-142.

- Pascual Buyé, I. "La cerámica de barniz negro". Saguntum y El Mar, Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, pp. 93-97.

- Pradales Ciprés, D. "El comercio de terra sigillata en el país valenciano. Nuevos datos". Hispania Antiqua XIII, 1986-1989, pp. 71-96.

- Ribera Lacomba, A. "Marcas de terra sigillata de El Tossal de Manises (Alicante)". Lucentum, nº 7-8, Anales Universidad de Alicante. Prehist. Arq. Ant. Alicante, 1988-1989, pp. 171-204.

- Rico, C. "Índex de les marques epigràfiques sobre tegulae romanes de Catalunya i el País Valencià (antiga Tarraconensis)". Saguntum, nº 28, 1995, pp. 197.

- Sánchez, M. J. "Cerámica com,ún romana del Portus Ilicitanus". Lucentum II, 1983, pp. 285-317.

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

6. Cerámica en la Antigüedad tardía y en el Alto Medioevo. (284 - 712 d.C.).

Entre los años 260 y 280 una serie de convulsiones sociales y políticas socavaron la Pax romana. En el segundo tercio del siglo III, el periodo de la anarquía militar minó la autoridad imperial con continuas luchas entre las legiones asentadas en el limes germánico. Los generales utilizaban a las tropas en luchas fratricidas para conseguir su nombramiento como emperadores de Roma, pasando a un segundo plano su principal función de control fronterizo, lo que ocasionó la penetración de diversos pueblos germánicos. A su vez, la debilidad del sistema político debió generalizar las luchas no sólo entre los invasores y los romanos, sino también en el seno de la propia sociedad -crisis de los bagaudas-, constreñida por un sistema jerárquico que mantenía el esclavismo y la servidumbre junto a excesivos privilegios de unos pocos. Por ello, en el último tercio del siglo III, se registraron verdaderas destrucciones de numerosas ciudades y villas rústicas - haciendas rurales-. Junto a todo ello estalló una grave crisis económica.

Diocleciano (284-305 d. C.), liberto ilirio y jefe de la guardia de Numeriano, fue elegido emperador. Consiguió instaurar de nuevo la paz con un sistema político -el dominatus-, y reorganizando las provincias del Imperio, el ejército y la administración. Paradójicamente, la lucha de los campesinos había terminado con la pequeña propiedad rural, favoreciendo la concentración de la tierra y aumentando la población rural sometida a un régimen semiesclavista y servil. Los propietarios, romanos o nuevos germanos asentados, formaban parte de la nobleza burocrático-militar que estaba en la base del sistema instaurado por Diocleciano.

El siglo IV disfrutó de cierta estabilidad, aunque con inevitables luchas por el poder, coincidiendo con los reinados de Constantino (306-337) y de Teodosio (379-395). Éste último dividió el imperio entre sus hijos Arcadio (emperador de Oriente) y Honorio (emperador de Occidente). Posteriormente la penetración de los godos terminó en la formación del reino vándalo en el norte de África. El área valenciana permaneció en una situación de pugna entre los visigodos y el emperador romano de Oriente, ya que en el año 410 Alarico había tomado Roma y sometido el imperio romano de Occidente. En este siglo se produjo el martirio de San Vicente bajo Daciano (303-305), iniciándose su culto en Valencia hacia el 313 al construirse una pequeña iglesia o martirium en el lugar donde se supone fue sepultado. Pertenecientes a este momento y relacionados con este hecho, según la tradición oral, se han hallado en Valencia el sarcófago llamado de San Vicente, conservado en el Museo de San Pío V, y la necrópolis de San Vicente de La Roqueta. Otras necrópolis se extendían por la Boatella, el Portal de Russafa, hallándose además una tumba patricia extramuros conocida como el Mausoleo de Orriols. A pesar de las convulsiones, el centro de la ciudad siguió ocupado en edificios públicos como la Curia (sede del senado municipal), el Macellum (mercado) y el ninfeo (fuente monumental), junto con construcciones domésticas que ocupaban aproximadamente desde la Almoina hasta la calle del Mar.

En el siglo V los vándalos atacan las Baleares, aunque parece que no afectaron las tierras valencianas en su camino a establecer el reino norteafricano. De este periodo se conserva en Valencia la necrópolis de la Almoina, asociada a un edificio de culto cristiano. Se han encontrado además evidencias de la construcción de basílicas paleocristianas por el hallazgo de altares en la Alcudia de Elche, en El Monastil de Elda, y de importaciones de calidad relacionadas con el culto, como un plato de vidrio egipcio procedente de Santa Pola.

Desde que el general Belisario atacara en el 536 la costa levantina, toda el área quedó bajo la influencia de Bizancio antes perteneciera ya al mismo. Datan de este momento vestigios como un mosaico sepulcral de Dianium, la basílica de la Almoina con su cementerio, la basílica de Ilici o el yacimiento de Fontcalent, donde apareció un fragmento de vasija realizada a mano con la inscripción "(Gra)to varón honrado, permaneces junto a Cristo" (fig. 56). El III concilio de Toledo (589), refiere que Valencia tenía dos obispos, el arriano visigodo Wiligisclo junto al católico Celsio. Parece que existían



(Fig. 56) Fragmentos cerámicos con inscripción de Font Calent (Alacant). MARQ (Alicante). Según Aranegui, 1987

además las sedes episcopales de Saetabis, Ilici y Elo, así como Dianium. En Liria, sobre las ruinas del templo oracular preexistente de Mura, se construyó un edificio de culto local, posiblemente relacionado con un monasterio y rodeado por un cementerio que estuvo en uso hasta el siglo VII. Además, el importante yacimiento arqueológico de València la Vella, un castrum construido para salvaguardar la frontera entre visigodos y bizantinos, pertenece al último cuarto del siglo VI.

En el siglo VII se produjo la ocupación visigoda efectiva en toda la costa valenciana bajo Suintila (621-631), quien acuñó también moneda junto a sus sucesores Egica y Witiza. Otros reyes, como Gundemaro y Sisebuto, acuñaron moneda en Sagunto. A este momento pertenecen yacimientos arqueológicos importantes como la villa rustica del Pla de Nadal (Ribarroja), habiéndose hallado en Valencia un cancel de altar y un capitel visigodo, restos de edificios religiosos del complejo episcopal de la Almoina.

Entre el 714 y el 715 los musulmanes se anexionaron las tierras valencianas, pertenecientes a la provincia Cartaginense Espartaria. Los visigodos de esta área

habían sido aliados de Musa, pero ante su expansión el duque de Orihuela Teodomiro intentó resistir a la ocupación y firmó un pacto de sometimiento, en el año 713, del territorio de su jurisdicción comprendido entre Lorca, Villena, Alicante y su franja costera. Como testimonio de la pervivencia de la población mozárabe en las tierras valencianas quedan numerosos topónimos derivados del término árabe Kanisa (kanisiya), que significa iglesia cristiana, como vemos en Alzira (partida de l'Alquenènsia), en Alicante (barranc de Canassia), en Orxa (Canessia), en Murla (Alcanissia), en Torís (Carènsia) y en Novelda (partida de la Romana: Canissis).

Técnica.

No existen cambios significativos en los procesos de fabricación en la mayoría de talleres durante los siglos IV al VII, aunque sí se percibe una retracción generalizada de la producción, especialmente la local, que va paralela a la desintegración de la ciudad como mercado y centro económico. Aunque las ciudades mantienen su papel como espacios administrativos y religiosos, no consiguen articular la sociedad como ocurría anteriormente. En ocasiones los fundi o predios rurales, se convertirán en los nuevos centros económicos y religiosos en función de su ubicación geográfica y de la capacidad de poder de sus dominus. En el medio rural ya no existe una fabricación de envases cerámicos para distribuir los productos de las cosechas, aunque sí continúa produciéndose la alfarería de uso ordinario o el material de construcción (fig. 57), de lo cual no existen, por el momento, testimonios arqueológicos en el territorio valenciano con el hallazgos de talleres u hornos de esta etapa. Parece que las grandes redes de producción y comercio estatal son las únicas que se mantienen, mientras la distribución periférica alcanza sólo mercados locales. Los grandes talleres cerámicos mantienen su tecnología de hornos de tiro directo, con fuentes de calor por convección y radiación, y el uso de torno, moldes, estampillas, ruedecillas para la decoración, etc. Siguen utilizándose los barnices antiguos (engobes defloculados con cenizas vegetales), aunque pierden calidad paulatinamente, así como las cubiertas de plomo. Se practican cocciones oxidantes y reductoras creando nuevos productos en la terra sigillata como las cerámicas finas grises. Por otra parte, la difusión de símbolos cristianos como elementos decorativos cerámicos -crismones, palomas, las letras alfa y omega, etc-. debe ponerse en relación con el hecho de que Teodosio aboliera los cultos no cristianos, por lo que se señala su reinado como el inicio de estas temáticas.



(Fig. 57) Fragmento de antefija de la Alcudia. Museo Monográfico de la Alcudia

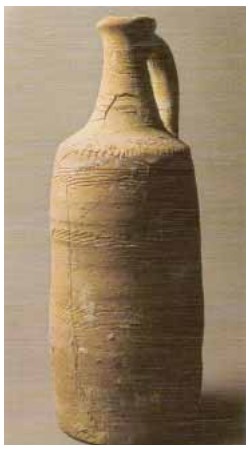
Sin embargo, el hecho más llamativo en la cerámica del momento es el decaimiento generalizado de la técnica a nivel local por desaparición de los talleres especializados y el surgimiento de cerámica realizada a mano o a torneta. Esta cerámica pertenece a la esfera productiva que autores como Peacock, estudioso de los sistemas de producción de la cerámica romana, definen como "industria doméstica", y cuya proliferación significa evidentemente la descapitalización de los antiguos talleres, ahora substituidos por alfares que fabrican productos que, si bien cumplen con las necesidades de mercado, suponen una menor inversión en medios de producción y podemos suponer que un menor coste comercial. Estos productos son de cada vez más abundantes, e incluso poseen una problemática específica en relación con su distribución tanto en mercados locales como a larga distancia, aspectos que trataremos más adelante.

La producción local.

A pesar de la crisis política la cerámica de cocina en el siglo IV sigue llegando en su mayoría desde talleres localizados en el norte de África, mientras las cerámicas de almacenamiento (orzas y urnas) parecen locales, como denotan los yacimientos de El Penyal d'Ifach y del Grau Vell de Sagunt, pero evidenciando una independencia de la tradición altoimperial. Este hecho junto a la desaparición de los talleres locales de ánforas, antes abundantes en el medio rural, evidencia la clara decadencia de la alfarería (Aranegui, 1987). En la cerámica común realizada a torno aparecen elementos decorativos nuevos, como las cruces incisas de clara alusión paleocristiana, así como bandas y meandros, que indican unas influencias diferentes a las de momentos anteriores y que sugieren un cierto parentesco con la producción ibicenca de esos siglos.

En la ciudad de Valencia Blasco, Escrivà y Soriano señalan cuatro series de cerámicas de producción local, - la cerámica típicamente valenciana del momento que también se encuentra en otros yacimientos -, que se fabrican entre los siglos IV al VIII:

Grupo 1. Cerámicas realizadas a torno, decoradas con pintura blanca, bien acabadas y de superficies bruñidas. Se encuentran en esa técnica jarras y botellas, abarcando cronológicamente desde el siglo IV a los inicios del siglo VI.



(Fig. 58) Botella de la Alcudia de Elche. Museo Monográfico de la Alcudia.

Grupo 2. Cerámicas decoradas con acanaladuras, frecuentes sobre jarras, botellas y orzas, fechadas entre los siglos IV al VIII (fig. 58).

Grupo 3. Cerámicas groseras realizadas con torno lento o a mano, con escasa variedad tipológica pero gran abundancia en lebrillos, ollas y cazuelas. Sus pastas son muy variadas y con desengrasantes abundantes y refractarios. Parece que su frecuencia aumenta en los estratos del siglo VI, al disminuir el comercio Africano.

Grupo 4. Ollas de cuello acanalado y cuerpo raspado. Parecen abarcar desde el siglo VI, generalizándo-

se desde el s. VIII y posteriormente en época musulmana. Se encuentran realizadas a torno lento, y presentan superficies alisadas, en cocción de atmósfera reductora.

Gutiérrez Lloret argumenta que hasta el siglo VI todavía se producen localmente en Valencia, Alicante y el valle del Vinalopó, cerámicas de mesa y contenedores de cierta calidad, con decoración impresa, incisa, acanaladuras, bruñidos, o peinados con acabados de gran calidad, mientras van creciendo porcentualmente las ollas y cazuelas de cocción reductora, y especialmente de forma paulatina, entre el siglo V y el VII, las realizadas con técnicas domésticas (urdido y cocción en hoguera) (fig. 59). Sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo VII se mantiene puntualmente la cerámica de cocina realizada a torno, de paredes finas, a veces con vidriados de plomo internos. En el aspecto morfológico la cerámica de cocina pasa de recipientes abiertos y bajos característicos de los siglos V a inicios del s. VII, a formas altas, de tendencia globular y con dos asas, apareciendo los platos de cocer pan que se convierten en las formas más características de los asentamientos de los siglos VII y VIII.



(Fig. 59) Cerámica visigoda de la Alcudia de Elche. Museo Monográfico de la Alcudia

La abundancia de cerámica común realizada a mano o a torneta (grupo 3) esencialmente en el medio rural, en los siglos VI y VII, señala la fractura de la producción del taller comarcal, la desintegración del sistema comercial y la vuelta a la cerámica de autoconsumo que había sido abandonada en los inicios de la iberización. De todos modos ello se produce paralelamente un proceso algo más complejo, ya que se comercializan profusamente a larga distancia cerámicas de cocina de características groseras -barro con gruesos desengrasantes, modelado manual o a torneta-. Los centros productores de estas cerámicas se encuentran en la zona de Cartagena, en la isla de Pantelaria, en Chipre, etc. Se ha aducido que su primitivismo se fundamenta en razones técnicas y por el uso de determinadas materias primas, altamente refractarias, que favorecen sus buenas calidades para el fuego. Sin embargo esta explicación, adecuada en el sentido de explicar la conjunción de sus aspectos morfológicos y funcionales, no tiene en cuenta que probablemente, además, su bajo precio condicionaría una tecnología productiva muy elemental. Esta interpretación, a pesar de la más o menos elevada distribución de esos productos, incidiría en apoyar que una caída de la demanda debió provocar la contracción de los grandes talleres de cerámicas de cocina imperiales (-p.e. en el caso de la cerámica Africana de cocina de Cartago-), los cuales sí habían ofrecido un producto muy bien acabado y ajustado a las mayores exigencias técnicas. Por otra parte, no cabe minimizar el factor de la propia tradición culinaria y sus formas cerámicas asociadas, que a menudo provoca la migración de técnicas y modelos cerámicos acompañando el desplazamiento de los diversos grupos humanos a pesar del contacto de éstos con modelos cerámicos culturales más avanzados.

Como muestra de la decadencia de la cerámica local en el siglo VII podemos aducir el ejemplo de la villa del Pla de Nadal. En ella las formas cerámicas se reducen a ollas realizadas a mano, con el cuello troncocónico decorado con incisiones onduladas, o con labio de borde vuelto y dos asas, botellitas de boca cilíndrica, o cántaros o tinajas redonda de dorso inciso con bandas horizontales.

Cerámicas importadas.

Como en momentos anteriores, la cerámica constituye un elemento esencial para la correcta datación de los vestigios arqueológicos que se han hallado, y para conocer dinámicas sociales, económicas y comerciales, así como aspectos de la propia historia local, que resultan opacos en las fuentes escritas. Si el mundo romano altoimperial se caracterizaba por un elevado dinamismo productivo en el que participaba la cerámica como evidencia del cultivo y exportación de vinos o aceites locales, p.e., tanto como producto en comercial en el que la vajilla de cocina o de mesa tenían una posición relevante, en el Bajo Imperio existe un paulatino cambio en esta tendencia y se inicia un lento camino en la disminución de la producción cerámica. Este hecho denota a su vez la desintegración del sistema económico y político del mundo antiguo.

Numerosos yacimientos nos desvelan estas tendencias, ofreciéndonos un número limitado de producciones de vajilla de mesa o de cocina, así como de otros contenedores, que se encuentran repertoriados con sensibles diferencias en todos los yacimientos de esta cronología. Diversos estudios de síntesis permiten conocer las dinámicas comerciales de lugares como el Grau Vell de Sagunt (Aranegui, López Piñol), Benalúa (Reynolds), Valencia (Blasco, Soriano, Pascual), Punta de l'Illa de Cullera (García y Rosselló), Vall d'Uixó (Arasa), Garganes (Moltó), etc. así como perspectivas regionales en las que destacan Gutiérrez Lloret y Reynolds para la zona alicantina.

Las cerámicas importadas características y más abundantes de esta etapa, bien conocidas en el ámbito mediterráneo por diversos repertorios sistemáticos debidos a autores como Nino Lamboglia, John W. Hayes, M. G. Fulford, Simon Keay, etc., son las siguientes:

Terra Sigillata Lucente (TSL): Se fabricaron copas, platos, escudillas o formas cerradas recubiertas por un engobe arcilloso de color rojizo terroso, brillante y parcialmente irisado. Parece que se realizaba con un ligero engobe defloculado con óxido de hierro, que era cocido con materias resinosas a temperaturas altas, en un ambiente mayoritariamente oxidante pero provocando reducciones puntuales por los gases resultantes. Se supone que su centro de producción era la zona de Saboya o el Ródano, y su cronología abarca la segunda mitad del siglo III y el IV. Se ha encontrado en Benalúa, Punta de l'Arenal, Vall d'Uixó y en Valencia (forma predominante TSL 1/3).

Terra Sigillata Paleocristiana gris (TSPG o DSP): Se trata de producciones de vajilla fina con engobe deflo-

culado cocidas en reducción, y por tanto de color gris. Se distinguen productos de tres áreas, Lenguadoc (Narbona), Provenza (Marsella), y Aquitania (prod. atlántica o de Burdeos). Se decoraban a ruedecilla y con impresiones, y su producción se centra entre los siglos IV al VI.

Los hallazgos más significativos se han realizado en Benalúa, Valencia, Punta de l'Arenal y Vall d'Uixó, y corresponden a los tipos DSP Rigoir 1, 6, 15 y 18.

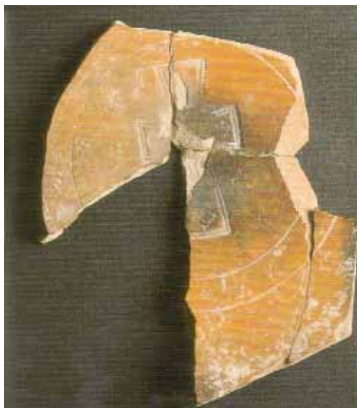
Terra Sigillata Hispánica Tardía (TSHT): Producción de platos, copas o escudillas cubiertas con barniz rojo anaranjado realizado, como la terra sigillata, con engobe rojo defloculado con cenizas vegetales, aunque su calidad es mucho menor que las piezas imperiales. Su cronología se centra en los siglos IV y VII, y su zona de producción se señala en La Rioja, Navarra y especialmente en la Meseta castellana. Se ha documentado en Benalúa y en la Vall d'Uixó (forma predominante TSHT 37).

Terra sigillata Africana C (TSAC/TSCC): Su torneado se realizaba probablemente sobre moldes de yeso, y se trata de piezas de buena calidad, de pastas finas y ligeras, a veces con decoraciones en relieve (fig. 60), generalmente fuentes de tamaño grande. Se producía en la zona central de Túnez y abarca el siglo III y parte del siglo IV. En el siglo IV se documentan las series Hayes 52B y 73B en el Grau Vell y en Valencia.



(Fig. 60) Fragmento plato de Terra Sigillata Africana C con decoración en relieve. MARQ (Alicante).

Terra sigillata Africana C (TSAD/TSCD): Es la producción más abundante entre los siglos IV al VII. En su fabricación se usaron moldes de escayola para los platos y cuencos, y de apretón para las lucernas. Se fabricaban bandejas, fuentes, copas y escudillas, con pastas duras, rojizas, y algo gruesas. Se decoraban con estampillados o relieves en diversos estilos, en los que suelen aparecer símbolos cristianos. El estilo A (320-450 d. C.), se caracteriza por motivos geométricos y vegetales realizados de forma sumaria, con círculos, palmetas y pequeños cuadrados impresos, habiéndose hallado en Valencia, Garganes y Benalúa. Los estilos B y C (350-425 d. C.) son de difusión más escasa. El estilo E (480-600 d. C.) presenta estampaciones cuidadas y de simbología cristiana (fig. 61, 62), con focos importantes de producción en Oudna (pájaros o cruces esquemáticos, en general en el centro de la pieza) y Cartago. Existe una abundante producción de lucernas de variada simbología



(Fig. 61) Fragmento de plato de Terra Sigillata Africana D estampillada. MARQ, (Alicante).

(fig. 63, 64). Se ha hallado en Benalúa, Garganes, Jávea, la Vilajoiosa y Valencia. Se fabricó en la zona norte de



(Fig. 62) Lucerna con cruz de TSAD, hallada en la Vila Joiosa. MARQ, (Alicante)

Túnez y en el área de Cartago. El repertorio formal es muy amplio habiéndose documentado en el Grau Vell, Garganes, Benalúa, Punta de l'Arenal, Vilajoiosa, Ilici o Valencia las formas antiguas Lamboglia 51A, 52, 57, Hayes 58, 59A-B, 57, 61A, 60, 67, 76, 103, 80A, 91A-B, y otras. Las series más modernas incluyen los tipos Hayes 91C-D, 99, 101, 104A-B, 105, 106, 107, 109.

Late Roman C (LRC): Producción de platos y copas de pasta roja y engobe ligero de color marrón o grisáceo oscuro. Lleva decoración realizada a la ruedecilla y estampada. Procede de Fócea, y su cronología abarca los siglos IV al VII, aunque escasea en Hispania desde la segunda mitad del siglo VI. Se ha hallado la forma más extendida (Hayes 3C) en Benalúa, Punta de l'Arenal o Valencia.

Junto a ello encontramos cerámicas comunes de Ibiza (RE -Romano Ebusitana-), de Palestina (LRU -Late Roman Unguentarium-), ésta consistente en pequeños contenedores para aceite o agua de uso litúrgico (ss. VI- VII, Punta de l'Illa de Cullera, Valencia La Vella, Alicante), o cerámica chipriota (LRD -Late Roman D-) (Benalúa, Valencia), o Africana de cocina (FCWF 2.1 y 2.3 -Fulford Coarse Ware Fabric-), e itálica (FCWF 3.1, FHMF 1.6.7 - Fulford Hand Made Fabric-), algunas identificadas como procedentes de la isla de Pantelaria y realizadas a mano o a torneta. Se ha indicado que esta cerámica grosera de cocina de importación consiguió un cierto éxito comercial en el pasado, a pesar de su rudo aspecto, por ser objetos de buena calidad y especializados en su función. Su baja tecnología de producción se ha explicado como resultado de esa especialización, en la cual los aspectos de acabado resultarían secundarios. Sin embargo cabe entender que al tratarse de bienes de bajo precio, la escasa tecnificación productiva señala razones económicas que justifican una menor inversión en los medios de producción, al tiempo que pone de manifiesto una retracción económica por desaparición de los antiguos talleres Áfricanos de cerámicas de cocina de buena calidad de la época altoimperial.

Las ánforas proceden, en general, de áreas bien definidas. El material encontrado en el Portus Ilicitanus (Santa Pola), en la Punta de l'Illa de Cullera, en Valencia, en el Grau Vell, o en Benalúa (Alicante), nos indica la dinámica comercial de esos siglos. Como señala Márquez, el fuerte control estatal de la producción pública y privada en relación con el eje de suministro de la ciudad de Roma para la provisión de la annona, hizo que el área de Túnez mantuviese durante varios siglos la

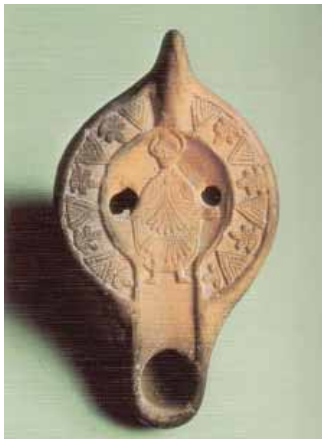
articulación creada en el alto imperio. Por ello son abundantes las ánforas del África Proconsular y de la Tripolitania que distribuían cereal, aceite y conservas de pescado a los centros vinculados al imperio y a otros mercados. En la evolución del comercio se han señalado varios períodos por el investigador Simon Keay, constatados en los yacimientos indicados:

- Periodo I. Desde fines del siglo II a inicios del s. IV. Se importa aceite mayoritariamente en las ánforas Africana Grande y Africana Piccola (tipos Keay III y VII).

- Periodo II. Desde inicios del siglo IV al V, alcanza mayor importancia el comercio con el norte de Túnez, importándose aceite en ánforas de los tipos Keay XXV, XXVI, XXVII, y conservas de pescado bético (ánfora Almagro 51-C, Keay XVI y XIX), llegando también productos de Ibiza.

- Periodo III: Desde el siglo V al VII d. C. Coincide con la ocupación vándala y posterior conquista bizantina de Túnez, aunque se mantiene la fluida presencia de productos cerámicos centrotunecinos. Los tipos característicos son las ánforas olearias Keay LXII, XXXV, XXXVI, o las Keay LXXIX, LVII. En Benalúa se han identificado además los tipos Keay XXVI y LXI-LXII. De la Tripolitania llegan ánforas tardías tipo Keay XI, y de la Mauritania Cesariense (Argelia) se ha encontrado Dressel 30, también presentes en Cullera (Punta de l'Arenal) e Ilici. También se documentan contactos con la zona Bética como demuestran las ánforas olearias Dressel 23-Keay XIII, y las de conservas de pescado Almagro 51c/Keay XXIII de Ilici, Benalúa, El Albir (Benidorm), Lucentum, Sagunto, Portus Ilicitanus, Fontcalent y Castellarets. El vino palestino o del Mar Negro arriba en el siglo VI (tipos Keay LIV, LXV y LXVI), mientras se han encontrado contenedores de aceite sirio (Keay LIII), productos que fueron difundidos en yacimientos como Ilici, La Moleta, Castellar de la Morera, Castillo del Río, El Sambo, El Monastil, o Benalúa.





(Fig. 63 y 64) Lucernas de TSAD en relieve, halladas en Elche: Museo Monográfico de la Alcudia

Las tendencias generales en el comercio cerámico de los siglos V al VII han sido comentadas por Gutiérrez Lloret, quien también se ha ocupado de describir las primeras cerámicas hispanomusulmanas de época emiral. Hacia mediados del siglo VII se produce el fin de la distribución comercial mediterránea y surge con fuerza un sistema económico y productivo de carácter local, sin comercio a larga distancia, dentro de una situación de empobrecimiento. La conquista visigoda de Cartagena (625) se señala como el hito cronológico que marca la tendencia de la ruptura con África, el Mediterráneo Central y la Toscana, lugares donde todavía se mantiene la producción a torno y el vidriado de plomo. Ello significa el fin de la llegada de cerámicas importadas y el uso en mayor escala de productos locales de baja tecnología y destinados a funciones básicas (cocción, conservación y servicio de agua, etc.), que evolucionarán muy lentamente en los siglos VII, VIII y IX hasta la articulación completa del sistema productivo musulmán. La escasa legada de bienes externos a su vez complica el reconocimiento de los materiales de este período en los yacimientos arqueológicos.

Bibliografía (Capítulo 6)

CERÁMICA EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA Y EN EL ALTO MEDIEVO

- ARANEGUI, Carmen. Historia de la cerámica valenciana. Tomo I. Vicent García Ed. Valencia, 1987.

ARANEGUI, Carmen; LOPEZ, Montserrat; ORFILA, Margarita. "Anforas tardorromanas en el Grau Vell (Sagunto, Valencia)". Saguntum, nº 24, Valencia, 1991, pp. 117-128.

- ARASA i GIL, F.; ROSAS i ARTOLA, M. "Les ceràmiques fines tardorromanes del jaciment de Sant Josep (La Vall D'Uxó, Castelló)" en III Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica (Maó,12-17 sept.1988), Monografies de la Secció Histórico-Arqueológica, t. II, Institut d'Estudis Catalans; Universitat de Barcelona, Consell Insular de Menorca, Barcelona, 1994, pp. 445-451.

- ARASA, F. "Dues llànties tardo-romanes del Pou d'En Llobet (Albocàsser, l'Alt Maestrat)" en Saguntum, nº 29, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Facultat de Geografia e Història, Universitat de València, Valencia, 1995, pp, 253-257.

- ASOCIACION ESPAÑOLA DE ARQUEOLOGIA MEDIEVAL. "Cerámicas de época visigoda en la península Ibérica. Precedentes y perduraciones". Boletín de Arquelogía Medieval, nº 3, Madrid, 1989, 324 pp.

- BLASCO, J.; ESCRIBÀ, V.; SORIANO, R. "Assaig de síntesis del panorama ceràmic de la ciutat de València a l'Antiguetat Tardana" en III Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica (Maó,12-17 sept.1988), Monografies de la Secció Histórico-

Arqueológica, t. II, Institut d'Estudis Catalans, Universitat de Barcelona, Consell Insular de Menorca, Barcelona, 1994, pp. 357-375.

- BOLUFER i MARQUÉS, J. "Les cerámiques tardanes importades (segles IV-VII de la N.E.) del jaciment romà de la Punta de l'Arenal (Xàbia, Marina Alta)" en III Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica (Maó,12-17 sept.1988), Monografies de la Secció Histórico-Arqueológica, t. II, Institut d'Estudis Catalans Universitat de Barcelona, Consell Insular de Menorca, Barcelona, 1994, pp. 375-391.

- C.E.V.P.P. "Cerámicas de época visigoda en la Península Ibérica. Precedentes y perduraciones". En Cerâmica Medieval no Mediterrâneo Ocidental, Campo arqueológico de Mértola, Mértola, 1991, pp. 49-68.

- CORELL, Josep. "Grafito sobre vaso de cerámica hallado en Sagunto". Arse, nº 24,, Centro Arqueológico Saguntino, Sagunto, 1989, pp. 845-849.

- GARCIA VILLANUEVA, Mª. Isabel; ROSSELLO MESQUIDA, Miquel. "Las ánforas tardorromanas de la Punta de l'Illa de Cullera". Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester, Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de trabajos varios, nº 89, Diputac. Provincial de Valencia, Valencia, 1992, pp. 639-663.

- GARCIA VILLANUEVA, Mª. Isabel; ROSSELLO MESQUIDA, Miquel. "Late Roman Unguentarium: ungüentarios cristianos de la antigüedad tardía procedentes de Punta de l'Illa de Cullera, Valencia". Archivo Español de Arqueología, nº 66 (167-168), CSIC, Madrid, 1993, pp. 294-300.

- GUTIÉRREZ LLORET, S. "Production and trade of local and regional pottery in early medieval Spain (7th-9th) centuries: the experience of the south-east of the Iberian Peninsula". Boletín de Arqueología Medieval, nº 6, Asociación Española de Arqueología Medieval, Madrid, 1992, pp. 9-22.

- GUTIÉRREZ LLORET, S. "Il confronto con la Hispania orientale: la ceramica nei secoli VI-VII" en Ceramica in Italia: VI-VII secolo, atti del Convegno in onore di John W. Hayes, Roma, 11-13 maggio 1995, Biblioteca di Archeologia Madievale, Edizioni All'insegna del Giglio, Firenze, 1998, pp. 549-567.

- GUTIERREZ LLORET, Sonia. "Cerámicas altomedievales en Xixona", Moros y cristianos 1990, Xixona.

- JARREGA DOMINGUEZ, Ramón. "Cerámicas finas tardorromanas y del Mediterráneo Oriental en España: Estado de la cuestión". Anejos de Archivo Español de Arqueología, XI. CSIC, Madrid, 1991, 109 pp.

- LERMA ALEGRIA, José Vicente. "Lucernas Romanas de Valentia". Revista de Arqueología, Año IX, nº 85, mayo de 1988, pp. 29-35.

- LLOBREGAT, Enrique. "La más antigua cristiandad". Historia del Pueblo Valenciano, tomo I, 1988, pp. 141-160.

- LÓPEZ PIÑOL, M. "El nivel de abandono del Grau Vell. Las Sigillatas de producción africana". Saguntum y El Mar. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1991, pp. 103-106.

- LÓPEZ PIÑOL, M. "La cerámica de producción africana del nivel de abandono del Grau Vell en Sagunto". Homenatge A. Chabret 1888-1988, Valencia, 1989, pp. 221-252.

- MARQUEZ, Juan Carlos. El comercio romano en el Portus Ilicitanus. Pub. Univ. de Alicante, 1999.

- MODRZEWSKA MARCINIAK, Iwona. "Lucernas escogidas del Museo Arqueológico de Alicante y Elche". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (B.S.A.A.V), nº LV, Valladolid, 1989, pp. 169-193.

- MOLTÓ POVEDA, F. J. "Las cerámicas africanas con decoración estampada procedentes de Garganes (Altea, Alicante)". Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, Elx, Ajuntament d'Elx, 1995, vol. II, pp. 225-234.

- MONTESINOS I MARTINEZ, Josep. "Terra sigillata en Valentia: productos hispánicos". Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester, Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de trabajos varios, nº 89, Dip. Provincial de Valencia, Valencia, 1992, pp. 469-539.

- PASCUAL, J.; RIBERA, A. V.; ROSSELLÓ, M.; MAROT, T. "València i el seu territori: Contexts ceràmics de la fi de la romanitat a la fi del califat (270-1031)". Arqueomediterrània. Contextos ceràmics d'época romana tardana i de l'Alta Edat Mitjana (segles IV-X). Actes Taula Rodona, (Badalona, nov. 1996), Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 179-202.

- RAMOS SÁINZ, Mª. L. "La cerámica de aplicación arquitectónica desde época protoibérica hasta época visigoda (ss. VII a.C.-VII d.C.)". La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 32-37.

- REYNOLDS, P. "Cerámica romana modelada a mano de carácter local, regional y de importación en la provincia de Alicante". Lucentum, IV, 1985, pp. 245-267.

- REYNOLDS, P. El yacimiento tardorromano de Lucentum (Benalúa-Alicante): Las cerámcas finas. Catálogo de fondos del Museo Arqueológico (II). Diputación Provincial de Alicante, 1987.

- REYNOLDS, P. Settlement and Pottery in the Vinalopó Valley (Alicante, Spain) A.D. 400-700. BAR Internacional Series, nº 588. Oxford, 1993.

- ROSSELLO MESQUIDA, Miquel. "Fragmento de cerámica decorada de época bizantina de origen oriental hallada en la Almoina (Valencia)". Saguntum, nº 25, Valencia, 1992, pp. 223-226.

- SALA, F.; RONDA, A."Las excavaciones urbanas en Benalúa. Avance sobre la tipología de la cerámica común y de cocina". Historia de la Ciudad de Alicante. Alicante, 1990, pp. 287-312.

- SORIANO, Rafaela. "La época tardorromana y visigoda". En Historia del Pueblo Valenciano, tomo I, 1988, pp. 135-140.

- TARRADELL, Miquel. "III. La civilització llatina". Historia del País Valencià, T. I. Ed. 62, Barcelona, 1975.

- TORREGROSA GIMÉNEZ, P. "Los materiales arqueológicos". En "Resultados de la excavación arqueológica de urgencia en Fontanelles (Muro de l'Alcoi, Alicante)". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 5, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1996, pp. 205-207.

7. La Cerámica Musulmana en las tierras de la comunidad valenciana (712 - 1238 d.c.).

Esta etapa representa un momento crucial en la historia de la cerámica valenciana, ya que los musulmanes introdujeron la mayor parte de la base técnica y funcional de la tradición cerámica que se desarrollaría ulteriormente en todos los territorios de la Península Ibérica, que ha estado vigente hasta bien entrado el siglo XIX y que incluso ha pervivido en muchos usos domésticos hasta la postguerra.

Los musulmanes penetraron en la Península en el año 711, llamados por los partidarios de Vitiza en su ayuda en la lucha entre facciones visigodas contra Roderico. Pero su apoyo se convirtió en una seria amenaza para los visigodos ya que Tariq no se detuvo ante la derrota de Roderico en Guadalete, sino que avanzó conquistando Toledo, Córdoba y otras ciudades. En pocos años los musulmanes asaltaban el norte peninsular conquistando Barcelona (718), y llegando hasta Narbona (720) y Nimes (725), territorios en los que nunca llegaron a asentarse al delimitar su frontera en los Pirineos.

La dominación musulmana de España abarca hasta 1492, año en que se conquistó Granada. Sin embargo los territorios andalusíes de Valencia fueron ocupados paulatinamente por la Corona de Aragón entre 1232 y 1245. Podemos dividir la historia de la ocupación musulmana en varias etapas políticas con especiales características sociales y religiosas que marcan también la evolución de la cerámica en esos cinco siglos:

- Periodo de la conquista. Desde el 710 al 756 se produce la fase de anexión de las tierras de Hispania por los musulmanes. Esta invasión encontró el apoyo de algunos nobles visigodos que pactaron con los generales musulmanes, como ocurrió en el ducado de Orihuela con Teodomiro, entrando paulatinamente población de origen bereber, árabe y siria que mantuvo sangrientas luchas por la hegemonía. La población se hallaba dispersa en el medio rural, en gran parte en castillos, y la articulación urbana había desaparecido, por lo que la ruralización, el autoconsumo y el aislamiento son las rasgos esenciales de la población en este momento.

- Periodo del emirato omeya de Córdoba (756-912). Abd al-Rahman I instauró la unidad política de al-Andalus pero tuvo que pacificar a los musulmanes de diferentes etnias y tribus que se habían asentado. Con él se establecieron las primeras relaciones exteriores formales entre la Península, África y el Asia musulmana y se organizó el estado según el modelo abasí. La frontera de al-Andalus se consolidó en el valle del Ebro, Navarra y el extremo sur de la Marca Hispánica coincidente aproximadamente con la actual provincia de Barcelona. Mientras el poder emiral se afianzaba en occidente, el califato de Bagdad fomentaba la artesanía y el refinamiento en la corte. Los contactos con extremo oriente ofrecen modelos a imitar en todas las artes, y la cerámica desarrolla nuevas técnicas (policromía, cubiertas estanníferas, reflejo metálico) emulando a china. El próximo oriente había mantenido una buena base tecnológica con el uso de vidriados, pastas de frita, etc. en la caída de la antigüedad, que la corte de Bagdad y la sociedad islámica potencia.

- Califato de Córdoba (929-1008). Abd al-Rahman III instauró un periodo de estabilidad en las fronteras y convirtió a Córdoba en una gran metrópoli construyendo en sus cercanías la ciudad palatina de Medina al-Zahra, impulsando las artes y las ciencias. Entre los años 1008 y 1031 se inició un periodo de luchas internas desintegró el califato. El califa inicia la expansión del urbanismo al organizar el sistema fiscal y administrativo. Aparecen pequeños núcleos urbanos en Valencia, Onda, Játiva, Denia, Alicante, etc. El refinamiento de la corte llega a los nuevos núcleos urbanos y a los territorios rurales de familias poderosas, potenciando el artesanado rural nacido de la demanda de productos de las nuevas concentraciones de población.

- Reinos de Taifas. Entre los años que van desde la destrucción de la ciudad palatina de al-Zahra y la derrota de Alfonso VI en Sagrajas (1086), se vivió un periodo de gran inestabilidad dominado por la formación de pequeños reinos locales, dirigidos por altos funcionarios palatinos a menudo enfrentados entre ellos. En los territorios valencianos existieron las taifas de Denia, Alpuente, Játiva, Valencia, mientras la zona meridional pertenecía a Almería y la septentrional a Tortosa. Muyahid se proclamó rey de Denia pocos años (1018-1076). La taifa de Játiva fue todavía más efímera que la de Abd Al-Aziz de Valencia (1021-1065). Toledo se anexionó Valencia (1065) y Zaragoza Tortosa (1061) pero luego estos reinos volvieron a independizarse. Las fronteras fueron poco estables hasta el episodio del vasallaje (1089-1094) y dominio del Cid (1094-1099), que culminó con la entrada de los almorávides. Las pequeñas cortes potencian el artesanado local y se erigen en centros difusores de cultura y del comercio.

- Imperio Almorávide. Llegados en el año 1086, los almorávides, pertenecientes a la tribu bereber de los sanhaya, consiguieron unir al-Andalus y gran parte de Marruecos bajo un inmenso reino con su centro político religioso en Marrakech. A pesar de que ocuparon Alicante desde el año 1091, entraron en Valencia en el año 1102 manteniendo su dominio hasta la segunda mitad del siglo XII. Los almorávides impusieron la ortodoxia religiosa malikí y la pureza de costumbres de acuerdo con la fe del islam, en contra de la práctica que consideraban corrupta e impía de los reyes taifas predecesores. La ciudad se encuentra consolidada como la base del modo de vida musulmán, por lo que sus dinámicas sociales, económicas y comerciales pervivirán y se intensificarán.

- Imperio Almohade. El asentamiento de los almorávides en España terminó con una cierta laxitud religiosa y política frente a los principios iniciales. Éstos, enemigos de los almohades de la tribu bereber de los masmuda y seguidores de la reforma religiosa del Mahdi Ibn Tumart, sucumbieron ante la presión del califa Abd al Mumin que en pocos años se hizo con el dominio de Marruecos. Los almohades defendían la unicidad del

dogma del Islam y la austeridad. Ante la caída de los almorávides africanos volvieron a formarse pequeños reinos de taifas en la Península, momento que los cristianos aprovecharon para avanzar en sus conquistas territoriales. En Valencia Ibn Mardanis, el Rey Lobo, se proclamó monarca independiente (1145-1172). Los almohades dominaron después las tierras valencianas hasta que otro miembro de la familia, Zayyan Ibn Mardanis, instauró un corto reinado que terminó con la caída de Valencia en manos de Jaime I (1229-1238). Durante el Imperio Almohade, cuya capital se estableció en Sevilla, y a pesar de la inestabilidad política, las artes y la cultura alcanzaron una alta eficacia y refinamiento que abarcó a grandes masas de la población urbana en las ciudades mayores, y en especial en las de la costa mediterránea por su floreciente comercio. Fruto de ello fue la gran diversidad de formas, usos, técnicas y decoraciones que alcanzó la cerámica en esta etapa.

La técnica.

La técnica de la cerámica hispanomusulmana del área valenciana ha sido estudiada desde la práctica del oficio tradicional y de la etnoarqueología por autores como González Martí, Bazzana, Amigues, Mesquida, Gutiérrez Lloret o Coll Conesa, o desde la tecnología cerámica científica por los equipos de Picon, Vendrell Saz y Molera, entre otros, cuyos comentarios resumiremos en esta síntesis.

La arqueología por otra parte, nos ha desvelado abundantes evidencias de talleres, hornos y restos de desechos de alfar que permiten mejorar nuestro conocimiento particular al respecto. Según nos recuerda Rafael Aguar, se han localizado complejos alfareros incompletos u hornos en los siguientes lugares:

- Valencia: Calle Sagunto. Aparecieron alfarerías musulmanas del antiguo rafal de l'Alcúdia, situado al norte y junto al camino de Sagunto, fechadas entre los siglos X al XIII. Perteneciente a una primera fase de los siglos X-XI, se halló un pozo para extraer agua conectado a una balsa cuadrada y a un pocillo de decantación circular. Junto a ello se encontraron cinco pequeñas estructuras de combustión, tal vez restos de hornos de frita. En esta fase se fabricaron ollas, lebrillos, fuentes y cuencos con candiles de piquera con las técnicas del bizcochado, la loza estannífera (decorado en cobre y manganeso, o verde solo), loza barnizada y decorada en verde, y cuerda seca total. Se localizaron barras y trébedes usados en la cocción. Una segunda ocupación se sucedió en el siglo XII, de la que se hallaron siete hornos más de planta oblonga, tres de ellos con "sagen" o banco, que produjeron cerámicas bizcochadas, barnizadas en verde monocromo y turquesa, o manganeso sobre melado, y cuerda seca parcial. El repertorio formal es más extenso que en la primera fase e incluye jarritas, fuentes, bacines, cántaros, braseros, alcadafes, candiles, tapaderas, tinajas, ollas y arcaduces. También se han hallado desechos de testar de época califal en el solar de los Baños del Almirante.

- Ayora: Castellar de Meca. Los primeros contextos cerámicos musulmanes de este yacimiento ofrecieron el hallazgo de unas pequeñas ollas realizadas a mano. En las excavaciones recientes de Santiago Broncano y Mar Alfaro aparecieron dos hornos cerámicos para su cocción (ined. com pers.). Pertenecen probablemente a los siglos X-XI.

- Denia: Las excavaciones arqueológicas realizadas en Denia por J. A. Gisbert localizaron los primeros talleres musulmanes de la Comunidad Valenciana. Destacan los conjuntos alfareros de la Avda. Montgó/Teulada y de la calle Ramón Ortega, sin duda las evidencias materiales más completas del Sharq Al-Andalus, existiendo otros restos en el Camí del Cementiri con restos de un horno y testares. Abarcan cronológicamente desde los siglos X al XIII.

- Alicante. Un horno alfarero musulmán apareció en el solar de la Lonja de los Caballeros y restos de testar en sus inmediaciones, fechable en los siglos X y XI.

Por otro lado, se han documentado claras evidencias de producción cerámica por el hallazgo de testares en:

- Onda. En el llamado testar de Mas de Pere se localizaron considerables cantidades de restos de alfarería pertenecientes a piezas bizcochadas, elaboradas con dos tipos de pasta y con una gran variedad formal de producciones. Las decoraciones estaban pintadas, incisas, impresas o peinadas. Apareció un solo fragmento con vidriado de plomo y decoración en cobre y manganeso, apuntando una probable cronología califal.

- Alzira. En el solar del colegio Julio Tena se hallaron un conjunto de cerámicas consideradas desechos de alfar, entre las que predominan las formas de cocina, mesa y agua. El yacimiento fue sepultado a finales del siglo XI y no conocemos evidencias medievales de talleres cerámicos posteriores.

- Elche. En el lugar denominado El Filet de Fora aparecieron restos de testares correspondientes a dos fases, la primera del siglo XI y la segunda fechable en los siglos XII y XIII. Fabricaba formas de servicio de mesa, contenedores para el agua e iluminación, y cocción, como anafes y marmitas, con decoraciones pintadas y esgrafiadas.

Además de estas evidencias arqueológicas, la documentación escrita nos indica que existieron centros alfareros musulmanes en Artana, Olocau, Sagunto, Játiva, y también posiblemente Liria. Se ha afirmado que Paterna también tuvo producción de alfarería musulmana aunque no se conocen evidencias arqueológicas concluyentes que demuestren la fabricación cerámica antes de la conquista cristiana.

Los restos más completos de alfarerías medievales musulmanas han sido hallados en Denia y en Valencia. El caso de las alfarerías de Denia permite comprender perfectamente la organización de un taller musulmán de los períodos almorávide y almohade. Se ubicaban en su mayoría en el sector oeste de la ciudad (Avda. Montgó/Teulada y C/ Ramón Ortega). Son particularmente interesantes los restos del taller de la C/Teulada, que llegan al momento de la conquista cristiana con varias fases de ocupación. En época almohade el taller estaba formado por dos grandes naves rectangulares paralelas, con un patio trapezoidal entre ellas que cerraba al noroeste y al suroeste con dos edificios compartimentados en cinco ámbitos. En este patio se levantaban varios hornos de los que tres de ellos funcionaron simultáneamente. El patio sirvió de espacio para tratar la arcilla en bruto, decantarla y prepararla en masa, y tam-

bién para conservar el combustible. No se han hallado balsas para la levigación. En el mismo patio se detectaron dos estructuras circulares que fueron interpretadas como zonas de amasado de la arcilla por pisado.

El torneado se practicaba al parecer en una sala del edificio norte, la cual se había utilizado anteriormente como secadero y contenía un horno previo anulado. La ubicación de un torno de alfarero parece entreverse por el hallazgo de un posible pozo de torno semienterrado, de esquema semejante a los que todavía pueden verse en algunas alfarerías de Andalucía. El hoyo de la base del torno (Ø 1,25 m.) era de escasa profundidad (33 cm.) y se parece a los restos de otros que se han hallado en Paterna. Es probable que estos tornos pudieran ser de árbol fijo y rueda volante. Sin embargo, los fosos aparecen colmatados, indicando que en la última fase de uso de la alfarería, tal vez se utilizaran ya tornos elevados con estructura de madera. El torno de árbol fijo representaría el modelo más arcaico de torno rápido, con una peor implementación técnica. Podría indicar también una menor capacidad económica de los alfareros y su especialización en un producto de menor valor (alfarería de basto, no de mesa, esencialmente bizcochada). Debemos pensar que, como recurso tecnológico, este modelo debió permanecer en los talleres de producción más económica y menos cualificada, como parece sugerir su presencia arcaica en los alfares de Paterna, de donde la más antigua documentación escrita conocida nos dice que fabricaba básicamente tinajas y alfarería bizcochada ("alcolles", documento de 1285).

El secado es una fase delicada del proceso de producción, en función de la naturaleza y calidad de las pastas. Las más plásticas requerirán más lentitud y suavidad en el proceso, mientras las refractarias o con desengrasantes serán más resistentes y permitirán procesos de reducción de tiempo mediante su exposición directa al sol, por ejemplo. Los cuerpos simples y sin asas, o de grosores uniformes, también serán más resistentes, mientras los que tengan aplicaciones o grosores no uniformes requerirán más cuidado y tiempo. En el taller de Denia se supone que el secado se realizaba en salas cubiertas donde también se encuentran hornos y que se usaron además como almacén de cerámica. En opinión de los excavadores, uno de los hornos pudo ser usado como estufa para acelerar el secado.

Los hornos cerámicos de este taller de Denia se encontraban en el centro del patio orientados de modo divergente. Incluso otros, que parece fueron usados para cocer cerámica con vidriado de plomo, estaban en el interior de habitaciones. Los hornos de este taller son de variada tipología, generalmente pequeños y de planta circular en el período más antiguo (almorávide), con la parrilla sustentada sobre un arco transversal a la boca de carga de combustible. Escasos restos de hornos pertenecen al período almohade, caracterizados por su planta oval o rectangular y con varios arcos de sustentación de la parrilla. Todos los hornos se habían excavado en el subsuelo sirviendo la estructura subterránea como cámara de fuego o de combustión. El fondo de ésta podía estar inclinado para facilitar que los gases no se arremolinasen abajo. En los casos conservados, la parrilla se había construido con adobes, dispuestos en forma reticular o radial, apoyados sobre arcos con perforaciones distribuidas regularmente. De la cámara de cocción o laboratorio quedan escasos vestigios de apenas unos centímetros en los arranques de los muros, y se supone que se construyeron con adobes o tapial y cubrieron con bóveda fija o móvil, en función de las dimensiones de la cámara de cocción y de las necesidades técnicas.

La producción del taller Montgó/Teulada incluye en la fase más antigua y de forma abundante cantarillas, fuentes, ollas, jarros y trípodes, mientras aparecen en menor cantidad las orzas, lebrillos, cazuelas, tapaderas, anafes, arcaduces, escudillas, redomas y candiles, predominando las decoraciones pintadas sobre las vidriadas, aunque se han descrito hallazgos de decoraciones en cobre y manganeso sobre blanco y manganeso sobre barniz de plomo melado. En la última fase son muy abundantes las fuentes, orzas y tapaderas, y más escasos los arcaduces, candiles, cantarillas, escudillas, lebrillos y redomas. Predominan las técnicas del vidriado monocromo verde o la cubierta estannífera, y se encuentran escasamente las barnizadas simples, apareciendo el esgrafiado y el estampillado bajo cubierta.

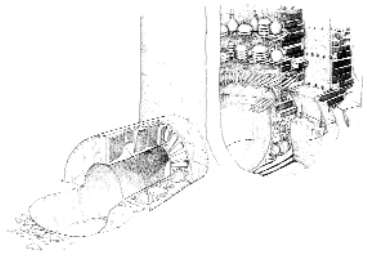
Además de estos hornos de la calle Teulada se conocen otros tipos de hornos musulmanes. El más antiguo y arcaico es el de los hornos de ladera, estructuras de tiro directo excavadas casi por completo en el subsuelo, con la excepción de la bóveda de la cámara de cocción. El hogar y el laboratorio se excavaban de forma escalonada en una ladera. Ambas se conectaban mediante conductos semiexcavados que arrancaban en la caldera y desembocaban en la cámara alta. No existía parrilla propiamente dicha ante la falta de capacidad técnica para construirla. Los hornos de Meca pertenecen a esta tipología y su producción se centraba en ollas realizadas a mano (siglos X-XI).

En los arrabales del sector oeste de Denia (Calle Ramón Ortega) se encontraron otros hornos califales o de los primeros taifas. En este caso se trata de estructuras cilíndricas de tiro directo, sin parrilla (fig. 65). Las piezas a cocer se colocaban en estantes formados por barras de arcilla que se encastraban en el muro. Por tanto, la pared se compone de la estructura de barro o



(Fig. 65) Foto del horno musulmán U.E. 125/577 de la calle Ramón Ortega Denia. Según Gisbert, 2000.

adobe en la que, a distancias regulares, se incluyen hileras de cilindros de arcilla cocida que servirán para sujetar las barras. En ocasiones las alineaciones de soporte están enrasadas con el muro, aunque en otros casos se



(Fig. 66) Reconstrucción del horno anterior. Según Gisbert, 2000.

apoyan sobre salientes o resaltes llamados "banquetas" (fig. 66). Según el especialista J. Thiriot estos hornos podían ser de tiro directo, de llama invertida -en modelos orientales de Meskene del siglo XIII-, e incluso utilizar el calor de radiación en cámaras con camisa (Takht-i-Suleiman, Irán). Parece que los numerosos hornos medievales españoles de este grupo hallados en Priego, Balaguer, Pechina, Murcia y Zaragoza, funcionarían con llama directa. Este tipo de horno era bien conocido en el oriente musulmán (Persia, Siria) donde se denominaba shakhureh. Según nos cuenta el cronista del siglo XIII Abu'l-Qasim, allí las cerámicas a cocer se metían en cajas con tapa y se introducían en los hornos que en Irán se llamaban dam o dahst. Sin embargo, las cajas o cobijas no fueron usadas en España hasta bien entrado el siglo XVII.

La producción de este taller se centraba en loza estannífera, fabricando cuencos y escudillas, cantarillas y redomas decoradas en cobre y manganeso sobre blanco (fig. 67) y manganeso sobre barniz de plomo.



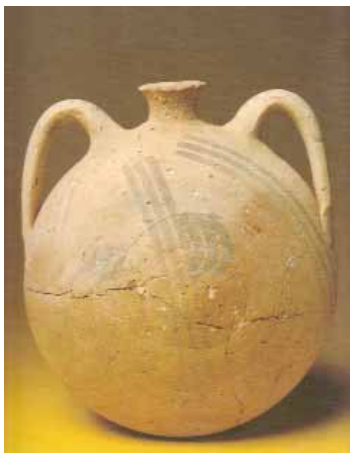
(Fig. 67) Cuenco en verde y manganeso del taller de la calle Ramón Ortega de Denia. Gisbert, 2000.

Los hornos musulmanes más corrientes eran los de doble cámara y parrilla, estructura que en nuestras alfarerías se denomina "horno árabe". Son hornos de tiro directo y doble cámara. La inferior o de cocción era donde se realizaba la combustión y en ocasiones se usaba también para cocer cuando existía un banco o "sagen", como parece ser el caso de los hornos musulmanes valencianos de la calle Sagunto. La cámara superior se separaba de la baja por un piso perforado o parrilla, que constituía el suelo del laboratorio donde se disponían principalmente las cerámicas. La estructura se cerraba por muros de adobe o tapial y remataba con una bóveda, a veces una simple cubierta plana, que podía estar construida de forma permanente (bóveda fija) o temporal (bóveda móvil). Se trata de hornos heredados directamente de los modelos romanos. El horno de doble cámara y bóveda cerrada supone un gran avance en el sistema de cocción al ser estructuras que aprovechan mejor el laboratorio, ya que pueden albergar más piezas, y además mejoran el rendimiento térmico. Sin embargo son de construcción más compleja.

Entre el utillaje alfarero musulmán encontramos los moldes, generalmente de barro cocido, tanto para piezas completas como para detalles ornamentales. En época musulmana eran generalmente utilizados para el estampillado de grandes superficies diseñando metopas, bandas y grandes cartelas de carácter epigráfico, fitomorfo o zoomorfo. Para la cocción se usaron diversos elementos como las cazoletas o tubos cilíndricos, que se encastaban en la pared del horno y donde se introducían las barras en los hornos "shakhureh" para montar los estantes horizontales. Junto con las barras debieron usarse los ganchos o soportes en "S" que servirían para colgar las piezas a cocer, según interpreta J. Thiriot. Mucho más comunes fueron los trébedes que se utilizaban como separadores de las piezas barnizadas que se cocían para evitar que se pegasen, usados con profusión hasta hoy. A pesar de que posteriormente se utilizaron de forma abundante, los discos, las cajas de cocción y los clavos para soportar las piezas dentro de las cajas, no se han documentado entre los objetos en uso en el taller hispanomusulmán. Para cocer las fritas de barnices o esmaltes se usaron tarros (crisoles) en forma de olla, ya desde el siglo X.

Materiales y técnicas. Los musulmanes utilizaban pastas naturales y pastas modificadas para conseguir especiales características en las cerámicas. Las pastas naturales son más susceptibles de ser usadas en objetos destinados al servicio de mesa o para formas de agua, aunque esta afirmación no se puede generalizar. Las pastas se modifican en general añadiéndoles desengrasantes o aplásticos (cuarzo, arena, dolomita), o mezclando arcillas de diferentes calidades para conseguir varios efectos como mejor adaptación al barniz o esmalte, mayor resistencia mecánica o térmica, aumento de la porosidad, etc. Las pastas modificadas con arena de sílice son esenciales en piezas de fuego para hacer ollas, cazuelas, etc., debido a que es necesario garantizar su resistencia al estrés térmico. Por otra parte, aditivos como la sal garantizan una alta porosidad en las formas de agua. Ésta aumenta la evaporación y consecuentemente el poder enfriador del contenedor (p.e. producción de Agost). El equipo del Dr. Vendrell-Saz ha demostrado la manipulación segura de pastas y la mezcla de diversas materias primas en la producción medieval de Denia y Paterna.

Muchas cerámicas hispanomusulmanas de servicio de mesa o auxiliares de cocina (fuentes, lebrillos, cántaros, tinajas, etc.), se caracterizan por una notable porosidad y ligereza. Grandes vacuolas que parecen de origen orgánico, al tiempo que partículas calcáreas -a veces de algunos milímetros-, son perfectamente visibles en su superficie (fig.68). También presentan a menudo el fenómeno del corazón negro -interior negro o gris-, en arcillas de aspecto natural. Todo ello puede indicar el uso de arcillas jóvenes de buena plasticidad natural procedentes de la orilla de ríos o estanques, y en cualquier caso con abundante materia orgánica, en las cuales la cocción no consiguió



(Fig. 68) Cantimplora musulmana con decoración de pintura de manganeso MARQ. Según Llobregat, 1987

una oxidación total de la pasta aunque la temperatura máxima fuera la adecuada. El efecto puede originarse por un escaso envejecimiento o pudrición de la arcilla, aprovechando la buena plasticidad en la conformación, aunque después diera lugar a la formación de monóxido de carbono reductor en la combustión por la descomposición de materia orgánica. Si la cocción es suficientemente larga en tiempo, este efecto del corazón negro puede llegar a eliminarse (Pastor, 1992). Además, la molturación y levigación de la arcilla de estas piezas es muy elemental, y su aspecto indica que se debieron aprovechar los sedimentos más finos formados en en las capas superficiales de las balsas de decantación para las piezas más delicadas, y las arcillas con partículas mayores del fondo para los grandes vasos. Probablemente el cribado fue una práctica corriente en la preparación de la materia prima, ya que hasta el momento no se han hallado balsas o piletas conectadas para la levigación en los talleres medievales.

Las pastas de la cerámica de fuego suelen presentar abundantes desengrasantes refractarios de cuarzo (arena de río). También se puede conseguir una mayor dureza y resistencia térmica especial al cocer en atmósfera reductora arcillas naturales, ya que se produce un fenómeno de sinterización que endurece sus superficies (Pradell et al, 1997) (fig. 69). Existen arcillas naturales ricas en componentes aplásticos -como feldespatos- que pueden dar lugar a pastas de una especial uniformidad y dureza al favorecer la sinterización de la arcilla. En el caso de Valencia las arcillas son muy calcáreas o bien algo ferruginosas, aunque la existencia de yacimientos con arenas de cuarzo permitió usar éstas como refractarios y también como aditivos para los barnices.



(Fig. 69) Ollas grises de Benetússer, del s.X. Según Soler, 1987

Las pastas nos informan sobre los procesos de trabajo usados en el pasado. En la cerámica musulmana su aspecto y características físico-químicas nos indican principalmente la búsqueda de un ahorro de tiempo en el proceso de transformación de la materia con el fin de conseguir un producto barato, abundante y de consumo inmediato con medios muy ajustados en razón de la calidad del objeto final. En los talleres musulmanes sólo se manipularon de manera especial las pastas en función de condiciones bien determinadas, en especial en la fabricación de cerámicas de lujo o especializadas para el fuego o el agua. Los estudios realizados por el equipo del Dr. Vendrell-Saz en diversos centros alfareros musulmanes, manifiestan que se confeccionaron tres tipos de pastas en Denia: las arcillas muy ricas en carbonatos se utilizaron para las lozas, las arcillas ricas en carbonatos y desengrasantes para tinajas, y finalmente las arcillas con pocos carbonatos y con desengrasante para marmitas y ollas. Debemos suponer que las diferentes composiciones entre estas series de productos se deben, esencialmente, a la manipulación de pastas que partían de un mismo recurso mineral mayoritario.

En la conformación los musulmanes utilizaron las técnicas del modelado manual simple, el modelado con elementos auxiliares de alta revolución y el moldeado.

En el modelado manual las piezas se realizan a mano sin usar instrumentos de revolución. Esta técnica esencialmente doméstica, se encuentra en las primeras cerámicas musulmanas emirales, pero fue mantenida por los alfareros cristianos en Cataluña para producir ollas y cazuelas hasta el siglo XIII, momento en que adoptaron de forma generalizada el torno de alfarero. En el modelado con elementos auxiliares de revolución, la torneta representa un primer nivel de utillaje primitivo al consistir en una rueda, aún de baja velocidad de revolución, que fue utilizada principalmente en los talleres musulmanes domésticos de cronología emiral o califal (Gutiérrez Lloret, 1988). El uso de tornetas se percibe en la cerámica por la presencia de estrías de torneado algo irregulares y de trazado discontinuo, mientras en el torneado rápido las estrías son continuas y muy regulares. Las ruedas de alfarero de revolución rápida, cuyo uso se centró en el taller especializado, se introdujeron ya en el siglo IX. Con excepción de las parcas evidencias aportadas por el taller de Montgó/Teulada de Denia, desconocemos cómo fueron esas ruedas de alfarero musulmanas, aunque podemos suponer que existió un modelo de torno de árbol fijo y cabeza cilíndrica pivotante sobre éste, y posiblemente otro de doble rueda volante de tipo moderno.

En cuanto a los moldes, además de los ya comentados para decoraciones plásticas, los musulmanes usaron esporádicamente moldes de apretón de dos piezas como demuestra una pequeña botella en forma de piña hallada en Denia (Gisbert et al. 1992).

Entre las técnicas de acabado, los sistemas más simples se encuentran normalmente sobre cerámica común, donde las superficies no ofrecen decoración y sólo alisados o bruñidos. Las superficies decoradas poseen varios grupos de tratamientos. Las técnicas sencillas afectan básicamente al modelado -meandros o bandas realizadas a peine, incisión, excisión, impresión y aplicaciones ornamentales y/o funcionales-. A veces las costillas o cordones aplicados decorados con estampillado de las grandes tinajas no son elementos ornamentales en sí, ya que disimulan u ocultan apliques funcionales que confieren mayor estabilidad o resistencia a la pieza.

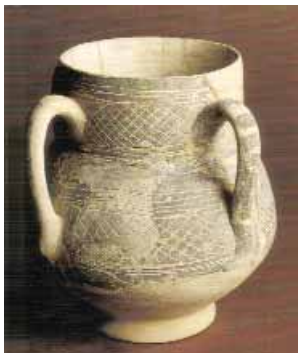
Entre las técnicas decorativas complejas encontramos pigmentaciones, engobes, barnices y esmaltes. Las principales materias colorantes son óxidos metálicos. El óxido de hierro produce el color rojo en cocción oxidante y negro en reducción, tanto al ser usado en un engobe como en un barniz o cubierta. El cobre da verde en oxidación y rojo en reducción, etc.

Las decoraciones pintadas se realizaban con pigmentos metálicos de óxido de hierro (rojo) o de manganeso (negro) (fig. 70). En ocasiones la decoración se aplicaba con una barbotina muy líquida compuesta por la arcilla pigmentada o de otro color, a veces blanquecina. Con esta técnica se decoraban las cerámicas comunes (jarras, cántaros, lebrillos, ollas, etc.). En ocasiones encontramos engobes de barbotina de color rojo o negro que sirven de fondo a motivos pintados en colores contrastados como el blanco. No se han realizado análisis para determinar si esta decoración de contraste se hizo con técnicas de pinta-



(Fig. 70) Jarrita decorada con manganeso sobre bizcocho. Ayuntamiento de Valencia. Según Soler, 1987.

do en frío para el segundo color -es decir sin cocción-, pero ello sería posible. Por otra parte, al engobe se le adicionaba en ocasiones algún fundente en su composición, como ceniza vegetal (carbonato de potasio), para aumentar su grado de adherencia al cuerpo cerámico. También se usó el esgrafiado sobre engobe, realizado mediante la aplicación de metopas o franjas gruesas pigmentadas sobre la pieza cruda que tras el secado eran rayadas con un estilete, dejando en los surcos formados por éste el color de la pasta en contraste con la zona pigmentada) (fig. 71). A veces se combinaba el esgrafiado con motivos realizados con esmaltes policromos (esgrafiado y verdugón o cuerda seca parcial). Estas técnicas perduraron en producciones posteriores a la conquista cristiana como ha quedado bien demostrado en la vigorosa y amplia producción de Paterna (Mesquida, 1989, 2002).



(Fig. 71) Jarra con decoración esgrafiada. MARQ. (Alicante). Según Azuar, 1988.

En cuanto a las cubiertas vítreas usadas en nuestro territorio, encontramos dos grandes grupos según los fundentes mayoritarios utilizados. Un grupo presenta mayor cantidad de sales de sodio y potasio (cubiertas alcalinas) muy usadas en Oriente Medio, mientras otro grupo lo constituyen las cubiertas con plomo como fundente principal, de tradición romana. En éstas para formar el vidrio es esencial el plomo, la sílice, y componentes básicos como el bórax o la sal. Algunos pigmentos viran de color en función de la mayor o menor proporción de fundentes alcalinos de la cubierta, así el cobre da el color turquesa cuando la proporción de esas sales en el barniz es alta. También se consigue un color verde turquesa pálido si se diluye el cobre en una cubierta de plomo-estaño (fig.72).

Las cubiertas traslúcidas se realizaban esencialmente con barniz de plomo, a partir de galena (sulfuro de plomo), litargirio o minio (óxido de plomo). En la Valencia medieval era habitual obtener el barniz de plomo preparando una frita obtenida del carbonato o sulfuro de plomo, cocida en un horno llamado "armele" durante siete horas, proceso que exigía remover continuamente la mezcla con una larga paleta de hierro llamada "dragó". Con ello se obtenía una especie de arena de óxido de plomo llamada "acercó". Este producto, una vez enfriado, volvía a cocerse en la cámara baja del horno o "sagen", junto con arena de sílice, formando un vidrio. Este vidrio se molía y refinaba, obteniéndose un polvo que se suspendía en agua y con ello se conseguía el barniz. Este procedimiento, junto al de la obtención del esmalte estannífero que comentaremos más adelante, es semejante en sus operaciones esenciales al que describe el tratadista Abu'l-Qasim en uso en Irán en los inicios del siglo XIII. Sabemos que en época musulmana el vidriado se cocía en unas ollas de base plana, cuerpo cilíndrico y paredes convergentes, localizadas en gran abundancia en el alfar murciano de San Nicolás con escorias vítreas. Hay, por tanto, pruebas de barniz de frita en tarros o crisoles del siglo X, pero en cronologías posteriores éstos se usaron en Denia sólo para esmaltes. Mediante la mezcla de carbonato de plomo y sílice reducido a polvo se podía preparar el vidriado de plomo ordinario para aplicar sobre la pieza directamente, pero si éste se fritaba se mejoraba la adaptabilidad del barniz, se dispersaba mejor la emulsión y se reducían los peligros de envenenamiento por saturnismo de los alfareros. Cabe decir que los testimonios etnográficos documentan que numerosos talleres tradicionales hacían, hasta hace pocos años, piezas barnizadas en monococción, mediante el recubrimiento de la pieza cruda con una preparación que contenía aglutinantes orgánicos, como cola de carpintero de harina y salvado, componentes vitrificables y colorantes.



(Fig. 72) Conjunto de piezas del Castell de la Torre Grosa, Jijona. MARQ. Según Azuar, 1985.

En las producciones hispanomusulmanas es frecuente encontrar piezas decoradas en negro, o verde y negro sobre melado. Estas decoraciones se obtienen aplicando el pigmento sobre o bajo la cubierta de plomo. En lozas del siglo X de Almisserat y de Valencia se ha constatado la presencia de manganeso bajo cubierta (Coll et al, 1999), aunque no puede indicarse que fuera una técnica muy difundida ya que no ha sido reconocida en otros talleres. En general, las decoraciones con óxidos metálicos, salvo las excepciones que comentaremos, se realizaban sobre cubierta. Algunos análisis han reconocido también una escasa presencia de Sn en cubiertas de plomo decoradas con bicromía de cobre y manganeso, aspecto que tal vez pudiera indicar una contaminación en taller al producir simultáneamente esta misma bicromía sobre fondo blanco estannífero. El melado es el color natural que se obtiene de una cubierta de plomo sobre barro ocre o rosado, así el color será amarillo pajizo o miel envejecida según haya respectivamente menos o más hierro en la pasta. También tendrá un color amarillo el barniz que contiene una mayor proporción de alúmina (la arcilla misma), añadida con el fin de aumentar la viscosidad y la dureza del barniz.

Una cubierta incolora de plomo puede adquirir una tonalidad verde si se provoca una reducción par-

cial en la última fase de cocción en un cuerpo cerámico que contenga suficiente hierro, a baja temperatura. El hierro en estado de óxido férrico se transformará en óxido ferroso por la atmósfera de reducción, pigmentando de gris o negro y oscureciendo la pasta, proceso que podemos percibir al seccionar las pastas y evidenciar la existencia de un corazón rosa o rojizo en una pasta de exterior gris. El vidriado de plomo en contacto con la pasta gris dará verde, nunca amarillo o melado, a no ser que se haya producido una oxidación puntual en una determinada zona. Este fenómeno ha sido contrastado en laboratorio y explicado extensamente en referencia a producciones de Paterna (Molera et al, 1997; 1999). Suele ocasionarse siempre de forma natural cuando el barniz cubre el exterior y el interior de la pieza, existe hierro, algo de materia orgánica y carbonato cálcico en la pasta, y la cocción se produce en monococción, factores que facilitan una reducción del cuerpo cerámico.

Las piezas vidriadas se realizaban generalmente en dos cocciones, la primera para el bizcocho y la segunda para el vidriado, como demuestra el hallazgo de bizcochos desechados pertenecientes a zafas o piezas que, en general, se cubren después de esmalte o vedrío. Por otra parte, en desechos del testar de Denia (Montgó/Teulada) se encontraron platos y fuentes cubiertos con vidriados de plomo sin haberse hallado evidencias de piezas fallidas en el bizcochado, y también piezas estanníferas de clara biccocción. La producción de piezas vidriadas -e incluso esmaltadas- en una sola cocción (monococción) es perfectamente posible, pero la manipulación de las cerámicas crudas requiere un mayor cuidado ya que los vidriados se suelen preparar en suspensiones acuosas. La pieza cocida aporta un buen soporte para la adición del vidriado o del esmalte evitando muchos riesgos de la monococción. Para facilitar ésta, algunas preparaciones de vidriados llevaban aglutinantes orgánicos (colas vegetales o animales), aunque también requerían ser formulados para temperaturas más elevadas (con mayor porcentaje de sílice y alúmina, p. e.). En la monococción, pasta y cubierta vidriada deben cocer al mismo tiempo, lo que conlleva la formulación del segundo para temperaturas mayores (hasta 1050 ° C). El equipo del Dr. Vendrell-Saz ha ofrecido una variada, completa y fundamental información analítica sobre estas técnicas de la cerámica medieval (Molera et al, 2001: 249 ss.).

Para conseguir cubiertas opacas simples (verdes, marrones, etc), se añadían a la preparación de la cubierta de plomo óxidos metálicos colorantes. La técnica ha sido constatada en análisis efectuados sobre piezas hispanomusulmanas de Murcia, Balaguer, Mallorca y Denia, donde se demuestra que los barnices amarillos contienen hierro, difundido al parecer desde la propia pasta, los verdes óxido de cobre, y óxido de manganeso los marrones (Molera et al, 1999). De ese modo es sabido que la adición de óxido de cobre disuelto en vinagre al preparado del barniz, tinta al vidrio de un color verde hoja.

Si al barniz de plomo le añadimos estaño obtendremos una cubierta blanca opaca. Estas cubiertas opacas estanníferas fueron la innovación técnica más trascendente de la herencia hispanomusulmana. Se componen de plomo, sílice, escasos fundentes alcalinos sódicos y potásicos, y óxido de estaño como opacificante. Las partículas de estaño se reparten de forma regular en el vidrio rompiendo la natural translucidez del barniz de plomo y creando una superficie blanca por la difusión de cristales de casiterita en la masa vítrea. La loza estannífera era ya bien conocida en los talleres califales, aunque sin embargo a menudo se aprecian sus productos sin brillo y con aspecto pulverulento debido a problemas de conservación derivados de la técnica de producción utilizada -quizás aplicación del estaño sin fritar, baja proporción de sílice en los vidriados, etc-. Antiguamente se creía que los esmaltes blancos hispanomusulmanes eran engobes blancos bajo cubierta, pero ha sido ratificado abundantemente por análisis arqueométricos que se trata en realidad de verdaderos esmaltes estanníferos. El equipo del Dr. Vendrell-Saz ha expuesto las características esenciales de los esmaltes estanníferos medievales musulmanes y mudéjares y sus diferentes propiedades en función de composición y estructura, indicando un mayor poder opacificador cuando los cristales de casiterita miden entre 50 y 500 nm. Todos los esmaltes estudiados por su equipo presentan estaño en una proporción oscilante del 5 al 10 %, mientras la distribución de los cristales de casiterita varía entre los alfares musulmanes y cristianos. Por otra parte se percibe en las composiciones químicas de los esmaltes de Paterna un menor contenido en plomo y un alto contenido en cuarzo para las lozas decoradas en azul y dorado en relación con las otras series, al igual que un mayor grosor, aspectos que redundan en su mayor calidad. Para asegurarse de su fusibilidad a baja temperatura se les añadía óxido potásico (Molera et al, 2001: 254).

Para fabricar esmalte estannífero se mezclaba el vidriado de plomo con óxido de estaño, arena y otros fundentes (sodio o potasio). Según los análisis efectuados por el equipo del Dr. Vendrell, los esmaltes antiguos presentan alto contenido en PbO y cerca de un 10% de óxido de estaño, mientras los cristales de casiterita, uniformemente distribuidos en el vidrio, miden entre 200-700 nm. Los esmaltes nazaríes presentan cristales de casiterita algo mayores pero en distribución heterogénea. Los esmaltes mudéjares valencianos tienen una distribución más homogénea de los cristales de óxido de estaño y su tamaño es mayor que en las lozas islámicas. Las producciones de cronología más avanzada presentan una distribución más irregular y heterogénea del opacificante, característica que comparten con los esmaltes catalanes contemporáneos. Para este equipo, la homogeneidad en la distribución de los cristales de casiterita depende del uso de fritas, las cuales se detectan en San Nicolás, en la producción estannífera de Denia y en la antigua de Paterna, lugares en los que se indica el hallazgo de crisoles con esas fritas.

El procedimiento clásico de preparación de las fritas estanníferas en Manises fue descrito por M. González Martí. La mezcla del plomo y el estaño se realizaba dentro del "armele" u horno de frita, añadiendo los componentes uno tras otro al mismo tiempo que se iba removiendo. Posteriormente se debía agregar la síli-

ce, sal, ceniza, etc. para hacer el vidrio, proceso que según los tratadistas modernos se hacía en el "sagen" o banco de la cámara de combustión del horno. Después se procedía a su rotura con bolas o mazas de hierro, a su molido y refinado. Probablemente este fritado en el "sagen" es moderno y se debe a la necesidad de la producción del esmalte en grandes cantidades, mientras en época medieval se debían usar los botes de frita ya descritos para el caso de Denia o Manises.

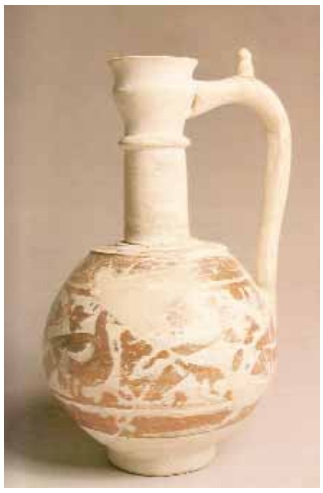
Añadiendo óxido de cobre a un vidriado con alto porcentaje de fundentes alcalinos (sódicos y potásicos) se obtiene turquesa. González Martí comenta que el turquesa se realizaba a partir de la inmersión de restos de plancha de cobre con orujo de uva, obteniendo con ello acetato cúprico monobásico, que luego se aplicaba como pigmento. Análisis recientes realizados por P. Botella demuestran que en los alfares medievales de Manises se fritaban esmaltes opacificados junto con óxido de cobre para obtener el vidriado turquesa, técnica que seguramente fue usada ya por los musulmanes.

Las decoraciones con óxidos metálicos sobre estannífero generalmente se efectuaban después de la primera cocción del bizcocho y sobre la cubierta cruda, antes de la segunda. Los óxidos metálicos habitualmente usados eran de cobre (para el verde), de manganeso (para el violeta, morado o negruzco), de hierro (para el rojo o el ocre), y de cobalto (para el azul). Todos excepto el cobalto fueron usados desde época califal, perdurando en la producción medieval cristiana. El cobalto pudo haber sido usado desde fines del siglo XIII en Málaga.



(Fig. 73) Plato de cuerda seca con ave. Ayuntamiento de Valencia. Según Soler, 1987.

Una técnica decorativa típicamente hispanomusulmana es la cuerda seca. Ésta combina vidriados de diversos colores yuxtapuestos, y separados por una fina línea sin vedrío de cerámica bizcochada o de pintura de manganeso. Puede presentarse cubriendo totalmente la superficie del vaso, en cuyo caso el resultado es semejante al cloissonné de la metalistería (cuerda seca total) (fig. 73). Cuando el vidriado se reduce a elementos sueltos en un sector de la pieza se denomina cuerda seca parcial. La cuerda seca total es generalmente más rica en color, y puede combinar esmalte estannífero con vedríos pigmentados con manganeso, hierro, cobre, o esmaltes turquesa de cobre y estaño. La cuerda seca parcial se presenta en ocasiones con zonas pintadas y esgrafiadas. En su evolución cronológica las producciones se solapan en el tiempo, aunque la cuerda seca total es la técnica más antigua siendo conocida desde el siglo X, apareciendo posteriormente la cuerda seca parcial en el siglo XI, y el esgrafiado con cuerda seca en el siglo XII. Todas estas técnicas se fabricaron en el Sharq Al-Andalus interrumpiéndose tras la conquista de 1238.



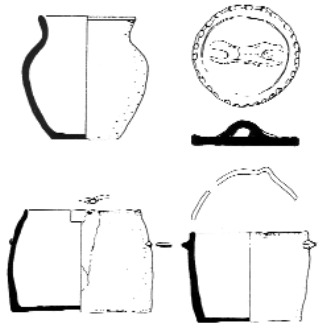
(Fig. 74) Botella de loza dorada. Ayuntamiento de Valencia. Según Soler, 1987.

Tras la cubierta estannífera la mayor innovación musulmana fue la introducción del reflejo metálico, técnica oriental llegada a Murcia hacia fines del siglo XI o inicios del s. XII. No existen testimonios del uso del reflejo en el área valenciana antes de la conquista cristiana, aunque sí se han hallado ejemplares considerados de importación de los siglos XI y XII (botella de las aves, plato epigráfico, etc.) (fig. 74).

Las producciones.

- Cerámicas emirales.

En opinión de Sonia Gutiérrez existe una clara continuidad entre la población preislámica y la posterior a la conquista, aspecto que dificulta distinguir ambientes cerámicos inmediatos anteriores y posteriores a la primera ocupación musulmana. Sin embargo, la paulatina evolución poblacional que se produce con la introducción de grupos campesinos de estructura tribal, especialmente de origen bereber, y la nueva articulación del espacio que éstos desarrollan, ofrece los primeros indicios para reconocer sus asentamientos y la cultura material asociada, entre ella la cerámica. El modelo básico de la sociedad islámica, basado en el predominio de lo urbano, se impondrá en el califato, por lo que los estudios relativos a momentos previos resulta complejo. Las primeras aproximaciones para el norte de la actual Comunidad Valenciana se deben a Bazzana y Guichard, aunque recientemente se han visto ampliados por Gutiérrez Lloret con la investigación desarrollada en la zona de la cora de Tudmir -antiguas tierras del ducado de Teodomiro-, que comprende básicamente el sur de la provincia de Alicante. Según esta autora, en los siglos VIII al IX predominan las cerámicas propias de un sistema de producción elemental, de carácter doméstico y centrado en el autoconsumo aunque sin excluir la posible circulación comercial, con cerámicas de arcillas locales, hechas a mano o a torneta, cocidas en estructuras simples tipo hoguera u hornera. Abundan las fuentes para cocer pan, las ollas, las tapaderas, las botellas o las tinajas (fig. 75) . A fina-



(Fig. 75) Tabla de formas cerámicas de las producciones paleoandalusíes. Según Gutierrez Lloret

les del siglo VIII se percibe la introducción del arcaduz, los jarros o los hornos de pan, primeros indicios de transformación social. Gutiérrez Lloret indica que en el siglo X se consigue la estandarización morfológica en los asentamientos rurales y urbanos, conforme se estructura la sociedad islámica, articulándose ya las redes de distribución que superan el ámbito local. A mano se realizan ollas de base plana, cuerpo cilíndrico y labio reentrante, con precedentes preislámicos en Hispania y norte de África, ollas de base plana y cuerpo cilíndrico, tapaderas, lebrillos, tinajas con dos asas y cordones impresos, y el horno de pan troncocónico, de clara filiación semita oriental. Realizadas a torno lento encontramos arcaduces, marmitas de dos asas, jarritos carenados trilobados, jarras de boca estrecha y candiles de piqueras cortas. Las decoraciones son muy simples, con impresiones y pintura en óxido de hierro. El Zambo (Novelda), Cabezo del Molino (Rojales) o el Forat de Crevillente, son yacimientos que ilustran esta fase en los que aparece escasa cerámica vidriada, siempre monocroma en óxido de plomo a veces con cobre.



(Fig. 76) Candiles de piquera islámicos de la Rábita de Guardamar s.XI. Museo de Guardamar.



(Fig. 77) Redoma de Cullera. Museo Nacional de Cerámica.



(Fig. 78) Redoma decorada en manganeso sobre cubierta de plomo, de época taifa. Museo Nacional de Cerámica.

En Valencia según nos informa el equipo del Servicio de Investigación Arqueológica Municipal (Pascual, Ribera et al., 1996), la primera producción cerámica musulmana documentada data al parecer del siglo IX. En esos momentos el cuadro tipológico es muy escueto, existiendo ollas globulares de cocción reductora, realizadas a torneta en dos tipos: con labio exvasado y con acanalado bajo éste, y ollas de cuello estriado alto y de labio exvasado. Ambas derivan de formas documentadas ya en el siglo VI. Junto a esto se encuentran candiles de corta piquera. En estratos superiores se documentan tapaderas con asa de cinta, y cantarillas de pastas claras.

- Cerámicas califales y de los reinos de taifas.

El siglo X puede reconocerse a partir de los contextos de la Rábita califal de Guardamar del Segura, excavada por R. Azuar, que nos muestran la coexistencia de cerámicas realizadas a mano y a torno rápido. A mano se hicieron marmitas de base plana decoradas con bandas peinadas onduladas sobre el hombro, las primeros cuencos y escudillas, tapaderas, hornos de pan, tinajas, etc. A torno se hacían jarritos, cántaros, tinajas, lebrillos, arcaduces y candiles de piquera larga (fig. 76). Como técnica decorativa se utiliza la pintura al óxido de hierro y se generalizan los revestimientos vidriados de plomo verde o melado, apareciendo tímidamente las estannífera (fig. 77). Algunas lozas llevan ya decoración en manganeso sobre melado (fig. 78), y verde y negro sobre blanco apuntando una datación del sigo XI.

En Medina al-Turab (Valencia), yacimientos como el solar del Palau de les Corts evidencian que hacia inicios del siglo X continúan los tipos anteriores y aparecen pequeñas tinajas con borde vuelto y cordones aplicados, así como jarritas de cuello recto con dos asas que arrancan del borde (Pascual, Ribera et al. 1996). En estratos posteriores se añaden a este conjunto los candiles de piquera larga y aparecen los primeros cuencos sin vedrío, así como ollas torneadas y pintadas con óxido de hierro (fig. 79). La cerámica vidriada es todavía muy escasa. Avanzando el siglo se constatan las formas mencionadas, las cazuelas decoradas en manganeso, las tapaderas decoradas con meandros, se diversifica la morfología de las cantarillas. En la segunda mitad del siglo X se utilizaría el vidriado con profusión, en cuencos y fuentes melados o decorados en cobre y manganeso, cantarillas, tinajas con cordones aplicados, lebrillos, candiles de piquera. Un conjunto importante fechado entre el 950 e inicios del siglo XI, procede de la excavación de la antigua cárcel de San Vicente (junto a la Almoina), que contiene numerosas piezas vidriadas, meladas con trazo de manganeso, estannífera simples o decoradas en cobre y manganeso. Junto a ello se encuentran formas anteriores y ollas de pasta clara, redomas, tinteros, jarros de pico trilobulado, y algunas decoraciones pintadas sobre bizcochado (fig.80).



(Fig. 79) Olla de la Cova dels Cavalls (Castellón), decorada con óxido de hierro. Museo Nacional de Cerámica.



(Fig. 80) Cántaro con decoración pintada de tradición bereber. Ayuntamiento de Valencia. Según Soler, 1987

La loza estannífera califal del área valenciana ha sido estudiada por numerosos investigadores entre los que destacan A. Bazzana, P. Guichard, F. Escribà, R. Azuar y J. Gisbert. Se caracteriza por su decoración en verde y negro sobre blanco, en la cual se desarrollan temas directamente inspirados en el Próximo Oriente, que a su vez denotan influencias chinas, iranias, sirias o egipcias contemporáneas como señalaran G. Marçais o H.



(Fig. 81) Zafa califal del cervatillo. Museo Nacional de Cerámica.



(Fig. 82) Zafa con decoración de nudos de la Eternidad. Museo Nacional de Cerámica.



(Fig. 83) Zafa con epigráfico "al-Baraka" hallada en Benetússer, s.XI. Ayuntamiento de Benetússer.



(Fig. 84) Zafa con personaje sentado hallada en Benetússer. Ayuntamiento de Benetússer.

Terrasse, pero interpretados bajo premisas locales como manifiestan J. Zozaya, A. Turina y A. Bazzana. G. Rosselló-Bordoy, J. Zozaya, M. Barceló o F. Valdés, señalan que su técnica y decoración parecen impulsados desde las ciudades palatinas de Medina al-Zahra y Medina Elvira, y por ello se considera que en su origen eran vajilla áulica (Cuenco cervatillo). Los motivos zoomorfos, como leones, gacelas, cervatillos (fig. 81) o pavones, así como ciertos fitomorfos que presentan piñas y lotos, o el cordón de la eternidad (fig.82), son elementos simbólicos de carácter religioso que en algunos casos evocan directamente el Paraíso. Las producciones califales y prototaifas llevan invariablemente una cenefa en el borde con pequeños semicírculos, de clara influencia abasí, lo cual refuerza su vinculación estilística con Oriente. Por otra parte temas epigráficos con la inscripción al-Mulk (el poder), que representa el poder Omeya residente en el propio rey, u otras como al-baraka (la bendición) (fig. 83) o al-afiya (la felicidad) (epigráfico), se trazan en estilo cúfico simple o florido.



(Fig. 85) Atabal bizcochado hallado en Benetússer. Ayuntamiento de Benetússer

Otras ornamentaciones manifiestan también la asociación entre las lozas en verde y negro con los miembros de la familia real, como sugiere el cuenco con la representación humana de un bebedor -probablemente un príncipe-, hallado en Benetússer (fig. 84). Sin embargo, Guichard señala una cierta autonomía creativa en las producciones del Sharq al-Andalus respecto de la de las ciudades palatinas, que se manifiesta en la presencia de inscripciones en cartucho, simplificación decorativa y limitada en su superficie, sin utilización de motivos que recubren la totalidad del espacio.



(Fig. 86) Cazuela bizcochada hallada en Benetússer. Ayuntamiento de Benetússer

La dispersión y la variedad de estilos, dentro de un lenguaje unitario de la loza decorada en verde y negro, manifiesta su difusión temprana en el ámbito de las familias detentadoras del poder político local. Bazzana señala que existe un grupo de producciones antiguo, localizado en lugares como Almisserat, Vall de Laguart, Sant Antoni de Oliva, de origen desconocido y que ilustra la primera llegada de estas lozas a las tierras valencianas. Entre finales del siglo X e inicios del XI se manifiestan gran cantidad de talleres dispersos, muchos de ellos de alfares desconocidos, que se distinguen unos de otros en los detalles de manufactura. Se ha indicado que la descomposición del califato pudo favorecer la dispersión de los artesanos que se instalarían en los diversos reinos de taifas, aprovechando el nacimiento de estos pequeños focos de poder local que intentaban emular la corte califal. Uno de ellos es Benetússer, asentamiento de la tribu de los Beni Tuzar, lugar de personajes preeminentes en el siglo X, donde se halló un conjunto muy notable de cerámicas decoradas estudiado por F. Escribà, del que ya hemos citado algunos ejemplares (fig. 85, 86, 87).



(Fig. 87) Redoma bizcochada hallada en Benetússer. Ayuntamiento de Benetússer

Promueve:

ASOCIACIÓN VALENCIANA de CERÁMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

La arqueología ha demostrado que al menos Valencia y Denia fabricaron esos productos. El caso de Denia resulta muy interesante ya que ha deparado el hallazgo de hornos cerámicos conjuntamente con su producción en el taller de la calle Ramón Ortega, estudiado por J. Gisbert. En éste, un notable conjunto de hornos de barras fabricaban cuencos, fuentes, tazas, cantarillas y botellas estanníferas decoradas en verde y negro. Uno de los hornos presentó un registro singular al ofrecer un contexto cerrado (horno U.E. 125/577). Sus piezas reproducen temas epigráficos, zoomorfos, fitomorfos o geométricos. Un plato con un cervatillo evidencia que otro semejante hallado en Mallorca es un producto importado de Denia (fig. 88). La exportación de la cerámica de Daniya hacia Italia ha sido constatada en numerosas ocasiones, y los hallazgos de Mallorca señalan no sólo la vinculación política que las Islas Baleares mantuvieron con esta ciudad, sino las rutas marítimas de sus cerámicas.



(Figura 88) Cuenco del cervatillo hallado en Palma de Mallorca, posible importación de Denia. Museo de Mallorca.

Junto a la loza estannífera se producía cerámica con barniz de plomo y decoración en cobre y manganeso (fig. 89), de la que se han encontrado ejemplares en Benetússer, Torre Bofilla (Bétera), y diversos lugares de Valencia o Denia; también se fabricaron redomas, platos y cantarillas decoradas en óxido de manganeso sobre melado (fig. 90) o simplemente con cubierta melada de plomo.



(Figura 89) Zafa en verde y negro sobre melado hallada en Benetússer. Ayuntamiento de Benetússer.



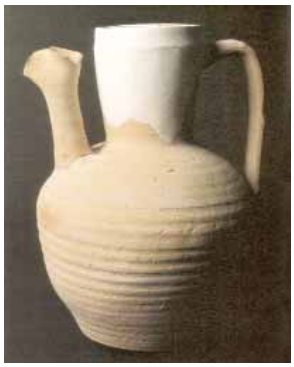
(Figura 90) Zafa en negro sobre melado hallada en Benetússer. Ayuntamiento de Benetússer.

Otra técnica de calidad fabricada en este momento, especialmente a inicios del sigo XI, es la cuerda seca. Platos policromos de cuerda seca con representaciones de aves proceden de Medina al-Turab y de Daniya, así como otros con motivos florales cuya característica es cubrir siempre toda la superficie interior o exterior de la pieza. Finalmente también se fabricaron piezas con temas geométricos y epigráficos. Es frecuente en cantarillas, tapaderas y bacines, y aunque su producción se inicia en época califal abarca hasta avanzado el siglo XIII.



(Figura 91) Alcadafe bizcochado almohade de Torre Bofilla (Bétera). Museo Nacional de Cerámica. 1987

Por otra parte cabe destacar que la mayor parte de la loza de cocina de este momento no lleva recubrimiento de barniz de plomo, por lo que en general éste se considera todavía un elemento algo costoso, así las cazuelas, ollas, cántaros, lebrillos (fig. 91), escudillas, etc. se realizaban en bizcochado (fig.92). Ello inducía a aconsejar en los tratados de cocina, y a realizar en la práctica cotidiana, la continua substitución de la vajilla de fuego al contaminarse con residuos orgánicos por la porosidad del cuerpo cerámico, lo cual favorecía una industria con alta capacidad de producción y coste asequible. Más adelante el barniz de plomo se generalizará en estas piezas.



(Figura 92) Jarro con pitorro trilobulado hallado en Benetússer. Según Soler, 1987. Ayuntamiento de Benetússer.

Un curioso texto publicado por D. Joaquín J. de Osma refiere el establecimiento de un depósito de loza en Alpuente por Mohamed ben Adbala ben Abelguáhed, el cual debe fecharse antes del año 1069. Se trata de un modelo de contrato para la venta, con los aspectos que deben describirse en el documento mercantil, y cita diversos grupos de producciones y calidades. Se nombra como medida de capacidad el sistema de Córdoba, y se mencionan lebrillos de medio cahiz (aprox. 15 l.), barreños de cahiz y medio (45 l.), jarros, marmitas, cazuelas, tinajas blancas para aceite y rojas de 20 arrobas (250 l.), o tinajas para vinagre y harina de un tercio (4 l.), escudillas vidriadas, candiles, arcaduces de noria de tercio (4 l.), de octavo (1,6 l.) y persas, etc. En relación con estas medidas cabe decir que se han hallado piezas que se aproximan enormemente a estas capacidades, como un lebrillo del SIAM (nº 1089) que cubica 15, 3 l, una tina de Torre Bufilla de 48,7 l. o arcaduces de Les Jovades (Oliva) de 4 y de 2 l. El documento cita también la venta de loza más esmerada de varios colores: roja, blanca, verde y amarilla.

Cerámicas del periodo de los imperios africanos (Almorávide y Almohade).

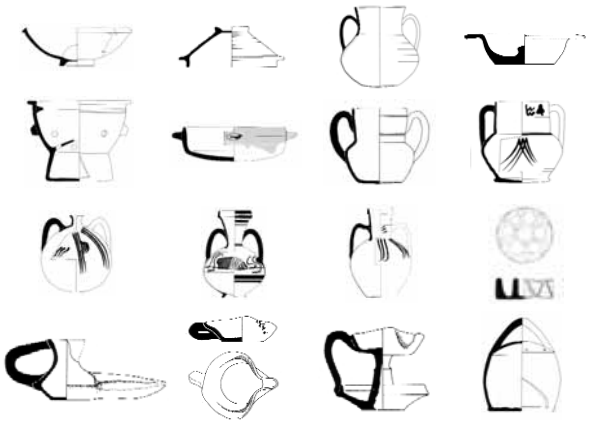
El periodo Almorávide (1086/1102-1145), con el pórtico histórico del episodio del Cid, se caracteriza por la implantación del rito rigorista malikí en la práctica religiosa, aspecto que se menciona como origen del inicio de la producción de una cerámica más austera, con el

abandono absoluto de las decoraciones zoomorfas y antropomorfas.

Parte de la producción de los siglos XI y XII la encontramos documentada en los restos de los alfares de la Avda. Montgó/Teulada de Denia. En loza estannífera encontramos botellas o redomas, éstas en vidriado de color verde claro, cantarillas bizcochadas con pintura en manganeso de trazos finos o sin decoración, jarros con trazos horizontales de manganeso y cazuelas realizada a mano. El alfar de la calle Sagunto, en su ocupación del siglo XII, amplía el repertorio ofreciéndonos marmitas, cántaros, tapaderas y ataifores carenados. En este caso las piezas fueron realizadas con la técnica del bizcocho simple, con barniz de plomo en verde monocromo, o en manganeso sobre melado, además de aparecer la cuerda seca parcial y el esmalte estannífero y cobre de color turquesa.

Otro yacimiento ilustrativo es el solar del Palau de les Corts de Valencia, en donde la construcción de una casa del siglo XII ilustra las cerámicas vigentes en ese momento. Encontramos ollas de cocción reductora de cuello acanalado y exvasado, así como otras de pasta clara y paredes más finas, cazuelas de exterior acanalado, cantarillas bizcochadas de pasta clara de cuello cilíndrico y decoración pintada, fuentes o cuencos de perfiles semiesféricos y con repié anular decoradas en verde y negro sobre estannífero o en cuerda seca total, etc. Se han documentado importaciones del Egipto fatimí como cuencos de loza dorada. En un momento más avanzado se encuentran ollas de pasta compacta, con cuello corto y panza abombada, de cocción oxidante y reductora, así como cazuelas bajas de base plana con mamelones. A mediados de siglo se percibe un incremento de las fuentes y escudillas de vidriado monocromo estannífero con perfiles carenados. Las redomas se cubren con esmalte de estaño simple o policromo, o con vidriados de plomo con trazos de manganeso. El repertorio se completa con candiles de piquera, cántaros, tapaderas, tinajas y lebrillos.

La fase Almohade (1145-1229) presenta una cierta complejidad por los episodios de independencia polítiica del poder central por parte del Rey Lobo (1145-1172) y de Zayyan Ibn Mardanis (1229-1238). Esos hechos políticos en principio no deben significar la presencia de elementos especiales en la cerámica valenciana, que sigue



(Figura 93) Tabla de algunas formas cerámicas musulmanas de época almohade, halladas en el castillo de la Torre Grossa (Jijona). Según Azuar, 1988.



(Figura 94) Candil almohade de pié alto (Castell de la Torre Grossa). MARQ (Alicante).

las pautas generales con las normales peculiaridades propias. Numerosos lugares presentan materiales de este momento, como Onda, Denia, Valencia, Alcira, Elche, Plaça de Sant Miquel de Cocentaina, Castell de la Torre Grossa (Xixona), Les Jovades (Oliva), Castell de Planes, castillo del Río (Aspe), etc.

Existen importantes trabajos de síntesis sobre estas producciones, sus aspectos morfológicos, tipológicos y estudios de distribución regional realizados por un nutrido grupo de investigadores (Azuar, Borrego, Martí et al. 1995). Éstos señalan que la cerámica almohade presenta un repertorio formal y decorativo mucho más rico que fases anteriores, desapareciendo formas previamente arraigadas y apareciendo otras nuevas (fig. 93) (tipologías reducidas, N, 45, 35, 40, 36, 38, 39, 42, 41, 37, 43, 44, 31, 33, 32, 34, 46). Como ejemplo, el candil de piquera será substituido por el de cazoleta o de pie alto (fig. 94), mientras aparecen los braseros calados, sahumerios y linternas (fig. 95),todo ello inspirado en formas metálicas. Se incorporan al uso doméstico piezas que representan algún refinamiento, como pueden ser los propios braseros enunciados, los reposaderos e incluso bacines ricamente decorados. En las jarritas o cantarillas aumenta la calidad decorativa incorporando cuerda seca, esgrafiado, a veces esgrafiado combinado con cuerda seca ya en fechas más bajas, junto con unas decoraciones de temática más rica en las que complejos temas geométricos o epigráficos se hacen frecuentes (fig. 96). Por otra parte la cerámica alcanza un



(Figura 95) Linterna de barro cocido (Castell de la Torre Grossa). MARQ (Alicante). Según Soler, 1987.



(Figura 96) Copa de cuerda seca parcial con epigráficos. Ayuntamiento de Valencia. Según Soler, 1987.

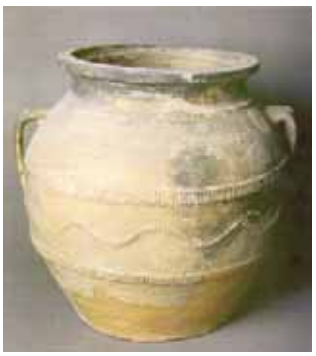
mayor nivel técnico por la generalización de las cubiertas de plomo en todo tipo de piezas y en especial en cerámica de fuego.

En cuanto a la producción y comercio, los estudios de Azuar manifiestan que en época almohade existe una mayor atomización productiva con proliferación de talleres de distribución local, tanto en áreas rurales como suburbanas, y de alto nivel técnico que manifiesta la generalización del trabajo especializado en esta industria. Parece existir también una especialización productiva en función del mercado inmediato, y también talleres que comercializan productos a larga distancia (tinajas con decoraciones especiales, lozas de reflejo metálico). Existe un mercado de importación alimentado por objetos de extremo oriente (porcelana china) que ya viene de antiguo, por lo menos de época califal, lo mismo que lozas doradas o piezas policromas (Lerma, 1987), botellas incisas bajo cubierta, como la hallada en el Mercado central, etc. (fig. 97). Pero en el siglo XIII se documentan especialmente importaciones de jarritas esgrafiadas, lozas doradas o tinajas con primorosas aplicaciones y relieves que vienen del área murciana (Navarro, 1990).



(Figura 97) Jarra con esgrafiado bajo cubierta hallada en el Mercado Central de Valencia. Monográfico de la Alcudia

Es interesante recurrir nuevamente al repertorio documentado en un centro de producción como el alfar de la Avda. Montgó/Teulada de Denia. En este lugar se hallaron zafas con vidriado verde de plomo y cobre, fuentes epigráficas en verde y manganeso sobre blanco, cuencos con trazos verdes semicirculares sobre blanco o estanníferos simples, otros con vidriado verde intenso y decoración estampillada, redomas en verde claro, cantarillas bizcochadas con pintura en manganeso de gruesos trazos, cantarillas de cuerda seca parcial, ollas o jarros bizcochados, cazuelas barnizadas con cuatro asas, candiles bizcochados de piquera con trazos de manganeso, escudillas con barniz de plomo, lebrillos con cordones incisos, anafes trípode, ollas globulares bizcochadas, arcaduces, tazas de cuerda seca parcial, etc.



(Figura 98) Tinaja estampillada almohade del Castell de la Torre Grossa (Jijona). Según Soler, 1987.

Un conjunto urbano como el solar del Palau de les Corts de Valencia, a modo de ejemplo de centro de consumo, incluye diversas tipologías. Las cantarillas y jarritos presentan profusamente la cuerda seca parcial decoradas con motivos geométricos, fitomórficos o epigráficos. El esgrafiado se encuentra tímidamente en escasos fragmentos, indicando tal vez su importación, pero ha sido hallado en abundancia en Alzira (Ferrer y Pelufo, 1988). Las fuentes, cuencos y escudillas presentan ahora perfil carenado, y sus decoraciones se limitan a trazos curvos sobre piezas barnizadas o esmaltadas, proliferando el esmalte turquesa. También se encuentran las piezas cubiertas de vedrío verde y decoración de pequeñas estampillas documentadas en Denia. En cerámica común existen nuevas formas como las tazas de pasta refractaria e interior melado, aparecen los candiles de cazoleta y de pie alto, los cántaros de cuello largo con borde alto y engrosado decorados en óxido de hierro o manganeso, mientras las tinajas de cordones digitados aplicados ofrecen motivos más complejos (fig. 98). El lebrillo con cordones aplicados es también frecuente y se detecta su utilización como brasero. Una nueva forma es también la orza vidriada interior, y existen piezas de uso especial como alambiques y crisoles. En el ámbito urbano se encuentran a veces figurillas de animales que han sido interpretadas como juguetes (fig. 99).



(Figura 99) Caballito de barro cocido hallado en Valencia. Ayuntamiento de Valencia. Según Soler, 1987.

Un desarrollo importante por su trascendencia posterior será la aparición de la azulejería en Valencia. La pavimentación cerámica es conocida desde época califal por un suelo de ladrillo hallado en la calle Conde Trénor (Rosselló Mesquida, 2003), continuando en época almorávide según vemos por otro ejemplo de ladrillos en espiga del solar de las Cortes, y por el de la plaza de Zaragoza. De todos modos el azulejo ornamental no se documenta antes del siglo XIII a través de andenes de patios o fuentes de aliceres con esmaltes turquesa, blanco o negro de manganeso, como vemos en la fuente hallada en la plaza de la Figuereta de Valencia conservada en el Museo Nacional de Cerámica (fig. 100). Otras fuentes de aliceres proceden de la almunia de Abú Zayd (bajo el Palau Reial) o de la Calle de la Paz. La cronología de estos elementos es controvertida en algunos casos por tratarse de hallazgos antiguos mal documentados, mientras otros pertenecen claramente a momentos posteriores a la conquista cristiana, pero existen pocas dudas del inicio de la tradición bajo los almohades.



(Figura 100) Fuente musulmana de aliceres hallada en la plaza de la Figuereta de Valencia. Museo Nacional de Cerámica.

Bibliografía (Capítulo 7)

CERÁMICA MUSULMANA

- AJUNTAMENT DE DENIA. La Ceràmica de Daniya -Dénia-, segles XII-XIII. S/d. CAM Fundación cultural, Alicante, s/d. (1993), 8 pp.

- AMIGUES, F.; LANOS, F.; THIRIOT, J. "Curva de variación del campo magnético terrestre en la Península Ibérica y datación de los hornos de alfareros medievales". Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española, Vol. III, (Alicante 1993), Asociación Española de Arqueología Medieval, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1994, pp. 799-806.

- AZUAR RUIZ, Rafael. El castillo de la Torre Grossa (Jijona). Alicante, 1985.

- AZUAR RUIZ, Rafael. Denia, islámica. Arqueología y poblamiento. Alicante, 1989.

- AZUAR RUIZ, Rafael. "Alfares y Testares del Sharq Al-Andalus (siglos XII-XIII). Producción, tipología y distribución" en PADILLA, J.I.; VILA, J.M. (Coord.), Ceràmica Medieval i Postmedieval. Circuits productius i seqüencies culturals. Publicacions Universitat de Barcelona, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, pp. 57-71.

- AZUAR RUIZ, Rafael, et alii. La rábita califal de las Dunas de Guardamar (Alicante). Cerámica. Epigrafía. Fauna. Malacofauna. Memorias del Museo Arqueológico Provincial de Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1989.

- AZUAR, R.; BORREGO, M.; MARTÍ, J.; NAVARRO, C.; PASCUAL, J.; SARANOVA, R.; BURGUERA, V.; GISBERT, J. A. "Cerámica tardo-andalusí del País Valenciano (Primera mitad del siglo XIII)" en Actes du 5ème Colloque sur la Céramique Médiévale (Rabat 11-17 Novembre 1991), Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, 1995, pp. 140-161.

- AZUAR, R; MARTI, J; PASCUAL, J. "Las cerámicas de la conquista feudal". Actas del Coloquio "La cerámica andalusí. 20 años de investigación", Jaén, 15 al 17 de octubre 1997, en Arqueología y Territorio Medieval nº 6, Universidad de Jaén, Jaén, 1999, pp. 279-323.

- AZUAR RUIZ, R.; MENÉNDEZ FUEYO, J.L. "El alfar islámico de la calle Curtidores-Filet de fora de la ciudad de Elche (Alicante), (siglos XI-XIII)". Pobladores de Elche, IIIª Epoca, nº 19, agosto de 1997, Asociación histórico-artística Pobladores de Elche, Elche, 1997, pp. 113-126.

- BARCELO, Carmen. " VIII. La epigrafía ornamental". La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.137-141.

- BAZZANA, André. " III. La cerámica hispanomusulmana: problemas técnicos". En: La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.41-59.

- BAZZANA, André. " IV. La cerámica de uso común". La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp. 61-67.

- BAZZANA, André. " IX. Ensayo de tipología de la cerámica musulmana del antiguo Sharq Al-Andalus". La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.143-162.

- BAZZANA, André. "La céramique verde e morado califale á Valence: problèmes morpholòqiques et stylistiques". Cerâmica Medieval no Mediterrâneo Ocidental, Campo arqueológico de Mértola, Mértola, 1991, pp. 349-360.

- BAZZANA, André. "Inventaire du mobilier céramique". "Site-refuge, grotte-sanctuaire ou abri de bergers du haut Moyen Âge?. La grotte de 'Las Jualentejas', à Fuentes de Ayódar (Castellón)". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 17, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló, Castellón de la Plana, 1996, pp. 527-550.

- CATALA FERRER, Enrique. "Las cerámicas musulmanas de la Plaza de Sant Miquel. Cocentaina". Revista de festes, Centre de Estudis Contestans, Cocentaina, 1988, 7 pp.

- CATALA FERRER, Enrique. "Anafes, Candiles y Braseros de Qustantaniya". Revista de la Mare de Dèu. Cocentaina 1989, abril. Nº 33. Pia Unión Virgen del Milagro. pp. 4.

- COLL CONESA, J. "La Ceràmica Valenciana del segles XIII al XIX. Tècniques i processos de la producció. Visió diacrònica de conjunt" en PADILLA, J.I.; VILA, J.M. (Coord.), Ceràmica Medieval i Postmedieval. Circuits productius i seqüencies culturals. Publicacions Universitat de Barcelona, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, 165-176.

- COLL CONESA, Jaume. "Ceràmica i canvi cultural a la València medieval. L'Impacte de la Conquesta". Afers, nº 7, Catarroja, 1989, pp. 125-167.

- COLL CONESA, J. "Talleres, técnicas y evolución de la azulejería medieval" en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 51-56.

- COLL, J.; BOTELLA, P.; LARENA, M.T.; DOMÉNECH, M.T.; AURA, E. "Caracterización química de cubiertas blancas opacas musulmanas de la Valencia medieval (ss. X-XI)" en II Congreso Nacional de Arqueometría, 16-19 de Septiembre de 1997, en Caesaraugusta, 73, Instituto 'Fernando el Católico', Zaragoza, 1999, pp. 49-58.

- COLL, J.; PASCUAL, J.; MARTI, J. Cerámica y cambio cultural. El tránsito de la Valencia islámica a la cristiana. Dir. Gral. de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1989, 112 pp.

- COLL CONESA, J.; SCHÜTZ, I. "Die Fayence und Ihre Vorläufer in 'Al-Andalus'" en Keramos, nº 157, Gesellschaft der Keramikfreunde e.V. Düsseldorf, Düsseldorf, 1997, pp. 55-63.

- ESCRIBA, Felisa. La cerámica musulmana de Benetússer. Les Illes Orientals d'Al-Andalus. V Jorn. d'Estudis Hist. Locals, Palma, 1987, pp. 311-337.

- ESCRIBA, Felisa. La cerámica califal de Benetússer. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Valencia, 1990, 116 pp.

- GEA, M.; TORREGROSA, A.; GAY, C.; PEREZ, M. "La cerámica de barniz turquesa del castillo de Guardamar". Rev. Baluarte, 2, [s.d][s.p.].

- GISBERT SANTONJA, Josep A. "Los hornos del alfar islámico de la avenida Montgó/calle Teulada. Casco urbano de Denia (Alicante)". En Fours de Potiers et "testares" médiévaux en Mediterranée Occidentale. Méthodes et résultats. Madrid, Casa de Velázquez, Serie Archéologie XIII, 1990, pp. 75-92.

- GISBERT SANTONJA, Josep A. "El horno U.E. 94 del alfar islámico de la avda. Montgó-C. Teulada, 7. Denia, Alicante". En Tecnología de la cocción cerámica desde la antigüedad a nuestros días, Alicante, 1992, pp. 105-120.

- GISBERT, Josep A.; AZUAR, R.; BURGUERA, V. "La producción cerámica en Daniyya. El alfar islámico de la avda. Montgó/calle Teulada (Denia, Alicante)". En Cerâmica Medieval no Mediterrâneo Ocidental, Campo arqueológico de Mértola, Mértola, 1991, pp. 247-262.

- GISBERT, J.A.; BURGUERA, V.; BOLUFER, J. "El registro arqueológico cerámico de una ciudad árabe durante el primer tercio del siglo XIII. El arrabal de Daniya: "El Fortí Dénia-Alacant" en Actes du 5ème Colloque sur la Céramique Médiévale (Rabat 11-17 Novembre 1991), Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, 1995, pp. 162-177.

- GISBERT, Josep. A; BURGUERA, Vicent; BOLUFER, Joaquim. La cerámica de Daniya -Dénia-. Alfares y ajuares domésticos de los siglos XII-XIII. Ministerio de Cultura, Museu Arqueològic de la Ciutat de Dènia, Valencia, 1992, 195 pp.

- GUICHARD, Pierre. " II. Contexto Histórico de la Valencia Musulmana". La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp. 25-40.

- GUICHARD, Pierre. " V. La cerámica con decoración verde y manganeso". La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.69-95.

- GUTIERREZ LLORET, Sonia. Cerámica común paleoandalusí del Sur de Alicante. Siglos VII-X. Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1988, 318 pp.

- GUTIERREZ LLORET, Sonia. "Cerámicas altomedievales en Xixona", Moros y cristianos 1990, Xixona.

- GUTIERREZ LLORET, Sonia. "Panes, hogazas y fogones portátiles. Dos formas cerámicas destinadas a la cocción del pan en Al-Andalus: El hornillo (tannur) y el plato (tabaq)". Lucentum, t. IX-X, Anales Universidad de Alicante, Alicante, 1990-1991, pp. 161-175.

- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia. "Production and trade of local and regional pottery in early medieval Spain (7th-9th) centuries: the experience of the south-east of the Iberian Peninsula". Boletín de Arqueología Medieval, nº 6, Asociación Española de Arqueología Medieval, Madrid, 1992, pp. 9-22.

- GUTIERREZ LLORET, Sonia. El tránsito de la antiguedad tardia al mundo islámico en la Cora de Tudmir: cultura material y poblamiento paleoandalusí. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante, 1992.

- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia. "La cerámica paleoandalusí del sureste peninsular (Tudmir): producción y distribución (siglos VII a X)". La Cerámica altomedieval en el sur de Al-Andalus. Primer encuentro de arqueología y patrimonio, Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones, Granada, 1993, pp. 37-66.

- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia. "La experiencia arqueológica en el debate sobre las transformaciones del poblamiento altomedieval en el SE. de Al-Andalus: el caso de Alicante, Murcia y Albacete". En Acculturazione e mutamenti. Prospettive nell'Archeologia Medievale del Mediterraneo. Ed. All'Insegna del Giglio, Firenze, 1995, pp. 165-189.

- LERMA ALEGRIA, José Vicente. "Relaciones mediterráneas de la Valencia Islámica: las cerámicas importadas". En Les Illes Orientals d'Al-Andalus. V Jorn. d'Estudis Hist. Locals, Palma, 1987, pp. 339-358.

- LERMA ALEGRIA, José Vicente " I.Topografía Histórica y Arqueológica de la ciudad de Valencia (siglos VIII-XIII)". En: La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.15-24

- LERMA ALEGRIA, José Vicente. et alii. La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, 188 pp.

- LERMA ALEGRIA, José Vicente. " X. Ensayo de cronología". La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.163-167.

- LÓPEZ ELUM, P. "La alimentación y sus utensilios: valor y funciones de la cerámica". La alquería islámica en Valencia. Estudio arqueológico de Bofilla siglos XI a XIV, Pedro López Elum, Valencia, 1994, 357 pp.

- MARIN, M. "Ollas y fuego: los procesos de cocción en los recetarios de Al-Andalus y el Magreb" en Arqueologia Medieval, nº 4, Ediçoes Afrontamento, Porto, 1996, pp. 165-174.

- MARTÍ BONAFÉ, Mª.Á.; PIERA ROIG, A.; PEÑA SÁNCHEZ, J.L.; GRAU ALMERO, E. "La cerámica a torno de la Mola de Agres (Agres, Alacant)". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 7, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1998, pp. 191-196.

- MARTÍ, Javier. "An Overview of Medieval Pottery Production in Spain Between the Thirteenth and Fifteenth Centuries" en Medieval Ceramics, nº 18, The Medieval Pottery Research Group, London, 1994, pp. 3-7.

- MARTINEZ CAVIRO, Balbina. Cerámica hispanomusulmana andalusí y mudéjar. Ed. El Viso, Madrid, 1991, 350 pp.

- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. "La cerámica hispanomusulmana". Trinidad Sánchez-Pacheco (Coord.): Cerámica Española. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 91-134.

- MENÉNDEZ FUEYO, J.L. "Algunas consideraciones sobre el registro material". "El Castell de Planes (Alicante): un poblado fortificado almohade a la luz de los nuevos descubrimientos arqueológicos". Recerques del Museu d'Alcoi, nº 5, Ajuntament d'Alcoi, Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoi, 1996, pp. 167-171.

- MOLERA, J. Evolució mineralògica i interacció de les pastes càlciques amb els vidriats de plom: Implicacions arqueomètriques. Tècniques de fabricació de la ceràmica islàmica i mudéjar, Universitat de Barcelona, Departament de Cristal.lografia, Mineralogia i Dipòsits Minerals, Barcelona, 1996, 323 pp.

- MOLERA, J. "Presentación del proyecto: el estudio arqueométrico de la cerámica islámica y mudéjar" en XXXVII Congreso Nacional de Cerámica y Vidrio. Libro de resúmenes, Faenza Editrice Ibérica, Vila Real, 1997, pag. 55.

- MOLERA, J.; PRADELL, T.; MERINO, L.; GARCÍA-VALLÉS, M.; GARCÍA-ORELLANA, J.; SALVADÓ, N.; VENDRELL-SAZ, M. "La tecnología de la cerámica islámica y mudéjar" en II Congreso Nacional de Arqueometría, 16-19 de Septiembre de 1997, en Caesaraugusta, 73, Instituto 'Fernando el Católico', Zaragoza, 1999, pp. 15-41.

- MOLERA, J.; PRADELL, T.; VENDRELL-SAZ, M.; GARCIA-VALLÉS, M. "Hispano-moresque pottery productions of the fourteenth-century workshop of the Testar del Molí (Paterna, Spain)" en Archaeometry, nº 38, Oxford University, Oxford, 1996, pp. 67-80.

- NAVARRO PALAZON, Julio. " VII. La cerámica con decoración esgrafiada". La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.115-135.

- NAVARRO PALAZON, Julio. Una casa islámica en Murcia: estudio de su ajuar (siglo XIII). Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1991, 246 pp.

- NAVARRO PALAZON, Julio; JIMENEZ CASTILLO, Pedro. "Piletas de abluciones en el ajuar cerámico andalusí". Verdolay, nº 5, 1993, Museo de Murcia, Murcia, pp. 171-177.

- NAVARRO, J.; ROBLES, A. "Le mobilier céramique". En Murcie, une maison musulmane. l'Andalusie arabe au cotidien. Institut du Monde Arabe, París, 1991, pp. 27-57.

- NAVARRO POVEDA, Concepción. "Tradiciones culturales islámicas. Hallazgo de una "Darbuka"". Revista de Fiestas Moros y Cristianos. Ayuntamiento de Petrer, Petrer, 1990, pp. 22-24.

- PASCUAL, J.; RIBERA, A.V.; ROSSELLÓ, M.; MAROT, T. "València i el seu territori: Contexts ceràmics de la fi de la romanitat a la fi del califat (270-1031)". Arqueomediterrània. Contextos ceràmics d'época romana tardana i de l'Alta Edat Mitjana (segles IV-X). Actes Taula Rodona, (Badalona, nov. 1996), Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 179-202.

- PASTOR, Alfonso. "La cocción de los materiales cerámicos". En Tecnología de la cocción cerámica desde la antigüedad a nuestros días, Alicante, 1992, pp. 19-38.

- PELUFO PEREZ, M. Angeles; FERRER CLARI, Agustín. "Estudio de las cerámicas esgrafiadas de Al-Gezira Suqar" Al-Gezira, nº 4/5, Alzira, 1988, pp. 47-75.

- PICON, M.; THIRIOT, J.; VALLAURI, L. "Techniques, évolutions et mutations" en Le vert et le brun. De Kairouan a Avignon, ceramiques du Xe au XVe siècle, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, Marseille, 1995, pp. 41-50.

- ROSSELLÓ MESQUIDA, M.; LERMA ALEGRÍA, J.V. "El 'Vall Vell' de Valencia: Un registro cerámico excepcional de los siglos XIII-XIV". Actas del Coloquio "La cerámica andalusí. 20 años de investigación"; Jaén, 15 al 17 de octubre 1997; en Arqueología y Territorio Medieval nº 6, Universidad de Jaén, 1999, pp. 303-319.

- RUIZ VAL, Enrique; GARCIA VILLANUEVA, Isabel. "Valence: les ateliers de potiers d'époque islamique du 127, rue Sagunto". Le vert & le brun, de Kairouan à Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle. Marseille, 1995, p. 30.

SALA SELLES, F.; RONDA FEMENIA, A. "Las excavaciones urbanas en Benalúa. Avance sobre la tipología de la cerámica común y de cocina". Historia de la Ciudad de Alicante. Alicante, 1990, pp. 287-312.

- SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad. "Precedents de la pisa mudèjar valenciana: Orient i al-Àndalus" en El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu de Cluny de París [Catálogo de la exposición, maig-setembre 1996], Generalitat Valenciana, Consorci de Museus, Ed. Electa, Valencia, 1996, pp. 17-22.

- SOLER FERRER, María Paz. Historia de la cerámica valenciana, vol. 2. Islam y cerámica mudéjar. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

- SOLER FERRER, Mª Paz. " VI. La cerámica con decoración de cuerda seca". En: La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.97-114.

- SOLER GARCÍA, J.M. "La cerámica medieval de Villena (Alicante)". Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española, Vol. III, (Alicante 1993), Asociación Española de Arqueología Medieval, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1994, pp. 817-823.

- THIRIOT, J. "Les ateliers". Le vert et le brun. De Kairouan a Avignon, ceramiques du Xe au XVe siècle, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, Marseille, 1995, pp. 19-40.

- TORRES SALINAS, F. J. "Aproximación a la arqueologia islámica de Elda. Cerámica árabe de 'El Monastil' procedente de los fondos antiguos del Museo Arqueológico Municipal" en Alebus nº 4-5, Museo Arqueológico de Ayuntamiento de Elda, Elda, 1995, pp. 132-152.

- ZOZAYA, J. "Alicatados y azulejos hispanomusulmanes: los orígenes". La céramique médiévale en Méditerranée (Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995), AIECM2, Narration éditions, Aix-en-Provence, 1997, pp. 601-613.

- ZOZAYA, J. "Azulejos islámicos en Oriente y Occidente". La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 38-42.

- ZOZAYA, J.; RETUERCE, M.; APARICIO, A. "Cerámica andalusí de reflejo dorado: 1195-1212" en Actes du 5ème Colloque sur la Céramique Médiévale (Rabat 11-17 Novembre 1991), Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, 1995, pp. 121-124.

8. La Cerámica tras la conquista cristiana. Siglos XIII-XIV (1238 - 1399)

El avance de la Corona de Aragón sobre los territorios del Sharq al-Andalus se consolidó a lo largo del siglo XIII. En el siglo XII habían sido conquistados los castillos de Olocau y Polpís, y repoblados Villalonga y Benifassà. Pedro el Católico ocupó el rincón de Ademuz en 1210. Con Jaime I, Abú Zayd rey almohade de Valencia, se sometió a su vasallaje (1226-29) surgiendo un nuevo enemigo, Zayyan Ibn Mardanis, que dominaba Onda. Zayyan era partidario de los califas abásidas de Bagdad y ocupó Valencia en 1229. Abú Zayd se refugió en Segorbe tras entregar a Jaime I Peñíscola, Morella, Culla, Jérica y Segorbe por el pacto de Calatayud (1229) a cambio de protección. La conquista de Valencia se preparó en Monzón y contó con privilegio de cruzada dado por el papa Gregorio IX (1232). Los primeros ataques empezaron en 1233 por el corredor del río Palancia. La avanzadilla cristiana venció a Ibn Mardanis en El Puig (1237), donde se estableció una cabeza de puente para el asalto de la capital, Balansiya. En el mismo año se ocupó el entorno de la ciudad llegando a redactarse su repartimiento, según el cual Paterna y Manises, lugares que históricamente han sido más afamados en la producción de cerámica, quedaron en manos del magnate aragonés Artal de Luna. La toma de la ciudad el 9 de octubre de 1238 no indica el fin del proceso de conquista ya que el avance prosiguió hacia el sur, incorporando Alcira en 1242, Montesa y Vallada en 1244, y la comarca de la Marina en 1245.

Históricamente se ha reivindicado la continuidad de los talleres musulmanes previos a la conquista de Valencia. Sin embargo este punto de vista se ha visto debilitado a partir de diversas aportaciones de López Elum y de las evidencias arqueológicas. De hecho, la pervivencia de numerosa población musulmana que se integró en el nuevo Reino caracteriza especialmente la conquista de Valencia (Coll, Martí i Pascual 1988; Coll 1989). A pesar de ello, la inestabilidad social del siglo XIII, con las revueltas de los mudéjares de 1247 y de 1264 y su ulterior represión, debió dificultar de alguna manera la continuación directa del oficio. Si bien en época musulmana se constata la fabricación de cerámica en Valencia, Alzira, Onda, Alicante y Elche, al tiempo que se menciona su producción en Játiva, y se ha supuesto que Artana, Olocau y Sagunto también fueron centros alfareros, todavía no hay pruebas arqueológicas de que ninguno de estos lugares continuara con esta industria en los años inmediatos tras a la conquista. Se ha afirmado que Paterna produjo cerámica musulmana, pero no se han constatado hasta el momento evidencias arqueológicas de restos de alfares ni de desechos de su fabricación anteriores a finales del siglo XIII. Por otra parte parece que Manises, Mislata, Quart, Alaquàs y otros lugares de las cercanías de Valencia se incorporaron sucesivamente a esta industria tras la conquista.

Sin embargo sí podemos constatar que existió una transferencia técnica entre ambas culturas, de la musulmana a la cristiana, independientemente de la directa continuidad de talleres alfareros musulmanes previos. Este hecho ha sido demostrado por estudios arqueométricos realizados por el Dr. Marius Vendrell, de la Universidad de Barcelona, los cuales evidencian que la técnica cerámica musulmana y cristiana obedece a un substrato común que evolucionó paulatinamente (Molera et al, 1999: 32). Algunos textos orientales del siglo XIII, como el tratado del iraní Abu'l Qasim, nos aproximan a la técnica de fabricación de la cerámica musulmana, a lo que debemos sumar la evidencia arqueológica y arqueométrica de los talleres medievales andalusíes y cristianos de los territorios del antiguo reino de Valencia.

Referencias escritas de la primera cerámica mudéjar valenciana.

En relación con la documentación escrita, las noticias son escasas para el siglo XIII y algo más numerosas y esclarecedoras para el siguiente; proceden de diversas fuentes dadas a conocer por estudioso como Joaquín J. de Osma, M. González Martí, M. Sanchis Sivera, M. Olivar Daydí y P. López Elum. La producción cerámica, en su inicio en manos de mudéjares y en menor grado de cristianos dependientes de los señoríos de la nobleza, se concentró en determinadas poblaciones. Algunas se especializaron en la fabricación de lozas de calidad, como ocurrió en Paterna bajo los Luna o Manises bajo los Boil, pero estaba más generalizada la fabricación de materiales de construcción y de obra común o "aspra". Los documentos y la arqueología nos aportan conocimientos sobre varios centros alfareros de entonces como Cárcer (citado en 1383) Morella (1386, 1388, 1392), Alaquàs (1392), Foios (1329, 1332). A éstos debemos añadir Segorbe, Altura, Almedíjar y Navajas, así como El Boixar (ss. XIII-XIV), Traiguera (1380), Xivert (1320) y Castellón, según las referencias aportadas por Aparisi y Rosas. Sin embargo el documento más antiguo referido a la alfarería valenciana pertenece a Játiva (1251), en el que se pide franquicia para fabricar "cànters, olles, teules i rajoles". Probablemente Bocairent tuvo en esos años talleres ya que dos alfareros de Teruel, bajo franquicia de Jaime II, se apellidaban de Bocayren (1306).

Como hemos dicho, al caballero Artal de Luna le fueron entregadas Paterna y Manises en 1237. Con seguridad Paterna producía en 1285 "alcollas ad opus olley" -cántaros para aceite- para mercaderes de Valencia. Por otra parte, según nos transmite Marçal Olivar, Ferrench de Luna y su esposa Constanza Pons vendieron, el 3 de diciembre de 1304 ante el notario Pere Ferrer de Valencia, el señorío de Manises a Pere Boil. Paterna aparece nuevamente en los registros comerciales en 1317, cuando Azmet Aben Calip, alfarero de Paterna, vendía cuatro docenas de "alfàbies" para vino "empeguntatas bone picis" (embadurnadas de pez). En 1319 son dos alfareros cristianos Roderic y Bononat Martíneç, quienes venden seiscientas jarras moriscas bien "empeguntadas" de pez, también para vino. El control señorial sobre esta producción queda en parte demostrado por la referencia a la mediación del noble Artal de Luna en el con-

trato establecido en 1320 entre el cantarero Axalboní y su socio Folquer, y los compradores el panadero Cabot y el sastre Marxella. Según la importante aportación documental de P. López Elum, entre 1285 y 1332 los alfareros paterneros sirvieron sólo "alcolles", "alfàbies" y "gerres" -esta última denominación usada únicamente en los contratos posteriores a 1317-; en 11 contratos queda registro de 1600 piezas para aceite, 3384 para vino y otras 500 para uso indeterminado. Estos primeros documentos parecen indicar que el producto más demandado era el requerido para el transporte y el almacenamiento de excedentes comercializables de aceite y vino, de acuerdo con los intereses de la estrategia productiva y mercantil feudal. Tal vez sobre esta base se asentó la industria de la loza decorada, de claro valor añadido, sin descartar que la cerámica ordinaria de uso básico debió probablemente acompañar a los contenedores citados en los primeros documentos.

Con Lope de Luna -conde de Luna y señor de Segorbe en 1337- Paterna alcanzó un gran esplendor que se tradujo en sus cerámicas, según evidencia la arqueología. Describe Zurita el escudo de Lope que deberían portar sus sucesores "en campo de plata luna jaquelada de oro y negro, con punta del mismo", escudo que encontramos en numerosas piezas paterneras, como en el plato heráldico con un jinete armado, o el que González Martí localizó en la cisterna del castillo señorial de Paterna, decorado en verde y negro con los escudos de Aragón y Luna (fig. 101). Este plato debe relacionarse con el matrimonio formado por Lope y Violante de Aragón, hija de Jaime II, y por tanto fecharse entre el año de la boda (1339) y el de la muerte de la princesa (1353). Otra heráldica figura en el conocido lebrillo de la sardana del Museo de Cerámica de Barcelona, tal vez el escudo de Brianda d'Agoust, segunda esposa de Lope (1353-1360) y madre de la futura reina María de Luna, escudo que se reproduce en otro jinete armado. Si bien esto demuestra la pronta fabricación de loza decorada, según el profesor López Elum la aparición en Paterna de ceramistas de "obra de Maliqua", entendiendo con ello la loza dorada, se atestigua por primera vez después de la Peste Negra o "gran mortaldat" de 1348, y más concretamente en los años anteriores al asedio castellano de 1363, aunque desgraciadamente dicho autor no aporta documentación probatoria de esta afirmación. En la segunda mitad de siglo las referencias documentales escasean y casi siempre son indirectas, como la noticia del traslado de alfareros paterneros para trabajar en las obras de la corte papal de Aviñón (1364), o el establecimiento en el Maestrazgo, y en especial en Morella, de los paterneros Fortuny Luna, Joan Cepayo y Eximeno Guillem, donde Guillem Ripoll les cede sus hornos (1391). Fray F. Eiximenis destaca en 1383 "l'obra comuna de terra que es fa a Paterna e a Carçre, així com jarres, cantes, olles, terrassos, escudelles, cresols, llibrells, rajoles, teules e semblants coses moltes", frente a "l'obra de Manises, daurada e maestrívolment pintada". Sabemos que esta afirmación se realizaba por el reconocimiento de la loza dorada de Manises, a pesar de que en Paterna ésta se labraba por igual, aunque posiblemente en menor cantidad relativa frente a un mayor volumen de cerámica común. A finales del siglo XIV Paterna arrastraba una cierta crisis por exceso de producción, por lo que los alfareros expresan su malestar indicando al rey Martín en 1391 que deben "anar a Cathalunya, en Castella e en altres parts per guanyar ab que pusquen pagar lo que deuen", lo que no les eximía de pagar los diezmos a su regreso a los arrendatarios de los derechos reales (López Elum, 1996). Probablemente, a resultas de aquella queja, la señora de Paterna María de Luna y el rey Martín I, casados desde 1372, impulsaron en lo que pudieron la cerámica en su feudo al usar en sus obras del palacio de Valldaura y del palacio Real de Barcelona azulejos paterneros al tiempo que encargaron lozas, ya a principios del siglo XV.



(Figura 101) Plato heráldico de Aragón y Luna. Paterna, c. 1339. Museo Nacional de Cerámica.

En relación con Manises, la noticia más antigua referida a la cerámica de este centro fue dada a conocer por Pedro López Elum. Se refiere al litigio que, tras la venta del lugar a Pere Boil, se estableció con el señorío de Ribarroja por el uso de las tierras de los "cabeços d'Alhetx", de donde se extraía la "terra de cànter" necesaria para la fabricación de "alcolles". El señorío de Manises había sido adquirido por Pedro Boil en el mismo año (1304). El nuevo señor, significado magnate, desempeñaba cargos relevantes en nombre de la Corona, entre ellos el de tesorero del Rey, por lo que tenía relaciones con los mercaderes del sur de Francia establecidos en el Reino. Posteriormente participó en el frustrado sitio de Almería en 1909, y negoció la paz con el rey Nasar y con el walí de Málaga Osmán ben Idrís ben Abdalá, con el cual mantuvo al parecer cierta amistad que llegó a ser sospechosa al rey Ismail hacia 1316. Esa coyuntura, ha sido vista por varios autores, -Osma, Gómez Moreno, Olivar y Llubià, entre otros-, como la base histórica del asentamiento en Manises de alfareros nazaritas y del inicio de la loza dorada en Valencia. Pedro Boil falleció en Cerdeña en 1323.

Las investigaciones de López Elum arrojan luz sobre el tipo de producción que aparece reflejada en los documentos de esos años referidos a Manises, destacando que los textos de 1304 a 1317 sólo mencionan "alcolles" y "alfàbies", que a partir de ese año y en 1324 se denominan "gerres". Desde 1325 encontramos que Manises fabricaba "gerres", al tiempo que aparece la primera mención a la cerámica decorada registrada bajo los apelativos "opus terra albe et picte" (1325), "opus terre picte consimilis operi maleche" (1325), "opus aureum et pictum" (1326), "opus terre picte Manizes consimilis operi Maleche" (1326), "opus terre Maleche…cum picturis dauratis" (1332), "opus terre daurati" (1333), y "opus terre daurati cum safra" (1333). Los fabricantes de estas lozas son alfareros mudéjares apellidados Bonçor, Bençuleymen, Almurci, Marmola, Hiça, Almoxoní, Zuleymen, Alfalem y Albocayrén, siendo sólo uno cristiano -

Bonanat Martíneç-, lo que induce a López Elum a manifestar que la técnica fue traída por mudéjares del reino de Granada. La aparición en la nómina de murcianos -al Murcí- y el hecho de que Ibn Said mencione este lugar como un centro de loza dorada en 1241, junto a Almería y Málaga, plantea la posibilidad de la llegada directa o vía Málaga, de alfareros de dicho lugar.

Resumiendo los datos que tenemos hasta ahora en relación con los productos fabricados en Manises, podemos indicar que en los documentos no aparece consignada cerámica de valor decorativo en los contratos hasta 1325, y ya en 1326 se menciona la loza dorada, especificando que la decoración lleva azul de cobalto desde 1333. Estos testimonios indican claramente cuando la loza manisera empezó a tener un interés comercial. Vistas las escasas referencias documentales de Manises, vemos que se reproduce el esquema de Paterna en relación con una primera etapa en la que sólo se citan cántaros y tinajas ("obra aspra"). A partir de 1325 se refleja por primera vez la loza decorada manisera en los registros mercantiles, loza que es reclamada en esos documentos por mercaderes languedocianos y mallorquines.

La loza, u "obra de terra", aparece consignada en una centena de inventarios o documentos del siglo XIV, según indican los estudios de Osma, López Elum y Olivar Daydí tras vaciar archivos de Valencia, Palma de Mallorca y Barcelona. M. Olivar (1952), a la vista de las referencias obtenidas manifestaba que la cerámica de mesa y de valor decorativo se había difundido especialmente en el primer cuarto del siglo XIV, substituyendo a la vajilla de madera generalizada anteriormente. En 1314, en una lista de obsequios de Jaime II a su esposa María de Chipre, se citan escudillas de porcelana. A partir de 1319, la loza de tierra se hace visible en inventarios como el que menciona veinte escudillas y tajadores "terre maleche, et turolii", procedente de Valencia. La documentación vaciada por Olivar recoge, entre 1319 y 1400, referencias de unos 262 útiles de vajilla de obra de tierra contra 157 de madera, frente al silencio sobre vajilla cerámica de momentos anteriores.

Las cerámicas decoradas se reconocen en un documento inglés de 1289 que refiere la compra en un navío español de "XLII scutellis X salsariis et IIII ollis terreis extranei coloris"; en los aranceles aduaneros de Sandwich de 1303 encontramos -"discorum et picherorum de Malyk", y las menciones se generalizan en otros lugares desde 1319. Esta obra de Málaga, identificada como dorada aunque no necesariamente debía ser siempre así, jugó un papel importante en el cambio de gusto y probablemente motivó la transformación de la producción de loza utilitaria (cazuelas, ollas, cántaros, cantarillas, ladrillos, tejas, etc.) y la industria del contenedor cerámico por vajilla fina. Las tinajas eran demandadas por los mercaderes como envase industrial necesario, y sabemos que su producción estaba claramente establecida en los alfares valencianos en la segunda mitad del siglo XIII. Es posible que los señores de Paterna y Manises jugaran un papel importante en esta transformación al buscar el aumento de sus rentas a través de la producción y comercialización de vajillas de calidad, a saber las malagueñas, ya que los maestros maniseros se denominaban "magistri operis de Málica". Existe sin embargo una diferencia entre Paterna y Manises. Mientras Paterna comercializó loza común en abundancia y sus registros son opacos respecto a loza decorada que sabemos se fabricaba, Manises pasa por una fase de comercialización de "obra aspra", mientras la documentación sobre loza decorada es más abundante que sobre la ordinaria desde 1325. Ya en 1326 se usa en los contratos el término "obra de Manises" para referirse a la loza dorada, que encontramos como apelativo genérico en inventarios de Palma desde 1342. Este hecho parece manifestar no sólo una mayor especialización de Manises en esta producción, sino que era un producto potenciado como elemento mercantilizable desde el señorío de Manises, hasta el punto que esta denominación se convierte en sinónimo de loza de calidad valenciana.

Debemos pensar que el importante papel mercantil de la ciudad de Valencia, en especial con la temprana y persistente presencia de comerciantes del sur de Francia que ha estudiado Romestán, para la distribución de paños franceses y la exportación de aceite, vino, manufacturas de esparto, y muchos otros productos entre los que se incluye incluso el mercurio -componente básico de la loza dorada de entonces-, fue un buen fermento para catalizar la producción de loza con finalidad comercial en el Reino de Valencia como producto de substitución de la malagueña. López Elum ha reconocido la importancia de esos mercaderes en los contratos del segundo cuarto del siglo XIV, los cuales también se expresan unas condiciones de suministro de materias primas peculiar al exigir en ocasiones, a quien realiza el encargo, la entrega del plomo y del estaño (1325, 1327) necesarios para fabricar la loza estannífera. Este hecho puede evidenciar la debilidad de suministros y tal vez la rareza de la producción decorada en aquellos momentos tal vez iniciales.

A pesar del reconocimiento que la loza de Manises tuvo antes de 1350, López Elum comenta las graves consecuencias de la Guerra de los dos Pedros (Pedro I de Castilla contra Pedro IV de Aragón) (1363-1364) en esta población y en su cerámica. Todos los habitantes de Manises debieron refugiarse en Valencia, resultando aquella saqueada y destruida a pesar de las bravas acciones de su señor Felipe Boil contra las huestes castellanas. La reconstrucción de los terribles desperfectos se llevó a cabo entre 1369 y 1372 pero la industria no se recuperó con facilidad. Marçal Olivar Daydí localizó un documento fechado en 3 de abril de 1372 en el que el Rey Pedro III consulta al baile general de Valencia sobre la demanda del señor de Manises, Felipe Boil, para recibir licencia con el fin de comprar o aceptar como pago de vasallaje toda la obra de tierra elaborada en sus dominios, o en caso de denegación, autorización para participar en las compras de otros. Este hecho manifiesta los intentos del señor por relanzar la industria y activar sus rentas mermadas por la guerra, situación de crisis ratificada por el hecho de que el arrendamiento del diezmo de la obra de tierra de Manises de 1375 sólo reportó 4400 sueldos. Se sabe que entre 1385-89 y en 1395, Felipe Boil III arrendó, a varios personajes valencianos como Vicenç Nadal, Martí Torbena y otros, los derechos y réditos de Manises por 18000 sueldos, incluido el décimo de "obra de terra", hecho que indica que probablemente los ingre-

sos eran ya consistentes, aunque su recaudación debía ser difícil si se requería liquidez por lo que se vendía el rédito a cambio de dinero contante y sonante.

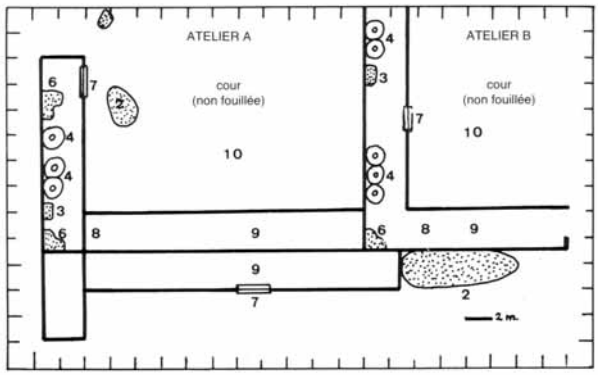
Valencia aparece a principios del siglo XIV como un lugar donde se fabrican azulejos y tejas. Encontramos la mención de un "rajoler" llamado Ferdinandus Péreç, vecino de la ciudad en 1320, mientras en 1358 el también "rajoler" valenciano Bonanat Nicolau es reclamado en la corte papal de Aviñón. Ruzafa aparece como un centro de producción ladrillero en un contrato de 1395. En julio de 1382 la aljama de judíos de Valencia remite a la reina Eleonor mil azulejos para la obra de su palacio de Barcelona. Ya en 1367 Pedro el Ceremonioso había encargado azulejos valencianos para Tortosa y Barcelona, pero en aquella ocasión no se explicitó su origen. Estas referencias y el silencio que mantienen sobre otros productos no impide que en la ciudad se continuara fabricando loza ordinaria de los tipos usuales en el periodo musulmán. Sin embargo, sólo la perduración de algunas tipologías almohades hasta momentos iniciales del siglo XIV, especialmente en cántaros, cantarillas, anafes, lebrillos, candiles y cuencos o fuentes, parecen evidenciar este hecho que por otra parte no ha sido constatado todavía por el hallazgo de alfarerías. Sin embargo sabemos que en Valencia, en el episodio de guerra entre Castilla y Aragón, se refugiaron en 1364 los pobladores de Manises, incluidos los alfareros mudéjares. Cabe pensar que éstos fabricaran en la ciudad los mismos productos que realizaban en el señorío, explicando en parte este hecho el hallazgo de lozas decoradas semejantes a las de Manises en contextos claros de manufactura en Valencia (talleres y testares de la calle del Agua, p. e., descubiertos por M. L. Serrano). Si según López Elum, Manises no se recuperó hasta 1372, cabe pensar que tal vez hubo refugiados maniseros hasta este momento y que algunos de ellos podrían haber aprovechado la ocasión para independizarse de la jurisdicción señorial y establecerse en el término urbano. Desgraciadamente no se ha hallado constancia documental de este hecho excepto la noticia de 1407 que nos refiere que Jáfer Almaguef, hijo del alfarero Hamet Jáfer de Manises, vive en la moreria de Valencia ocupándose de la compraventa de cerámica.

Referida al siglo XIV, es bien conocida la semblanza de "Les especials belleses de la ciutat de València" incluida en la dedicatoria de los jurados de Valencia del tratado "Regiment de la cosa pública", escrito por fray Francisco Eiximenis en 1383 que ya hemos citado al referirnos a Paterna. La vigésimo séptima cita se dedica a la cerámica y se menciona Manises: "Mas sobretot és la bellesa de l'obra de Manises, daurada e maestrívolment pintada, que ja tot lo món ha enamorat, en tant que lo papa e los cardenals e los prínceps del món per especial gràcia la requeren a estan meravellats que de terra se puixa fer obra així excle.lent e noble".

Desde que A. Campaner y G. J. de Osma publicaran el fragmento, ha existido cierta controversia sobre si el texto pertenece al tratado manuscrito de Eiximenis o si fue intercalado con motivo de la edición de Cofman de 1499. Osma se manifestó partidario de que se había escrito en 1383, siendo apoyado por Albert Van de Put, pero William Honey y Arthur Lane consideraron que las palabras de Eiximenis reflejaban el contexto de la consideración de la cerámica en el año de la edición. González Martí, Ainaud, Olivar Daydí, Llubiá y Cirici, no dudan en la veracidad del texto en referencia al contexto histórico de finales del siglo XIV, aunque últimamente C. Wittlin ha presentado argumentos filológicos en el sentido de que el texto fue añadido para su edición. Ya hemos comentado en otro lugar que a pesar de las razones filológicas, los encargos de azulejería del cardenal Audoin Aubert (1364), del Rey Pedro el Ceremonioso y la reina Leonor para Tortosa (1370), Barcelona (1376, 1382) o el Palacio Real de Valencia (1382), del Duque de Berry (1382), del Duque de Borgoña (1391), y la existencia de piezas heráldicas de Lope de Luna y Violante de Aragón, de María de Luna y Martín el Humano y de la casa d'Agoust y de Urgel, manifiestan que las palabras de Eiximenis sí reflejaban el contexto de privilegio y aprecio de la cerámica de Manises y Paterna en el mismo siglo XIV.

La técnica de la cerámica valenciana en los siglos XIV y XV.

-Talleres. La documentación se refiere a la existencia en Paterna de dos barrios de talleres alfareros llamados "olleries menors" (a lo largo del camino de Llíria) y "olleries majors" (junto a la Font del Pitxer o Molí del Testar) (fig. 102). Los textos que describen los talleres



(Figura 102) Planta de un taller de les "olleries majors" de Paterna. Dibujo de M. Mesquida, Museo de Paterna.

medievales publicados por Osma, y recientemente por Gimeno, permiten reconstruir incluso parte de su equipamiento. Todo ello se complementa con la información arqueológica adquirida en las excavaciones que, desde 1982, han permitido descubrir superficies extensas e interpretar los hallazgos con un alto grado de certeza gracias especialmente a los trabajos de M. Mesquida y F. Amigues. No sólo se han encontrado los muros de los alfares, los patios, eras, balsas y hornos, sino que se ha podido reconocer su organización funcional. Las alfarerías ocupan también una dilatada cronología que abarca con seguridad desde el siglo XIII a inicios del siglo XVI. Sin embargo, hoy por hoy resulta todavía confusa su evolución cronológica y la de sus producciones por razones que ya enunciaremos.

Manises, por otra parte, ha deparado el hallazgo de dos talleres y de otros numerosos restos comentados parcialmente por Pérez Camps y Coll. Un taller excavado por Algarra y Berrocal (fig. 103), es semejante a los de



(Figura 103) Vista general del taller excavado en Manises en el barri d'Obradors. Excavación Algarra y Berrocal, coordinada por el Museu de Ceràmica de Manises.

Paterna con la diferencia de abarcar cronológicamente hasta finales del siglo XVI o inicios del siglo XVII. Al mismo tiempo, en las investigaciones que se coordinan desde el Museu de Ceràmica de Manises, se han localizado varios hornos medievales, algunos bajo el barrio de obradors y otros en pleno casco histórico.

Las alfarerías medievales de Paterna y Manises permiten una aproximación funcional a la organización del taller medieval como sigue:

- Área de tratamiento de la arcilla en bruto. Ésta se procesaba en Paterna en el exterior, en unas balsas ovaladas excavadas en el subsuelo (fig. 104), que medían entre 3 y 6 m. de longitud y la mitad de anchura, por 35 cm. aprox. de profundidad máxima, limitada a 15 cm. en sus orillas. Sirvieron para la decantación y el levigado de las arcillas. Cerca de una de esas balsas, fechada en el siglo XV, se realizaba la trituración de la arcilla ya que en su exterior se encontró un rulo de piedra para este fin. El procesado



(Figura 104) Balsa de preparación del barro. Foto de M. Mesquida, Museo de Paterna.

incluía el batido posterior añadiendo agua en la balsa y su reposo hasta obtener un masa de plasticidad adecuada. Después se recogía la arcilla superficial para las piezas más finas (cantarillas, platos, cuencos) y probablemente la más grosera, depositada en el fondo, para las piezas grandes (tinajas, lebrillos, etc.).

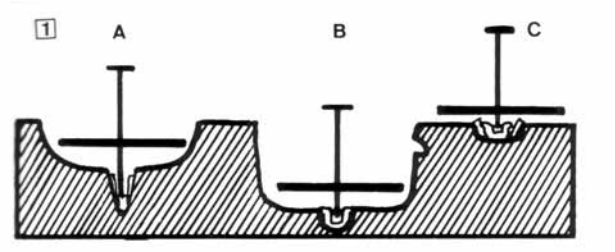
-Amasado y reposo. La arcilla extraída de las balsas pasaba al interior del taller donde se practicaba un primer amasado sobre una capa de cenizas, de modo que no se pegara, pasando después a unas pequeñas pocetas interiores, de 50 a 80 cm. de profundidad y poco más de 1 m. de longitud, donde reposaba hasta su utilización en el torno incrementándose la plasticidad con el tiempo. Además existían unas balsas para el barro de tornear (fig. 105). Antes del torneado se ponía a punto el barro con el amasado y preparando las "pellas" para al torno. Las pie-



(Figura 105) Pozo de torno y receptáculo para la arcilla del taller del barri d'Obradors de Manises. Excavación Algarra y Berrocal, coordinada por el Museu de Ceràmica de Manises.

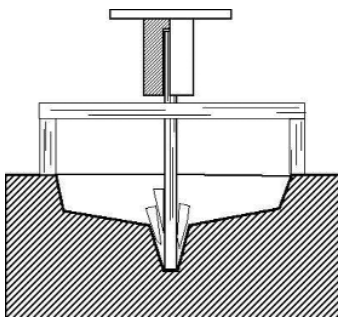
zas fallidas durante el torneado o la decoración previa a la cocción del socarrat se devolvían a las balsas para reaprovechar el barro, como han evidenciado hallazgos del taller de Manises.

- Conformación: Modelado, moldeado o torneado. El documento más antiguo conocido del área valenciana referido a la rueda de alfarero menciona "una roda de fust per fer scudelles, sis diners" (30/7/1476), sugiriendo que existían en el siglo XV varios tipos de tornos especializados en las diversas morfologías o tamaños de productos. Los vestigios arqueológicos nos remiten a cronologías más tempranas. En relación con tornos de eje fijo, en Paterna y Manises se han hallado estancias con grupos de tornos hundidos o de pozo (1,35 a 1,50 m. de diámetro y



(Figura 106) Tipos de tornos de pozo semihundidos y hundidos en Paterna. Dibujo de M. Mesquida, Museo de Paterna.

0,30/0,40 m. de profundidad), en cuyo centro se encuentra un pocillo (diam. de 0,30 m. per 0,40 m. de hondo) que servía para sostener el eje del árbol del torno (fig. 106). Otros ejemplos ofrecen un círculo de fragmentos de piezas en cuña utilizadas para falcar el eje, similares a modelos documentados en época romana, que cubren esos hoyos. En esos tornos podían darse dos tipos de transmisión del movimiento. Un primer modelo implicaba la inexistencia de transmisión vertical, por lo que la cabeza o rueda debía rotar por inercia o ser impulsada por un operario o el propio alfarero como una torneta. El segundo, podría estar constituido por



(Figura 107)Propuesta de reconstrucción de uno de los mecanismos posibles de un torno de árbol fijo. El eje se ancla al suelo falcado por tejas o cuñas de madera, y es sostenido por una bancada baja de madera. El plato pivota sobre el eje al ser la cabeza un grueso tronco vaciado cuyo hueco está engrasado.



(Figura 108) Pozo de torno semihundido de eje fijo de Paterna. Foto de M. Mesquida, Museo de Paterna.

dos ruedas unidas por barrotes verticales, sirviendo la inferior para el impulso.

Existían otros modelos de tornos, con seguridad de doble rueda en la que la inferior transmite el movimiento al plato por el eje vertical. En las excavaciones se encuentran sólo las subestructuras al ser todavía tornos hundidos, formados por una excavación circular de las dimensiones ya mencionadas en diámetro, que debía completarse con un banco y una estructura elevada de madera (fig. 107). En los siglos XIV y XV se documentan tornos de pozo excavados a 0,80 m. de profundidad (fig. 108), agrupados dos o tres en una misma fosa y a veces separados por muretes de ladrillo y arcilla. La perforación central para el eje de la rueda era menor (diámetro de 0,30 m. per 0,25 de hondo) y normalmente contenía un almirez o crisol de fritar relleno con mortero de cal y un canto rodado de caliza dura, a modo de chumacera, con una pequeña perforación sobre la que debía bailar un eje de hierro, según describe Amigues. El operario accionaba el torno con el pie, sentado sobre el mismo borde del hoyo o sobre un pequeño banco que se elevaba cerca de un palmo del suelo. Más adelante se pasó al torno elevado (fig. 109), construido totalmente en madera, cuya ubicación en los talleres se aprecia únicamente por el soporte del eje del torno con la consabida pieza cerámica rellena de mortero y chuchumacera de piedra correspondiente (fig. 110).



(Figura 109) Foto de un torno de Paterna con la chumacera realizada con un mortero, una olla de fritar barniz y una piedra. Foto de M. Mesquida, Museo de Paterna.



(Figura 110) Detalle del mortero y de la olla de frita usados como soporte de la chumacera de un torno elevado de Paterna. Foto de M. Mesquida, Museo de Paterna.

Las transformaciones en esas estructuras indican cambios en aspectos económicos, técnicos y ergonómicos del trabajo. En los tornos de árbol fijo bailaba la gruesa cabeza basculante o toda la estructura del torno doble, es decir las dos ruedas unidas una a la otra de forma solidaria por múltiples husillos. La superficie de rozamiento era la cara inferior del plato y su construcción requería más tiempo siendo su rendimiento en uso menor dado el desgaste de las piezas vitales. El paso a la estructura hundida de árbol móvil simplificó tanto la construcción como el mantenimiento, ya que el torno pasó a poseer dos ruedas solidarias unidas a un árbol, que pivotaba sobre un buje metálico, sostenido por una simple traviesa perforada apoyada directamente en el suelo. Sin embargo la ergonomía no debía ser excesivamente buena ya que implicaba agacharse y levantarse cada vez que se necesitaba trasladar material torneado, bien colocando éste sobre tablas cortas o bien con ayuda de un segundo operario. El paso al torno de banco facilitó una mayor producción ya que el tornero iba realizando piezas, colocándolas sobre un largo tablón que se apoyaba sobre el banco. Concluido un grupo numeroso de piezas podía trasladarlas al secadero sobre la misma tabla. Además, la rueda completa, puede ser encargada a un operario especializado en el trabajo de la madera, no interfiriendo en el trabajo productivo del taller. Sin embargo encontramos documentos que nos indican que las alfareros eran también, en ocasiones, carpinteros (Valencia, 1358).

- Secado. Las salas anexas del taller, grandes espacios sin otros aditamentos (fig. 111), debían servir para el secado de las piezas previo a su cocción. En Paterna, la puerta que se abre en uno de los lados de un taller enfrenta con un horno. Estas dependencias tenían también hornillos para fundir la pez que se usaba para revestir el interior de las tinajas, o para realizar las fritas de los óxidos -que también se localizan en los patios exteriores-, y se utilizaban para almacenar los útiles complementarios como los "rodells" y "llongos", arena y cal, etc.



(Figura 111) Espacio para el secado en un taller de Paterna. Foto de M. Mesquida, Museo de Paterna.

- Cocción. Hornos. Las cocciones de loza y de reflejo precisaban hornos diferentes. M. Mesquida menciona un documento en el que se cita la venta en Paterna en 1403 de "un pati de obradors derroquats ab un forn chich atinent; una ereta atinent los dits palaus et ab un fornet chich dins lo patin", "un forn de coure gerres majors", el cual nos describe la existencia de hornos especializados en diversos tipos de obra, unos pequeños y otros grandes. Más tarde, en el siglo XVI, se menciona un "fornet de coure obra de terra daurada", dando a entender que los hornos de loza dorada eran de pequeño tamaño, tal y como nos transmite la documentación histórica de valor etnográfico recogida por Gimeno Rosselló en relación con la destrucción de Paterna por las tropas reales en las Germanías.

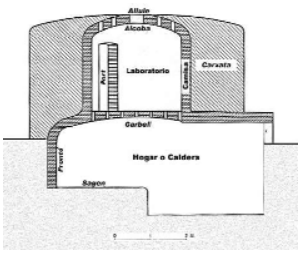
Las alfarerías contaban con otros hornos auxiliares, como los usados para realizar las fritas que eran



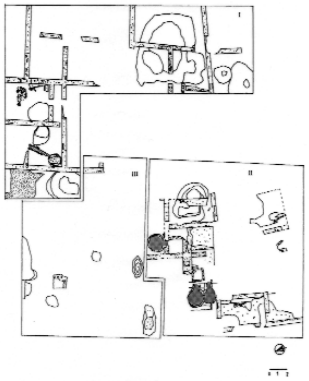
(Figura 112) Foto de la cámara inferior de un horno de les olleries majors, de Paterna. Foto de M. Mesquida, Museo de Paterna.

denominados "armele", palabra que según Eguilaz es semejante a los vocablos Almala y Almila que designaban en Granada a los hornos musulmanes.

En Paterna, los hornos para la cocción de la alfarería y cerámica común bizcochada, especialmente tinajas y cántaros, son grandes estructuras de planta rectangular, de dos pisos, construidas con adobes. La cámara inferior podía variar mucho en dimensiones, desde 4,40 x 2 x 2 m. de altura (fig. 112), hasta 16 m. de longitud y 7 m. de anchura. Generalmente se excavaban en el subsuelo, y disponían de una parte anterior que servia de cámara de combustión o caldera y otra posterior de cocción, separadas en ocasiones por un pequeño murete y banco que se denominaba "sagen", donde también se colocaban las tinajas y lebrillos a cocer según demuestran las excavaciones arqueológicas. Este espacio solía tener los muros revestidos de adobes y más cuidados, con un grueso enlucido de barro. La cámara superior o de cocción ocupaba 2/3 de la estructura, generalmente en la vertical del "sagen", siendo su piso de ladrillo o adobe formado por una bóveda perforada, y sus muros también de adobe, gruesos y reforzados con una estructura denominada "carxata" (fig. 113). Esta conformación básica ha perdurado hasta bien entrado el siglo XX en los talleres tradicionales valencianos. Para los productos esmaltados se requería una segunda cocción o de fino, e incluso una tercera, como pasaba en el reflejo metálico, para la cual era necesario un horno de menores dimensiones y fácilmente controlable llamado "de fino". En Manises los hornos modernos de reflejo suelen tener una cámara de un metro cúbico. En Valencia se localizaron pequeños hornos de planta circular en el taller de la Calle del Agua (Serrano 1994) (fig. 114), que posiblemente se utilizaron para cocciones de fino, ya que los hallazgos del testar indican que se producía loza esmaltada y reflejo metálico.



(Figura 113) Esquema de un horno de les olleries majors, de Paterna. Basado en M. González Martí



(Figura 114) Planta del taller de la calle del Agua de Valencia, según M. L. Serrano.

- Utillaje alfarero.

Estampillas y pequeños moldes se usaron en los talleres mudéjares de Manises y Paterna, en el siglo XV, para plasmar escenas decorativas en relieve en el fondo de los platos y boles (series de coronación o de las rosetas), para marcar la producción (sellos), o para realizar partes como las asas de las escudillas e incluso azulejos con relieves simulando el alicatado o de arista (fig. 115). A menudo se ha comentado el posible uso de moldes interiores para la conformación de grandes platos del siglo XVI, aunque generalmente fueron piezas torneadas y sus gallones realizados por modelado con ayuda de una espátula o por la presión de los dedos.



(Figura 115) Azulejos con relieves realizados por estampillado. Museu de Ceràmica de Manises. Tomado de Coll y Pérez Camps, 1994.

El equipamiento auxiliar del torneado y de la cocción estaba compuesto por objetos como las barras, "llongos" o "morrells", residuo de los antiguos hornos árabes del tipo "shakhureh". Son un elemento muy frecuente en Paterna y en Manises aunque no está muy claro cómo los usaron los mudéjares, afirmando González Martí que con ellos se construían los pisos o "emplanilladas" para cargar el horno, y quizás para separar las partes de la carga correspondientes a diferentes alfareros que se reconocerían por las habituales marcas impresas que los rodells presentan. Las cerámicas se colocaban formando hileras verticales o "carrells". En caso de llevar cubiertas vítreas o esmaltes, se separaban unas piezas de otras con los "ferrets" o pequeños trébedes que, al pegarse, suelen dejar una marca característica en el interior (fig. 116). Los mudéjares usaron profusamente los "rodells", consistentes en grandes discos planos de barro cocido que a menudo presentan las marcas del alfarero y que servían para tornear tinajas y facilitar su traslado desde el torno al secadero. En los cementerios mudéjares se reutilizaban ocasionalmente para tapar las tumbas, tal vez porque sus marcas o firmas no podían ser usadas por otros. En Manises son escasos, mientras en Paterna se encuentran con mayor abundancia, lo que informa sobre la especialización de cada lugar. Amigues ha señalado recientemente la semejanza en la forma y en ciertos detalles, como las frecuen-



(Figura 116) Separadores de los tipos de trébede y de "mamelleta". Museu de Ceràmica de Manises. Tomado de Coll y Pérez Camps, 1994.

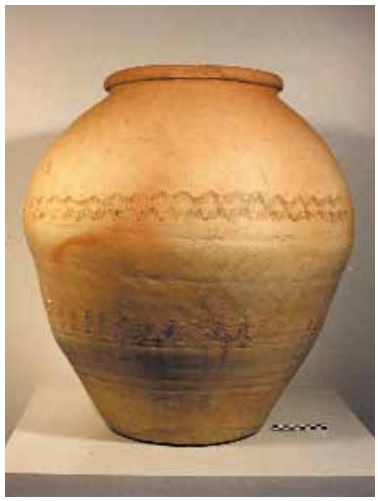
tes inscripciones antropónimas que portan, entre los "rodells" de Paterna y discos similares aún en uso en Djerba (Túnez), lugar también destacado históricamente por la producción de tinajas.

No existe constancia del uso de cobijas o cajas de cocción en los talleres valencianos medievales. En los hornos mudéjares se conseguía el efecto de cocción pausada por radiación de los barnices al rodear las cerámicas así terminadas o esmaltadas por hileras de otras que iban a recibir la cocción del bizcocho. Éstas resguardaban los esmaltes de la llama directa y difundían el calor de radiación. En ocasiones el burbujeado de los esmaltes salpicaba a las piezas bizcochadas, defecto que se encuentra con cierta profusión entre los desechos de Manises según han demostrado Coll y Pérez Camps.

Materiales y técnicas. En cuanto a las pastas cerámicas de los siglos XIV y XV, procedían de la mezcla de arcillas que se obtenían excavando hoyos o desmontes. Un ejemplo de ello es el contrato establecido entre el azulejero Bernardo de Moya y Arnaldo Sancho (1411), por el que se permite al primero cavar ocho hoyos (clots) en una finca del segundo en Raniosa (suburbio de Valencia), de cuya arcilla podría hacer azulejos, usando las eras de la finca para secarlos pero con la obligación de rellenar los "clots" con las cenizas y escorias y cubrirlos bien para poder proseguir posteriormente con el cultivo del terreno. En contratos anteriores los arriendos de explotación para los rajolers se establecen en viñas (en Ruzafa en 1395) o huertas, aprovechamiento ordinario del llano de Valencia.

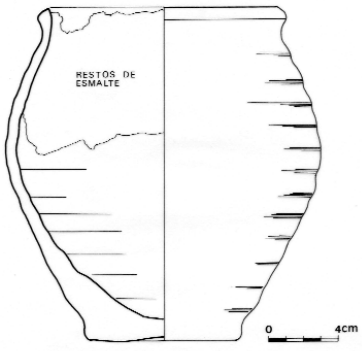
En esas pastas usadas por los alfareros tras la conquista se observa una implícita necesidad de material especializado, ya que en el momento de la expansión del oficio alfarero en la sociedad valenciana medieval -hacia finales del siglo XIII-, se da un uso extensivo de otros recursos para usos coincidentes (madera, metal, vidrio). No suele usarse arcilla sin envejecer, sino que como norma ésta se trata de forma más sofisticada en los talleres. Se practica en especial la manipulación de pastas para cerámicas para el fuego o el agua. Se convierte en usual la mezcla de tierras de dos o más lugares para conseguir calidades especiales, práctica bien conocida por la documentación y por los análisis químicos efectuados, según comentan coincidentemente autores como Coll y Pérez, Amigues, Molera y Vendrell. Esta práctica de la mezcla de materias primas será ya básica en toda la historia de la cerámica posterior. Las pastas de uso general en Manises y Paterna son arcillas calcáreo-ferruginosas, procedentes fundamentalmente de los yacimientos del Pla de Quart y de Los Cabeços d'Alhetx, de donde se obtenía la "Terra de Cànter". Autores como Aura, Doménech, Molera y Vendrell, coinciden en que para la loza era habitual usar pastas más calcáreas, por ser más fácilmente decoloradas en el exterior durante la cocción por la formación de fases cristalinas de neoformación compuestas por piroxenos, que encierran el hierro libre produciendo el blanqueo de la superficie.

El equipo del Dr. Vendrell ha caracterizado cuatro grandes grupos de pastas en la producción de Paterna, elaboradas en los mismos alfares y especializadas para diversos usos. Las pastas más calcáreas se usaban en lozas, grandes contenedores y recipientes para aceite, mientras otras menos cálcicas sirvieron para fabricar candiles, orinales, jarros, morteros, etc. Finalmente, pastas no calcáreas se utilizaron en ollas de cocción oxidante y cazuelas, en especial las barnizadas, a las que se añadía desengrasante silíceo. Al mismo tiempo, el hallazgo de fragmentos de piezas sin cocer permite conocer la geoquímica de las arcillas. Tras analizar las composiciones en minerales arcillosos los investigadores han concluido que la base arcillosa de las pastas procedentes de las Ollerías Mayores y Menores correspondía a arcillas del Pla de Quart modificadas con diversos aditivos (cuarzos, cal -hallada en bruto carbonatada en los barrios alfareros-, posible Terra de Cànter, etc.). Las cocciones alcanzaban los 900 ºC por la presencia de minerales que se forman a partir de 850/900 ºC (gehlenita y akermanita, wollastonita, diópsido y plagioclasa) y la persistencia de ilita. El combustible utilizado solía ser monte bajo, como vemos en el documento del establecimiento de los alfareros paterneses en Morella en 1291, en el que los jurados de la ciudad les otorgan permiso para construir un nuevo horno en el "prat de la vila" y para hacer "lenya menuda (argilagues, botges, espigols, ariçons, aranyons, gavarreres e limons)".



(Figura 117) Tinaja levantada por urdido con la técnica de churros en la parte inferior, unida al cuerpo superior torneado. Museu de Ceràmica de Manises. Tomado de Coll y Pérez Camps, 1994.

En cuanto a la conformación, los talleres de Manises y Paterna utilizaron el modelado manual en las grandes tinajas, técnica que combinaron generalmente con partes torneadas (fig. 117). Sin embargo, el modelado a torno fue el mayoritario como hemos dicho anteriormente.



(Figura 118) Olla o crisol para fritar el esmalte. Museu de Ceràmica de Manises. Tomado de Coll y Pérez Camps, 1994.

La elaboración de vidriados y esmaltes seguía los procedimientos indicados en el capítulo anterior. El uso de las fritas en ollas o crisoles (fig. 118) aparece docu-

mentado no sólo arqueológicamente sino a través de encargos medievales. Ya hemos explicado cómo se obtenía en época medieval el esmalte estannífero según González Martí, mezclando el plomo y el estaño uno tras otro dentro del "armele" (horno de frita) al mismo tiempo que se iba removiendo. A la arena obtenida se agregaba posteriormente sílice, sal, ceniza, bien sobre el suelo del "sagen" o banco de la cámara de combustión del horno, o en ollas, para proceder después a su rotura con bolas o mazas de hierro, y a su molido y refinado. Los documentos medievales mencionan la necesaria entrega de plomo y estaño, o "stanno, çafre et plumbo" a los alfareros por parte de los que encargaban la loza. Sabemos que se fabricaban cubiertas de diversos colores: -lividi albi viridi et morati- se mencionan en 1362 en la comanda de azulejos para Audoin Aubert; para la "cambra" del rey del "Palau Major", Pedro el Ceremonioso encargó al baile general de Valencia Marrades azulejos blancos (estanníferos), morados (con esmalte de manganeso), azules (con cobalto), verdes (con óxido de cobre) y amarillos (melados de plomo). El color lívido parece referirse al esmalte estannífero tintado con óxido de cobre, del que resulta turquesa, ya que el azul se llama "safre" o "safra". Los alfares mudéjares realizaban en estannífero decoraciones en verde y morado, morado solo, turquesa, dorado o reflejo, azul, dorado y azul, así como policromas en dorado, azul y manganeso, o de bajo precio con esmaltines morados, azules, verdes y grises. No existe ninguna duda sobre la aplicación del cobalto bajo cubierta con las piezas en crudo en las series clásicas de Manises. Se han encontrado piezas crudas con esta decoración (fig. 119), piezas cocidas con el resultado de la cocción del bizcocho que resulta en un cobalto negruzco que se convierte en el azul intenso si recibe una salpicadura de estannífero (fig. 120). Ese bizcocho cocido y ya pigmentado recibía la capa de estaño y era cocido de fino emergiendo el cobalto sobre el blanco. A estas evidencias arqueológicas debemos sumar los ensayos de constrastación experimentales y los resultados de análisis arqueométricos desarrollados por C. Roldán y J. Coll.



(Figura 119) Fragmentos de escudillas crudas decoradas en cobalto. Hallazgo del taller del barri de Obradors, excavado por Algarra y Berrocal. Museu de Ceràmica de Manises.



(Figura 120) Fragmentos de "pitxer" bizcochado con la decoración de cobalto cocida. Nótese el color azul que aparece en el punto donde ha sido salpicada por esmalte estannífero. Hallazgo del testar de la calle Valencia. Museu de Ceràmica de Manises.

Ya hemos dicho que la técnica del reflejo metálico se introdujo en los talleres valencianos ya en el siglo XIV. Para conseguir una pieza de la llamada loza dorada (reflejo metálico) son necesarias tres cocciones: del bizcocho, de fino (estannífero), y de reflejo. Los hornos de reflejo suelen ser pequeños para facilitar el control absoluto del proceso de cocción. Esta última cocción se realiza con un pigmento especial y en atmósfera reductora. La formulación de los pigmentos de reflejo varía mucho a lo largo de la historia pero el proceso básico es el mismo, ya que es básicamente una reducción de los metales usados en el pigmento. En Paterna se encontró un jarro roto que contenía el pigmento rojo que pudo usarse para la decoración en dorado, formado por arcilla local, cuarzo, almagre, óxido de cobre, óxido de plata y cinabrio. Existen varias descripciones de la técnica entre ellas la de Cock (1585), muy superficial y no ceñida a los componentes esenciales, la de Reiner (Barcelona, s. XVI), o la de la Memoria de Martínez de Irujo dirigida al alcalde de Valencia (1785), más esclarecedoras. Sin embargo, el documento más riguroso es el de la "receta" del Dorado de Manises de Alcora, referido al siglo XVIII, que describe no sólo la composición sino la forma de procesar los ingredientes y la de cocer la decoración. El texto indica que se precisan 3 onzas de cobre, cuatro reales y medio de plata, tres onzas de bermellón, seis de Almagre, doce de cosella o residuo de otra cocción y azufre según se precise. El cobre y plata se cuecen en un crisol separados y cubiertos por capas de azufre hasta calcinar con leña menuda (romero, aliaga). El resultado se muele y mezcla con almagre y bermellón, amasando espeso con agua, calcinando en un horno de pan o en el de barro sobre las brasas de la última calda. Tras extraerlo se muele con vinagre, procurando siempre mantenerlo con el espesor adecuado en el mismo vinagre. El color se aplica muy denso ("mas espesso que los otros colores", sic) sobre el esmalte cocido ("en loza ya embarnizada, y cocida", sic), mejor al sol, es decir con las piezas algo calientes. Las piezas se colocan en el horno sin cobija ("sin

encajonar") disponiendo las mayores abajo y tocando unas con otras "a rastrillo" como dicen en Manises, ya que el barniz no llegará a fundir ("porque no ha de llegar a correr el barniz", sic). Obviamente indica que el horno se debe cerrar enteramente en la boca de carga (es decir no se deja mirilla horizontal), y se tapa el agujero principal con una olla desculada, para que favorezca la reducción. Por otro agujero se dejan las muestras para ser extraídas y para observar la marcha de la cocción, tapado a su vez por otra olla de quita y pon. Las muestras se extraen tras siete horas de cocción de rato en rato, y tras lavarlas en agua se observa si verdean, síntoma de falta de cocción, hasta dar el color deseado. Esta prolija descripción de las operaciones a realizar es la que no se encuentra habitualmente junto a las fórmulas de reflejo, motivo por el que ceramólogos industriales como Rafael Valls David veían las fórmulas medievales con escepticismo en palabras de Pérez Camps.

Intentando una reconstrucción de la técnica, un proceso experimental que parece abundantemente documentado puede ser el siguiente:

1. Se prepara el pigmento con óxido de cobre, almagre, óxido de plata y sulfuro de mercurio o bermellón. Normalmente se partía de sulfuro de cobre, de plata y de mercurio, añadiéndole almagre, el cual según muchos autores es indispensable ya que actúa de catalizador.

La mezcla se refinaba y molía, siendo posteriormente calcinada. Tras un segundo refinado, se diluía en vinagre, ya estando con ello preparado el pigmento para su aplicación.

2. Cocción. La cocción del reflejo suele ser breve según los modelos etnográficos actuales (3-4 h. o hasta 7 h. según documentación histórica y reciente). Se usan como combustible plantas con hidrocarburos aromáticos para potenciar la reducción, como el romero. La temperatura no puede subir mucho ya que sólo se intenta conseguir la reducción del pigmento y ligar el reflejo al esmalte afectándolo muy en su superficie, por lo que la operación es extremadamente delicada. El estado de cocción del reflejo se comprueba con la extracción de muestras por el alule del horno. Si la temperatura sube excesivamente, el esmalte de estaño comienza a fundirse y a retener carbono de la atmósfera de combustión quedando ahumado y convirtiendo la pieza en inservible. Una vez se han extraído del horno las cerámicas aparecen recubiertas de una capa de hollín que es necesario lavar para comprobar la calidad de los resultados de la cocción.

- Glosario del vocabulario técnico local.

En numerosa bibliografía se mencionan palabras propias del vocabulario cerámico local (en valenciano o catalán), algunas derivadas del árabe. Ante la profusión de grafías incorrectas que inducen a errores de pronunciación y escritura incluimos a continuación algunos de los términos transcritos de forma correcta. Su castellanización, al no estar reglada, no es aconsejable ya que su uso en esas condiciones contribuye a generar confusiones innecesarias, siendo más adecuado el uso de sinónimos aceptados o el del vocablo original explicitando que se encuentran en la lengua de origen.

Acercó: Derivado del árabe, arena de óxido de plomo obtenida en la frita de este mineral. Castellanizaciones usadas hasta ahora de forma equivalente que deben desecharse: acercol.

Alule: Derivado del árabe, chimenea principal del horno (a veces única) situada en el centro de la cúpula del laboratorio. Castellanizaciones usadas hasta ahora de forma equivalente que deben desecharse: allule.

Armele: Derivado del árabe significa horno, según era utilizado en Granada. En Valencia designa el horno de reverbero para fritas. Es palabra plana. Castellanizaciones usadas hasta ahora de forma equivalente que deben desecharse: armelé, armeler.

Atobó (pl. atobons): Equivalente al castellano adobe (s).

Carxata: Es el muro estructural del horno. Castellanizaciones usadas hasta ahora de forma equivalente que deben desecharse: carchata.

Dau: Cúpula o bóveda del laboratorio. Equivalente al castellano bóveda del horno.

Forn, fornet: Términos equivalentes al castellano horno y al diminutivo del mismo.

Graella: Piso perforado que separa la cámara de combustión de la de cocción, equivalente al castellano parrilla.

Sagen: La palabra designa el extremo posterior de la cámara de combustión del horno valenciano, generalmente formado por un escalón, donde se colocan los crisoles de frita y se cuecen formas bizcochadas. Deriva del árabe, existiendo el término "sjen" en el vocabulario alfarero de Fez referido indistintamente a la cámara de combustión o a la estructura equivalente a la valenciana de dichos hornos. Es palabra plana. Castellanizaciones usadas hasta ahora de forma equivalente que deben desecharse: sagén.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Terminología y productos de la cerámica medieval valenciana de los siglos XIII y XIV.

La documentación medieval consistente principalmente en contratos de compraventa, inventarios o tarifas, menciona un gran número de objetos fabricados en cerámica. Esta terminología, dada la perduración de muchos objetos y de sus denominaciones hasta momentos recientes, nos permite aproximarnos a su identificación y conocer también su uso. El vocabulario de los primeros documentos recoge muchos términos árabes que se verán ampliados y enriquecidos a lo largo de los siglos XIV y XV. Los estudios de F. Almela, M. González Martí, M. Olivar, A. Alcover y F. de Borja Moll y A. Pérez i Marco, entre otros, nos aportan valiosa información al respecto.

En el siglo XIV vemos consignados los siguientes vocablos:

Alfabeguer: Maceta para albahaca. Derivado del árabe al habaqa y conocido en documentos desde 1392.

Alfàbia: Tinaja usada para varios fines, según indican documentos de diversa cronología (desde 1317), como para contener trigo o agua (1392), aceite, arena, vino (1396), lejía de cenizas (1398), etc. Se describen con diversas características como "alfabiam lividam" (1330), o recubiertas de pez para contener vino "empeguntatas bone picis" (1317).

Alcolla/ Ancolla: Término usado de antiguo en el área valenciana (1285, 1304, y derivado del árabe qulla (cántaro) y utilizado para designar contenedores de vino o aceite "alcolles vinaderes,…olieres" (1342).

Bací, Bacina: Usado desde 1284, se documenta en cerámica ya en 1325; parece referirse a una fuente troncocónica baja para usar como lavamanos. Encontramos referencias a "bacinam terre operis de Valencia" (1396).

Berenguera: Receptáculo para heces o excreciones, según se especifica al indicar "de privada" (de letrina) (1396).

Bugader: Barreño o "cossi" para lavar la ropa (1389, 1392, 1396). A veces se cita que está protegido con esparto ("serpellat"; "encordat sive enserpellat", 1380), o con sus útiles complementarios como el escaldador ("cum suo escagno", 1392).

Cadaf/ caduf: Cantarilla, también llamada "pitalfa", generalmente para conservas ("cadaph plena de arob" 1362), o agua.

Canal: Pieza de barro en forma de medio tubo para construir acequias o drenajes (1396).

Candeler: Pie o columna para sostener una candela o vela, o cofre para guardarlas. Sinónimo de candelabro. Se documenta su uso desde 1343, siendo rara su cita en cerámica a pesar de que Paterna los fabricó en abundancia. Podría ser sinónimo de "llumener".

Canonada: Tubo de cerámica para construir bajantes, desagües y conducciones (1396). También se llamaban "canons" (Morella 1392).

Cantarella o cantarell: Cantarilla para guardar o beber agua (Morvedre -Sagunt- 1348).

Cànter/ Càntera; Cántaro, en general para agua (Xàtiva 1251, Xivert 1320, Valencia 1329, 1383, Morvedre 1348, Morella 1392). En ocasiones se cita que contienen harina (Barcelona 1392), o que están barnizados de verde (Barcelona 1394, 1396, 1398; Valencia 1401).

Canterella/ canterell: Cantarilla con pico vertedor (Morvedre 1348, 1355).

Cassola: Cazuela para asados (Morvedre 1348, Barcelona 1392).

Cobertora: Tapadera o "cohopertoriam" (Barcelona 1349, 1398).

Cossi: Barreño, sinónimo de "bugader" (Valencia 1333, 1401, 1383, 1389). A veces se acompañan ambos términos ("coci de fer bugada"), o se indica que son sinónimos "cocis sive bugaders" (Barcelona 1363).

Cossiol: Maceta o vaso troncocónico pequeño (Valencia 1389).

Cove: Barreño, sinónimo de "cossi" (Barcelona 1394). Generalmente designa útiles realizados con mimbre o caña, aunque este documento menciona que es de cerámica.

Cresol: Recipiente para iluminar con grasa o aceite (candil) (Valencia 1333).

Cubell: Cubo o tina para vino, según el contexto en que se menciona "cubellet poch de IIII somades ab son follador" (Valencia 1329).

Disc: Sinónimo latino usado para platos (Barcelona 1336). En algunos documentos se menciona su origen valenciano "discum terre operis Valencia" (Barcelona 1360).

Escudella: Escudilla o pequeño cuenco para el consumo de caldos. El término "escudella" se registra en 1284, 1329, 1342 y en adelante en documentos de Valencia, Morvedre, Barcelona y Palma. Es sinónimo del vocablo latino "parabsides" (Valencia 1319, Palma 1396). Algunos documentos refieren su procedencia o calidad, así "parabsides, terre maleche et Turolii" (Valencia 1319), "escudelles de Málequa" o de "terra de Málequa" (Morvedre 1348), "escudelles …de terra pintats" (Valencia 1329, 1333), "gresallos et scutellas operis terre picte Manizes consimilis operi Malache" (Manises 1326), "scutellas de terra picta y scutellas de terra virides" (1339), "escudelles grans de terra d'obra de Manizes" (Valencia 1342), "scutellas sive tayadors de terra de melicha sive de Valencia (1343), "parabcides terre, operis Valencie" (Palma 1396), "scudella de terra redona, de Máliqua pintada amb son cobertor" (Barcelona 1396), "scudelles,…de obra de Manizes gran" (Valencia 1398).

Flascó: Botella o redoma, aunque se usa como genérico de vaso (Barcelona 1392).

Fornell: Fogón o soporte para fuego (1380).

Garbell: La denominación sólo puede referirse a un colador cerámico, tal como se especifica en un documento de Morvedre de 1348. Podría ser usado para preparar el cus-cus o quesos, como las ollas de fondo perforado.

Gerra: Sinónimo de tinaja o jarra de gran capacidad: "gerres farineres, …grans de tenir vi" (Valencia 1379), o pequeñas: "gerres de deu quartillos, i a 7 i 1/2 sous la dotzena de vuit" (Manises 1317). Se menciona por primera vez en 1249. Sirven como contenedores de aceite (Valencia 1398, Barcelona 1363, 1392, 1394, Palma 1396), trigo y otros bienes "gerres bladeres plenes d'ordi,…de tenir vi, garretes xiques de tenir farina" (Valencia 1398), o agua "gerra oliera, …apte per tenir aygua" (Barcelona 1398). En Paterna se mencionan en 1319 "gerras mauras". A veces se recubrían de pez cuando se usaban para vino: "gerres, a 24 s. la dotzena, empe-

guntades de bona pega" (Paterna 1320, Valencia 1375), y también se usaban en el proceso de producción "gerres trescoladores" (Valencia 1329). Como contenedores almacenaban incluso candelas "gerres de candeles de sèu" (Valencia 1394), y en la casa podían utilizarse en la colada "gerras, gerram lexiveram" (Barcelona 1333), "gerres poques de tenir lexiu" (Valencia 1342).

Greal/ grial: La traducción más inmediata sugiere que se trata de un sinónimo de copa, aunque probablemente se refiera a escudillas o fuentes semiesféricas. Es una pieza lujosa y decorada, en general, según las menciones que conservamos, hechas a menudo a la manera de Málaga como se indica en un documento de Manises (1326), y en las menciones: "greals de terra pintats" (Valencia 1339), "grials de Máliqua", "greal de terra" (Morvedre 1348), "grealets de terra de Málequa" (Morvedre 1348, Xàtiva 1375), "greals de terra de (Manizes)" (Valencia 1398).

Greixonera: Cazuela para asar: "graxoneres" (Barcelona 1398).

Lladriola: Hucha, al parecer muy usada para guardar caudales. En un documento de Palma leemos: "quindecim duodenas de ladriolas" (1396).

Llavador: Sinónimo de lebrillo documentado en 1359.

Llibrell/ librell/ gibrell: Recipiente bajo, de paredes gruesas y resistentes. Barreño. Se menciona en Valencia ya en 1329 y en Morvedre en 1348. Los había de pequeño tamaño: "librellet" (Morvedre 1348), "librellets xichs" (Valencia 1398). Las funciones a los que estaban destinados se describen a menudo: "librell de terra de lavar scudelles" (Valencia 1333, Palma 1396), de amasar harina o "de pastar" (Valencia 1355), para lavar carne "librelletes viridum, lavandi carnes" (Palma 1396), o para el comercio "duas duodenas librellorum taberne" (Palma 1396). Incluso en una alfarería de Palma se usaba para mezclar barnices "librellum magnum abtum ab mesclandum vernis" (1396). Por otra parte, encontramos distintos acabados: "librellum lividum" (Palma 1334), "librell blanch" (Valencia 1349), "librell vert" (Valencia 1389).

Llumener: Candil o lámpara, según se describe en la frase "lumener ab culla de terra" (Barcelona 1398).

Marsapà/ Massapà: Tarro de cerámica (Barcelona 1364), o recipiente para guardar especias, confitería o productos farmacéuticos.

Mesura: Recipiente de capacidad conocida usado como medida. Se describe en general para la venta de vino: "mesurer de vi" (Barcelona 1398), "mensurarum vendendi vinum" (Palma 1396), en general de tamaño pequeño (Barcelona 1394).

Morter: Mortero. Se citan en Valencia desde 1333, grandes y pequeños y a veces con su mano de madera "morter, boix" (Morvedre 1348).

Munyidora: Vaso para ordeñar citado en Morvedre en 1348.

Olla: Recipiente globular para la cocción con caldo sobre las brasas o al fuego. El nombre es conocido desde 1162, y usado en documentos en Xàtiva desde 1251. En varias ocasiones se mencionan ollas de San Quintí "terre de sacro Quinti,…Sent Cantí" o de Barcelona (Valencia 1319, 1342). Diversos tamaños servían para usos no ordinarios, como indica la mención "olletas apotecarii" (Palma 1396).

Olla coladora: Olla con el fondo perforado para hacer queso "ollas coleras formatgandi" (Palma 1396).

Orça: Tinaja pequeña, deriva del término latín “urceus”, mencionado en documentos de 1380 y 1392.

Per: Barreño de cerámica "per de terra ab son banch" (Barcelona 1394, 1398).

Perola: Caldero u olla grande (Barcelona 1398).

Pimentera: Tinaja para especiar vino (Barcelona 1389, 1398), en general con vidriado verde: "pimentera gran verda" (Barcelona 1392, 1396).

Pitalfa: Jarro, sinónimo de "cadaf", documentado desde 1362 (Palma 1396), en general de pequeña capacidad: "pitalforum quodlibet quarterii" (Palma 1396).

Pitxer: Jarro con un asa, término documentado desde 1275 aunque la palabra usada sobre vajilla cerámica no es frecuente hasta el siglo XV. Sin embargo recordemos la mención del documento de Sandwich "picherorum de Malyk" (1303).

Pot: Tarro o bote para especias o productos farmacéuticos: "pots zinziberi, viridum" (Palma 1396). La mención más antigua procede de un documento de Valencia (1329) donde se mencionan "pots verts". En inventarios de Barcelona encontramos "pots de Valencia" (1364) y "pots de terra …domesquins" (1392), indicando tal vez decoración de influencia musulmana.

Plat: Término utilizado para designar a los platos cuya primera mención aparece en 1336.

Plata: Las bandejas cerámicas o fuentes planas se designan con este nombre que se registra por primera vez en 1395.

Rajola: Azulejo o ladrillo plano. La primera mención aparece en un documento de Xàtiva de 1251. En Teruel se utiliza el término en 1306 al contratar a unos alfareros musulmanes de Bocairent. Se encuentra de forma profusa en Valencia en momentos posteriores (1379, 1395). En 1362 son llamados alfareros maniseros para hacer "regolarum et operis de Melicha sive tebularum terre pictarum invernizatarum colorum videlicet lividi albi viridi et morati" para el palacio papal de Aviñón. Menciones documentales de 1367 y 1382 se refieren a encargos reales o obsequios como las "M. rajoles de diverses colós" que la aljama de Valencia regala a la reina Leonor, esposa de Pedro el Ceremonioso.

Saler: Recipiente para sal o especias, mencionado en un documento de Barcelona de 1392.

Salsera / solsera: Puede referirse a un tipo de cazuela con pico vertedor o a una pieza decorada para contener salsa como indica "solseres de terra enverniçades" (Barcelona 1364, Valencia 1329).

Servidora: Este término es la denominación medieval típica utilizada para las fuentes o platos de servicio colectivo, que aparece consignada desde 1333.

Setra: Recipiente cerrado para guardar aceite, de pequeño tamaño (1329, 1333, Valencia 1343, Morvedre 1348). Algunos documentos citan su lugar de procedencia o calidad: "citras de terra de Valencia" (1343), "setre de terra de Màliqua" (Barcelona 1392).

Setrill: Aceitera pequeña. Nombre reconocido desde 1329, o en documentos de Valencia de 1333. Su

función la indica la mención "setries abtes per tenir oli" (Barcelona 1389).

Tabac: Fuente o gran plato, sinónimo de servidora, derivado de un término hebreo que significa cestillo. Se registra desde 1333. Diversas menciones identifican la procedencia del objeto o su calidad: "tàbac de terra de obra de Manizes" (Valencia 1398), o "tábach de Mélica" (Valencia 1401).

Tallador: Plato llano para cortar las viandas. En los documentos redactados en latín se denominan cisoria (Valencia 1319), pero el vocablo se registra tempranamente en la tarifa del Dret de Reva de Perpiñán (1284): "escudeles e anaps e vernigatz e tayladors". También tempranas son las referencias de Valencia (1325) y Morvedre (1348). En un documento se citan ejemplares importados de Sicilia "scisoria,...operis de Cicilia, Mélica" (Barcelona 1363), aunque sus centros de producción o su origen y calidad quedan definidos en diversas menciones: "tallatorios, terre maleche et Turolii" (Valencia 1319), "scisorios virides de terra de malicha" (Palma 1334), "tayadors de eadem terra" (Valencia, Melica) (1343), "talladorets de terra de Manizes" (Morvedre 1348), "talladós de Málecha" (Valencia 1398).

Tassa: Taza o escudilla. Procede de Morvedre la mención "taces verdes" en un documento de 1348, aunque el vocablo se reconoce en 1271.

Terraç: Término que se utiliza como sinónimo de jarro o jarrón (Valencia 1319). El nombre designa objetos realizados en obra de tierra y se refiere a contenedores de diversos bienes, incluso miel "terraça de tenir mel" (Morvedre 1348). Los documentos describen también su calidad: "terraços de terra pintats buits" (Valencia 1329, "terracets de Máleca" o "terraça de Málecha" (Valencia 1348, 1398).

Test: Maceta o vaso de tierra, según etimología propia. Una mención de Palma indica: "test abtum ad tenendum vernís" (1396).

Teula: Las tejas se mencionan en documentación escrita desde momentos muy tempranos, como en la franquicia de Xàtiva (1251), en documentos de El Boixar (Maestrat) de 1300, y de forma abundante en el siglo XIV.

Tramostera: Es una tina o lebrillo grande para trasegar que se documenta en Barcelona "tramoscera envernissada" (1398).

Vas: Vaso o recipiente. Un documento de Barcelona menciona "vacha de terra" (1364).

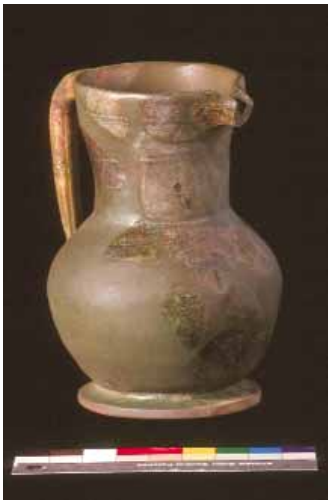
Producciones cerámicas valencianas del siglo XIII.

Los testimonios escritos de fabricación del siglo XIII se reducen a objetos muy elementales, como hemos dicho: cántaros, ollas, ladrillos, tejas, "alcollas" o jarras para aceite. Los testimonios arqueológicos de esta primera época son escasos por falta de yacimientos fechados que nos ofrezcan contextos diáfanos. La documentación escrita contemporánea, sin embargo, no cita en absoluto la vajilla cerámica de mesa cuando así lo hace con la de madera de forma profusa. Este hecho, destacado ya por Gudiol o Olivar Daydí, plantea algunos interrogantes: ¿Indica el bajo aprecio por esas vajillas cerámicas contra una mayor consideración de la vajilla de mesa de madera, o por otra parte indica que no se fabricaba vajilla de mesa cerámica o que ésta se producía de forma muy minoritaria?. Debemos deducir que probablemente sí se fabricaba, de forma escasa, y lo que parece seguro es que no fue un producto de consumo mayoritario antes de la segunda década del siglo XIV, cuando empezó a ser reclamada la loza por sus valores decorativos y por sus mejores prestaciones y bajo precio frente a la vajilla de madera y a la metálica respectivamente, convirtiéndose en producción mercantilizable.

Ya hemos comentado que no hay una evidencia clara de la pervivencia de alfareros musulmanes en las propias localidades conquistadas. Todo parece indicar que existió un cierto desplazamiento de la población y que probablemente la producción se reorganizó cierto tiempo después, cuando la propia sociedad demandaba las cerámicas por su evidente utilidad y bajo precio. Los nuevos conquistadores requirieron ollas y cazuelas de sus lugares de origen, de acuerdo con sus costumbres y pautas de utilización del material habituales, por lo que éstas fueron importadas. La segunda mitad del siglo XIII resulta muy oscura desde la arqueología por la reutilización de las mismas casas que los musulmanes habitaron y por construirse un número escaso de nuevas moradas, que se potenciarán especialmente ya en el siglo XIV. Por ello existen pocos contextos arqueológicos seguros que nos puedan ofrecer una imagen clara de las producciones cerámicas de esa época, entre ellos, una noria colmatada en el solar de las Cortes Valencianas, el Castell d'Ambra en Pego, o el registro del Vall Vell de Valencia, manifiestando todos una clara parquedad de material.

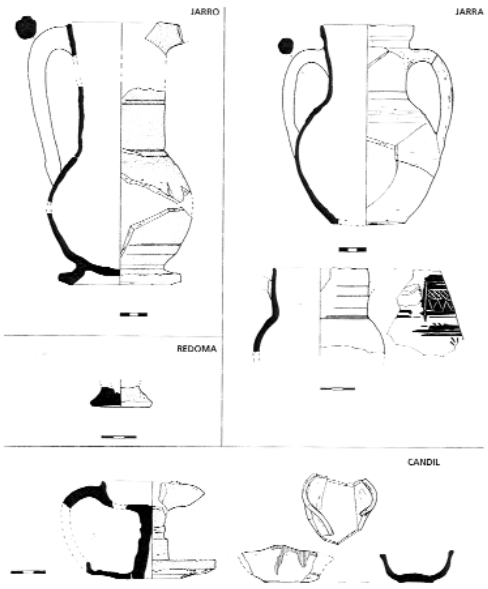
El Castell d'Ambra (Pego), es una de las localidades excavadas que presenta elementos plenamente fechables en esta etapa (Azuar et al, 1999). El castillo fue construido por los musulmanes en el segundo cuarto del siglo XIII. Su conquista debió producirse en 1245, y su abandono hacia 1280-90. Los estratos de la ocupación cristiana del castillo presentan las siguientes cerámicas según la tipología de sus excavadores (figs. 121 y 122):

1- Ollas globulares, no vidriadas, con cuellos de labio exvasado (tipo Olla I), a veces con visera interior para ajustar una tapadera. Las primeras son claramente importadas por presentar inclusiones de mica dorada, lo cual apunta a un origen catalán del entorno de Barcelona, mientras otras presentan un borde algo complejo, con el labio moldurado en el exterior que recuerda tipos tarraconenses (tipos Olla IIA y IIB). Las cocciones pueden ser oxidantes o reductoras.



(Figura 121) Jarro hallado en el Castell d'Ambra de Pego (Alicante). Foto MARQ.

2- Tapaderas de cazoleta o platito, con agarradera superior, similar a las musulmanas (tipo Tapadera IA y IB).



(Figura 122) Tabla de formas cerámicas de la segunda mitad del s. XIII del Castell d'Ambra, según Azuar et al, 1999.

3- Tapadera plana, en forma de disco perforado en el centro, desconocida en momentos anteriores (tipo Tapadera II).

4- Fuentes cónicas. Presentan cubierta vidriada sólo por el interior, perfil carenado y base con pie de anillo, con precedentes muy claros en la tradición musulmana previa (tipos Cuenco IA y IB).

5- Cuencos. Fuentes semiesféricas con pie anular y sin recubrimiento de vidriado (tipos Cuenco IIA y IIB).

6- Escudilla cónica. Perfil semejante a la fuente 4, con cubierta melada o verdosa de plomo (tipo Escudilla I).

7- Escudilla semiesférica con labio plano, cubierta de vidriado verde oscuro interior y con repie de anillo (tipo Escudilla II).

8- Jarro o "pitxer". Cuerpo globular y cuello cilíndrico con pico vertedor y asa vertical, a veces rematada con dos botones o resaltes. Lleva un grueso repie de anillo en la base. Es una forma nueva, trasposición de los jarros metálicos, asociada al consumo de vino. Suele llevar recubrimiento verde oscuro por el exterior y claro por el interior.

9- Cantarilla. Pequeña jarrita de base moldurada y con decoración esgrafiada geométrica con triángulos y reticulados.

10- Redoma o botella piriforme de pie macizado, con cubierta de plomo.

11- Orza de cuerpo abombado con dos asas, sin cuello y de labio exvasado, con rebaje interior para encajar una tapadera. Presenta en ocasiones decoración de líneas de manganeso y recubrimiento de plomo interno (tipos Orza IA y IB).

12- Orza de cuello cilíndrico, sin vedrío y decoración de trazos de óxido de hierro (tipo Orza II).

13- Tinaja. Cuerpo ovoide con dos pequeñas asas y base plana, con cuello cilíndrico alto y labio exvasado.

14- Lebrillo de perfil troncocónico bajo y perfil engrosado.

15- Candil de cazoleta con piquera de pellizco (tipo Candil I).

16- Candil de pie alto y doble plato (tipo Candil II).

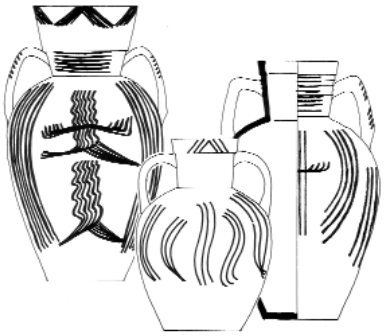
17- Anafes-trípodes. Cuerpo cóncavo y base de tres pies. Se decoran a veces con trazos de manganeso.

Los excavadores del castillo de Ambra concluyen que existió un claro cambio de tipos cerámicos entre la dominación musulmana y la cristiana, lo cual ratifica hipótesis previamente planteadas (Coll et al. 1988, Coll, 1989). En especial, las ollas presentan tipologías absolutamente nuevas enraizadas en la tradición catalana, siendo incluso importadas de centros como Barcelona o Sant Quintí de Mediona, como indica la propia documentación ya citada. Los anafes musulmanes desaparecen del registro, mientras la vajilla de mesa indica nuevas pautas alimentarias, como manifiesta la aparición del "pitxer" alto, de prototipo metálico, asociado al consumo de vino. Sin embargo el cuenco y la escudilla muestran cierta continuidad tipológica, al igual que las escudillas y algunas cantarillas decoradas, materiales que sin embargo presentan una cierta decadencia técnica que también se evidencia por la ausencia de cerámicas decoradas de cierta riqueza. La presencia de algunas piezas esgrafiadas y de morfologías andalusíes inexistentes previamente en esos alfares, plantean la posibilidad del asentamiento de nuevos alfareros. Se señala la ciudad de Valencia y tal vez Paterna como posibles centros de transferencia técnica por la llegada de alfareros musulmanes y cristianos reinstalados. Por otra parte, la predominancia de pastas grises asociadas a cerámicas con cubierta de plomo indica la proliferación de la monococción para estas cerámicas.

El relleno del "Vall Vell" de la Xerea de Valencia, foso de la muralla islámica estudiado por Rosselló y Lerma (1999), evidencia varias fases que constatan rellenos de materiales del periodo de la conquista cristiana y posterior. En concreto, el estrato U.E. 5114 ofrece materiales semejantes a los del Castell d'Ambra, como las fuentes nº 4, ollas globulares nº 1 con tapaderas de bordes digitados y desengrasante de mica dorada, y cazuelas de borde acanalado. Los cántaros, por otra parte, son muy semejantes a los precedentes musulmanes y se decoran con pinceladas de manganeso, mientras los lebrillos incorporan vidriado interno. Aparecen cazuelas con pico vertedor de pellizco, otras ovaladas de borde plano y se encuentran también los "pitxers" nº 8. En este estrato apareció un "doblenc" de plata acuñado por Jaime I en 1222, cuyo periodo de vigencia cabe fijar por diversas evidencias. Por una parte fue substituido en 1258 por el "tern", por otra, por la creación del Real de Valencia, y finalmente por presentar un desgaste de uso de unos 44 años. Todo ello parece indicar que la moneda fecharía el contexto hacia 1266-1275, coincidiendo con la datación de la ocupación del Castell d'Ambra.

En el pozo de noria de las Cortes Valencianas aparecieron dos monedas identificadas como "terns" de plata de Jaime I (1258-1276) y ollas grises catalanas globulares, similares al nº 1 de Ambra, no hallando ninguna cerámica decorada.

Paterna produjo "alcolles" en esta época, según las referencias documentales (fig. 123), aunque con toda seguridad se fabricaron otro tipo de piezas dada la extraordinaria riqueza de sus hallazgos. De hecho, Mercedes Mesquida (2001a) comenta que los réditos que obtuvo Artal de Luna en 1257 de Paterna y Manises ascendió a



(Figura 123) Cántaros de Paterna, según M. Mesquida (1993). Museo de Cerámica de Paterna.

92.700 sueldos. F. Amigues y M. Mesquida han excavado los dos barrios alfareros de Paterna, les Olleríes Majors y les Olleríes Menors, describiendo un total de 21 alfarerías pertenecientes a diferentes momentos. En los restos de las mismas se han documentado gran cantidad de materiales que abarcan cerca de cuatro siglos de vigencia. En estudios recientes (Mesquida, 2001a, 2002), se exponen las características y cronología de las producciones más antiguas. Nos interesan aquí los hallazgos realizados en el barrio de Olleríes Majors del estrato III (3 alfarerías), y en Olleríes Menors en la calle San Pedro, San Vicente y en la calle de los Huertos (6 alfarerías). En esos lugares se ha encontrado cerámica musulmana de cuerda seca total y parcial, varios pequeños talleres y al menos tres hornos de barras, colmatados con los materiales de la primera época de producción que Mesquida fecha en el siglo XII sin argumentar su propuesta. El repertorio de las producciones de Paterna de este momento es de una extraordinaria riqueza pero lo más interesante es que es perfectamente paralelizable con los hallazgos que hemos descrito en los yacimientos anteriores. Paterna produce en la primera etapa cerámica bizcochada (79%), vidriada



(Figura 124) Cerámica bizcochada de Paterna, según M. Mesquida. Museo de Cerámica de Paterna.

con cubierta de plomo (20%) y blanca estannífera (1%). Destacan las cerámicas esgrafiadas que presentan motivos geométricos y en ocasiones pequeños zoomorfos (palomas, patos), cerámicas pintadas con óxido de hierro o manganeso con motivos realizados al pincel-peine similares a un mostacho sobre cantarillas, o con trazos triples (fig. 124), cántaros de cuello recto y labio rectangular, a veces calados y ricamente pintados (fig. 125), jaulas de grillos, lebrillos, candeleros, morteros, etc. Se han hallado ollas globulares de cerámica gris de morfología similar a las catalanas con diversas marcas. La cerámica vidriada incluye candiles, ollas y fuentes carenadas (fig. 126), similares a las halladas en el Castell d'Ambra, cántaros estampillados, jarros con apliques, cazuelas y escudillas, etc. La cerámica estannífera se limita a redomas. En nuestra opinión, la extrema similitud de muchos de esos materiales con los hallados en Ambra, Les Corts o el Vall Vell, y el hecho de que sólo una parte muy



(Figura 125) Cántaro calado de Paterna, según M. Mesquida (1993). Museo de Cerámica de Paterna.



(Figura 126) Fuente vidriada de Paterna. Foto M. Mesquida (2002). Museo de Cerámica de Paterna.

pequeña se pueda paralelizar con los conocidos y abundantes contextos almohades que encontramos en Mallorca, o en el Sharq al-Andalus, así como la presencia de ollas grises de evidente tipo catalán, permite fecharlos en la segunda mitad del siglo XIII. Este hecho es de extrema importancia ya que Paterna sería hasta ahora el único centro alfarero documentado arqueológicamente que perdura tras la ocupación cristiana, a lo que debemos añadir la extraordinaria riqueza, calidad y variedad de su registro (Mesquida 2001a, 2002).

Resumiendo lo comentado, se percibe en la segunda mitad del siglo XIII una cierta continuidad en las formas de servicio de mesa como fuentes o escudillas, de perfil carenado y siempre cubiertas por vidriado de plomo, al igual que con las cantarillas, los cántaros o los candiles que varían poco frente a los precedentes aunque decaen claramente las decoraciones. Sin embargo cambian radicalmente las ollas y cazuelas, que son traídas del ámbito catalano-aragonés o producidas bajo nuevas coordenadas marcadas por ese origen. Se introducen los altos jarros para vino y se producen cambios morfológicos en lebrillos y tinajas. Rosselló y Lerma sugieren que se instalaron en el reino de Valencia nuevos alfareros migrados de centros como Málaga, Albarracín, Teruel o Murcia, especialmente después de la represión castellana de 1266, junto a olleros barceloneses. Este trasvase de población en esos años parece probado como parte de la estrategia de desarraigo

que practicaron los conquistadores para evitar revueltas o malestar de la población preexistente, lo que en parte explicaría la discontinuidad de los núcleos alfareros excepto en el caso de los grandes mercados urbanos como pudo ocurrir previamente en Teruel, en la ciudad de Valencia, o en Paterna como centro subsidiario de esa ciudad. Los escasos documentos del siglo XIV, como la franquicia de Játiva de 1251 o el establecimiento de El Boixar, parecen apuntar en la dirección del reasentamiento de alfareros trasladados de otros centros en función de las nuevas necesidades surgidas.

Las cerámicas valencianas del siglo XIV.

En el siglo XIV aparece con vitalidad la loza estannífera decorada en los alfares cristianos de Valencia. Cabe preguntarse si esta tradición nace de la directa trasmisión entre ambas culturas en los propios centros alfareros o si bien se produce por vía indirecta, es decir, por transferencias más complejas que implicaron movimiento de individuos o poblaciones y reasentamientos, así como factores socio-económicos. Como hemos dicho, hasta ahora es indemostrable una transferencia y una continuidad inmediata de los talleres musulmanes, y sin embargo se vislumbra que la estabilización de la sociedad tras los grandes períodos de conquista de mediados del siglo XIII, la construcción de un sistema económico estable con la consolidación de la producción artesana y el afianzamiento de redes comerciales sólidas, así como la aparición de un cierto nivel de sofisticación en la sociedad, permitieron su desarrollo por la generación del gusto por las lozas decoradas. Si bien desde el califato se producían lozas decoradas, los alfares mudéjares las difunden de forma inusitada en comercio de larga distancia en tres especialidades o series técnicas básicas: loza estannífera verde y morada, loza dorada o de reflejo metálico y loza azul. Aportaciones recientes de V. Lerma (1989, Lerma et al, 1984), J. Martí (1994, 1999), J. Pascual (Pascual y Martí, 1986, 1987), o J. Coll (1995) han contribuido a sistematizarlas.

Los precedentes más directos a las lozas valencianas cabe buscarlos todavía en el ámbito musulmán por una parte, y en los centros catalanes y aragoneses por otra. En efecto, la toma de Calatrava la Vieja en 1212 representa la caída de la marca media andalusí. En las excavaciones de esa fortaleza M. Retuerce ha hallado grandes fuentes decoradas con elementos vegetales en verde y negro, que recuerdan enormemente decoraciones de platos catalanes. De estas lozas catalanas, algunas parecen fecharse a finales del siglo XIII en opinión de J. M. Llubiá, J. Ainaud o A. Cirici, como el cuenco de los baños árabes de Gerona o los azulejos de la sala capitular de la Catedral de Tarragona. A las tradiciones previas debemos sumar la influencia contemporánea andalusí que evidencia la loza azul y la dorada de estilo malagueño y la posible -si no segura- migración de alfareros de Murcia o del Reino de Granada que documentamos en Manises desde 1325 por los mudéjares apellidados al-Murcí.

Por otra parte, parece que Teruel organizó sus talleres de loza desde 1245, como podemos interpretar por los contextos de algunos hallazgos arqueológicos de temprana cronología que ofrecen loza bicolor decorada en verde y negro con monedas de Jaime I (1222-1276), hecho también constatado en Molina de Aragón con acuñaciones de Fernando III (1199-1252) (Alvaro Zamora, 2003). Al mismo tiempo, parece claro el valor que pronto consiguió esta loza en los circuitos comerciales locales, ya que en 1319 encontramos la mención de veinticinco escudillas y trincheros de Málaga y Teruel entre los bienes de un ciudadano de Valencia llamado Miquel Lloret. De hecho, los testimonios arqueológicos empiezan a aportar datos en el sentido de la producción de loza decorada cristiana en Aragón, y singularmente en Daroca, Calatayud y Teruel, en el siglo XIII, según indican las torres mudéjares turolenses decoradas con platos o apliques cerámicos levantadas en ese momento como fruto de una tradición decorativa de raíz musulmana. Los ejemplares más antiguos, como Santo Domingo de Silos o Santa María de Ateca, muestran platos o fuentes meladas o monocromas (Alvaro Zamora, 2003). Santa María de Mediavilla en Teruel, levantada entre 1257 y 1258, presenta una ornamentación de apliques monocromos verdes y morados, elementos que se complicaran en mayor variedad de formas y colores en las iglesias posteriores de San Martín y El Salvador. El castillo de Albarracín ha evidenciado además una larga secuencia estratigráfica en la que ejemplares de lozas decoradas en verde y negro se superponen directamente a los estratos andalusíes, sin rupturas. Isabel Alvaro supone que el inicio de las lozas decoradas aragonesas debe situarse poco después de 1238, fecha de la toma de Valencia, cuando pudieron instalarse en Teruel musulmanes de este origen.

Lozas estanníferas decoradas en verde y negro.

Siempre se ha supuesto que son las primeras producciones decoradas mudéjares valencianas, denominadas inicialmente lozas en verde y manganeso. Su origen ha sido debatido aunque hoy se entienden como parte del proceso general de difusión de cerámicas con esta bicromía en el Mediterráneo occidental desde la segunda mitad del siglo XIII, ya que se encuentra en Italia, sur de Francia, territorios hispánicos e incluso en los centros musulmanes contemporáneos del norte de África (Le vert et le brun, 1995; Martí, 1999; Martí y Pascual, 1998). En ámbitos próximos podemos citar las producciones y/o hallazgos ya enunciados de Calatrava, Teruel, Tarragona, Barcelona o Manresa. Sin embargo Teruel parece un precedente directo muy plausible, tanto por la llegada de pobladores de esa zona, particularmente a Paterna y Manises con los Luna, como por la especial similitud de las lozas verdinegras valencianas con las de una determinada etapa de Teruel.

Las primeras lozas mudéjares decoradas turolenses, fechadas entre la mitad y finales del siglo XIII, presentan una cubierta estannífera densa y una original y cuidada decoración de óxido de manganeso trazada con pincel fino con espirales o trazos geométricos. Del mismo modo, se encuentran otras piezas que ofrecen decoración de trazos de semicírculos en verde sobre blanco que tienen curiosos y claros precedentes almohades en los alfares de Denia o en el castillo de Jijona. La tercera serie aragonesa, localizada en Albarracín, presenta la combinación verde-morado con representaciones antropomorfas muy similares a las que se encuentran en la loza valen-

ciana, con el color negruzco de manganeso usado como perfilado y el verde como relleno, cuyos precedentes gráficos podrían encontrarse en los personajes de las jarritas esgrafiadas murcianas almohades realizadas antes de 1258 (Alvaro, 2003). Esa serie configura el grupo de lozas bicolores clásicas, definido por Alvaro Zamora, que en el siglo XIV tenderá a un cierto descuido en el trazado decorativo. En ellas se combinan elementos de raigambre musulmana con dibujos semejantes a los que se trazan en las armaduras de cubierta de algunas iglesias como la catedral de Teruel o Santa María de Mediavilla, del último tercio del siglo XIII.

Loza valenciana decorada en verde y negro.

En 1907 D. Manuel González Martí localizó los primeros fragmentos en el Testar del Molí de Paterna, lugar donde se ubicó el barrio medieval de les Olleríes Majors. Se trataba de piezas con esmalte estannífero interior sobre el que se encontraban motivos pintados en manganeso con finas líneas dobles que se rellenaban con pinceladas de cobre más disuelto. Poco después, en un desmonte realizado en el terreno conocido como la partida de La Roja de Cañizares, conseguía un buen conjunto de piezas que constituirían parte del fondo fundacional del Museo Nacional de Cerámica. Anticuarios como J. Almenar, V. G. Novella o V. Petit, realizaron excavaciones en dicho lugar, muy criticadas por estudiosos como Folch y Torres por su falta de método, pero con gran éxito en sus hallazgos, lo que le valió la denominación de "cerámica de Paterna" a esas producciones. En las excavaciones se localizaron tres estratos, uno superior con lozas decoradas en azul, el intermedio con lozas en verde y negro y gran cantidad de cerámica común, y el inferior con cerámica musulmana. Las excavaciones sistemáticas no se empezaron hasta la década de los años 80 por Mercedes Mesquida, quien encontró los talleres y hornos superpuestos que ya hemos comentado. Mesquida además emprendió las primeras excavaciones en el barrio de les Olleríes Menors. En los años 80 también se encontraron los primeros fragmentos de loza de este estilo en Manises, en las excavaciones de P. López Elum, en las canalizaciones del gas y en la fábrica Miramar (Pérez Camps, 1983). Ya en la década de los 90 se excavó un taller urbano en la calle del Agua (Valencia) en el cual también se hallaron evidencias de su fabricación (Serrano, 1994), precisamente en el barrio que el Repartiment cita como "termino Daroca et Turolio" en el que se asentaron los aragoneses. Conocemos hoy pues tres centros difusores de estas lozas que han enriquecido enormemente el panorama previo sin que quepa descartar su fabricación, aún no documentada pero probable, en otros lugares, como podrían dar a entender hallazgos de Torrente.

Los primeros estudios sistemáticos de la loza decorada en verde y negro se deben a M. González Martí, junto a síntesis más breves de Ainaud, Olivar o Llubiá, a los que siguieron los de J. Martínez y J. de Scals, y recientemente los de J. Martí y J. Pascual (1987). Referidas a estas lozas, Martí y Pascual definieron diez series morfológicas correspondientes a los diversos tipos de vasos (platos, escudillas, jarros, candiles, tarros, fuentes, candeleros, tinteros y cantarillas), siete estructuras compositivas decorativas, y clasificaron los elementos ornamentales utilizados en las cenefas y en los rellenos (microelementos y macroelementos). Finalmente definieron tres series estilísticas útiles para su seriación:

- Serie clásica: Identificada como la más antigua, de dibujo complejo, abarca desde inicios hasta mediados del siglo XIV.

- Serie evolucionada: Presenta un dibujo complejo más suelto y abarca probablemente desde inicios hasta finales del siglo XIV.

- Serie esquemática: Decorada sólo con breves trazos o líneas, parece iniciarse a mediados del siglo XIV alcanzando hasta inicios del siglo XV.

Veamos en detalle sus características analizando el problema de las fuentes de inspiración de su temática decorativa y de su vigencia cronológica:

- Serie clásica (LVVNC): Las decoraciones se dibujan con trazo firme y pocas concesiones a la espontaneidad con un extenso repertorio decorativo que abarca temas geométricos, fitomórficos, zoomórficos, epigráficos, antropomórficos (fig. 127), arquitectónicos, heráldicos o apotropaicos. El repertorio formal es muy extenso y la decoración se adapta a la superficie de las piezas. En ellas vemos elementos como palmetas de perfil, piñas, espigas, flores cordiformes, roleos de hojas lobuladas, en definitiva temas de inspiración islámica que se encuentran en lozas persas pero también en miniaturas románicas o góticas. Las decoraciones geométricas incluyen cuadrados, rectángulos o triángulos y líneas en zigzag (fig. 128), mientras



(Figura 127) Loza verde y negro con decoración antropomorfa. Inv. 1/648. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 128) Candiles estanníferos de Paterna. Museo Nacional de Cerámica.

las epigráficas simulan pseudo-escrituras con las palabras al-Mulk y con alafias. Entre los zoomorfos encontramos peces, ciervos, leones, caballos, veneras, conejos, perros, dragones o pavones y pájaros, a veces con formas míticas. Los zoomorfos pueden representar ideas abstractas, como la eternidad o el movimiento continuo mediante la figuración de tres peces con una cabeza única siguiendo el esquema de un lauburu o cruz celta, o un pez sobre un ave (fig. 129) interpretado como la victoria del cristianis-



(Figura 129) Loza verde y negro con decoración zoomorfa. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 130) Loza verde y negro de Paterna con tema apotropaico. Mano de Fátima. Inv. 6/598. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 131) Loza verde y negro con decoración de un castillo. Museo Nacional de Cerámica.

mo sobre la fe del Islam por el simbolismo asociado a ambos animales. También poseen carácter simbólico las manos de Fátima (fig. 130) o las estrellas de seis brazos profilácticas que abundan como temas centrales o como microelementos, y las llaves y manos "hamsa" frecuentes en los candeleros. Las arquitecturas, los antropomorfos y los heráldicos son los temas más fácilmente conectables con la sociedad medieval cristiana y la difusión de sus valores. El castillo o la torre (fig. 131) aparecen como elementos sueltos, símbolos del poder señorial, o con personajes femeninos que se asoman en ventanas geminadas evocando temas literarios medievales como la torre del amor. La heráldica se asocia especialmente a la casa de Luna, a la de Aragón, y tal vez a los Anjou o a Navarra (lises). Así el plato mencionado con el escudo de Lope de Luna y Violante de Aragón y otros heráldicos posteriores, ya de María de Luna, que presentan escudo partido con Aragón en la diestra y Luna en la siniestra que vemos sobre azulejos, un socarrat del Museo Nacional de Cerámica o la portada de la cartuja de Vall de Crist, fundación de la pareja real formada por Martín el Humano y María de Luna. La madre de Violante de Aragón era Blanca de Anjou, y su hijo Martín de Sicilia casó con Blanca de Navarra (1402-1409). También quizás podamos ver el escudo fajado de Brianda d'Agoust, segunda esposa de Lope de Luna. Naturalmente conviven con temas pseudoheráldicos o de identificación difícil. Cabe pensar en la ambivalencia de la iconografía de esas cerámicas realizadas por mudéjares, ya que los epigráficos, los temas vegetales o el propio escudo de la media luna del señor de Paterna encierran valores simbólicos diferentes según la clave cultural en los que se interpreten. Pero lo que ha suscitado mayor interés entre los investigadores son quizás las representaciones antropomorfas con danzarinas presentes en el llamado cuenco de la sardana (fig. 132), o mujeres que sostienen peces por la cola -evocación de los placeres sensuales- que también se representa en una filigrana de papel de Xàtiva de 1385. En concreto la mujer ha sido vista como la representación de la lujuria, en cualquier caso evocadora de la sensualidad y sexualidad explicitada en la literatura trovadoresca y galante medieval de Bernat Metge, Joan Escrivà o Joanot Martorell, con personajes como Plaerdemavida, la Carmesina o la Viuda Reposada como indica A. Cirici. Para González Martí las mujeres representan cortesanas, tocadas con coronas y discos que J. Amorós interpreta como espejos, y que J. Puig y Cadafalch compara directamente con las escenas de los capiteles del claustro de Santa María de l'Estany y M. del Pano con escenas de la techumbre de la catedral de Teruel. Esos motivos indican claramente las fuentes de inspiración que encontramos basadas tanto en la heráldica, como en los artesonados policromados, de los cuales tenemos un paralelo muy cercano en la iglesia de la Sangre de Llíria. Tampoco debemos olvidar su presencia frecuente en los textiles de la serie primitiva española establecida por Cox, fechable a partir de mediados del siglo XIII. Otro tema que parece ser evocado es el jardín paradisíaco, con personajes que transitan entre árboles, e incluso las victorias o triunfos que parecen intuirse en platos con antropomorfos flanqueados por palmas. Finalmente el poder señorial se representa también con jinetes sobre los apreciados caballos tordos o por guerreros. Es curioso constatar la existencia de una numerosa serie de escudillas con cabezas de guerreros, hasta ahora localizada en Paterna, con paralelos exactos realizados en reflejo metálico hallados en Manises (inf. J. Pérez Camps).



(Figura 132) Loza en verde y negro. Cuenco de la Sardana. Museo de Cerámica de Barcelona.

El marco cronológico de esta serie se define perfectamente por contextos razonablemente bien fechados como el relleno del foso del Alcázar de Paterna, cubierto por una casa datada por una moneda de Jaime II (1291-1327) la cual pudo resultar destruida en los episodios de la Guerra de la Unión de 1348. Esos niveles presentan las producciones típicas de la 1ª época de Paterna y ofrecen piezas con heráldica de Aragón y de Luna, como vemos en varios candeleros publicados por M. Mesquida (1990, Amigues y Mesquida 1993). Tenemos por otra parte el plato heráldico del enlace Luna/ Aragón (1339), la presencia de la serie en Torre Bofilla (post 1310 - ante 1348/1358), en la amortización de la necrópolis de Bab al Hanax, en La Almoina, y en estratos intermedios del Vall Vell (ante 1348-1350) en Valencia, en el foso del castillo de Bellver (post 1310), y en los pozos de Santa Catalina de Sena 7, Desbrull 1, y calle de L'Olivera en Palma, asociados a la guerra de Mallorca (1343) o a la peste negra (1348). Por ello parece que el conjunto puede fecharse con seguridad en la primera mitad del siglo XIV abarcando hasta los años 60 o 70, y tal vez es rastreable en la documentación en las menciones "opus terre albe et picte" (Manises 1325), "pots verds" (1329), "greals de terra pin-

tats" (Valencia 1339), "scutellas de terra virides" (1339), "taces verdes" (Morvedre 1348). Finalmente "scisorios virides terra de Malicha" (1332) abre la posibilidad de interpretación de ciertos documentos que se refieren a obra de Málaga en el sentido de loza decorada y no sólo loza dorada en función del contexto y del redactor. Las menciones a loza verde prosiguen en la segunda mitad de siglo e interesan expresamente las referidas a obra de Valencia de los azulejos del encargo de Audoin Aubert (1362) o la mención "pots pintats, verts de València" (1364).

- Serie evolucionada (LVVNE): Se caracteriza por la estilización de los motivos habituales en la serie clásica, tratados con espontaneidad y simplificación (figs. 133, 134). Se reducen las decoraciones desapareciendo, por ejemplo, las representaciones humanas. Se encuentra sobre un repertorio formal también más reducido. Podría iniciarse poco tiempo después de la serie clásica aunque se hace presente en los mismos contextos que aquella, en los estratos 5111 y 5121 del Vall Vell, o en Torre Bofilla, y en los niveles pertenecientes a la primera época cristiana de Paterna (Amigues Mesquida, 1993; Mesquida, 2001a, 2002). Sin embargo parece que abarca mucho más tiempo ya que suele aparecer con piezas de la serie esquemática cuando la clásica ya no se encuentra, por ejemplo en los contextos de las Cortes Valencianas o asociada a piezas del estilo Pula avanzado que veremos más abajo.



(Figura 133) Loza verde y negro de Paterna de estilo evolucionado. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 134) Loza verde y negro heráldica de Paterna, de estilo evolucionado.

- Serie esquemática (LVVNX): Supone un cambio radical en la concepción estética de las decoraciones al aplicar un modelo de composición en estructura radial, muy simplificado, de clara raigambre malagueña (fig. 135). Las piezas así decoradas no presentan microelementos y priman el hueco sobre el dibujo. Aparecen nuevos tipos cerámicos y cambian las proporciones de las formas. Las decoraciones geométricas de la serie esquemática poseen un corto repertorio de variantes, siempre organizadas de forma radial, con remates de flores lotiformes y a veces con elaboraciones más complejas que asemejan florones persas simplificados. J. Martí y J. Pascual llaman la atención de la similitud de esas series con algunas de la mayólica arcaica ligur o pisana de los siglos XIV y XV, pero el esquema compositivo deriva con claridad de la loza monocroma o bicroma malagueña, donde a menudo encontramos composiciones radiales con piñas distales en azul sobre blanco, verde y negro o loza azul y dorada, paralela a la que se produce también simultáneamente en Valencia, y en especial a la llamada serie "Pula" sobre la que volveremos más adelante. Un segundo grupo de lozas esquemáticas presenta un motivo centrado y suelto, generalmente una roseta o estrella y filetes verdes y negros alternados en la cenefa, de clara inspiración catalana. Mercedes Mesquida considera esta serie como la más antigua de las lozas en verde y negro producidas en Paterna, aunque frente a esta afirmación llama la atención su presencia junto a lozas doradas y doradas y azules en los alfares de la calle de los Huertos y San Vicente, en las Olleríes Menors, conjuntos que esta autora fecha en el siglo XIII y que como veremos deben ser posteriores. El yacimiento de Torre Bofilla en Bétera, despoblado en 1348, no presenta ni una sola pieza con decoración radial en verde y negro, lo mismo que otros contextos que abarcan hasta la primera mitad del siglo XIV como los niveles antiguos de la necrópolis Bab al Hanax, los del taller de la C/ Valencia 25 fechados por un diner de Alfonso IV (1327-1335), un silo de La Almoina, o el estrato del Vall Vell de Valencia, que debemos fechar ante 1348-1350. También están ausentes en yacimientos que parecen cerrarse en la guerra de sucesión del reino de Mallorca o con la “gran mortaldat” de 1348, como el pozo de Santa Catalina de Sena 7, C/ Desbrull 1, C/ L’Olivera en Palma de Mallorca, y Can Pinya o Tafona de Can Serra en Sóller (Mallorca). Sin embargo se encuentra entre los materiales del Pecio de El Puig, asociado a lozas de reflejo tipo Pula y a cerámicas decoradas en azul, en la hostería medieval de l'Hospitalet de l’Infant (1330-1387), en La Almoina y la Calle Unión, donde podría fecharse entre el momento de la Guerra con Castilla (1363-1364) y el brote de peste de 1395.



((Figura 135) Loza verde y negro esquemática. Foto M. Mesquida (2002). Museo de cerámica de Paterna.

Loza turquesa.

Sabemos que en las excavaciones de les Olleries Majors de Paterna realizadas por Almenar, se encontraron en el nivel inferior lozas de fondo turquesa con decoración en manganeso (fig. 136). Folch interpretó esta producción como de tradición musulmana al publicar un lebrillo con un pája-



(Figura 136) Loza turquesa de Paterna. Foto M. Mesquida (2002). Museo de Cerámica de Paterna.

ro. Ciertamente, la loza turquesa conseguida añadiendo al esmalte estannífero un poco de óxido de cobre, es una de las cubiertas típicas del periodo almohade que además se ha encontrado con profusión en Onda o Valencia. Sin embargo ese lebrillo presenta el dibujo de un pájaro algo simplificado flanqueado por palmetas (Ainaud, 1952: fig. 2) que en ningún caso puede interpretarse como de tradición musulmana, siendo claramente mudéjar. De hecho Mercedes Mesquida ha encontrado piezas con esmalte turquesa, algunas con decoración en negro de manganeso, en los contextos que clasifica dentro de la primera época de producción de Paterna. Entre éstas vemos por ejemplo un lebrillo con la compartimentación típica de las series esquemáticas (Amigues y Mesquida, 1993, fig. 30, 11).

En el contrato de Audoin Aubert para fabricar azulejos para Aviñón se mencionan "regolarum et operis de Melicha sive tebularum terre pictarum invernizatarum colorum videlicet lividi albi viridi et morati" (1362), referidos a azulejos de colores "lividi", blanco, verde y morado. ¿Qué significado puede tener la palabra "lividi" en ese contexto?. Manuel González Martí publica azulejos de Artana, posiblemente encargados por los Centelles, como es bien sabido familia muy relacionada con los Luna y en especial con la futura Reina María, con la técnica del alicatado de piezas geométricas de tradición musulmana (Coll Conesa, 2000), entre los cuales encontramos azulejos blancos, verdes, morados y turquesa. Todos los ejemplos de alicatados de este momento que podamos recordar presentan siempre el color turquesa y nunca el azul de cobalto, color que se difundirá en la última década del siglo XIV, así los del castillo de Tortosa e incluso los que aparecen representados en pintura contemporánea. Es lícito interpretar que "lividi" en este contexto significa turquesa, es decir, azul claro. Si esto es así veremos que existen varias menciones a ese color en la documentación conservada en la que se cita "unam alfabiam lividam" (1330), "librellum lividum" (1334) y la de Aviñón de 1362. Efectivamente encontramos con vedrío turquesa azulejos, lebrillos, tinajas, así como cuencos, copas, candeleros y jarros. Ciertamente la producción en turquesa continúa hasta el siglo XV.

Loza valenciana dorada.

Desde los postulados de Ainaud, Llubiá, González Martí, Cirici o López Elum, se considera que la loza dorada se instaló en Manises a partir de los contactos directos de Pedro Boil con Granada al ser mandado allí como embajador en 1309. Recientemente M. Mesquida considera que el origen de la producción se explica por los contactos directos de la corona de Aragón y Medio Oriente, bien documentados desde la época de Jaime I, que permitieron abrir consulados en Alejandría y Beirut, abogando que Paterna, lo mismo que Granada, estuvo abierta a las influencias directas del Oriente musulmán. En cualquier caso el profesor López Elum presentó las primeras evidencias de un hecho que es sumamente significativo: la inserción en el circuito comercial de las lozas doradas de Manises, documentado fehacientemente desde 1325. Esta mención es posterior a otra de 1319 que hace presuponer que las lozas de Málaga y de Teruel ya tuviesen una cierta consideración en los circuitos comerciales al citarse en el inventario de Miquel Lloret, igual que otras que se mencionan en la Lezda de Colliure (1317). Ante la dificultad de definir cuándo y dónde se inició su fabricación valenciana, es significativa esa mención que nos aporta una prueba incontestable mientras esperamos confirmaciones de su antigüedad desde la arqueología.

Sí han podido reconocerse en diversos yacimientos las características formales de estas producciones más antiguas. Así, en los niveles más profundos de Manises aparecen siempre asociadas determinadas lozas doradas con otras decoradas en verde y negro de la serie clásica que deben ser contemporáneas (Pérez Camps, com, pers.). Más adelante revisaremos éstos y otros testimonios interesantes para establecer las características y la datación de estas series.

Independientemente de su mayor precisión cronológica y de origen, podemos reconocer las producciones típicas del siglo XIV que fueron definidas por Lerma et al (1984) en una importante comunicación que supuso un notable avance en la sistematización de las lozas medievales mudéjares:

- Grupo malagueño primitivo, con decoraciones centradas y con dos subgrupos, monocromo y dorado y azul.
- Grupo malagueño evolucionado, con perfiles diferentes al anterior y colores más intensos.
- Grupo Pula, con decoraciones radiales y temas abundantes en reserva.

- *Grupo Malagueño primitivo:* Bajo este apelativo, que quizás no es muy afortunado al omitir su origen valenciano, se incluye un producción homogénea, de pastas color naranja claro, con cubierta estannífera muy opaca y cubriente por el interior y exterior. Se trata siempre de escudillas o platos de pequeño diámetro, aspecto que evidencia las dificultades que entonces tenía el dominio de la técnica del reflejo metálico. Las decoraciones muestran un color verdoso o amarillento, con temas vegetales, geométricos, zoomórficos o antropomórficos en raras ocasiones. Los fondos se completan con punteados o espirales y no presentan esgrafiados. En este grupo encontramos dos series: dorada monocroma y dorada y azul.

- Dorada monocroma (loza valenciana malagueña dorada primitiva, LVMD) (fig. 137): Pocas piezas se conocen de este tipo que encuentra su refrendo documental en las menciones "opus aureum et album" (Manises 1326) o "operis terre Maleche…cum picturis dauratis prout dicte operi pertinebat" (Manises 1332). Curiosamente, las piezas con decoración antropomorfa o zoomorfa formalmente más antiguas, con guerreros, pavones o leones, pertenecen siempre a esta serie, que tiene evidentes paralelos decorativos con las lozas verdinegras clásicas.



(Figura 137) Loza valenciana dorada de estilo malagueño. Museo de Mallorca.

- Dorada y azul (loza valenciana malagueña dorada y azul primitiva, LVMDA) (fig. 138): Algo más abundante, su rasgo más significativo es la organización a partir de ejes compositivos de carácter geométrico trazados en azul con estrellas, metopas o bandas circulares y a



(Figura 138) Loza valenciana dorada y azul de estilo malagueño procedente de Torre Bofilla (Bétera), según López Elum (1994).

veces incorporando palmetas u hojas rayadas. No podemos resistir la tentación de pensar que menciones como "opus terre daurati" "cum safra" (Manises 1333) ofrecen la primera constatación documental de la existencia de esa serie (fig. 139). El zafre o "safra" es el pigmento de cobalto utilizado para conseguir el color azul cuando se combina con la cubierta estannífera. El azul puede aplicarse sobre cubierta o bajo cubierta y en diversos grados de disolución que definiría su intensidad cromática.



(Figura 139) Cuenco similar al anterior con decoración dorada perdida. Tomado de Coll, 1998.

Lo más característico de estas lozas antiguas es que presentan un tema central circundado con bandas concéntricas. Este motivo central puede inscribirse en una cartela circular (LVMD), o en espacios estrellados o poligonales de color azul (LVMDA), a veces formados por la yuxtaposición de trifolios como pequeñas palmetas, muy estilizadas, de perfil, y vemos también las primeras piñas formadas por hojas rayadas con borlas doradas. En cualquier caso el fondo siempre aparece ocupado por pequeñas espirales separadas de los trazos azules por una simple línea dorada. Piezas de estas series se han encontrado tanto en Manises en el taller de la calle Valencia 25 (Algarra y Berrocal, 1994) como en otros yacimientos urbanos (com. pers. J. Pérez Camps), siempre asociadas a piezas en verde y negro del estilo clásico, siendo las lozas más antiguas documentadas en esta ciudad. En Paterna se encuentra individualizada en algunos yacimientos urbanos como en la calle Molinos nº 93, donde vemos cuencos con metopas cerradas por trifolios azules de perfil y en la C/ Conde Montornés, que ha ofrecido otros con hojas cordiformes y espirales sólo en dorado. En Valencia se ha hallado en el pozo rectangular de la Almoina, el Vall Vell en contextos anteriores a 1348 (UE 5111), en los niveles que cubren el cementerio de la Bab al Hanax, en Palma en el pozo 7 de Santa Catalina de Sena (1311-1343), y en Torre Bofilla (Bétera) (1310-1348/58). Un grupo de torres con aplicaciones de cuencos como San Francisco de Pina de Ebro (1325-1350), o los "bacini" de Santa Susana en Busachi (1330-1342) o San Antonio de Orosei (1330-1350), éstas últimas en Cerdeña, apoyan estas dataciones.

- Grupo Malagueño evolucionado (loza valenciana malagueña dorada evolucionada, LVMDE): Se incluyen en esta serie piezas con perfiles más bajos o abiertos, exvasados, que presentan un dorado más oscuro, con decoraciones muy semejantes a las de la serie dorada y azul del grupo Malagueño primitivo. Sin embargo, ni el color del reflejo ni el tono del azul de cobalto son definitivos para clasificar la serie. Un tono amarillento puede significar una escasa maduración del reflejo, mientras un tono cobrizo denota que el dorado ha sido sometido a una temperatura mayor. El azul intenso puede derivar simplemente de una mayor concentración del pigmento. La mayor diferencia con el grupo anterior es el hecho de que la compartimentación estrellada que antes ocupaba el centro se extiende a toda la pieza, como vemos en ejemplares procedentes de la alfarería 1 de la calle Huertas de Paterna (Mesquida, 2001b: nos. 30 y 31).

- Grupo Pula (loza valenciana dorada del grupo Pula, LVDP) (fig. 140): El grupo Pula fue identificado a partir del descubrimiento de un conjunto de piezas de loza dorada valenciana y de Málaga encontrado en la iglesia de Pula (Cerdeña) junto con alguna pieza decorada en verde y negro. Estudios posteriores de Van de Put, González Martí, Olivar Daydí y Blake, entre otros (García Porras, 2000), nos han descrito la singularidad del grupo identificando su origen valenciano, y en especial de Paterna. La investigación realizada sobre cuencos y platos aplicados profusamente en la decoración de campanarios y fachadas de iglesias italianas, los llamados "bacini" (Berti y Tongiorgi, 1974, 1985; Berti 2002; Blake, 1972, 1986), han permitido conocer un gran número de piezas pertenecientes a esta producción y plantear su cronología de forma más rigurosa aunque no exenta de complejidades. El grupo se caracteriza por lozas decoradas principalmente en azul y dorado, o sólo en dorado, generalmente con esquemas de composición radial. Dentro caben varias familias decorativas que hacen difícil su sistematización, pero existen una serie de características comunes que la definen como son: predominancia de la compartimentación radial o cruciforme, incluso con estrellas de fondo, la desaparición de las pequeñas espirales de relleno que, en caso de aparecer, se encuentran sólo dentro de metopas de doble o triple línea perimetral, la aparición de metopas o bandas, la proliferación de elementos en negativo de tamaño mayor que en la serie antigua, los polígonos rellenos de punteado, etc. Alcanza profusión un elemento muy típico desarrollado tímidamente antes de 1348, como son las piñas y hojas con borlas doradas perimetrales, a veces dibujando el "hom" o árbol del paraíso, y se convierten en frecuentes los pavones o las cartelas de alafias y también las representaciones de personajes enfrentados vestidos con largas túnicas que flanquean un tema vegetal central. Las formas cerradas -jarros, tarros, alfabeguers- pueden presentar estos mismos temas pero muestran en ocasiones motivos menos conocidos como largas fajas con cartelas epigráficas o paneles de "sebqa" o escamas vegetales (fig. 141), que a veces vemos también sobre platos.



(Figura 140) Loza dorada de estilo Pula. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 141) "Pot" con sebqa de palmetas borladas. © de la fotografía Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Los "bacini" italianos ilustran la temprana presencia de piezas con decoraciones radiales simples de tipo Pula en Santa Maria Novella de Pisa (1330-1332) y en el Ospedale vecchio de S. Giovanni en Roma, (1338-1348), que combinan ya con piezas con cartelas pseudoepigráficas y composición en cruz en San Ambroggio Nuovo en Varazze (1338-1350) y en Santo Tomasso de Pigna (1340-1350), por citar algunos casos. Las piñas con borlas doradas se encuentran en San Ambroggio en Varazze donde pueden fecharse antes de 1350. Posteriormente se registran numerosas localizaciones como Santa María la Maggiore de Roma (1370-80), el convento de Santa Ana de Pisa (c. 1375) o San Antonio Abad en el Steri de Palermo (1350-82). En Paterna estas piezas se han hallado en contextos de primera época, en especial en la alfarería 1 y 4 de la calle Huertas, en el foso del Castillo y en el Clot de la excavación de la Plaza del Pueblo (Mesquida, 2001a, 2001b). En Valencia han aparecido en la calle Unión, en un contexto fechable entre 1363-1395), y se conocen varios pecios en aguas españolas, uno en El Puig y otro en Ibiza que manifiestan claramente asociaciones del tercer cuarto del siglo XIV.

- Loza valenciana dorada y azul clásica (LVDC): Como evolución de los grupos anteriores, especialmente del grupo Pula y de las decoraciones con florones persas o piñas, encontramos otros motivos derivados donde el azul pálido es substituido por un azul denso y el dorado pasa a tener un tono rojo o cobrizo. Aparecen nuevos temas como las espirales y paralelas, las orlas de peces en azul, los florones persas con lóbulos azules (figs. 142, 143) -flanqueados por borlas doradas en pocos casos-, los atauriques carnosos macizos, los zarcillos curvos con hojitas, palmetas realizadas con simples trazos radiales, etc. Los temas zoomorfos de fin de siglo tienen predilección por los ciervos azules de silueta plena, aunque también se representan águilas, leones o personajes ataviados con la indumentaria del momento.



(Figura 142) Loza dorada y azul con florón persa de lóbulos azules. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 143) Gran plato del estilo Pula. Instituto Valencia de Don Juan.

En Paterna, los niveles, III-IV de la C/ Castillo 23 nos ofrecen lozas doradas con espirales y paralelas, florones persas con lóbulos azules, orlas de peces, bandas con alafias y grandes zoomorfos perfilados de dorado que pueden datarse perfectamente en este momento (c. 1375-1410). Por otra parte, el contexto del Castell Formós de Balaguer puede ser esclarecedor para conocer las series del cambio de siglo. Este castillo, feudo de D. Jaume de Urgell, fue destruido en 1413 por las huestes de Fernando de Antequera, en el curso de las guerras desatadas en la sucesión de Martín el Humano. Entre sus restos aparecieron piezas heráldicas atribuibles a Pere de Urgell, o a Jaume y a la Infanta Isabel de Aragón (casados en 1407) con zarcillos vegetales y trifolios de hojitas, espirales y paralelas, piezas del grupo Pula, platos con epigráficos del Ave María, flores de puntos, perejiles y coronas, series que serán motivo de estudio en el capítulo siguiente ya que enlazan perfectamente con las producciones que ocuparán un considerable periodo de tiempo en el siglo XV.

Loza azul.

Los alfares medievales valencianos de Manises y Paterna entre otros, fabricaron una ingente cantidad de loza decorada en azul sobre blanco durante los siglos XIV y XV, creando un producto utilitario de difusión masiva. Se supone que el azul de cobalto se incorporó a los alfares hispanomusulmanes en el siglo XIII importado del oriente musulmán, siendo Málaga o Murcia los centros que primero adoptaron el cobalto, alcanzando sus lozas una calidad y difusión desconocida hasta el momento, en particular por combinarse con la costosa y apreciada técnica del reflejo metálico. El uso del cobalto se extendió entre finales del s. XIII e inicios del s. XIV a los alfares mudéjares de los reinos cristianos, iniciando su difusión por Paterna y Manises en el reino de Valencia. Para obtener el color azul intenso, vivo y brillante, el cobalto debía aplicarse conjuntamente con el esmalte de estaño, por lo cual desde sus orígenes ambas técnicas se desarrollaron al mismo tiempo (Coll Conesa, 1995). El cobalto es un mineral raro y de difícil identificación, existiendo pocas fuentes de provisión de éste en España. Los nazaríes pudieron utilizar minerales de cobalto procedentes de Itrabo (Granada), mientras los aragoneses pudieron aprovechar los procedentes de la Laguna de Tortajada (Teruel), Gistaín (Huesca) y Chóvar (Castellón), aunque este hecho no ha sido nunca comprobado analíticamente y se ha supuesto por su utilización en época reciente. Tanto nazaríes como valencianos pudieron recibirlo de ultramar por vía comercial aunque las fuentes no arrojan ninguna luz sobre esto salvo escasas noticias como las ofrecidas en el tratado del italiano Cipriano Piccolpasso (1550), donde se indica que el zafre era traído por los mercaderes venecianos de las minas de Sajonia.

La documentación medieval utiliza varios términos para referirse al azul como el latino "lividus", y los catalanes "blau", "safre", "açafre" o el italianizante "azur". Tanto "safre" como el castellano "zafre", parecen derivar del árabe s'afra o s'oufr, significando herrumbre, dorado, amarillo, o brillante, de donde derivaría también alzâfran. El término podría tener su origen latino en "sulphur", asociando en nuestro caso la denominación del pigmento al color natural de la materia prima. Ello parece muy probable si tenemos en cuenta que numerosos minerales ricos en cobalto explotados en el medioevo tenían un color rojizo, ocre o blanco rojizo y aspecto brillante. Posiblemente a partir de la transformación del mineral en pigmento artificial a través de las técnicas empleadas en el esmalte y en la industria vítrea y cerámica, se asociaría el término "safre" al color azul oscuro resultante, incluso al negro si tenemos en cuenta la voz hispanomusulmana "çáffra" que recoge el vocabulista Pedro de Alcalá.

Ya hemos comentado que la primera mención conocida al "safre" referida a Manises data de 1333, pro-

digándose principalmente en el siglo XV. En el caso de Paterna la primera mención explícita pertenece a 1403. Arqueológicamente está probada la fabricación medieval de loza azul en Manises, Paterna, Valencia, Cárcer, Alaquàs y Cocentaina.

El tratado de Abu'l-Qasim es una crónica histórica del siglo XIII sobre la técnica de la cerámica iraní, ilustrativo también para nuestro caso, ya que explica el procesamiento del mineral rico en cobalto que es similar al tratamiento artesanal mantenido en Irán en el siglo XIX: Primero se lavaba con agua preparando tortas de los sedimentos más pesados tras lo cual se reducía al horno, aplicando por cada diez partes de mineral cinco de potasa y bórax, moliéndolo y mezclándolo con un aglutinante vegetal. Todo ello se cocía durante 16 horas en un crisol con arena molida de cuarzo. El producto obtenido se molía nuevamente con cuarzo y se aplicaba disuelto o aglutinado con goma sobre el bizcocho antes de recibir el baño vítreo. Para los talleres valencianos se acepta generalmente que la loza azul se conseguía pintando con el pigmento sobre el bizcocho y sometiendo la pieza a segunda cocción tras recubrirla con el baño crudo del vidriado de estaño y plomo. Esta técnica se denomina 'decoración bajo cubierta'. Además de este sistema se afirma que también se practicó la decoración en azul sobre la pieza bizcochada y ya bañada con el revestimiento crudo del esmalte estannífero, convirtiéndose en un vidriado tras la segunda cocción, técnica denominada 'decoración sobre cubierta'. Sin embargo las recientes excavaciones del primer taller de cerámica medieval excavado hasta el momento en Manises, han deparado el hallazgo de fragmentos de escudillas crudas decoradas con el pigmento de cobalto, lo cual junto al hallazgo de fragmentos cocidos desechados que muestran una decoración pintada negro-azulada y la evidencia de que estos fragmentos ofrecen un color azul intenso al ser bañados accidentalmente con goterones de estaño durante la cocción, han permitido conocer un nuevo sistema de aplicación del cobalto.

Series decorativas, cronología, y usos de la loza azul valenciana del siglo XIV.

Las series decorativas pueden ser agrupadas en conjuntos por sus rasgos estilísticos, temáticos y compositivos, que presentan un tratamiento diferenciado en cuanto al cuidado en la ejecución de las piezas, vinculado probablemente a cuestiones de coste y mercado. Podemos distinguir cuatro grupos: "loza azul simple", "loza azul compleja", "loza azul esquemática" y "loza azul gótico-naturalista" (Coll Conesa, 1995). Así, aunque existen variaciones cualitativas en cada uno de los grupos, podemos afirmar que las lozas azules más antiguas y las series gótico-naturalistas (siglo XV) son las más esmeradas, mientras las esquemáticas denotan una baja preocupación ornamental muchas veces asociada a una inferior calidad material. Las series compleja y esquemática son producciones auténticamente masivas, en claro contraste con las gótico-naturalistas que manifiestan una conexión estilística muy próxima al gusto predominante en las lozas doradas del siglo XV, por lo que eran presumiblemente objetos más selectos. En cuanto al origen de una u otra serie en los talleres principales de Manises, Paterna o Valencia, cabe decir que en ambos lugares se dan profusamente los mismos temas y estilos, con la salvedad de que Paterna fabricó mayor cantidad de alfarería sin vidriado que Manises, más especializada en cerámicas finas. La producción se centró esencialmente en vajilla de mesa fabricándose platos (plat/s, tallador/s), escudillas (escudell[a/es]), fuentes (saf[a/es], servidor[a/es]), jarras (pitx[er/ers], cantarell[a/es]), tarros (pot/s), o formas auxiliares como tinteros y candiles (cresol/s).

- Loza azul simple (LVAS): Se caracteriza por sus decoraciones basadas principalmente en el esquema radial, aunque son frecuentes también las de ritmo espiral o concéntrico, limitadas éstas a filetes formando aros o anillos terminados en ocasiones en algún medallón circular. El trazo es cuidado y seguro, con cierta soltura y sin un excesivo recargamiento. Presentan cubierta de esmalte estannífero tanto por el anverso como por el reverso. Dentro de estas encontramos piezas de "estilo malagueño" (LVASM), cuya denominación deriva de su extrema similitud con los modelos nazaríes, con composiciones radiales o centrales donde las decoraciones se organizan a partir de elementos principales recuadrados o trazados en azul. Podemos encontrar temas musulmanes directamente inspirados en las producciones malagueñas de dorado y azul, con tallos rematados con piñas persas (fig. 144), escudillas con peces estilizados que encuentran precedentes el lozas del siglo XIII de Kashan, etc. El azul es pálido y los perfiles y ejecución de las piezas suelen ser cuidados, con cubiertas muy ricas en estaño. Las lozas con este esquema decorativo tienen precedentes y paralelos claros en las lozas doradas persas de la dinastía Ilkan (1256-1336), o en las azules de Kashan (estilo Sultanabad) de inicios del siglo XIV. A este grupo pertenecen los ejemplares asociables a las producciones más antiguas de azul, cuyo inicio deberíamos situar hacia el segundo cuarto del siglo XIV, ya que sólo es paralelizable a la serie dorada de palmetas radiales o piñas borladas. En este momento pudieron comercializarse piezas desechadas en segunda cocción con decoración azul, de las series azules y doradas, según evidencia Torre Bofilla. Otra serie muy numerosa es la geométrica, (LVASG) con piezas menos cuidadas de azul intenso y cubierta estannífera de calidad muy variable, incluso con ejemplares sin esmalte en el reverso, en las que imperan las decoraciones radiales monotemáticas, altamente geometrizadas, como las escudillas con palmetas (fig. 145), o con espiraliformes de palmetas reticuladas, con fondos variados con círculos o cuadrados. Deriva de la serie anterior y su produc-



(Figura 144) Escudilla de estilo azul simple y tema malagueño. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 145) Escudilla de estilo azul simple. Motivo de palmetas radiales. Museo Nacional de Cerámica.

ción parece iniciarse a partir del tercer cuarto del siglo XIV y alcanza sin duda hasta avanzado el siglo XV. Otras piezas muestran filetes concéntricos que suelen encerrar un pequeño medallón central con un rostro estilizado o palmetas, serie más descuidada del grupo y que pertenece a la cronología más reciente, que abarca principalmente el siglo XV. Finalmente la serie naturalista presenta en ocasiones figuras humanas o animales de trazos desgarbados y tendencia geometrizada, con pequeños elementos de relleno como polígonos de rayas y espirales. En éstas el dibujo ocupa toda la superficie con abundantes microelementos de relleno, aunque sin llegar a ofrecer una decoración tan densa como las del grupo siguiente. Su cronología parece centrarse entre el último cuarto del siglo XIV y primera década del s. XV.

- Loza azul compleja (LVAC): Presenta bandas o medallones de alta densidad decorativa y elevado geometrismo. Se adivina a duras penas la fuente de inspiración inicial, generalmente de temas malagueños, adaptados por el crisol nazarí de las composiciones de la llamada loza de Sultanabad o ilkanide. Las decoraciones presentan un azul denso de trazo seguro que cubre casi completamente la superficie del objeto. Dentro de este grupo, la serie geométrica presenta las áreas de mayor importancia decorativa (interior en formas abiertas y exterior en formas cerradas) completamente ocupadas por bandas circulares, una o varias dispuestas de forma concéntrica, que encierran generalmente un medallón central (fig. 146). En las formas cerradas los mismos elementos son visibles componiendo bandas o filetes horizontales en el exterior (figs. 147 y 148). Su aspecto geometrizado no oculta su inspiración en motivos naturalistas, vegetales o epigráficos, estando claramente basados en elementos malagueños que se divulgaron enormemente. Puede decirse que no hay dos piezas iguales ya que se compusieron infinitas combinaciones de temas partiendo de "orlas de peces", retículas, zigzags, orlas de palmetas en triángulo, alafias, bandas de filetes, etc. Una variante de la serie geométrica presenta elementos naturalistas, de forma esporádica, como ciervos, aves, o figuras humanas. Su cronología podría iniciarse en el tercer cuarto del siglo XIV perdurando posteriormente.



(Figura 146) Escudilla de loza azul compleja con decoración geométrica. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 147) Cantarilla de loza azul compleja con decoración geométrica. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 148) Jarro de loza azul compleja con decoración geométrica. Museo Nacional de Cerámica.

- Loza azul esquemática (LVAE): Identificable por ofrecer una decoración muy simple y suelta, en general de trazo rápido y descuidado, donde los elementos destacan por los grandes vacíos de la composición, dibujados desgarbadamente y con motivos de relleno repetidos con cierto ritmo y en general carentes de gracia. Sin duda era la producción más económica de las lozas decoradas en azul de cobalto. Los esmaltes suelen ser pobres en estaño y casi nunca cubren el reverso. Algunos autores defienden que las series esquemáticas deben ser contemporáneas de la loza verde y manganeso de finales del siglo XIII o inicios del siglo XIV por la coincidencia en las cenefas de trazos y elementos como la "mano de Fátima", castillos, llaves del paraíso o temas heráldicos, donde abundan los escudos de Barcelona. Sin embargo, a pesar de que su influencia es mutua, se observa que estas cerámicas son las de cronología más dilatada, abarcando desde mediados del siglo XIV hasta finales del siglo XV. Dentro del grupo, la serie naturalista, epigráfica y figurativa se caracteriza por la presencia de un elemento figurativo no excesivamente geometrizado aunque trazado con sencillez. Un grupo presenta un elemento central simple o conjunto aislado, generalmente central, de carácter figurativo (castillo, mano de Fátima, llave del Paraíso, emblema heráldico o tema epigráfico) (fig. 149), trazado con mucha sobriedad. Son características de la serie epigráfica las escudillas con inscripciones, como la que presenta la palabra "prudencia", otras recogen versículos del Corán o frases religiosas, de cortesía como "Que os satisfaga" o antropónimos. En general éstas aparecen sobre objetos de tipología no frecuente dando a entender que se trataba de producciones para uso personal del alfarero. Otras piezas presentan elementos no centrados, como personajes flanqueados por palmas o fitomorfos que forman una composición simétrica sobre un eje horizontal. Finalmente existen piezas con elemento central y orla esquemática, con los temas citados anteriormente, e incluso antropomórficos o fitomórficos, encerrados en una cenefa de doble anillo del que parten grupos de trazos radiales (fig. 150). La serie estilizada ofrece decoraciones muy simplificadas, casi esquemáticas aunque el grado de simplificación puede variar. Un primer grupo muestra un elemento central simple, en ocasiones figurativo, formado por pequeños escudos



(Figura 149) Escudilla de loza azul esquemática de tema naturalista heráldico. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 150) Escudilla de loza azul esquemática de tema naturalista fitomorfo. Museo Nacional de Cerámica.

reducidos a líneas o simples motivos como cruces, aspas con puntos, o dobles ángulos superpuestos que dibujan un rombo central, etc. Otras piezas muestran un elemento central o banda con orla esquemática, con los elementos anteriores o estilizaciones vegetales, a veces encerrados en estrellas de dobles cuadrados, con orlas de filetes concéntricos del que parten trazos en grupos de 2 a 5 líneas, o también cenefas de arquillos (fig. 151). Los mismo temas pueden encontrarse sobre formas cerradas dispuestos en banda (fig. 152). Finalmente, podemos ver decoraciones concentradas en la orla con motivos alternados, siendo característico el tema pseudoepigráfico con alafias, que por el momento parece ser prototípico de los talleres catalanes antes que de los valencianos.



(Figura 151) Escudilla de loza azul esquemática estilizada de tema geométrico. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 152) Jarro de loza azul esquemática estilizada de tema fitomorfo. Museo Nacional de Cerámica.

- Loza azul gótico-naturalista (LVAG): Presenta las típicas decoraciones gótico-naturalistas características del siglo XV, sobre obras generalmente cuidadas tanto en el torneado como en la decoración, con dibujo delicado y vigoroso, y lejos de ser producciones masivas, correspondiendo quizás al gusto de una clientela más delicada o de mayor poder adquisitivo que las lozas esquemáticas. Se representan aves, jabalíes o figuras humanas trazados en silueta maciza (figs. 153 y 154), aunque no faltan en ocasiones dibujos de línea (fig. 155). En los fondos o cenefas encontramos hojas o frutos de claro estilo gótico, exacta trasposición de los temas naturalistas de la loza de reflejo metálico. Su producción parece iniciarse a partir de finales del siglo XIV abarcando hasta inicios del siglo XVI.



(Figura 154) Lebrillo de loza gótico naturalista. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 153) Escudilla de loza gótico naturalista. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 155) Cuenco de loza gótico naturalista. Museo Nacional de Cerámica.

Loza esmaltada económica.

No suele ser frecuente pero, en especial en los testares y vertederos de los centros de producción, encontramos lozas decoradas en manganeso sobre blanco, e incluso en verde de cobre sobre blanco con los motivos esquemáticos de las series azules o verde y manganeso más económicas. También aparecen `piezas cubiertas con esmaltines realizados con los desechos de los barnices, mezclas de restos de colorantes que suelen presentar cubiertas uniformes de color gris, verde, azulado o negruzco, lozas que podían ser utilizadas como recipientes auxiliares en las alfarerías o como lozas domésticas por los alfareros y que posiblemente nunca llegaban a comercializarse.

Loza vidriada.

Los alfares de Paterna manifiestan una extraordinaria riqueza de formas y variedades de loza con cubierta de plomo destinada al servicio de mesa, donde encontramos jarros, cuencos, fuentes, orzas (fig. 157), etc., o de cocina sobre cazuelas u ollas. Las piezas más ricas presentan profusos estampillados o esgrafiados bajo la cubierta (fig. 158). Cabría preguntarse si estas lozas, aparte de su menor precio evidente o de su exclusivo ajuste a necesidades técnicas como las de cocina, obedece también a un mercado en el que la simplicidad exigida por algunas interpretaciones del Islam pudiera encontrar satisfacción.



(Figura 157) Orza de Paterna. Inv. PA2. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 158) Jarro estampillado con cubierta de vedrío de Paterna. Tomado de Mesquida 2002. Museo de Cerámica de Paterna.

Producciones esgrafiadas y con verdugones.

Continúa en Paterna la producción de piezas esgrafiadas sobre bandas de manganeso que veíamos en el siglo XIII, con presencia de motivos geométricos o elementos pintados con aves o manos de Fátima. Algunas de estas piezas combinan con goterones de barniz



(Figura 156) Cantarilla con decoración de esgrafiado y goterones de barniz turquesa, encontrada por M. González Martí en la cisterna del castillo de Paterna. Inv. 1/566. Museo Nacional de Cerámica.

turquesa, como la hallada por González Martí en la cisterna del castillo de Paterna que en cualquier caso parece fecharse hacia el segundo cuarto del siglo XIV (fig. 156).

Obra aspra.

Paterna, mucho más que Manises, produjo una inmensa cantidad de cerámica común, entre las que se incluían las tinajas y barreños que, debidamente recubiertos de esparto o "ensarpellats", se utilizaban para el transporte de la loza. Los cántaros del siglo XIV (fig. 159) siguen con la morfología general de los musulmanes aunque los labios se van haciendo más abiertos y las decoraciones más amplias y geometrizadas a medida que avanza el siglo. Se producen "gerras" para vino, con cuerpos ovoides, cuello estrecho y dos asas de puente separadas del cuello sobre el cuerpo (fig. 160), u otras para aceite con perfil troncocónico y bajo cuello de labio plano (fig. 161). Las grandes tinajas presentan aliviadero inferior si son para vino. Junto a ello encontramos "alfabeguers" (fig. 162), lebrillos, bacines, cantarillas pintadas, morteros, tapaderas para ollas o tinajas o



(Figura 159) Cántaro de Paterna. Inv. PA137. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 160) Tinaja para vino del siglo XIV, con dos asas.



(Figura 161) Tinaja para aceite del siglo XIV de Paterna.

huchas, con una gran riqueza y variedad formal que han evidenciado los trabajos de Mercedes Mesquida (2001a, 2001b, 2002).



(Figura 162) Albahaquero procedente de Torre Bofilla (Bétera), según López Elum (1994).

Importaciones.

No podemos cerrar este capítulo sin hablar de las variadas importaciones del siglo XIV entre las que encontramos especialmente la loza catalana decorada en verde y negro, que aparece en algunos contextos urbanos incluso antes que la valenciana. Se encuentran también lozas nazaritas, algunas raras piezas sirias, loza en verde y negro de Teruel, así como porcelanas orientales, como un fragmento de plato guan de época Yuan localizado en el foso del Vall Vell de Valencia (Rosselló y Lerma, 1999), que manifiesta los contactos con oriente explicitados por textos como el que nos recuerda el obsequio de "vera porcellana" que Jaime II diera a su segunda mujer María de Chipre y a su hijo en las navidades de 1317.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

9. Loza y alfarería del siglo XV (1400-1499).

En el capítulo anterior hemos comentado que, ya en el siglo XIV, los papas y altos prelados de la iglesia, los nobles, y los reyes, habían encargado cerámica para sus palacios y fundaciones eclesiásticas a alfareros valencianos. Ello se debió sin duda a la relación que la realeza tuvo con algunos de los centros como Paterna, por los enlaces de los Luna con miembros de la Corona de Aragón, y Manises, por la especial preeminencia de los Boil al ocupar altas responsabilidades políticas. No se escapa que estas circunstancias provocaron un entramado de relaciones personales donde los Luna y los Boil, junto a las familias de su entorno, se encontraron en situación de privilegio. Esta situación sin duda sirvió para favorecer la difusión en el siglo XIV de las producciones de Paterna y Manises y sus homólogas de Valencia, en detrimento de la loza de los centros catalanes, a la sazón restringida a un uso cotidiano y a una distribución comercial limitada a circuitos de menestrales y burgueses a pesar de su similar valor decorativo. Ciertamente, la loza decorada en cobre y manganeso de origen catalán, fabricada probablemente en Barcelona, Tarragona y Gerona y tal vez en Manresa, aunque desconocemos restos de sus alfares o testares, se encuentra en los mismos destinos mediterráneos que la loza verde y negro valenciana de técnica similar. Además, parece que su distribución comercial ocurrió de forma más temprana pero sin embargo no hallamos vinculación de ésta con encargos de altas personalidades, ni siquiera por la presencia de heráldica señorial en sus productos. Recordemos que no sólo las noticias históricas nos hablan de la preeminencia de las lozas valencianas a través de sus encargos, sino que además las producciones de Teruel presentan algunas piezas heráldicas significativas de los Sánchez Muñoz o de los Martínez de Jarque, puestas en valor por Julián Ortega, como también lo hacen las de Paterna con diversos emblemas heráldicos de la casa de Aragón, de Lope y María de Luna, de Martín de Sicilia, de los Agoust o Got, de la abadía de Montserrat o de los Urgell.

Es cierto que la loza dorada pronto eclipsó al resto de producciones y polarizó la demanda sobre ésta. Así, si la azulejería reclama la significación aúlica en sus inicios al recubrir los suelos y muros de las nuevas fundaciones reales y nobiliarias, serán las ricas vajillas de loza dorada las que representarán más tarde el producto de prestigio que se mostrará en las fiestas y celebraciones de los magnates y de la realeza al ser expuestas en los festines luciendo sus blasones sobre los aparadores. Las heráldicas también se ostentarán en los vasos aguamaniles sostenidos por grandes platos ya en el siglo XV. La dinámica comercial iniciada por las corrientes mercantiles en el siglo XIV, y el impulso que le diera la propia corona y las familias preeminentes, jugaron un importante papel en la extensión del prestigio de esas cerámicas a través de los vínculos con la nobleza y las monarquías europeas.

Las primeras lozas doradas valencianas no pasaban de ser pequeños objetos que mostraban el prodigio de poseer decoraciones que brillaban como el metal. En los mismos años, los hornos nazaríes eran capaces de fabricar, al parecer, los grandes vasos áulicos de la Alhambra ya en el siglo XIII. Poco después, hacia mediados del siglo XIV, los alfareros mudéjares valencianos se enfrentaron al reto de alcanzar esas calidades sobre objetos de mayor tamaño, ya que era sumamente difícil conseguir una superficie uniforme en brillo y color en una pieza de tamaño grande. Los vasos de la Alhambra o las placas cerámicas de Yusuf III, como la que en su día adquiriera el pintor Mariano Fortuny, superan el metro de altura, por lo que requerían que el horno tuviera una cámara de cocción suficientemente amplia -recordemos que en Manises los hornos de dorado del siglo XIX solían ser de alrededor de un metro cúbico-, así como una atmósfera y temperatura uniformes en toda la cámara para conseguir una cocción correcta y sin desigualdades de color o punto de cocción del dorado entre la boca y la base. Esas condiciones eran difíciles de alcanzar usando los métodos empíricos de la época. De hecho, Manises llegó a fabricar, en su virtuosismo medieval algo adocenado de mediados del siglo XV, platos de más de 50 cm. de diámetro y jarros, candeleros u otras piezas de similar altura, pero jamás llegó a superar a los productos dirigidos a la realeza de los hornos nazaríes. A pesar de ello, las lozas doradas valencianas fueron muy reconocidas y codiciadas en toda Europa. Su denominación comercial dependía del lugar y contexto de utilización siendo conocida como “obra de Málica” (también escrito Maleca, Malequa, Melica, Melicha, etc.) -aunque no se usaba siempre con el significado de loza dorada-, “Mayolica” o “de Majorica” -derivado con toda probabilidad de su transporte a través de Mallorca como ya destacó Van de Put-, u “obra de Manises”. De hecho la reputada obra fina de Manises era conocida por los propios alfareros como “obra de Málaga” y su maestros se intitulaban “mestres de obra de Malequa” siendo “vehins del loch de Manizes”, como encontramos en un documento de 1405, e incluso de Paterna. Giovanni di Bernardi da Uzzano de Pisa refiere en 1442 “taglieri, scodelle, o simile di Majorica”. En Francia, el memorial de cuentas del rey René de Anjou registra en 1447 la deuda a Jacobo de Passi “pour trois platz de terre de Mailloreque,1 florin six gros,”. Estas lozas alcanzaron incluso mercados del medio oriente como demuestran los hallazgos de Fustat (El Cairo, Egipto), de Damasco, Baalbek o Rakka (Siria), de Mileto (Grecia) o Estambul (Turquia), por señalar sólo unos pocos lugares. Su amplia difusión en Italia es bien conocida por los estudios de Hugo Blake o de David Whitehouse, entre otros, y ahora empieza a divulgarse su presencia en Croacia o Austria.

Que la loza de Manises era ya reconocida a principios del siglo XV y que tal vez se encontraba en un periodo de crisis por un excesivo crecimiento, puede colegirse del contrato establecido entre Mossen Guillem Martorell, señor de Murla, y los maestros maniseros Mahomet Çuleymen Alfaquí y Maimó Annaiar, por los que se obligan a establecerse allí para fabricar “obratge de malequa” durante cinco años (1405). Otros documentos cercanos en el tiempo registran los nombres de maes-

tros maniseros como Sancho Almurcí (1406, 1411, 1412), Çahat Almale, Maymo Albane (1414) o Ali Alçudo (1425).

Se deduce de los documentos la existencia de depósitos de loza en el Grao regentados por intermediarios, como el notario Felipe Francés y su mujer Constanza (1446, 1449). Era habitual que los encargos se entregaran asimismo en el mismo Grao, corriendo el transporte a riesgo del vendedor, según una fórmula frecuente: "in gradu maris dicte civitatis Valencie ad mei riscum, periculum et fortunam". La exportación estaba en manos de empresas y comerciantes de diversas nacionalidades entre los que destacan los italianos, con Datini a la cabeza, procedentes de diversos lugares como Génova o la Liguria, Florencia o la Toscana, Sicilia, Venecia, Calabria, etc., como ratifica el testimonio del viajero Jerónimo Münzer (1495) que además añade Sevilla, Portugal, Aviñón y Lyon, e indica que los alfareros son gente acomodada. La heráldica de grandes familias italianas, como ya afirmara Van de Put en 1904, está presente en numerosas piezas encargadas por florentinos como los Medici, Guasconi, Carrozi, Zati, Gondi, Morelli, Dal Verre, Gentili, Degli Agli y Arnolfi, o sienesas como Tondi, Mannucci y Spanucci. Venecia ratificaba en 1455 la autorización para importar "corzuoli e lavori da maiorica" concretando los límites de la prohibición proteccionista de importación de loza de 1437 que sin duda favorecían la llegada de loza dorada. La fama de las piezas ocasionó que fueran representadas en las obras de los grandes maestros que plasmaban en la pintura religiosa los ricos ambientes de la nobleza. Guirlandaio pintó, en el nacimiento de San Juan Bautista, un bote y un "terracet" dorados decorados con el motivo de la hoja de hiedra. Desde puertos como Lisboa, Sevilla y Cádiz eran remitidas a destinos mucho más lejanos, como las colonias portuguesas de África o los asentamientos españoles del Caribe. Los pagos se exigían en general en sueldos reales de Valencia o florines de oro de Aragón, y los lotes se entregaban por docenas o gruesas, doce docenas, que debían entregarse embaladas en tinas -"cocis"- o jarras -"ingerratas"-, normalmente protegidas con fundas de esparto -"ensarpellatas"-, de las que en Barcelona, por poner un ejemplo que recoge Ainaud, se llegaron a desembarcar en un trimestre "39 cossis", "22 alfábies" y 36 jarras cargadas de loza valenciana (1404).

Manises, sin embargo, disfrutó en el siglo XV de la primacía hasta el punto que la denominación "obra de Manises" se convirtió en sinónimo de loza de calidad. El hecho es que los diversos talleres valencianos debían producir loza, incluso loza dorada, muy similar, tanto por el hecho de la movilidad de los operarios, difícilmente controlable dada la fragmentación jurisdiccional y el control exclusivo de esta potestad efectuado por los diversos señores, como por el amparo de Valencia, e incluso por la permeabilidad entre esas jurisdicciones en determinadas coyunturas. Veamos el caso de Paterna. Las campañas sicilianas del infante Martín en 1392 ya habían ocasionado el empeño de Paterna. Los empréstitos se sucedieron y el 3 de agosto de 1430 el Rey Alfonso V volvió a empeñar a la ciudad de Valencia, para sufragar la guerra con Castilla, parte de sus villas entre las que se encontraban Paterna, Benaguacil y la Pobla (Alfonso Barberá, 1977: 115 ss.). En esos empeños el señor de Manises subarrendaba en ocasiones la producción pagando derechos a Valencia, lo cual señala intereses directos y de alguna manera soporta el hecho de la realización de productos similares en ambos lugares. Sin embargo, los señores de Manises también cedieron su supervisión directa a cambio de dinero contante y sonante, ya que en 1454 Pedro Boil arrendó el importe del derecho del diezmo de la producción de "obra de terra" por 6.000 sueldos anuales, probablemente por no poder ocuparse personalmente del asunto por su delicada salud. Para complicar las cosas, Jafer Almaguef, "magister operis terre", declara en 1407 vivir en la morería de Valencia procediendo de Manises. Está claro que los alfareros de esos lugares mantenían estrechas relaciones, como manifiesta el hecho que en 1439 el maestro Pascasio Nadal de Manises reconoce deber a Pascasio Reguin, "botiguerio operis terre vicino loci de Paterna" venticinco libras por plomo, estaño y azufre, y obra de tierra a entregar en el Grao. Otro ciudadano de Paterna, Johannes Çaplana, es testigo en una transacción de 1449 entre Joan Bernardo y Joan Calderer, de Manises, y el notario de Valencia dedicado al comercio Felipe Francés.

Los contratos conservados de los alfareros de Manises Paterna y Valencia, publicados por D. Guillermo de Osma, manifiestan una cierta especialización. De un total de 33 referencias sobre Paterna en el siglo XV, 2/3 se refieren a contratos de "obra aspra", en especial "gerres", en los que se cita a Juan Egidio y Vicente Torrente, Joan Berenguer o Berenguer Bonet, o formas de azúcar que fabricaban Joan, Pascasio y Sancho Alcudorí. El resto son contratos de obra fina o dorada, en los que destacan los alfareros Hacmet, Alí y Çahat Payoni, Martín Fortea y especialmente Jacobo Ramón, proveedor de una vajilla con el escudo de Valencia al asilo de las Arrepentidas en 1493. En 1500 continúan mencionándose los nombres de varios maestros que fabricaban loza dorada en Paterna, a saber, Jaime Rodrigo, Martín Rodrigo, García Alcudori y Juan Almila. Son curiosas las nisbas alcudori -el ollero-, y almila -horno-, asociadas a esos dos alfareros mudéjares paterneros. Manises concentra 45 referencias, de las que 33 mencionan obra fina y 12 azulejería. Entre estas últimas encontramos los nombres de Çahat Almale, Juceff Alquatxo, Pedro y Jacobo Mora, etc. Joan y Sancho Almurcí destacan como azulejeros aunque también hacen loza junto a Mahomat Alcudo y Joan Belluga. Por otra parte los Adam, Albaní, Alcafiz, Alcaxón, Çahat Alcudo, Almaguef, Aluxen, Axeix, Bernardo, Calderer, Çuleimen, Dalpont, Eximeno, García, Jafer, Laxení, Nadal, Orgiva, Sánchez, y Ximeno, son documentados como maestros especializados en loza. Aparentemente no hay coincidencia de nombres entre los alfareros de Paterna y los de Manises, aunque sí la hay con los de Mislata, Alaquàs o Valencia, como en el caso del citado Jafer Almaguef. Sólo son excepciones a esta regla los Bernardo, con apodo Alcudori en Paterna y Pacheco en Manises, y los Torrent que aparecen en Manises a finales de siglo.

Los encargos reales de loza más antiguos se consignan en 1402, cuando el rey Martín el Humano anuncia a Jacme Sala, su maestro de obras de Barcelona, el envío

de la siguiente remesa: "XII sarries de rajoles de Paterna, item II gerres plenes d'obra de terra: item III cocis plens d'obra de terra". En 1415 María de Castilla (†1458) contrajo matrimonio con Alfonso V. Desde entonces sus estancias en la ciudad de Valencia debieron ser frecuentes, por lo que conocía bien los productos del lugar. Un plato del Museo de Cluny con el escudo de la reina y decoraciones de alafias finas, piñas y espirales, bien pudiera pertenecer al momento de su enlace matrimonial. Otra pieza similar presenta el escudo de Blanca de Navarra (†1441), viuda de Martín de Sicilia († 1409), casada con Juan II de Aragón en 1420, que reinó en Navarra desde 1425. El 26 de noviembre de 1454 María de Castilla envió una carta a Pedro Boil V encargándole una lista de labores de "obra de Maliqa" para su uso y servicio. La reina encargó que las piezas formaran un juego y que hubiera "obra menuda", "plats per a donar ayguemans", "plats grans per a servir e portar vianda", "plats per menjar", "scudellas", "scudellas per a beure brous", "scudelles pera fer brous sechs", "pichers", "terraços", "morters granets", etc. El 21 de mayo de 1455 en Zaragoza la reina acusa recibo del encargo anterior y realiza nuevos pedidos. Un plato heráldico con el tema decorativo de los acicates, del Museo Victoria and Albert, pudiera relacionarse con este encargo. Otro extraordinario plato de la colección Rothschild de París exhibe el escudo coronado de Francia con las armas de Borgoña y el Toisón de Oro, orden creada en 1429. A finales de siglo pertenece un plato con la heráldica de Ferrante I de Nápoles, y no podemos obviar los registros del archivo del rey de Francia René de Anjou quien guardaba objetos de "terre de Valence", usando en el castillo de Angers un "lavouer a mains" (aguamanil) de esta obra.

El 5 de noviembre de 1441, el duque Felipe de Borgoña menciona la obra de tierra de Valencia "Valenschwerck" como producto que puede ser objeto de compraventa a lo largo del canal de Sluis sin menoscabo del privilegio de Brujas. De hecho la loza de Valencia aparece representada en obras de los maestros flamencos como el tríptico Portinari de Hugo Van der Goes, pintado hacia 1474, o en el llamado libro "Petits Heures" de Felipe el Hermoso, obra del maestro de Brujas y Gante cuya propiedad se atribuye actualmente a María de Borgoña. La heráldica del propio Felipe de Borgoña se encuentra sobre dos platos, uno perteneciente a la colección Wallace de Londres y otro del Museo Lázaro Galdiano.

Mislata fabricó también obra dorada ya que en 1434 se satisfacían 33 sueldos al vecino Çaat Nax, por dos "poms" o borlas de loza dorada para una cruz monumental de esta localidad. Nicolás von Popplau, viajero polaco, cita en 1484 que no sólo fabrica esta loza Manises, sino también Paterna, Mislata y Quart que él llama Gesart. Además, es conocida la cita documental que nos dice que Pedro Eximeno de Mislata se trasladó a Barcelona en 1461 para fabricar loza dorada junto con otro alfarero de Barcelona. No cabe descartar que pudieran proceder de Quart los platos heráldicos de los abades de Poblet Miguel Delgado (1458-78) o Juan Payo Coello (1480-1499), dada la dependencia de la población de ese monasterio.

Series decorativas de la loza valenciana del siglo XV.

Loza dorada.

La loza dorada valenciana del siglo XV es conocida en los ambientes especializados bajo el apelativo de "grupo valenciano maduro" o loza valenciana dorada clásica (LVDC). Por otra parte, debemos dar por sentado que las mismas decoraciones de carácter musulmán o gótico, abstracto o figurativo, inspiradas en el arte convencional de la pintura o la miniatura, en la heráldica o en el tejido, se usaron en las producciones valencianas sin distinción de centro de fabricación aunque prime el apelativo de Manises y aunque no podamos todavía definir las producciones seguras de cada lugar por falta de estudios parciales y de conjunto. La discusión se centra hoy en día en reconocer si las diferencias de calidad, morfología o trazo decorativo, junto a marcadores físico-químicos, pueden ayudar a distinguir lo producido en cada centro. Si bien las lozas de Manises y Paterna han sido ya divulgadas, las de Mislata, Quart, Valencia, Murla, Morvedre o Alaquàs, tan citadas, se encuentran todavía sumidas en el misterio. La documentación medieval reconoce las producciones con variados apelativos como "ab la garlandeta", de "pages daurat", "figurat", "chapellet", "contrafet", de "contrafet de papa", "de emperador", "de carrasqua", "d'encadenat", etc. Osma, Van de Put y algunos otros autores han intentado desvelar el secreto de estas crípticas denominaciones sin llegar a conclusiones aceptadas sin discusión.

En relación con la temática decorativa, existe unanimidad en que se dan varias influencias ornamentales que se suceden en el tiempo, y que los temas van paulatinamente evolucionando y transformándose en otros. Esta pauta ya fue reconocida por Albert Van de Put en sus estudios de principios del siglo XX. Algunas de sus hipótesis cronológicas, de elevado interés, han encontrado soporte en hallazgos arqueológicos recientes, entre los que destaca el contexto del Castell Formós de Balaguer, el Castell de Llinàs del Vallés o navíos hundidos que analizaremos más abajo.

Veamos las principales series decorativas:

- Loza dorada valenciana clásica de inspiración musulmana (LVDCM). En ella encontramos el tema de las alafias, imitación de la escritura nesjí, reducidas a un lazo invertido entre paralelas, que suele encontrarse formando bandas. Debieron iniciarse ya en el último tercio del siglo XIV según opinan autores como Frothingham, Ainaud o Martínez Caviró. Una primera familia combina temas que aparecen generalmente juntos en dos grupos, alafias, orlas de peces y atauriques por un lado, y alafias y piñas u hom por otro (figs. 163-164).

- Alafias. Pseudo epigrafía nasjí que copia el lema "al-afiya" -la felicidad- de las inscripciones árabes, realizada en general en cobalto, muy estilizada y encerrada en cartuchos o bandas (fig. 165). Se encuentra trazada con pincelada gruesa o fina, con claros paralelos en la loza nazarí por hallazgos de Almería y Granada. Una escudilla encastada en la fachada de Santa María la Maggiore de Roma (1370-1380) presenta un tema geome-



(Figura 163) Fuente de estilo malagueño. Hispanic Society de Nueva York



(Figura 164) Plato con dos pavones enfrentados. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

trizado que podría considerarse precedente de la alafia. El ejemplo fechado más reciente es un plato colocado en la fachada de la iglesia de Santa Catalina de San Sisco (1443) en Pisa según los estudios de Graziella Berti.

- Atauriques. Claramente inspirados en las hojas o palmetas disimétricas de la loza nazarí, aparecen en las piezas tempranas (fig. 166). Suelen presentar hojas lisas, dispuestas formando temas simétricos y se diferencian especialmente de los atauriques carnosos tardíos por no llevar decoración esgrafiada. Los fondos de los paneles ofrecen pequeñas espirales. La pieza fechable más antigua apareció en una fosa del solar de les Corts Valencianes, en un contexto que sus excavadores sitúan en la peste de 1395, aunque de hecho el conjunto muestra materiales encuadrables entre 1360 y el fin de siglo.



(Figura 165) Jarro con la inscripción "Oly de murta". Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

- Orlas de peces. Recibe este nombre una cenefa de gruesas ondas azules entrecruzadas (fig. 166). En algunos tarros del IVDJ se aprecia que se trata de un encadenado vegetal formado por palmetas almendradas, que en general se representa partido por la mitad, con lo que su relleno forma un polígono semejante a un pequeño pez del que deriva su nombre. También se encuentra el tema en la loza nazarí. La pieza fechada más antigua con orla de peces se encuentra entre los "bacini" parietales de Santa María la Maggiore de Roma (1370-1380) (Berti y Tongiorgi, 1985).

- Espirales y paralelas. En piezas de alafias y orlas de peces, y también en algunas del Ave María, encontramos como relleno polígonos con esta decoración. Se trata de un pequeño motivo geométrico que se presenta en cartelas rectangulares, curvas o mixtilíneas. Suele combinar con bandas de pequeñas zarcillos curvos o espirales con hojillas. Podemos aproximarnos a su cronología gracias al hallazgo de piezas heráldicas con estas decoraciones entre las ruinas del Castell Formós de Balaguer, de Jaume de Urgell. El escudo partido Urgell/Aragón que vemos en ellas pudiera pertenecer a Pedro de Urgell (†1408) o a su hijo Jaume, casado con Isabel de Aragón en 1407, cuya inicial "Y" y su escudo losángico partido Aragón/Urgel, aparece en otras cerámicas (Pascual y Martí, 1985). El castillo fue destruido en las guerras de la sucesión de Martín el Humano en 1413, y Jaume fue encerrado en Játiva hasta su muerte. El motivo también se encuentra en escudillas halladas en una fonda medieval de l'Hospitalet de l'Infant cuyo contexto data de los últimos años del siglo XIV.



(Figura 166) Plato brasero decorado con atauriques y peces. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

- Hom, y piñas. Distinguimos entre ambos temas derivados de las piñas o palmetas borladas que veíamos



(Figura 167) Plato brasero con las armas de Felipe el Bueno de Borgoña. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

en las producciones del siglo XIV. Las piñas rellenas de volutas son en general de forma almendrada, mientras el hom o florón persa presenta forma de sombrilla con un corto tallo vertical. El hom, en el cual ha querido verse influencia sasánida, preside en general la composición, como vemos en el plato con dos aves afrontadas del Instituto Valencia de Don Juan (fig. 164), mientras las palmetas se distribuyen organizadas sin centralizar ésta. En un plato del Museo de Sèvres que presenta el escudo partido de Aragón y Castilla, atribuido a María de Castilla y fechado en la tercera década del siglo XV, vemos las piñas. Palmetas con forma de hom aparecen en el plato de Felipe el Bueno del Museo Lázaro Galdiano (fig. 167) o en el que se atribuye a Blanca de Navarra del Museo de Sèvres.

Otras series del grupo de influencia musulmana muestran temas autónomos que a su vez combinan con microelementos decorativos propios:

- Acicate: El tema de los encadenados de espuelas o acicates se representa en reserva en series tempranas. Más tarde combina con bandas con retículas. Se emparentan con esta serie tardía otras decoraciones como bandas con un zarcillo flanqueado por pequeños frutos que alternan con las mismas retículas, o flecos que forman palmetas con las bandas reticuladas, como podemos ver en un plato del Louvre (inv. 9011), incluso bandas con espirales y puntos que pueden fecharse ya hacia 1427 por su presencia entre los "bacini" de Santa Ana de Pisa. Estas series de carácter geométrico se generalizan hacia mediados del siglo XV. Dos “bacini” con acicate portan la heráldica de María de Luna y Alfonso V (Victoria and Albert Museum e IVDJ) y podrían relacionarse con el documento del encargo de la vajilla de la reina María de 1454. El tema del acicate se encuentra también en Málaga en las producciones nazaríes (Puertas, 1992). La iglesia de Santa Caterina de San Sisco en Córcega (1443) conserva “bacini” con acicate en su fachada.

- Bandas de círculos enrejados: Con el acicate debemos relacionar también, por su origen granadino, las bandas de círculos enrejados que combinan con



(Figura 168) Tarro con decoración de “sebqa”. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

espuelas nazaríes en forma de "Z" en algunas piezas. Esta serie es muy popular y no se conocen piezas fechadas, pero podemos situarla hacia el tercer cuarto del siglo XV.

- Sebqa: La decoración de escamas con elementos fitomorfos en reserva, así denominada, frecuente en los grandes jarrones nazaríes, aparece esporádicamente sobre lozas maniseras tempranas relacionadas con la serie de Pula (fig. 168).

- Loza valenciana dorada clásica gótica (LVDCG), o con motivos fitomórficos naturalísticos y de tradición gótica (figs. 169,170). Las fuentes de inspiración se pueden encontrar en las flores que iluminaban los manuscritos, la vidriería, en los alos de los santos en las tablas de la pintura religiosa, y especialmente en el tejido. Frothingham destacó que ambos estilos, los de inspiración musulmana y los gotizantes, son perfectamente sincrónicos como también demuestra la arqueología. Entre los temas de esta serie encontramos:



(Figura 169) Tarro de farmacia con damas. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

- Inscripciones góticas del Ave María (figs. 171, 172). En general las inscripciones de esos platos, trazadas en capitales góticas, incorporan la salutación "AVE MARIA GRA(TIA) PLENA", aunque mucho menos frecuente es que aparezcan otras oraciones como "SENTA CATALINA GUARDA NOS", lemas heráldicos como "NO ES A MI", o letreros de carácter moralizante como "CUM SYS IN MENSA PRIMO DE PAUPERE PENSA", frase extraída de la obra Doctrina Compendiosa y que acompaña una probable representación del evangelista San Mateo (Cerdà, 1991). V. Lerma nos recuerda que las primeras locuciones pueden aludir a las predicaciones de San Vicente Ferrer contra la frivolidad femenina de orar mientras se acicalaban. En cualquier caso son una invocación mariana, lo mismo que los anagramas IHS promovían la difusión del culto a Jesús. Fragmentos de un plato de este tipo fueron encontrados en las ruinas del Castillo de Dordrecht (Holanda), destruido en 1410. Por otra parte la serie puede verse representada, de forma muy naturalista y prácticamente literal a los mismos platos, en la predela de la Última Cena de Solsona, del primer tercio del siglo XIV. A menudo se acompañan de trifolios de hojas azules macizas rematados a veces con flores o puntos, tema llamado por González Martí "tallos largos y finos con hojitas macizas", como ocurre con la serie que veremos a continuación. El retablo de la Virgen de la Anunciación de la catedral de Gerona muestra dos cerámicas de este grupo dentro de un armario, un tarro y una escudilla con un escudo coronado del Reino. Pieza muy destacada es el bací gran con una pareja que flanquea una "b" coronada, en probable alusión a Blanca de Navarra (†1441), viuda del infante Martín el Joven, señor de Paterna (1405-1409), que fue adquirido por D. Guillermo de Osma en Morella y que B. Martínez Caviró fecha hacia 1430.



(Figura 170) Plato con un ciervo. Museo Arqueológico Nacional, Madrid



(Figura 171) Plato de la serie del Ave María con un ave. Museo Arqueológico Nacional, Madrid



(Figura 172) Plato de la serie del Ave María con inicial "Y". Museo Arqueológico Nacional, Madrid

- IHS. Los anagramas "Iesus Humanitas Salvator" aparecen frecuentemente en platos de la serie de la brionia con la particularidad de no estar escritos en capitales sino en caracteres islamizantes que permiten leer "al-Mulk" invirtiendo la inscripción (fig.173). Sin duda era ésta una estratagema que permitía contentar un mercado más amplio con diferentes concepciones religiosas.

- Brionia. Motivo de pequeñas flores alternadas con hojas que penden de zarcillos organizados radialmente (fig. 173). La brionia o nuez blanca se caracteriza por una hoja trifoliada o una especie de fruto con corta vaina, aunque González Martí englobaba esta serie con la posterior bajo el apelativo de "hojas de perejil". De hecho existen numerosas variantes de dibujo. Se encuentra desde el segundo cuarto del siglo XV (1428-1450). Un plato con esta decoración se representa en el libro "Petits Heures" o Codex del maestro de Brujas y Gante de María de Borgoña (1477-1490), mientras un pequeño bote es visible en el retablo de la Piedad de Quarton de Villeneuve-lès-Avigon (1454-1456). En aquella obra se



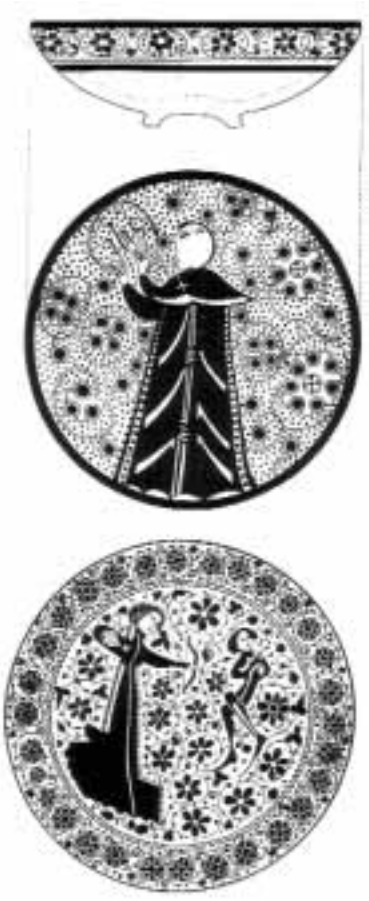
(Figura 173) Bacín de la serie del perejil. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

representa también un plato de alafias y piñas, una jarrita biansada y un plato con la invocación de Jesús (IHS) de la serie de la brionia, dos escudillas doradas y un tarro de hiedra evolucionada. Antes se consideraba que su producción se iniciaba en el siglo XIV por el testimonio del fresco de Nicolò di Pietro Gerini del refectorio de San Francisco de Pisa (1392), donde se veía un bacín con brionia, del cual se ha comprobado al ser restaurado que se trata de un repinte posterior. En la serie de la brionia encontramos platos con rosetas moldeadas en relieve, piezas que deben ser contemporáneas a las llamadas "de coronación" por presentar un relieve con este tema.

- Perejil: Balbina Martínez Caviró distingue el perejil, formado por una pequeña flor de tres o cuatro pétalos deshilachados, encerrados en círculos sobre fondo punteado. Algunos tarros del IVDJ presentan toros o gallos sobre fondo vegetal con este tema.

- Flores de puntos y florones de hojas macizas. El tema principal consiste en una roseta formada por tres, cuatro o cinco gruesos puntos rodeados de finos círculos sobre un fondo finamente punteado. González Martí lo denominaba "anillos con discos". El tema combina a menudo con la serie del Ave María, como vemos incluso representado en la Santa Cena de Solsona. Un gran plato con este tema de la Wallace Collection presenta el escudo de Felipe el Bueno de Borgoña, por lo que es fechable entre 1416 y 1428. En restos de un gran cuenco adquirido por González Martí en Manises vemos la representación de un franciscano identificado como San Bernardino de Siena (fig. 174). Este autor lo fechó a finales del siglo XV al sugerir que sería una obra pintada por Galgano de Belforte, al igual que el plato que representa una dama disparando una flecha a un doncel, conservado en el Louvre, en el que vemos el motivo emparentado de las florecillas en círculo. Frothingham desechó esta cronología por los paralelos que ubican la serie en momentos más tempranos. Recientemente se ha interpretado que ese plato representa a fray Mateo de Agrigento, predicador presente en Valencia entre 1427 y 1428 y figura que causó una honda impresión a la reina doña María. Entre sus méritos están la fundación del convento de Santa María de Jesús y la propagación de la devoción del culto de Jesús y de su anagrama en Valencia (Arechaga y Manglano, 1985). Las flores de puntos se han encontrado en contextos arqueológicos de 1413 en el Castell Formós de Balaguer, y vemos además piezas con esta decoración en las fachadas de Santa Mónica en Fermo (1423) y en la predela de la Santa Cena conservada en Solsona.

- Corona. La corona es un elemento que aparece asociado a diversas decoraciones, desde las tempranas flores de puntos hasta las más tardías rosetas. La serie se encuentra ya en contextos de la segunda década del siglo XV en el Castell Formós de Balaguer. Un importante plato de esta serie combinado con helechos, porta el escudo del Reino y se conserva en el Museo Nacional de Cerámica. Sirve para conocer su vigencia cronológica el plato con las armas de Carlos VII y del Delfín de Francia



(Figura 174) Dibujo de M. González Martí. Plato manisero de Fray Mateo de Agrigento y plato galante de Villareal, hoy en el Louvre

(1470-72). En cuanto a las representaciones pictóricas, la vemos en la Última Cena de Solsona y en el retablo de

Nuestra Señora de los Ángeles con San Francisco, lugar donde mejor se aprecia por un plato en el que un ángel sirve cerezas a la Virgen (col. Muntadas, Barcelona).

- Helechos. Relacionado con la serie anterior encontramos el tema de los helechos hacia mediados de siglo, también llamado de las hojas-pluma. Se trata de largos tallos rematados en hojas lanceoladas o flores del que emergen pares de hojillas. Como en la serie de la brionia, a menudo tallos y hojas azules organizan la composición en bandas. Destaca entre los platos y tarros así decorados uno del Museo de Sèvres que representa un doncel tocado con un sombrero prominente. Ayuda a fechar la serie un tarro del IVDJ que presenta el escudo coronado de las lises de Francia y en cuyo cuello vemos las iniciales "Y", "Y", "O", tal vez alusivas a Yolanda de Aragón, esposa de Carlos VII y madre de María de Anjou, reina de Francia entre 1422 y 1461.

- Castaña. En piezas decoradas con el perejil aparecen a veces unos grandes frutos redondos que reciben el nombre de castañas, aunque también los vemos independientes. Son muy frecuentes en lozas azules pero ocasionalmente combinan con detalles en dorado.

- Flores-lazo. Sobre tarros son visibles grandes flores azules de cinco hojas, macizadas en reflejo, sobre fondos de helechos (fig. 175).



(Figura 175) Tarro con la decoración de flores-lazo. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Balbina Martínez Caviró fecha la serie en el segundo cuarto del siglo XV, aunque ciertamente el perfil de las piezas, caracterizado por un hombro más estrecho que la carena basal, es usual hasta el tercer cuarto de siglo.

Si poco antes de medidos del siglo podemos situar el inicio de las series de coronas y helechos, en la segunda mitad de siglo proliferan éstos y otros temas vegetales evolucionados entre los que podemos ver:

- Media naranja. El tema representa flores o margaritas vistas de frente, inscritas en círculos encadenados (fig. 176). González Martí reconoció esta serie entre los restos de Paterna, habiendo ratificado su fabricación en ese lugar otros descubrimientos recientes de M. Mesquida. Algunas piezas combinan la cenefa de media naranja con lacerías de carácter nazarí, semejantes a las que vemos en paneles de algunos vasos de la Alhambra.



(Figura 176) Plato de la media naranja. Museo de Bellas Artes de Bilbao



(Figura 177) Plato con decoración de ataurique o "garlanda". Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

- Atauriques carnosos. Las hojas carnosas derivadas de las palmetas disimétricas nazaríes, con raíces en los temas ornamentales almohades, hacen su aparición a mediados del siglo XV con un nuevo tratamiento esgrafiado que pretende dotarlas de volumen (fig. 177). En el fondo de los platos se encuentra pequeñas flores y tallos que poseen reminiscencias con los de las series del perejil o hiedra, aunque también aparece la roseta gótica azul y dorada típica de mediados a finales del siglo XV (fig. 178). Esta decoración se generaliza en la segunda mitad del siglo XV, como



(Figura 178) Plato de la serie retículas y rosetas azules. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

avala un plato con las armas de Castilla que pudo pertenecer a Juan II o Enrique IV. Asimismo, su hallazgo en el Castell de Llinars (ante 1448) y en la nave de Cavoli sugieren su inicio poco antes de mediados de siglo. Una pieza relevante dentro de la serie es el plato con guerrero armado con lanza y escudo del IVDJ. González Martí en la serie denominada "derivados de de los atauriques" incluyó platos con grandes temas de florones en reserva, visibles en piezas del Museo de Cluny o en el que presentamos aquí (fig. 179).



(Figura 179) Plato de la serie de atauriques en reserva. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

- Hojas de cardo. Tallos con hojas de bordes aserrados o espinosos se popularizaron en el último tercio del siglo XV. Como en la serie anterior, también suelen combinar con la llamada rosa gótica, existiendo representaciones pictóricas de éstas en obras como el retablo de la Virgen y el Niño de García Benabarre (activo entre 1449-1476), donde se sirven frutas en platos con estos temas. La hoja de cardo preside el plato de la “Caza en la Albufera”(fig. 180) en donde formando planos horizontales vemos dos registros de ondas sobre los que navegan dos pares de barcas. La escena principal se desarrolla en el plano bajo, donde un doncel disparando un arco a la derecha ha herido mortalmente una garza, auxiliado por otro joven con una pértiga en la lancha de la izquierda. En cada una de esas naves se observan las cabezas de dos personajes más. El registro superior muestra otros tres personajes en cada nave, destacando los centrales por sus amplios tocados. La indumentaria representada puede también ayudarnos a fechar estas serie ya que una dama visible en otro plato presenta estrecho talle y falda verdugada, usual hacia 1470 como destaca B. Martínez Caviró. La hoja de cardo ha sido hallada en la nave de Cavoli fechada hacia la mitad del siglo, lo que, de acuerdo a su ausencia en Llinars, apoya una datación post-1448.



(Figura 180) Plato con escena de la caza en la albufera. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

- Hoja de hiedra. Se trata de zarcillos paralelos alineados del que emergen hojas, más o menos carnosas, alternadas unas en azul y otras en dorado (fig. 181). El tema evoluciona desde ejemplares de decoración detallada hasta otros con hojas muy estilizadas que alcanzan el siglo XVI (figs. 182, 183). Un tipo de hiedra, con las hojas dentadas como si fueran de encina o carrasca, parece empezar hacia el segundo cuarto del siglo XV ya que se encuentra



(Figura 181) Jarra de la serie de Hoja de Hiedra. Museo Arqueológico Nacional, Madrid



(Figura 182) Tarro de farmacia con hiedra y escudo con la cruz de San Andrés. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

sobre un plato blasonado de Juan II y Blanca de Navarra. Posteriormente se ve en un jarrón con heráldica atribuida a Pedro el Gotoso de Médici que presenta el emblema mediceo junto al suyo propio de la sortija de diamante en el reverso, fechable con posterioridad a 1466, o en un plato con las armas del abad Miguel Delgado de Poblet (1458-1478). Existen numerosas representaciones pictóricas de esta



(Figura 183) Plato de la serie de hoja de cardo y retículas. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

serie, como el Tríptico Portinari, de Hugo Van der Goes (c. 1474), un Nacimiento de San Juan Bautista de Santa María Novella (Florencia) pintado por Ghirlandaio, el libro Codex de María de Borgoña, la Anunciación del Libro de Horas de Bernardo Martorell, una Anunciación de la colección Mascarell, otra de la duquesa de Parcent, en la de la Catedral de Gerona obra de Ramón Solà, en la del retablo de Lieuche (Provenza) y en la del maestro de Alaquàs. Llama la atención el éxito que esta decoración tuvo al representarse de forma tan abundante en la pintura botes y "terracets"o jarrones biansados con la misma.

Loza dorada valenciana clásica del estilo orfebre (LVDCO). En el último tercio, o mejor a partir de 1470, se introduce un nuevo estilo decorativo en la loza dorada que no sólo afecta a los elementos representados sino a la morfología de las piezas que imitan claramente los prototipos metálicos renacentistas. Se introducen las compartimentaciones radiales realizadas con cordones aplicados (cordoncillo) (fig. 184), o botones en los fondos que imitan un claveteado. Por ello recibe el nombre de estilo orfebre o de la platería. Hacia las dos últimas décadas aparecen además, en opinión de Alice W. Frothingham, las piezas agallonadas o bullonadas imitando repujados (fig. 185). Es frecuente que sus bordes presenten gallones en relieve, fuertemente delimitados por incisiones de punta roma. En todas estas series la composición decorativa se simplifica y se hace repetitiva y los platos se organizan con un esquema semejante a una margarita, en cuyo centro destaca el tema central, generalmente heráldico. Existen pocas piezas que escapan a esta composición con temas más libres, como un gran plato heráldico que publicó González Martí de la colección Stora (González Martí, 1944, fig. 627). Los espacios situados entre los cordones o por los gallones se rellenan siempre con los mismos motivos entre los que encontramos la solfa, el encaje, o los círculos con milanos. Más raramente vemos lacerías en reserva, en ocasiones combinadas con platos de media naranja, así como florecillas, flores de cardo abiertas o cerradas, o haces de espigas, como en un plato que presenta la heráldica de Ferrante I de Nápoles (Instituto Valencia de Don Juan).

La datación de este grupo de piezas generalmente se apoya sobre unos pocos ejemplares heráldicos y escasos contextos arqueológicos. Como ejemplo, un plato presenta el escudo de Castilla y Aragón-Sicilia y se atribuye a Isabel y Fernando (Victoria and Albert Museum), pudiendo datarse entre el año de su matrimonio y el acceso de Fernando a la corona de Aragón (1469-1479). Sin duda éste es donde la decoración de cordoncillo y clavos es más compleja. Por otro lado está el plato citado de Ferrante de Nápoles (1458-1494). Resulta también interesante para fechar la serie una gran fuente de las llamadas bacines o braseros con una inscripción hebraica, al parecer un plato ritual para la Pascua según González Martí, hoy en el Israel Museum de Jerusalén. El cuidado con que está realizada la inscrip-



(Figura 184) Plato de solfas y cordoncillo. Museo Nacional de Cerámica, Valencia



(Figura 185) Plato con gallones de la serie orfebre. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

ción y el riguroso rito presumiblemente asociado a ella, hacen pensar que la pieza debió realizarse antes de 1492, año de la expulsión de los judíos por los Reyes Católicos. Probablemente la pieza fuera encargada por algún miembro de la propia aljama de Valencia o la de Sagunto, quizás la más numerosa por entonces. Una pieza abollonada de esos años es el plato con el escudo abacial de Juan Payo Coello, abat de Poblet entre 1480 y 1499. Otras con decoración semejante continuaron formando parte de los encargos reales hasta la primera década del siglo XVI, a juzgar por un importante plato bacín de la Hispanic Society que porta las lises de Francia, y otro de Fernando el Católico conservado en el Instituto Valencia de Don Juan.

Narrativa decorativa. El tema que preside las composiciones en estas piezas suele ser por antonomasia el emblema heráldico. Ya hemos citado ejemplos que permiten ser fechados, pero cabe recordar aquí que los Boil, señores de Manises estamparon también su heráldica, escudo cuartelado con castillos 1º y 4º y toros en 2º y 3º, sobre varias piezas, entre ellas un plato con brionia conservado en el Museo Victoria and Albert y otro del Museo de Bellas Artes de Lyon -en este caso invertida-. Pero encontramos además damas, jinetes y donceles que manifiestan el repertorio de la literatura trovadoresca o de cordel medieval. Como ejemplo, la escena de un tarro del IVDJ se identifica con la rondalla de "L'estudiant, la dona i el porc", mientras un candelabro de loza dorada del Museo de Cerámica de Barcelona muestra los personajes de la consabida trilogía de la dama, el caballero y el dragón, que tanto alimentó la literatura amatoria y caballeresca ensalzando el valor del varón para liberar a la amada de las fauces de la bestia. Literariamente más elaborado es el tema tratado en el importante plato adquirido por Paul Tachard en Vila-real a finales del siglo XIX, hoy en el Louvre, que representa una dama que dispara un arco cuya flecha atraviesa el cuello de un doncel. Éste contiene una clara alusión a literatura galante de la poesía de Ausiàs March, evocada por V. Lerma (2002), o de versos como los de D. Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, dedicados a Margarita de Prades y titulados "Planto de la Reina Doña Margarita": "Venid, venid, amadores,/ de la mi flecha feridos,/ e sientan nuestros sentidos/ tormentos, cuytas, dolores;/ pues que la muerte levar/ ha querido e rebatar/ la mejor de las mejores". Efectivamente, los aspectos estilísticos y literarios de ese plato lo relacionan de forma sólida con el universo próximo de la reina viuda Margarita de Prades como musa del amor, y además con su entorno cronológico y social inmediato, el señorío de Paterna de su antecesora en el trono la reina María de Luna, como en su día intuyera González Martí. Pero las figuras humanas pueden evocar en ocasiones temas religiosos como puede interpretarse por el plato en el que vemos una dama portando un cántaro en su regazo y otro sobre la cabeza, identificada con la Samaritana por V. Lerma, o representaciones de San Martín, San Julián, San Mateo o Fra Mateo de Agrigento que este mismo autor nos recuerda.

Grifos, leones, ciervos, garzas, toros, pájaros y águilas con las alas explayadas en los reversos, aparecen tratados en general como figuras macizas tanto en la loza dorada como en la azul, con dibujos muy semejantes incluso a los de los socarrats. La influencia de las decoraciones florales del tejido contemporáneo es por otra parte evidente y ha sido destacada por M. González Martí, A. W. Frothingham y B. Martínez Caviró. Las escenas de caza y pesca no son muy abundantes pero podemos ver una cacería de liebres con perros en un tarro de farmacia con decoración de zarcillos de flores y hojas (IVDJ) o la caza en la albufera ya mencionada.



(Figura 186) Escudillas con aves estilizadas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

Finalmente Frothingham publicó un plato, perteneciente a la colección Mante de Marsella, en el que un jinete se defiende del ataque de un león.

La loza dorada del siglo XV se completa con una producción masiva de escudillas en las que se representan pequeñas águilas posadas (fig. 186), con gran varie-



(Figura 187) Escudilla "de monja", con un ángel. Museo Nacional de Cerámica, Valencia



(Figura 188) Escudillas con palmetas en círculos. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

dad de trazo desde minucioso hasta muy desgarbado, o ángeles de cuerpo rayado y alas explayadas llamadas escudillas de monja (fig. 187), o incluso las más simples con palmetas radiales encerradas en círculos realizados por someros trazos -tema llamado por González Martí palma abierta y círculos- (fig. 188). Estas piezas abarcan todo el siglo y su cronología puede inferirse de la evolución de las bases, anulares a principios de siglo y con pies macizos más tarde, y de la menor o mayor apertura de la boca, las modernas más anchas.

Cronología aportada por contextos cerrados. Es relevante la información que procede de contextos arqueológicos cerrados, la cual complementa y permite precisar la obtenida por la heráldica o las representaciones pictóricas a las que hemos ido haciendo referencia. Frothingham citó el hallazgo de cerámicas maniseras con decoración del "Ave María" en el castillo de Dordrecht en Holanda, destruido en 1410. El Castell Formós de Balaguer, arrasado en 1413, deparó el hallazgo de piezas con las siguientes decoraciones en azul y dorado: tipo Pula, espirales y paralelas, Ave María, coronas, zoomorfos centrados, perejil y brionia, palmetas radiales estilizadas y flores de puntos. El pecio de Carro cerca de Marsella, ofreció piezas decoradas con coronas, aves centradas y escudillas de trifolios azules que suelen completarse con flores de puntos, manifestando un contexto fechable en el primer tercio del siglo XV. Sin embargo otro pecio excavado en Cavoli (Cerdeña), al parecer hundido a mediados del siglo XV, contenía azulejos heráldicos con hojas de cardo, platos, escudillas y otras formas con brionias, escudillas de orejetas con palmetas impresas, rosetas góticas y hojas almendradas que en general acompañan a los atauriques carnosos. Restos de un navío hundido cerca de Denia portaba un cargamente de platos de la serie de flores de puntos, trifolios y rosetas en relieve y pequeñas flores azules inscritas en círculos como las de la brionia, además de escudillas con círculos trazados a compás e iniciales góticas del AVE MARIA. El castell de Llinars es otro conjunto cerrado que podemos traer a colación ya que fue destruido por un terremoto en 1448. Por ese hecho documenta las series representativas de la primera mitad del siglo XV entre las que vemos piñas y alafias, paralelas y espirales, Ave María, Pula, atauriques macizos, coronas, brionia y perejil, flores de puntos, palmetas radiales simplificadas, rosetas en relieve, helechos, ataurique carnoso y un fondo de la coronación en relieve (Barrachina y Miralles, 1983). El testimonio de la colonia portuguesa de Qsar Seguir en Marruecos es importante para conocer los materiales de origen valenciano que llegaron allí entre 1458 y 1550 (Redman 1986), y que por tanto fueron fabricados en ese período, entre los que encontramos las decoraciones de la solfa, los cardos abiertos, compartimentos radiales macizos y con espirales, milanos y hoja de cardo. Finalmente el testimonio cronológico de los "bacini" pueden aportar algo de luz (Berti, 2002). El convento de Santa Ana de Pisa, cuya construcción se fecha entre 1375 y 1427, presenta piezas de la serie de Pula y decoración de brionia y de rosetas; Santa María de Luques, fechada hacia 1390, Pula y brionia; San Bernardino de Amantea (Calabria), brionia, rosas, animales y flores de puntos, en un conjunto fechado en 1436; finalmente, en Santa Catalina en Sisco (1443) vemos piezas con decoración de orla de peces, palmetas radiales y acicate.

Loza azul.

En el capítulo anterior veíamos los grupos principales de la loza azul por lo que aquí nos centraremos en delimitar su posible datación en relación con los tipos vigentes en el siglo XV. A pesar de la alta cronología que se da a las producciones valencianas en azul localizadas en yacimientos como la fortaleza de Rougiers o Avignon (Francia), donde se considera su presencia frecuente desde inicios de la segunda mitad del siglo XIV, es difícil encontrar sitios arqueológicos en España que corroboren esta temprana datación para las series allí documentadas. En el siglo XIV podemos incluir plenamente la loza valenciana azul simple de influencia malagueña (LVASM) y la loza azul esquemática (LVAE), que se han hallado en contextos anteriores a 1395 en el yacimiento de la calle Unión, que se supone formado como medida higiénica contra la peste en el brote de dicho año. También de este yacimiento procede un candil del grupo de loza azul compleja geométrica (LVAC), decorado con una banda de retícula, junto con atauriques en azul y dorado que vemos también en piezas azules (fig. 189), datación alta



(Figura 189) Plato azul con atauriques y temas de espirales y paralelas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

que corrobora el hallazgo de este grupo en niveles precoces de Rougiers. Las decoraciones realizadas en azul de las piezas halladas en la calle Unión poseen ciertamente un aspecto arcaico, muy simple e incluso de realización torpe, algo alejado de los ejemplares clásicos del siglo XV. En yacimientos claramente fechados más antiguos, como la alquería de Torre Bofilla (a. 1348) sólo encontramos loza azul malagueña de piezas en dorado y azul sin dorado. Es sintomático que sitios como la hospedería de L'Hospitalet de l'Infant, anterior a finales del siglo XIV, también ofrezca escasos ejemplares de loza azul compleja geométrica y piezas con el motivo de las espirales y paralelas. Hallazgos de un pecio localizado en aguas de Cabrera (Museo de Tarragona) muestran escudillas con filetes concéntricos, con radios sencillos y con palmetas radiadas (grupo LVASG). En el pecio de Carro cerca de Marsella, vemos las escudillas de palmetas radiadas junto a piezas en azul y dorado de la serie de coronas, iniciales góticas, flores de puntos, etc., en un contexto que parece situarse en el primer tercio del siglo XV.

De hecho, todos los grupo enunciados perduran en el siglo XV y la cronología concreta de cada pieza, con motivos siempre muy semejantes, cabe asignarla a partir de aspectos morfológicos complementarios como la presencia de bases anulares, indicio de mayor antigüedad, o pies en forma de disco macizo, hacia fines del primer tercio de siglo, y la desaparición de las base en algunas piezas hacia mediados del mismo. La loza azul esquemática se fabricó también sin duda en el siglo XV a juzgar por piezas heráldicas que combinan las lises de Blanca de Navarra con el escudo de los Luna referido a Martín el Joven, y que por tanto debemos fechar entre 1405-1409 (Mesquida, 2002, lám 55, p. 105).

Sin embargo conviene llamar la atención sobre la presencia precoz de loza azul gótico-naturalista (LVAG) en el Castell Formós de Balaguer, donde un gran plato presenta un águila con las alas explayadas sobre un fondo de palmetas rayadas usual en el grupo de la loza azul simple. Restos de un plato exactamente igual fue hallado en Rougiers, lo que parece sugerir una datación de este tipo hacia la última década del siglo XIV y en cualquier caso antes de 1413. Águilas semejantes a las de ambas piezas podemos ver en un fragmento de plato hallado en Paterna (Mesquida, 2002, lámina 90) y en una escudilla en el IVDJ (Martínez Caviró, 1978, nº 29) con elementos de relleno que parecen algo más modernos.

Otros rasgos decorativos permiten también realizar precisiones de datación en relación con las series figurativas de la loza azul gótico-naturalista, por ejemplo a partir de personajes con su indumentaria característica, o de la fauna paralelizable con piezas fechadas, e incluso por la presencia de elementos vegetales de relleno que pueden ser similares a los utilizados en la loza dorada. Como ejemplo de ello podemos citar los numerosos zoomorfos con águilas, leones o grifos que presentan el fondo cubierto con el tema del perejil (Mesquida, 2002, lámina 90, p. 164) o de los helechos (Mesquida, 2002,



(Figura 190) Plato de loza azul gótico-naturalística con un jabalí. Museo Nacional de Cerámica, Valencia



(Figura 191) Plato de loza azul gótico-naturalística con una pera. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

lámina 76, p. 143) (figs. 190, 191), atauriques, u hojillas trilobuladas combinadas con epigrafías, e incluso la presencia de la serie de la castaña como tema principal, típica del segundo tercio de siglo (fig. 192).



(Figura 192) "Pot" decorado con la castaña. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

En la segunda mitad de siglo la presencia de un nuevo repertorio morfológico con escudillas bajas y abiertas o platos acuencados puede ser una mejor guía cronológica junto a la aparición de nuevos temas decorativos. Entre las decoraciones fitomórficas se encuentran grupos de grandes palmetas o rosetas trazadas con un grueso pincel (Mesquida, 2002, lám XXVIII-XXIX), o pequeños escudetes centrales que encierran elementos zoomorfos como conejos o leones rodeados por cenefas geométricas de grandes retículas de rombos (fig. 193) o



(Figura 193) Lebrillo azul de Paterna con retículas. Dibujo M. Mesquida. Museo de Cerámica de Paterna.

de rosetas alineadas de trazo grueso. Proliferan las orlas geométricas con acicates o bandas con triples filetes y en general los fitomorfos o piezas del grupo esquemático de trazo grueso.

Tipologías de la producción decorada del siglo XV en loza fina.

En loza fina o decorada predominan escudillas, platos, cuencos, jarros, cantarillas, tarros, copas, lámparas, bacines, albahaqueros, aceiteras, vasos o "terracets", jarrones con dos grandes asas, que presentan unas características propias en cada momento.

Albahaqueros. Grandes macetas con altos pies, llamadas "alfabeguers", forma de copa y crestería de almenas, círculos o botones aplicados, se encuentran desde finales del siglo XIV como piezas de representación, ya que vemos sobre ellas heráldicas de personajes prominentes como Jaume de Urgell. Las más sencillas son troncocónicas aunque pueden ir profusamente decoradas, como la conocida pieza paternera que presenta varias damas. Perduran con pocas variaciones a lo largo de todo el siglo.

Alcuzas. "Setra" o "setrill" son los términos usados para designar los contenedores de aceite o las aceiteras. Los jarros de cuerpo abombado, estrecho cuello y pie pueden presentarse en ocasiones con gollete, como la conocida pieza del IVDJ que muestra la inscripción “Oly de murta”.

Bacines. Grandes platos cilíndricos con prominente ala, más o menos hondos según su destino sea servir en la mesa o presentar el jarro de aguamanil, que son llamados "bacins magnos" e incluso "aiguamans". La forma está en uso hasta finales de siglo cuando se substituye por piezas grandes con el perfil de los platos del estilo orfebre como indica "Item dos bacins grans gallonats ab la rosa y vores daurades ab les armes del Sor. Duch", en la relación de bienes del Duque de Gandía en 1492.

Barriletes. Los "barralets" se mencionan ya en el siglo XIV aunque no se conoce qué se designaba con este nombre. Suelen confundirse con los "refredadors" que tienen forma de cantimplora de barrilete.

Cantarillas. Siguen la morfología del siglo XIV, con cuerpo globular y dos asas, aunque a principios de siglo se desarrollan las de base plana.

Copas. Las copas o “greals”en forma de cáliz simple, se encuentran especialmente en loza azul, pero en la dorada existen algunos raros ejemplares grandes.

Cuencos. O "safes" y “escudelles grealenques”, son piezas grandes cóncavas. En la primera mitad de siglo es frecuente que presenten unas pequeñas asitas en el borde. Por lo general, pierden la base hacia mediados de siglo.

Escudillas. Las "escudelles" más antiguas presentan perfil semiesférico, un diámetro de unos 15 cm. y base con pie anular. Hacia la segunda década se generalizan los pies macizos en todas las producciones, desapareciendo hacia mediados de siglo en las doradas. Hacia la segunda década aparecen las escudillas con asas horizontales o de orejetas, primero de forma apuntada y más adelante lobulada. Hacia finales de siglo éstas reducen su capacidad interior.

Jarrones con dos grandes asas. Se trata de una morfología creada en el siglo XV para satisfacer la demanda de productos de alta representación. Inspirados de alguna manera en los vasos de la Alhambra, se reconocen por un alto pie, cuerpo esférico y alto y estrecho cuello flanqueado por dos asas en forma de aletas más gruesas en la parte superior. Su producción se inicia a partir de la tercera década del siglo. Muestran el mayor virtuosismo de la loza dorada del momento al ofrecer piezas heráldicas que llegan a los 50 cm. de altura.

Jarros. Los "pitxers" presenta un cuerpo alto, a veces con un pié y una sola asa. A principios de siglo desaparece el pie substituido por una base plana, en especial en las producciones más económicas de loza azul. Hacia mediados de siglo encontramos pies de copa, más altos y esbeltos en las piezas de loza dorada o azul de calidad. En la segunda mitad de siglo aparecen los jarros con un alto pie de copa, semejantes a los jarros de aguamanil realizados en metal. A finales, incluso se presentan abollonados con relieves.

Lámparas. Los "gresols" pueden ser pequeñas lamparillas de plato con piquera de pellizco o de doble plato con un alto pie, generalmente realizadas en loza azul. Las más representativas son los grandes "candelers" de pie alto. A veces se trata de simples bases para colocar un pequeño candil autónomo mientras en ocasiones presentan doble plato para el aceite. El disco o plato superior suele decorarse con la mano de Fátima y las llaves de paraíso.

Lebrillos. Como sus homónimos de loza ordinaria, los "llibrells" eran grandes piezas troncocónicas frecuentes en loza azul y verde y manganeso.

Orinales. Los "orinals" aparecen citados entre los bienes de Ausiàs March, aunque podían designarse también bajo apelativos como "bací" o "servidora". Son pequeños recipientes troncocónicos con prominente ala y robustas asas.

Platos llanos. Se denominaban "plats" o incluso "talladors". Al inicio del siglo presentan un perfil de disco bajo con rebajes interiores marcados y base anular o maciza, aunque también los hay sin pie con la base algo ahuecada. Hacia mediados de siglo el perfil se suaviza, la carena entre el ala del plato y la concavidad puede presentar un cordón elevado y la base muestra un fuerte umbo interior. A partir de la tercera década se producen los platos del estilo orfebre, de perfiles sinuosos y con gallones o abollonados.

Platos hondos. En general presentan el borde en ala separada de la concavidad, y pie anular o macizo en los ejemplares antiguos, substituido por base cóncava posteriormente. No son comunes los platos hondos con ala marcada lisa en loza dorada más allá del tercer cuarto de siglo que se substituyen por platos hondos troncocónicos.

Terracets. Con ese nombre se designan botes o jarros para flores. La denominación puede ser genérico-funcional y no referirse a una morfología, ya que la función de contener flores "terracet per a tenir flors" que se cita en algunos documentos, se realiza indistintamente con tarros, jarritas o jarros.

Tarros. Los "pots" para guardar especias o medicinas copian modelos orientales, aunque son más cilíndricos y con las carenas más marcadas y un cuello cilíndrico destacado abierto en el siglo XV. En la segunda mitad de siglo la boca se hace más estrecha y el cuello se invierte abriéndose hacia el cuerpo.

Vasos. Hacia la segunda mitad de siglo aparece una forma troncocónica abierta con un pie bajo y forma de vaso de vidrio, que generalmente se decora con ataurriques carnosos.

Loza vidriada y obra aspra

Cerámica común con cubierta de plomo.

La producción utilitaria no decorativa recubierta de vidriado de plomo se dedicaba a las actividades de cocina, almacenamiento, iluminación. El centro mejor conocido de su fabricación es Paterna, del cual se han publicado numerosos trabajos debidos a Mercedes Mesquida y a François Amigues. En sus alfarerías se han encontrado para cocina cazuelas de cuerpo troncocónico muy simples de realización y ollas de cuerpo globular con base aplanada y ligeramente abombada, estrecho cuello y pequeñas asas verticales. Entre las formas de almacenamiento predominan las orzas de cuerpo oval, base llana y borde aplanado, con dos asas en el lomo, recubiertas con barniz de plomo o turquesa, al igual que los lebrillos. Las redomas presentan cuerpo piriforme y estriado, estrecho gollete y una asa vertical. El repertorio se completa con candiles, candeleros y linternas de formas semejantes a las piezas decoradas.

"Obra aspra"

Con esta denominación, que aparece en la documentación medieval, se englobaba la producción de cerámica doméstica sin vidriado, de carácter esencialmente funcional. Entre ellas encontramos las tinajas, los barreños, lebrillos, cántaros y cantarillas, ollas, cazuelas, etc. Muchas de estas piezas se llegaron a marcar con sellos, ya en el siglo XV, especialmente las tinajas, las placas de los socarrats y los discos o las barras utilizadas para cargar el horno, rodells (fig. 194) y marrells, los cuales llevan a veces esgrafiados los nombres de los alfareros como Hasan, Muhamad, Yusuf, o



(Figura 194) Rodell con antropónimo musulman. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

sellos impresos que han sido estudiados por Almarche o Alfonso Barberá. Las decoraciones son plásticas aunque en ocasiones se pintaban con óxido de manganeso.

El centro de producción mejor conocido es Paterna gracias a los trabajos de Mercedes Mesquida y François Amigues. Produjo todos los tipos que enunciamos, sin descartar que otros focos como Alaquàs, Quart, Mislata e incluso Manises fabricaran "obra aspra" en menor cantidad. Una especialidad muy demandada en Paterna, además de las "gerres d'estibar" y dels "cocis", eran las formas y los porrones para azúcar que se citan en unos 15 contratos conocidos, todos de alfareros paterneros entre los que se mencionan profusamente los apellidados Alcudori, que abarcan de 1415 a 1439.

Series fabricadas y sus características:

Albahaquero. Troncocónico, con decoración pintada de zarcillos con hojas rayadas o lisos, a veces con zoomorfos, castillos o antropomorfos, que parecen fecharse hacia mediados de siglo por la presencia de helechos como motivo de relleno.

Barreños, de cuerpo troncocónico en la parte inferior y cilíndrico en la superior y un grueso labio plano. En la parte baja pueden presentar un aliviadero. No suelen decorarse y eran utilizadas en la colada con cenizas y a menudo para el transporte de loza.

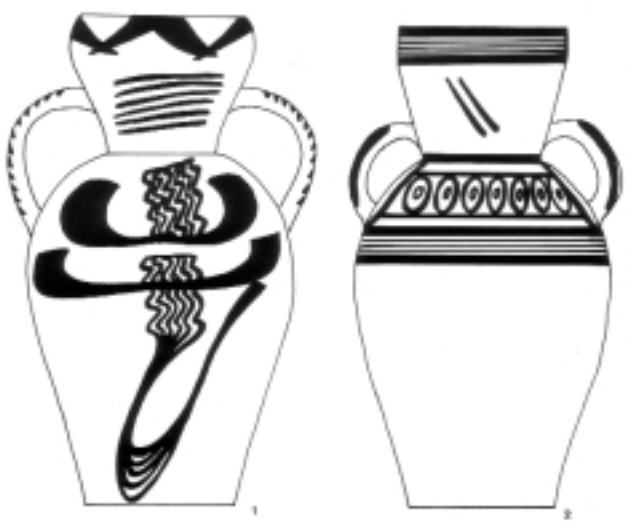
Cántaros. La morfología general se mantiene similar al siglo anterior pero cambia la forma del cuello y el borde, que se convierte en un cuerpo troncocónico de paredes convexas (Amigues, 1987), así como las decoraciones que presentan mayor complejidad con bandas o motivos de hojas de helecho estilizadas inspirados en la loza decorada (fig. 195). Las asas, verticales, se sitúan sobre la espalda y en el arranque del cuello y pueden llegar a ser casi circulares.

Lebrillos. Siguen la morfología tradicional troncocónica, con labio horizontal. En ocasiones presenta decoración pintada de múltiples trazos rectos u ondulados.

Morteros o almireces. Su cuerpo es troncocónico con paredes muy gruesas, agarraderas en el labio y pico vertedor.

Orza. En Paterna se fabricaron piezas de cuerpo ovalado, base plana y labio algo exvasado, que medían entre 30 y 40 cm. de altura.

Tinajas. Existen grandes tinajas o "gerras" cuya capacidad podía llegar hasta los 800 l., realizadas para



(Figura 195) Cántaros de Paterna del s.XV. Dibujo M. Mesquida. Museo de Cerámica de Paterna

contener vino, con un aliviadero bajo. Su cuerpo es ovalado, con base plana y poseen la boca con dos morfologías básicas: una de labio grueso y de sección circular aplanada y otro con cuello cilíndrico y borde plano horizontal prominente. Se utilizaban para el almacenamiento de líquidos y puntualmente en el transporte de vajilla, por lo que se encuentran referencias a su capacidad en cerámica que indica que se realizaban en diversos tamaños, entre una y media (216 piezas) y seis "grossas" de escudillas (864 piezas). Estas tinajas solían llevar sellos impresos con los nombres de los alfareros como Vicent Torrent, Martí, o emblemas como la torre o la ballesta. Otras tinajas menores, de unos cuarenta a setenta litros, servían para el transporte de vino o aceite. Existen dos tipos: ovoide de base abombada, con el borde engrosado vertical y dos asas de puente flanqueando el cuello aunque separadas de él y sobre el cuerpo, y otra sin asas, de cuerpo ovalado y base plana, corto cuello y amplio labio aplanado.

Además de estos tipos Paterna fabricaba cerámicas para la elaboración de azúcar que se componen de dos partes, una tinaja troncocónica baja con un grueso labio y un vaso apuntado con un pequeño agujero basal por el que se filtraba la melaza. Entre el repertorio se encuentran también "canons" o tubos para desagües, codos de canal, etc.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS

10. La azulejería medieval valenciana (1238-1500).

Los alfareros musulmanes establecidos en Valencia desarrollaron ya la azulejería decorativa, como demuestra el andén del patio de la conocida casa musulmana de Onda (Estall, 2003, Estall y Alfonso, 1999, Servei d'Investigació Arqueològica Municipal, 1990: 207). La fuente hallada en la plaza de la Figuereta en Valencia, que en su día describiera M. González Martí (1952, II: 130) atribuída a cronología almohade, se trata de una composición estrellada de aliceres que se cierra con azulejos de línea quebrada, de la que nos hemos ocupado en el capítulo 7. El contexo cultural de esta fuente ha sido corroborado por ulteriores hallazgos de la Almunia musulmana encontrada bajo las ruinas del Palacio Real de Valencia (Lerma, 1990), la Almoina o la calle de la Pau. Otros restos de aliceres procedentes de las calles Concordia, Almudín y Santa Teresa, situan estos elementos en el siglo XIII o inicios del siglo XIV, y sus paralelos se encontrarían en los alicatados marroquíes localizados bajo la mezquita de Al-Bu'inaniyya de Fez. Esta producción se caracteriza por azulejos monocromos en blanco, turquesa, morado y melado de formas geométricas como zig-zags, hallados en la fuente mencionada y en el Alcázar de Paterna, rectángulos, estrellas, pentágonos, etc. modelados en taller y no cortados en la puesta en obra.

La azulejería posterior a la conquista sigue estos modelos y añade una producción esmaltada de pincel que incorpora temas figurativos en verde y manganeso, en un primer momento, y en azul más adelante. Cabe mencionar que la azulejería valenciana de los siglos XIII y XIV no es influenciada por las producciones europeas contemporáneas difundidas por la arquitectura románica, benedictina, cisterciense o gótica, si no que lo es especialmente por la tradición mediterránea y por el mundo musulmán. Prueba de ello es el hecho de que el azulejo pavimental europeo sigue diferentes tradiciones, bien documentadas en Francia, Bélgica, Países Bálticos o Gran Bretaña e Inglaterra. En este último lugar se encuentra en desarrollo ya desde finales del siglo X hasta mediados del siglo XII, y aparece ligada esencialmente a edificios religiosos. Sus producciones más antiguas se realizaban con azulejos en bajorrelieve con cubierta de plomo, en melado, verde o marrón, que se colocaban cubriendo muros o pavimentando las proximidades del altar. Se han documentado talleres y edificios en el área de Winchester (Bury St Edmunds, St Albans o en el propio Winchester), y en Coventry o Trent (Graves, 2002). Westminster Abbey, sin embargo, posee azulejos vidriados planos fechados hacia finales del siglo XI. La azulejería con decoración en relieve se extendió por Inglaterra, Alsacia, Dinamarca y Chequia en el siglo XII. La abadía cisterciense de Sorø, en Dinamarca, posee los azulejos más antiguos del norte de Europa fechados a finales de aquel siglo, mientras en el siguiente se expandió hacia Suiza, los Países Bajos y Escocia, en este caso en relación con la ruta de peregrinaje hacia St. Andrews. Muchos de estos azulejos se realizaron a molde, pero la mayoría presentan decoraciones estampilladas en diferentes combinaciones sin ningún recubrimiento vidriado (St. Urban de Zofingen, en Suiza y regiones vecinas de Alemania) (Graves, 2002). Otro tipo de azulejo pavimental iniciado en el siglo XII se decoraba con dibujos lineales simples, incisos o impresos, modelo que no se asocia a los cistercienses entre los que, al parecer, resultaban más apropiados los azulejos monocromos marrones o negros dados los estrictos preceptos de la Orden. La mayoría de estos ejemplares se fechan entre 1190-1220, pero los de Orford Castle en Suffolk pertenecen a los años 1165 al 1167. Sin embargo, el tipo de pavimento cerámico más usual desde mediados del s. XII fue el mosaico formado a partir de combinaciones de diversas losetas geométricas monocromas en amarillo, negro, verde y marrón. A veces se cortaban antes de colocar, y en otras la loseta se conformaba en el taller antes de cocer. El pavimento de azulejos de tipo mosaico se inspira directamente en modelos romanos de *opus sectile u opus alexandrinum*, como vemos en el caso del de la Catedral de Rouen, copiado en cerámica en otras iglesias como por ejemplo en Saint-Ouen de la misma ciudad. La extensión de esta decoración colorista en edificios cistercienses causó cierta desaprobación como manifiesta la conocida reprimenda al Abate de Pontigny en 1205, aunque en la segunda mitad del siglo XIII el Capítulo General del Císter permitió su uso. La abadía de Beaulieu en Hampshire (1227) presenta uno de los ejemplares mejor preservados y más antiguos. En el siglo XIII los talleres de París inventaron el mosaico cortado para formar las composiciones decorativas llamadas de *"azulejos de mosaicos rectilíneos"*. En las abadías cistercienses se utilizaron además los *"azulejos de decoración incisa a mano alzada"* entre finales del siglo XII e inicios del siglo XIII, y posteriormente los *"estampados en crudo"* o los *"decorados en relieve"*.

En la segunda mitad del siglo XIII los mosaicos geométricos fueron totalmente reemplazados por los azulejos decorados con engobes, en general cuadrados (Norton, 1992). Estos azulejos *"a la encáustica"* y sus variantes, se caracterizan por presentar el dibujo grabado y relleno de engobe de otro color bajo cubierta de plomo. Su origen se sitúa hacia 1220-1250, y uno de los casos más interesantes por su calidad es el de la abadía Benedictina de Saint-Pierre-sur-Dives, modelo normando de gran perfección que influenció numerosos pavimentos de Île-de-France y que se expandió posteriormente por Inglaterra, Francia, Bélgica y Flandes. En España sólo se conocen ejemplares con esta técnica procedentes de la abadía cisterciense de Santes Creus, con motivos de flores de lis. En la abadía de Hailes en Inglaterra se utilizó, hacia 1278, otra técnica consistente en combinar azulejos de cocción oxidante y cocción reductora, formando reticulados que combinan azulejos negros o grises con otros de tonos rosados. La decoración esgrafiada sobre engobe, una variante de la encáustica, fue usada en la Capilla Prioral de Crauden en Ely (Cambridgeshire) hacia 1324, y desde allí la técnica se extendió perdurando hasta fines del siglo XV. Una técnica similar se usó para los azulejos de *"línea*

impresa de contrarrelieve", frecuentes en Irlanda hacia fines del siglo XIII y en la zona del Rin o en los Países Bajos. En el tercer cuarto del siglo XIV encontramos azulejos de relieve en la zona de East Anglia similares a otros del área del Rin (Graves, 2002).

Como hemos dicho, la tradición mediterránea sigue modelos diferentes. Se basa en las decoraciones realizadas en loza vidriada y estannífera monocroma o decorada a pincel cuyos antecedentes pueden buscarse incluso en los antiguos imperios mesopotámicos. Sin embargo fueron los musulmanes quienes desarrollaron el ladrillo decorado como recubrimiento arquitectónico, no sólo para pavimentación sino también para recubrimiento mural. En el siglo IX encontramos en Samarra los azulejos monocromos de la Mezquita del Viernes (847-861) o del Palacio de al-Mu'tasim (c. 860), o los figurativos de reflejo metálico del Palacio de Giâusuaq al-Khaqani, ejemplos que se difundieron rápidamente hacia el occidente mediterráneo como demuestran el Mirâb de la Gran Mezquita de Kairuán (862-875) o los restos de Raqqada o Abasiya (Túnez). Ejemplos precoces de alicatados exteriores con piezas monocromas en forma de estrella se encuentran en Mahidiyya (Túnez) entre los siglos X y XI, y en la Qutubia de Marráquex (Marruecos), o la propia Giralda en el siglo XII, y otras aplicaciones en la Torre del Oro de la cerca musulmana de Sevilla ya del siglo XIII (Zozaya, 2000).

Por otra parte, los ladrillos o azulejos esmaltados monocromos son frecuentes en Italia desde mediados del siglo XIII, especialmente en colores turquesa, melado, violeta de manganeso o blanco (Tumba de Egidio Foscherari, 1289). Unos azulejos de San Francisco de Asís, fechados antes de 1253, presentan decoraciones en verde y manganeso sobre fondo blanco con lacerías de estrellas de ocho puntas, a veces con polígonos en melado, rosetas de cuatro hojas y ajedrezados con cuadrados y diábolos. Con éstos se relacionan las placas triangulares de las pechinas de la cubierta del cimborio de San Pietro 'ad Oratorium" de Capistrano, donde se representa un Agnus Dei, entre otros temas, en protomayólica bicroma sobre fondo blanco. También se encuentran piezas modeladas pintadas en verde y manganeso, como las cruces de San Giacomo Maggiore de Bolonia (c. 1290) y del Duomo de San Sabino en Bari (c. 1292)), o placas con trazas geométricas en Castel Lagopesole. Azulejos cuadrados con temas figurativos como rostros humanos y animales, rosetas, etc. realizados en verde y negro sobre blanco, se usaron entre 1320 y 1349 para decorar la fachada de San Martino de Luca (Gelichi y Nepoti, 1999). Fuera de España son conocidas las placas del monumento al papa Benedicto V de la catedral de Santa María de Hamburgo, erigido en 1320 (Berendsen et al. 1967: 60), con imágenes de santos también realizadas en cobre y manganeso sobre blanco estannífero.

La arquitectura mudéjar turolense y castellana será influenciada por los ejemplos musulmanes y por los apliques cerámicos de columnas y arquillos de Ravello o Salerno del siglo XIII (Gelichi y Nepoti, 1999), así como por los platos o *"bacini"* encastados en muros (Berti 2002), como vemos por las incipientes aplicaciones cerámicas vidriadas de Santa María y el Salvador de Teruel, Santa María de Ateca o San Miguel de Belmonte de Calatayud, fechables entre los siglos XIII y XIV, o de San Román y Santo Tomé de Toledo, de hacia el año 1300, donde encontramos columnillas, capiteles, platos y piezas planas (Martínez Caviró, 2000).

Hallazgos de Santa Marina, de la Catedral de Sevilla o de Córdoba, documentan azulejos heráldicos en relieve con vidriado de plomo y a veces con cubierta de estaño para las tumbas de los infantes Felipe (1275) y Enrique (1294-1303). Por otra parte, ya en el siglo XIII se fabrican en Cataluña azulejos hexagonales o triangulares decorados en verde y manganeso sobre blanco estannífero, según hallazgos de los llamados baños árabes de Gerona, fechables en 1294, y otros de la Sala Capitular de la Catedral de Tarragona (1309-1315). En la Comunidad Valenciana han aparecido azulejos decorados en verde y manganeso con escenas de caballeros en justa, o motivos fitomórficos o geométricos (Xàtiva, Manises, Valencia), temas iguales a los que vemos en la loza decorada en verde y negro contemporánea. En los inicios del siglo XIV parecen coexistir tres grupos técnicos bien definidos en las producciones valencianas, los ladrillos bizcochados, a veces decorados con sellos impresos, los ladrillos vidriados monocromos y las piezas decoradas a pincel.

El gremio de ladrilleros.

La noticia más antigua de la fabricación de ladrillos en Valencia se encuentra en la franquicia de 1252 en la que se permite a los cantareros del arrabal de Játiva fabricar cántaros, ollas, tejas y "rajoles".

González Martí comenta que, en la ciudad de Valencia, el gremio de albañiles incluía al oficio de ladrilleros. El privilegio de Pedro I de diciembre de 1283, concedía a los artesanos el poder convocar juntas y elegir a sus representantes, pero no menciona a los ladrilleros ni a los albañiles. Ya el 23 de octubre de 1307 se indica el precio del millar de ladrillos, y el 22 de julio de 1308 se prohíbe la reventa de ladrillos o "rayola blanca e rayola mijancera" a "null hom de qualque condició o ley que fasa rayola" (a cualquiera del oficio). En 1392 se ordena el séquito que acompañará al rey Juan I en su visita a Valencia, y los albañiles y ladrilleros se incluyen en el gremio de braceros, cuyo patrón fue San Pedro, por lo que el emblema de su casa gremial era un muro de ladrillos sobre el que se superponía un gallo inscrito en un rombo (fig. 196), probablemente fechable después de 1415 cuando se agrupan en la cofradía de los "obrers de vila". En esos años se regulan las medidas de los ladrillos de barro cocido y se obliga el uso de moldes de hierro visados con el contraste del Mostaçaf junto al del fabricante.

Para González Martí, las marcas propias de los azulejeros aparecen representadas en anversos y reversos de sus productos en forma de cruces con aspas sobre triángulos o círculos, dispuestas libremente o como tema heráldico en el interior de un escudo. Los dibujos coinciden en ocasiones con las marcas de cantero que aparecen sobre sillares labrados. Uno de esos azulejos presenta la fecha 1463, y junto a ello podríamos encon-



(Figura 196). Azulejo del gremio de ladrilleros. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

trar incluso algún ejemplar con la marca o las iniciales del fabricante, decorado de forma similar al resto de la composición pavimental, como en el caso de los que muestran las letras "PG" (tal vez Pascasio García, alfarero en un documento de 1433) o "PM" (Pedro Mora, azulejero en un documento de 1492).

En julio de 1484 se promulgan unos capítulos o reglas relativos al oficio de ladrilleros y albañiles, ordenando que uno de los mayorales de la cofradía y dos veedores deben ser ladrilleros. Se indica además que para ser maestro debe demostrarse la competencia en el oficio con examen ante el Mustaçaf y los veedores tras pagar las oportunas tasas; que todos los fabricantes de ladrillos y sus trabajadores deben integrarse en la cofradía; que el examen de capacidad es exigible también al forastero que se instale en la ciudad; se especifica el derecho de explotación de los herederos del ladrillero, viuda e hijos, y finalmente las medidas y características de calidad y cocción de tejas y ladrillos que se realizarán con moldes marcados por el Mustaçaf. En 1498 se reconoce la segregación de ambos gremios y en 1500 se aprueban nuevos capítulos del oficio de ladrilleros en los que se mencionan como reputados maestros Alfonso de Úbeda, Juan Vallés, En Costa, León de Baeza, Pedro Villalta, Juan Jaque, Ferrando Santillana, Antonio Stòninya, Gaspar Escribà, Esteban Ibáñez, domiciliados en la ciudad de Valencia. Se restringe el derecho de sucesión a la viuda y se multa al fabricante de ladrillos de mala calidad, se prohíbe la reventa de "raiola blanqua o rajola mijancera ni teula" dentro del oficio, se prohíbe el uso intramuros de ladrillo de fuera sin examen del Mustaçaf, y se obliga a los compradores a adquirir directamente a los ladrilleros autorizados de Valencia y a que los maestros de obras no puedan formar compañías con los ladrilleros.

Todas estas instruccciones parecen regular los ladrillos bizcochados, y no los azulejos decorados. Por tanto, no queda claro que éstos los fabricasen ladrilleros que, especializados más en tejas y ladrillos para la construcción, seguramente no los barnizaban ni pintaban. La producción de azulejo pintado y esmaltado debía hacerse en alfarerías capaces de producir loza en los centros de Manises, Paterna, Aldaia, Alaquàs, Quart de Poblet y Valencia. No cabe descartar que los fabricaran alfareros de loza decorada ni que hubiese especialización en azulejería por parte de algunos de ellos. Como ejemplo de ello podemos indicar que entre los tres principales proveedores de ladrillo de la Lonja de Valencia en 1497-98, Joan Bru, Bernardino Tost y Joan Navarro, sólo de éste consta que entregó "7000 taulells" o azulejos, capaces para solar unos 190 m2. Según la documentación, fabricaban azulejos y "obra de terra" en Manises Mahomat Alcudo (1411), Sancho Almurcí (1406, 1411, 1421) y Joan Belluga (1412, 1421). Como fabricantes y proveedores de azulejos -sin que ello indique que sólo fabricaban eso- aparecen en Manises Çahat Almale (1414), Joan Almurcí o Murcí (1444, 1458), Juceff Alquatxo (1446), García de Torrente (1489) y Pedro y Jacobo Mora (1492). En Valencia se mencionan los azulejeros o ladrilleros *(rajolers)* Bernardo Moya (1411, 1412), Pedro Stefano (1417) y Nicolás Martín (1429). De Paterna no se conocen los nombres de azulejeros, por lo que cabe concluir que éstos eran fabricados por los alfareros sin una especial profesionalización dada la abundancia de hallazgos de azulejos en las excavaciones allí practicadas (Mesquida, 2001).

González Martí supone que los pintores retablistas debían dibujar los patrones de los dibujos de los azulejos, y que a partir de éstos se preparaban los estarcidos para ser pintados por las "pintoras" de Manises. La suposición de que la decoración fuera practicada por mujeres no tiene fundamento histórico para los siglos medievales.

Ya a principios del siglo XIV Valencia aparece como un lugar donde se fabrican azulejos y tejas. Encontramos la mención de un "rajoler" llamado Ferdinandus Péreç, vecino de la ciudad en 1320, mientras en 1358 el también "rajoler" valenciano Bonanat Nicolau es reclamado en la corte papal de Aviñón. Los documentos medievales hacen hincapié en la necesaria entrega de plomo y estaño, o "stanno, çafre et plumbo" a los alfareros por parte de los que encargaban la loza. Sabemos que se fabricaban cubiertas de diversos colores ya que “lividi albi viridi et morati” se mencionan en 1362 en la comanda de azulejos para Aviñón de Audoin Aubert. Para la "cambra" del rey del "Palau Major", Pedro el Ceremonioso encargó al baile general de Valencia Marrades, azulejos blancos (estanníferos), morados (con esmalte de manganeso), azules (con cobalto o cobre), verdes (con óxido de cobre) y amarillos (melados de plomo). El color "lívidi" parece referirse al esmalte estannífero tintado con óxido de cobre, del que resulta turquesa, ya que el azul oscuro se llamaba "safre" o "safra". Los alfares mudéjares realizaban en estannífero decoraciones en verde y morado, morado solo, turquesa, dorado o reflejo metálico, azul, dorado y azul, así como policromas en dorado, azul y manganeso, o de bajo precio, hechos con resíduos de barniz, con esmaltines morados, azules, verdes y grises. Ruzafa aparece como un centro de producción ladrillero en un contrato de 1395. En 1367 Pedro el Ceremonioso encargó azulejos valencianos para Tortosa y Barcelona, mientras en julio de 1382 la aljama de judíos de Valencia remite a la reina Eleonor mil azulejos para la obra de su palacio de Barcelona.

Para fabricar ladrillo, la materia prima se extraía del mismo lugar donde se instalaba el taller. Un ejemplo de ello es el contrato establecido entre el *rajoler* Bernardo de Moya y Arnaldo Sancho (1411), por el que se permite al primero cavar ocho hoyos (clots) en una finca del segundo en Raniosa (suburbio de Valencia), de cuya arcilla podría hacer ladrillos, usando las eras de la finca para secarlos pero con la obligación de rellenar los "clots" con las cenizas y escorias y cubrirlos bien para poder proseguir posteriormente con el cultivo del terreno. En contratos anteriores los arriendos de explotación para los rajolers se establecen en viñas (en Ruzafa en 1395) o huertas, aprovechamiento ordinario del llano de Valencia.

Productos.

La documentación medieval menciona varios tipos de productos con términos cuyo significado no se mantiene uniforme a lo largo de los años. Rajola es la palabra habitual para designar al ladrillo y al azulejo en los siglos XIV y XV, y en ocasiones se especifica si está decorado llamándoles *rajoles pintades o rajoletes de Manises*, azulejo propiamente dicho, que a finales del siglo XV también se consignarán como *taulells*. Rajola blanca hacía alusión al ladrillo bizcochado, lo mismo que *rajola de terra aspra vermella*. *Rajola esmolada* se refería a azulejo bizcochado pavimental que sufría un proceso de acabado pulido antes de cocer o, más habitualmente, en frío (Algarra, 2003).

El ladrillo sin decoración, usual para la obra viva de los muros y arcos, también se usó para pavimentar colocado de canto (*de cantell*) o a sardinel (*de rastell*), especialmente en los espacios auxiliares de viviendas, cocinas, patios o pasos de carruaje. Se trataba de una producción tosca, de barro poco depurado, y económica (Algarra, 2003).

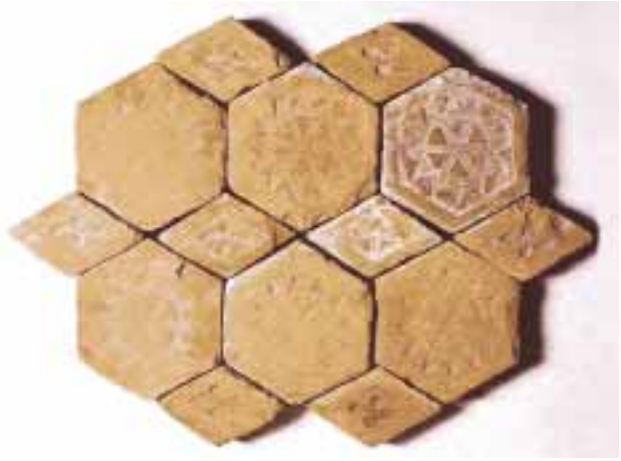
La baldosa lisa se usó mucho en el medioevo para combinar con el azulejo decorado y para ser instalada en zonas de cierta relevancia sin otra decoración, siendo por tanto un recubrimiento típico de pavimento con cierto valor añadido y buscado por sus propiedades. Su calidad era semejante al azulejo con la salvedad de que no se recubría con vidriados ni esmaltes y por ello su superficie normalmente se trataba, tras la cocción o en la puesta en obra, con muela de afinar (*esmoladora*) para reducir su porosidad y mejorar sus propiedades. Su precio era mayor que el del ladrillo pero inferior al del azulejo.

Por otra parte las baldosas tenían variadas denominaciones, que nos resultan difíciles de descifrar, según su morfología y su colocación en la organización del pavimento. En este sentido encontramos las denominaciones “alfardó”, “alfardó d’en mig”, “rajola mestra”, “rajola de punta”, “rajoletes largues”, “cinteres”, “cantons”, “cartabons”, etc.

Producción y técnica del azulejo decorado medieval valenciano.

Por lo que hoy conocemos, la producción se centró en varios grupos técnicos:

1. Ladrillo bizcochado con decoración impresa (fig. 197). González Martí publica una serie de ejemplares de Morella decorados con estampillas de lises o rosetas, claramente del siglo XV por sus paralelismos. Un ladrillo con dos rosetas impresas hallado en las obras del mercado central de Valencia y otro con una cruz central en relieve entre florones de perfil, son considerados medievales por este autor, y en cierto modo derivados de la producción de tradición visigoda con ejemplos como los azulejos en relieve de la basílica de Burguillos en Badajoz. Recientes investigaciones descartan la cronología medieval de estos últimos hallazgos valencianos que han sido documentados en contextos más modernos.



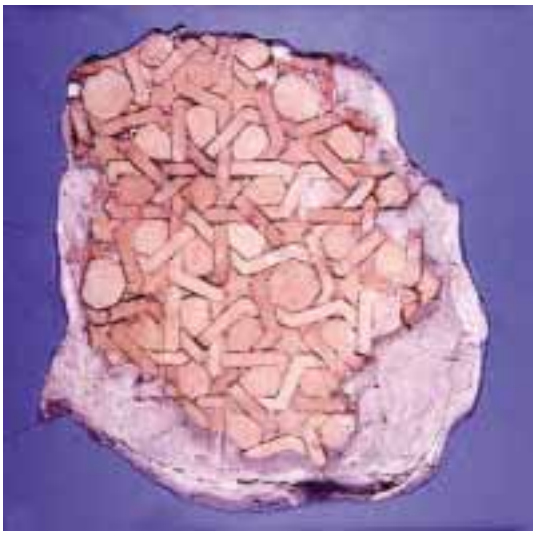
(Figura 197). Ladrillos pavimentales con decoración impresa. Museo de Cerámica de Manises

2. Azulejos monocromos. Las piezas monocromas organizadas en composiciones complejas, que combinan aliceres en forma de estrellas, puntas, trapecios, almendrillas, azafates,etc., forman parte de los recubrimientos de azulejería más antiguos. En general se les denomina alicatados, pero si nos atenemos al significado que se atribuye a este término entre los diversos trabajos de diversos investigadores, podremos comprobar la existencia de una cierta disparidad. En sentido estricto se entiende como alicatado la composición realizada con azulejos monocromos recortados por los alarifes tras la cocción. Sin embargo para González Martí, el alicatado medieval valenciano se obtenía a través de tres técnicas: 1, recortando las piezas de diversas formas geométricas con cincel y maza sobre un ladrillo monocromo; 2, recortando la pieza a cuchillo sobre el barro tierno; 3, cortando la pieza sobre el barro con un molde metálico con la forma del alicer. La pieza siempre sufría una primera cocción del bizcocho y una segunda del vidriado, por lo que en los casos 2 y 3 el proceso de fabricación debía ser más cuidadoso al pasar por más manipulaciones, mientras en el caso 1 el riesgo se concentraba en el recorte para la puesta en obra. En la Valencia medieval, la primera azulejería esmaltada pertenece al dominio almohade (1171-1238) cuando se utilizó en fuentes y andenes de patios y jardines, como hemos comentado. Las piezas geométricas -rectángulos, estrellas, ángulos, rombos, bandas quebradas, etc.- se esmaltaban en varios colores, en especial blanco, verde azulado turquesa y violeta o negruzco de manganeso, y sabemos que la fuente de la Figuereta de Valencia se

hizo recortando cada pieza a cuchillo o con una plantilla metálica o molde sobre una placa de barro en estado verde (Coll Conesa, 2000). Esto nos hace pensar que las decoraciones de cierta complejidad como ésta se montaban en taller y luego se trasladaban para su instalación. Cabe resaltar el claro paralelismo formal de esta fuente con alicatados como los de la mezquita de Tremecén (Argelia) y posiblemente con los revestimientos de los alminares y la gran mezquita de Agadir (1239-1282) (Martínez Caviró, 1991: 68).

Tras la conquista cristiana de Valencia se continúa con la fabricación de azulejería monocroma hasta el último cuarto del siglo XIV. Una prueba de esta continuidad puede ser el hecho de que en 1306 se encarga al azulejero de Teruel Abdulhaziz de Bocayren y a su hijo Abdomalich, cuya nisba apunta a un origen valenciano, fabricar azulejos para el rey Jaime II.

Dentro de sus producciones podemos encontrar la técnica del alicatado sobre pieza recortada tras la cocción, usual en Andalucía por los ejemplos conocidos de la Alhambra (Alicatado del Cuarto Real de Santo Domingo en Granada, 1302; Torre de las Damas del Partal, 1302-1309; Puerta Principal del Generalife (1319); Puerta del Justicia de Granada (1333-1354)), etc. o del Alcázar de Sevilla (alicatado del Patio de las Doncellas, 1360; salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, 1378-1379). En en el suelo del claustro del monasterio de Poblet se colocaron paneles formados por alicatados poligonales de lacerías. Se trata de composiciones complejas, realizadas con piezas pequeñas, que a juicio de González Martí procedían de Valencia y



(Figura 198) . Fragmento de un florón alicatado del claustro del Monasterio de Poblet. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

fueron encargadas en tiempos del abad Guillem d'Agulló (1361-1393) (fig. 198). Este autor comenta que los aliceres de estos florones estaban cortados en taller antes de barnizar sobre azulejos decorados en cobalto típicamente valencianos, visibles por el reverso, por lo que se fabricaron por encargo utilizando piezas seriadas como base. Sin embargo la producción más numerosa se realizaba combinando piezas estandarizadas planas de diversas geometrías realizadas en taller. Los ejemplos documentados por la arqueología nos demuestran que no existe una gran diferencia formal entre los pavimentos que se hacían en el siglo XIII y los que se describen documentalmente en el siglo XIV. Incluso fuera de Valencia, se conocer pocos suelos conservados con piezas planas vidriadas como la solería de la iglesia colegial de Daroca (1357-1359), realizada con "ladrillos de colores hechos en Teruel", del tipo de las "piezas negras y amarillas" citadas en un encargo que Martín el Humano hizo en esa ciudad para su palacio de Barcelona (1402-1403) (Álvaro Zamora, 2000). En Valencia también se fabricaban ya que en 1358 se men-



(Figura 199). Detalle del pavimento de aliceres del retablo del arzobispo Sancho de Rojas. Museo Nacional del Prado, Madrid.

ciona al "magister operis regolorum Valentie" Bonanat Nicolau, testimonio de fabricación de baldosa vidriada. El primer encargo descriptivo documentado pertenece al cardenal Audoin Aubert (1362) quien contrata con los azulejeros de Manises, Johannes Albalat y Paschasius Martinis "artifices regolarum et operis de Melicha sive tebularum terre pictarum invernizatarum colorum videlicet lividi albi viridi et morati", caso ya comentado (Ainaud, 1952: 78). En 1367 es el rey Pedro IV quien solicita seis o siete mil azulejos para el Palau Major de Barcelona, y en 1370 ordena un nuevo encargo al baile general de Valencia Marrades, en el que incluye para el castillo de Tortosa "iiij, Mil rajolas, es a saber, Mil blanques e DCC morades, e DCCC blaves, e cincentes verdes, e cincentes grogues". En 1400 es Carlos III de Navarra quien encarga azulejos valencianos para el Castillo de Olite. Está claro, por las descripciones, que los pisos combinaban azulejos monocromos que debían ser semejantes a los que vemos en el retablo de Lorenzo Rodríguez perteneciente al arzobispo Sancho de Rojas conservado en el Prado (c. 1415), donde vemos estrellas blancas de ocho puntas combinadas con pentágonos y pequeños cuadrados (fig. 199). En el retablo de San Juan Bautista de Luis Borrasá se representa otro pavimento con candilejas y hexágonos regulares semejante en composición a un piso documentado del castillo de Artana (González Martí, 1952, II: fig. 118). Pavimentos de este tipo se realizaron incluso para la Capilla Real de la Catedral de Barcelona (Ainaud, 1952: 78). Son conocidos pocos casos donde estos alicatados se complicaban al fabricarse losetas con huecos cuadrados o redondos para encajar piezas



(Figura 200). Aliceres del siglo XIV de Artana. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

recortadas, como los que existieron en la iglesia de San Antonio Abad de Valencia o en la Catedral de Barcelona (c. 1430)(González Martí, 1944: 87-89).

Según González Martí, en el castillo o alcázar de Paterna, que estuvo emplazado bajo el Calvario del Pueblo, se encontraron aliceres pavimentales en forma de banda quebrada, similares a los del perímetro de la fuente hallada en la plaza de la Figuereta de Valencia. También proceden del alcázar estrellas blancas de ocho, verdes de cuatro y cuadrados y rectángulos en manganeso con puntas y recortes en sus lados mayores para encajar las estrellas (fig. 200). Otras estrellas de cuatro en verde miden sólo 22 mm. y ensamblan con estrellas de ocho. Finalmente, un pavimento paternero presentaba aliceres hexagonales alargados en verde, azulejos cuadrados blancos y piezas de diez lados que encajan con las anteriores en bizcocho. Para González Martí todos estos restos pertenecieron al palacio de los Luna y de Martín el Humano (1339-1410). En Manises también se hallaron aliceres aunque en número menor que en Paterna y Valencia. Del castillo de Artana proceden otras combinaciones de aliceres con estrellas y hexágonos regulares, estrellas de ocho, cuadrados, rectángulos, y hexágonos alargados con cuadrados. Los suelos de aliceres no son infrecuentes en Valencia ya

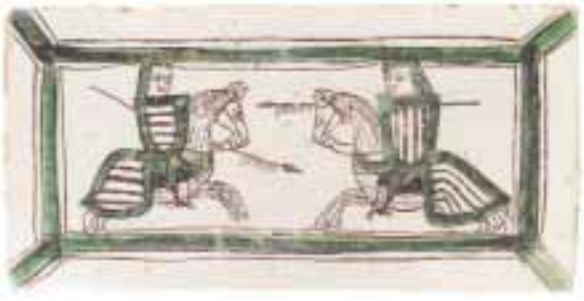


(Figura 201). Aliceres lisos y decorados a pincel de la producción valenciana medieval. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

que González Martí comenta que en la calle Concordia se hallaron piezas en forma de estrella de ocho puntas y cuadrados en manganeso, estrellas similares de puntas redondeadas en azul, y otras que formaban un motivo almenado de perfil mixtilíneo en negro y blanco, todas recortadas sobre el barro tierno antes de cocer y barnizar. Otros hallazgos se realizaron en la calle Almudín, donde se encontraron estrellas de cuatro en verde y de ocho en blanco, y en la calle de Santa Teresa, donde aparecieron pequeñas piezas cuadradas en manganeso y triangulares en verde que combinaban con octógonos bizcochados. Estas pavimentaciones de losetas o aliceres lisos de formas complejas perduraron hasta algo entrado el siglo XV (fig. 201).

3. Azulejos decorados a pincel. El azulejo decorado aparece descrito en la documentación como "operis regulorum valentie" (1358) -aunque en este caso se refiera probablemente a colores planos-, y "regolarum o tebularum terre pictatum" (1362), "rajola pintada" (1402), "rajolas envernisatas et depictatas de pinzell" (1411), "Rajoletes pintades de obra de Manizes" (1446, 1447) o "rajoletes de pincell appellada de Maliqua" (1451). A veces se menciona la morfología de las piezas y los motivos decorativos: "alfardons, tots pintats de fulla de carrasca", "rajoles pintades ab titols", "alfardons ab senyal reial", "alfardons pintats de roses", etc.

- Azulejería pintada en verde y negro sobre blanco. La tradición medieval azulejera en Cataluña, mediodía francés e Italia era diferente a la musulmana de loseta monocroma. Los azulejos se fabricaban desde finales del siglo XIII con decoraciones realizadas con pigmentos de cobre y manganeso sobre fondo estannífero, con representaciones, fitomorfas, animales e incluso antropomorfas, también producidas en pequeña escala en el Reino Valencia según sugieren hallazgos de Játiva, Manises o Paterna. Sus decoraciones seguían la pauta de las lozas decoradas en verde y negro contemporáneas, las cuales probablemente se fabricaban con



(Figura 202). Azulejo con escena de justa hallado en Santo Domingo de Xàtiva. Museu de l'Almodí, Xàtiva.

dos cocciones, la primera del bizcocho y la segunda con la cubierta estannífera y la decoración de óxidos metálicos de cobre y manganeso. Este tipo se inicia hacia finales del siglo XIII y se extiende por el siglo XIV, como indican los hallazgos de la Sala Capitular de la Catedral de Tarragona, fechables con anterioridad a la conversión de este lugar en capilla del Corpus Cristi entre 1309-1315, mientras las lozas tienen datación precisa

desde 1294 en los baños árabes de Gerona (Llubiá, 1967: 117). La heráldica que vemos en el plato de Paterna del enlace de Violante de Aragón con Lope de Luna (1339) (Llubiá, 1973: 176) es visible en azulejos rectangulares con temas heráldicos de Aragón o con escenas de caballeros en justa como el hallado en Santo Domingo de Játiva (Soler, 1989) (fig. 202), mientras hallazgos ya antiguos de Valencia del barrio de la Avenida de Oeste y de Manises, muestran peces o decoraciones fitomórficas o geométricas iguales a los temas de la loza verde y negra. González Martí refiere además hallazgos de otros azulejos de formato cuadrado en la ciudad de Valencia. Éstos, realizados para ser aplicados a muros, presentan escudos con bordura de quinas o emblemas en losange entre lacerías, en una composición semejante a las lacerías de los azulejos del pavimento de la capilla de la Trinitat de la Catedral de Palma de Mallorca, o de la capilla de Sant Marc del castillo de Bellver que algunos autores consideran obra mallorquina (1309-1313). En el castillo de Artana se documentó un pavimento compuesto a partir de una estrella de ocho puntas que encierra un escudo heráldico de los condes de Ampurias, inspirado en los pinjantes polilobulados de esmaltes, que combinaba con chev-



(Figura 203). Azulejo valenciano decorado con piñas persas, de influencia malagueña. Museo Nacional de Cerámica, Valencia

rones y medias estrellas (c.1384). Pueden considerarse paralelos formales y cronológicos con los heráldicos aragoneses de los Luna de Calatayud (c. 1375-1394).

- Azulejería pintada en azul de cobalto y reflejo metálico. La introducción de las decoraciones en óxido de cobalto, pigmento citado por primera vez en 1333 en la documentación escrita, supone la innovación técnica valenciana más remarcable en la azulejería por su notable incidencia posterior. Manises y Paterna fabricaron masivamente azulejos decorados con este pigmento y relegaron a un segundo plano el azulejo monocromo hacia finales del siglo XIV o inicios del siglo siguiente. La base decorativa de estas producciones es siempre el esmalte estannífero, utilizándose como pigmentos los óxidos de cobalto, manganeso, a veces el cobre en oxidación y el reflejo metálico. Los primeros pavimentos



(Figura 204). Azulejo valenciano decorado con pavones afrontados, de influencia malagueña. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 205). Aliceres de diversas formas pintados en cobalto. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

combinaban azulejos pintados en cobalto y otros monocromos o bizcochados, mientras los motivos decorativos muestran la misma influencia malagueña que también puede verse en los platos, cuencos y jarros de loza dorada o azul. Por ello la azulejería seriada decorada presenta elementos iconográficos geométricos y vegetales de clara raíz musulmana como los ataurique, las alafias, los árboles del Paraíso, los pavones, las piñas persas, las palmetas rayadas, así como vírgulas y retículas y las pequeñas espirales y paralelas (figs. 203 y 204).

Sin embargo, la influencia de la tradición del alicatado también se percibe en las obras del primer cuarto del siglo XV por la coexistencia de diversos formatos. Por una parte existen composiciones de pequeños azulejos de variadas formas como ángulos, curvas, triángulos o cruciformes (fig. 205), pequeñas piezas que presentan los temas típicos de la loza azul contemporánea, como flores de puntos, flores de perejil, zarcillos con hojitas y epigráficos de la serie del AVE MARIA. También se combinaban con estrellas en las que vemos pequeños motivos centrales de hojas rayadas o dibujos



(Figura 206). Azulejo cuadrado con decoración impresa imitando el alicatado. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 207). Azulejo mixtilíneo impreso, imitando el alicatado, del pavimento heráldico de los Cabrera. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

esquemáticos que refuerzan su datación en el tránsito al siglo XV. Existen además piezas curvas para formar cenefas perimetrales de esos pavimentos que nos dan idea de la complejidad de las composiciones, como se aprecia en las capillas del claustro de la Cartuja de Vall de Crist (Altura), fechadas hacia 1428 (González Martí,



(Figura 208). Detalle de la cúpula de la Concepción Francisca de Toledo.



(Figura 209). Azulejo en relieve con el escudo de los Boïl de Manises. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

1952, II: 682). De la imitación del alicatado se genera también el azulejo cuadrado o rectangular de relieve, realizado mediante molde de presión, con unas aristas o líneas impresas que simulan la compartimentación de los alicatados (fig. 206), como los que Carlos III el Noble de Navarra encargó en 1406 para su castillo de Olite, consistentes en azulejos de falso alicatado en relieve con tema de pequeñas cintas con espirales y puntos, y lacería con estrella de cuatro central (González Martí, 1952, III: 19). También se generaron azulejos de perfiles mixtilíneos, como vemos en el pavimento heráldico de los Cabrera (Ainaud, 1952: 78; González Martí, 1952: 148) (fig. 207). La serie de azulejos impresos imitando el alicatado es visible en el cuadro "La Virgen y el Niño con el canónigo Joris van der Paelen", pintado por Jan Van Eyck (1436) (González Martí, 1952, III: 593). Finalmente la composición se simplifica apareciendo las formadas con azulejos planos cuadrados, rectangulares, o hexagonales, al tiempo que se fabrican esporádicamente piezas inspiradas en las geometrías de lazo para usos especiales como los azulejos del revestimiento de la cúpula de la capilla de San Jerónimo de la Concepción Francisca de Toledo, realizada bajo encargo del mercader Gonzalo López de la Fuente (1422) (González Martí, 1952; Ainaud, 1952: 78) (fig. 208).

No derivado del alicatado es el azulejo moldeado con elementos heráldicos en relieve, tradición del siglo XIII con raros aunque destacados ejemplares de origen valenciano, como los decorados en reflejo metálico pertenecientes a las importantes familias de los Boïl (fig. 209), señores de Manises, o los Azagra (González Martí, 1952: 72). El reflejo metálico se incorporó escasamente dado su gran coste y su escasa perdurabilidad ante la abrasión, por lo que era más adecuado para la aplicación mural.

Por otra parte existen series especiales formadas por placas bizcochadas con medallo-



(Figura 210). Baldosa con medallón central decorado simulando un azulejo engastado en losa. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 211) . Azulejo en forma de estrella con lacería de cuatro impresa. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 212). Azulejo de la tribuna real de la Catedral de Barcelona, encargo de Martín el Humano en 1402. Museo de Cerámica de Barcelona.

nes decorados que simulan azulejos engastados en una losa pétrea o cerámica (fig. 210), sistema pavimental costoso pero documentado en la época. En otras ocasiones es un medallón impreso el que destaca en el centro trasmitiendo una sensación cercana a los azulejos de cuerda seca sevillana, como vemos en el alicer de ocho puntas con la impresión de una lacería en nudo de cuatro puntas impresa y resaltada de cobalto (fig. 211).



(Figura 213). Azulejo heráldico de Margarita de Prades hallado en el Palacio de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 214). Azulejo con flor de lis de Blanca de Navarra. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

La azulejería valenciana medieval tuvo gran trascendencia por el uso programático que se hizo de la misma, al introducirse las decoraciones heráldicas y las divisas como tema ornamental. En los azulejos vemos los escudos y lemas de las grandes familias, órdenes religiosas, colectivos gremiales, etc. generalizados desde la segunda década del siglo XV. Martín el Humano fue el primer monarca que utilizó estas decoraciones heráldicas en los encargos de los grandes azulejos o tableros de 38 cm. de lado para su tribuna de la Seo de Barcelona en los que cita "120 rajoles de aquelles grans que havem fet fer a Paterna" (fig. 212). Más adelante encargará al batlle general Nicolau Pujades "certa quantitat de la rajola pintada ques fa en aquex regne", para pavimentar una "cambra" de su palacio de Valldaura (Ainaud, 1952: 80, fig. 187; Olivar, 1952: 132; Martínez Caviró, 1991: 205, fig. 212). Azulejos con la heráldica de Martín el Humano y de Margarita de Prades han sido hallados en el palacio de Dos Aguas, en



(Figura 215). Azulejos heráldico de Alfonso V de Aragón, con el libro, los mijos, la jarra y el "siti perillós". Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

los que Aragón aparece representado por una corona y un dragón, emblema de Martín, como escudo parlante del reino desde Pedro IV. El esquema del escudo de Margarita de Prades (fig. 213) es muy similar a otro encargo, esta vez de Alfonso V el Magnánimo, con el escudo de Aragón-Sicilia, que debe fecharse después de 1416, y al de Fadrique de Aragón, Aragón-Sicilia y Luna (González Martí, III: 29) (post 1409). Otros emblemas reales vemos en los azulejos heráldicos de doña Blanca de Navarra y de Juan II de Aragón, decorados con grandes lises de manganeso (fig. 214) e iniciales (Martínez Caviró, 1991, fig. 202; González Martí, 1952, III:24 y 157), que deben fecharse entre 1425 y 1441. Muy documentados están los encargos de Alfonso V con sus divisas del libro, los mijos y el "siti perillós" (fig. 215) (Osma, 1908; Sanchis Sivera, 1926). En 1445 se efectúa una comanda a Joan Al-Murcí, para solar las fortalezas de Gaeta, para el Castel Nuovo, y para el Palacio Real de Valencia. Se conoce la carta de pago fechada en 28/11/1445 por 6137 azulejos, 1050 con armas reales de Nápoles, 1050 con Aragón-Sicilia, 100 cartabones con Aragón, 1000 con el siti perillós, 1000 con el libro y 1700 con "els mills" y 237 con el lema real "Seguidores vencen". Los encargos siguen en 1446 cuando se piden 13.458 azulejos para el Castel Nuovo de Nápoles, "Rajoletes pintades de obra de Manizes" que debían llevar la "senyal reial e les armes d'Aragó e de Sicilia e d'Aragó e del realme de Nàpols", e la "divisa del dit senyor de libres e mills e lo siti perillós". En otros debía constar el lema "Dominus mihi adiutor et ego despreciam inimicos meos". Se sabe por otra parte que Joan Almurcí viajó a Napoles con Juan Nadal en 1447 para colocar los azulejos en un accidentado viaje (Osma y Scull, 1908). En 1456 los encargos siguen con 200.000 azulejos que se sirven en este año y el siguiente. A pesar de la muerte del rey en diciembre, en marzo de 1458 se vuelven a mandar 12.600 con armas reales y divisas, 12.600 más en mayo, hasta el último envio el diciembre de 1459. Los azulejos de divisas reales se instalaron también en sus fundaciones ya que del "tocador de la reina" del convento de la Trinidad procede un "siti perillós" en azul y manganeso.

Junto al escudo familiar es frecuente la aparición del lema epigráfico (fig. 216), tanto de tipo religioso con frases como "En Deu confío", "Ora pro nobis", "temps es penedir", "sobretot la fe", o de lectura más compleja como el procedente de la iglesia parroquial de Manises que dice "De tot liguam çola virtut desliga". Hacia principios del siglo XV deben fecharse los azulejos con emblemas compostelanos formados por el sombrero de peregrino y la venera, junto a la inscripción "Sentiago" del palacio Rocha de Padrón, encargo del obispo de Santiago don Lope de Mendoza (c. 1407). La capilla del castillo de Mora de Rubielos presenta heráldicos junto a temas decorativos de hoja de perfil y fondo punteado, con inscripción "fer be", encargo de los Heredia fechable hacia 1410.



(Figura 216). Panel del pavimento de la capilla de la Concepción Francisca de Toledo, con inscripciones religiosas. Museo arqueológico Nacional.

En cuanto a composición, el pavimento gótico valenciano icónico se formaliza también hacia la segunda década del siglo XV, al generalizarse la combinación de varios tipos geométricos básicos, el cuadrado, en formato pequeño (10 a 12 cm. de lado) o grande (16 a 22 cm. de lado), el rectangular (10 a 12 x 16 a 22 cm.), y el hexagonal, de acuerdo con las medidas de los que forman el resto de la composición. Junto a ellos se encuentran esporádicamente azulejos triangulares o cuadrados, así como baldosas en bizcocho (rectangulares, hexagonales, octogonales, etc.) (fig. 217). Del Palacio de Dos Aguas proceden azulejos con la heráldica de Ramón de Perellós con estas composiciones, que debemos fechar después de 1422 (MNCV nº 1/2446). Un elemento común en ellas suele ser el azulejo hexagonal, el cual ha recibido tradicionalmente el nombre de "alfar-



(Figura 217). Pavimento gótico de la torre del castillo de Benisanó.

dón" término que, como ya señaló en su día D. Guillermo de Osma (1909), no le es aplicable con propiedad al derivar del árabe "al-fard" que significa literalmente el elemento principal de una composición. Existe documentación medieval que se refiere a azulejos cuadrados o rectangulares como "alfardó d'en mig".

Desde la tercera década del siglo XV se exportaron masivamente pavimentos valencianos a Portugal, Francia y especialmente a Italia, ejemplo de lo cual es la Capilla de los Justiniano de Santa Elena en Venecia (1450-70), con epigráficos con su nombre y temas de hojas de helecho estilizadas como las de los reversos de la loza dorada (Quinterio, 1991: 43) o la capilla de Santa María della Querce (Florencia), de la familia Acciaioli (1460), con piezas en azul y reflejo metálico (Berti, 2000). Todo ello generó una clara influencia en los pavimentos italianos del momento, como vemos en San Giovanni a Carbonara de Nápoles, 1440-1445, en los suelos de la capilla Bichi de San Agustín en Siena (1488), (Quinterio, 1991; Pica, 1969), e incluso en las



(Figura 218). Azulejos hexagonales para componer los pavimentos "a favus" (hexágonos regulares), y "opus alexandrinus" (hexágonos rectangulares). Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

de la capilla Mazzatosta de la iglesia de Santa Maria della Verità en Viterbo (c. 1470), ejemplos que seguían las composiciones valencianas denominadas allí "opus alexandrinum", -cuadrado rodeado de cuatro hexágonos-, aunque introduciendo a la vez la innovadora policromía. Sin embargo, en la segunda mitad de siglo y en especial en las primeras décadas del siguiente, se produce en Valencia la llegada de las nuevas composiciones pavimentales nacidas en la Italia del Quatrocento como las de la Capilla de la Compañía, de San Lorenzo, de la Colegiata de San Andrés en Empoli, debidas a Andrea della Robbia (c. 1475) (Quinterio, 1991: 59), o incluso las de la Capilla del Beato Bartolo de San Giminiano y San Agostino, en Faenza, de Andrea y Lucca della Robbia (1495-1500). En ellas predomina el azulejo hexagonal regular, (fig. 218), y la composición simétrica llamada "a favus" aunque en Valencia esta influencia combina con acantos y motivos florales en reserva, como vemos en el pavimento de la Lonja de la Seda fechable hacia 1497 (González Martí, 1952: 158) (fig. 219), o con elementos geometrizantes basados en sectores de círculo o composiciones con triángulos y puntas de diamante, imitando mosaicos de "opus sectile" de mármol, siempre desarrollados sobre fondo azul (fig. 220).



(Figura 219). Fragmento de pavimento de la Lonja de la Seda de Valencia. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Este influjo renacentista adquiere cierta personalidad al coincidir además con la penetración de decoraciones andaluzas o toledanas derivadas de la laceria musulmana que crean las series valencianas de tibias, las estrellas de tres brazos, o los encadenados en reserva (fig. 221), muchos de ellos con exactos paralelos en azulejos andaluces de cuerda seca o arista que datan del último cuarto del siglo XV y primera década del siglo XVI (González Martí, 1944).

Existen un gran número de encargos documentados pertenecientes a dignidades eclesiásticas, familias nobles o instituciones públicas que permiten fechar con-



(Figura 220). Azulejo que imita suelos de "opus sectile" en mármol. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 221). Azulejo con el tema del "encadenat". Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

juntos y pavimentos para establecer una evolución de las técnicas y decoraciones.

En 1420 se encargan 454 alfardones y 100 "rajoles intitulades" para la casa de la ciudad, y en 1421 se abona a Sancho Almurcí y a Joan Belluga, maestros de Manises, el importe de 2050 "rajoles pintades ab títols" para el pavimento de la "cambra o casa nova que es damunt l'arxiu nou", al tiempo que se adquieren 1200 alfardones "ab senyal real, 1600 rajoles pera les mestres", "les quals rajoles e alfardons foren meses en lo payment de la dita casa per los mestres de la obra". En mayo del mismo año se menciona la compra a los mismos artesanos de "1404 rajoles tallades, alfardons pintades ab senyals de la ciutat e 1010 rajoles pintades e titols" "a ops del pahiment de la cambra nova feta a obs del offi" del Racional de la Ciudad. Esos encargos solían llevar las armas de la ciudad de Valencia, es decir, escudo losángico con las cuatro barras de Aragón -o con dos-, surmontado por corona, y se decoraban en azul o en azul y dorado sobre blanco (fig. 222). En 1458,



(Figura 222). Azulejo con el escudo de la ciudad de Valencia. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

siguen los encargos ya que Joan Martí, rajoler cobra "XXV lliures per bestreta, per rajoles pintades que deu fer obs del pahiment de la dita cambra Dorada", y en 1459, se adquieren "18.100 rajoletes ab sos alfardons" para la sala del Consejo (Casa de la Ciudad).

No sólo la Sala de Valencia compra azulejos ya que en 1451 se encargan en Valencia los azulejos de la casa consistorial de Barcelona, sobre dibujo de Jaime Vergós, lo que indica que no se fabricaban todavía en aquella ciudad (González Martí, 1952, III:275).

En relación con encargos privados para edificios religiosos un ejemplo muy singular lo ofrece la capilla de San Lorenzo de la Concepción Francisca de Toledo. González Martí nos ha dejado la descripción más exhaustiva de este conjunto que aparece fechado en 1422. Las piezas cubren la cúpula del mausoleo del comerciante Gonzalo López de la Fuente y de su esposa doña María González, levantada por el alarife Alfonso Fernández. La decoración presenta una extrema complejidad con 14 series de azulejos poligonales en azul y dorado de origen valenciano y monocromos toledanos, combinados con cintas y nervaduras de ladrillo. González Martí argumentó su origen manisero comparando azulejos de la capilla con otros hallados en esa ciudad, incluso hallazgos con la heráldica de La Fuente que preside aquella composición. De la misma capilla se conserva parte del pavimento decorado con el tema de las flores de puntos, hojas polilobuladas en círculos y rosetas de tres hileras de pétalos (Balbina Martínez Caviró, 1991: 205, fig. 211).

En la misma ciudad de Toledo, que tantas relaciones tuvo con la Valencia medieval, vemos en paneles exteriores de la torre de su catedral azulejos impresos con cintas en relieve y decoración de lacerías cuadradas, junto a otros paneles con piezas hexagonales con la divisa "no a par", perteneciente a los Boïl aunque aquí aplicadas sólo con intención decorativa, junto a heráldicos y de florón de cuatro hojas en cruz (González Martí, 1952, fig. 485, 872, 873, 874). Esta obra fue construida por Martínez de Contreras entre 1424 y 1434.



(Figura 223). Azulejo rectangular con la inscripción "Vince in bono malum". Museo de Cerámica de Sèvres, París.



(Figura 224). Azulejo con decoración de flores de cardo abiertas de la fuente de la Consolación del Monasterio de Guadalupe. Instituto Valencia de Don Juan.

La azulejería religiosa posee una serie de piezas excepcionales que marcan a su vez pautas cronológicas. Un ejemplo de ello es el pavimento de la celda de San Vicente del convento de Santo Domingo con las sentencias "ab sana pensa", "bon regiment", "amb saviesa", "ab diligencia" (González Martí, 1952, II: 677) que debemos situar en el segundo cuarto del siglo XV. Fechables entre 1425-1441 tenemos un notable conjunto de placas de variada morfología. Por un lado unas decoradas en loza dorada que se realizaron para aplicar en muros de conventos, con máximas religiosas del Antiguo Testamento, del Eclesiastés o de las cartas de San Pablo, como "time deum et mandata eis observa", conservadas en el Museo de Lyon, en el de Sèvres (fig. 223) y en el Instituto Valencia de Don Juan (González



(Figura 225). Azulejo con la doble corona borgiana. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Martí, 1952, II: 669-672). Contemporáneo a este conjunto es el azulejo heráldico del Abad Roures de Poblet (1435-1437), y posteriores son los de la Cartuja de Montealegre (Barcelona) fechados en 1448, que presentan cintas reticuladas con pseudoepigráficos en escritura árabe nasjí e incluyen pequeñas rosetas góticas de cuatro pétalos (González Martí, 1952, II: 703, fig., 452). Finalmente son ilustrativos los de la iglesia de San Nicolás de Bari de Valencia, con emblemas del santo y cenefa de trazos rectos inclinados (c. 1455).

Un importante conjunto de azulejos heráldicos de la capilla de Santa Catalina de Guadalupe, construida por doña Beatriz de Portugal, se fecha en 1461, momento cercano a la instalación de azulejos valencianos pseudoheráldicos en el palacio de los Infantes de Beja (1467), con escudos flanqueados por tres grupos de ramilletes de tres hojas y cenefa de "huesos". El mismo monasterio de Guadalupe tuvo un recubrimiento de azulejos de loza dorada y azul en la fuente de la Consolación (fig. 224), con decoración de cardos de gran calidad de inspiración claramente textil (1475-1500) (González Martí, 1952, II: 708; III: 33).

Otros ejemplos más tardíos son los heráldicos del abad de Poblet Juan Payo Coello (1480-1499) o la importantísima azulejería relacionada con el papa Alejandro VI Borgia a la que González Martí dedicó muchos esfuerzos. Los azulejos borgianos del Vaticano se fechan a partir de 1493 y presentan los emblemas familiares de las cintas, farpas y la doble corona en blanco que ostentaron después de 1492 (fig. 225), originarios de Manises según consta en el agradecimiento papal de Alejandro VI a su hijo en 1494 (González Martí, 1952, III:888, 892). Sin embargo los azulejos que el papa encargó para el Castel Sant'Angelo y el Palacio Ducal de Gandía en 1494, son ya con seguridad de Gandía, y muestran los emblemas de farpas, doble corona maciza con esgrafiado, tiara y dos llaves y umbrela. Posteriormente fabricaron allí aún otros con heráldica Borja-Doms, tiara, corona maciza, farpas y elementos florales, según demuestran excavaciones arqueológicas recientes. Debe relacionarse con Gandía la azulejería del lavatorio del Convento de Jesús de Setúbal, con "encadenat", instalada allí en 1496 tras la fundación del convento por Justa Rodrígues Pereira



(Figura 226). Azulejo heráldico del duque de Segorbe Alfonso de Aragón. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

quien llevó monjas de Santa Clara de Gandía (Coll Conesa, 1992). Finalmente deben fecharse entre 1499 y 1500 los azulejos con heráldica de Bartolomé Martí, obispo de Segorbe (González Martí, 1952, II: 664).

Los nobles y caballeros aparecen en encargos para sus moradas. Así encontramos a Joan Bou "civi civitatis Valencie", quien contrata con Çahat Almale, maestro alfarero de Manises, 3000 azulejos "videlliset mille parvas et duas mille magnas" en 1441. Azulejos de estos tal vez se instalaran en el palacio den Bou, recientemente excavado.

Galcerán de Requesens, que llegaría a lugarteniente real en Cataluña en 1453, encargó en 1444 azulejos en azul y dorado con divisas para su casa de Barcelona al azulejero Joan Almurcí; 2500 de ellos llevarían los lemas o "títols" "una hora més un any", y otros ilegibles a excepción de una "a"; 1200 más con tres "rocs" o torres, del linaje Requesens, con dos "brots" en la parte inferior. Además, otros 300 azulejos cuadrados llevarían una "o" en dorado, y 180 los "rocs" y los "brots", de los que hay hallazgos en Manises (González Martí, 1952, III: 159).

Por otra parte están los azulejos del secretario de Alfonso V Antonio Beccadelli, hallados en el pecio de Cavoli y en Manises (c. 1450), los de los Caraffa, de Nápoles, con la divisa "temps es penedir" y básculas y balanzas romanas (González Martí, 1952, III:144), así como el de Luis de la Caballería, de Benimàmet (post. 1453) (González Martí, 1952, III:102). (1455).

Hacia 1455 debemos fechar el azulejo con el lema de los Almunia "Vostra virtut de mos merits lo guardo" rodeando una catapulta, procedentes de su palacio, mientras otros azulejos con los linajes Almunia y Castellví serán probablemente más tardíos por presentar una composición semejante a los heráldicos del III Duque de Segorbe D. Francisco de Aragón y Cardona (González Martí, 1952, III: 32; 79, 80,). Sin embargo, los de su padre Alfonso de Aragón, hallados en el alcázar de Segorbe (fig. 226), presentan la forma hexagonal rectangular y las armas de Aragón, Castilla y Sicilia (González Martí, 1952, III: 31). Otras piezas singulares son los heráldicos de Guillem Roiç de Corella y de Borja, quinto conde de Cocentaina (post 1492) (González Martí, 1952, II: 651) y los de la capilla de Andrés Martínez Ferriz en la catedral de Tarazona (c. 1495).

Más escasas son las placas para entrevigado con cubierta estannífera que encontramos en otras casonas góticas, piezas de gran tamaño como las de Aragón-Gurrea, de 50 x 70 cm., o las decoradas con escudo cuartelado con castillo, león, castillo y perro, procedentes del Palacio de Patraix (fig. 227), de una casa de la calle Roteros y de otra de Caballeros, que miden unos 38 x 44 cm. Finalmente otras placas menores pertenecen a los Albors y a los Boïl de Manises, de los que una es elíptica. En conjunto parece que se fabricaron en el último cuarto del siglo XV.



(Figura 227). Placa de entrevigado procedente del Palacio de Patraix. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

A finales de siglo se registran encargos privados en los que aparece nueva terminología al mencionar "taulells de Manises"de Ramón Nadal (1491), y "1000 taulells pintats de azur" del manisero Jaume Morcí (1494) (González Martí, 1952, III: 270), a quien también en 1496 se encargan 1500 "taulells", a un precio de 180 sueldos las mil piezas para pavimentar "nayes e retrets" del Palacio Real de Valencia (Algarra, 2003).

Las casas gremiales y las organizaciones corporativas mercantiles también encargaron azulejos para sus salas y capillas. Un azulejo de los más antiguos pertenece al Consulat de Mar y representa la enseña de un mástil del que cuelga un pendón con el lema "que fer-

metat per pilot ab fi porta, perteny la fe que tal ensenya mostra". Se han documentado los emblemas de anzueleros, olleros, sederos, ballesteros, "barreters" o gorreros, calafateros, carpinteros, confiteros, carreteros, correjeros, cerrajeros, cortantes, "blanquers o curtidores", "aluders"o baldeses, zurradores o "assaonadors", guanteros, herradores, notarios, pasamaneros, "peraires" (fig. 228), pescadores, sastres, tejedores



(Figura 228). Azulejo del gremio de peraires. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

de lana, ladrilleros, tejedores de seda y zapateros. A pesar de que muchos de esos colectivos se documentan en los siglos XIII y XIV, la mayoría de la azulejería conocida pertenece al último cuarto del siglo XV (González Martí, 1952, III: 224-258).

Sin embargo, los más destacables por su originalidad pertenecen a la Lonja de la Seda. De ese edificio se conservan en la primera planta de la torre del reloj, azulejos cuadrados con un tema vegetal en reserva, realizado en azul sobre blanco. Deben pertenecer a los encargados en 1497 a Martín Navarro, aunque según González Martí podrían haber sido suministrados también por Bernardino Tost y Joan Bru. En el tercer cuerpo del edificio, salón del Consulat, se colocaron otros de diseño complejo y composición hexagonal de clara



(Figura 229). Azulejos del pavimento de la Lonja de la Seda de Valencia. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

influencia renacentista (fig. 229), que combina azulejos de tema vegetal en reserva y hexágonos en los que aparece una báscula (González Martí, 1952, II: 156).

Finalmente la azulejería valenciana también se utilizó para la tarea de señalar las tumbas modestas de los musulmanes. Procedentes de Valencia se conservan varios azulejos del siglo XV con epitafios musulmanes (fig. 230). La costumbre no era sólo mudéjar ya que



(Figura 230). Azulejo funerario musulmán con inscripción. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Teixidor refiere que la tradición de señalar las tumbas con azulejos la practicaba también los cristianos en momentos tan lejanos como 1263, cuando en el primer hospital de San Vicente se indicaron las tumbas de tres religiosos fallecidos de peste con azulejos (González Martí, 1952, II: 210).

- Otras series. El peso de lo mudéjar, e incluso del azulejo sevillano isabelino, se deja notar en Manises, en Alaquàs, Alfara, y tal vez en otros centros, con la creación de azulejos de cuerda seca y de arista (figs. 231 y 232). La cuerda seca valenciana sigue varios modelos técnicos, como es por una parte, el procedimiento de trasladar la decoración con estarcido sobre el bizcocho y separar los esmaltes con aceite de linaza y manganeso (fig. 233). Otro procedimiento imita el alicatado de forma que la separación entre esmaltes presen-



(Figura 231). Azulejos valencianos de relieve, arista y cuerda seca. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 232). Azulejos valencianos de imitación de arista en azul. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



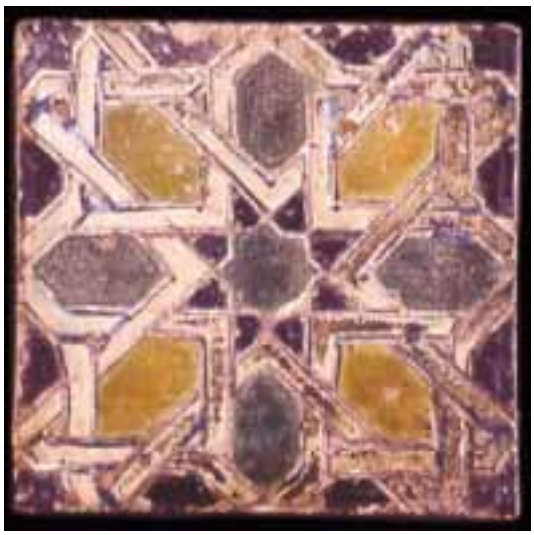
(Figura 233). Azulejo de cuerda seca de fabricación valenciana. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

ta una línea impresa a molde, la cual se rellena con el pigmento de manganeso, aplicado en segunda cocción junto a los esmaltes (González Martí, 1952: 222). Por la documentación que disponemos actualmente, los modelos decorativos realizados con esta técnica corresponden a la imitación de azulejos sevillanos isabelinos, con una



(Figura 234). Azulejos valencianos de arista y cuerda seca. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

paleta de color muy triste, de tonos apagados, que fácilmente se diferencia de la original castellana. En el colegio de las religiosas de María Inmaculada de Trinquete de Caballeros apareció recientemente un pavimento completo con esta tipología. Los hay también con decoración plana que intentan reproducir los efectos de la cuerda seca. La arista ofrece, en hallazgos de Valencia y Manises, ejemplares peculiares con arista simple y colores propios de la paleta local (fig. 234), e incluso arista bajo un vidriado monocromo uniforme (González Martí, 1952: 71). Un ejemplar de Alfara de Algímia para el palacio episcopal de Segorbe presenta decoración de arista reforzada, es decir, con trazo de manganeso sobre el relieve (González Martí, 1952: 229) (fig. 235).



(Figura 235). Azulejo de arista reforzada de Alfara de Algimia. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

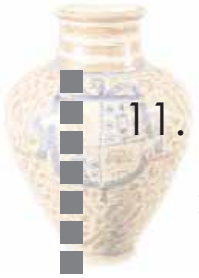
Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS



11. La cerámica de los siglos XVI y XVII (1500-1700).

El siglo XVI hasta 1609.

La producción de cerámica en el reino de Valencia durante el siglo XVI está estrechamente vinculada a la cuestión morisca. Ésta, junto al movimiento de las Germanías son los dos principales problemas sociales del siglo XVI que, en general, no han sido nunca descritos desde una perspectiva arqueológica. Sin embargo, la cerámica puede ofrecernos alguna luz sobre ello, como veremos a continuación. Dado que la mayoría de la loza valenciana del momento se fabrica en poblaciones moriscas, será en cierto modo lógico que ello sea así. En este sentido, consideraremos loza morisca aquella que se inscribe en unas coordenadas histórico-sociales y temporales que abarca desde las revueltas granadinas del año 1500 y el inicio de las Germanías en la Corona de Aragón (1519), y que termina en la expulsión de los moriscos en 1609.

Los "agermanats" fueron activos agentes de cristianización a la fuerza de los moriscos, en los cuales veían la base del poder señorial. Tras la represión de las Germanías, hacia 1525, se radicaliza la cristianización de la población mudéjar. El golpe de gracia, venido como una medida de compensación ante la represión imperial, llegó con la pragmática de Carlos V de 7 de diciembre de 1526 según la cual los moriscos debían abandar su indumentaria, lengua y costumbres. Ello debía hacerse efectivo en un período de 40 años.

Dada la extensión del tema centraremos nuestro estudio en los rasgos evolutivos de la loza dorada valenciana que se produjo en este tormentoso período, principalmente a partir de los testimonios de Paterna y Manises. En general, se considera que tras el episodio de las Germanías y en relación con los grandes centros fabriles valencianos, Paterna se fue despoblando paulatinamente mientras Manises se mantuvo con un buen nivel de población y de organización productiva. Por otra parte, ya ha sido señalado que la denominación de "producción morisca", o "loza morisca", es perfectamente apropiada a estas series del siglo XVI y permite diferenciarlas de momentos anteriores (Martínez Caviró, 1991: 184). En otro orden de cosas, es nuestra obligación sin embargo, recalcar el hecho de que, aparentemente, su análisis sólo permite aproximarse tangencialmente a la cuestión morisca, ya que la evolución material de la cerámica no trasluce, en principio, los problemas sociales o políticos de los colectivos alfareros, constituidos por un lado por cristianos viejos y por otro por cristianos nuevos o moriscos. Cabe decir que si consideramos esta diferenciación el conocimiento arqueológico de esta etapa está en sus inicios, si nos planteamos que hipotéticamente, pudiera haberse dado una actividad diferenciada y distinguible, en especial a partir de bases topográficas, entre ambos grupos. Sólo la identificación de los solares de personajes concretos, de uno y otro colectivo, y el estudio de sus vestigios, permitiría abordar este aspecto. A través de la arqueología conocemos los talleres, los hornos usados y las producciones, pero hoy por hoy no podemos acercarnos a interpretaciones acerca de diferentes tradiciones y peculiaridades técnicas, tipológicas, productivas, o decorativas y estilísticas, predominantes en unos u otros. A pesar de ello, poco después de la expulsión de los moriscos se observan en general fuertes cambios en las decoraciones del siglo XVII, con una mayor simplificación y reducción de elementos decorativos que, hoy por hoy, no encuentran una explicación adecuada. Por otra parte la documentación escrita permite ver que no existía una separación espacial clara entre los talleres de moriscos o de cristianos viejos. Vemos por ejemplo y referido al caso de Paterna que en la "Stimació dels dans…", una asombrosa y rica crónica que describe los talleres y las instalaciones industriales cerámicas y refiere los efectos de las tropas reales sobre esta población en 1521, que allí los obradores de ambos colectivos están juntos, mezclados en el mismo barrio alfarero (Gimeno, 1995: 61). En Manises, de donde se conserva información escrita abundante a lo largo del siglo XVI, vemos que ambos colectivos usaron equipamientos comunes como la *"Cambra de la Rajola"*, la *"Cambra del Plom"* y el *"Molí de l'arrós i del vernís"* (Nicolau, 1987), éste último al igual que en Paterna.

La evolución formal y estilística nos acercará, por el momento, más a aspectos de cambio estético que al descubrimiento de indicios de otras índoles. De todos modos, intentaremos aproximarnos a la evolución general del período a partir de una breve puesta a punto histórica para analizar posteriormente las claves del cambio. En este caso la aproximación histórica puede ser de interés ya que es sabida la importancia de ciertas fuentes iconográficas (heráldica, emblemática, indumentaria, epigrafía) para la datación de piezas y conjuntos. Por otra parte, los diversos errores que se han trasmitido de unos a otros autores deben ya darse por superados, siendo necesario exponer el estado actual de conocimientos aunque sea de forma breve.

Los aspectos tecnológicos de las producciones en su evolución entre los siglos XIV al XVI pueden conocerse a través de algunas recientes aportaciones que revisan las afirmaciones hipotéticas anteriores sobre bases más firmes que hemos comentado en páginas anteriores, por lo que no serán enunciados aquí (Coll Conesa y Pérez Camps, 1993; Coll Conesa, 1998a; 2003; Molera et al, 1999).

Manises.

Al iniciarse el problema morisco, Manises pertenecía al señorío de Pedro Boïl y Escrivá, XII Señor y V Barón de Manises (1504-1529), a quien sucedieron Pedro Boïl y Berenguer (1529-1559), Felipe Boïl de la Scala y Joan (después Felipe Joan)(1559-1597), Pedro Joan y Vidal (olim Boïl de la Scala)(1597-1608), y Felipe Albert Vidal (olim Boïl de la Scala) (1608-1627). Bajo éste último tuvo lugar la expulsión de los moriscos (Nicolau, 1987: 30-31). En general los Boïl se preocuparon siempre de mantener el engranaje productivo de Manises en perfecto funcionamiento ya que en ello basaban una parte considerable de sus ingresos. Organizaron el gobierno de la ciudad a través de las asambleas y consejos que dependían directamente del Señor de Manises, intentaron asegurar la provisión de materias primas con la cre-

ación de la *"Cambra de Plom"* y de la *"Cambra de la Rajola"*, etc. cuyos responsables eran elegidos bajo propuesta de los jurados, indistintamente entre cristianos y moriscos. Cada colectivo designaba sus propios síndicos como representantes. En caso de necesidad, para tratar la provisión de materias o asuntos sobre censales o tributos, eran elegidos síndicos específicos en las asambleas. El Señor percibía también un diezmo *"dels fornets"* (posiblemente pequeños hornos para hacer reflejo de su propiedad), y además arrendaba tierras y molinos. Por otra parte, y así consta en las crónicas y en la correspondencia conservada, los señores de Manises trataron de defender sus intereses evitando la expulsión de los moriscos. En concreto Felipe Boïl (Felipe Albert Vidal) y Juan Berenguer de Blanes de Vallterra, señor de Canet, fueron comisionados por los nobles para intentar suavizar esta drástica medida cerca de la Corte (Nicolau, 1987: 213), aunque luego les fue encomendado ocuparse directamente de perseguir a los moriscos de Valencia y de ejecutar las ordenes del Rey. El señor de Manises disfrutaba de considerables rentas de la dedicación de sus súbditos a la artesanía cerámica, mientras el de Canet lo obtenía de la caña de azúcar obtenida en terrenos insalubres. El hecho del encargo del Rey puede verse bajo una doble punto de vista: bien son los cabecillas nobles que intentan oponerse a la expulsión los que son obligados a llevarla a efecto, como ejemplar sometimiento a la regia autoridad, o bien consiguieron para sí la capacidad de acatar la medida con un cierto voto de confianza real. En cualquier caso, llegado el punto sensible de deshacerse de los moriscos que estaban bajo su jurisdicción, su autoridad les debió permitir gozar de una cierta capacidad de maniobra, no sabemos si eliminando sólo a aquellos que resultaban conflictivos -como sí hicieron-, y a los superfluos.

La producción cerámica estaba muy bien organizada en Manises y coordinada por las asambleas en el uso de instalaciones colectivas entre las que destacaban el "molí del vernís, a sí como la "*Cambra de la Rajola*" y la "*Cambra del Plom*". La *Cambra del Plom* servía para mantener constantemente una reserva de plomo y estaño, destinada a ser distribuida para la fabricación de la cerámica. Sus administradores o "cambrers" eran designados anualmente para organizar el reparto de los materiales y gestionar económicamente su funcionamiento, percibiendo los importes de las ventas, proveyendo de metálico por su parte si faltaban materias primas, etc. Al final del año liquidaban los ingresos de beneficios a los administradores del Marqués. Solía nombrarse como "cambrer" a una persona solvente y con buena capacidad de gestión, la cual se auxiliaba del "pesador". La función de la *"Cambra de la Rajola de Manises"* no está clara, aunque sus ingresos no eran elevados. Tal vez fuera un depósito de material de construcción para abastecer las pequeñas reparaciones que periódicamente deben hacerse en hornos y talleres.

Las crónicas de Viciana y Escolano aportan alguna luz sobre la dimensión de los principales núcleos alfareros valencianos. Viciana refiere (1564) que Manises estaba poblada con 200 casas, y que entonces "en Manizes se labran los muy hermosos y delicados vasos y ladrillos vidriados de diferentes hechuras, lavores, colores y matizes: de los quales por mar y por tierra gran copia se lleva en otros reynos donde son muy preciados". Los libros parroquiales registran que hacia 1575 existían 300 almas y 100 casas de cristianos viejos junto a 60 casas de cristianos nuevos (Nicolau, 1987:172). V. Iborra, recogiendo noticias del historiador J. Reglá, afirma que en 1609 se anotan 150 casas de cristianos viejos, unos 600 habitantes. Escolano (1610) nos dice: "Al lado de Quarte, derribada azia la ribera del Rio Turia, a una legua de Valencia, viene la Villa de Manizes, famosa por su vidriado y azulejos…""…sus casas, entre Cristianos viejos y nuevos, llegan a ciento y setenta". Sin embargo en 1612 el arzobispo fray Isidoro Aliaga visitó personalmente la parroquia de Manises, que constaba entonces según las Actas de 122 casas o familias, todas ellas de cristianos viejos, con una población de 420 personas de confesión, y de ellas 327 de comunión, es decir, mayores de diez años. Por otra parte, según ha puesto de manifiesto Iborra Lerma (1988) se dan unos hechos peculiares en la evolución demográfica de Manises en torno al 1600, como son el que existiera un gran aumento de la mortalidad entre 1592 y 1596, y que el número de nacimientos no acusó la expulsión del grupo morisco, ya que la cifra permaneció con unos valores continuados hasta el fin del siglo XVII.

A partir de aquellas fuentes y otras que revisaremos a continuación, parece clara la existencia de un grave problema de despoblación entre el siglo XVI y primeros años del siglo XVII, tal vez debido a la expulsión de los moriscos. Se señala significativamente la expulsión de dos familias moriscas cuyas personas relevantes habían sido síndicos o jugado papeles políticos relevantes, por un lado Jaime Alazarah y por otro la viuda de Jaime Bogiot, fallecido, llamada Bogiota. El primero de ellos era jurado de los cristianos nuevos en 1607, mientras Jaime Bogiot lo fue en 1584 y 1588, descendiendo de una familia que ya había ostentado este cargo en 1515 (Nicolau, 1987). Quizá esto tenga que ver con lo que hemos insinuado respecto al papel de Felipe Boïl como comisionado real.

Por otra parte, la onomástica no aclara demasiadas cosas en el análisis de la población si no existe una precisión adicional en la documentación. Así, los Murci y sus descendientes son cristianos viejos en 1610, mientras otros llamados Guzmán, Sorolla, Ferrer, Sanchis, Piquer y Noguera son cristianos nuevos (Nicolau, 1987: 190). Cabe indicar que no encontramos, a partir de 1610, ninguno de los apellidos típicos de los cristianos nuevos que se registran, por ejemplo, en un documento que describe una asamblea celebrada en 1571 (Nicolau, 1987: 163). Es significativo también el hecho de que en las reuniones de maestros alfareros del siglo XVII se constata menor presencia de éstos. De hecho en 1571 se reunieron 13 alfareros moriscos, mientras que entre los cristianos viejos podemos calcular que había unos 11 alfareros en función del número de almas. En la asamblea de 28 de julio de 1584 se reunieron 13 alfareros moriscos y 22 cristianos. La falta de plomo y estaño impulsó una nueva reunión mayoritaria el 26 de noviembre de 1595 en la que estuvieron presentes 23 alfareros moriscos y 40 vecinos cristianos. El 5 de marzo de 1609, D. Felipe Boïl reunió a los conversos para tratar la eliminación de censales, congregando a 13 de éstos. Tras la

tormenta de la expulsión, el 4 de agosto de 1610, una reunión de vecinos para tratar de la conservación de la acequia de Cuart congregó a 52 alfareros y agricultores, once menos que en la ocasión de 1595. Por último, la asamblea del Gremio de 1625 consignó los nombres de 25 alfareros, una cifra baja si la comparamos con las del siglo XVI.

Paterna.

Paterna fue cedida a la jurisdicción del Duque de Segorbe, Enrique de Aragón, en 1436. En la crónica de su viaje de 1484, Von Popplau comenta que en Paterna se fabricaba loza azul y dorada. En la estimación de los daños a las casas y talleres de Paterna, realizada con motivo de la represión de las Germanías (1521), se citan 78 talleres, entre los cuales se anota un "*fornet de coure obra de terra daurada*" (Gimeno, 1995: 52). Viciana comenta en su crónica publicada en 1564 que en la baronía "se labran muchos y muy buenos vasos de tierra, y tinajas grandes". A pesar de los comentarios generales sobre la decadencia de la producción de Paterna a finales de siglo continuaban operativos algunos talleres, ya que el 13 de febrero de 1587 Maria Chichici, vecina de Paterna, arrienda a Joan Micó un obrador en aquella villa. Por otra parte Escolano (1610) relata que su nombre pudo originarse "en razón de la obra de barro que siempre se ha labrado en Paterna con mucha curiosidad", aunque indica que en su tiempo está desamparada y arruinada, y que de sus ruinas "la van reedificando de nuevo en lo baxo, al sabor de una fuente de agua dulce"…"hoy es población de ciento y veinte casas" (recordemos que Manises tenía 122 en 1612).

A inicios del siglo XVI Paterna pertenecía al primer Duque Enrique de Aragón y Sicilia (†1522), quien cedió el título ducal en 1516 a su hijo Alfonso (†16/12/1563), tenido con Guiomar hija del Duque de Bragança, con motivo de su matrimonio con Joana Folch de Cardona. A éste le sucedió su segundogénito, el III Duque Francisco de Aragón Folch de Cardona (1539-1575) con el cual se extinguió la sucesión directa legítima de la tercera dinastía de Aragón (Van de Put, 1911: 56: Viciana, 1564). Alfonso de Aragón, como virrey de Valencia desde 1559, ejecutó la orden real del desarme de los moriscos en 1563.

El papel de los Duques respecto a la industria de Paterna no está tan claro como en Manises. A pesar de mantener aposentos en la población y de su clara relación con la industria local, ya que existen piezas de loza dorada con su heráldica y además Paterna y Segorbe tienen en común la tradición del *"socarrat"*, no es conocido que articularan el artesanado alfarero de manera semejante a los Boïl. Cabe decir que, en cuanto a la cerámica, la jurisdicción no estaba tutelada ni organizada de la misma manera que Manises. Las campañas sicilianas del infante Martín en 1392, ya habían ocasionado el empeño de Paterna. Los empréstitos se sucedieron y el 3 de agosto de 1430 el Rey Alfonso V vuelve a empeñar a la ciudad de Valencia parte de sus villas para sufragar la guerra con Castilla, entre las que se encontraban Paterna, Benaguacil y la Pobla (Alfonso Barberá, 1977: 115 ss.). En el siglo XVI esta situación no había cambiado ya que en 1520 el gobierno de la ciudad de Valencia -señora de Paterna-, la Pobla y Benaguacil, publica el decreto de libertad de comercio para la *obra de terra de Paterna*. Viciana también recoge la noticia de que el señorío se empeñó a la ciudad de Valencia y es sabido que en el primer tercio del siglo XVII el Duque de Segorbe intentó recuperar la totalidad del dominio de esta jurisdicción, hecho que consiguió finalmente en 1664 (Alfonso Barberá, 1977: 117).

En 1521, año en que las tropas del rey asolaron la ciudad en la represión de la *Germanía*, el 62% de los talleres de Paterna pertenecían a cristianos viejos, mientras el 38% restante eran propiedad de moriscos. La actividad productiva se concentraba entorno a dos núcleos: les *Olleríes Majors*, es decir, la zona arqueológica conocida como *Testar del Molí*, con 33 talleres, y les *Olleríes Menors*, zona de la periferia oeste del centro de Paterna, con 45 talleres. Tales denominaciones pueden referirse especialmente, aunque no de forma exclusiva, al tipo de material elaborado antes que al tamaño de las alfarerías. En las *Olleríes Majors* el 54% de los talleres pertenece a cristianos viejos y el 32% a moriscos (Gimeno, 1995: 61).

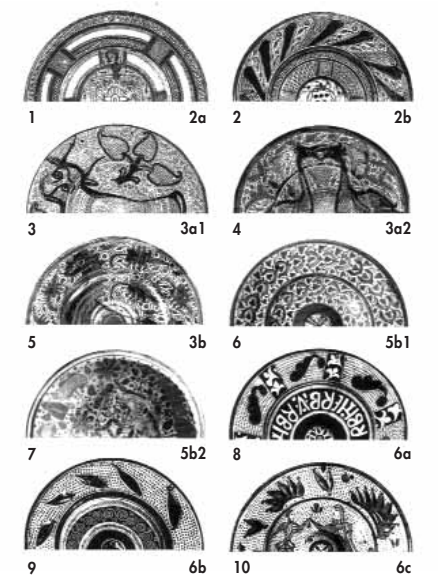
Las investigaciones de M. Mesquida ilustran el tipo de materiales que estaban en uso en Paterna durante el renacimiento, y se constata la abundancia de piezas decoradas con solfas, hoja de cardo, hiedra evolucionada, acicate, angel en escudillas de monja, temas derivados de arbustos, que deben ser todavía producciones residuales en el siglo XVI, así como piezas decoradas con los temas asocidos a la "uña".

Estilos y elementos decorativos de la loza dorada del siglo XVI.

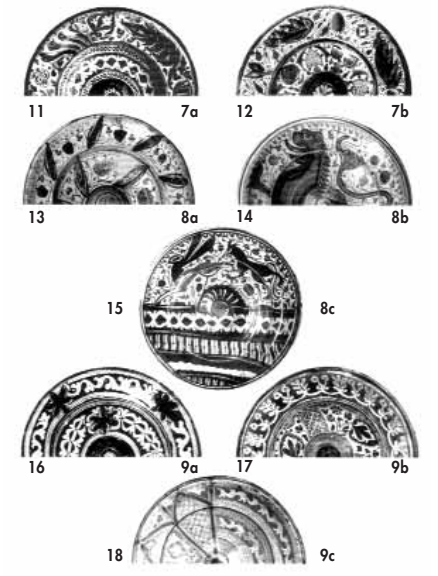
Antes de proceder a enunciar los aspectos relevantes de la evolución ornamental cabe hacer ciertas consideraciones. En primer lugar, proponemos una agrupación de las decoraciones basadas en 9 estilos básicos, sin perjuicio de que en el futuro podamos reconocer otros (figs. 236-237). Estos estilos son sucesivos pero la aparición de unos no invalida la perduración de otros. Es necesario proceder a posteriores evaluaciones de las series para conseguir precisar los aspectos de seriación cronológica. Por otra parte, estas series presentan temas decorativos típicos, que enunciamos y describimos en las figuras 277 y 278, que son susceptibles de datación. Estos temas surgen en determinados momentos y se desarrollan con ligeras variaciones a lo largo de secuencias más o menos largas de tiempo. En este sentido debemos indicar que la cronología propuesta junto a los motivos en las figuras son indicativas de la datación de éstos en el momento de máxima formalización, coincidente con el diseño que presentamos en nuestros gráficos (Coll, 1998, 2000). Dicho esto, se debe tener en cuenta la larga evolución y utilización de los mismos elementos desde este momento hasta el final del período que estamos estudiando en la mayoría de los casos. Cabe indicar que esta propuesta sistemática está todavía en desarrollo y que deberán hacerse necesarias precisiones cronológicas en el futuro.

Existen otros problemas adicionales como la dificultad de asignar procedencia segura a uno u otro taller de las piezas. A medida que se conocen detalles de las

producciones de loza dorada a partir de desechos de testar, como los de Muel (Almagro y Llubiá, 1952), Reus (Vilaseca, 1964), y últimamente Manises (Algarra y Berrocal, 1993), Paterna (Mesquida, 1996), la misma Valencia (Serrano, 1993), o Villena (Soler, 1994), se percibe que los elementos decorativos y los diversos estilos se fabricaban casi simultáneamente en muchos lugares. Por ello no sólo es necesario conocer los rasgos formales de los motivos, sino aspectos como las técnicas de fabricación e incluso la caracterización mineralógica o química, para llegar a precisiones válidas en este aspecto. Es cierto que los talleres secundarios suelen imitar los productos de mayor difusión en un momento dado, y también lo es que cada taller genera series características no reproducidas en otros, aunque pervive el problema con las producciones mayoritarias que presentan temas como los epigráficos "*Surge Domine*" o "*erat Verbum*", las florecillas, solfas, la pestaña, la hoja de cardo, y otros tantos. En este sentido, estamos evaluando líneas de investigación paralelas para intentar discriminar procedencias con técnicas analíticas no destructivas, como la caracterización del cobalto, mineral de difícil obtención que puede ofrecer marcadores utilizables para identificar productos de centros de fabricación diversos (Coll et al, 2003). Como información complementaria presentamos unas tablas indicativas de la presencia o ausencia de los estilos y motivos en hallazgos arqueológicos recientes efectuados en Manises y Paterna (Tablas I y II).



(Figura 236). Lámina 1. Estilos decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XVI. Grupos 2 al 6.



(Figura 237). Lámina 2. Estilos decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XVI. Grupos 7 al 9.

TABLA I. ESTILOS DECORATIVOS DE LA LOZA DEL SIGLO XVI

	Documentado en hallazgos de:	
Estilos	**Manises**	**Paterna**
Estilo orfebre		
1a. Orfebre o plateresco anepigráfico	Sí	Sí
1b. Orfebre o plateresco epigráfico	Sí	
Estilo de las fajas doradas		
2a. Fajas doradas lisas	Sí	Sí
2b. Fajas doradas con gallones macizos	Sí	Sí
2c. Fajas doradas con hojas de bandas	Sí	Sí
Estilo de figuras sobre fondo floral		
3a. Figuras contorneadas	Sí	
3b. Figuras macizadas		
3c. Figuras naturalistas		
4. Estilo de las decoraciones esquematizadas		
4a. Epigráficos	Sí	
4b. Anepigráficos	Sí	Sí
5. Estilo de las hojas reperfiladas		
5a. Epigráficos		
5b. Anepigráficos	Sí	
6. Estilo de fondo punteado		
6a. Epigráfico	Sí	
6b. Esgrafiado	Sí	
6c. Figurado		
7. Estilo de las hojas dentadas,		
florecillas evolucionadas y hojas macizas		
7a. Hojas con relieve	Sí	
7b. Hojas con relieve y perfilado azul	Sí	
8. Estilo de la Ungla		
8a. Ungla simple		Sí
8b. Figura central	Sí	
8c. Ungla con banda de temas en reserva	Sí	
9. Estilo de los atauriques en reserva		
9a. Bandas en reserva generalizadas	Sí	Sí
9b. Ala con bandas en reserva	Sí	Sí
9c. Bandas en reserva enmarcadas en azul	Sí	Sí

Las series y su evolución.

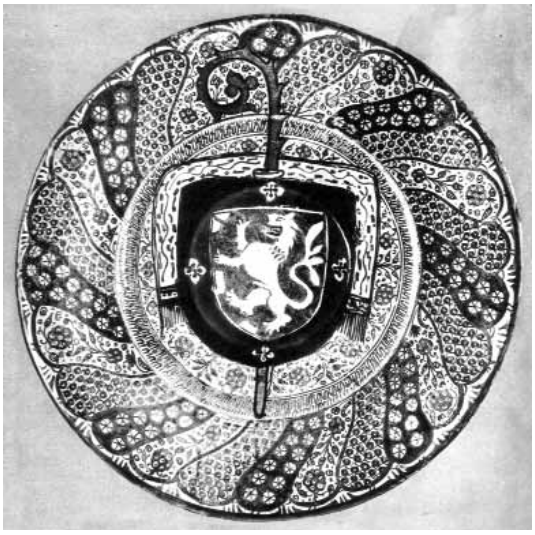
En las dos primeras décadas del siglo XVI se da una clara continuidad de las decoraciones del último decenio del siglo XV, en especial los motivos asociados al estilo orfebre o plateresco. Coincidiendo con el principio del problema morisco encontramos series epigráficas de contenido religioso *(Surge Domine, In principio erat Verbum)*. Incluso perduran las series decorativas con los temas de hoja de cardo, hojas de hiedra evolucionadas o esquemáticas, así como las lozas azules esquemáticas. Un ejemplo de esta esquematización, visible incluso en piezas de gran formato, es perceptible en el plato de la hoja de hiedra esquemática del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Coll Conesa, 1990: 52). A medida que avanza el siglo aparecen nuevos tratamientos de aquellos motivos, aunque a partir de la segunda mitad predomina el recuerdo de lozas del siglo XIV en series que organizan la decoración a partir de polígonos enmarcados en azul, con abundante tratamiento de motivos en reserva, inspiradas sin duda en el estilo Pula (serie 9c, más adelante). También del siglo XV, al inspirarse en figuras zoomorfas rodeadas de pequeños elementos, como ocurría en la serie del perejil. En la segunda mitad del siglo XVI renace también el estilo orfebre mediante la presencia del relieve o abollonado conformando hojas denticuladas o pequeños elementos, de una forma más libre que en las producciones de principios de siglo. La mayor novedad será, a finales del siglo XVI, la aparición de las bandas de elementos en reserva, en especial de composición horizontal, o las grandes guirnaldas. Veamos a continuación las principales características de estos estilos que presentamos de forma sintética (figs. 236 y 237).

1. Estilo orfebre o plateresco.

Nace a finales del siglo XV, siendo también llamado orfebre por presentar una clara trasposición de elementos metálicos a la cerámica. Con seguridad, existen piezas anteriores a 1492 por el plato ceremonial judío de la Pascua con inscripción hebraica (González Martí, 1944: 517), además de otros testimonios como el plato de Juan Payo Coello, abat de Poblet (1480-1499) (Martínez Caviró, 1983 fig. 150) (fig. 238). Las piezas heráldicas de Poblet, como ésta y otras, plantean la duda de si pudieron fabricarse en Quart de Poblet, feudo monacal vecino de Manises que sabemos produjo cerámica. No existen de momento vestigios arqueológicos que nos confirmen su fabricación allí. Las piezas presentan gallones o relieves abollonados realizados por presión, siempre distribuidos regularmente y recubiertos de pequeños motivos decorativos. Los temas mayoritarios son el "encaje", los "círculos con radios" o "milanos", seguidos de la "solfa" y las "florecillas". Pueden encontrarse ocasionalmente las flores de puntos y hojas rayadas, las guirnaldas de trifolios y las cenefas de medias lunas. Sus márgenes cronológicos deben situarse entre 1500 y 1530. Existen abundantes pruebas de su fabricación en Manises y Paterna, éstas últimas recientemente publicadas (Mesquida, 1996, 2002).

-Series:

1a. Anepigráficas (fig. 238). Incluye las piezas sin inscripciones, a veces heráldicas, como el plato con las



(Figura 238). Plato con las armas del abad de Poblet Payo Coello (1480-1499) (serie 1a). Hispanic Society de Nueva York.

Armas de Nápoles atribuido a Fernando el Católico conservado en el Instituto Valencia de Don Juan (Martínez Caviró, 1983: fig. 151).

1b. Epigráficas. Combina bandas epigráficas con los elementos citados. Una primera pieza significativa es el plato con la inscripción gótica "toda gracia nos fallece mientras que alba no amanece", visible en un plato del Instituto Valencia de Don Juan (Martínez Caviró, 1983: fig. 154), en la cual podríamos ver un mote de carácter cortesano (fig. 239). Sin embargo la mayoría de las inscripciones son de carácter religioso, algunas de las cuales son el enunciado de bulas contemporáneas, como ocurre con "Exsurge Domine" (León X, 1520), o bien "In principio Erat Verbum" (San Juan 1,1), que recuerda la primera carta de San Juan escrita para resaltar la naturaleza divina de Jesucristo. Ambos mensajes tenían una clara finalidad reivindicativa de la religión católica en el contexto histórico que describimos.



(Figura 239). Plato con inscripción (serie 1b). Instituto Valencia de Don Juan.

2. Estilo de las fajas doradas.

Se caracteriza por compartimentar la decoración a partir de ejes de líneas gruesas flanqueadas por dos filetes ("Faja dorada"). Existen dos series que marcan dos

momentos cronológicos. La serie más antigua, fechable entre 1510 y 1530 y que puede alcanzar hasta mediados de siglo, presenta epigráficos *"erat Verbum"* y los temas mayoritarios de "retícula diagonal con cruces", "panel de trifolios en reserva", "hoja lanceolada rematada por puntos" y "espiguillas". Esporádicamente aparecen los "arbustos", "madroños enlazados", la "pestaña", "florecillas" y "florecillas en sebqa", "tetrapétalos en círculo", "banda de rombos con tetrafolio", la "solfa", el "encaje", los "gallones macizos". En menor cantidad se encuentran además los temas "filete ondulado", "cenefa de arcos con cruces", la "faja de encadenados", las "espigas y flores evolucionadas" y la "flor hexapétala con puntos".

La segunda serie es la representada por las hojas de bandas, de discutida filiación, aunque se han encontrado fragmentos con esta decoración en Paterna. Los elementos que la caracterizan son las "hojas de bandas y rayas" y las "hojas y flores perfiladas", visibles en la orza del abad de Santes Creus Jaime Valls (1534-1560), combinación que, aunque la orza pueda no ser valenciana, nos llevaría a proponer los márgenes cronológicos de este grupo entre 1530 y 1570.

Las bandas doradas siguen usándose posteriormente, incluso en series de Barcelona como evidencia el bote con la fecha 1584 sobre fondo de "Metopas de espigas y flores evolucionadas" del Museo del Louvre (Cirici, 1977: 204).

Dentro del estilo destacan tres series:

2a. Formas lisas (fig. 236, 1). Son platos que se apartan de la serie plateresca ya que no ofrecen relieves. Es característico de este grupo el plato del abad de Poblet Domingo Porta (1502-1526) (Martínez Caviró, 1983: fig. 152) (fig. 240). Volviendo al tema de la fabricación en Quart de las piezas con heráldica de Poblet, podemos indicar que se ha constatado reiteradamente la aparición de lozas con esta heráldica en hallazgos de Manises. Por otra parte también está el *refredador* de Alfonso de Aragón con las armas del Duque de Segorbe (Martínez Caviró, 1983: 156) atribuido a un obrador de Paterna.



(Figura 240). Plato con las armas del abad de Poblet Domènech Porta (1502-1526) (serie 2a). Museo Nacional del Barghello (Florencia).

2b. Formas con gallones macizos (fig. 236, 2). Presenta mayor relación con la serie plateresca ya que ofrece relieves, aunque generalmente es visible la compartimentación de las "fajas doradas" junto a "gallones macizos". Un ejemplo de esta serie es el plato con emblema heráldico del primer papa Médici, León X (1513-1521) (Martínez Caviró, 1983: fig. 153) (fig. 241).



(Figura 241). Plato con heráldico del papa León X (serie 2b). Museo Cívico de Bolonia.

2c. Piezas decoradas con "hojas de bandas". La tercera serie, más moderna, incluye la aparición de las grandes hojas de bandas, posiblemente contemporáneas a las que presentan el tema del "cesto" o la "hoja crestada". Ya hemos mencionado que el ejemplar más representativo sería el gran jarrón con el escudo del abad de Santes Creus Jaime Valls (1534-1560) (Ainaud, 1952, fig. 327) (fig. 242).



(Figura 242). Jarro con el escudo del abad de Santes Creus Jaume Valls (1534-1560) (serie 2c). Museo de Cerámica de Barcelona.

3. Estilo de las figuras sobre fondo floral.

La tercera serie que hace su aparición, seguramente en el primer tercio del siglo XVI aunque no hay bases cronológicas fiables, se caracteriza por presentar como

tema central de la composición una figura, en general la representación de un gran animal. Se trata de un precedente claro de las series de la *Ungla*, de finales de siglo, aunque con elementos decorativos propios de la primera mitad de siglo (los "encajes"), o mayoritarios de la segunda mitad ("hojas lanceoladas rematadas por puntos", "hojas y flores perfiladas"). En menos piezas vemos "hojas dentadas macizas" y "metopas de espigas y flores evolucionadas". Los diversos autores difieren considerablemente en su datación. Para nosotros, el grupo antiguo estaría formado por las figuras reperfiladas, en especial las acompañadas de "flores de cardo abiertas", mientras el moderno lo representarían las figuras macizadas.

Cabe ver en la serie la reminiscencia de las figuras de animales sueltos que presiden algunas piezas con toros o aves sobre fondo del perejil o incluso del Estilo Malagueño clásico, de la primera mitad del siglo XV (véase Martínez Caviró, 1983: fig. 86 y 87).

-Series:

3a. Figuras contorneadas (fig.236, 3 y 4). Los elementos zoomorfos destacan sobre un fondo floral, en ocasiones relleno de "encajes". Un plato precoz dentro de la serie, podría ser el que presenta un león rampante con el cuerpo cubierto de "encajes" sobre fondo de flores de cardo (González Martí, 1944: fig. 625). De cronología semejante sería el plato con león, "milanos", "solfa" y "encajes" del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Coll Conesa, 1990: 51). Otro plato del Instituto Valencia de Don Juan, decorado sólo con encajes, espigas y flores evolucionadas parece más avanzado (Martínez Caviró, 1983: fig. 95) (fig. 243). Otros ejemplares muestran elementos como las "hojas dentadas macizas" que apuntan por lo menos hacia mediados de siglo, como el de la Hispanic Society E599, (Frothingham, 1951: fig. 126), o el del Museo de Cluny nº 3220 (Montagut, 1996: 86). La cronología de la serie podría abarcar desde 1530 a 1560.



(Figura 243). Plato con encajes y florecillas de figura contorneada (serie 3a). Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

3b. Figuras macizadas (fig.236, 5). Al igual que en el caso anterior del ejemplar citado de la Hispanic (E599), el fondo se cubre de elementos que fechamos mayoritariamente en la segunda mitad de siglo. En el plato del Museo de Cluny nº 9613 (Montagut, 1996: 86) (fig. 244), se observa la figura maciza, carente de solfa, lo que por aspecto le da cierta semejanza a las piezas del estilo de la Ungla. En cualquier caso es difícil pensar en su pervivencia más allá de 1570.



(Figura 244). Plato con encajes y florecillas de figura maciza (serie 3b). Museo de Cluny (París).

3c. Figuras naturalistas. Dentro de esta serie cabría situar también el gran cuenco del Instituto Valencia de Don Juan que representa una pareja, pieza única y emblemática. Muestra una escena interpretada como la imagen de Felipe III y la archiduquesa Margarita de Austria, cuya boda se celebró en Valencia en 1599 (Martínez Caviró, 1983: fig. 157; Frothingham, 1951: 258) (fig. 245). Las figuras se superponen a un fondo



(Figura 245). Plato con flores y espiguillas con la boda de Felipe III (1599) (serie 3c). Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

recubierto de motivos vegetales formado por "metopas de espigas y flores evolucionadas", entre las que encontramos la "piña con ramitos", y diversos roleos, "con rombo inscrito", con "estrella", "de cuatro hojas" o con "flores". Balbina Martínez lo fecha en el último tercio del siglo XVI (1983: 175). Como hemos dicho anteriormente, la pieza representa un último producto del estilo de las figuras sobre fondo floral. Dentro de la rareza de la forma, cuenco con labio plano, la realización de la decoración y los detalles del reverso se encuentran perfectamente dentro de las coordenadas estéticas del siglo XVI. El dorso se recubre de "hojas de helecho con óvalos",

motivo todavía elaborado, aunque muestra ya los elementos simplificados que cubrirán los dorsos durante parte del siglo XVII y que induce a fecharlo no muy allá del 1600. Por otra parte, la cenefa del borde "banda de triángulos", puede verse en cuencos de base pequeña y orejetas triangulares dentadas, que en cualquier caso debieron iniciarse entre finales del siglo XVI y principios del XVII.

4. Estilo de las decoraciones esquematizadas.

Existen una serie de piezas de filiación controvertida, decoradas con motivos evolucionados de la hoja de cardo e incluso con "solfas", epigráficos "surge Domine", etc. Se trata de series mayoritarias, descritas a veces bajo la denominación de platos de "influencia de Manises" y atribuidos a talleres catalanes en general (Llorens, 1989). Últimamente se ha propuesto su posible origen sevillano (Pleguezuelo, 1996) aunque sin pruebas evidentes excepto desechos claros de alfar para algunos de los motivos, como retículas diagonales dobles en piezas de composición radial. Sin descartar que pudieron fabricarse en varios lugares, ya que es necesario realizar un estudio profundo de la serie, han sido hallados fragmentos de desecho en Manises lo que podría demostrar también su procedencia de este lugar. Su cronología parece abarcar todo el siglo por los temas que presenta, ya que la decoración de "hoja de cardo" abarcaría sólo hasta mediados del siglo XVI o poco más allá, mientras las series más modernas coinciden con imitaciones de las "hojas partidas" del cambio de siglo.

-Series:

4a. Epigráficos (fig. 246). Dentro de estas producciones se encuentran piezas con pseudoepigrafías de la serie del "Surge Domine" o del "Erat Verbum", siempre ilegibles, reducidas a simples trazos en los cuales apenas es interpretable alguna letra (véase Llorens, 1989: 199)

4b. Anepigráficos (fig. 247). La inmensa mayoría de los platos presentan grandes manchas macizadas en florones, hojas o rayos, en el caso de composiciones solares.



(Figura 246). Plato. Inv. 1598 (serie 4a), Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 247). Plato. Inv. 1542 (serie 4b), Museo Nacional de Cerámica (Valencia).

5. Estilo de las hojas reperfiladas.

Las hojas reperfiladas se inician como temas sueltos en las primeras décadas del siglo, sin embargo hacia 1560 pueden verse "hojas reperfiladas", "cestos", "hojas acampanadas" y "hojas crestadas" formando la base de la decoración. El estilo se reconoce en producciones de Muel, y aunque se han atribuido mayoritariamente a este centro dada su simplificación existen numerosas piezas procedentes de contextos diferentes y alejados. Una escudilla que aporta buena cronología para la serie es la hallada en Red Bay, en la cabina de oficiales del Galeón San Juan, ballenero vasco hundido en 1565 (Telese y Voigt, 1998). Dentro de este estilo encontramos obras de decoración delicada, así como otras realizadas con trazo rápido, entre ellas algunas de las escudillas halladas en un lote muy abundante de un pozo de la iglesia parroquial Sineu (González, 1997: nº 50). Su procedencia en el caso de las series simplificadas es difícil de aseverar, aunque en los restos de los alfares valencianos aparecen con cierta abundancia. Su cronología se extiende probablemente hasta los últimos años del siglo XVI.

-Series:

5a. Epigráficos (fig. 248 y 249). Dentro de estas producciones se encuentran piezas que combinan hojas o flores perfiladas, algunas de las cuales pueden considerarse precedentes de las hojas dentadas de la segunda mitad de siglo, con pseudoepigrafías de la serie del "Surge Domine" combinadas con "milanos", "solfa", "encajes", "florecillas" o "espigas", pudiéndose fechar en el segundo tercio del siglo XVI.



(Figura 248). Plato. Inv. 1/3108 (serie 5a), Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 249). Plato. Inv. 11132 (serie 5a), Museo Nacional de Cerámica (Valencia).

5b. Anepigráficos (fig.236, 6 y 7) (fig. 250). Dentro de las series no epigráficas se encuentran varios estilos compositivos, siendo destacables por ejemplo las bandas florales minuciosas, que debemos fechar hacia mediados de siglo. En la segunda mitad de siglo las decoraciones son más sueltas.



(Figura 250). Plato hallado en Manises (serie 5b). 6/1253. Col. Municipal. Museo Nacional de Cerámica (Valencia).

6. Estilo de fondo punteado.

Hacia el último cuarto del siglo XVI podemos fechar algunos platos con el fondo punteado. Existe una gran variedad de decoraciones, aunque en general el perfil de éstos es coincidente con el de los de la serie de la Uña, por lo que su cronología debe ser semejante. No hay duda de su perduración dentro del siglo XVII en talleres catalanes. Se discute la procedencia de la serie que no ha sido identificada de momento en restos de testar.

-Series:

6a. Epigráfico (fig.236, 8). Un plato del Museo Diocesano de Palma de Mallorca presenta "hojas reper-

filadas", metopas con lirios en reserva y una gran inscripción del "Erat Verbum" (Coll Conesa, 1998c: 118) (fig. 251). Anteriormente le atribuíamos un origen catalán aunque no hay seguridad en ello.



(Figura 251). Plato con inscripción "ERAT VERBUM" (serie 1b). Museo Diocesano de Palma de Mallorca.



(Figura 252). Plato con una pareja de personajes vestido a la moda morisca (serie 6c). Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

6b. Esgrafiado (fig.236, 9). Un plato de perfil semejante se conserva en una colección particular de Palma. Presenta junto al punteado la "hoja lanceolada rematada por puntos" reperfilada, para darle relieve. Además existe una cruz en reserva sobre el tetón y una decoración central que denominamos "banda de espirales en reserva" enmarcada por una variante del tema de "bandas de líneas quebradas".

6c. Figurado (fig.236, 10). Martínez Caviró presenta un plato con dos personajes sobre fondo punteado con la representación de un pareja con indumentaria asimilable a la del período de Felipe II (fig. 252). Esta pieza ha sido atribuida a Cataluña aunque la autora indica que es clara su influencia manisera (Martínez Caviró, 1991: 254; Batllori, 1974: 38B).

7. Estilo de las hojas dentadas, florecillas evolucionadas y hojas macizas.

Característico de la segunda mitad de siglo, y en particular del último tercio, es la aparición del tema de las "hojas dentadas", en ocasiones reperfiladas de azul. Los platos presentan galbos profundos y altos tetones, a veces agallonados. Se encuentran mayoritariamente en estas series los temas de "metopas de espigas y flores", los "cestos u hojas acampanadas ", las "hojas hendidas" y las "hojas dentadas" en relieve en todas sus variantes. El estilo podría iniciarse hacia 1560-70, con piezas de perfil bajo y flores reperfiladas. Sin embargo, son mayoría las piezas profundas con hojas dentadas en relieve que combinan tanto las metopas de espigas como las hojas hendidas. En 1996 fue excavado un taller con horno en Manises que ofreció una gran abundancia de fragmentos de esta serie desechados en bizcocho. Sin duda el estilo llega a la primera década del siglo XVII. En Paterna existe por lo menos un plato procedente de desechos de testar, de gran diámetro y perfil profundo, que debe pertenecer a este estilo decorativo (Mesquida, 1996: foto VII).

Algunas piezas catalanas aportan luz sobre la cronología del conjunto, como un plato con racimos en relieve sobre fondo de "metopas de espigas y flores evolucionadas" que lleva la fecha de 1592 (Llorens, 1989: 54).

-Series:

7a. Hojas con relieve (fig.237, 11) (fig. 253). Se caracterizan por no presentar decoración en cobalto. Podrían originarse hacia 1560-1570 llegando a inicios del siglo XVII, siendo en todo caso paralela a la serie de la "Uña" con la que tiene en común el perfil de los galbos de los platos y algunos elementos decorativos. Es representativo de la serie el plato del Museo de Cluny nº 9314 (Montagut, 1986: 102).



(Figura 253). Plato con hojas en relieve (serie 7a). Museo Nacional de Cerámica (Valencia).

7b. Hojas con relieve y perfilado azul (fig.237, 12). Similar al grupo anterior, la única diferencia estriba en la presencia del color azul en las piezas que generalmente reperfila los elementos florales de mayor tamaño. Puede representar a la serie el plato de Cluny nº 9560 (Montagut, 1996: 100) (fig. 254).



(Figura 254). Plato con hojas en relieve perfiladas en azul (serie 7b). Museo de Cluny (París).

7c. Serie lisa (fig. 265). Las decoraciones de hojas hendidas o flores evolucionadas pueden aparecer sobre piezas sin abollonados, lo que indica un paultino abandono de la influencia de la orfebrería que se percibe claramente en las piezas del siglo XVII.

8. Estilo de la Ungla.

El estilo de la Ungla o Uña se caracteriza por presentar una decoración de pequeñas medias lunas junto al filete que bordea el extremo de las decoraciones. Debe verse en él la reinterpretación de algunas series del siglo XV, en especial las grandes figuras sobre fondo con punteado y perejil de 1420-1440 o de atauriques (ver fig. Martínez Caviró, 1991: 171). La Ungla lleva siempre como relleno una decoración característica y homogénea, bastante suelta, de elementos foliares con zarcillos que recuerda vagamente a la hiedra medieval. En concreto podemos reseñar los temas "hiedra con zarcillos", "hojas enlazadas con zarcillos" y "bolas enlazadas por zarcillos". Las decoraciones se realizan sólo en dorado o combinando dorado y azul. Los elementos principales suelen ser zoomorfos, aunque conocemos la representación de navíos, como en un plato de la colección Ferrá (Cartuja de Valldemossa, Mallorca), así como piezas que llevan sólo los zarcillos, como vemos en un cuenco de Paterna (Mesquida, 1996: lám. VI abajo izq.). Otras presentan la composición y los motivos típicos de relleno obviando la "Uña", como vemos en un jarro también de Paterna (Mesquida, 1996: lám. XIV, izq. arriba). La cronología del estilo parece centrarse en los últimos años del reinado de Felipe II, momento indicado por la mayoría de estudiosos. Sin embargo Batllori considera que ya se

debían fabricar a principios del siglo XVI, mientras Ainaud los consideraba típicos de la segunda mitad y Frothingham proponía alargar su datación a todo el primer tercio del siglo XVII (Batllori, 1974: 54; Frothingham 1951, 164; Ainaud, 1952: 99). De hecho existen platos con representaciones antropomórficas, especialmente de jinetes, con una indumentaria que parece corresponder al cambio de siglo (c. 1600). Es difícil defender que puedan extenderse más allá de 1610, dado que se producen cambios estilísticos importantes en el siglo XVII que no tienen una relación directa con las decoraciones de la "uña". En concreto, pensamos que la serie debe fecharse entre los extremos cronológicos de 1580 a 1610. En el pasado defendimos su posible origen catalán dada su peculiaridad respecto al resto de producciones contemporáneas (Coll Conesa, 1987). Sin embargo, su abundancia en los centros valencianos y sus evidentes paralelos formales con otras series apoyan su origen de Manises y quizás Paterna, donde ha sido hallada en abundancia.

Algunas de las formas asociadas a la "uña", en especial los jarrones de cuatro asas, son precedentes directos de los tipos que más adelante presentarán la decoración manisera de "ramos macizos" (véase Batllori, 1974: fig. 23B y C)

-Series:

8a. Ungla simple (fig.237, 13) (fig. 255). Se caracteriza por la única presencia de los motivos vegetales asociados a la serie, como es visible en los casos citados de Paterna.

8b. Figura central (fig.237, 14) (fig. 256). En un segundo grupo, el más numeroso, vemos una figura central, generalmente zoomorfa, rodeada de los elementos de relleno. En algún caso se representan navíos, existiendo otra serie algo numerosa con imágenes de jinetes (Batllori, 1974: lám. 20).



(Figura 255). Tinajilla decorada con temas vegetales de la "ungla" (serie 8a). Hispanic Society de Nueva York.



(Figura 256). Plato de l'ungla con águila. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

8c. Ungla con bandas de temas en reserva (fig.237, 15). Otra serie ofrece el borde típico de la "uña", el fondo de zarcillos y temas en bandas tratados en reserva. La composición de estas piezas suele ser horizontal, partiendo la concavidad al reservar los zarcillos a la mitad de la decoración. Los elementos tratados en negativo nos acercan a los temas de otras series del momento que luego tendrán gran difusión en el siglo siguiente, como los "atauriques en reserva" o la "cadena de óvalos en reserva". Ejemplo de este último grupo es el plato con la "persecución de la liebre" del Instituto Valencia de Don Juan (Ainaud, 1952: 101).

9. Estilo de los atauriques en reserva.

La última serie que creemos se inicia todavía en el siglo XVI, y en cualquier caso se extiende por lo menos durante la primera década del siglo siguiente, muestra de forma generalizada pabellones o bandas con elementos en reserva. En general los temas en negativo suelen ser encadenados diversos como "atauriques en reserva", "cadena de óvalos en reserva", "acanto en reserva", etc. con gran variabilidad de elementos iconográficos.

-Series:

9a. Bandas en reserva generalizadas (fig.237, 16) (fig. 257). Dentro de esta serie incluimos únicamente las composiciones formadas por bandas de reserva que cubren casi la totalidad de las piezas. Suelen presentarse en platos de composición concéntrica, en donde aquellas forman anillos decorativos, o bien parten la composición en fajas horizontales. A veces combinan con grandes florones azules como la "flor azul de seis pétalos". El perfil de estas piezas apunta especialmente al siglo XVI, con platos mas llanos y tetones coronados, similares a las formas que se encuentran en las lozas con hojas dentadas en relieve. Las decoraciones incluyen exclusivamente elementos en reserva de los ya enunciados. De este grupo se conocen platos, escasamente difundidos (Llorens, 1989: 40), o jarros, como el publicado por Frothingham y conservado en la Hispanic Society (1951: fig. 162), ambos de filiación discutida ya que uno es atribuido a Cataluña y el segundo a Manises.



(Figura 257). Plato con bandas en reserva (serie 9a). Destaca un lagarto en relieve en su centro. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).



(Figura 258). Plato compartimentado con líneas de azul y elementos en reserva (serie 9c). Hispanic Society de Nueva York.

9b. Ala con bandas en reserva (fig.237, 17). Hemos visto como los temas de reserva pueden entrar en la composición del estilo de las hojas dentadas, lo cual prueba la simultaneidad de ambas series. Las piezas que pueden incluirse aquí presentan el ala completamente cubierta por temas enlazados en reserva, sin ningún elemento de realce de volumen, como ocurre en aquellas. Se conocen escasos ejemplares, en general platos de perfil profundo, que combinan temas variantes de "acanto en reserva", hojas en reserva, "hojas hendidas" y "retícula con puntos".

9c. Bandas de reserva enmarcadas en azul (fig.237, 18) (fig. 258). Un grupo de piezas presentan el plato compartimentado en franjas o polígonos estrellados enmarcados en azul. Las composiciones pueden ser horizontales, en bandas o radiales. En el caso de estas últimas, se consigue una cierta reminiscencia con las series medievales del tipo Pula, siendo el inicio de un

estilo predominante en el siglo XVII. En estas series observamos además de los temas de reserva citados, la presencia de la "retícula con puntos", "hojas hendidas", pequeñas "rosetas contorneadas por puntos" o cadenetas de círculos.

Reversos.

Diversos autores han tratado la evolución de los reversos (Frothingham, 1951; Martínez Caviró, 1983) y en general sus apreciaciones son válidas hasta hoy. Durante todo el siglo XVI encontramos dos tipos básicos de decoraciones en reverso, por un lado las series con "fajas doradas", por otro las hojas de helecho. En las piezas más antiguas (1500-1550) los helechos se encuentran realizados con trazo rápido, bien repartidos, y circundan una pequeña palmeta o elemento vegetal o figurativo en el centro de la base. En la segunda mitad de siglo la característica principal es combinar las palmetas, más barroquizadas y dispuestas bajo las alas de los platos, con anchas fajas de filetes que se ubican sobre el reverso de los altos fondos, mientras en el centro aparece un elemento radial, a modo de sol o estrella delimitado por un círculo (hacia 1550-1570) o por un borde dentado (1570-1610). En las últimas piezas del siglo se pueden encontrar palmetas junto con óvalos achatados, en forma de "G", elemento que predominará suelto en el siglo XVII.

En cuanto a la tipología, sintéticamente se pueden avanzar algunas notas referentes a la evolución de los perfiles mayoritarios. Se introducen nuevas formas antes inéditas como las benditeras o piletas de agua bendita (fig. 259), que se fabricarán en Manises y otros talleres, incluso en Reus, por lo que no existe un acuerdo entre los investigadores en relación con su probable origen. Los platos característicos del estilo 1 suelen ser agallonados de perfil bajo (fig. 260, 261), conviviendo junto a los "bacins" o bandejas de paredes rectas y anchas viseras, algunas con tetón marcado. En la evolución de los platos los perfiles se van haciendo paulatinamente más profundos, hasta llegar en la segunda mitad de siglo a piezas que son funcionalmente inutilizables (fig. 262, 265). Los cuencos se achatan, manteniendo en general las formas del siglo precedente (fig. 263, 264). Sin embargo aparecen los jarros troncocónicos con asa y pico vertedor (fig. 266), similares a los jarros de los aguamaniles metálicos, que presentarán decoraciones de los estilos 1, 2 y 9. Típico de este momento será también el "*refredador*", o tonelete, del que hay hallazgos en Paterna y heráldica que lo relaciona con este mismo lugar (fig. 267). Otra creación del momento será el "joyero" o bombonera con tapa (figs. 268, 269), similar a algunas copas abollonadas de vidrio que también se ha hallado en Paterna. La escudilla pervive casi sin diferencias, con la única novedad de la evolución de las asas de dos o cuatro orejas generalmente polilobuladas. A mediados de siglo se agrandan en su capacidad, apareciendo las



(Figura 259). Pililla de agua bendita con personajes modelados (serie). Manises. Museo de Cerámica de Barcelona.



(Figura 260). Plato epigráfico del "Erat Verbum" (serie 1b). Inv. 1/11133, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 261). Plato pseudoepigráfico del "Surge domine" (serie 1b). Inv. 1/12803, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 262). Plato del grupo "hojas en relieve" (serie 7a). Inv. 1/4326, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 263). Escudilla con motivo de roseta contorneada por puntos, s. XVII (. Inv. 1/8994, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 264). Escudilla de la serie de bandas en reserva (serie 9c). Inv. 1/1643, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 265). Plato con motivo de hojas hendidas (serie 7c). Inv. 1/1671, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).



(Figura 266). Jarro de aguamanil de loza dorada con hojas de bandas. Museo de Bellas Artes de Lyon.



(Figura 267). Barrilete epigráfico del estilo orfebre. Victoria and Albert Museum (Londres).



(Figura 268). Cajita o joyero. Museo de Paterna (Valencia).



(Figura 269). Tapa del joyero. Museo de Paterna (Valencia).



(Figura 270). Tinaja dorada. Museo de Cluny (París).



(Figura 271). Cántaro de estilo orfebre. Hispanic Society de Nueva York.

asas apuntadas. A finales de siglo se crea una escudilla con asas grandes, casi de la misma anchura que el diámetro del cuenco, mientras en el siglo XVII las bases se reducen y los cuerpos se convierten en tron-



(Figura 272). Orza. Museo de Bellas Artes de Lyon.



(Figura 273). Bacín del estilo orfebre. Museo de Cerámica de Sèvres.



(Figura 274). Frutero o copa. Museo de Cerámica de Sèvres.



(Figura 275). Plato manisero con decoración de hojas hendidas. Inv. 1/8997, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).

cocónicos, pero en el último cuarto del siglo XVI aparecen cuencos grandes de base plana, con carena y labio reentrante. Las tinajas del estilo orfebre muestran perfiles copiados de elementos metálicos (fig. 270), lo mismo que los cántaros (fig. 271), las copas (fig. 272), y coincidiendo con la serie de la *"Ungla"* se crean algunos modelos de tinajillas de cuerpo oval, estrecho cuello y cuatro pequeñas asas que serán la base de los tipos del siglo XVII. Otras formas influenciadas por la orfebrería se pueden apreciar en los bacines (fig. 273), o las copas y fruteros (fig. 274). A finales de siglo vuelve la simplificación formal y decorativa apreciable en pequeños platos con los temas típicos de fin de siglo (fig. 275) aunque pervive la influencia orfebre (fig. 276).



(Figura 276). Escudilla manisera con decoración de hojas hendidas y temas en reserva (serie 9b). Inv. 1/8978, Museo Nacional de Cerámica (Valencia).

Para terminar, algunos rasgos permiten resumir ciertas de las claves de la producción morisca del siglo XVI y nos inducen a manifestar que las producciones cerámicas contemporáneas al problema morisco reflejan de alguna manera la dinámica social del siglo, ello comentado *a posteriori* y contextualizando la documentación arqueológica manejada. Frente a la continuidad de las decoraciones del Estilo Orfebre respecto al siglo XV, destaca la aparición de las piezas epigráficas de claro contenido religioso, en especial los temas de *"Surge Domine"* e *"in principio erat Verbum"*. Ambas fórmulas se aplican a la cerámica en un momento de efervescencia social y política, cuando se ordenan conversiones forzosas de moriscos y cuando las mismas fuerzas que defienden los ideales progresistas del siglo XVI, los *Agermanats*, promueven los bautismos masivos. Parece que el sentimiento cristiano religioso se superpone de una forma más que evidente y es utilizado como bandera de la defensa de derechos y reclamaciones. Frente a ello, los musulmanes o los moriscos, siempre sospechosos de traición, son parte del enemigo interno a batir. Ahora bien, dicha ostentación fervorosa, que llegamos a encontrar de forma masiva en multitud de pequeñas escudillas que llevaban estos mismos letreros, podían ser fabricadas por los propios alfareros cristianos viejos, o quizás por algunos *"nous convertits"*, en clara defensa de su identidad frente al morisco rebelde.

Otro aspecto relevante es el hecho de que a finales de siglo aparece la figuración humana de forma evidente. Tal vez ello deba ser también tenido en cuenta como un signo de ostentación de la pérdida de los valores atribuidos al practicante del Islam. Además, los personajes representados suelen ser siempre caballeros o parejas, que indudablemente forman parte de la aristocracia. No hay representaciones de los moriscos pobres con indumentarias peculiares que nos refieren las crónicas, si bien debemos suponer, a partir de la documentación escrita, que los maniseros disfrutarían de una situación económica razonablemente holgada.

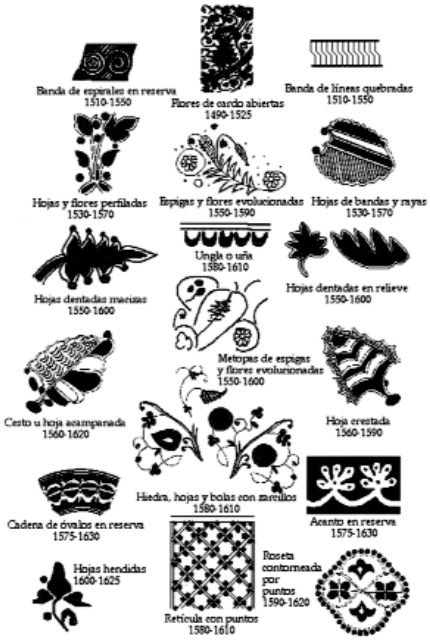
Finalmente, el revival gótico, e incluso el revival de temas y elementos de raíz oriental que encontramos originalmente en la serie de Pula, conscientemente imitada, puede ser otra de las pistas que nos ofrece una mira-

da más al interior del alma morisca, una mirada que recupera valores del pasado, de su origen mudéjar, y que tal vez se inicia con el descubrimiento en sus propios solares de viejos elementos evocadores de su pasado bien conocido por la trasmisión oral.

Todo ello deberá ser evaluado en función del espacio físico y vital y de la verdadera realidad fabril de estos talleres, bien de cristianos nuevos o viejos, para conocer sus verdaderas implicaciones históricas y su alcance como fenómeno social.



(Figura 277). Tabla de microelementos decorativos de la loza dorada, generales en la primera mitad del siglo XVI.



(Figura 278). Tabla de microelementos decorativos de la loza dorada, mayoritarios en la segunda mitad del siglo XVI.

TABLA II. ELEMENTOS DECORATIVOS DE LA LOZA DEL SIGLO XVI

	Documentado en hallazgos de:	
Elementos	**Manises**	**Paterna**
Flores de puntos y hojas rayadas	Sí	Sí
Surge Domine	Sí	
Encaje	Sí	
Círculos con radios	Sí	Sí
Solfa	Sí	Sí
Erat Verbum	Sí	
Banda de crecientes		
Tiras retículadas	Sí	SÍ
Flor de puntos y cintas	Sí	
Trifolios en reserva	Sí	
Banda de rombos con tetrafolios		
Retícula diagonal y cruces		
Espiguillas	Sí	Sí
Madroños enlazados	Sí	Sí
Arbustos	Sí	
Pestaña	Sí	
Florecillas en sebqa		
Hiedra evolucionada	Sí	Sí
Hoja lanceolada flanqueada por puntos	Sí	Sí
Faja de encadenados	Sí	
Cenefa de arcos con cruces		
Tetrapétalos en círculo	Sí	
Banda de espirales en reserva		
Flores de cardo abiertas	Sí	
Banda de líneas quebradas		
Hojas y flores perfiladas	Sí	
Espigas y flores evolucionadas	Sí	
Hojas de bandas y rayas	Sí	
Hojas dentadas macizas	Sí	
Ungla	Sí	Sí
Hojas dentadas en relieve	Sí	
Cestos u hoja acampanada	Sí	Sí
Metopas de espigas y flores evolucionadas	Sí	
Hojas crestadas	Sí	
Cadena de óvalos en reserva	Sí	
Hiedra, hojas y bolas con zarcillos	Sí	Sí
Acanto en reserva	Sí	Sí
Hojas hendidas	Sí	Sí
Retícula con puntos	Sí	Sí
Roseta contorneada por puntos	Sí	

Bibliografía (Capítulos 8 - 11, hasta el siglo XVI).

CERÁMICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA.

AINAUD, Joan. Cerámica y Vidrio. Ars Hispaniae., vol X. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1952, 420 p.

ALFONSO BARBERA, Rafael. Notas para la historia de Paterna. Paterna, 1977, 153 p.

ALGARRA, Victor "Llançar lo pahiment de rajola. Pavimentos cerámicos de los siglos XIV al XVII en Valencia a la luz de la documentación escrita y las representaciones pictóricas", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003.

ALGARRA, Víctor; BERROCAL, Paloma. "El taller de cerámicas bajomedievales de la c/ València, nº 25, de Manises: espacios y producción". IV Congreso de Arqueología Medieval Española (4º 1993, Alicante), Alacant, 1994, pp. 869-877.

ALMAGRO, Martín, y LLUBIA, Luís Mª. C.E.R.A.M.I.C.A. Aragón-Muel. Barcelona, 1952, 71 p.

ALMELA I VIVES, Francisco. Vocabulario de la cerámica de Manises. Castellón, 1933.

ALCOVER, Antoni M.; MOLL, Frncesc de Borja. Diccionari Català-Valencià-Balear. Palma de Mallorca.

ALVARO ZAMORA, Isabel. Cerámica aragonesa I. Librería General. Zaragoza, 1976, 187 p.

ALVARO ZAMORA, Isabel. "Aportación aragonesa a la cerámica de revestimiento arquitectónico", en La Ruta de la cerámica". ALICER y ASCER, Castellón, 2000, pp. 56-65.

ALVARO ZAMORA, Isabel. La cerámica aragonesa, Zaragoza, 2003.

AMIGUES, François. "Premières approches de la céramique commune des ateliers de Paterna (valencia): L´"obra aspra" XIV-XVe. Mélanges de la Casa de Velázquez, T. XXII, pp. 27-64.

AMIGUES, François. "Premières approches de la cèramique commune des ateliers de Paterna (Valencia): L'obra aspra" XIV-XVè.". Mélanges de la Casa de Velazquez, 1986, XXII, 27-64 pp.

AMIGUES, François. "La ceramique domestique des ateliers mudejares de Paterna (Valencia)". Mélanges de la Casa de Velazquez XXIII, 1987, pp. 151-172.

AMIGUES, François. "Potiers mudéjares et chrétiens de la région de Valence: de la convivialité a l'antagonisme". Archeologie Islamique, nº 3, 1992, pp. 129-167.

AMIGUES, François. "La céramique dorée de Manises des XVIIe au XVIIIe siecles conservée au musée de Narbonne". Bulletin de la Comission archéologique et littéraire de Narbonne, 45, Graphisud, 1994, pp. 41-50.

AMIGUES, François. "La cerámica valenciana: sus técnicas de fabricación" en Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles. Cerámica Medieval española en España y en las islas Británicas, Tempus Reparatum, BAR International Series 610, Oxford, 1995, pp. 129-140.

AMIGUES, François. "Les importations en Languedoc-Roussillon de céramiques médiévales valenciennes et barcelonaises décorées au bleu de cobalt" en SENAC, Philippe: Histoire et archéologie des terres catalanes au Moyen Age, Centre de Recherches sur les problèmes de la Frontiére, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 1995, pp. 367-407.

AMIGUES, François; MESQUIDA, Mercedes. Un horno medieval de cerámica. "El Testar del Molí", Paterna (Valencia), Publications de la Casa de Velázquez, Serie Etudes et Documents, IV, 1997, Valencia.

AMIGUES, François; MESQUIDA, Mercedes. Les ateliers et la Ceramique de Paterna (XIIIè-XVè siècle). Ville de Béziers, Musée Saint-Jacques, 1993, 72 p.

APARICI, Joaquín, "La manufactura y el comercio medieval en La Plana. Una contextualización a través del caso de Almassora". La Murà. Revista del Museu Municipal d'Almassora, 1999, pp. 81-107.

AZUAR, Rafael; MARTÍ, Javier; PASCUAL, Josefa. "Las cerámicas de la conquista feudal" en Actas del Coloquio "La cerámica andalusí. 20 años de investigación", Jaén, 15 al 17 de octubre 1997, en Arqueología y Territorio Medieval nº 6, Universidad de Jaén, Jaén, 1999, pp. 279-323.

BARON DE SAN PETRILLO. El doble sepulcro de los Boil. Discurso en su recepción como Director Consiliario en el Centro de Cultura Valenciana. Valencia, 1920, 81 p.

BATLLORI, Andreu; LLUBIA, Lluís Mª. Ceràmica catalana decorada. Ed. Vicens Vives. Barcelona, 1974, 177 p. 264 láms.

BAZZANA, André. "IX. Ensayo de tipología de la cerámica musulmana del antiguo Sharq Al-Andalus". En: La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II). Estudios. Ajuntament de València, Valencia, 1990, pp.143-162.

BERENDSEN, Anne; KEEZER, M.B, SCHOUBYE, S; SIMOES, M.d.S; TICHELAAR, J. Tiles. A General History. Faber & Faber, London, 1969, 286 p.

BERTI, Graziella. "Rivestimenti vetrosi e argillosi su ceramiche medievali e risultati emersi da ricerche archeologiche e analisi chimiche e mineralogiche", en T. Mannoni, A. Molinari, Scienze in Archeologia, Ed. All'Insegna del Giglio, Firenze, 1990, 89-124.

BERTI, Graziella. "I "bacini" ceramici della Toscana", en XXVI Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola, 1993, pp. 101-138.

BERTI, Graziella. "I rapporti Pisa- Spagna (Al-Andalus-Maiorca) tra la fine del X ed il XV secolo testimoniati dalle ceramiche", en XXXI Convegno Internazionale delle Ceramica, Peninsola Iberica e Italia: rapporti e influenze nella produzione ceramica dal medioevo al XVII secolo, (Albisola 1998), 1999, 241-253.

BERTI, Graziella. "Riflessioni sull'impiego di laterizi smaltati ed invetriati nel mondo mediterraneo (IX-XIV secolo)", en Sauro Gelichi y Sergio Nepoti,. Quadri di Pietra. Laterizi revestiti nelle architetture dell'Italia Medioevale, All'Insegna del Giglio, Firenze, 1999.

BERTI, Graziella. "Le role des bacini dans l'étude des céramiques à lustre métallique", en Le calife, le prince et le potier, Lyon, Musée des Beaux Arts, 2002, 220-227.

BERTI, Graziella. "Pisa-Spagna: importazioni di materiali e di conoscenze tecniche nei secoli X-XIII", en Cerámicas islámica y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e Intercambios. Ceuta, 2003, 11-52.

BERTI, Graziella; TONGIORGI, Liana. "I bacini ceramici delle chiese della provincia di Pisa con nuevo proposte per la datazione della ceramica spagnola "tipo Pula", Faenza LX, 1974, pp. 97-79.

BERTI, Graziella; TONGIORGI, Liliana. I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa. Roma, 1981.

BLAKE, Hugo. "La ceramica medievale spagnola e la Liguria", V Congreso Internazionale della Ceramica, Albisola, 1972.

BLAKE, Hugo. "The ceramic hoard from Pula (prov. Cagliari) and the Pula type of Spanish lustreware". II CCMMO (Toledo 1981), Madrid 1986, pp. 365-407.

CERDA I MELLADO, Josep. "Sobre unes ceràmiques de Manises amb llegenda gòtica conservades al Museu Comarcal del Maresme (Mataró)". Acta, Historia et Archaeologica Medievalia 11-12 (1990-91), Facultad de Geografía e Historia, Barcelona, 1991, pp. 499-509.

CIRICI, Alexandre; MANENT, Ramon. Ceràmica catalana, Ed. Destino, Barcelona, 1977.

COLL CONESA, Jaume. Cerámica española en colecciones mallorquinas. Fundación Bartolomé March. Palma de Mallorca, 1987 (50 p.).

COLL CONESA, Jaume. "Ceràmica i canvi cultural a la València medieval. L'impacte de la conquesta". Afers, 7 (1988-1989), 1989, pp. 125-167.

COLL CONESA, Jaume. "La loza dorada de Manises en el Museo de Bellas Artes de Bilbao". Urtekaria, Anuario 1990. Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 29-55.

COLL CONESA, Jaume. "La cerámica y las relaciones históricas y estéticas entre España y Portugal (siglos XIV al XIX)", en Política Científica, nº 24, nov. 1992.

COLL CONESA, Jaume. El azul en la loza de la Valencia medieval. Catálogo, Sala de Exposiciones de la Fundación Bancaja, Madrid, [1995], [8 pp.].

COLL CONESA, Jaume. "La ceràmica valenciana del segle XIII al XIX. Tècniques i processos de la producció. Visió diacrònica de conjunt". En Padilla, J. I; Vila, J. Ceràmica Medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals. Barcelona, 1998, pp. 165-176.

COLL CONESA, Jaume. "Les importacions ceràmiques valencianes (segles XVI-XIX). Produccions i cronologia de la pisa i ceràmica comuna". En Padilla, J. I; Vila, J. Ceràmica Medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals. Barcelona, 1998, pp. 205-221.

COLL CONESA, Jaume. Mallorca i el começ de la ceràmica a la Mediterrània. Fundació La Caixa. Palma de Mallorca, 1998, 227 p.

COLL CONESA, Jaume. "Talleres, técnicas y evolución de la azulejería medieval", en La Ruta de la cerámica". ALICER y ASCER, Castellón, 2000, pp. 50-55.

COLL CONESA, Jaume. La evolución de la vajilla cerámica. De los alfareros mudéjares a moriscos. Separata de X Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir, Jaen 2000, Asociación de Amigos, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí".

COLL CONESA, Jaume. "Transferencias técnicas en la producción cerámica entre al-Andalus y los reinos cristianos. El caso de Sharq al-Andalus". En Cerámicas islámicas y cristinas a finales de la Edad Media. Influencias e intercambios. Ceuta, 2003, pp. 301-365.

COLL CONESA, J. FERRERO. L. JUANES, D. ROLDAN, C. (2003). "Caracterización del cobalto en mayólicas valenciana. Aspectos de tecnología productiva y su evolución (ss. XIV-XIX)". En XXXV Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola (2002), pp. 63-70.

COLL CONESA, J; MARTI, J; PASCUAL, J. (1988): Cerámica y cambio cultural. El tránsito de la Valencia Islámica a la Cristiana, Ministerio de Cultura. Madrid

COLL CONESA, Jaume; PEREZ CAMPS, Josep. "Aspectos de la técnica de fabricación en la cerámica de Manises". IV Congreso de Arqueología Medieval Española, tomo III, Alicante 1993, pp. 879-889.

ESTALL, Vicent.; ALFONSO; J. "Pavimentos medievales y post-medievales de Onda (siglos XIII-XVIII)", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003

ESTALL I POLES, Vicent. "Pavimentos medievales y post-medievales de Onda (siglos XIII-XVIII)", en Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, Valencia, 2003, pp. 131-159.

FONT Y GUMÁ, José. Rajolas valencianas y catalanas, Vilanova y Geltrú, 1905.

FROTINGHAM, Alice Wilson. Lustreware of Spain. Hispanic Society of America. New York, 1951, 310 p.

GIMENO ROSELLO, María José, (1995). Las Germanías en Paterna. El tejido artesanal alfarero. Ajuntament de Paterna, 1995, 188 p.

GARCÍA PORRAS, Alberto. "La cerámica española importada en Italia durante el siglo XIV. El efecto de la demanda sobre una producción cerámica en los inicios de su despegue comercial", Archeologia Medievale XXVII, 2000, 131-144

GELICHI, Sauro; NEPOTI, Sergio. "I Laterizi rivestiti in Italia nel medioevo (X?-XIV secolo)", en S. Gelichi y Nepoti, Quadri di Pietra. Laterizi revestiti nelle architetture dell'Italia Medioevale, All'Insegna del Giglio, Firenze, 1999, pp. 51-61.

GONZÁLEZ GOZALO, Elvira. Escudelles de Sineu, Catàleg d'una mostra de la col.lecció parroquial, Sineu, J. J. de Olañeta, 1995, p. 22.

GONZALEZ MARTI, Manuel, (1944). Cerámica del Levamte español. Siglos medievales. Tomo I, Loza. Barcelona, Ed. Labor, 1944.

GONZALEZ MARTI, Manuel, (1952). Cerámica del Levamte español. Siglos medievales. Tomo II, Azulejos. Barcelona, Ed. Labor, 1952.

GONZALEZ MARTI, Manuel, (1952). Cerámica del Levamte español. Siglos medievales. Tomo III, Azulejos y Socarrats. Barcelona, Ed. Labor, 1952.

GRAVES, Alun. Tiles and Tilework of Europe, V&A Publications, London, 2002

LERMA J. Vicente. "Tipología de la loza decorada de Paterna/Manises". Archivo de Prehistoria Levantina, Homenaje a Domingo Fletcher. t. III, vol XIX, SIP, Valencia, 1989, pp. 411-428.

LERMA, J. Vicente. "Palau Reial. València, l'Horta", en Excavacions arqueològiques de Salvament a la Comunitat Valenciana 1984-1988, I. Intervencions urbanes, Valencia, 1990.

LERMA, J. Vicente. (1992), La loza gótico-mudéjar en la ciudad de Valencia. Monografías del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias. Dir.Gral. Bellas Artes y Archivos. Min. Cultura, Valencia, 1992, 185 pp.

LERMA, J. V.; MARTI, J; PASCUAL, J.; SOLER, M. P.; ESCRIBA, F.; MESQUIDA, M. "Sistematización de la loza gótico-mudéjar de Paterna/Manises". III Congreso Internazionale La Ceramica Medievale nel Mediterraneo Occidentale (Siena-Faenza, 1984), Florencia, 1986, pp. 183-203.

LERMA, Vicente, SOLER, M. Paz, (1995). "Les grande officines d'Espagne". En Le vert & le brun. De Kairouan a Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle. Réunion des musées nationaux - Musées de Marseille, Marsella,1995, pp 165-169.

LLORENS, Jordi, Ceràmica catalana de reflex metàl.lic. Segles XV al XVII. Barcelona, 1989, 275 p.

LLUBIA, Lluis. Maria. Cerámica medieval española, Ed. Labor, Barcelona, 1973.

LOPEZ ELUM, Pedro. Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna (1285-1335). Valencia, 1984, 99 p.

LOPEZ ELUM, Pedro. "La conquista cristiana de Mallorca y Valencia y su reprecusión en el ámbito de la cerámica". Les Illes Orientals d'Al'Andalus, V Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma de Mallorca, 1987, pp. 241-246.

LOPEZ ELUM, Pedro. "La alimentación y sus utensilios: valor y funciones de la cerámica". En La alquería islámica en Valencia. Estudio arqueológico de Bofilla siglos XI a XIV. Valencia, 1994, 357 p.

LOPEZ ELUM, Pedro. La alquería islámica en Valencia. Estudio arqueológico de Bofilla. Siglos XI a XIV. Valencia, 1994, 357 p.

LOPEZ ELUM, Pedro. "La producción cerámica valenciana después de la conquista cristiana (siglos XIII y XIV)" en IV Congrés d'Història i Filologia de la Plana, Diputació de Castelló, Nules, 1996, pp. 19-34.

MARTI, Javier. "An Overview of Medieval Pottery Production in Spain Between the Thirteenth and Fifteenth Centuries" en Medieval Ceramics, nº 18, The Medieval Pottery Research Group, London, 1994, pp. 3-7.

MARTI, Javier. "Una manufactura a la búsqueda de paternidad. Apuntes sobre el inicio de la producción de cerámica decorada bajomedieval en el área valenciana y dentro del contexto del Mediterráneo nordoccidental". XXXI Convegno Internazionale della ceramica (1998). PenÍnsola Ibérica e Italia: Rapporti e influenze nella produzione ceramica dal medioevo al XVII secolo. Albisola, 1999, pp. 195-206

MARTI, Javier; PASCUAL, Josefa. "Tradición e innovación en el repertorio formal de la cerámica valenciana bajomedieval". En Ch. M. Gerrard et alii. Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles. Cerámica Medieval española en España y en las islas Británicas. Oxford, Tempus Reparatum, BAR International Series 610, 1995, pp. 159-176

MARTI, Javier; PASCUAL, Josefa. "La investigación sobre cerámica bajomedieval valenciana, relectura de una bibliografía centenaria". En J. I. Padilla y J. M. Vila, Ceràmica medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals. Barcelona, 1998, pp. 133-144.

MARTINEZ CAVIRO, Balbina. La loza dorada. Artes del Tiempo y del espacio. Editora Nacional. Madrid, 1983, 261 p.

MARTINEZ CAVIRÓ, Balbina. Cerámica hispanomusulmana andalusí y mudéjar, Ed. El Viso, Madrid, 1991.

MARTINEZ CAVIRÓ, Balbina. "Cerámica Toledana" en Trinidad Sánchez-Pacheco (Coord.): Cerámica Española. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 289-304.

MARTÍNEZ ORTIZ, José; DE SCALS ARACIL, Jaime. (1962). Cerámica del Museo Municipal de Valencia. Valencia, 1962.

MARTìNEZ ORTIZ, J.; DE SCALS ARACIL, J. Colección cerámica del Museo Histórico Municipal de Valencia. Ciclo Paterna-Manises. Valencia, 1967.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "La cerámica de barniz melado en los talleres de Paterna". II Congreso de Arqueología Medieval Española, Madrid 1987, pp. 545-556.

MESQUIDA GARCIA, Mercedes. La ceràmica de Paterna al segle XIII. Ayuntamiento de Paterna, Paterna, 1989, 30 pp.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "Paterna: cuatro siglos de cerámica azul y dorada". En Actes du 5ème Colloque sur la Céramique Médiévale (Rabat 11-17 Novembre 1991), Rabat, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, 1995, pp. 439-440.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "Un pueblo alfarero medieval: Paterna (Valencia) estudio etno-arqueològico y documental". 1as. Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-medieval. Métodos e resultados para o seu estudo. Tondela (1992), Tondela, 1996, pp. 229-245.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "Unas alfarerías mudéjares de los siglos XIII y XIV". En Internationales Kolloquium Topferei und Keramik Forschung in Mittelmeergebiet. Hamburgo, 1990.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "La cerámica azul y dorada de Paterna: formas y decoraciones". En Actas 1as. Jornadas de cerâmica medieval e pós-medieval. Métodos e resultados para o seu estudo. Tondela (Portugal), 1992, pp. 97-107.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. Paterna en el Renacimiento. Resultado de las excavaciones de un barrio burgués. Ayuntamiento de Paterna, 1996.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "La cerámica gris fabricada en los talleres de Paterna". En Actas 2as. Jornadas de cerâmica medieval e pós-medieval. Métodos e resultados para o seu estudo. Tondela 1995 (Portugal), 1998, pp.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. Las Ollerías de Paterna. Tecnología y producción. Volumen 1, siglos XII y XIII, Ajuntament de Paterna, Regidoria de Cultura, Paterna (Valencia), 2001, 448 pp.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. La cerámica dorada. Quinientos años de su producción en Paterna, Ajuntament de Paterna, Paterna, 2001, 133 pp.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. Socarrats y pavimentos medievales. Ajuntament de Paterna, 2001.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. La cerámica de Paterna. Reflejos del Mediterráneo, exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de abril al 9 de junio de 2002, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002, pp. 16-34.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "Las alfarerias de Paterna en la Edad Media y Renacimiento" en MESQUIDA, Mercedes. (direcc. científica): La cerámica de Paterna. Reflejos del Mediterráneo, exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de abril al 9 de junio de 2002, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002, pp. 16-34.

MONTAGUT, Robert. El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu de Cluny de París. Valencia, 1996, 116 p.

MOLERA, J; PRADELL, T; MERINO, L; GARCIA-VALLES, M; GARCIA-ORELLANA, J; SALVADO, N; VENDRELL SAZ, M. "La tecnología de la cerámic aislámica y mudéjar". Congreso Nacional de Arqueometria. Cesaraugusta 73, Zaragoza, 1999, pp. 15-41.

NICOLAU BAUZA, José. Páginas de la Historia de Manises (siglos XIV a XVIII). Manises, 1987, 390 p.

OLIVAR DAYDI, Marçal. La cerámica trecentista en los países de la Corona de Aragón. Ed. Seix y Barral, Barcelona, 1952.

OSMA I ESCULL, Guillermo J. "Los letreros ornamentales en la cerámica morisca española del siglo XV". Cultura Española, mayo 1906, 2, pp. 473-483.

OSMA I ESCULL, Guillermo J. Apuntes sobre cerámica morisca, I. La loza dorada de Manises en el año 1454. Madrid, 1906.

OSMA I ESCULL, Guillermo J. Apuntes sobre cerámica morisca, II. Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Madrid, 1908.

OSMA I ESCULL, Guillermo J. Apuntes sobre cerámica morisca, III. Las divisas del Rey en los pavimentos de "obra de Manises" del Castillo de Nápoles. Madrid, 1909.

OSMA I ESCULL, Guillermo J. Apuntes sobre cerámica morisca. Adiciones á los textos y documentos valencianos. Madrid, 1911.

PASCUAL, Josefa; MARTI, Javier. La cerámica verde-manganeso bajomedieval valenciana, Ayuntamiento de Valencia, 1986.

PASCUAL, Josefa; MARTI, Javier. "Nuevos datos para el estudio de la cerámica valenciana del siglo XIV". II. CAME, Madrid 1987, pp. 699-612

PÉREZ CAMPS, Josep. "Ceràmica decorada en verd i morat del s. XIII-XIV produida a Manises", Butlletí Informatiu Municipal, 1983, p. 27.

PÉREZ I MARCO, Albert. Vocabulari valencià de ceràmica. Ajuntament de Paterna, 1995.

PICA, A. Piastrelle italiane. Bestetti, Milano, 1969, 207 p.

PLEGUEZUELO, Alfonso. Cerámicas de Triana. Colección Carranza. Sevilla, 1996, 218 p.

QUINTERIO, F. Maiolica nell'architettura del rinascimento italiano. Cantini, (s.d. ma 1991), Firenze, 127 p.

ROSAS, Manuel. "La ceràmica dels segles XV-XVI: laq transició a l'Edat Moderna" en IV Congrés d'Història i Filologia de la Plana, Diputació de Castelló, Nules, 1996, pp. 35-58.

ROSSELLO, Miquel; y LERMA, J. Vicente. "El 'Vall Vell' de Valencia: Un registro cerámico excepcional de los siglos XIII-XIV" en Actas del Coloquio "La cerámica andalusí. 20 años de investigación"; Jaén, 15 al 17 de octubre 1997; en Arqueología y Territorio Medieval nº 6, Universidad de Jaén, 1999, pp. 303-319.

SANCHIS SIVERA, José. "La cerámica valenciana. Notas para su historia medieval", Boletín de la Real Academia de la Historia 88, 1926, pp. 638-661.

SERRANO MARCOS, María Luisa. "Transformación urbana: de cementerio islámico a centro alfarero en época cristiana (siglo XIV) en la ciudad de Valencia". En Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española. Vol. II, Alicante, Asociación Española de Arqueología Medieval (Alicante 1993), Diputación de Alicante, 1994, pp. 193-203.

SOLER FERRER, M. P. Historia de la cerámica valenciana, vol. 2. Islam y cerámica mudéjar. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

SOLER FERRER, M. P. Historia de la cerámica valenciana, vol. 3. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

SOLER FERRER, Mª. Paz. "Valencia". En Mediterraneum. Cerámica medieval en España e Italia. Faul ed, Viterbo, 1992.

SOLER FERRER, M. Paz. Fichas de cerámica en las exposiciones "València-Flandes" y "València-Nàpols" 1997.

SOLER GARCIA, José María. "La cerámica medieval de Villena (Alicante)". En Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española. Vol. III, (Alicante 1993), Asociación Española de Arqueología Medieval, Diputación de Alicante, 1994, pp. 817-823.

TELESE COMPTE, Albert; VOIGT, Ulli. "La ceràmica apareguda en un assentament de caçadors de balenes bascs del període 1550-1600 a la localitat canadenca de "Red Bay", Labrador". Butlletí informatiu de Ceràmica, 64-65, 1998, pp. 14-21.

VERT ET BRUN: Le Vert et le Brun, de Kairouan a Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle, Réunion des musées nationaux - Musées de Marseille, Marsella, 1995, pp. 119-123

VAN DE PUT, Albert. Hispano moresque ware of the XV Century. A contribution to its history and chronology based upon armorial specimens, 1904, London.

VAN DE PUT, Albert. Hispano moresque ware of the Fifteenth Century. Supplementary studies and some later exeamples. London. The Art Worker's Quarterly, 1911, 94 p.

VICIANA, Rafael Martín de. Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y del Reino. Valencia, 1564.

VILASECA, Luisa. Los alfareros y la cerámica de reflejo metálico de Reus de 1550 a 1650. Asociación de Estudios Reusenses, Reus, 1964, III vols.

ZOZAYA, Juan. "Azulejos islámicos en Oriente y Occidente", en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 38-42.

Loza del siglo XVII posterior a la expulsión de los moriscos (1609-1700).

La Cofradía de San Hipólito de Manises en el siglo XVII.

En el apartado anterior comentamos la constitución del gremio de alfareros de Manises bajo la cofradía de San Hipólito (1605), cuyas primeras capitulaciones se establecieron en 1619 con sucesivas reformas y ampliaciones. De hecho conservamos, de sus reglamentos del siglo XVII, las "Capitulacions fetes y fermades entre los mestres de la obra de terra de Manises y D. Felip Boyl, Senyor de dita vila" (7/5/1627), la "Memòria dels Capítols que feu lo ilustre Sr. de Manises als mestres de obra de terra" (10/4/1652), confirmadas por 22 maestros, las modificaciones de la "Memòria dels Capítols que es fan pera el offici de mestres de obra de terra de la Villa y Baronía de Manisses.."(14/9/1667), suscritas por 34 maestros, y las modificaciones del 31 de diciembre de 1673 y del 8 de marzo de 1676, en las que figuran 33 maestros (Nicolau Bauzá, 1987). No hay duda que el espíritu de esas normas era tanto regular las relaciones con el señor de Manises en cuanto a las rentas y contribuciones que se le consideraba de derecho percibir, como fomentar un claro proteccionismo hacia el sector. Otro aspecto que desvelan es el estancamiento en el número de maestros asistentes a lo largo del siglo, una treintena, lo que puede indicar la trasmisión de los diversos talleres de padres a hijos de forma ciertamente controlada. En esta situación, teniendo en cuenta que el control se realiza sobre la producción de loza dorada, debemos considerar que esos productos se elaboraban en esa treintena de talleres y que no hay de momento posibilidades de individualizar la especialización de cada uno de ellos si existió.

En relación con Paterna o Valencia no tenemos información, por lo que no sabemos si en esos centros perduró la fabricación cerámica de calidad, aunque sospechamos que no fue así excepto en la azulejería que se convertiría en la producción principal de la capital. De hecho, los obsequios de loza dorada que regularmente se hacen a los monarcas no mencionan "obra de Valencia" sino de Manises, mientras Paterna, a juzgar por los comentarios de Escolano y de Viciana, se especializó en alfarería común, aunque es bien cierto que se ha hallado loza dorada tardía de la que desconocemos si se produjo en el lugar (Mesquida, 1996).

Las ordenanzas de la Cofradía establecían la invocación a San Hipólito como patrón, los derechos de asistencia, enfermedad o sepelio de los cofrades y familiares, regulaban el aprendizaje y el acceso a la Maestría, sus tiempos, derechos y tasas de examen que se pagaban al señor de Manises, la necesaria autorización señorial para poder acceder a ellos, el suministro local de materias primas y servicios como el uso del molino del barniz o la provisión de materias en la Cambra del Plom y sus tasas para el señorío, y establecían unas ciertas normas para la venta en el territorio de Manises o fuera de él, incluso la reventa de loza, entre otras cuestiones.

En el siglo XVII los ceramistas debieron enfrentarse a algunos problemas de suministro de materias primas dadas las contínuas guerras. Se señala la carestía del estaño y en menor medida del plomo, problemas de suministro que perduraron en el siglo XVIII. Tal vez ello condujo a varias modificaciones técnicas que se perciben en la loza dorada, como la reducción o desaparición del estaño como opacificante. De hecho los alfareros descubrieron que elevando la temperatura en la fase final de cocción del bizcocho, e incluso forzando una ligera reducción, se conseguía una superficie más blanquecina sobre la que la cubierta de plomo daba un color ocre claro, similar aunque menos limpio que el que proporcionaba el estaño. Sobre esta cubierta se aplicó un reflejo metálico con mayor cantidad de cobre y menos plata, ligeramente diferente en composición al medieval pero efectivo, que daba un color más rojo y cobrizo. El azul se aplicó más diluído y sobre cubierta, por lo que resultaba más pálido y luminoso aunque menos uniforme.

La loza dorada del primer tercio de siglo.

Mucho se ha hablado sobre el cambio estilístico y la decadencia que quizá provocara la expulsión de los alfareros moriscos (Martínez Caviró, 1983: 175, Soler, 1997: 167; Peiruza, 2002: 59), pero no cabe olvidar que otra explicación a esa cierta decadencia material de la loza dorada valenciana, relativa aún en las primeras décadas, puede explicarse símplemente por el hecho del propio deterioro y pérdida de vigencia de la técnica, alejada ya de los gustos de su tiempo, que hizo objeto del deseo la porcelana china o la loza policroma italiana y obligó a una producción en general más económica. Muchos autores señalan la pujanza de las labores italianas como origen de esa decadencia, pero M. Peiruza (1999: 46) precisa además que en el siglo XVI aumentó la competencia en los reinos hispánicos al iniciarse la producción talaverana y sus imitaciones.

Estilos decorativos de la primera mitad del siglo XVII.

El primer tercio del siglo XVII manifiesta, en la producción de loza dorada, un claro continuismo con momentos precedentes. De hecho, resulta difícil separar las series y motivos que se produjeron a finales del siglo XVI de los de las primeras décadas del siguiente. En esta tarea resulta esencial, curiosamente, la producción de loza dorada de Reus (Tarragona), ya que es la que mejor nos informa de la datación de los elementos decorativos de ese momento (Vilaseca, 1964; Llorens, 1989). Gracias a ella sabemos que a finales del siglo XVI concluyen las metopas de espigas y flores evolucionadas que aparecen fechadas en dos piezas en 1580 y 1592, pero prosiguen las "hojas hendidas", con diseños incipientes iniciados hacia 1580 que perduran con vigor hasta 1629, a juzgar por un plato que publica J. Llorens (1989: 127). Otras conocidas piezas atribuídas a Cataluña refuerzan estas dataciones, como el plato de 1613 dedicado por inscripción a la "madomaysela" "senora coscorinha", del Instituto Valencia de Don Juan (Martínez Caviró, 1983, fig 215), o el jarrón con tapa y cuatro asas con heráldico de Paulo V (1605-1621), conservado en la Hispanic Society (Ainaud, 1952, fig. 342; Frothingham, 1951, fig. 209). Lo mismo ocurre con los atauriques en reserva, de diseño preciso en las piezas del siglo XVI y más descuidados en

el siglo XVII (fig. 279). Ya hemos hablado de un plato con la representación de una pareja que se cree alusivo del enlace entre Felipe III y la archiduquesa de Austria, celebrado en Valencia en 1599 (Martínez Caviró, 1983:



(Figura 279). Plato con decoración de atauriques descuidados del siglo XVII. Victoria & Albert Museum, Londres.

157) (fig. 245), donde vemos piñas, flores y zarcillos en ondas, temas que cierran las series del siglo XVI y que son similares a los que hallamos sobre la producción azul documentada en Càrcer. Además se incorporan nuevos motivos (fig. 304) como las "vainas de legumbre", las "bandas de triángulos", las "líneas quebradas alternadas por hojas", diversos tipos de retícula, y se desarrollan los "ramos macizos" o florones en azul claro, en contraste con el dorado, denominados "flores de lis" por algunos autores, junto con la pasionaria o rueda que se documenta en hallazgos de Paterna (Mesquida, 1996, lám. VI) y también en Manises (inédito).

En relación con los estilos decorativos, no hay duda de la perduración de las “hojas dentadas” (ver p. 121), de la “Ungla” (ver. p. 121) y de las bandas en reserva generalizadas, y en especial del estilo 9c (p. 122). Sin embargo éstos sólo pueden fecharse por la aparición de temas bien datados, como el de las "hojas hendidas", también llamadas partidas (ejemplares fechados entre 1580 y 1629).

En cuanto a la tipología de las formas cerámicas de este momento existen pequeños detalles que permiten definir una cierta evolución. En relación con los platos, cabe decir que desaparecen los relieves agallonados de tipo orfebre que se apreciaban sobre los tetones a finales del siglo XVI, y los perfiles se hacen más gruesos y se simplifican, apareciendo alas planas algo inclinadas hacia el interior frente a alas cóncavas u onduladas previas, a menudo con elementos abollonados. Los cuerpos suelen ser hemiesféricos y los tetones semicirculares presentan la cúspide plana señalada con un ligero cordón en relieve. Hacia fines del primer tercio incluso desaparece el tetón, el fondo se hace cóncavo y contínuo y el torneado se hace evidente. Las escudillas presentan un perfil cónico acusado, con bases gruesas sin pie, y las orejetas son triangulares, lobuladas y apuntadas. La orzas, de cuerpo globular con un corto pie, presentan un pequeño cuello destacado con ligero exvasamiento del borde, y las asas de puente situadas sobre sobre la carena se hacen muy pequeñas, sugiriendo una evolución desde las orzas del estilo de la Ungla con asas algo mayores.

Los nuevos estilos típicos de periodo son:

10. Estilo de los fondos de flores con remates en espiral.

Se caracteriza por presentar un fondo en el que se aprecian flores con puntos, zarcillos curvos, vainas de diversos tipos, con remates de voluta o doble voluta. El dibujo es suelto y aunque los motivos cubren la totalidad de la pieza no suelen presentarse abigarrados. Combina con atauriques en reserva, a veces en banda o sueltos, y también con ramos u hojas-ala azules.

10a. Flores con remates en espiral y bandas en reserva. La decoración se desarrolla en horizontal con bandas y fajas. En las fajas encontramos temas en reserva como las "ondas de atauriques carnosos" (fig. 304), y en las bandas flores y zarcillos. Una pieza representativa de este grupo es la orza heráldica del cardenal de Este (1600-1623), que Frothingham atribuyó a Cataluña (fig. 280) y que Martínez Caviró (1983) relaciona con la serie de la Ungla. No hay duda de su origen valenciano, tanto por el perfil del vaso, oval y con sus pequeñas asas, como por su calidad y por la abundante presencia del ataurique en reserva de la base y de las flores, visibles en otras piezas encontradas en Manises de forma abundante.



(Figura 280). Orza con emblema heráldico del Cardenal de Este, c. 1623. British Museum, Londres.

10b. Flores con remates en espiral y temas azules.

En esta serie se incorporan los florones o los elementos en azul cobalto claro, que suele ser denso y luminoso a diferencia del aspecto diluído que tendrá más adelante. M. Peiruza (2002a, fig. 8) publica un interesante plato que combina las hojas hendidas con las flores de remate en espiral y los florones azules, lo que nos permite situar el inicio de la serie hacia la tercera década del siglo XVII. No son frecuentes los platos con esta decoración y por ello reseñamos su existencia en el Palacio de Sintra, en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Portugal), así como en un bote del Museo Nacional de Cerámica (fig. 281).



(Figura 281). Orza con pequeñas flores y un gran ramo azul del Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

11. Estilo de los atauriques en reserva y florones azules.

En las dos primeras décadas del siglo XVII debemos situar también piezas que combinan los "ramos macizos azules" (fig. 304) o ramos contorneados, con metopas de hojas carnosas y "acantos en reserva" (fig. 278). Los perfiles son similares a los platos de la Ungla



(Figura 282). Plato con acantos en reserva y florones perfilados en azul. Musée des Beaux-Arts de Lyon.

aunque más simplificados y rectos en el ala. Alguna pieza del Museo de Bellas Artes de Lyon (fig. 282) (Tilliard, 2002) y ciertos platos conservados en el Palacio de Sintra (Portugal) pertenecen a este grupo.

12. Estilo de los bulbos redondos o botones florales.

Este estilo se caracteriza por la presencia de una decoración de pequeños bulbos de los que salen zarcillos o pistilos, como de amapola, denominados "botones florales enfilados" por Tilliard (2002), que esta autora documenta sobre unos tarros del Museo de Lyon pero que también vemos en otros del Museo Victoria and Albert (Ray, 2000). En algunos casos se aprecian en ramitos, en enfiladas y finalmente, surgen de un matojo. Esos bulbos en matojo darán paso más adelante al tema de las clavellinas, de gran difusión en el siglo XVIII. Pensamos que el inicio de la serie debería fecharse entre 1630 y 1650, ya que no posee concomitancias formales con las producciones posteriores y denota todavía el medievalismo latente de las piezas de la primera mitad del siglo XVII. Cabe destacar en las lozas de este estilo que es frecuente la ausencia o la escasez de opacificante de estaño en la cubierta.

12a. Bulbos redondos con bandas en reserva. En platos con compartimentación concéntrica vemos alternar bandas con bulbos y zarcillos, y atauriques en reserva. Preside el centro de la composición un matojo simétrico del que emergen bulbos macizos o punteados como ejemplifica un plato del Museo de Bellas Artes de Lyon (fig. 283).

12b. Bulbos redondos en ristra. Varios tarros del Museo de Bellas Artes de Lyon muestran alineaciones de bulbos enfilados en dorado sobre un fondo de esmaltín azul (Tilliard, 2002) (fig. 284) y parecen copiar casi textualmente tarros dorados persas. El fondo azul es raro pero algo frecuente desde el siglo XVII. Un tarro del



(Figura 283). Plato con bulbos redondos y mata. Musée des Beaux-Arts de Lyon.



(Figura 284). Tarro con enfilada de bulbos redondos. Musée des Beaux-Arts de Lyon.



(Figura 285). Plato con jinete y cenefa de enfilada de bulbos redondos. Musée des Beaux-Arts de Lyon.

Museo Victoria & Albert parece pertenecer a esta serie que muchas veces se confunde con producciones medievales (Ray, 2000: 90). M. Peiruza (2002) sospecha de estas piezas y las situa en momentos tardíos. Podemos incluir en este estilo el plato con el jinete de traje listado del Museo de Lyon, que según Rose-Albretch (2002) debe datarse entre finales de siglo XVI y primeros años del siglo XVII, pero que nosotros consideramos que pertenece a mediados del siglo XVII (fig. 285).

Estas series perdurarán en el siglo XVIII con el estilo de las clavellinas en el grupo de la *mata de bulbos*, perfectamente contemporánea al estilo de las clavellinas. En el Museo de Cluny se conservan varias tinajas de cuerpo oval con bandas de esta decoración (Montagut, 1996: 114).

Según V. Algarra, completan los microelementos decorativos de este período la cadeneta o doble banda ondulada, las estrellitas, los serpentiformes y los trazos oblícuos gruesos. Los reversos se caracterizan por la presencia de las "espirales achatadas" (fig. 305).

Estilos decorativos de la segunda mitad del siglo XVII.

Cipriano Piccolpasso nos cuenta que la técnica de la loza dorada valenciana alcanzó un gran auge en Gubbio y Deruta en Italia desde inicios del siglo XVI. González Martí indica que el pintor Galgano de Belforte aprendió en Manises los secretos del dorado y los trasla-

dó allí. Al crear dorados policromos de refinado dibujo renacentista con paisajes, escenas mitológicas o retratos, la competencia de esos centros hizo que la adocenada loza dorada valenciana redujera su difusión internacional. Sin embargo, existen indicios de que la decadencia general no relegó al dorado valenciano a papeles secundarios incluso un siglo después del esplendor italiano. Indican aún cierto aprecio varios hechos, como el que el 22 de abril de 1632 los diputados de Valencia obsequiaran a Felipe IV, con motivo de su visita a la ciudad, con 50 platos de loza de Manises elegantemente dorados (Frothingham, 1951: 167). También Martínez Aloy reseña que en la Generalitat había una habitación junto a las cuadras en la que se guardaba la vajilla dorada para los banquetes, y Escolano comenta que "la obra de Manizas se hace con tanta hermosura y lindeza que en recambio de lo que Italia nos imbia de Piza, le imbiamos nosotros en baxeles cargados la de Manizas (Escolano, 1610, recogido por Soler Ferrer, 1989: 45). No hay duda de esta afirmación ante la extraordinaria abundancia de loza valenciana dorada tardía en Mallorca (Coll Conesa, 1998). Además, existen numerosas piezas conventuales y heráldicas de la orden de la Merced, de los Predicadores de Santo Domingo (Peiruza, 1998), del valenciano Seminario del Corpus Cristi fundado por San Juan de Ribera, o con escudos cardenalicios, algunas de ellas de interés cronológico que citaremos más adelante.



(Figura 286). Plato con fondo estrellado. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 287). Plato con fondo estrellado y florón azul. Museo Diocesano de Mallorca.

A partir de momentos indeterminados del segundo tercio del siglo XVII se introducen nuevos estilos decorativos, que describimos a continuación, y que se presidirán la producción de loza dorada desde 1650 a 1700:

13. Estilo del fondo estrellado.

M. Peiruza (1999) identificó este grupo que denominó "fons de traços encreuats", del que se conocen ejemplares en el Museo Nacional de Cerámica y en colecciones privadas. Suele verse sobre platos de perfil grueso y bajo que presentan su interior recubierto de pequeñas estrellas que salpican toda la superficie, y que combinan a veces con "ramos macizos azules" o cruces centradas. La cubierta suele ser de color cremoso, probablemente con poco estaño o carente de él. Peiruza señala que los perfiles de los platos de esta serie son bajos y sus diámetros pequeños, de unos 30 cm.

13a. Fondo estrellado simple. Presentan el cuerpo cubierto por pequeñas estrelas, cruces o aspas trazadas con pincel grueso (fig. 286).

13b. Fondo estrellado con elementos en azul. Una variante del estilo incorpora ramos y florones azules, o cruces de San Antonio o de Malta, en el centro (fig. 287) o repartidos uniformemente por el interior de la pieza.

14. Estilo de los temas florales minuciosos.

Los pequeños elementos vegetales minuciosos, trazados con gran calidad, son escasos en la loza del siglo XVII y entre ellos encontramos los "zarcillos de hojas aserradas", motivo poco frecuente que cubre todo el fondo, aunque no es el único, ya que existen zarcillos con hojas lobuladas de delicados roleos, pequeños tallos con espirales carnosas, etc. Pueden considerarse un precedente próximo de las "hojas rayadas", y se encuentra sobre piezas que muestran una composición de indudable raigambre oriental, que recuerda la compartimentación de la porcelana de carraca Wan-li, e incluso, en el trazo, la serie talaverana de las cigüeñas. Un ejemplo claro es el plato con el león pasante coronado que deambula sobre un suelo trazado con polígonos de fino rayado, conservado en el Victoria & Albert Museum (fig. 288). La calidad de la pieza sugiere su datación entre



(Figura 288). Plato con fondo de zarcillos de hojas aserradas y león. Victoria & Albert Museum, Londres.

mediados del siglo XVII y el último tercio, anterior con seguridad al famoso albahaquero del archiduque Juan José de Austria (1642-1679).

Las piezas del grupo no son frecuentes pero en el Museo Nacional de Cerámica se conservan varios pequeños platos, uno de ellos heráldico, y una cantarilla con decoraciones vegetales muy cuidadas, relacionables con este estilo, que señalan el inicio de las producciones de la segunda mitad de siglo.

15. Estilo de las hojas rayadas.

Típico del siglo XVII es el motivo de las sartas de "hojas rayadas" (Ray 2000: 243; Peiruza, 2002), que parece derivar de las guirnaldas visibles en las talaveras

tricromas contemporáneas o sus imitaciones (Coll Conesa, 1998). Suele acompañar de elementos como los "frutos reticulados", los "triángulos rayados", las "ondas de hojas rayadas" (figs. 304-305) y las "hojas rayadas y puntos" que enlazan con el estilo siguiente. Algunos escasos testimonios iconográficos y cronológicos permiten fechar estas producciones. Por un lado encontramos la representación de una mancerina decorada con hojas rayadas en un bodegón de Antonio Pereda fechado en 1652, conservado en el Museo del Hermitage. Por otra parte, están los grandes albahaqueros con la heráldica del archiduque Juan José de Austria, nombrado Gran Maestre de San Juan de Jerusalén en 1642 y fallecido en 1679 (fig. 289). El archiduque fue virrey de Aragón en



(Figura 289). Albahaquero con la heráldica del archiduque Juan José de Austria (1642-1679). Victoria & Albert Museum, Londres.

1669, lo que permite fechar los maceteros con cierta precisión (Frothingham, 1951: 168; Ray, 2000: 244; Coll Conesa, 2001). Unos albahaqueros similares pintó Tomás Yepes sobre una naturaleza muerta fechada en 1652 (Ray, 2000: 244; Peiruza, 2002). Finalmente, dos grandes platos del Museo de Cluny presentan un escudo cardenalicio no identificado y dos parejas, dama y caballero con armadura y dama y caballero con lanza, cuya indumentaria, con escotes degollados en la dama y peinado bajo, permite a Balbina Martínez Caviró fecharlos hacia tiempos de Felipe IV o de Carlos II (Martínez Caviró, 1983: 176) (fig. 290). En estos platos la representación de los personajes, así como las aves y otros elementos como los maceteros, buscan deliberadamente un cierto naturalismo, alejado de la abstracción de los elementos vegetales que cubren el fondo. Sin embargo en momentos posteriores en los que las aves o los cuadrúpedos se convertirán en elementos principales de la composición, éstos se representarán con un cierto grado de abstracción y de forma estereotipada, con cuerpos rayados que se irán simplificando paulatinamente al igual que en el estilo de las "hojas macizadas". Un plato de este estilo del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, lleva una inscripción fechada dedicada a "Sor Frca Anna Aragonés", en la que parece leerse 1720 (Ainaud, 1952: 105). Ello indicaría la perduración de esta serie en las primeras décadas del siglo XVIII aunque ésta sea una cuestión controvertida.



(Figura 290). Plato con escudo cardenalicio flanqueado por una pareja. Museo de Cluny, París.

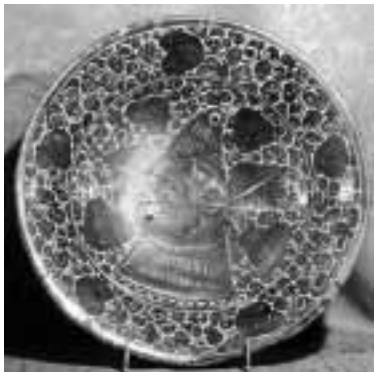
Los fondos de estas piezas se cubren con profusión de temas fitomórficos menudos y pequeños animales, como aves de cuerpo rayado, leones o cuadrúpedos, que muestran el influjo lejano de las lozas doradas iraníes de la segunda mitad del siglo XVII.

Podemos distinguir varios subgrupos dentro de la producción:

15a. Decoración de hojas rayadas únicamente en dorado. En las piezas doradas encontramos los típicos "pardalots" o pájaros (fig. 291), heráldicos como los albahaqueros del archiduque o combinados, como el pardalot con un escudo derivado del de Santo Domingo (fig. 292), muy frecuente, así como antropomorfos vestidos con indumentaria popular contemporánea (fig. 293). Son típicas creaciones de ese momento los candeleros con jinete o con ángeles a caballo (fig. 294) y también las placas en relieve, muy escasas (fig. 295), algunas de las cuales llevan la inscripción "Ave María", con otros temas, y se fechan ya en 1726 (Ainaud, 1952).



(Figura 291). Plato con "pardalot" o pajarraco, sobre fondo de hojas rayadas. Museo Nacional de Cerámica (Valencia). Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 292). Plato con fondo estrellado. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 293). Plato del estilo de las hojas rayadas con personaje vestido a la moda del siglo XVII.



(Figura 294). Candelero con jinete. Museo de Cerámica de Barcelona.



(Figura 295). Placa en relieve de la serie de hojas rayadas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 296). Plato con "hojas rayadas" y temas en azul.

15b. Hojas rayadas en dorado con elementos en azul. Son escasas pero existen algunas piezas que combinan los elementos vegetales de las hojas rayadas con elementos azules, como las hojas-ala o los ramos macizos (fig. 296).

En los reversos de la serie encontramos también motivos de "hojas rayadas" y esporádicamente imbricaciones de "hojas desflecadas" y "ondas", o grandes ramos ondulados de los que penden, a ambos lados, gruesos zarcillos curvos y que a veces ocupan el interior de algunas piezas tardías.

16. Estilo de las hojas macizadas, frutos y "hojas ala".

De la serie anterior derivan los motivos de las sartas de "hojas rayadas y puntos" que además presentan concomitancias con ciertas guirnaldas visibles en las talaveras tricromas contemporáneas o sus imitaciones. Otros temas frecuentes de esas piezas son los "óvalos rayados", las "bandas de círculos", los "ramos de flores y hojas carnosas", que darán origen a la adormidera, la "hoja espiral alada", los "puntos unidos por espirales", los "ramos de puntos y frutos" o los famosos "riñones" que poseen concomitancias con las enfiladas de "bulbos redondos", temas ambos que se encuentran tanto en anversos como en reversos. Sin embargo son raros los fondos de escaques (Peiruza, 2002: 61). La producción debió ser muy numerosa y denota una cierta caída en la calidad, por lo que Peiruza opina que fue fabricada en un mayor número de talleres que ciertos estilos anteriores que atribuye a un sólo obrador en especial la serie de las "hojas rayadas" (Peiruza, 2002: 58), opinión ésta última que estimamos improbable por lo que hemos argumentado anteriormente en relación con el número de maestros maniseros constatados en el siglo XVII.

Las lozas con temas de hojas macizadas, frutos y holas-ala, se encuentran sobre fondos punteados o lisos. Algunos autores han sugerido que los de fondo punteado podrían ser más antiguos al describir los tarros con decoración de riñones (Ainaud, 1952). Sin embargo en los bodegones de Meléndez de 1771 se representan ambos tipos. En relación con los tarros de riñones, el cerámologo mallorquín Álvaro Campaner nos indica que eran frecuentes en Mallorca y que su presencia se debía a que "hi han arribat plens de la cèlebre confitura de llimonets elaborada en alguns dels pobles de la seua fèrtil horta (de València)". Cabe distinguir ambos grupos aunque sólo sea por una cuestión clasificatoria, dejando para futuros resultados de la investigación esclarecer si efectivamente son o no simultáneos.

16a. Fondo punteado. Un primer grupo presenta un punteado distribuído sobre el fondo de las piezas ocupando los espacios que dejan libres los temas fitomórficos (fig. 297).

16b. Fondo liso. Aparece frecuentemente sobre piezas de pequeño tamaño, como escudillas, aunque se da también sobre platos y tarros de "riñones" (fig. 298).



(Figura 297). Plato del estilo de las hojas macizadas y frutos, sobre fondo punteado.



(Figura 300). Orza con imbricaciones de hojas desflecadas. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



(Figura 301). Plato de "hojas desflecadas" con temas en azul. Museo Diocesano de Mallorca.



(Figura 298). Escudilla del estilo de las hojas macizadas y frutos, sobre fondo liso. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

17. Estilo de las hojas desflecadas.

Un elemento frecuente del último cuarto de siglo son las llamadas "hojas desflecadas" (Ainaud, 1952; Martínez Caviró, 1983), o "fulles esfilagarsades" en denominación de Peiruza (2002), cuyo origen debemos situar principalmente después de 1650. Se encuentra como motivo de relleno en el reverso de piezas del estilo 15, lo que indica su contemporaneidad en algún momento. Cubre el fondo de las formas abiertas en temas dispuestos de forma radial, a veces combinando con bandas concéntricas. Es frecuente que alterne con polígonos curvilíneos macizos. Perdura sin lugar a dudas en el primer cuarto del s. XVIII y cabe pensar que es una decoración secundaria probablemente perteneciente a una producción de menor precio de la loza dorada manisera. Se fabricó de forma muy abundante, a juzgar por la gran cantidad de piezas que han perdurado. Podemos dividirla en tres grupos, según su composición y combinación cromática:

17a. Temas sólo dorados. Suelen presentar composiciones en bandas, radiales o combinadas, con las decoraciones únicamente en dorado (fig. 299).

17b. Imbricaciones de hojas desflecadas. Se caracteriza por poseer la superficie cubierta de imbricaciones rellenas de una hoja desflecada espiral (fig. 300).



(Figura 299). Plato del estilo de las hojas desflecadas con decoración monocroma en dorado. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

17c. Temas en dorado y azul. Al igual que el primer grupo, la composición decorativa suele ser en bandas, radial o combinada, y llevan en el centro o distribuídos regularmente ramos macizos o florones en azul (fig. 301).

Según Peiruza (2002), los reversos de este grupo se decoran siempre con las espirales achatadas.

18. Estilo de los semicírculos.

Un tema muy típico de las producciones hispanas del siglo XVII son los semicírculos concéntricos, que aparecen tanto en los centros aragoneses como castellanos, en Mallorca o Valencia (Onda, Altura) y siempre en lozas muy populares, como las decoradas en verde y manganeso. La loza dorada incorpora también este tema que se denomina de diversos modos según autores, y que en este caso parece ser una simplificación de las imbricaciones de hojas desflecadas. Estas "bandas de semicírculos de arcos múltiples", llamadas "ondes" por M. Peiruza (2002), rememoran de forma sumamente estilizada las decoraciones de encajes talaveranos y las "randas" lisboetas de la segunda mitad del siglo XVII, y sin duda perduran en el primer tercio del siglo XVIII. Como en el caso del estilo anterior podemos diferenciar producciones monocromas o bicromas:

18a. Semicírculos en dorado. Frecuente en las piezas de tamaño menor, aunque no exclusivo de ellas, las imbricaciones aparecen en el interior de polígonos curvilíneos, a veces envolviendo flores de pétalos alternados macizados y en reserva (fig. 302).



(Figura 302). Escudilla con imbricaciones en dorado. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

18b. Imbricaciones de semicírculos dorados. Al igual que en la serie anterior, algunas formas cerradas se cubren completamente con una decoración de escamas trazadas con semicírculos (Ainaud, 1952: fig. 277).

18c. Imbricaciones de semicírculos con florones azules. Son escasas las piezas que combinan los semicírculos con temas trazados en azul, en composiciones claramente derivadas de las imbricaciones de hojas desflecadas. Aparecen de forma tardía en el siglo XVII y perduran en el siglo XVIII (fig. 303).



(Figura 303). Plato con decoración de imbricaciones en dorado y florones azules.

En relación con la tipología, se percibe según Peiruza (2002) un aumento en el número de formas cerámicas respecto al momento anterior. Grandes fuentes presentan perfiles semejantes a los platos llamados "braseros" medievales, mientras los platos más grandes se presentan más planos, aunque conservan todavía el tetón central y el ala destacada aunque llana, como los de Cluny con escudo cardenalicio. La forma más habitual de los platos corrientes es el perfil cóncavo y abierto con alas planas inclinadas y bases de anillo, de una cierta ligereza de perfil en las piezas más antiguas, aunque en el último tercio de siglo los pies desaparecen y los perfiles se hacen más gruesos y menos elaborados. Se encuentran grandes cuencos hemiesféricos con base anular, lebrillos troncocónicos, albahaqueros troncocónicos con baquetones horizontales y remate de crestería de pomos, jarras ovales con cuello destacado y labio vuelto, con o sin asas, cantarillas de cuerpo globular, alto cuello, dos asas y pie destacado (también llamadas floreros), escudillas troncocónicas con asas apuntadas polilobuladas, barriletes, benditeras de perfil mixtilíneo copiadas de prototipos metálicos, placas rectangulares en relieve, candeleros o especieros múltiples de base rectangular y cuatro cazoletas (Coll Conesa, 1998; González, 2005), saleros "de perrillos" formados por una cazoleta semiesférica con tapa de casquete, sostenida sobre el lomo de tres perritos, candeleros de jinete o ángel e incluso tazas de borde lobulado y pie. Se dan también las mancerinas o hueveras con sus jícaras, que en el siglo XVII poseen un alto pie y el plato elevado que a finales de siglos se fabrica con forma de tazón adherido al fondo de un plato. Un documento algo posterior, la tarifa de loza dorada de 1711, nos ilustra de la producción manisera del momento y de sus precios, en la que se citan: "plato grande, plato perdiguero, barreño, bacía, jofaina grande, jofaina mediana, jofaina pequeña, orza de 4, 3 y 2 l.; bacinilla, platos y escudillas, jarros grandes y pequeños, pilicas, salero de perricos y salvillicas".



(Figura 304). Elementos decorativos de la loza dorada de Manises iniciados entre la primera mitad y el tercer cuarto del siglo XVII.



(Figura 305). Elementos decorativos de la loza dorada de Manises iniciados en la segunda mitad del siglo XVII.

Bibliografía

AINAUD, Juan. Cerámica y vidrio. Ars Hispaniae, vol. X. Madrid, 1952, 420 p.

ROSE-ALBRECHT, Jeannette. "Valence et sa région, XVIIe-XVIIIé", en Le calife, le prince et le potier, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2002, pp. 155-162.

COLL CONESA, Jaume. "Valencia". En Catálogo de la Colección Carranza, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2001.

COLL CONESA, Jaume. "Les importacions ceràmiques valencianes (segles XVI-XIX). Produccions i cronologia de la pisa i ceràmica comuna". En J. I. Padilla y J. Vila, Ceràmica Medieval i Postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals. Barcelona, 1998, pp. 165-176.

COLL CONESA, Jaume. "La evolución de la vajilla cerámica. De los alfareros mudéjares a moriscos. Separata de X Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir, Jaen, 2000. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Valencia.

COLL CONESA, Jaume. "Catàleg". En Mallorca i el comerç de la ceràmica, Fundació La Caixa, Palma de Mallorca, 1998.

FROTHINGHAM, Alice W. Lustreware of Spain. The Hispanic Society of America, New York, 1951, 310 p.

GONZÁLEZ GOZALO, M. Elvira. Colección de cerámica del Museo Diocesano, Palma de Mallorca. El Gresol 1, Palma de Mallorca, 2005.

LLORENS, Jordi. Ceràmica catalana de reflex metàl.lic. Segles XV al XVII. F. Llorens S. A. Barcelona, 1989.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. La loza dorada. Editora Nacional, Madrid, 1983.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. Paterna en el Renacimiento. Resultado de las excavaciones de un barrio burgués. Ayuntamiento de Paterna, 1996.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. La cerámica dorada. Quinientos años de su producción en Paterna, Ajuntament de Paterna, Paterna, 2001, 133 pp.

MONTAGUT, Robert. El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu de Cluny de París. Museo de Bellas Artes, Valencia, 1996, 116 p.

MONTAGUT, Robert. "Catálogo", en El reflex de Manises. Cerámica hispanomorisca del Museo Cluny de París. Museu de Belles Arts de València, València, 1996.

NICOLAU BAUZA, José. Páginas de la Historia de Manises (siglos XIV a XVIII). Manises, 1987, 390 p.

SOLER FERRER, Mª. Paz. "Loza valenciana de los siglos XVII y XVIII". Faenza, 1984, fasc 5-6, pp. 469-475.

SOLER FERRER, M. Paz. Historia de la cerámica valenciana, vol. 2. Islam y cerámica mudéjar. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

SOLER FERRER, M. Paz. Historia de la cerámica valenciana, vol. 3. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

SOLER FERRER, Mª. Paz. La ceràmica valenciana en les col.leccions d'Ontinyent. [Catálogo de la exposición del 8 al 23 de abril de 1994], Ajuntament d'Ontinyent, Ontinyent, 1994, 6 pp.

SOLER FERRER, Mª Paz. "Cerámica valenciana", en T. Sánchez-Pacheco, Cerámica Española, Summa Artis XLVII, Madrid, 1997.

PEIRUZA, Manuel. "L'escut dels dominics en peces de pisa daurada de Manises de mitjan segle XVII o del seu tercer quart. Motius de la sèrie "de les fulles rat-llades"". Butlletí Informatiu de Ceràmica 64-65, juliol-desembre 1998, pp. 11-13.

PEIRUZA, Manuel. "Decoracions de la pisa daurada hispànica del segle XVI i de la primera meitat del segle XVII. Comentaris sobre els errors d'atribució. Influència de Manises i altres centres productors (I)". Butlletí Informatiu de Ceràmica 67, juliol-desembre 1999, pp. 40-49.

PEIRUZA, Manuel. "Decoracions de la pisa daurada hispànica del segle XVI i de la primera meitat del segle XVII. Comentaris sobre els errors d'atribució. Influència de Manises i altres centres productors (II)". Butlletí Informatiu de Ceràmica 68, gener-juny 2000, pp. 52-58.

PEIRUZA, Manuel. "La pisa daurada de Manises des del 1630-1640 fins a primeria del segle XIX. 1ª part". Butlletí Informatiu de Ceràmica 73-74, gener-juny 2002, pp. 56-63.

RAY. Anthony. Spanish Pottery 1248-1898. V & A Publications, London 2000.

TILLIARD, Laurence. "La collection du Musée des Beaux-Arts de Lyon", en Le califa, le prince et le potier, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, 2002, pp. 232-267.

VILASECA, Luisa. Los alfareros y la cerámica de reflejo metálico de Reus de 1550 a 1650. Asociación de Estudios Reusenses, Reus, 1964, III vols.

VAN DE PUT, Albert. Hispano moresque ware of the Fifteenth Century. Supplementary studies and some later exeamples. London. The Art Worker's Quarterly, 1911, 94 p.

Socarrats y placas de entrevigado.

Con el término "socarrat" se designa a las placas de barro cocido, normalmente de unos 40 x 30 cm, que se decoraban generalmente en rojo y negro sobre blanco con vistosos dibujos, y se colocaban en los entrevigados o aleros durante la época medieval y siglos posteriores. El vocablo, muy popular, nació entre el anticuariado aunque técnicamente designa el barro cocido o bizcocho como genérico, o la placa bizcochada en este caso particular. A pesar de la popularidad de la placa pintada se fabricaron en el área valenciana varios tipos de elementos como los tableros modelados con temas en relieve, las placas esmaltadas, ladrillos pintados de alero, y finalmente las tejas pintadas. Los vocablos medievales que debían referirse a este tipo de producciones son "rajola", "maó prim", y "atovó" o "cairó", azulejos grandes cuadrados, término éste que aparece en el permiso que dan los jurados de Valencia al rajoler Jaume Esplugues para instalarse en la ciudad (Almela y Vives, 1933: 377).

La funcionalidad simbólica de estos elementos se dirige esencialmente a tres ámbitos, según podemos dedu-

cir de sus aspectos formales y decorativos. Por un lado se vinculan a las creencias religiosas. Aparecen con cierta frecuencia elementos de carácter religioso, como cruces o inscripciones, o con ese simbolismo. Un caso palmario son las inscripciones de versículos coránicos que encontramos en los ladrillos de alero de la mezquita de la Xara, en la Valldigna. Relacionado con este aspecto también es frecuente la representación de elementos vinculados a la magia o a determinados simbolismos, como las manos de fátima, las naves, las torres, ciertos animales o figuras quiméricas, etc. La dimensión de representación social, a través de la ostentación o demostración de riqueza y de los símbolos de identidad de los señores, se manifiesta no sólo por la exposición de emblemas heráldicos sino también por la exhibición de elementos decorados exponentes de riqueza en porches o andanas, lugares donde se recibían los diezmos.

Productos.

Formalmente distinguimos tres tipos de producciones que hemos citado más arriba:

- Socarrat de relieve, o placa moldeada o modelada que simula la madera tallada. Suelen ser cuadrados o ligeramente rectangulares y se realizaban para insertarlos en los alfarjes.

- Placa esmaltada, derivada del azulejo pero con dimensiones mucho mayores, destaca por su superficie y su grosor, mientras su decoración, realizada con óxidos metálicos sobre blanco estannífero, es similar a la del azulejo.

- Socarrat pintado o placa decorada en frio. Se realizaba con dos formatos y tres tipos de acabados. En el formato pequeño (aprox. 30 x 15) se fabricaban los ladrillos de alero, en los que la decoración ocupa sólo un tercio de la superficie, que es la que sobresale del alero al construir con él los voladizos al encastrarlos sobre los muros, y los "socarrats" de cubierta o de alero, en los que la decoración ocupa una de las caras grandes. En el formato grande se fabricaban los socarrat de placa para entrevigados interiores (40 x 30 cm).

Veamos en detalle estas producciones, algunos ejemplos conocidos y su datación.

Los tableros modelados fueron denominados por González Martí "socarrats de relieve". Consistían en gruesas piezas cuadradas de unos 40 x 40 cm por 3 de grosor, con un relieve modelado por apretón por una cara que le da el aspecto de un casetón de madera tallada. Existen precedentes técnicos por lo menos en el mundo clásico, donde tableros cerámicos se usaron en substitución de placas de piedra labrada en mausoleos y en basílicas, como vemos en los ladrillos decorados en relieve dedicados al arzobispo de Sevilla Bracario, del siglo VII (González Martí 1952, II: 64). Conocemos ejemplares de tableros con relieves procedentes del palacio de los duques de Gandía en Castelló de Rugat (Valencia), en concreto dos que presentan los emblemas heráldicos de los Llansol -una luna creciente- (fig. 306) y de los Romeu -un roque- (fig. 307), que según González Martí pertenecen a los Romeu de Codinats, señores del lugar antes de 1499 (González Martí, 1952: III, 339). De Valencia son bien conocidos otros ejemplos que también señaló M. González Martí, como los procedentes del palacio de Dos Aguas, que ostentan los emblemas de Ramón de Perellós -un yelmo surmontado por un busto de dama y un pez sobre un pan y pergamino- (figs. 308 y 309), éstos fechables entre 1422 y el tercer cuarto del siglo XV. También son conocidos otros tableros decorados, uno con putti entre filacterias (fig. 310), y otro con una quimera que representa un bailarín con máscara procedente de la casa de la ciudad de Valencia (fig. 311). Obra morisca son otros tableros con inscripciones coránicas en relieve que proceden de Elche, firmados por Abudiá Cirac, hijo de Zalema, en 1506. Estas piezas se solían policromar en frío y se colocaban sobre las vigas del forjado con el relieve hacia abajo, de manera que servían de



(Figura 306). Socarrat de relieve con emblema de luna creciente, de los Llansol. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 307). Socarrat de relieve con emblema de roque, de los Romeu. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 308). Socarrat de relieve con emblema de un yelmo surmontado por un busto de dama, de Ramón de Perellós. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 309). Socarrat de relieve con emblema de un pez sobre un pan, de Ramón de Perellós. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 310). Socarrat de relieve con un putti entre filacterias. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 312). Placa esmaltada con emblema heráldico de escudo cuartelado con leones y castillos. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 311). Socarrat de relieve con una quimera de bailarín con máscara, procedente de la Casa de la Ciudad. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

elemento decorativo y estructural al mismo tiempo, ya que por encima recibían el yeso del pavimento.

Las placas esmaltadas son grandes azulejos revestidos con una cubierta estannífera por una cara y decorados con óxidos metálicos, en general cobre, manganeso y cobalto. La noticia de su existencia fue recogida por González Martí, pero muchos de los ejemplares que comenta en su obra hoy se encuentran mayoritariamente en paralelo desconocido. Presentan varias medidas, los más antiguos poco mayores que los azulejos y más grandes los de finales del siglo XV, lo que evidencia un mejor dominio del material en la ejecución de las placas, ya que si la masa no presentaba sufiente carga de aplásticos era fácil que se produjeran roturas o fisuras en el secado y la cocción debidas a su excesivo tamaño. En las primeras décadas del siglo XV se hicieron en Manises unas de tamaño pequeño de 26 x 26 x 6 cm, poco más grandes que los azulejos, que se decoraron con florones y temas de "perejiles" similares a los que encontramos en los azulejos que presentan el escudo del comerciante Gonzalo López de la Fuente para la cúpula de la Concepción Francisca de Toledo, obra terminada en 1432 (González Martí 1952, III: 493). El mismo estudioso reseña la existencia de fragmentos maniseros de otras placas azules y doradas, de 31 cm. de lado, con lacerías, florones y elementos en reserva, así como otras de relieve con un niño con filacteria en estannífero sobre fondo de esmaltín azul, que constituye un paralelo muy claro con el tablero bizcochado del mismo tema que hemos citado arriba. Sin embargo las obras más conocidas son los grandes tableros de 40 x 30 x 3 cm, también para entrevigado, que presentan esmaltada una de sus caras con decoración heráldica realizada en cobalto (fig. 312). Se conocen ejemplares que proceden del palacio de los Escribà de Patraix y de otro edificio de la calle caballeros de Valencia. Parecen datar del último tercio del siglo XV aunque no disponemos de referencias fiables al respecto (González Martí, 1952 III, 497). Otros grandes azulejos muestran la heráldica de los Boïl, la tau de San Antonio (Museo Episcopal de Tarragona), o heráldicas personales como la de Albors. Un curioso ejemplar es oval y muestra la heráldica cuartelada con toros y torres de los Boïl, forma peculiar que según González Martí debió servir para cubrir una estructura cupular. Todas estas piezas parecen ser de producción manisera y pertenecen al siglo XV o inicios del siglo XVI (González Martí 1952 III: 492-502). Sin embargo, las excavaciones de Paterna también han deparado el hallazgo de grandes placas esmaltadas con decoración de hojas cordiformes lo que permite suponer que también pudieron fabricarse allí (Mesquida, 2001: 17).

De todos estos tipos de elementos de aplique arquitectónico los más conocidos son los "socarrats". Su soporte bizcochado es similar a las placas anteriores, o bien es símplemente un ladrillo, y no incorporan nunca vidriado; de ahí su nombre, ya que en el vocabulario cerámico tradicional "socarrat" significa bizcocho cocido (Garín y Soler, 1981). La decoración se aplicaba en frio, pintando sobre una lechada de cal los motivos ornamentales en rojo almazarrón, negro de carbón y, ocasionalmente, con verde de cobre o tierra ocre, justo antes de colocarlos en el edificio. Los motivos ornamentales que presentan pueden ser carácter abstracto o figurativo, y en

este segundo caso los zoomorfos o vegetales pueden ser muy semejantes a los que muestra la loza, evidencia de su probable relación con individuos vinculados con la producción cerámica, o tener un aspecto muy informal si era fruto de la labor de pintores ocasionales.

Los precedentes de estos tableros pintados hunden sus raíces en la noche de los tiempos. Se conocen tableros planos pintados con motivos geométricos de ajedrezado pintado con óxido de hierro, de 41,5 x 47 x 6 cm, hallados en Baba Jan (Irán) (British Museum, Londres). En china se usaron tejas planas que a veces se decoraban con caballos (Lo-yang, dinastía Han, s. III a. C.). Pero el precedente más inmediato parecen ser las placas decoradas que cubrían el pórtico Duomo de Salerno, pintadas con motivos figurativos y fechadas en el siglo XI (Museo de San Mateo, Salerno) (Coll Conesa, 1987, 1996 y 2000).

La técnica decorativa del "socarrat" ha sido un tema largamente debatido. Julián Ribera (1889) describió los ladrillos del alero de la mezquita de la Xara y consideró a su vista que se habían recubierto de cal y pintado posteriormente con bermellón. Sin embargo Almarche (1924: 36) opinó que los tableros, una vez secos, se pintaban y luego se cocían. A pesar de todo este autor menciona unos tableros procedentes de una casa de la calle Roteros cuyos motivos de grifos y animales pintados en rojo se habían aplicado sobre una fina capa de cal (íd.: 38), mientras los documentados en la Casa del Delme creía que se pintaron en blanco, negro y almagre sobre el fondo desnudo del ladrillo (Almarche, 1924: 45). González Martí, por último, considerba que la placa cruda se recubría de tierra caolínica y se pintaba con óxido de hierro y manganeso, introduciéndola así en el horno, de lo que resultaba una decoración mate (González Martí, 1933: 103 ss.). Alfonso Blat, ceramista que fue director de la Escuela de Cerámica de Manises, y los estudiosos Juan Ainaud, Jose María Llubiá y Alexandre Cirici, consideran que se pintaron en frio, afirmación ratificada por análisis recientes que indican siempre que se trata de pintura sobre cal pigmentada generalmente con almagre y carbón (Pita y Torrijos, 2000). Se ha planteado la posibilidad de que, en casos excepcionales y siempre en ejemplares procedentes de los dos grandes núcleos ceramistas de Manises y Paterna, pudieran fabricarse en ocasiones cociendo el pigmento de óxido de hierro sobre la placa de barro. Algunos autores consideran que tal vez se pintaron en el taller y luego se usó el calor radiante del horno para secar la decoración a baja temperatura, aunque esta operación es extremadamente delicada. Por otra parte el ennegrecimiento por el uso de la superficie decorada hacía frecuente el repintado de las superficies según constata también el mismo González Martí. Un aspecto interesante en relación con la técnica pictórica es el hecho de que se hayan detectado en ejemplares del Museo de Manises huellas del punteado propio del uso del estarcido, ya en ejemplares de los siglos XV o XVI (Coll y Pérez Camps, 1993).

El socarrat pintado, tanto el tablero de entrevigado para interiores como el ladrillo de alero, tenía un carácter esencialmente decorativo y simbólico. Sin embargo, la singularidad del soporte cerámico permitía su preparación en un lugar determinado para ser usado como base para anuncios o carteles y expuesto posteriormente, por lo que fue utilizado para proclamas públicas como en el caso del edicto para la recluta de soldados del Duque de Segorbe, de 1513. Por otra parte es frecuente que las inscripciones que presentan conmemoren la construcción de porches o patios, incorporando significativamente los nombres de los propietarios o del maestro de obras, lo que evidencia su vinculación con los ritos de construcción. Esa vertiente proseguirá hasta momentos muy recientes en las tradiciones derivadas de los ladrillos de alero o de las tejas pintadas.

El primer estudio sistemático sobre “socarrats” se debe a F. Almarche (1924), quien describió los de la Casa del Delme de Paterna, obra fechada en 1513, y el conjunto que pudo conocer procedente del llamado palacio de los Reyes Moros de Benaguasil. Sin embargo, las crónicas sobre la existencia de esta decoración se remontan al siglo XVII, cuando el obispo de Segorbe D. Feliciano de Figueroa recogió, en su memorial sobre los moriscos del año 1604, que en una casa contigua a la iglesia de San Pedro se encontraron "los ladrillos de la cubierta y paredes escriptos de muchas sentencias del Alcorán de Maoma en arábigo con letras grandes del Alcorán coloradas y conservadas hasta el dia de hoy” (Labarta y Barceló, 1986: 468). Esta ornamentación de carácter religioso se documentó también en el alero de la mezquita de la Xara (Valldigna, Valencia), cuyos ladrillos pintados llamaron la atención de Villanueva en 1806 y merecieron una descripción exhaustiva de Don Roque Chabás (1890) y del arabista Julián Ribera y Tarragó (1889). Las inscripciones coránicas que ofrece este edificio presentan la caligrafía



(Figura 313). Ladrillos de alero con suras coránicas y motivos geométricos de la mezquita de la Xara (Valldigna, Valencia), c. 1511. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

del escribano de la Corte del Justicia de la Valldigna de 1511 (Labarta y Barceló, 1986: 452) (fig. 313), por lo que parecen fecharse en ese momento, aunque algunas piezas fueron substituidas durante las revueltas de la Germanías por otras que portaban la salutación religiosa "Ave María".



(Figura 314). Socarrat con la representación de una dama. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 315). Socarrat con ángel. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Las inscripciones de los socarrats son generalmente de carácter religioso, pero también las hay conmemorativas de la construcción de algún edificio. La presencia habitual de signos mágicos o religiosos como la mano de Fátima o khamsa, cruces, etc. cuya finalidad más aparente es proteger la casa, relaciona también esta técnica con los ritos de construcción. Un ejemplar de Paterna presenta el texto "A XV de octubre any mil d. e tretse se feu aquest porche de la (N…p)ineda … mestre (B)lay obrer de la vila e deu li do guany y la Verge Maria".

Al estudioso Manuel González Martí debemos el primer y más extenso trabajo de síntesis sobre el "socarrat", en el que notó la extrema variedad de motivos representados, su relación con la decoración cerámica por la presencia de dibujos zoomorfos, florales o arquitectónicos similares a los de la loza, así como que se realizaron otros temas geométricos de carácter más libre. Posteriores trabajos han profundizado en este aspecto aumentando considerablemente el corpus de ejemplares conocidos (Garín y Soler d'Hyver, 1981; Mesquida, 2002). Encontramos entre los temas antropomorfos damas (fig. 314), ángeles (fig. 315), jinetes, a veces de tema zodiacal, guerreros, incluso escenas corteses de crácter erótico (fig. 316) o escatológico, figuras quiméricas como los genios maléficos o butoni, etc. Entre los temas zoomorfos destacan los toros, peces, ciervos, perros, leones o leopardos, o



(Figura 316). Socarrat con escena galante. Museo de Cerámica de Barcelona.



(Figura 317). Socarrat con tres peces de cabeza única, representación del movimiento perpetuo o del infinito. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

representaciones del movimiento perpetuo o del infinito simbolizado por tres peces con una sola cabeza común (fig. 317). Naves, torres (fig. 318), etc. son otros temas abundantes que solían combinar en las techumbres con retículas geométricas o con temas florales (fig. 319). Muchas de esas decoraciones pueden fecharse con precisión por detalles de indumentaria o por presentar motivos semejantes a los de la loza decorada contemporánea. González Martí constató la especial vinculación del socarrat con los terri-



(Figura 318). Socarrat con una torre. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 319). Socarrat con florón o flor de lis. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

torios del señorío de Paterna y del ulterior ducado de Segorbe, ya que son frecuentes en Paterna, Benaguasil y en aquella población, aunque no exclusivos. Esta vinculación aparece reforzada por la existencia de un gran socarrat conservado en el Museo Nacional de Cerámica con heráldica partida Aragón-Luna, probablemente representativo de la reina María de Luna, señora de Paterna († 1405) (fig. 320), y algunos sellos impresos de los alfareros



(Figura 320). Socarrat con escudo partido Aragón-Luna, posiblemente de la reina María de Luna, esposa Martín el Humano (antes de 1405). Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 321). Estampilla con heráldica Aragón-Sicilia, del Duque de Segorbe, en el centro de un socarrat. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Torrent de esta población -una torre entre dos estrellas que también encontramos sobre tinajas-, o portadores de la heráldica del duque de Segorbe D. Alfonso de Aragón (fig. 321). Otras marcas impresas de los socarrats muestran flores de lis (alusivas a Blanca de Navarra), escudetes, mariposas o un escudo partido con besantes y caduceos (Mesquida, 2001). Otras marcas aparecen esgrafiadas (b con aspa, A, luna, dobles ondas, triángulo con cruz,



(Figura 322). Socarrat con león coronado de la capilla del Gremio de Curtidores de Valencia. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

M), o pintadas (letras como I, S, F, paralela, dobles plamas estilizadas, etc (Alfonso, 1978; Mesquida, 2001: 12) Los "socarrats" parecen evidenciar, por su temática, una cronología que abarca desde mediados del siglo XIV a finales del siglo XVI, siendo del último período los procedentes de la capilla del gremio de Curtidores (fig. 322), en los que vemos los emblemas de un león rampante coronado y una cruz rústica. En concreto se conocen varios socarrats fechados, uno de 1480, dos de 1513 y otro de 1578 (Almarche, 1934: 34; González Martí, 1952: 488-489 y 530), lo que nos da idea de su pervivencia. Muchas de las inscripciones fueron consideradas inicialmente mortuorias, pero un estudio sobre los que presentan escritura árabe de A. Labarta y C. Barceló (1986) ha precisado su cronología y el contenido de las inscripciones descartando la utilización funeraria del socarrat excepto en caso de reutilización de la placa.

Pequeños socarrats, que suelen medir unos 30 x 15 cm, se colocaban en el exterior de la casa y se decoraban, al igual que los de interior, con figuras antropomorfas, como vemos en el que representa a un personaje con una jaculatoria en cartela al modo de una viñeta moderna de cómic (fig. 323), temas navales, zoomorfos, arquitectónicos, etc. Reciben la denominación de ladrillos de alero, al formar parte de su remate (fig. 324). Éstos combinaban a veces con tejas que presentan temas ornamentales similares en su extremo más ancho, origen de una tradición popular arraigada que se conoce bajo la denominación de las "tejas pintadas" (Coll Conesa



(Figura 323). Socarrat con una torre. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 324). Socarrats de alero con elementos zoomorfos y arquitectónicos. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Mallorca, y muestran elementos apotropaicos como la mano de Fátima, motivos geométricos y también inscripciones cúficas.

La tradición del socarrat valenciano posee paralelos o manifestaciones emparentadas para decorar entrevigados, de cronología posterior, que se han documentado en la propia ciudad de Valencia, en la alquería de Pinohermoso de Burjasot, en Tarragona (Iglesia parroquial de Miravet) o en lugares del Vallés como el Mas de Clastania o en Castellar del Vallés. En Gerona se utilizó profusamente el ladrillo de alero con la teja pintada (Cassà de la Selva, Calonge), técnica muy documentada en Alicante (Elda, Guadalest, Finestrat), en el Maestrazgo (Catí, Culla, Benafigos, etc.), en Aragón (Mora de Rubielos, Teruel, Albarracín) y que se extendió también hasta localidades de los alrededores de Perpiñán. Finalmente en Mallorca las tejas pintadas se documentan desde el siglo XV hasta inicios del siglo XX (Coll Conesa, 1987; 1995; 2000).

1987; 2000). Las más antiguas pertenecen a los siglos XIV y XV y han sido halladas en excavaciones arqueológicas de Paterna (Mesquida y Amigues, 1986), o de Palma de

Bibliografía

ALFONSO BARBERA, Rafael. (1978). La cerámica medieval de Paterna. Estudio de marcas alfareras. Paterna.

ALMARCHE VAZQUEZ, Francisco. (1924). "Cerámica de Paterna. 'Els socarrats'". Archivo de Arte Valenciano ,10, pp. 30-58.

CHABAS, Roque. (1890). "Las inscripciones arábigas de Simat". El Archivo 4, pp. 49-51.

COLL CONESA, Jaume. (1987). "Sobre teules pintades". En Estudis Baleàrics 24, pp. 11-30.

COLL CONESA, Jaume. (1996). "Aplicaciones populares ornamentales sobre soporte cerámico en la arquitectura española". En Visión global y Acción Local. Global Denken - Lokal Handeln. Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera. (Agost, 1993). Centro Agost de Investigación Cerámica y Alfarera, Agost 1996, pp. 81-96.

COLL CONESA, Jaume. (2000). "Les volades ceràmiques pintades ornamentals al País Valencià. Aproximació al cas de Castelló". En Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa. Diputació de València, pp. 423-451.

GARIN, Felipe. V.; SOLER D'HYVER, Carlos. (1981). Socarrats. Colección municipal Museo-Torre de Paterna. Paterna.

GONZALEZ MARTÍ, Manuel. (1933). Cerámica española. Ed. Labor. Barcelona, 184 pp. XVI láms.

GONZALEZ MARTÍ, Manuel. (1952). Cerámica de levante español. Siglos Medievales, T. III. Azulejos y socarrats. Ed. Labor. Barcelona.

LABARTA, A.; BARCELO, Carmen. (1986). "Socarrats valencianos con escritura árabe. Inventario provisional". Al-Qantara VII, fasc. 1-2, pp. 441-469.

MESQUIDA, Mercedes. (2001). Socarrats y pavimentos medievales, Ayuntamiento de Paterna, Concejalía de Cultura, Paterna, 2001, 83 pp.

MESQUIDA, Mercedes; AMIGUES, François. (1986). "Hallazgo de un "pozo de cerámica en el casco antiguo de Paterna". En Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española, (Huesca 1985), pp. 541-557.

PITA, Jesús.; TORRIJOS, Esperanza. (2000). Informe sobre la restauración de la colección de socarrats del Museo Nacional de Cerámica. Valencia, inédito.

RIBERA I TARRAGO, Julián. (1889). "Los ladrillos moros de Xara". Boletín de la Real Academia de la Historia , XV, pp. 542-549.

TRAMOYERES BLASCO, Luis. (1917) "Los artesonados de la antigua casa municipal de Valencia. Arch. de Arte Valenciano, III, fasc. 1, 1917, 31-71.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS

Lozas populares de los siglos XVI y XVII.

Durante el siglo XVI prosiguen las lozas populares decoradas en azul con los mismos temas utilizados en el siglo XV. En cualquier caso, observamos ligeros pero claros cambios en las morfologías cerámicas, incluso con la aparición de nuevos tipos como las cajas polveras, y principalmente en los esquemas compositivos. Sin embargo, también en el siglo XVI las lozas empiezan a reflejar las influencias de otros centros extranjeros, en especial de Italia o de la porcelana China, que en cualquier caso se hace presente tanto a través de las lozas ligures como en las policromas del momento. Mientras, la loza dorada sigue una evolución propia más independiente aunque tampoco es ajena a esos influjos.

Conocemos varios centros donde se fabricó cerámica en esos momentos, además de Paterna o Manises de las que ya hemos referido las diversas citas históricas que las nombran. De Paterna es significativa la facultad de libertad de comercio de la "obra de terra de Paterna". En efecto, el martes 23 de abril de 1520 los jurados de Valencia, señora de las vilas y baronías de Paterna, La Pobla y Benaguasil, proveen que, a pesar de cualquier instrucción que pueda dar mossen Cosme de Vilarrasa, procurador de esas baronías y de las de los oficiales o concejos de Paterna, se otorga la facultad a cualquier persona para que pueda comprar o llevarse cualquier "obra de terra" de dicha villa (Osma, 1908: 159).

Alcántera de Xúquer es mencionada por Gaspar Juan Escolano (libro II, 1610-1611, p. 1077) quien dice: "El nombre de Alcántara sele dieron los moros, por alguna puente que allí havia para passar el Rio o por los vasos de barro y cantaros que siempre se han labrado en el lugar".

Otro centro que mencionan las crónicas es Cárcer, que ya citara Francesc Eiximenis. Viciana, en su Crónica de Valencia (1563), dice: "Hay en el pueblo cuarenta oficinas de vasos de tierra para provisión y servicio de toda la comarca". Por su parte, Escolano (Libro II, 1610-1611: 1060) indica: Hállanse en él muchas oficinas de escogidos vasos de barro que proveen a toda la comarca"; finalmente Diago en sus Anales del Reyno de Valencia (1613) cita los nombres de algunos ceramistas que vivieron entre los años 1317 y 1326. González Martí recogió en los años treinta azulejería tardogótica en los testares de la población, y lozas en los años sesenta. Sobre otros hallazgos arqueológicos de Cárcer indica Demetrio Cueves Suñer que "En la plaza en la que hoy se celebra el mercado, lugar de emplazamiento de una de las cuarenta fábricas de cerámica que hubo en el pueblo, aparecieron, no hace mucho, abundantes restos, rotos, deformados o con defecto, de la cerámica que en ella se elaboraba". Se ha considerado que la expulsión de los moriscos terminó con la alfarería local.

María Paz Soler indica otros conjuntos de hallazgos que manifiestan nuevos centros de fabricación de los siglos XVI y XVII, entre ellos Denia, Altura, Sagunto, donde se habrían hallado algunos hornos, o Almenara. También debemos considerar que se hizo alfarería con seguridad en Alfara. De algunos de esos alfares, procederían unos platos vidriados de la iglesia de Albuixec (Soler, 1989: 57). Esta autora atribuye otros platos con temas florales a Elche (Soler, 1989, 3: 58), de los que recientes estudios demuestran que se fabricaron en Hellín (Albacete) en el siglo XVIII. Finalmente otros lugares de fabricación tradicional como Mislata, Manises, Cuart de Poblet, Xirivella y la ciudad de Valencia, algunos de ellos mencionados en una tarifa de 1685, prosiguieron con su industria cerámica que en muchos casos nos es, hoy por hoy, desconocida.

La vajilla azul tardogótica.

Las investigaciones de M. Mesquida en Paterna han proporcionado valiosa información sobre las decoraciones de tradición tardogótica como cenefas de arcos secantes, ruedas con radios, cenefas de semicírculos o rosetas de pétalos huecos, a veces inscritas en zarcillos curvos (Mesquida, 1996 y 2002). Lo más significativo de las series del siglo XVI es el predominio de lozas azules esquemáticas con motivos de gran tamaño, cenefas de arcos secantes y temas espiraliformes que ocupan el



(Figura 325). Cuenco de Paterna con decoración radial. Museo de Cerámica de Paterna, según M. Mesquida.

fondo (Figura 325), realizados mayoritariamente con pinceladas más gruesas que en periodos precedentes y con mayor estilización de los motivos, incluso los figurativos, en los que se ven elementos heráldicos, castillos y animales e incluso aves que recuerdan los vigorosos pájaros góticos (Figura 326), aunque parecen menos detallados por un mayor adocenamiento de la producción. En los jarros se simplifican los motivos incluso en las series de la loza azul compleja, desarrollando un sólo gran tema en anchas bandas que cubren el cuerpo, como encadenados de grandes palmetas o líneas rectas o tallos vegetales estilizados (Figura 327). Tarros azules con grandes hojas carnosas, semejantes en sus decoraciones a los de la serie de "pots regalats", generalmente atribuidos a Cataluña, también se debieron fabricar en los talleres valencianos (Mesquida, 2002) (Figura 328), y forman grupo con escudillas con palmetas similares o rosetas inscritas en cartílagos curvos (Mesquida, 2002, láms. XXVIII y XXIX) (Figura 329). Una serie de lebrillos presentan encadenados de orlas de vainas vegetales que encierran pequeños escudetes pseudeheráldicos (Figura 330). Las formas se hacen en general más pesadas, aun-



(Figura 326). Cuenco hallado en Paterna con un ave y elementos florales. Museo de Cerámica de Paterna, según M. Mesquida.



(Figura 327). Jarro hallado en Paterna con decoración de palmetas. Museo de Cerámica de Paterna, según M. Mesquida.



(Figura 328). Fragmento de bote con decoración de grandes palmetas, hallado en Paterna. Museo de Cerámica de Paterna. Foto M. Mesquida.



(Figura 329). Cuenco de Paterna con decoración de flores inscritas en cartílagos curvilíneos. Museo de Cerámica de Paterna. Foto M. Mesquida.



(Figura 330). Decoraciones de lebrillos de Paterna. Museo de Cerámica de Paterna, según M. Mesquida



(Figura 331). Plato del siglo XVI del Metropolitan Museum de Nueva York con un cuadrúpedo, de posible producción valenciana. The Metropolitan Museum of Art. Gift of Henry G. Marquand, 1894 / 94.4.283, Nueva York.

que en los cuencos aparecen estriados o acanalados horizontales en el exterior. No existen yacimientos que proporcionen datación precisa que permita distinguir la evolución y el alcance cronológico de estos tipos populares. Sólo podemos constatar que en el siglo XVII se introdujeron nuevos estilos y decoraciones novedosas.

Existen además una serie de platos de gran tamaño decorados con temas de espiguillas, arbustos, y frutos reticulados, con animales que recuerdan las bestias de las lozas doradas de la serie de l'ungla. Uno de ellos se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York y representa un cuadrúpedo sobre un fondo de rosetas azules y otros pequeños trazos (Figura 331). Los grandes florones azules son muy extraños pero no así los temas de relleno que tienen relación con otro plato del Victoria & Albert Museum, publicado por Anthony Ray (2000, nº 319: 155), que presenta un tema heráldico en el centro.



(Figura 332). Escudilla de finales de incios del s. XVII hallada en Cárcer. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 333). Cuenco hallado en Cárcer de inicios del siglo XVII. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



(Figura 334). Cuenco de Paterna con cenefa de elementos vegetales. Museo de Cerámica de Paterna. Foto M. Mesquida.



(Figura 336). Plato de la Cartuja de Vall de Crist Cortesía de Vicent Felip.

En éste, unos capullos de perfil en azul, similares a tulipanes, y una especie de granadas de cuerpo reticulado, entre otros elementos, nos permiten emparejarlo con otro del mismo museo publicado anteriormente por M. P. Soler (1989, 3: 54; Ray, 2000: nº 320, 155) que muestra un medallón con un pequeño ciervo y un caracol, cuyos temas de relleno se asemejan a los de algunas piezas de la loza de Cárcer que trataremos a continuación. Soler llama la atención sobre otro plato de este grupo conservado en el Museo de Cerámica de Barcelona en cuyo medallón se vislumbra un ciervo acosado por perros. Ambos autores manifiestan dudas sobre su origen valenciano, e incluso Ray apunta a Sevilla como posible lugar de procedencia.

La influencia italiana y oriental.

Hacia finales del siglo XVI o comienzos del siglo XVII, las decoraciones presentan numerosas semejanzas con las de lozas catalanas o talaveranas, muchas veces trasunto de piezas italianas con ya claras influencias orientales, en especial por la aparición de los motivos "de orla de volutas", "espiga cerrada" y "palma con ramillos" (Telese 1991). Esa influencia se manifiesta por ejemplo en un conjunto numeroso que procede de los hallazgos de antiguas alfarerías de Cárcer en 1964 (González Martí 1967). El lote de Cárcer puede fecharse por sus rasgos estilísticos en los primeros años del siglo XVII. Presenta decoraciones de bandas de hojas triangulares similares a la "espiga tancada" catalana (Figura 332), y temas de espirales y puntos como el catalán "branquilló de volutes" (Figura 333), junto a frutos enrejados como los de las piezas del Museo Victoria and Albert mencionadas arriba. El tema central suele ser el anagrama IHS, probablemente para uso conventual o en referencia al culto al nombre de Jesús que se impuso en la segunda mitad del siglo XVI cristalizando en la Orden del Nombre de Jesús (1540), en cofradías como la del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla (1550) o en la Confraternidad del Nombre de Jesús aprobada por Paulo V (1606). Corresponde a estas series una pieza



(Figura 337). Plato azul de Paterna con temas semejantes a las "orlas de Transción". Museo de Cerámica de Paterna. Dibujo M. Mesquida.

hallada en Paterna con una compleja orla vegetal en la que curvos tallos se alternan con flores de cuatro puntos (Mesquida, 2002) (Figura 334). Los microelementos decorativos coinciden con lozas talaveranas policromas de la segunda mitad del siglo XVI (Portela, 1997) por lo que no parece haber duda acerca de su conexión con centros castellanos, motores no sólo de los cambios en la azulejería del momento sino también de los temas decorativos de la loza. La influencia renacentista se percibe incluso en un plato con un radiante sol, también de Paterna (Figura 335), con similitudes con los catalanes de la Segarra. En cuanto a las formas cerámicas encontramos platos llanos con ala y ligero umbo basal, muy semejantes también a los catalanes, escudillas hemiesféricas de labio fino, cuencos de borde vuelto y sección ganchuda, y claro repié anular basal. También se fabricaron escudillas con dos orejas lobuladas y puntiagudas.

Una pieza singular es el plato de la Cartuja de Vall de Crist publicado por M. P. Soler (1997: 165) (Figura 336). En él aparecen combinados elementos de la loza



(Figura 338). Plato policromo atribuído a una producción valenciana, s. XVII. Museu de Ceràmica de Barcelona.

dorada de mediados del siglo XVII, como las pequeñas hojas rayadas del estilo de los temas florales minuciosos (véase p. 133), o flores de tres pétalos con zarcillos curvos similares a las que aparecen en un plato heráldico catalán fechado en 1651 (Telese, 1991, fig. 133).

Hacia la segunda mitad de siglo debemos fechar también un gran cuenco hallado en Paterna con un ave de cuerpo cubierto de plumas, y una peculiar cola en penacho, trazada de forma similar a los "pardalots" del siglo XVII. Como elementos de relleno presenta los pequeños bulbos redondos que vemos en las series doradas de mediados del siglo XVII (ver. p. 132), junto a círculos rayados o enrejados. La pieza, tratada sólo en azul, presenta el cobalto corrido y se encuentra pasada de fuego, por lo que su lectura es muy difícil e incluso la interpretación de M. Mesquida debe considerarse bastante libre (Mesquida, 2002: lam. 75).



(Figura 339). Platos decorados en azul y verde procedentes del Convento de Santa Catalina. Museo de Onda.

Finalmente, se han hallado también en Paterna, platos con decoración compartimentada por radios y con temas florales de clara inspiración china (Mesquida 1996: 70), en concreto rememorando las series Wan-li. Los follajes aluden a las catalanas "orlas de transición", por lo que deben situarse en la segunda mitad del siglo XVII (Figura 337).

La loza policroma.

Como hemos dicho, las cerámicas del siglo XVII desarrollaron las nuevas líneas estéticas de las llamadas "talaveras" que se impusieron como substitutas de las antes preciadas lozas doradas. La cerámica policroma tuvo un momento álgido en Cataluña, pero en Valencia, exceptuando el episodio de la adocenada producción azulejera masivamente copiada de la policroma talaverana o flamenca, no hubo una fabricación significativa. Sin embargo, sí sabemos que en el siglo XVII se hizo en Valencia loza policroma contrahecha de Génova, que debía ser semejante al estilo llamado caligráfico naturalístico de la Liguria que imperaba en el momento. Nos lo indica la enumeración de piezas que se encuentra en una tarifa de venta de 1686. Ainaud atribuyó a estas series dos piezas con sendas inscripciones dedicatorias "don Diego Novella" y "soi de Salvador Miguel de Juan" (Ainaud, 1952: 310) (Figura 338), sin embargo siguen existiendo problemas en el reconocimiento de estas series. En aquel momento las tarifas de la Aduana mencionaban también repetídamente la importación de "obra de terra de Génova", constatada además por la arqueología en la propia ciudad de Valencia. Otra tarifa dada a conocer por L. Tramoyeres (1908) menciona la "obra dita de Manises, y aixi mateix plats, escudelles, y demes obra que es fa en la present Ciutat en blau, blanch y demes colors", junto con piezas de Alacuás para fuego.

Otras series populares.

Del siglo XVII se conservan piezas decoradas en verde y negruzco y a veces con trazos en azul. Se trata de series populares bien documentadas en otros alfares como en Teruel o en las localidades mallorquinas de Inca o Palma en Mallorca, pero que sabemos por hallazgos que se van produciendo en numerosas ciudades (Salamanca, Zamora, etc. e incluso en Lima, Perú) que se fabricaron por doquier. Onda ofrece una producción en verde y manganeso de la segunda mitad del siglo XVII, caracterizada por sus orlas de semicírculos, que ha sido hallada en las excavaciones del convento de Santa Catalina (Estall, 2003) (Figura 339).

La cerámica común.

No poseemos información sobre alfarería bien fechada de los siglos XVI y XVII debido a que la arqueología no ha aportado información precisa, aunque existen buenos conjuntos en Paterna (Mesquida, 1996). Los testimonios de esta población manifiestan que perduran las series utilitarias de siglos anteriores con escasos cambios estilísticos. Así la cerámica de fuego, almacenamiento y los cántaros muestran escasos cambios, mientras en las cantarillas existe una tendencia al alargamiento del cuerpo, con ligeras modificaciones en los cuellos y labios que se hacen más complejos. La cerámica común vidriada de plomo se generaliza y se cubre de un color melado oscuro. Pocas piezas están decoradas y éstas siempre presentan óxido de manganeso con abigarrados temas geométricos y en ocasiones con elementos fitomórficos como la hoja de cardo, heredada de momentos anteriores (Mesquida 1996: lám VIII).

Bibliografía de Lozas Populares de los siglos XVI y XVII.

AINAUD, Joan. Cerámica y Vidrio. Ars Hispaniae., vol X. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1952, 420 p.

ALVARO ZAMORA, Isabel. La cerámica aragonesa, Zaragoza, 2003.

AMIGUES, François. "Premières approches de la cèramique commune des ateliers de Paterna (Valencia): L'obra aspra" XIV-XVè.". Mélanges de la Casa de Velazquez, 1986, XXII, 27-64 pp.

AMIGUES, François. "La ceramique domestique des ateliers mudejares de Paterna (Valencia)". Mélanges de la Casa de Velazquez XXIII, 1987, pp. 151-172.

AMIGUES, François. "Les importations en Languedoc-Roussillon de céramiques médiévales valenciennes et barcelonaises décorées au bleu de cobalt" en SENAC, Philippe: Histoire et archéologie des terres catalanes au Moyen Age, Centre de Recherches sur les problèmes de la Frontiére, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 1995, pp. 367-407.

BATLLORI, Andreu; LLUBIA, Lluís Mª. Ceràmica catalana decorada. Ed. Vicens Vives. Barcelona, 1974, 177 p. 264 láms.

COLL CONESA, Jaume. El azul en la loza de la Valencia medieval. Catálogo, Sala de Exposiciones de la Fundación Bancaja, Madrid, [1995], [8 pp.].

COLL CONESA, Jaume. "La ceràmica valenciana del segle XIII al XIX. Tècniques i processos de la producció. Visió diacrònica de conjunt". En Padilla, J. I; Vila, J. Ceràmica Medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals. Barcelona, 1998, pp. 165-176.

COLL CONESA, Jaume. "Les importacions ceràmiques valencianes (segles XVI-XIX). Produccions i cronologia de la pisa i ceràmica comuna". En Padilla, J. I; Vila, J. Ceràmica Medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals. Barcelona, 1998, pp. 205-221.

DIAGO, Anales del Reino de Valencia, Valencia, 1613.

ESCOLANO, G. J. Décadas de historia de Valencia, Valencia 1610-1611.

ESTALL, V.; LLORENS; J. A. "Pavimentos medievales y post-medievales de Onda (siglos XIII-XVIII)", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003.

GONZALEZ MARTI, Manuel. Cerámica del Levamte español. Siglos medievales. Tomo I, Loza. Barcelona, Ed. Labor, 1944.

GONZALEZ MARTI, Manuel. "Cerámica medieval valenciana. Recientes hallazgos en Cárcer", en Feriario, año XXIX, nº 31, mayo de 1967.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "La cerámica de barniz melado en los talleres de Paterna". II Congreso de Arqueología Medieval Española, Madrid 1987, pp. 545-556.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "Paterna: cuatro siglos de cerámica azul y dorada". En Actes du 5ème Colloque sur la Céramique Médiévale (Rabat 11-17 Novembre 1991), Rabat, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, 1995, pp. 439-440.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "La producción alfarera de Paterna en la primera mitad del siglo XVI", en Actas das 2as. Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval, Tondela, 1995.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. Paterna en el Renacimiento. Resultado de las excavaciones de un barrio burgués. Ayuntamiento de Paterna, 1996.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. La vajilla azul en la cerámica de Paterna, Ayuntamiento de Paterna, Concejalía de Cultura, Paterna, 2002, 252 pp.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. "Las alfarerias de Paterna en la Edad Media y Renacimiento" en MESQUIDA, Mercedes. (direcc. científica): La cerámica de Paterna. Reflejos del Mediterráneo, exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de abril al 9 de junio de 2002, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002, pp. 16-34.

OSMA I ESCULL, Guillermo J. Apuntes sobre cerámica morisca, II. Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Madrid, 1908.

OSMA I ESCULL, Guillermo J. Apuntes sobre cerámica morisca. Adiciones á los textos y documentos valencianos. Madrid, 1911.

PORTELA HERNANDO, Domingo. "Las series talaveranas 'jaspeada, salpicada y blanca'. Los juguetes" en Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, nº 37, Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Madrid, 1997, pp 111-120.

RAY, Anthony. Spanish Pottery 1248-1898, Victoria and Albert Museum, Londres, 2000, 418 pp.

SOLER FERRER, M. P. Historia de la cerámica valenciana, vol. 3. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

SOLER FERRER, M. P. "Cerámica Valenciana" en Trinidad Sánchez-Pacheco (Coord.): Cerámica Española. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 135-178.

TELESE, Albert. La vaixella blava catalana de 1570 a 1670. Repertori, catalogació i proposta per la seva nomenclatura.. investigació bibliogràfica sobre la Pisa Hispànica. Barcelona, 1991, 269 pp.

VAN DE PUT, Albert. Hispano moresque ware of the XV Century. A contribution to its history and chronology based upon armorial specimens, 1904, London.

VAN DE PUT, Albert. Hispano moresque ware of the Fifteenth Century. Supplementary studies and some later exeamples. London. The Art Worker's Quarterly, 1911, 94 p.

VICIANA, Rafael Martín de. Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y del Reino. Valencia, 1564.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Ave - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

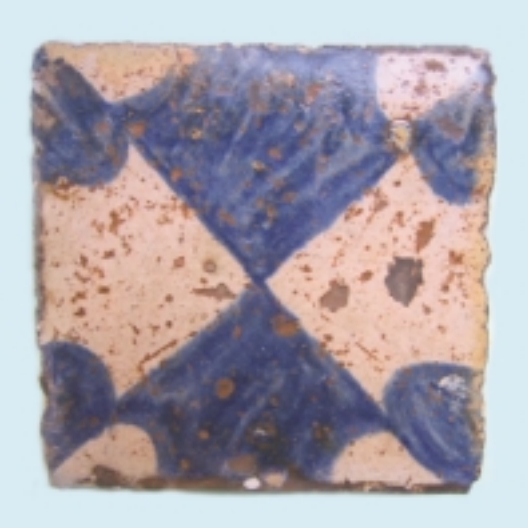
UNION DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

12. Azulejería de los Siglos XVI y XVII (1500-1680).

El siglo XVI. Series tardogóticas y renacentistas (1500-1575).

La tradición bicroma.

En cuanto a los grupos estilísticos de la azulejería del siglo XVI prosiguen los modelos renacentistas geométricos y florales, en especial los que derivan de las decoraciones que imitan los mosaicos de "opus sectile" que continúan trazándose en azul y blanco (Fig. 340).



(Figura 340). Azulejo en azul y blanco que copia pavimentos de "opus sectile" renacentistas. Colección municipal del Castillo de Alaquàs.

Diversos hallazgos de Paterna y Manises ilustran azulejos con diseños como la "rosa gótica" o "encadenats" en contextos de inicios del siglo XVI combinados con baldosa bizcochada (Mesquida 2001, Berrocal 2003). Se han podido documentar pocos casos de edificios con pavimentos de este momento "in situ", como la alquería de Marxalenes (Valencia), donde rosetas góticas y rosetas inscritas en rombos de lados curvos combinan con azulejos azules y blancos de cartabón (Algarra 2003b). Incluso los pisos con emblemas heráldicos más arcaizantes incorporan modelos que parecen más antiguos si no atendemos a la forma del escudo, que cambia ligeramente respecto al siglo anterior incorporando el tipo italiano o el francés, como vemos en un caso muy bien documentado referido a un inmueble de los Centelles excavado en Valencia (Hortelano 2003). La azulejería tradicional incorpora una cierta evolución cromática ofreciendo combinaciones novedosas con verde y azul sobre blanco, como se ha documentado en el notable ejemplo de un suelo con emblemas del gremio de bolseros, guanteros y adobadores hallado en la calle bolsería de Valencia (Mañez 2003). En él vemos baldosas bizcochadas y azulejos de 12 x 12 cm. con temas como la bolsa del limosnero, un guante liso, un guante con ondas, un pájaro, cuatro pieles atadas y una flor de lis. Otros azulejos florales que pertenecen a momentos avanzados del siglo presentan este cromatismo (Fig. 341).

Como ejemplo paradigmático, el castillo de Alaquàs en las proximidades de Valencia presentaba un extenso repertorio ilustrativo de un modelo peculiar que ha pervivido escasamente en los edificios de relevancia social. La nueva azulejería emblemática de finales del siglo XV o inicios del siglo XVI combina los temas heráldicos con fondos decorados con geometrías que imitan los diseños de los mosaicos italianos de opus sectile. En el caso de Alaquàs, los suelos de los Torres de Aguilar no presentan sus emblemas en el interior de escudos (Fig. 342), como era más formal en el siglo XV, aunque otros azulejos heráldicos contemporáneos aún mantienen esa convención como vemos en azulejos pertenecientes al

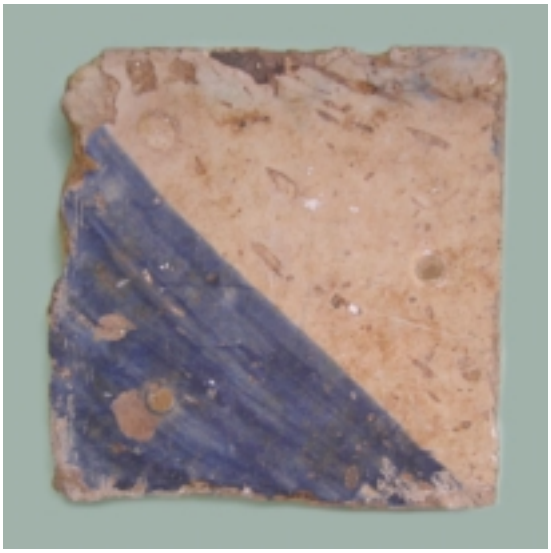


(Figura 341). Azulejo floral en verde y azul. Segunda mitad del siglo XVI. Colección municipal del Castillo de Alaquàs.

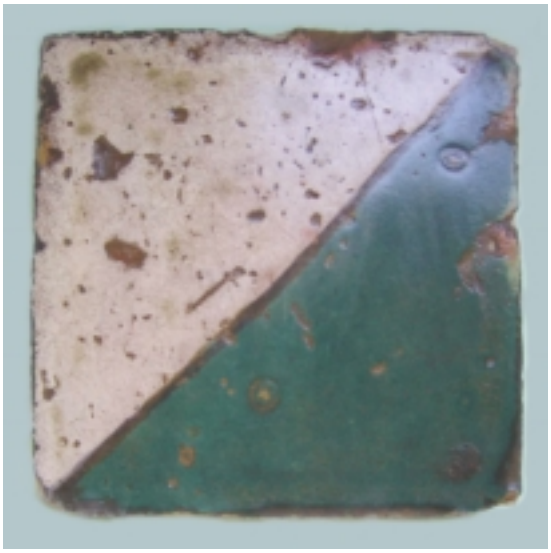


(Figura 342). Azulejo heráldico de Torres, que combinaba con el de Aguilar. Castillo de Alaquàs.

abad Domingo Porta de Poblet (1502-1526). Si bien éste es un primer aspecto ilustrativo de los cambios de la azulejería del fin de siglo, en el mismo edificio aparecen por primera vez azulejos con decoración partida en diagonal o de "mitadat" (cartabón) (Figs. 343 y 344) y de la "redona" (círculos partidos) en azul y blanco (Fig. 345),

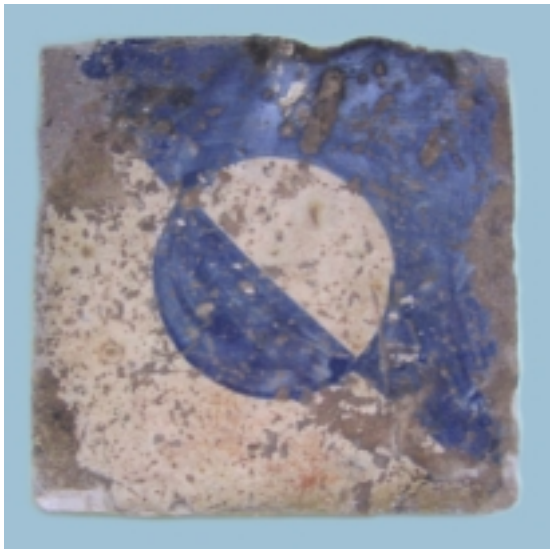


(Figura 343). Azulejo "de mitadat" azul. Colección municipal del Castillo de Alaquàs.



(Figura 344). Azulejo "de mitadat" en verde y blanco separados por una línea seca. Colección municipal del Castillo de Alaquàs.

que vemos citados en documentos que mencionan al azulejero Joan Morcí de Manises en 1531 en los que se indica: "1300 rajoles de la mostra de la redona per al safareig de la sènia de la font de l'hort de dita Lonja". Otros encargos para la Sala de Valencia (Ayuntamiento) se fechan en 1533, recibiendo de Joan Morcí de Manises "3300 rajoles, 1650 rajoletes de la redona"… " i les restants 1650 de rajoletes de mitadat"… les quals han de servir per a la obra que s'ha de fer en lo estudi e cambra de l'apartament del escrivà de la sala". Ambos temas derivan también de los sectile marmóreos. Como veremos a continuación, éstos combinaron con azulejos de cuenca en otros ejemplos.



(Figura 345). Azulejo "de la rodona". Colección municipal del Castillo de Alaquàs.

La azulejería de cuenca o arista.

Ya en 1504 se importan azulejos de arista para la cartuja de Porta Coeli (Soler 1989: 19), llamados "rajoletes de Sevilla" y del tipo que por entonces fabricaba Francisco Niculoso Pisano en aquella ciudad. González Martí sin embargo, consigna la fabricación de azulejería valenciana con esta técnica ya en el siglo XV, en especial la que presenta temas derivados de lacerías geométricas musulmanas como ya hemos visto más arriba (cap. 10). A finales del siglo XV o en el cambio de siglo, se introduce la temática isabelina que encontramos en azulejos del castillo de Alaquàs, decorados con lacerías y discretos elementos vegetales como cardinas (Fig. 346) granadas y



(Figura 346). Azulejo con cardina de Alaquàs. Pavimento del Castillo de Alaquàs.

peras (Fig. 347 y 348), y se introducen nuevos motivos derivados de la azulejería sevillana con grutescos, "candelieri" o máscaras. Junto a ello perviven las lacerías musulmanas simples que en cuerda seca se habían iniciado el siglo anterior (Figs. 349, 350, 351). Algunos centros valencianos como Alcántara de Xúquer, Alaquàs o



(Figura 347). Azulejo de arista de influencia isabelina, de un pavimento del Castillo de Alaquàs.



(Figura 348). Azulejo de arista de motivos isabelinos con temas de granadas, cubierto con una capa de vidriado uniforme. Producción de Alaquàs. Colección municipal del Castillo de Alaquàs.



(Figura 349). Azulejo de arista con lacería de un pavimento de la planta noble del Castillo de Alaquàs.



(Figura 350). Azulejo de lacería del Castillo de Alaquàs. Colección municipal del Castillo de Alaquàs.

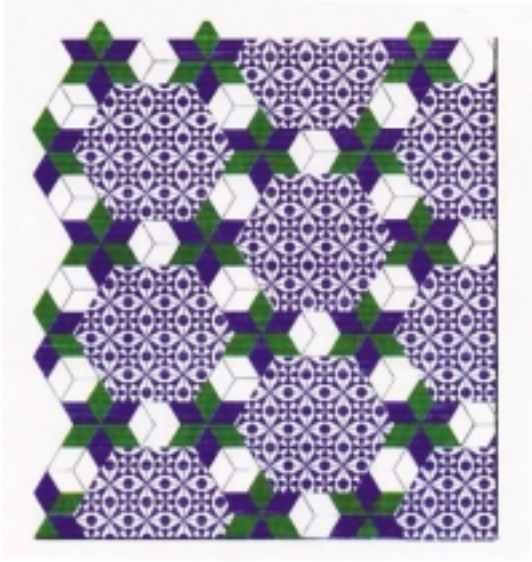


(Figura 351). Azulejo de lacería del Castillo de Alaquàs. Colección municipal del Castillo de Alaquàs.

Cárcer producen estas series, al igual que Manises en donde han aparecido vestigios claros de su fabricación.

El caso más interesante por su excepcionalidad sigue siendo el castillo de Alaquàs. El castillo palacio presenta complejos pavimentos con los modelos en azul y blanco "de mitadat" mencionados, junto con azulejos de arista en combinaciones geométricas con piezas verdes o policromas y despieces romboidales, creando alfombras muy vistosas de gran originalidad. Muchos de los azulejos partidos en azul y verde se terminaron sobre piezas de cuenca con temas de lacerías, y se ha constatado su clara fabricación local en Alaquàs y Aldaia de donde conocemos al alfarero musulmán Acmet Allami, nombre que aparece ya en un documento del siglo XV (1433). A pesar de que diversos autores consideran que las composiciones de este palacio-castillo son barrocas, o de fines del siglo XVI (Bordón y Soler 1997), parece claro que, como supuso González Martí, pertenecen a las postrimerías del siglo XV o como máximo al primer tercio del siglo XVI (González Martí 1952, II: 71). Varios tipos de azulejos de arista con lacería parecen demostrar este aspecto ya que sólo encontramos un modelo con lacería, granadas y flores, otro con lacería de rombos y finalmente una cardina cuyos paralelos sevillanos y castellanos no sobrepasan las primeras décadas del siglo XVI. La composi-

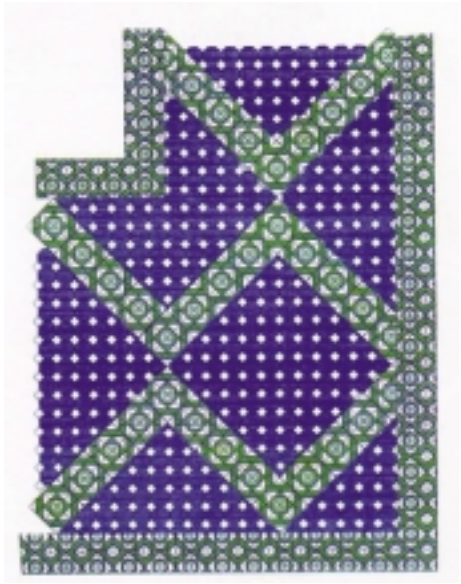
ción de las salas, recogida inicialmente por Antonio Cortina y ampliada por M. P. Soler en un reciente estudio, sigue modelos renacentistas de últimos del cuatrocento. Cabe recordar como precedentes los pavimentos de Andrea della Robbia de la capilla de San Lorenzo en la colegiata de San Andrés en Empoli (1475), donde aparece la composición hexagonal "a favus" con una orla de escaques romboidales que simulan cubos en perspectiva de lados romboidales. Algunos años después Andrea y su hijo Lucca exploran mejor las composiciones hexagonales, como ocurre en la capilla d'Angelo de Florencia (1495-1500). Los pavimentos de algunos salones de Alaquàs explotan estas soluciones con despieces de base hexagonal o reticular (Figs. 352, 353 y 354) que incorporan piezas romboidales o cuadradas (Fig. 355).



(Figura 352). Composición del suelo de una habitación de la segunda planta del Castillo de Alaquàs, en la que combinan azulejos "de la redona" y otros romboidales. Restitución de M. Bordón y M. P. Soler.



(Figura 353). Composición del suelo de una habitación de la segunda planta del Castillo de Alaquàs, en la que combinan azulejos "de la redona" y otros romboidales. Restitución de M. Bordón y M. P. Soler.



(Figura 354). Composición del suelo de la galería de la segunda planta del Castillo de Alaquàs, en la que combinan azulejos "de la redona" y otros triangulares. Restitución de M. Bordón y M. P. Soler.



(Figura 355). Azulejo romboidal bicromo de los pavimentos del Castillo de Alaquàs.

A lo largo del siglo XVI se fabricarán otros azulejos de cuenca, como una roseta simple documentada en San Félix de Xàtiva, convento de San Sebastián de Rocafort, iglesia de San Jaime de Algemesí, Santuario de la Virgen de Agres, o incluso en el Palacio de Dos Aguas de Valencia (Figs. 356 y 357), en donde también se han encontrado otras variedades como "patas de gallo" o lacerías. En otros casos se documentan azulejos importados de Sevilla, como en el salón del trono del palacio ducal de Gandía, pero quizás el conjunto más interesante por su temática, realización y por pertenecer al concepto original de una nueva fundación son los azulejos de arista que el sevillano Gaspar Barberán realizó desde 1595 para el claustro del Colegio del Corpus Christi de Valencia que fundara el Patriarca San Juan de Ribera, que comentaremos más adelante.



(Figura 356). Azulejo de arista con roseta del Palacio de Dos Aguas, perteneciente a las producciones de la segunda mitad del siglo XVI.



(Figura 357). Azulejo de arista con roseta del Castillo de Alaquàs, perteneciente a las producciones de la segunda mitad del siglo XVI.

Series manieristas (1575-1680).

La azulejería policroma de tradición castellana de los siglos XVI y XVII.

Sin duda, el mayor cambio en la azulejería valenciana se producirá con la introducción de la plena policromía castellana que sumará los amarillos de antimonio y ocres rojizos a los azules, verdes de varios tonos y violetas de manganeso tradicionales. Junto a ello se producirá la renovación iconográfica que supone la entrada de los temas serlianos y manieristas de las "ferronerie", puntas de diamante, estrellas, jaspes, etc. Esta renovación viene dada por la entrada en escena de artesanos castellanos que son llamados para realizar las distintas obras emblemáticas que se iniciaron en este período (Pérez Guillén 1996).

En relación con la terminología, la documentación de los siglos XVI y XVII se refiere repetidamente a "manisetes" aludiendo a los azulejos decorados, vocablo que debemos entender como azulejo barnizado y pintado, no indicando necesariamente procedencia de Manises. Se introduce además la denominación "azulejo de talavera", con el significado de azulejo policromo con diseño de tipo renacentista, pero no necesariamente significando su origen de centros castellanos (Pérez Guillén 1996: 9-13).

El azulejo policromo con pintura plana nació en los primeros años del siglo XVI de la mano de Francisco Niculoso Pisano. Esa pintura sobre cerámica iniciada en el taller de Niculoso en Triana se fabricó entrado el siglo en Talavera, y se expandió por el propio traslado de los artesanos. En Valencia las primeras obras del taller de Niculoso se importaron para el palacio de los condes del Real, de donde proceden unos paneles con grutescos a candelieri e inscripciones fechados en 1511 (Soler 1989: 20).

Una serie de edificios, que describiremos a continuación con detalle, nos permitirán conocer cómo se sucedieron los cambios de técnica y gusto en la azulejería valenciana, no sin el sacrificio de la pérdida de originalidad que indudablemente se produjo al copiar los modelos impuestos desde el exterior.

Referidos al Palacio de la Generalitat, encontramos varios encargos de "taulells de Manises" o "taulells de color" destinados a pavimentar, que se mencionan como de "mitadat" y "creueta" (éstos llamados en el ambiente de los anticuarios del "pensamiento") ya en 1539 (Soler 1989: 23). Se trata todavía de producciones en azul y blanco típicas de la tradición tardomedieval. Años más tarde es llamado para el mismo edificio el platero Joan Elies, que se incorpora a la fabricación de azulejos para aplicar diseños de Joan de Joanes y realiza unos paneles con grifos hacia 1568. Poco después, en la documentación referida a Jeroni de Abros, entre 1570 y 1572, se siguen mencionando encargos para pavimentos, aunque algunos autores suponen que sus azulejos nunca se instalaron en ese edificio (Soler 1989: 23). El talaverano Hernando de Santiago llega a Valencia en 1572 y se elogia su reputación como azulejero y la conveniencia de encargarle azulejos para pavimentar el emblemático edificio. Se instaló en Valencia en terrenos cedidos por la Generalitat en las cercanías del portal del Mar y produjo azulejo pavimental hasta 1574, cuando marcha de la ciudad. Entonces se contrató a su discípulo Juan de Villalba junto al sevillano Alonso Gallego para concluir la obra que aquel iniciara, aunque a ellos se les pusieron trabas para continuar en el taller de Hernando ya que el solar público cedido a su maestro debía acoger un nuevo destino (Soler 1989: 24). Estos dos azulejeros realizaron una producción destinada a la venta libre, y no sólo la contratada para la obra de la Generalitat, aunque la iniciativa no parece que fuera bien tolerada por las instituciones públicas. Sin embargo, al parecer, muchos azulejos del nuevo diseño traído por los castellanos se distribuyeron en los palacios de algunos allegados al gobierno público al no ser instalados en las salas del Palacio.

Un hecho indicativo de la calidad de lo que se fabricaba en Valencia lo manifiesta el que en 1574 se importaran unos azulejos policromos con cartuchos para la Sala Nova de la Generalitat, con representaciones de

los tres brazos de las Cortes, el Eclesiástio con la Virgen María, el Militar con San Jorge y el Civil con el escudo de las cuatro barras de Aragón, firmados por el Talaverano Oliva, junto a miles de azulejos seriados que son también traídos de Talavera, aunque Soler los atribuye al trabajo de Gallego. Ello demuestra que si se precisaba de algo más que producción seriada, debía contratarse fuera del Reino. Junto a estas escenas encontramos paneles con escenas bíblicas relativos a Caín y Abel, Isaac y a la parábola de la Higuera maldita, que no tienen relación iconográfica con el testero de la sala y que, colocados junto con grifos y composiciones incompletas, hacen pensar a Pérez Guillén que fueron instalados en reformas del siglo XIX procedentes de otros espacios del Palacio. Como señala Pérez Guillén (1996: 61), la mayor novedad que introduce la Sala Nova en su origen es la incorporación del azulejo para zócalo en una instalación pública y emblemática. Sin embargo los elementos que encontramos en ella no incidirán en la posterior producción valenciana.

Otro caso ilustrativo procede de la construción del monasterio de San Miguel de los Reyes, fundado por Dª Germana de Foix y el duque de Calabria. Las trazas del edificio coresponden al proyecto que realizara el arquitecto Alonso de Covarrubias. Como indicación del estado de las obras, es conocido que en 1588 el maestro Juan de Ambuesa efectúa la medición de lo construído en el cuerpo del mediodía, ya concluído por entonces excepto sus bóvedas. El pavimento bajo del claustro se cubrió, según los documentos de 1581, con "siete milllares de rajoletas de mitaladas verde y de gauja y cintilla", o sea azulejos de cartabón en verde y blanco y cintillas de zarcillos y roleos, tal vez similares a los reproducidos en la figura 358, obra de Alonso de Madrid, establecido en



(Figura 358). Azulejo serliano con guirnalda, de los últimos años del siglo XVI. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Burjasot (Algarra y Camps 2003). En 1607 se adquieren otros "de la Rosa", es decir, la rosa de los vientos en forma de estrella de ocho puntas (Fig. 359), que finalmente encontraremos en la escalera imperial terminada en 1603, con azulejos de cartabón en verde y blanco que combinan con baldosa bizcochada y con cintillas de zarcillos y roleos con hojas de perfil. Los muros del claustro alto presentaban en los zócalos azulejos de puntas de clavo con roseta en el cuadrado central y cenefa de role-



(Figura 359). Azulejo manierista de la "rosa" de los vientos. Último cuarto del siglo XVI o primera mitad del siglo XVII. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

os. En los documentos se citan otros azulejeros como Jaime de Moncada (1581) y Marcelo Rodríguez "rajolero" de Burjasot", a quien se compran azulejos de "Talavera" en 1580 y 1581 consistentes en piezas con motivos serlianos con cintas mixtilíneas que forman polígonos estrellados de ocho puntas o hexágonos rellenos de jaspes. La azulejería de otros sectores del edificio reproduce siempre estos modelos, encargados a los mismos azulejeros, que combinan con baldosa bizcochada "amolada", obra en general de Jaime de Moncada (Algarra y Camps 2003).

El Colegio Seminario del Corpus Christi que ya hemos citado, fue fundado por el Arzobispo y Virrey de Valencia San Juan de Ribera. Es el primer edificio religioso valenciano que incorpora extensos zócalos de azulejos. Se sabe que procedían de los hornos que el sevillano Gaspar Barberán instalara en 1595 en terrenos del Colegio en Burjasot, siguiendo diseños de Lorenzo de Madrid, el cual marchó ese mismo año a Manresa para trabajar en el encargo de la Generalitat catalana. A Barberán se le atribuye la azulejería de cuenca del claustro del Seminario, ya que en la documentación conservada relativa a sus encargos se mencionan "azulejos grabados" (Soler 1989: 31) (Fig. 360). Ésta presenta extensos



(Figura 360). Zócalo de azulejos de arista del Seminario del Corpus Christi, en Valencia.

paños de azulejo con cardos en aspa entre círculos y una policromia muy suave realizada en amarillo, verde, blanco y azul. Entre 1602 y 1608 el talaverano Antonio Simón

es llamado por el Patriarca, instala sus hornos en Valencia y produce para el Colegio azulejos de serie de los tipos “diamantes pequeños”, “diamantes grandes” y “tarjas” (Fig. 361), sirviendo cenefas de remate con motivos eucarísticos en 1607. El zócalo corrido de la iglesia se cubre con todos estos temas que sólo varían en las cenefas inferior y superior. La cenefa inferior de la



(Figura 361). Tarja o "ferronerie", modelo impuesto por la azulejería manierista de influencia serliana. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

iglesia muestra el emblema del Cáliz con la Sagrada Forma que encierra cruz patriarcal entre dos zarcillos de acanto con remates de cabeza de dragón, abrazados por dos infantes. La superior, igual a la del refectorio, difiere por la ausencia de infantes y por presentar el emblema eucarístico con cruz latina en el interior de una tarja, y por encima de ella existe la cenefa de remate con cartucho oval con el emblema eucarístico sostenido por dos ángeles que se flanquean por jarrones que sirven de enlace (Pérez Guillén 1996, II: 22) (Fig. 362). Sus repertorios de puntas de diamante, ovas, polígonos y jaspes, con remates de lises (Fig. 363), derivan del tratado de



(Figura 362). Azulejos del siglo XVII con dos ángeles portentes de la custodia, derivados del modelo impuesto en la iglesia del Corpus Christi de Valencia.

arquitectura de Serlio, obra difundida en España gracias a la edición toledana de Francisco de Villalpando (1552). El repertorio explotado en el Corpus Christi se extenderá en otras fundaciones del Arzobispo o en obras contemporáneas y algo posteriores, como la ermita de San Vicente de Alcora, el santuario de la Cueva Santa de Altura, el colegio jesuítico de San Pablo de Valencia, la



(Figura 363). Azulejo de a cuatro con panel de jaspes y extremos de flor de Lis, c. 1600. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

cartuja de la Vall de Crist, el trasagrario de la iglesia de Chulilla o el de la parroquia de San Andrés (Pérez Guillén 1996).

De la derruida iglesia de San Miguel de Valencia, instalados posteriormente en San Agustín, procede una cenefa de remate formada por un trenzado de círculos grandes y pequeños alternados, en los que los primeros encierran bustos clásicos y los segundos rosetas, sirviendo de enlaces unas pequeñas flores en los lados (Soler 1898, III: 33; Pérez Guillén 1996, II: 18) (Fig. 364). Remataban altos zócalos con paneles de jaspes similares a los del Colegio del Patriarca.



(Figura 364). Cintilla de círculos de modelo manierista derivada del trenzado de San Agustín. Hacia 1600. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Otro ejemplo más reciente procede de la Cartuja de Ara Christi de Massamagrell, cuya iglesia se consagró en 1640 (Soler 1989: 38). El interior ofreció en su tiempo y hasta hace pocos años, una interesante evolución de los temas de ferroneries y puntas de clavo con un claro predominio del cobalto sobre fondos amarillos, donde el blanco de estaño servía para realizar juegos de luz y relieve. Se trata de la evolución más tardía de esos motivos iniciados en el Colegio del Corpus Christi antes de la implantación de los modelos precursores del barroco.

Precisamente como precursores inmediatos de la policromía barroca encontramos paneles con temas deri-

vados de los motivos del siglo XVI realizados con un perfilado de fina línea de manganeso, junto a rellenos de grisallas en azul y amarillos resaltados con naranjas, que generalmente combinan con verdes luminosos que viran a turquesa en ocasiones (Fig. 365). Esta forma de plasmar la decoración se desarrolla en azulejos del trasagrario de la



(Figura 365). Cintilla de rombos y círculos, derivada de los modelos serlianos, que presenta ya el cromatismo barroco. Segunda mitad del siglo XVII. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Iglesia de San Nicolás desde 1667 (Pérez Guillén 1996: 68), donde vemos composiciones de zócalos con azulejos de hojas cordiformes encerrados en cenefas de dobles roleos y rombos, que se rematan con una banda eucarística derivada de las precedentes del Corpus Christi en la que se alterna el copón con dos aves enfrentadas picoteando un jarrón con frutos. Un desarrollo ya barroco de esta decoración se conserva en el zócalo de la capilla de la Comunión de Moncada, donde se muestran amplias guirnaldas y roleos vegetales tratados en grisallas azules perfiladas de manganeso, con un remate similar al del trasagrario de San Nicolás pero que aquí introduce una leve policromía con amarillos y naranjas que combinan con los azules y violetas habituales. En la producción de fines del siglo XVII el perfilado desaparecerá en esos mismos temas, como vemos en el tratamiento de los zócalos del altar mayor del convento de Santa Úrsula, y se recuperará de nuevo con un trazado menos delicado en la producción de la ciudad de Valencia del siglo XVIII.

Aspectos técnicos de la producción de los siglos XVI y XVII.

En los momentos iniciales del siglo perviven las tradiciones previas del azulejo azul y blanco con la única variación de la introducción de elementos geometrizados. Dentro de esta tradición se intenta aumentar la gama cromática introduciendo el color verde en la línea, pero finalmente será superada por la incorporación de la policromía de la paleta castellana del siglo XVI.

En relación con ésta y los nuevos temas manieristas, si bien los repertorios del Corpus Christi fueron los que generaron una producción seriada arraigada que se fabricó a lo largo del siglo XVII en Valencia partiendo de los elementos serlianos, encontramos en las réplicas una cierta simplificación basada en la reducción cromática y en el uso mayoritario de la combinación de dos tonos de azul y un amarillo vivo de antimonio, con acentos puntuales de verde o manganeso según las series, y en especial con una escasa variedad de modelos muy estereotipados aunque se fabricaron en diferentes tamaños y formatos, donde las dimensiones de 12 x 12, 14 x 14 o 14 x 7 con grosores de 2 cm. fueron mayoritarios.

Los elementos más corrientes de los repertorios seriados del momento presentaban cartílagos recortados y enroscados que enmarcaban centros ovales en azulejos rectangulares, y cuadros en los de formato cuadrado, trenzados de círculos en cenefa, puntas de diamante, flecos con acantos, cardos en aspa, diagonales mixtilíneas y estrellas mixtilíneas de ocho puntas en círculos. Junto a ello se utilizaron los azulejos de decoración partida en diagonal, llamados de "mitadat" o "mija vela" (cartabón), creados a principios de siglo XVI, que se combinaban con los que presentaban diversos motivos pretendiendo salvar la pobreza de temas con una mayor exhuberancia compositiva.

Desde el último cuarto del siglo XVII se produjo la renovación del repertorio en la azulejería, que incorporó nuevos modelos en los que los elementos de tema vegetal fueron mayoritarios, con un tratamiento mucho más rico de la policromía. En una primera fase fueron predominantes las grisallas de azul con discretos rellenos de antimonio reforzados con ocres rojizos, todos perfilados de manganeso. El paso a la plena policromía del barroco pasó por una fase en la que se abandonó el perfilado de manganeso, pero de ahí partieron los temas y el tratamiento que se generalizó en el periodo más floreciente de la azulejería de la ciudad de Valencia, extendida posteriormente a lo largo de más de un siglo y medio.

BIBLIOGRAFÍA

AINAUD, Juan. Cerámica y Vidrio. Ars Hispaniae., vol X. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1952, 420 p.

ALGARRA, Víctor. "Llançar lo pahiment de rajola. Pavimentos cerámicos de los siglos XIV al XVII en Valencia a la luz de la documentación escrita y las representaciones pictóricas", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003, pp. 13-65.

ALGARRA, Víctor. "Pavimentos tardomedievales de la alquería de Barrinto (Marxalenes, Valencia", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003, pp. 253-262.

ALGARRA, Víctor; CAMPS, Concha. "Sistemas de pavimentación cerámica en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, Valencia", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003, pp. 309-340.

ALICER. La Ruta de la Cerámica, Castellón, 2000.

ALVARO ZAMORA, Isabel. "Aportación aragonesa a la cerámica de revestimiento arquitectónico", en La Ruta de la cerámica. ALICER y ASCER, Castellón, 2000, pp. 56-65.

ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA. Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Agost, 2003.

BERROCAL, Paloma. “Pavimentos cerámicos de la ciudad de Manises desde época tardomedieval hasta el siglo XIX”, en Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Agost, 2003, pp. 163-185.

BORDON, María; SOLER; M. Paz. “Pavimentos valencianos de los siglos XIV y XVI”, en La céramique médiévale en Méditerranée, Aix en Provence, 1995.

COLL CONESA, Jaume. "La cerámica y las relaciones históricas y estéticas entre España y Portugal (siglos XIV al XIX)", en Política Científica, nº 24, nov. 1992.

COLL CONESA, Jaume. "Talleres, técnicas y evolución de la azulejería medieval", en La Ruta de la cerámica. ALICER y ASCER, Castellón, 2000, pp. 50-55.

COLL CONESA, Jaume. "Aproximación a la bibliografía de pavimentos y azulejos valencianos del medioevo al s. XX (2001). Trabajos específicos", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003, pp. 389-412.

COLL CONESA, Jaume. "9. Loza y alfarería del siglo XV (1400-1499)", en La cerámica valenciana, apuntes para una síntesis, Uniceram, Manises, 2004.

COLL CONESA, Jaume "Aproximación al palacio de Dos Aguas y a su historia", en J. Coll (Dir.) 50 años del Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas, Valencia, 2004.

COLL CONESA, Jaume. "10. La azulejería medieval valenciana", en La cerámica valenciana, apuntes para una síntesis, Uniceram, Manises, 2005.

COLL CONESA, Jaume. "A azulejaria valenciana desde os séculos medievais até ao século XVII (900-1680)", en Cores para a Arquitectura. Azulejaria valenciana, século XIII ao século XX, cat. exp. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2005, pp. 17-38.

COLL CONESA, J; PEREZ CAMPS, J. "Aspectos de la técnica de fabricación en la cerámica de Manises". IV Congreso de Arqueología Medieval Española, tomo III, Alicante 1993, pp. 879-889.

CORTINA PÉREZ, J. María. El Palacio Señorial de Alacuás, Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1922.

CREMADES, M.; BOLINCHES, J.; SÁNCHEZ, S.; GRANERO, P.; BOLINCHES, A. Historia documentada de la devoción a Ntra. Sra. del Remedio de Utiel y de los trabajos de restauración de la azulejería del Santuario. Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

ESCOLANO, Gaspar Juan. Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia. Valencia, 1610 y 1611.

ESTALL, Vicent; ALFONSO, Joaquín. "Pavimentos medievales y post-medievales de Onda (siglos XIII-XVIII)", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003, pp. 131-159.

FERRER, Agustín; GALÁN, Assumpta. "Pavimentos cerámicos hallados en el Monasterio de Santa María de la Murta, Alzira", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003, pp. 187-217.

FERRER, Agustín; PALOMAR, Vicente. "Pavimentos cerámicos de la Real Cartuja de Vall de Crist, Altura", en Arqueología del Pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Asociación de Ceramología, 2003, pp. 219-250.

FONT Y GUMÁ, José. Rajolas valencianas y catalanas, Vilanova y Geltrú, 1905.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Alicatados y azulejos. tom. II. Ed. Labor, Barcelona, 1952, 738 p.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Azulejos y socarrats. tom. III. Ed. Labor, Barcelona, 738 p.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Azulejos medievales con emblemas. Los de la Casa de la Ciudad, I", diario Levante, 18 de julio de 1971.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Azulejos medievales con emblemas. Los de la Casa de la Ciudad, II", diario Levante, 25 de julio de 1971.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Azulejos medievales con emblemas decorativos. El escudo de la Ciudad, III", diario Levante, 1 de agosto de 1971.

HORTELANO UCEDA, Ignacio. “Pavimentos cerámicos en una casa de la família Centelles del barrio de Velluters (Valencia)”, en Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Agost, 2003, pp. 279-293.

LLUBIA, Lluis M. Cerámica medieval española, Ed. Labor, Barcelona.

MAÑEZ, José. “Un pavimento con azulejos gremiales de mediados del siglo XVI en la calle Bolsería de Valencia”, en Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Agost, 2003, pp. 297-308.

MARÍN, Carmen; MARTÍ, Javier; LÓPEZ, Isabel. "Pavimentos y revestimientos cerámicos hallados en la intervención arqueológica de la plaza de Nápoles y Sicilia de Valencia (1994)", en Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX, Agost, 2003, pp. 353-373.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. Cerámica hispanomusulmana. Ed el Viso, Madrid.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. Socarrats y pavimentos medievales. Ajuntament de Paterna, 2001.

MONTEIRO, João Pedro. "As raízes valencianas dos revestimientos cerâmicos em Portugal", en Cores para a Arquitectura. Azulejaria valenciana, século XIII ao século XX, cat. exp. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2005, pp. 11-15.

MUSEO NACIONAL DE CERAMICA. 50 años. Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas, Valencia, 2004.

PEREZ GUILLEN, I. Vicente. Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (ss. XVI-XVIII), tom I y II, Valencia, 1996.

PEREZ GUILLEN, I. Vicente. "As fábricas de azulejo da cidade de Valência", en Cores para a Arquitectura. Azulejaria valenciana, século XIII ao século XX, cat. exp. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2005, pp. 77-91.

SANCHIS SIVERA, José. “La cerámica valenciana. Notas para su historia medieval”, Boletín de la Real Academia de la Historia 88, pp. 638-661.

SOLER FERRER, M. Paz. Historia de la cerámica valenciana, vol. 3. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

VICIANA, R. M. Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y del Reino. Valencia, 1564. Ed. 1881-82.

VIZCAÍNO MARTÍ. Mª. Eugenia. (1998). Azulejería barroca en Valencia, Ajuntament de Valencia, 1998.

13. Lozas Populares del Siglo XVIII.

Durante el siglo XVIII prosigue la fabricación de las series conocidas en la segunda mitad del siglo XVII, tanto las lozas doradas, como las decoradas en azul, o las policromas en azul, verde y manganeso. Se tienen noticias de que tanto Manises como la ciudad de Valencia eran centros alfareros activos en loza decorada, mientras la alfarería ordinaria se realizaba en muchos lugares como la propia ciudad de Valencia, Segorbe, Chiva, Alaquàs, Xirivella, Quart, Traiguera, Alfara, Alcora, Onda, etc. y muchos otros lugares que hemos nombrado en páginas previas, ya que no se produce una retracción en el número de centros alfareros sino un claro aumento, como veremos más adelante.

Aspectos económicos y sociales.

Debemos distinguir dos estapas en la producciones decoradas del siglo XVIII, que se vieron marcadas por la fundación de la Real Fábrica de Loza del conde de Aranda en 1727. Por tanto, un primer grupo es continuador de las técnicas y los estilos del siglo anterior, e incorpora levemente influencias alcoreñas en los motivos ornamentales y especialmente en las orlas donde se introducen los temas de encajes o puntillas derivados de las orlas Bérain. El segundo grupo aprovecha incluso aspectos técnicos, como la policromia, el dibujo preciso y menudo trazado con fino pincel, la producción a molde, el barniz estannífero refinado y brillante, etc. Ciertamente este segundo grupo es fruto de un cierto pillaje, o incluso "espionaje industrial" al que fue sometida la fábrica por sus propios operarios, y generó nuevos centros de producción de loza de estilo y apariencia alcoreña en lugares como Onda, Ribesalbes, Manises, Alcora, Castellón o Biar. Este hecho no sólo afectó a las poblaciones del antiguo reino de Valencia, ya que algunos incluso se trasladaron a Talavera.

El mayor problema de las lozas decorativas del siglo XVIII es el estancamiento en técnicas y modelos que se produce de forma paralela a un suministro deficiente de materias primas, al cambio de gusto por la entrada de la influencia de la corte francesa del rey Sol, y unas limitaciones importantes en el sistema gremial. También afectó considerablemente la nueva reglamentación del comercio y la industria, que implicaba a todos los niveles de la administración, y que se vió impulsada por el nuevo despotismo ilustrado generado por una corona ávida de impuestos y de mayor control centralista en su camino hacia la construcción de un estado moderno.

Efectivamente, como han señalado ya J. Pérez Camps y Joaquín Todolí, entre otros autores, la fundación de la fábrica sirvió de profundo revulsivo al sistema gremial imperante hasta el momento, sistema que aparece como anquilosado residuo que perpetúa unos procedimientos formativos, técnicos y de organización de la producción que impedía su desarrollo.

A finales del siglo XVII se establecerán algunas normas reguladoras de la venta de loza en la ciudad ya que surgió la necesidad de controlar estrictamente los precios, los puntos de venta y los pagos a realizar a la administración. En el caso de la ciudad de Valencia hemos citado ya la instrucción o tarifa del 23 de noviembre de 1685 que menciona las cerámicas de Alaquàs, Manises y Valencia e indica que su venta debe hacerse únicamente en los lugares estipulados que tienen asignados en el mercado, delante del muro de la iglesia y convento de las Monjas Magdalenas. La noticia indica indirectamente que con anterioridad la venta era algo incontrolada, realizada por arrabales y calles, dejando las mercancías en depósitos no declarados en casas particulares, no se sabe si con buena intención o con afán de esconderlas del mostassaf intentando evadir el pago de impuestos. La norma indica magnánimamente que se les permite llevar las lozas sin cargas desde esos sitios al mercado autorizado de venta. La pugna por el valor de venta de la producción era otra guerra, ya que la tarifa del 19 de diciembre del mismo año rectifica al alza el precio de la loza de Manises, habida cuenta de la protesta gremial por los bajos precios (Nicolau, 1987: 279-280).

El Gremio o la Cofradía de *Sant Hipòlit* de Manises seguía velando por los intereses de los alfareros en unos momentos difíciles en los que se exigía de la población el apoyo a las guerras de la Corona y a las acciones contra los *bandejats* o bandoleros que por entonces proliferaban. Precisamente señala la crisis el hecho de que se estableciera un depósito de loza en Manises por parte del vecino de Quart Jerónimo Marco, asociado a los maniseros José Ximeno y Vicente Esteve. En el contrato se obligaba a los maestros y a las viudas a entregar todo el vidriado de 300 hornillos por año, prohibiéndoles fabricar y vender mayor cantidad. Los lotes se compraban a precio fijo (3 libras y seis sueldos) tras ser aprobados por peritos, y se facultaba al agente a venderlo por un precio mayor en Manises (4 L y 3 s) y Valencia (6 L). No se explica que el contrato fuera posible si no existiera una preocupación por garantizarse un mínimo beneficio por parte del alfarero.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

El draconiano acuerdo entró en vigor el 1 de febrero de 1740, siendo recurrido por el Gremio, lo que valió la condena y multa de los iniciadores y una reprimenda al marqués de la Scala, señor de Manises, por admitir dichas prácticas.

En el siglo XVIII se producen varios hechos significativos en relación con las ordenanzas del reglamento gremial. Si durante el siglo XVII la lengua en la que se escribían era la propia de los valencianos, nos encontramos con que las instrucciones del siglo XVIII se redactan en castellano, en aplicación sin duda del Decreto de Nueva Planta del nuevo monarca Felipe V. José Nicolau Bauzá publicó dos modificaciones a la norma fechadas en 18 de mayo de 1749 y 11 de mayo de 1750, y una nueva redacción íntegra de 20 de marzo de 1759, aunque sabemos que existían otros de 2 de octubre de 1697 y de 31 de mayo de 1746. Tras su publicación tanto María Paz Soler (1989, III: 225-226) como José Pérez Camps (1996: 112) se han referido al marco gremial de la producción manisera del siglo XVIII, y el segundo autor destaca que el reglamento impuso un proteccionismo reduccionista que anquilosó la producción local fomentando un empobrecimiento tecnológico y del repertorio ornamental. Las mayores diferencias que se observan con respecto a las normas previas se refieren a que se establece una regulación que exige haber servido como Compañero, Mayoral, Vehedor u Oidor para ser Clavario, además de tener una experiencia mínima de ocho años como Maestro. Eran elegidos el día 19 de julio, festividad de Santa Justa y Rufina, nuevas patronas del Gremio. También se restringe el derecho a cocer obra blanca, dorada o azul si no se es Maestro, y se establece la percepción de un sueldo a los maestros enfermos, a las viudas, oficiales o peones del Gremio. En los capítulos de 1759 se pretende consolidar una cierta endogamia prohibiendo que peones foráneos puedan ser admitidos en los talleres maniseros antes de residir dos años en la villa y constar inscritos en el libro del Oficio. Se perfecciona la subvención a los enfermos que debe contar con certificación del médico, y se obliga a rendir cuentas al Clavario y Mayoral o viudas de éstos impidiéndoles incluso cocer obra blanca o azul no dorada. El articulado se refiere constantemente a la "obra dorada, blanca y azul", y se menciona que no puede fritarse el plomo si no es en el *armele* propio o en el del Oficio. En relación con la comercialización de loza se indica que no se consiente el pago en especie, ni el contrato fraudulento levantando clientes a otros maestros agremiados, e incluso se obliga a los maestros a cumplir la instrucción valenciana de 1685 de no poder vender en la ciudad si antes no se ha obtenido permiso y puesto en el mercado. El Caballero Intendente señala incluso las semanas que le toca venta a cada maestro, y el reglamento limita la carga que puede llevarse en el día de mercado excepto en las dos semanas antes de Navidad y de la Pascua de Resurrección.

Otras cuestiones se desvelan en los reglamentos del siglo XVIII. Por una parte, el desacuerdo con los reglamentos de 1749 del administrador del titular de la Baronía D. Joaquín Maldonado Rodríguez de las Barrillas, actuando en nombre de su hijo menor Vicente Maldonado Boil de la Scala, marqués de la Scala. Ello obligó a la nueva redacción de 1750 que mejoraba las percepciones del señor al indicar su necesaria licencia para alcanzar el grado de Maestro o realizar las reuniones, y el abono de las penas al Dueño, y no a la cámara. La complejidad del reglamento y sus infracciones, así como problemas en el suministro y venta insuficiente en Valencia, provocaron la redacción de 1759. En ella se manifiestan afirmaciones curiosas como la de que "como semejante obra (dorado y blanco) era tan útil y conveniente que quasi no se puede pasar sin ella, maiormente no haviendo otra fábrica de obra de vidriado dorado en dicha ciudad de Valencia, ni en todo el Reyno, ni en toda España alguna otra por oficio o sin el;". El mencionado texto apela a sus supuestas raíces históricas "y todos los dichos inconvenientes y demás que en su caso se dirán dimanan de que los antiguos Capítulos de dicho Gremio de tiempos del Señor Rey don Jayme el Conquistador no están aprovados por juez competente". Se mencionan en el texto las dificultades de provisión de materias primas (leña e ingredientes, en especial plomo), por las regulaciones y normas existentes, y se expresa que en plomo se consumen quinientos quintales al año, solicitando se descarguen en Manises y que no sea necesaria su adquisición en el estanco de Valencia. El texto fue remitido para la aprobación de SM y de su Real Consejo, que solicitó consejo a la Real Audiencia, pero sin embargo, antes de resolución, se intentó una modificación pidiendo obviar la autorización del marqués para acceder a la maestría. El 5 de octubre de 1780, tras un largo trámite, la Audiencia denegaba los nuevos estatutos.

En cuanto al número de asistentes a las Juntas Generales del Gremio, cifra que puede ser orientativa de los obradores o maestros existentes en Manises, se registran 32 en 1749, 29 en 1750 -sin duda por el apremio impopular obligado por el administrador del marquesado-, y 41 en 1759. La mayor presencia en esta última asamblea debe entenderse como un intento por mejorar los problemas de la estancada producción y comercialización que por entonces se padecían. Entre ellos encontramos los apellidos de muchos antecesores de los actuales industriales: Carpintero, Royo, Ximeno, Huerta, Arenas, Mora, Catalá, Sanchis, Esteve, Nadal, Torrent, Pinazo, Cases, Benavent, Monrabal, García, Ferrandis, Casany o Izquierdo. Pérez Camps señala que a partir del *capbreu* del gremio de 1742-44 y por los asistentes a las mencionadas juntas, se destaca que existían 26 obradores, 23 de un solo propietario, 2 de un mismo dueño y otro de propiedad compartida entre dos personas. Estos obradores se situaban en dos zonas, siete de ellos intramuros y el resto al este de la población y junto a la carretera de Valencia, en el conocido barrio de *obradors*. De un total de 130 personas relacionadas con la industria al final de la centuria se deduce que cada taller podía tener a 3 ó 4 alfareros, por lo que cada maestro no tendrían más de dos personas, oficial o peón, además de los aprendices, trabajando con él (Pérez Camps 1996: 113). En cuanto a la participación de la mujer, en general como vendedoras o regentando un taller como viudas de un maestro alfarero, se indica en la 2ª contribución de 1715 que el Ayuntamiento crea un arbitrio a prorrateo que se pagará entre "maestros alfareros, trabajadores y pintoras", primera mención a esta especialización laboral de la mujer en la industria local (Pérez Camps 1996: 113).

El hecho de la elección de las santas sevillanas Justa y Rufina como nuevas patronas de Manises en 1746, ratificadas el 18 de mayo de 1749 (Moreno Royo 1986: 375; Nicolau 1987: 286), substituyendo al medieval San Hipólito, tendrá su incidencia en la iconografía cerámica sobre azulejería, ya que en especial hacia el último cuarto del siglo XVIII proliferará su imagen en retablos de calle en los que incluso podemos ver prolijamente representadas las producciones de loza contemporáneas (Fig. 366).



(Figura 366). Panel cerámico de Santa Justa y Rufina. Talleres de Valencia. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/13058.

José Nicolau (1987: 291) encontró además un curioso documento que planteaba los derechos de la ciudad de Valencia en la sucesión del señorío de Manises. En el testamento original se mencionaba que D. Pedro Boïl, fundador del vínculo de Manises, establecía derechos en este sentido en caso de terminar su descendencia. El hecho representaría el acceso a una importante fuente de ingresos económicos y el control de una producción que era desada aún en la ciudad, ya que su falta de suministro había generado numerosas quejas y naturalmente sobreprecios contra los que se había intentado luchar con una normativa rigurosa. Por ello, el 2 de junio de 1760 se ordenaba que se guardara una copia del testamento de Don Pedro en el libro de Instrumentos de la Ciudad de Valencia por si se generaba derecho de reclamación.

Cabe recordar aquí la polémica suscitada por Cavanilles. Si los alfareros mencionan siempre en sus reglamentos su producción dorada o blanca y azul, que es la que arqueológicamente tenemos refrendada, el naturalista introdujo en su "Historia Natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia", publicada en 1795 aunque redactada a partir de 1791, la noticia de que en dicha población se labraban pavimentos esmaltados. Ello se contradice con los hechos históricos constatados, como indican los estudios del profesor Inocencio V. Pérez Guillén, que evidencian que la industria azulejera valenciana del siglo XVIII radicaba singularmente en Valencia. La nota erudita de Cavanilles parece derivar del recuerdo del esplendor azulejero medieval, y en especial, del apelativo genérico que se daba por esta tradición al azulejo decorado o "maniseta". Antonio José de Cavanilles indica que Manises hacía loza a partir del barro rojo del *pla de Quart* y del blanco, tal vez de *terra de cànter*, mezclándolo en proporción 2/9, semejante a la composición constatada históricamente. Indica además que de 260 vecinos, la mitad son alfareros, que trabajan en 34 fábricas de las que cuatro, las principales, producen loza similar a la de Alcora, "bien que aún no ha podido lograrse igual perfección". Existe una contradicción entre el párrafo que menciona la fabricación de azulejos "allí se hacen aquellos ladrillos barnizados para solar las piezas de la capital, donde se admiran los dibujos, la solidez y la hermosura", y el siguiente que se refiere a la loza de Alcora, ya que se cita sin solución de continuidad y está claro que Alcora no fabricaba azulejos como parte de la producción estándar. Por otra parte se menciona el volumen de producción, que se cifra en treinta hornadas en las cuatro fábricas principales. Se indica que "en las otras treinta fábricas es menor el número de obreros y mas ordinaria la obra", y producen doce hornadas (Nicolau 1987).

Aspectos de la producción de loza del siglo XVIII.

Llama la atención en la tarifa de 1685 la perduración de la terminología medieval con denominaciones como los *plats* de *"polla"* o de *"mitja polla"* (Nicolau 1987: 279), y más aún en los inventarios privados donde leemos "escudillas de Partera", "escudillas de Galatí" y "platos *talle de Argent*" (inventario de Joseph Esteve, 15/7/1748; Moreno Royo 1986: 381), situación que no se observa en la tarifa de 1715. Según consta en ésta que se incluye en las Deliberaciones de los Maestros del Gremio de Alfareros, Manises fabricaba dos clases de vidriado, y con ellos hacían platos grandes, platos de Talavera, platos perdigueros, barreños, bacías, Jofainas grandes, jofainas medianas, jofainas pequeñas, Orzas de 4, 3 y 2 libras, bacinillas, platos y escudillas pequeños, jarros grandes y pequeños, pilicas, saleros de perricos, salvillicas. A partir de ella interpreta Pérez Camps que, con vidriado ordinario, se fabricaba loza en blanco, azul y azul/morada; mientras la loza dorada se definía como "vidriado del fino". Para evidenciar eso se basa en que en Manises se ha hallado una única bacinilla en un pozo ciego, vidriada y sin decorar; además los "salericos" parecen ser unas copas de unos 7 cm de alto decoradas en azul y azul y morado; finalmente, todas las "pilicas", a las que podemos añadir los "saleros de perricos" se decoran siempre con reflejo metálico (Pérez Camps 1996: 116).

Las series técnicas conocidas de la loza popular del siglo XVIII se reducen a la loza dorada, la loza deco-

rada en manganeso, la azul, la azul y manganeso, la azul y verde y finalmente la loza policroma de influencia alcoreña.

La producción de loza dorada.

Realizada según los procedimientos del siglo anterior, utiliza las pastas ligeramente ferruginosas que se cuecen con un golpe de fuego en el bizcochado, de forma que la superficie de las piezas queden de color ocre pálido. En los primeros años el vidriado incorpora escaso o ningún estaño por las carestías de metales que se sucedieron hasta mediados de siglo (Pérez Camps 1996: 117), por lo que en realidad es una cubierta de plomo traslúcida. Consta que para evitar sobreprecios al Ayuntamiento sufragó el plomo en la segunda contribución de 1715, y consiguió en 1726 el suministro del plomo del Real Estanco al precio de 1720 (Moreno Royo 1986: 372). Sobre la cubierta se aplicaba la decoración de reflejo en tercera cocción reductora, la cual suele ser muy cobriza. La fórmula y el procedimiento de cocción fueron publicados por Riaño y por el Conde de Casal, ya que los formularios de Alcora recogieron las mezclas e incluso los "trucos" para su obtención. La loza dorada en un principio era de fabricación exclusiva de Manises, pero su prestigio hizo que a mediados del siglo XVIII se introdujera en la Real Fábrica de Alcora.

En la redacción del Reglamento de 1750 los maestros indican que sólo se fabricaba loza dorada por aquel entonces en Manises. De hecho, en la tarifa de venta de loza aprobada por los síndicos de Valencia de 1685 se menciona que se procede a regular el precio de les "olles, cassoles y demés obra de terra de Alaquàs, plats, escudelles y demés obra dita de Manises, y així mateix plats, escudelles y demés obra que es fa en la present Ciutat de València de blau, blanch y demés colors…". Es cierto que en Manises se mantenía este tipo de producto como un exponente de calidad, situación que, según comenta Charles Davillier, perdura aún en 1861 (Amigues 1994: 42), a pesar de que el mercado ya no la consideraba de modo semejante a como lo había hecho en el período medieval. La entrada de la porcelana china y de las lozas polícromas habían desbancado al reflejo metálico, pero aún así siguió siendo un producto que conservó el aprecio del público en diversos ambientes sociales, como por ejemplo entre las órdenes religiosas que continuaron encargando vajillas heráldicas, en especial entre los mercedarios y los dominicos, en las casas de menestrales y nobles y en actividades de consideración social o religiosa, como en las piezas de cristianar o de extremaunción. Por eso se conservan depósitos de lozas doradas de cierta entidad en iglesias y conventos como en el monasterio de El Puig, en el Patriarca o en la colegiata de Xàtiva.

Los talleres eran en general pequeños, contando con una o dos ruedas, y su superficie, a juzgar por algunas escrituras de 1787, bastante reducida. De hecho se indican "sesenta palmos en quadro" para el obrador, horno y *porchada* para la leña, lo que en opinión de Pérez Camps (1996: 114) suponía unos 184,68 m^2. Estas menciones desvelan además que el procesado de la tierra debía realizarse en eras anejas, propias en algunos casos, y en las plazas cercanas como era casi seguro en la mayoría de las siete alfarerías situadas intramuros. Cada taller poseía al menos un horno, que en el *capbreu* de 1742-44 se menciona en casi todos los obradores, aunque su propiedad podía ser compartida. Por el "derecho de hornada" el Señor de Manises percibía en 1787, cada vez que se encendía un horno, una libra y diez sueldos en el caso de los hornos grandes, y diez sueldos en los de capacidad de 1/3 de los grandes. Pérez Camps (1996: 114) menciona que esta diferencia debía estar de acuerdo con el tipo de producción a cocer: oxidante o de bizcocho y cubierta en los grandes, y reductora o de reflejo en los pequeños. Siendo así los derechos por la cocción de dorado eran bastante gravosos ya que los hornos eran más pequeños, no se podían además llenar igual al exigir unas condiciones de cocción más controladas, y finalmente estaban sujetos a mayores pérdidas.

La técnica de fabricación de la loza dorada había variado poco en el siglo XVIII. La tierra parece poseer más porcentaje de barro calcáreo y el conformado utilizaba esencialmente la rueda, aunque en pocas ocasiones se descubre el uso de moldes de apretón como en las placas y pilicas (Pérez Camps 1996: 115). A pesar de que las influencias del Renacimiento introdujeron la policromía y la cocción en cajas con separadores de clavo, en Manises se sigue cociendo con separadores de atifle hasta la introducción de los estilos policromos alcoreños. En relación con las cubiertas de base sobre las que se aplica el dorado en tercera cocción, lo más significativo tanto en las lozas doradas como en las azules y moradas que presentan casi los mismos temas (flores de adormidera, clavellinas, etc.), fue el abandono o la reducción generalizada del uso del opacificante de estaño en la primera mitad de siglo. Efectivamente, se dió un notable encarecimiento e incluso una la crisis de suministro de este metal debida a las consecutivas guerras que afectaron a España (de los Treinta Años, de independencia de Portugal, la de Francia y la de Sucesión). Sin embargo, en la receta de 1785 contenida en el informe del alcalde Martínez de Irujo y el clavario del gremio destinado a ser enviado a D. José Moñino, conde de Floridablanca (1785), se indica cómo se fabrica la loza dorada y se describe la producción del esmalte de plomo y estaño con su frita en el *armele* y la adición de arena de Benaguacil y sal, lo cual anuncia la recuperación de las técnicas precedentes que permitían fondos blancos opacificados de buena calidad. Pérez Camps ha calculado que la composición aproximada sería, en el barniz fino, de un 40% de plomo, 6,5% de estaño, 46,5% de arena (sílice) y 7% de sal, y en el ordinario, de un 50% de plomo, 0,6% de estaño, 50% de arena (sílice) y 0,1% de sal (Pérez Camps 1996: 115). Siguen en funcionamiento el pósito del plomo y el *armele*, u horno de barniz, éste aún arrendado por el gremio por periodos de un año a un alfarero que lo explotaba, a cambio de lo que constan pagos de 8, 18 y 23 libras (Moreno Royo 1986). Según Pérez Camps, existe una diferencia en la técnica pictórica respecto a momentos previos consistente en la aplicación del cobalto sobre cubierta y en el uso de pinceles de menor calidad o el abandono de la torneta, aspecto que se nota en el discontínuo fileteado de las cenefas (Pérez Camps 1996: 115).

En relación con las fórmulas de la loza dorada encontramos algunas fuentes importantes para conocer-

la, como el informe citado de 1785. Éste, muy preciso, es coincidente con otra de "dorado de Manises" que encontramos en un documento titulado "Recetas de los colores que se usan en mi fábrica de Loza de Alcora" de 1749, publicado por el Conde de Casal (1919, T. II: 294-295 y 308). La diferencia entre aquel y el texto de Alcora, estriba en que éste describe exhaustivamente el proceso de fabricación, desde la obtención del sulfuro de cobre y plata por calcinación, hasta su mezcla con bermellón, almagre y cosela (residuo del pigmento de reflejo) para ser vuelto a calcinar y luego molido con vinagre. El texto indica que con este pigmento:

"… se pinta la loza ya embarnizada y cozida, mas espesso que los otros colores, si puede ser al sol mejor porque calentandose algo las piezas pega mejor y no se corre; se pone en el horno colocando las piezas de mas resistenzia y cuerpo debajo, sin encajonar, y tocando unas con otras a rastrillo segun voz de los manises, porque no ha de llegar a correr el barniz.

La boca donde se carga el horno se ha de cerrar enteramente, y en el aujero de arriba por donde respira el horno se ha de poner una olla desculada, para que restringiendo aquel respiradero se evapore menos el calor; el aujero o baca del mostreador se pone otra olla aujerada por dos lados, los que cubre dicha boca, y por dicho aujero se ve quando el humo se va quitando a la obra; tambien sirve para sacar las muestras, quitando la olla y volbiendola a poner.

Las muestras se van sacando de rato en rato, y la primera despues de siete horas de fuego; por ellas se conocerá el estado en que esté la Loza de ahumada o limpia ya, y de color mas o menos subido; lavando la pieza de muestra en agua, y si verdeasse el color será señal de estar aun crudo, y assi se le continuarán las caldas hasta su perfeczion".

El texto no sólo es un formulario, al modo de los conocidos de Enrique Cock (1585) o del catalán Nicolau Reyner (Amigues 2002: 189) e incluso al de Jacinto Causada de 1765 (Escrivá de Romaní 1919, T. II: 375), sino a diferencia de aquellos, un protocolo práctico del método de cocción que se fija en los más pequeños detalles. La composición del pigmento, según Pérez Camps (1996: 115), respetaría las siguientes proporciones: unos 84 grs. de cobre, una peseta de plata, 335 gr de almazarrón, 1065 gr de cosella, 89 gr. de azufre por 1,26 litros de vinagre. Un aspecto parece evidenciarse, y es que la fórmula del reflejo no parece diferir mucho de la medieval, por lo que la variación de color hacia tonos más oscuros o achocolatados que ofrecen los dorados de Manises del siglo XVIII respecto a las producciones anteriores debe ser explicada por otras razones. Quizás por su aplicación sobre una base de vidriado de plomo con poco o ningún estaño, por su cocción con métodos algo diferentes tal vez para salvar la cubierta más blanda usada en esta etapa, e incluso sea sólo un efecto óptico debido a su diferente refracción final ante este nuevo vidriado.

Series de loza dorada del siglo XVIII.

En general, lejos de lo que se ha dicho de la baja calidad de las lozas doradas maniseras del siglo XVIII, éstas presentan un dibujo de trazo más delicado y pincel fino y una cocción de reflejo más uniforme a pesar de la menor calidad del vidriado de base (Coll 1998a; Peiruza 2002b). Las decoraciones incorporarán, probablemente a partir de 1727, pequeñas cenefas inspiradas en las orlas Bérain divulgadas por Alcora. La competencia en el mercado era fuerte y los nuevos productos debían aspirar a una mayor calidad formal para poder pugnar con los productos refinados que están imponiendo tanto Alcora como Talavera y Puente del Arzobispo e incluso Sevilla. A finales de siglo se imitaron las guirnaldas florales naturalistas alcoreñas y los pequeños paisajes y arquitecturas del género Alvaro, con un dibujo de pincel fino que podemos ver en piezas como una zafa del Museo de Cerámica de Manises (Pérez Camps 1996, fig. 4), lo que ha llevado incluso a confundir productos maniseros dorados con obra alcoreña.

Como hemos comentado en el capítulo 11, muchas de las decoraciones de la loza dorada del siglo XVII perduran hasta el primer tercio del siglo siguiente (pp. 132-137). Recapitularemos aquí los principales grupos y apoyos cronológicos que marcan su momento final para centrarnos en las decoraciones que se formalizan en pleno siglo XVIII, especialmente a partir del segundo tercio.

Entre los que perduran encontramos las "hojas rayadas" (estilo 15, p. 133), cuyos extremos cronológicos máximos se cifran por su representación en el bodegón de Pereda del Museo del Hermitage (1652), citada por A. Ray y M. Peiruza, y por el plato con inscripción "Sor Frca. Anna Aragonés 1720", del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Ainaud 1952; Martínez Caviró 1983). También las "hojas desflecadas" (estilo 17, p. 136) (Fig. 367), de aparición posterior al tema de las hojas rayadas según Peiruza (2002a) como ya hemos descrito en el capítulo anterior. Dentro de esta serie, un plato del Museo



(Figura 367). Salvilla con jícara, con el tema de las "hojas desflecadas". Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1722.

Diocesano de Palma presenta un "pardalot" con un largo cuello, ojo destacado y cuerpo compartimentado con finas líneas (González 2005), como precedente de los pájaros de los platos de clavellinas. El perfil parece remitirnos a una pieza ya del siglo XVIII. No cabe duda que se produjeron en gran cantidad en el siglo XVIII platos pequeños y escudillas con las "ondas" (Figs. 368-369) o escamas con semicírculos concéntricos (estilo 18, p. 136), como una orza del Museo Arqueológico Nacional (Ainaud 1952, fig. 277), tema que según Peiruza deriva de la decoración de reversos de la serie de hojas rayadas



(Figura 368). Escudilla de loza dorada con tema de ondas o escamas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1625.



(Figura 370). Plato de la serie de los ramos macizos. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1627.



(Figura 369). Reverso de la anterior.



(Figura 371). Reverso de la anterior.

y gana protagonismo a finales de siglo; más aún las "hojas macizas" (estilo 16, p. 135), con sus roleos, serie también aparecida en el siglo XVII que perdura *grosso modo* en el primer tercio del siglo XVIII (Peiruza 2002a), cuyas piezas más antiguas presentan tallos curvilíneos con hojas carnosas y volutas espirales, a veces rematadas en una flor antecedente de la adormidera, como se aprecia en un plato del Museo Arqueológico Nacional (Ainaud 1952, fig. 283), que combina con los frutos triangulares o piñas y frecuentemente con "pardalots" de cuerpo reticulado y leones (Figs. 370-371). Sobre una placa del Ave Maria fechada en 1726, del Instituto Valencia de Don Juan, aparece este motivo algo esquematizado y de tamaño menudo (Ainaud 1952, fig. 289). Pertenece también a esta decoración un plato del Museo Nacional de Cerámica con cuadrúpedos y un pez (Figs. 372-373) (Pinedo y Vizcaíno 1977: 95). En todas estas serie predominan los reversos con pequeñas espirales achatadas.

Los temas propios del siglo XVIII son las "sartas de riñones", las "clavellinas" y las "adormideras", aunque de hecho en la cubierta de una casa de Manises fechable en el segundo tercio del siglo XVIII aparecieron fragmentos de loza dorada usados como parte del aislante de relleno entre los que había temas decorativos de los ramos macizos, riñones y clavellinas (Pérez Camps 1996: 119). Existe además un grupo de piezas con fondo azul que no es encuadrable en ninguna de las grandes series dieciochescas definidas tradicionalmente. Siguiendo con la codificación propuesta para la loza dorada de periodos precedentes nos encontramos en el siglo XVIII las siguientes:

19. Series de fondo azul.

Destaca en ellas que se trata siempre de piezas con una ejecución y decoración muy cuidada en dorado de cierta densidad sobre un fondo azul homogéneo, conseguido con una cubierta de plomo y cobalto. Como ejemplo de la serie cabe señalar una orza del Instituto Valencia de Don Juan en la que vemos un león sobre pequeños elementos florales e incluso algún clavel (Fig. 374). Existe una cierta controversia en torno a la datación de las series de fondo azul. De hecho no se trata de un conjunto de cronología homogénea sino que su fabricación pudo dilatarse a lo largo de un siglo. Sus decoraciones, a pesar de estar relacionadas con las series bien conocidas del s. XVIII, no son exacta transposición de ellas y presentan por ello problemas de ubicación en el tiempo. A. W. Frothingham defendió una datación de finales del siglo XVII o inicios del XVIII para una orza de



(Figura 372). Plato de la serie de los ramos macizos. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1627.



(Figura 373). Reverso de la anterior.



(Figura 374). Orza decorada en dorado sobre fondo azul. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

la Hispanic Society (Frothingham 1951: 196), cronología a la que se suma A. Ray al hablar de piezas similares del Museo Victoria & Albert, concluyendo que pertenecen globalmente a la primera mitad del siglo XVIII (Ray 2000: 258-259). Sin embargo Peiruza las cree copias o recreaciones de finales del siglo XVIII o inicios del XIX (Peiruza 2002b). Ya vimos en el capítulo 11 (p. 132) que muchas de ellas se engloban en el estilo 12, bulbos redondos en ristra, y que algunos ejemplares de botes de farmacia con temas de pequeñas sartas de riñones parecen pertenecer claramente al siglo XVII (Rose-Albrecht 2002: 158-160). Otras piezas, como un plato o tapadera con mata de claveles y cenefa con frutos triangulares del Museo de Bellas Artes de Lyon, aún podría ser del siglo XVII o de los primeros años del siglo XVIII (Rose-Albrecht 2002: 160). Por otra parte, un cuenco o tapa del Museo Victoria & Albert con tallos, bulbos y flores, una gran copa con motivos semejantes (Ray 2000, pl. 58, nos. 464 y 465) e incluso la orza de la Hispanic Society apuntan a una fecha similar, tanto por la calidad de su factura como por su morfología y los temas ornamentales que presentan. No hay tampoco duda en ubicar en este grupo el tarro del British Museum recogido por Peiruza (2002, fig. 23). Por ello, nosotros consideramos esos temas precedentes de las clavellinas y no derivados de ellas, como ha defendido Peiruza (2002b: 8). En este mismo grupo habría que incluir la gran orza de Cluny con tallos y bulbos (Montagut 1996: 114), que consideramos ya de los inicios del siglo XVIII.

Las series de loza dorada, y sus posibles imitaciones de decoración amarilla sobre fondo azul oscuro, fueron asimismo fabricadas en la Real Fábrica de Alcora hacia mediados de siglo, y ya hemos visto que la fórmula del dorado de Manises aparece en sus recetarios en 1749. La imitación de éstas hizo que en los talleres maniseros se copiaran, como así sugiere una mancerina con cenefa alcoreña compleja y tallos de clavellina que debemos fechar a mediados de siglo (Rose-Albrecht 2002: 160) y que se inscribe mejor en los grupos estilísticamente conocidos que veremos a continuación.

20. Estilo de las "sartas de riñones".

En realidad la definición de estilo en esta caso deriva del protagonismo que alcanza esta decoración sencilla sobre los "meleros", en orzas y también en algunos "saleros de perricos" como el de la colección Montagut de Barcelona (Ainaud 1952, fig. 275). Si no fuera por el gran número de tarros confiteros que presentan este elemento sería difícil diferenciarlo como estilo decorativo propio, ya que temas similares se observan con relativa frecuencia en los reversos de piezas decoradas con clavellinas. Las sartas de riñones se caracterizan por presentar una banda de gruesos óvalos macizos centrados sobre un filete que marca el eje central de la decoración, del que parten dos volutas simétricas (Fig. 375). Dentro del grupo se dan algunas variantes que señaló Peiruza (2002b) a las que propone significación cronológica por el siguiente orden: los riñones sobre fondo punteado de mancha oval a los que siguen los de mancha arriñonada y los riñones sobre fondo liso.



(Figura 375). Tarros o meleros "de riñones". Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1716-17-18.

20a. Sartas de riñones sobre fondo punteado. Se trata de piezas de dibujo más cuidado. Peiruza considera la pieza más antigua de la serie un melero, del monasterio de Pedralbes, cuyas manchas son redondeadas. Otras piezas más modernas presentan óvalos de forma arriñonada (Ainaud 1952, fig. 282). Los fondos punteados son frecuentes en la serie de "hojas macizas" y por ello se podría buscar una cierta relación cronológica con ésta, de lo que debemos deducir que estas decoraciones corresponderían a las piezas de mayor antigüedad, iniciándose en cualquier caso dentro del primer tercio del siglo XVIII (Fig. 376). Peiruza propone que la melera de Pedralbes se podría situar hacia el segundo tercio del siglo XVIII y las otras hacia el tercero. Los cuadros "Bodegón con melocotones, ciruelas y melero", "Bodegón con naranjas, cajas de dulces y meleros" y "Bodegón con plato de ace-



(Figura 376. Orzas decoradas con riñones y ondas. Museo Arqueológico Nacional.

rolas, frutas, queso, melero y otros recipientes " de L. E. Meléndez (1716-1780) presentan tarros de este tipo con su boca tapada con una tela atada. Los que se realizaron para la colección real deben fecharse entre 1771, cuando recibió el encargo del príncipe de Asturias, y 1776, cuando éste fue cancelado. Cabe destacar que estos meleros más antiguos suelen tener el cuerpo más cilíndrico y rectilíneo que los de cronología más avanzada.

20b. Sartas de riñones sobre fondo liso. Peiruza destaca que se trata de la serie más moderna dentro del estilo y que se suelen presentar sobre tarros más abombados, sin punteado de fondo y con las manchas de riñones mucho mayores. Sin embargo, la gran variabilidad de las piezas nos hace señalar que la principal diferencia es la ausencia de punteado y también un trazo menos cuidado de los "riñones". Ciertamente, los meleros con dibujo más sencillo presentan la base más estrecha, en general la mitad que el diámetro de boca, y el cuerpo más ovalado y estrecho que los anteriores. Todos los meleros dorados representados por Meléndez poseen fondo punteado, por lo que los lisos deben ser posteriores al momento en que centró su pintura en el bodegón.

21. Estilo de los ramilletes de claveles o clavellinas.

Desde el segundo tercio del siglo XVIII encontramos nuevas decoraciones con temas florales en los que destacan las matas de claveles o "clavellinas" y las flores en ramillete o sueltas. Estas matas de clavellina parecen tomados de modelos precedentes de la loza de Iznik del siglo XVI y de los azules sefevíes de Irán del siglo XVIII. Sin embargo, vemos claveles que son claros precedentes en piezas bien fechadas en el siglo XVII, como en el plato con escudo cardenalicio de la pareja del Museo de Cluny (Ainaud 1952, fig. 272; Martínez Caviró 1983, fig. 165), en otro plato del mismo museo con un pardalot de cuerpo rayado y cenefa de dos finos filetes (Montagut 1996, nº 48), o en la orza del Instituto Valencia de Don Juan que hemos citado con dorado sobre azul. La diferencia de esta serie con sus precedentes es la presencia de una densa mata bajo las flores formada por agrupaciones de finos tallos paralelos.

Estos temas se trasladarán a las lozas decoradas en azul o azul y morado de bajo precio contemporáneas. La datación del estilo puede establecerse a partir de la pervivencia en el primer tercio de las series de hojas rayadas y florones macizos, y de la presencia de pequeñas cenefas con reminiscencias a las alcoreñas puntillas Bérain de la primera época de la producción de la fábrica del conde de Aranda fundada en 1727. También cabe indicar que existen representaciones pictóricas como vemos en el bodegón de L. E. Menéndez que presenta un melón, un plato de peras, ciruelas y una orza con clavellinas. Las piezas presentan escasa fauna de cuadrúpedos, peces e incluso figuras humanas siendo el elemento zoomorfo más relevante el pardalot. Sin embargo los nuevos *pardalots* presentan el cuerpo serpenteante compartimentado y cubierto de detalles florales en su interior o de fino plumaje dorado, los ojos bien señalados y picos largos y curvos. Las alas y colas se trazan de forma similar a las matas de claveles. Si bien son frecuentes los platos del *pardalot* son más abundantes los macizos florales o de claveles que a veces forman rosetones. En esta serie predominan los reversos lisos incluso en las piezas de tamaño mayor.

21a. Orlas de semicírculos colgantes. La serie más numerosa de los platos de clavellinas presentan una cenefa formada por una cinta y dos finas líneas de dorado de las que penden una cenefa de semicírculos que contienen puntos o pequeñas espirales. La mata de clavellina típica presenta un ramo simétrico con un clavel central que emerge de la mata, y varios que la flanquean (Figs. 377-378). El tema se adapta al tamaño de la pieza, por lo que no es extraño que en escudillas o piezas pequeñas la mata presente sólo una flor.



(Figura 377). Cuenco o bacinilla decorado con clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/7379.



(Figura 378). Reverso de la anterior.

Los temas centrales que acompañan a las clavellinas son los típicos *pardalots* de cuerpo sinuoso, en pocas ocasiones cuadrúpedos y los pequeños peces. De hecho son legión los platos de *pardalot* y clavellinas que se con-



(Figura 379). Plato con "pardalot" y clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/3117.



(Figura 380). Plato con "pardalot" y clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1649.



(Figura 381). Plato con cuadrúpedo y ramilletes de clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/8954.

servan (Figs. 379-380). En cuanto a los otros grupos, en el Museo Nacional de Cerámica se conserva un plato con un ciervo o cuadrúpedo (Fig. 381) entre clavellinas, de reverso liso. Sin embargo, una escudilla presenta el raro motivo de un ramillete trifoliado de claveles sobre base de escamas, insinuando las decoraciones más antiguas del siglo precedente, y ésta presenta un motivo de ramos con frutos engastados y espirales (Figs. 382-383).



(Figura 382). Cuenco o bacinilla con clavellina. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1723.



(Figura 383). Reverso de la anterior.

21b. Orlas de encajes complejos de reminiscencia alcoreña. Una segunda serie presenta unas cenefas más complejas en las que bajo la gruesa pincelada que cubre el labio penden de un fino filete grupos de retículas alternadas con temas de pequeñas espirales pareadas, que son trasunto de las cenefas Bérain alcoreñas.

Los motivos centrales de esta serie suelen ser más sencillos y podemos encontrar peces, aves pequeñas o ramilletes simétricos tanto de claveles como de apliques cuadrados o pentagonales formados con ramilletes esquematizados, decoraciones que Ray engloba en un grupo que denomina imitaciones de Alcora (Ray 2000: 258).

Una zafa barbera del Museo Nacional de Cerámica muestra un pequeño pájaro, típico ya de la segunda mitad de siglo (Fig. 384) una vez los grandes *pardalots* parecen dejarse de representar. En un lebrillo, de cenefa compleja, vemos un zoomorfo que parece un pez (Figs. 385-386), mientras en otro plato descubrimos un tema naval que parece representar un navío, una de las escasas representaciones tardías de este tipo, con dos mascarones de cabeza de ave, velamen y figuras humanas entre la maraña de las velas, con un pequeño toro en la cúspide (Fig. 387).

22. Estilo de la adormidera y otros temas florales.

Además de las clavellinas, se dibujan en el siglo XVIII flores con pétalos de diferentes tipos. Los más comunes son la "adormidera" y los "capullos achatados",



(Figura 384). Bacia barbera con tema de clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1724.



(Figura 385). Lebrillo de cenefa compleja alcoreña y clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1733.



(Figura 386). Detalle de la decoración de reverso del anterior.

aunque podemos encontrar una cierta variedad de tallos y flores que ocasionalmente se encuentran en azul y dorado, como reminiscencias de los florones azules del siglo anterior aunque mucho más elaborados. Los paralelos más próximos a estas decoraciones en las lozas hispánicas los encontramos en la serie de las camelias de Talavera y en la epónima sevillana de los ramilletes. Para Peiruza las adormideras son posteriores a las clavellinas. Peiruza considera que la serie pertenece al último tercio del siglo XVIII y que éstan son posteriores a las primeras de las clavellinas aunque se solapan posteriormente.



(Figura 387). Plato con escena naval. Cenefa compleja y clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/8952

22a. Adormidera. Con este apelativo se denomina un tema que representa una flor de cierta complejidad, en general con cinco o tres pétalos, cuyo centro se trata en reserva y con punteado interior (Figs. 388-389), en ocasiones con un tallo cuya base suele ser triangular. Ray publica una pequeña orza que combina los pequeños ramilletes de las clavellinas con las flores de ador-



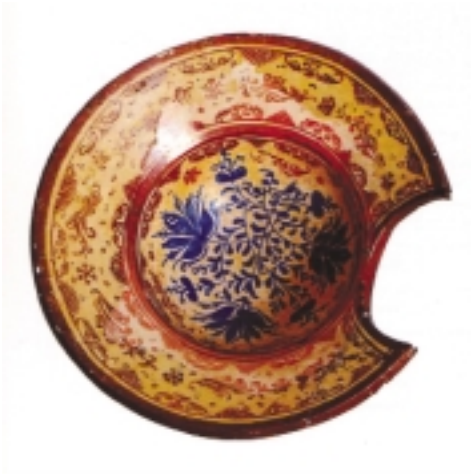
(Figura 388). Lebrillo con flor de adormidera. Museo Diocesano de Palma de Mallorca.



(Figura 389). Reverso de la anterior.

midera, lo que manifiesta su contemporaneidad (Ray 2000, fig. 459; Peiruza 2002b: 7).

22b. Ramilletes complejos. Una segunda serie, de la cual conocemos sólo una zafa barbera en una colección privada, muestra un ramillete azul destacado en el centro y cenefa compleja de tipo alcoreño. Presenta base anular y su reverso está profusamente cubierto con ramos de volutas gruesas y frutos triangulares de gran tamaño (Fig. 390).



(Figura 390). Bacia barbera. Coleción particular.

Decoraciones de los reversos.

En las piezas de principios de siglo es frecuente encontrar las espirales ovaladas o "g" achatadas del siglo XVII que se hacen menos frecuentes hacia finales de este siglo hasta desaparecer en la segunda mitad del siglo XVIII cuando encontramos generalmente fondos lisos. Raros son los reversos con imbricaciones o escamas de hojas desflecadas, que también aparecen en el siglo XVII y perduran un poco en el s. XVIII. De hecho los reversos pintados se encuentran en general sobre lebrillos, zafas barberas, y platos acuencados, siendo muy raros sobre platos. Se trazan con una pincelada gruesa de gesto vigoroso y rudo, con poco cuidado, y la impresión es que reciben estas decoraciones sólo aquellas piezas que se conservarán o usarán en parte en posición invertida, como las que se suelen colgar de los muros o las tapaderas. Bastante frecuentes son los temas parecidos a los riñones o las sartas de puntos gruesos y espirales (Fig. 391). En algún caso éstas se encuentran en disposición



(Figura 391). Decoración de reverso de un lebrillo con el tema de la sarta de puntos y ramos espirales. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1743.

diagonal y en otros sólo vemos una especie de ramos con zarcillos espirales que en ocasiones combinan con frutos triangulares. Peiruza (2002b, fig. 20) publica un reverso excepcional con un motivo palmiforme, y en la colección del Museo Diocesano encontramos una guirnalda sinuosa de la que salen volutas espirales que aparece en la parte posterior de un gran lebrillo acuencado decorado con cenefa compleja alcoreña y florón central de clavellina (ver fig. nº 389). Finalmente, otro reverso más decorativo se aprecia en una pieza del Instituto Valencia de Don Juan (Martínez Caviró 1983, fig. 199) de cenefa similar a la anterior, que se reproduce en el reverso junto con una alineación de cuatro pajarillos que sostienen con el pico ramos con tres flores.

-Series de loza de "vidriado ordinario".

Además de la loza dorada se fabricaban otros productos estanníferos de menor precio, en especial por usar componentes más económicos y procesos productivos menos gravosos al omitir la cocción reductora de la loza dorada. Sin embargo, ello no quiere decir que se conserven más ejemplares de estas lozas, más bien al contrario. Al ser vajilla ordinaria se ha destruido con más facilidad. Por descontado se fabricaba loza blanca lisa, como demuestra un melero valenciano representado por Meléndez en el bodegón con "Naranjas, melero, cajas de dulces y sandía" conservado en el Prado, y otra decorada con las técnicas que describiremos a continuación.

Loza decorada con manganeso.

Se trata de series de bajo precio y de carácter ordinario que se fabricaban probablemente en lugares como Valencia, Onda y tal vez Alicante. Presentan bandas o líneas realizadas con violeta de manganeso sobre fondo estannífero blanco. Se conocen tarros o meleros, así como escudillas, cocidas en bicocción (Figs. 392 y 393).



(Figura 392). Meleros de loza blanca decoradas en manganeso. Museo Arqueológico de Alicante.



(Figura 393). Escudilla con "flor de adormidera" en violeta de manganeso. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/2873.

Loza azul.

Ya habitual en periodos precedentes se fabricaba al menos en lugares como Càrcer, Valencia, Manises y Elche, según documentan hallazgos del convento de San José. No sabemos si Quart de Poblet o incluso Alaquàs pudieron fabricar lozas decoradas en cobalto. Para el caso de Manises Pérez Camps señala que las decoraciones son más variadas que en las lozas doradas (Fig. 394),



(Figura 394). Jarrita con ramos azules. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/4149.

especialmente en la gran variación de las cenefas, con más de quince modelos entre las que predominan las formadas por tres filetes concéntricos (Fig. 395 y 396) o



(Figura 395). Lebrillo decorado con "flores de adormidera" en azul. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/3952.



(Figura 396). Plato azul con cenefa de pabellones y tema de la "flor de adormidera". Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/2872.

las que muestran una línea ondulada con puntos similar a las orlas catalanas de la puntilla "de Poblet" de tipo neoclásico. Seguramente se fabricaban en bicocción por los numerosos hallazgos de bizcochos comercializados, algunos conservando tesorillos de monedas que facilitan su datación. Además de Manises, la series de cenefas neoclásicas también pudieron hacerse en Valencia, en especial por hallarse sobradamente representadas en los paneles devocionales de Santa Justa y Rufina (Pérez Camps 1995) propios de los obradores de esta ciudad (ver fig. nº 366).

En los motivos centrales encontramos clavellinas, adormideras, ramos con capullos achatados, y en algunas se copian composiciones de piezas ligures, talaveranas o aragonesas (Fig. 397), intentando imitar el claroscuro por primera vez en la loza valenciana, como indica Pérez Camps (1996: 120).



(Figura 397). Plato con paisaje. Museo de Bellas Artes de Castellón.

Unos meleros que representa Luis Egidio Meléndez en "Bodegón con panes, cajas de dulces y meleros" representa un tarro típico de perfil valenciano decorado con unas florecillas azules formadas por un punto central del que surgen cuatro grupos de tres trazos en cruz, simulando petaliformes. El tarro se cubre con la consabida tela o gamuza anudada bajo el labio.

De Elche se conocen los platos del convento de San José, de perfil troncocónico y base plana, algo hondos, que se decoran con pequeñas palmetas centrales y trazos como palmas estilizadas en el borde. Algunos portan en el centro la R que confirma su destino al refectorio (GIEA 1987).

- Loza azul y morada.

Presenta decoraciones similares a las lozas azules con la diferencia de combinar ambos pigmentos (Fig. 398). Los hallazgos confirman que se fabricó en Manises, y podemos suponer que los otros centros que producían loza estannífera como Valencia también la fabricaron, aunque desconocemos si existen testimonios arqueológicos que lo ratifiquen. En algunas, los elementos principales son directa trasposición de la loza dorada (Fig. 399).



(Figura 398). Escudilla decorada en azul y manganeso. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/12911.



(Figura 399). Plato decorado en azul de cobalto y violeta de manganeso. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/2871.

- Loza decorada en azul y verde. Documentada en Onda en el siglo anterior seguramente se fabricó hasta entrado el siglo XVIII, como se constata en Teruel, Zamora, Inca y Palma de Mallorca para series similares que tuvieron un dilatado periodo de producción. Se trata de un producto de baja calidad que debía ser muy económico que presenta una clara influencia de las lozas de Teruel. Se fabricaba en bicocción. Sus cubiertas eran casi translúcidas a pesar de su apariencia ligeramente estannífera.

- Loza policroma. La influencia alcoreña introdujo un nuevo modelo de producción seriada, realizada por moldeado y no por torneado, e incorporando la policromía alcoreña. En muchas ocasiones los moldes, los esmaltes de estaño muy refinados y opacos, y los colorantes, eran sustraídos de la fábrica y utilizados en las *fabriquetes* de Alcora y en las localidades vecinas, lo que ocasionó no pocos pleitos y reglamentos para evitar el fraude de la venta de piezas contrahechas como originales. Su estudio queda para el capítulo siguiente.

Formas cerámicas del siglo XVIII

Si el siglo XVII había significado una cierta eclosión en cuanto a las formas cerámicas, manteniendo morfologías del pasado como el *alfabeguer* o albahaquero, y creando otras nuevas como los candeleros de jinetes, algunas perduran sólo en los primeros años del siglo XVIII, por lo que en general se aprecia un empobrecimiento formal en las producciones de ese siglo. Los perfiles típicos del siglo XVIII no suelen presentar repié anular, así los platos son principalmente de base plana, lo mismo que los lebrillos troncocónicos. Sin embargo la base de anillo perdura en los lebrillos semiesféricos, en las zafas barberas y en los cuencos o cuencos-tapadera.

El repertorio de formas de la loza dorada del siglo XVIII es relativamente amplio. Las tarifas de finales del siglo XVII y de principios del siglo XVIII que hemos mencionado más arriba nos presentan las denominaciones de estas piezas, muchas veces difíciles de asociar a las formas conocidas pero muy gráficas en ocasiones, como cuando se refieren al "salero de perricos".

Albahaquero. Vigente en el siglo XVII por ejemplares como los blasonados con el escudo de Juan José de Austria, u otros que representa Tomás Yepes (1595-1674) en sus bodegones, no parece perdurar en el siglo XVIII. En el testamento de Felipe Albert Vidal, señor de Manises (28/7/1674) se mencionan: *"Dotze testos de Manises pera tenir herbes, los més de ells sense peus; dos testos y un cossiolet també per herbes, de terra"*. Parece que existía el albahaquero decorativo o *"test de Manises"* y el ordinario o *"cossi"*. En los inventarios del siglo XVIII ya no aparecen mencionados.

Bacia barbera. En forma de fuente con ala a la que se practica un recorte semicircular (ver fig. nº 390). Suelen poseer pie anular incluso las decoradas con temas de clavellinas. En la tarifa de 1711 las piezas doradas ordinarias valen 2 sueldos 6 dineros, y las finas 3 sueldos y medio.

Botija en forma de tonel. Con decoración de hojas rayadas se conservan en la colección Godia de Barcelona dos toneletes que podemos fechar en el siglo XVII. A. Cirici denomina a esta forma "refredador", nombre recogido por Soler (1989, III: 50) que considera que debieron contener licores o vinos generosos. En el testamento de Felipe Albert Vidal se menciona, en este sentido, que en la bodega se guarda un tonel conteniendo vino "fondelloch", probablemente el abocado fondillón actual. También era frecuente la preparación de ponches con destilados.

Candelero con jinete. Son bien conocidos algunos ejemplares de la colección Godia y del Museo de Cerámica de Barcelona que podemos fechar en el siglo XVII. Sin embargo, el Museo Nacional de Cerámica conserva un fragmento de otro con temas derivados de la flor de adormidera (fig. 400).



(Figura 400). Candelero de caballito con decoración de la "flor de adormidera". Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/2967.

Cuenco. Se producen piezas de perfil semiesférico y unos 20 cm de diámetro o algo menores, generalmente

de paredes algo bajas y base con pié de anillo, que ciertamente no son frecuentes y parecen extenderse hasta mediados del siglo XVIII. En la tarifa de 1711 se mencionan bacinillas de obra ordinaria a 8 dineros.

Escudillas. Suelen tener perfil troncocónico con paredes rectas exvasadas, base plana y labios redondeados y algo gruesos del que arrancan dos orejetas polilobuladas. Peiruza señala que no son frecuentes, pero hay que tener en cuenta que al tratarse de piezas de uso ordinario solían ser desechadas. De hecho, de Paterna se conoce un numeroso conjunto publicado por M. Mesquida (2001). Pérez Camps indica también que la producción de escudillas disminuye en favor de pequeños platos cóncavos de 17 a 19 cm de diámetro. Sin entrar a discutir estas afirmaciones podemos matizarlas ya que en el inventario de bienes del difunto Joseph Esteve (1748) se conservan en su taller 1440 escudillas delgadas, 1728 de partera y 2304 de Galatí -es decir 5472-, contra 4800 platos de *tall de Argent* (Moreno Royo 1986: 381). Existen también escudillas sin asas. En el inventario del testamento de Felip Albert Vidal de su casa de la Bailia de Valencia (1674) se dice que en la cocina había *"dotze paramides* (sic. por parabsides) *de Manises"*, mientras en lo castell de Manises había *"nou escudelles de Manises"*. En la tarifa de venta de Valencia rectificada (19/12/1685) se señalan tres tipos de escudillas *"escudelles groses"* -por bastas-, *"chiques"* y *"grans"*, cuya docena valía dos sous y dos sous sis dinés, las *"escudelles entrefines"*, a *quatre sous* y las *"escudelles fines"*, a *set sous*. En la tarifa de 1711 se distinguen las de vidriado ordinario, cuya docena vale 3 sueldos y seis dineros, y del fino, a 4 sueldos y medio.

Fuente con ala. Peiruza las denomina *safes planes*, y considera que el tipo aparece a finales del siglo XVII, con un diámetro de entre 37 y 40 cm. y una altura de 10 cm. Su reverso no suele decorarse. Parece que estas piezas o los platos grandes se llamaban también *"palancana"* (*palangana* según se conserva hoy aún vivo en algunos lugares), a juzgar por el inventario de Felipe Albert Vidal.

Hueveras o platos con jícara. La mayoría presentan decoraciones del siglo XVII de hojas desflecadas o ramos macizos (ver fig. nº 367), como las del Museo de Cluny, con alto pie y decoración de hojas rayadas (Montagut 1996: 110). En la tarifa de 1711 se mencionan "platillos con jícaras", cuya docena vale 4 sueldos.

Jarrito o jarrita. Pocas piezas en forma de cantarilla con dos asas se han preservado. Una de ellas se conserva en el Museo Diocesano de Palma (González Gozalo 2005: 56) y va decorada con ramos macizos sobre fondo punteado. El inventario de Felip Albert Vidal indica *"canterets de Manises"*. La tarifa de 1711 menciona en la producción fina "jarra pequeña", a un sueldo y seis dineros.

Jarro, *"pitxer"*. Presenta cuerpo ovoide, cuello recto y boca trilobulada con un asa vertical. Aparece la mención *"picher"* en el inventario de Felipe Albert Vidal. Un ejemplar del Museo Diocesano de Palma presenta un *pardalot* sobre fondo punteado, mientras vemos "hojas desflecadas" en otro del Instituto Valencia de Don Juan. En la tarifa de 1711 la docena de jarros grandes con pequeños ordinarios vale 7 sueldos.

Jarro. No son frecuentes pero en la tarifa de 1711 de las piezas de calidad de loza dorada los precios incluyen: jarro grande a un sueldo, pequeño a diez dineros, y "a la moda de plata", un sueldo y seis dineros.

Jarro florero. Dentro de este grupo englobamos piezas de tamaño pequeño, con cuerpo cilíndrico, largo cuello y dos asas que Soler (1989, III: 49) y Peiruza (2002a) consideran floreros (Fig. 401). Se inicia en el siglo XVII y parece no perdurar mucho tiempo en el siglo XVIII. La tarifa de 1711 menciona como pieza de calidad la "jarra grande del cuello largo", a dos sueldos.



(Figura 401). Florero decorado con el tema de "hojas rayadas". Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/3114.

Jícaras, en forma de pequeño vaso de torneado delicado, con labios finos y exvasados y base anular. Se venderían junto con las "salvillicas con asiento de jícara" ya que en las tarifas no aparece el precio de la jícara. Algunas de ellas se han encontrado en Paterna (Mesquida 2002: 105).

Lebrillo. Se dan dos morfologías, la troncocónica de base plana y la semiesférica, con base de anillo y que parece más moderna. En el testamento de Felipe Albert Vidal se mencionan *"cossis"* y un *"llibrell"*. En la tarifa de 1711 parecen denominarse barreños, y uno ordinario vale cinco sueldos mientras el fino siete.

Mancerina. Podemos reconocer esta forma en la descripción de la tarifa de 1711 "salvillicas con asiento de jícara", cuya docena vale 12 sueldos. Una pieza clara de esta tipología es la mancerina del Museo de Bellas Artes de Lyon con dorado sobre fondo azul (Rose-Albretch 2002: 161, inv. E 500-94).

Meleros o confiteros "de riñones". La identificación de estas piezas ha sido posible a la asociación que destacó M. González Martí entre el perfil de esos vasos, ahusado y largo, con los que aparecen representados en el emblema los confiteros. Posteriormente Montagut recoge la mención de A. Campaner donde se indica que llegaban a Mallorca rellenos con la valenciana confitura de limoncillo (Montagut 1996: 108) aunque no cabe descartar que también distribuyeran arrope, miel y quizás, como indica Soler (1989, III: 49), especias o pócimas o los limoncillos de Sagunto que cita G. Perales. Su morfología y evolución ha sido tratada en extensión por Peiruza (2002b).

Orzas. Se dan varios tamaños aunque no es una forma frecuente. Encontramos orzas ovoides grandes y orzas bajas. Una de ellas, decorada con clavellinas, se representa en un bodegón de Meléndez. Su precio estaba en función de su tamaño y capacidad. Así en 1685 encontramos *"cascuna orseta chiqueta, a nou dinés, …cascuna orseta michana, un sou, …cascuna orseta gran, a dos sous"*. En 1711 la tarifa indica sólo producción ordinaria y señala tamaños de capacidad de 4, 3 y 2 libras, a 10 dineros, 8 dineros, y 6 dineros respectivamente.

Placas benditeras. A semejanza de los modelos de plata, presentan una placa recortada con relieves de los elementos decorativos, en general la Virgen en advocaciones locales, incluso a la Virgen del Rosario como indica Soler (1989, III: 50) (Figs. 402-403), sobre la que



(Figura 402). Benditera con la Virgen. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1709.



(Figura 402). Benditera con la Virgen. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1709.



(Figura 404). Benditera doble de tema eucarístico. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1658.

se aplica una bacinilla semicircular en la base. Las hay también de culto eucarístico (Fig. 404). Las "pilicas" se mencionen en la tarifa de 1711 y cuestan un sueldo y cuatro dineros.

Placas de Ave Maria o marianas, con cabezas de querubín en relieve en las cenefas de contorno. Se conservan varias que parecen proceder del mismo molde aunque llevan decoraciones de varios tipos, desde ramos macizos a clavellinas. Una de ellas, del IVDJ, se fecha en 1726, mientras otra del Museo V&A presenta pequeños animalillos que encontramos ya con las clavellinas, tema éste que preside una placa similar del MNCV (fig. 405).



(Figura 405). Placa del Ave María. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1623.

Otras representan a la Inmaculada y sus atributos (fig. 406). También existen placas profanas como una del Museo de Cerámica de Barcelona en la que dos damas, alrededor de un pozo, son sobrevoladas por una bandada de pájaros (Martínez Caviró 1983, fig. 201).



(Figura 406). Placa de la Inmaculada. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1683.

Platos. Se fabrican en varios diámetros, siendo los mayores de 37 a 40 cm, raros y especialmente del s. XVII, y los habituales de 33 a 35 cm. A finales del siglo XVII y en el XVIII los perfiles se vuelven cóncavos y más profundos, desapareciendo los umbos que eran ya poco frecuentes en el siglo anterior (Peiruza 2002a: 61). Los

platos pequeños miden de 20 a 22 cm de diámetro y los hay de diversas profundidades, bajos de perfil sinuoso y contínuo o más profundos con el ala cóncava, de los que dado su uso frecuente no suelen conservarse como piezas de significación, por lo que su hallazgo se produce en lugares de desecho como vemos en Paterna (Mesquida 2001: figs. 171, 172, 173, 175, 178). Soler (1989, III: 48) indica que éstos pequeños suelen llamarse catavinos. Los reversos son lisos y de base plana, y suelen llevar un acanalado circular externo que delimita la base. En 1685. los *"plats grossos ordinaris"* valían tres sueldos, los *"plats grossos entrefins d'argent"* cuatro sueldos, Los *"plats grossos entrefins de vora plana"* cuatro sueldos seis dineros, los *"plats fins"* siete sueldos, los de *"(mitja) polla"* nueve dineros, y los de *"polla"* un sueldo. En 1711 los precios de la producción ordinaria eran: los platos grandes a un sueldo seis dineros, los perdigueros, a nueve dineros y la docena de platos pequeños a tres sueldos y seis dineros; La fina fabricaba el plato "Talavera" a dos sueldos, y el perdiguero a un sueldo, mientras la docena de platos pequeños valía cuatro sueldos y medio.

Salero. Se mencionan en 1711 en loza dorada ordinaria. Los hay del siglo XVII de boca lobulada, decorados con hojas desflecadas, que tal vez llegaron al siglo XVIII. Parece que en el siglo XVIII eran piezas semiesféricas pequeñas y una docena valía dos dineros. Existe un especiero formado por cinco cazoletas conservado en el Museo Diocesano de Palma de Mallorca (González 2005) decorado con el tema de clavellinas (Fig. 407).



(Figura 407). Especiero con cuatro cazoletas. Museo Diocesano de Palma de Mallorca.

Salero de perricos. Esta denominación aparece en la tarifa de 1711 y se refiere a un salerito semiesférico sostenido por tres perritos y con tapa de casquete, a un precio de un sueldo y cuatro dineros. Los más antiguos presentan decoración de hojas rayadas y Soler indica que la forma parece derivar de modelos italianos (1989, III: 50) (Fig. 408).



(Figura 408). "Salero de perricos". Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/1692.

Salvilla. Se fabrican bandejas con pié que en el inventario de Felipe Albert Vidal parece que se mencionan con el apelativo "fruitera" (Fig. 409).

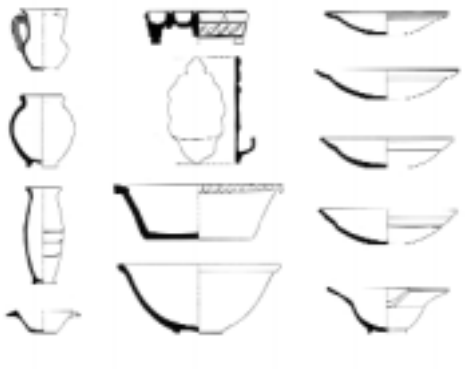
Tarros de farmacia. No son muy frecuentes y los hay de varios tamaños en altura, desde 10-12 cms a cerca de 20 cms (Fig. 410). El más antiguo que conocemos se



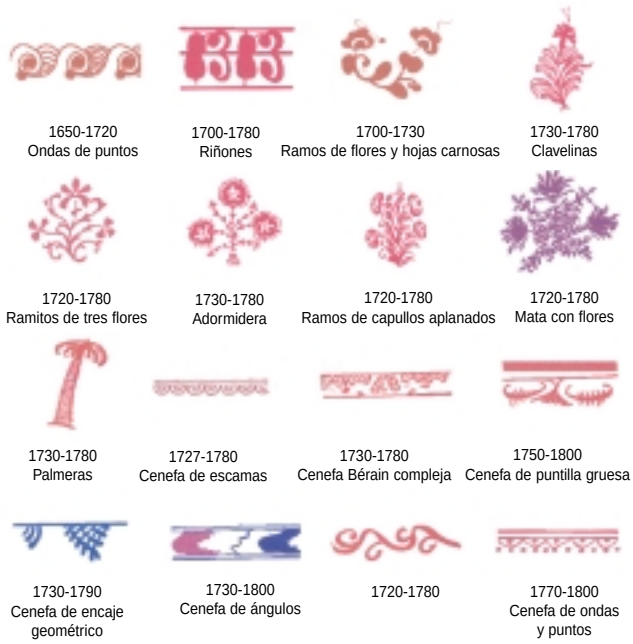
(Figura 409). Salvilla con ramo de clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/2874.



(Figura 410). Tarro decorado con clavellinas. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/13660.



(Figura 411). Tipología de las formas cerámicas más habituales.



(Figura 412). Elementos decorativos exclusivos del siglo XVIII.

decora con roleos de hojas macizas y presenta un pardalot sobre fondo punteado. Otros, más modernos muestran temas derivados de las clavellinas.

Zafas. Los platos hondos o fuentes cóncavas, similares a las fuentes ya mencionadas en el perfil, son llamadas *safes fondes* por Peiruza (2002b). Su diámetro es menor (unos 33 cm) y su altura mayor (15 cm). Su reverso se decora, a diferencia de las anteriores. En la tarifa de 1685 encontramos mencionadas "safes ordinaries, a rahó de sis dinés. Item. Les safes michanes, a rahó de un sou", mientras en 1711 la jofaina ordinaria grande valía 7 sueldos, la mediana 5 y la pequeña 3.

Para concluir, en la figura 411 presentamos una tipología no exhaustiva de las formas más habituales de la loza tradicional valenciana del siglo XVIII hasta 1785, y en la figura 412 los elementos decorativos más característicos.

Bibliografía

AINAUD, Joan. Cerámica y Vidrio. Ars Hispaniae., vol X. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1952, 420 p.

AMIGUES, François. "La céramique dorée de Manises des XVIIe et XVIIIe siecles conservée au Musée de Narbonne", Bulletin de la Comission Archéologique et Liéraire de Narbonne 45, 1994, pp. 41-50.

AMIGUES, Fraçois. "Technique de fabrication de la céramique valencienne", en en Le califa, le prince et le potier, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2002, pp. 180-197.

CIRICI, A.; MANENT, R. Ceràmica catalana, Ed. Destino, 1977, Barcelona.

COLL CONESA, Jaume. "Catàleg de les obres exposades", a Mallorca i el comerç de la ceràmica a la Mediterrània, Fundació La Caixa, 1998a.

COLL CONESA, Jaume. "Les importacions ceràmiques valencianes (segles XVI-XIX). Produccions i cronologia de la pisa i ceràmica comuna". En Padilla, J. I; Vila, J. Ceràmica Medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals. Barcelona, 1998b, pp. 205-221.

ESCRIVÁ DE ROMANI, Manuel. Historia de la cerámica de Alcora, Imp. Fortanet, Madrid, 1919.

FROTHINGHAM, Alice Wilson. Lustreware of Spain. Hispanic Society of America. New YOrk, 1951, 310 p.

GIEA. Grupo Ilicitano de Estudios arqueológicos. "Cerámmica azul y de reflejo dorado en Elche: conjunto de San José", en Anales de la Universidad de Alicante, Historia Medieval 6, 1987, pp. 387-406.

GONZÁLEZ GOZALO, Elvira. La colecció de ceràmica del Museu Diocasè de Mallorca, Consell de Mallorca, Palma de Mallroca, 2005.

MARTINEZ CAVIRO, Balbina, (1983). La loza dorada. Artes del Tiempo y del espacio. Editora Nacional. Madrid, 1983, 261 p.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. La cerámica dorada. Quinientos años de su producción en Paterna. Ajuntament de Paterna, 2001.

MONTAGUT, Robert, (1996). El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu de Cluny de París. Valencia, 1996, 116 p.

MORENO ROYO, José Mª. "Los maestros alfareros de Manises. Aportes para su estudio en el siglo XVIII", en XVI Asamblea de Cronistas Oficiales del reino de Valencia, 1986, pp. 367-387.

NICOLAU BAUZA, José. Páginas de la Historia de Manises (siglos XIV a XVIII). Manises, 1987, 390 p.

PEIRUZA, Manuel. "La pisa daurada de Manises des d 1630-1640 fins a primeria del segle XIX. 1ª part", Butlletí Informatiu de Ceràmica, nº 73-74, 2002, pp. 56-63.

PEIRUZA, Manuel. "La pisa daurada de Manises des d 1630-1640 fins a primeria del segle XIX. 2ª part", Butlletí Informatiu de Ceràmica, nº 75-76, 2002, pp. 6-11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "La cerámica valenciana y los paneles devocionales de las santas Justa y Rufina conservados en Agost, Manises y Valencia, Forum Cerámico 4, 1995, pp. 54-59.

PÉREZ CAMPS, Josep. "La cerámica de Manises antes y después de la fundación de la fábrica de Alcora", en Visión global y acción local, actas del IV Simposio Internacional de Investigación Cerámmica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 111-128.

PINEDO, Carmen; VIZCAÍNO, Mª. Eugenia. La cerámica de Manises en la historia, ed. Everest, 1977.

RAY, Anthony. Spanish Pottery 1248-1898, Victoria and Albert Museum, Londres, 2000, 418 pp.

ROSE-ALBRECHT, Jeannette. "Valence et sa région", en Le califa, le prince et le potier, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2002, pp. 156-163.

SOLER FERRER, M. P. Historia de la cerámica valenciana, vol. 3. Vicent García, Valencia, 1988, 270 pp.

SOLER FERRER, M. P. "Loza valenciana de los siglos XVII y XVIII", Faenza LXX, fasc. V-VI, 1984, pp. 49-475.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA Ave - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS

Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

14. La Real Fábrica de Alcora y sus imitadores (1727-1858).

En 1727 el IX conde de Aranda D. Buenaventura Pedro de Alcántara Ximénez de Urrea y Abarca de Bolea inició su producción cerámica en la Real Fábrica de Loza de Alcora. Ésta transformó completamente el panorama tradicional de la cerámica decorativa, tanto por su renovación estética al adaptar los estilos imperantes del momento, como por su planteamiento conceptual y técnico, con unos estrictos reglamentos que la diferenciaban claramente de la práctica gremial, una academia de formación y una organización departamental encaminada a la producción de lozas de alta calidad. Pretendía competir con las lozas y porcelanas en el mercado de las refinadas altas clases sociales, e incluso ofrecer bellos productos de gusto actualizado y módico precio a la burguesía. Su influencia transformaría para siempre a la mayoría de las producciones españolas, que intentaron emularla.

La Real Fábrica de Loza de Alcora y su fundación.

La investigación.

No deja de llamar la atención que en un lugar situado en el interior de la provincia de Castellón, aunque sólo se encuentre a 18 kms de la costa, cuya antigua tradición ceramista se centraba en la alfarería, se convirtiera en una de los focos renovadores más importantes de la cerámica española. Ello fue posible gracias al empeño de su poseedor, el conde de Aranda, quien encontró en esa zona de sus dominios los recursos esenciales de agua, leña y tierra, y una relativa proximidad al mar, para iniciar la fabricación de loza decorada, emulando a los talleres franceses de Moustiers, Marsella o Nevers. Juan Francisco Riaño (1879) fue el primer investigador que se acercó a conocer la importancia que poco más de un siglo antes había tenido la fábrica de loza de Alcora. Efectivamente, en 1726 D. Buenaventura había invertido la suma de 10.000 libras en la instalación de una fábrica de loza fina en aquella población, y ya en 1727 se habían fabricado sus primeros objetos, realizados "a la manera de China, Holanda y otras localidades". Riaño, en esta primera aproximación, tuvo acceso al archivo del Duque de Híjar y aportó una serie de datos relevantes para la historia de la producción. A pesar de ello, la loza de Alcora no suscitaba aún interés, como demuestra su ausencia en eventos como la Exposición Regional de 1883, cuya sección de arte Retrospectivo sí mostraba loza dorada de Manises, por ejemplo. Además, el estudio de colecciones importantes como la del Museo de Sèvres realizado por el barón de Davillier o posteriormente por Eduard Garnier, no favoreció que se catalogaran correctamente las lozas procedentes de Alcora; el primero atribuyó a la fábrica de Clerissy piezas firmadas por Cros, Soliva, Miguel Vilar y Grangel, a pesar de que algunos de estos autores ya son recogidos en las relaciones de artistas de Alcora por Riaño. Eduard Garnier, conservador del Museo de Sèvres, había propuesto incluso que las lozas de Alcora podían proceder de Denia (Alicante), aunque desconocemos el porqué de esta atribución. La sección de Arte Retrospectivo de la Exposición Regional Valenciana de 1909 ya permitió ver un cambio en la difusión de estas lozas al presentar unas cuarenta piezas de Alcora. Sin embargo, mayor importancia supuso la presentación en Madrid en 1910 de la Exposición de Antigua Cerámica Española, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte. En ella pudieron verse reunidas por primera vez un total de 262 piezas alcoreñas de gran calidad. Pocos años después aparecía la primera obra del coleccionista y erudito Manuel Escrivá de Romaní, el conde de Casal, quien realizó el más importante estudio comprensivo y muy documentado de la fábrica, publicado en 1919. Este autor se lamenta del desconocimiento sobre la fábrica de Alcora y se propuso desentrañar su historia. Para ello analizó los documentos conservados en el archivo del Duque de Híjar, los conservados aún en la fábrica entonces propiedad de D. Cristóbal Aicart, o los del archivo parroquial de Alcora. El libro, reeditado en 1945, se convirtió en una obra fundamental para el estudio de la fábrica, e incluía análisis químicos de D. Pedro M. de Artiñano realizados sobre muestras de las tierras tomadas por el industrial manisero D. Vicente Vilar. La importancia de su aportación es tal que sólo las nuevas aproximaciones basadas en documentación inédita y un notable esfuerzo de la investigación realizado en las dos últimas décadas están permitiendo superar sus propuestas, hoy casi centenarias. Posteriormente se sumó a divulgar su conocimiento M. González Martí (1932) con un pequeño artículo en *Cerámica Industrial y Artística*, que luego incorporó al manual *Cerámica Española* publicado en 1933. En 1942 se celebró en Barcelona la exposición sobre Cerámica Española en el palacio de la Virreina, con catálogo de Francisco de P. Bofill, en la que se mostraban espléndidas piezas de las colecciones Plandiura, Roviralta, Rocamora, Puigferrer y de los propios museos de aquella ciudad, germen de la importantísima actual colección del Museo de Cerámica de Barcelona. Poco después, en 1948 se celebró en Madrid otra pequeña exposición dedicada a las esculturas de Alcora con réplicas de Ramos realizadas sobre moldes originales y un artículo de presentación de Enrique Galiano. Con ello se cierra un primer ciclo de aproximaciones de conjunto a la cerámica de la Real Fábrica de Loza, en el cual se habían asentado ya conocimientos de calado gracias al libro de M. Escrivá. A partir de este momento se inician otras aportaciones de detalle como las de Frothingham (1945, 1957, 1960, 1970), o síntesis en obras generales como las de Joan Ainaud en el tomo X del *Ars Hispaniae* (1952), Balbina Martínez Caviró en el catálogo del Instituto Valencia de Don Juan (1966), Alexandre Cirici en *Ceràmica catalana* (1973), y un estudio documental realizado por José Sánchez Adell (1973). En las últimas décadas se han producido las más importantes exposiciones sobre la cerámica de Alcora, con la publicación de importantes conjuntos procedentes de los principales museos (Museo de Cerámica de Barcelona, Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Cerámica, Museu de Belles Arts de Castelló, The Hispanic Society of America) y novedosos estudios. Destacan entre ellas *El Esplendor de Alcora* (1994), organizada por el Museo de Cerámica de Barcelona, Alcora. *Un siglo de Arte*

e Industria (1999), organizada por la Fundación Bancaja, y más recientemente *La colección de cerámica de Alcora de The Hispanic Society of America* (2005), organizada por la Fundación Blasco de Alagón en Castellón. Entre los últimos estudios destacan las aportaciones de M. Isabel Álvaro Zamora (1995, 2000, 2005), Josep Pérez Camps (1996), M. Antonia Casanovas (1994, 1996, 1997 y 2000) centradas en las relaciones e influencias que Alcora ejerció sobre otros centros, la síntesis de M. Paz Soler en la *Historia de la cerámica Valenciana* (1989), la tesis de E. Gual Almarcha (1998) sobre elementos decorativos, los estudios clarificadores de Eladi Grangel (1994, 2000, 2003, 2005) como responsable del recién creado Museo de Alcora, la catalogación de la cerámica española del Victoria And Albert Museum (Ray, 1990, 2000), y finalmente las aproximaciones puntualizadoras de Ximo Todolí (1994, 1996, 1998, 2002, 2005), quien ha desarrollado unas sistemáticas aportaciones a la historia de Alcora y a su producción a lo largo de la última década.

- La personalidad del fundador y el contexto industrial.

D. Buenaventura Pedro de Alcántara nació en 1699 en Zaragoza, descendiente de los señores que ostentaban el dominio del Alcalatén desde los años de la Conquista, y falleció en 1742. En 1725 recibió el nombramiento de Conde de Aranda, instituído desde 1508, y de Grande de España a él asociado. Militar de profesión, fue destinado a Ceuta en la campaña de Orán (1732) y luego a Italia donde participó en la recuperación de Nápoles. Como noble de la corte del primer Borbón, el rey Felipe V, se vió influenciado por las ideas del despotismo ilustrado, de la emulación de la corte francesa, del colbertismo económico y de la Ilustración predominantes en el momento. Era partidario también del proteccionismo económico y como ilustrado creía en la cualificación personal a través de la formación especializada, por lo que constituyó una academia de aprendices en la propia fábrica. En esa coyuntura el arte francés del momento se convertía en el gran paradigma estético, y el deseo de emular el refinamiento que favorecían las artes aplicadas de la corte borbónica, asociado entonces indefectiblemente al progreso de los tiempos, favoreció el impulso de la aventura fabril de la fundación de la fábrica de loza en Alcora. Durante años, desde los Medici, la relación de algunas casas nobles europeas con la cerámica había propiciado diversas aventuras alquímicas para descubrir el secreto de la porcelana, un claro acicate para conseguir prestigio y poder. Esto sólo fue posible en la corte del Elector de Sajonia y rey de Polonia, Augusto II (1694-1733), gracias a los trabajos de Ehrenfried Walther von Tschirnhaus y de Johann Friedrich Böttger, el último de los cuales consiguió en 1709 hacer la primera porcelana dura europea. Tal vez este hecho, junto con la intención de fomentar el substrato industrial del país y de mejorar la calidad de la producción nacional para acrecentar el comercio, fueron factores de peso que contribuyeron a la fundación de la fábrica. El apoyo a estas ideas queda patente en acciones de la corona como el otorgar privilegio en real cédula, por Felipe V en Sevilla (10/5/1729), eximiendo de impuestos de exportación de la fábrica al extranjero, y a la importación de materiales para la fabricación, dispensar del pago de equivalente a sus empleados y atribuir la jurisdicción criminal de éstos a la Real Junta de Comercio y Moneda. El gobernador de Castellón se reservaba las atribuciones de juez subdelegado de la fábrica, a quien correspondía el conocimiento en primera instancia *"de todos los pleitos y causas civiles y criminales y en todos los demás casos tocantes o pertenecientes a ella, sus dueños, maestros, oficiales, aprendices, factores y cualesquiera otros dependientes que con arreglo a sus privilegios deban gozar el fuero de la Junta en cuanto procediere o dimanare de diche Junta"*. En 16 de julio de 1730, el rey confirmó los términos de la cédula y autorizó establecer depósitos de loza en diferentes ciudades de España, situación que prorrogó en 1744.

De hecho, esa visión del progreso industrial y comercial era compartida por los altos funcionarios que velaban por el buen funcionamiento de la fábrica desde la Administración. Ese papel le correspondía al gobernador de Castellón como representante de la Real Junta mencionada. Don Simón de Rueda ocupó este cargo entre 1729 y 1740 ejerciéndolo con gran celo en la exigencia del cumplimiento de las condiciones de las cédulas reales. Ya en 1735 manifestaba: *"deseoso de su mayor progreso y adelantamiento, considero…convendría se previniese a su dueño atendiese principalmente a él (al negocio), pues me aseguro su logro con que los beneficios que rinde se apliquen al mismo fin y conviertan en aumento de la fábrica, con lo que en pocos años sería una de las mejores de Europa y muy útil a nuestra nación…"*.

- La nueva industria.

En el concepto del Conde de Aranda, la fábrica debía producir loza fina y porcelana de calidad que viniese a sustituir las importaciones, y ser pionera por implantar un modelo ilustrado y racional en la organización de la producción, inspirado en el modelo que Jean-Baptiste Colbert impuso en las reales manufacturas francesas fundadas por Luis XIV (1667). Como primer paso para la fundación de la fábrica el conde de Aranda debió establecer un convenio con los alfareros de Alcora para fijar su número y centrar su producción en la alfarería, básicamente en cántaros y ollas. La fábrica (Fig. 413) se puso bajo patronazgo de San Pascual Bailón, y comenzó a funcionar en



(Figura 413). Foto de la fachada de la Real Fábrica de Alcora. Tomado del libro de M. Escrivá, Historia de la Cerámica de Alcora.

1727 tras haber invertido fondos el año anterior para construir el edificio que la albergó. Inmediatamente se redactaron unas ordenanzas para su buen gobierno (Fig. 414).

Carmen Mañueco (2005) destaca que la fábrica resultó modélica en el aspecto social, al proporcionar trabajo a muchos operarios oriundos, lo que contribuyó a elevar el nivel de vida de los habitantes de la zona. Había una cierta protección de los asalariados, que debían contratarse tras ocho días de trabajo la primera vez, el despido lo decretaba el propietario, y el Director o Intendente no podía emplear a los asalariados para asuntos particulares. Ya el X conde como el Duque de Híjar establecieron ayudas económicas o una pensión para los más mayores, y también para las víctimas de accidentes. La fábrica favoreció a otros vasallos al admitir como arrieros sólo a súbditos del dominio condal.


REGLAMENTO,
QVE SE HA DE OBSERVAR
EN MI
FABRICA DE ALCORA,
PARA EL BVEN REGIMEN
DE SUS DEPENDIENTES.

(Figura 414). Portada de las Ordenanzas de la Fábrica de Alcora de 1749. Tomado del libro de M. Escrivá, Historia de la Cerámica de Alcora.

- Etapas y series productivas

El conde de Casal propuso una periodización de la producción de la fábrica de loza de Alcora dividiéndola en tres etapas. La primera se inicia con la creación y termina con la muerte de su fundador D. Buenaventura. El conde la cifró entre 1727 y 1748 - año supuesto del fallecimiento - aunque sin embargo ya anotaba que autores como Latassa situaban ese hecho en 1742. La segunda etapa se inicia al heredar el título su hijo D. Pedro Pablo quien llegara a Ministro de Carlos III, según Escrivà 1749-1798 que debemos corregir 1742-1798, con la promulgación de las ordenanzas de 1749 como acto simbólico de toma de posesión de la fábrica, y la tercera bajo la casa de Híjar (1798-1858). Sin embargo, Ainaud propuso el inicio de la tercera época en 1786, cuando Cristobal Pastor y Vicente Álvaro fueron mandados a París y D. Pedro Pablo contrató al parisino Pierre Cloostermans por un elevado sueldo de 800 pesos anuales, superando al director alcaide de la fábrica. Escrivá propuso una cuarta época entre 1858 y 1895. Posteriormente diversos autores han cifrado la primera época entre 1727 y 1749, la segunda entre 1749 y 1798, y la tercera entre 1798 y 1858 (Martínez Caviró, 1978; Soler, 1989; Casanovas, 1989; 1995).

Hoy en día se propone otra periodización más abierta, en consonancia con los intereses que dirigieron la producción de cada época y las influencias estilísticas imperantes que orientaron la producción de la fábrica (Díaz Manteca, 1996; Todolí, 2002; José y Pitarch, 2005).

1ª época (1727-1742).

La fundación tuvo lugar el 1º de mayo de 1727 sobre las construcciones preparadas previamente. En las primeras ordenanzas, del mismo año fundacional, organizó la industria nombrando como jefe o cabeza a un Alcaide, con la potestad de actuar como Director y gobernador, otorgándole la jurisdicción condal ordinaria y privativa como Juez en la fábrica, y asignándole la actuación sobre cualquier asalariado de la misma en caso de causa civil en sus dominios. Indicaba claramente además que cualquier delito sobre ellos sólo sería visto por el Alcaide de la fábrica, a quien debía entregarse el individuo. Ese poder se veía acompañada del auxilio de un segundo director o Teniente, dos guardias de almacenes y un alguacil. El director no sólo tenía por su poder judicial amplias potestades disciplinarias, sino que además podía contratar y despedir, realizar compras y ventas, dar licencias y disponer libremente del patrimonio condal en la fábrica, e incluso establecer con limitaciones ordenanzas provisionales. El segundo director substituiría al primero en sus ausencias, se ocuparía de las tareas delegadas y llevaría el control de la producción al día y semana, según especialidades, con obligación de vigilar las descargas de hornos personalmente. Por debajo la responsabilidad competía a los Regidores o maestros de "quadras" o especialidades (Dibujantes, Modelistas, Pintores, Modelos, Ruedas, Hornos, Muebles y Baldosas, etc.). Al frente de ellas dispuso a los maestros más competentes que, en muchas ocasiones, se buscaban en el extranjero para garantizar una elevada capacidad, experiencia y buen conocimiento de los últimos avances técnicos y tendencias estéticas. Las cuadras y departamentos tenían sus porteros y también había personal subalterno como los peones para la tierra y la leña.

El personal de la fábrica era fluctuante, y en los primeros años ocupó a mucha gente, cifra que luego se estabilizó. En 1736 la fábrica tenía unos 136 empleados, pero en 1743, tras un período crítico, comprendía a cerca de noventa personas. En la primera etapa la fábrica se componía de un director, un segundo director, un tesorero, un guarda-almacén principal, un segundo guarda almacén y factor, sesenta y seis pintores de los cuales había ocho maestros, cinco oficiales de moldes, cuatro auxiliares para hacer el barro, dos molineros de barnices y colores, tres maestros de hornos, nueve auxiliares de retoque y hornos, un portero, cuatro peones para cortar leña, un carpintero y seis auxiliares de carpintería (Sánchez Adell, 1973: 16).

En 1726 el conde contrató al marsellés José Olerys quien trabajó como primer dibujante y director de tornos con alguna intermitencia hasta 1737, cuando regresó a Francia para instalar un taller en Moustiers. Su trabajo era considerado fundamental por sus conocimientos, aunque era una persona poco apreciada por su carácter, a juzgar por una serie de escritos en el que el propio Conde le rogaba que volviera a la fábrica en uno de sus abandonos temporales. También se contrató a Eduardo Roux como pintor, éste procedente de Moustiers, quien permaneció hasta 1734. José Ochando, de Almazora, permaneció como dibujante y maestro de talla entre 1727 y 1751, formándose gracias a Olerys. Consta también el marsellés Sebastián Carbonel en 1728, seguramente principal maestro modelador, de quien se sabe que en 1732 es considerado vecino de Alcora pero que encontramos en 1733 afincado en Marsella (Grangel, 2005: 10).

En 1735 la fábrica pasó por una etapa de crisis ya que Manuel de Molina informó al gobernador del mal estado de la misma, de los problemas con Olerys, de reivindicaciones salariales de los aprendices y de una cierta crisis de

ventas. De hecho, de una producción mensual que superaba las 25.000 piezas hasta 1933, decayó a unas 17.000 en 1734. Sin embargo la media anual se cifró en más de 220.000 piezas entre 1728 y 1735 (Sánchez Adell, 1973). La crisis pudo ser laboriosamente enderezada bajo la dirección de Cayetano de Allué registrándose unas 300.000 piezas anuales a pesar de que la media de marzo, abril y junio no superó las 15.000. Sin embargo en 1737 la condesa intentó el arriendo de la fábrica que no llegó a efectuarse.

Algunas piezas pueden fecharse por estar firmadas por sus autores o pintores cuyo periodo de servicio en la fábrica es conocido. Con seguridad, podemos incluir entre los estilos decorativos de la primera época modelos que posteriormente perduraron con más o menos cambios. Se atribuye a Olerys la introducción de las pequeñas guirnaldas de flores, mientras a Roux se le considera el iniciador de las decoraciones de encajes u orlas Bérain. Junto a ellos trabajaron los pintores franceses Pedro Maurissy y M. Gras y los españoles José Calbo (1727-1750), el conquense y magnífico pintor Miguel Soliva (†1755) (Fig. 415),



(Figura 415). Mancerina de influencia frnacesa firmada por Soliva. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1222.



(Figura 416). Sotacopas de influencia francesa firmado por Francisco Grangel. Col. Particular.

Cristóbal Cros (1727-1788), Miguel Vilar (1727-1788), Francisco Grangel (Fig. 416), Cristóbal Badenes, Vicente Ferrer, Cristóbal Torres, Vicente Serranía (1728-1743), Miguel Garcés y Cristóbal Mascarós. De Soliva se conservan mancerinas con guirnaldas florales y piezas con chinescos, y se atribuye a Mascarós una salvilla de tema báquico conservada en el Instituto Valencia de Don Juan, pintada cuando aún era aprendiz en 1731.

Piezas significativas de la primera época son la fuente mitológica de Apolo y las Musas del Museo Arqueológico Nacional, dos grandes platos del Museo Nacional de Cerámica (Fig. 417), unas pilillas para agua



(Figura 417). Gran bandeja de influencia francesa, serie Bérain. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1243.

bendita con la Divina Pastora, realizadas para el convento de la Encarnación de Madrid, tal vez la bandeja con el triunfo de Alejandro tomado del repertorio de Le Clerc, firmada por Miguel Soliva (Metropolitan Museum de Nueva York), y también es representativa la pirámide con un amorcillo del Museo Arqueológico Nacional, o en azulejería piezas con el tema de la Divina Comedia como el panel que reprodujo J. Ainaud procedente de la antigua colección Güell (Ainaud, 1952: fig. 799). De hecho, la azulejería es escasa y no se fabricó en un tiraje amplio. Se conoce un conjunto de placas para los mercedarios del Desierto de las Palmas (Castellón), realizado en claroscuro azul en 1733, en el que se representa el tema de los Siete Dolores de la Virgen. En la serie policroma se realizó una alegoría con santos y santas y ángeles que representan a los días de la semana, conservándose en Alcora una placa con San Cristóbal fechada en 1740 (Ainaud, 1952: 289). Finalmente, las placas funerarias se iniciaron también en la primera época como demuestra la de la sepultura de D. Gregorio Castellanos, el cuarto juez subdelegado de la fábrica y gobernador de Castellón fallecido en 1743.

2ª época (1742-1798).

Al heredar la fábrica D. Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, se encontraba sirviendo en el ejército en las campañas de Italia. En su carrera militar alcanzó por sus servicios el grado de Mariscal de Campo. Probablemente, a poco de heredar sus dominios en 1743 reclamó prórroga de las franquicias concedidas a su padre D. Buenaventura por las reales cédulas de 1729 y de 1730, concediéndosele el 12 de septiembre de 1744 una nueva prórroga por diez años. Dictó un nuevo reglamento en 1749 y en 1753 volvió a dirigir solicitud ampliando las exenciones, esta vez por quince años y para un mayor volumen de metales importados. Fue con D. Pedro Pablo cuando la fábrica alcanzaría su plenitud tanto en objetivos como en la producción, convirtiéndose en el paradigma de un ilus-

trado. No sólo los ideales de la Ilustración estaba más firmemente asentados en el nuevo dueño, esta vez incluso con un carácter más laico al abandonar en su reglamento algunas instrucciones de carácter religioso, sino que conoció y se carteó por sus largas estancias en París con Voltaire o Diderot. Creía firmemente en la educación pública estatal y le correspondió la responsabilidad política de la espulsión de los jesuítas de España, lo que unido a su larga estancia de 14 años como embajador en las cortes de Luis XV y Luis XVI le supuso ser tachado de afrancesado y masón. Frothingham considera que D. Pedro Pablo veía en la fábrica de Alcora un lugar donde probar sus ideales (1960: 34). Ocupó diversas Embajadas en cortes europeas, pero interesan especialmente aquí las relaciones que mantuvo con la de Augusto III (1733-1763) desde su destino en Polonia (1760), en donde conoció de primera mano la porcelana sajona, y sus viajes y estancia en París.

El Conde se volcó en la fábrica a pesar de que pudo visitarla en contadas ocasiones, como en el viaje que hizo con su segunda esposa de 1790 a 1792. Sin embargo, realizó importantes inversiones en infraestructuras aumentando las instalaciones desde el primer momento, según se desprende de su escrito solicitando la ampliación de franquicias por quince años de 1753, y acrecentó su personal hasta llegar a más de doscientas personas en los años finales del siglo XVIII. Éstas trabajaban bajo la supervisión de un maestro pintor, un maestro escultor o tres maestros asistentes en el torno, moldes y tierra de pipa (Frothingham, 1960: 40), siendo cien pintores y modeladores, cuarenta y cinco oficiales de tierra de pipa y ventiséis aprendices.

Gracias a sus viajes y estancias en el extranjero conoció a técnicos especialistas en pastas formados en las avanzadas fábricas europeas. La fabricación de productos de alta calidad técnica, como la porcelana, la tierra de pipa, y la actualización del repertorio decorativo, se convirtieron en sus objetivos principales. El especial interés por la porcelana y su conocimiento sobre la materia le impulsaron a preguntar al químico Louis Joseph Proust cuando prospectaba la sierra de Madrid entre 1788 y 1789, si en España existían caolines, a lo que el químico respondió afirmativamente. Ello ocurría poco después de que Domingo Pastor y Vicente Álvaro (1753-†1827), ambos becados un año en París para conocer la fabricación de porcelanas, informaran de haber localizado unas supuestas tierras caolínicas en Cataluña en su viaje de regreso en 1787.

Se sabe que Pedro Garcés trabajó en las pastas de porcelana, ya desde la estancia de Olerys y en la década de los años cuarenta, sin conseguir resultados. Persiguiendo la porcelana, el Conde contrató en 1751 a François Haly en París para hacer porcelana verdadera. Al fracasar éste, contactó años después en la corte sajona con Johann Christian Knipffer, a quien contrató en 1764. Más tarde, de nuevo en París, a François Martin (1774), y luego a Pierre Cloostermans en 1787, cuando se despidió como Embajador en Francia. En 1790 todavía intentaba hacerse con buenos técnicos para la fábrica y contrataba a Christophe Boull, formado en la factoría "La Courtille" de Fontaine au Roi (París), y al suizo Petro Reinhart. Los ensayos para conseguir porcelana dieron unos frutos modestos, obteniendo porcelanas tiernas al estilo francés de calidad que fueron valoradas positivamernte por Voltaire a quien D. Pedro Pablo obsequió con algunas, aunque no se pudo fabricar porcelana dura al estilo sajón. En este sentido se manifiesta el informe del intendente Domingo de Abadía, realizado en 1790, quien indica que Knipffer sólo consiguió media porcelana que fue abandonada en 1778, y que su continuador François Martín fracasó también. Pero mejor resultó la tierra de pipa formulada por éste (1779), a pesar de que luego fuera substituída por la de Cloostermans. Martín tuvo un desgraciado final, ya que se sentía espiado y así se lo hizo saber personalmente al Conde en un viaje a París en 1782. La situación no mejoró y perseguido por sus fracasos, y tal vez las tensiones en la fábrica, puso fin a su vida en 1786.

Además de los técnicos extanjeros, destacan en el personal de la época José Ochando (1746-51), que fuera maestro principal y del que se conocen algunas fórmulas de 1749, el aragonés Jacinto Causada, cuyo hijo trabajó en Talavera, y el modelador Julián López, maestro principal con Ochando en 1750. El escultor se mantuvo en la fábrica hasta 1784 y sin duda destacó en las rocallas, según vemos en una Lucrecia en terracota firmada del Instituto Valencia de Don Juan (Martínez Caviró, 1978: 180), género algo denostado en el informe de Domingo de Abadía. Otras esculturas, como la "Lucha del León" de 1789, inspirada en la obra de Giovanni Bologna y ya de estilo neoclásico, están firmadas por Joaquín Ferrer. En la segunda época se modelaron también figurillas de la *Commedia dell'Arte*. Para Ainaud, Vicente Prats (activo entre 1750 y 1789), que llegó a maestro de la sección de pintura, debió tener un papel importante en la renovación decorativa y en la difusión de la rocalla, al igual que Pastor y Álvaro. Éste último pertenecía en 1789 al grupo de los pintores de porcelana, sección de la que fue nombrado maestro y director en 1799 tras Pierre Cloostermans, y se conservan algunos dibujos y acuarelas que denotan su excelente capacidad como pintor. José Ferrer, formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, trabajó en la fábrica pero la abandonó descontento por no haber sido nombrado maestro principal de pintura, fundando una fábrica propia en Ribesalbes. Consta que en 1782 Vicente Álvaro y Cristóbal Mascarós fueron a trabajar en su fábrica, aunque luego solicitaron la readmisión en la condal. De hecho Ainaud (1952: 296) considera que fue el desinterés por la loza y por sus operarios por parte de los responsables de la fábrica lo que provocó la aparición de los pequeños talleres o *fabriquetes* a la sombra de la fábrica de Alcora, situación de competencia desleal que se convirtió en un grave problema en 1784. Como veremos éstas surgieron en Onda, Ribesalbes, Villafamés, Alcora -donde parece que hubo hasta cuatro fábricas- y también existieron instalaciones emuladoras en Manises (Pérez Camps, 1996) y Biar. De hecho, las protestas del Conde ocasionaron la instrucción de la Real Junta de Comercio de aquel año indicando que las piezas de la Real Fábrica se distinguieran con la marca privativa de una A pintada. Comoquiera que ésta se falsificó, se dictó una nueva disposición tajante indicando que no se podía usar la marca de Alcora y que cada centro debía distinguir su procedencia.

El período en que coincidieron Pierre Cloostermans y Domingo de Abadía fue muy positivo en cantidad y calidad de productos conseguidos, a pesar de

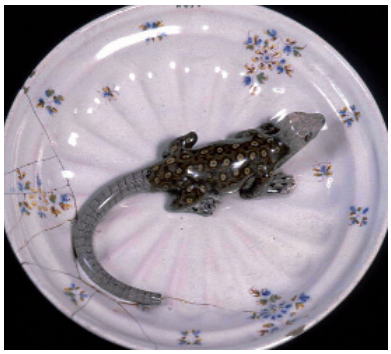
que coincidió con la competencia de las *fabriquetes* y de las tensiones internas protagonizadas por Pastor y Álvaro, maestros de torno y de decoración en porcelana y formulación de colores respectivamente, celosos del poder de Abadía y Cloostermans. Las tensiones se centraban en negarse a compartir sus fórmulas, criticar los nuevos hornos del segundo, y quejarse de que se les negaran las tierras experimentales que usaba Cloostermans. Sus críticas llegaron al Conde y Abadía replicó que ambos maestros carecían de práctica para llevar adelante sin ayuda la producción de porcelana y pipa por falta de conocimientos teóricos y prácticos. De hecho, cuando Cloostermans tuvo que refugiarse en Barcelona por la guerra con Francia, la producción y la calidad decayó. A su regreso, ya algo atemperadas las relaciones, se alcanzó un cierto florecimiento hasta su muerte que coincide en año y mes con la del Conde.

En cuanto a la producción, los registros de la segunda época citan muchos más modelos y variedad decorativa que con anterioridad, y se recoge incluso un molde de pila bautismal en el informe de 1763. Riaño y otros autores consideran que en mayólica destaca en esta época



(Figura 418). Par de vinagreras de la serie "fauna de Alcora". Col. particular.

la llamada "fauna de Alcora" (Fig. 418), figurillas de animales en forma de salseras o soperas de brillante policromía que se consideran modelos de Cristóbal Mas o Clemente Aicart. También son típicos del momento los llamados "platos de engaño", tratados en policromía y con frutas o animales que imitaban piezas naturales (Fig. 419).



(Figura 419). Plato de "chasco" o engaño con lagarto. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1197.

Entre las decoraciones del periodo pueden citarse las rocallas (Fig. 420) y los chinescos (Fig. 421), de los que Soliva pintó algunos platos que estuvieron en la coleción del conde de Casal. También se reconocen obras de Tomás Gorris, Picart Petit, Jacinto Causada, y Joaquín Ferrer. Destaca por su curiosidad la firma "Joaquin Saborit aprendis", que consta en los registros de 1783, en un plato con una alegoría de las ciencias en el que se representa a Tales de Mileto (MCB). En las relaciones de envíos a Zaragoza se citan decoraciones populares, impulsadas en el periodo del alcaide director Mamés Lalana (1775), como la "pintura



(Figura 420). Jarrón con rocallas. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1195.



(Figura 421). Fuente de estilo oriental con pelícanos.

ramito", "jaspe oscuro", "pinturas finas", o las "pinturas entrefinas" como las llamadas "Jauja", "País", "Madamita" y "Andrómica". La vocación de dar un mejor servicio al cliente ofreciendo fabricar productos con decoración bajo demanda se aprecia en el anuncio de 1791, expuesto en Madrid en la reapertura de la factoría de la calle Luzón, en el que se indicaba: *"si alguno ordenase pinturas diferentes de lo corriente dará su diseño para que esta factoría pregunte a la fábrica el sobreprecio…"*, y además se ofrece adaptarse a las comandas *"también queriendo hechuras y formas diferentes"*. La crisis llegó en 1793 con la guerra con Francia, obligando a Pierre Cloostermans a refugiarse en Cataluña. En 1795 se restituyó la paz y Cloostermans volvió a la fábrica, momento en que la producción de ésta alcanzó gran calidad. D. Pedro Pablo hizo planes para reorganizar la fábrica en tres departamentos: loza o mayólica, porcelana y tierra de pipa.

Una pieza de importancia por su calidad y clarificadora de las tendencias estéticas por estar muy bien documentada, es la pila bautismal de la Iglesia de San Martín de Tours de Salillas de Jalón (Alvaro Zamora, 2005), adquirida en 1787. Por ella se pagó el elevado precio de siete libras, ocho sueldos y doce dineros, cuando un plato grande de primera valía una libra y cuatro sueldos en 1791. Álvaro Zamora considera que la pieza representa la doble orientación estética de la tercera época, con pervivencia de la moda rococó y la aparición del nuevo gusto neoclásico por la presencia del tema de las "flores alemanas", o peque-

ños *bouquets* con rosas y claveles cuyo origen parece estar en las producciones de Estrasburgo, y que además puede relacionarse con Vicente Álvaro o su circulo como posibles innovadores de las decoraciones del momento.

También destacó Cloostermans en la producción de jaspes, elogiados por el director administrativo Domingo de Abadía al escribir al Conde: *"no habrá visto V. E. mármoles como los de Cloostermans. Van piezas dignas de un soberano"*, así como en la porcelana azul turquí al estilo Sèvres o Wedgwood. Con tierra de pipa se fabricaron un gran número de piezas, entre las que destacan dos grandes jarrones con guirnaldas y cabezas de carnero realizadas en 1790 para los Sitios Reales, y esculturas como la Astronomía (Fig. 422).



(Figura 422). Escultura con representación de la Astronomía realizada con tierra de pipa. Museo de Cerámica de Barcelona.

En los catálogos de venta de 1789 y 1792 se describen variadas piezas de porcelana, así de bizcocho blanco como pintado y con oro, de fondo azul, porcelana blanca de primera, cajas de porcelana dura jaspeada y sin oro, etc. Algunas producciones copian la vajilla regalada por Luis XVI al Conde de Aranda al abandonar la embajada de París. Conocemos sus decoraciones gracias a los diseños conservados en la colección Lafora publicados por el Conde de Casal, algunos de los cuales han sido adquiridos para el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Constan como pintores de porcelana Vicente Álvaro, Vicente Escuder, Julián Mas y Pedro Cloostermans hijo. La escuela de dibujo organizada en 1789 dió sus frutos y se formaron muchos otros operarios.

La producción de azulejos y placas fue también importante, a juzgar por los que se conservaban en la propia fábrica como el panel con la Virgen del Pilar entre Santiago y San Pascual Bailón (Fig. 423), y en la casa de Grangel (Ainaud, 1952: 295). De gran calidad son los zócalos de la iglesia de la Sangre de Castellón, con temas de la pasión (Figs. 424 y 425), así como el viacrucis y el calvario realizado sobre placas cerámicas conservado en el Desierto de las Palmas. También son excepcionales las placas de otro calvario que se conservan en el Museu de Ceràmica de l'Alcora, realizadas según el modelo de los grabados de F. Dubercelle.

Finalmente se menciona una loza de tipo ordinario que imitaba la tierra de fuego ligur. Se trata de vajillas de pasta roja con cubiertas de plomo, trasunto de las series llamadas "à taches noires". Esta producción, poco conocida, fue también al parecer copiada en la fábrica que el duque de Medinaceli instaló en Eslida (Ainaud, 1952: 299) y en Betxí.

Una serie de bustos de D. Pedro Pablo, entre los que destaca el policromo de la Hispanic Society, nos permite conocer el aspecto del mayor impulsor de la Real Fábrica, existiendo una serie bastante difundida de los atribuídos a Joaquín Ferrer, realizados hacia 1790 (Fig. 426).



(Figura 423). Panel de azulejos de la Virgen del Pilar, procedente del patio de la Real Fábrica. Col. Bancaixa (Castellón).



(Figura 424). Panel del zócalo de azulejos de Alcora de la Iglesia de la Sangre de Castellón.



(Figura 425). Detalle de un panel de azulejos de Alcora del zócalo de la Iglesia de la Sangre de Castellón.



(Figura 426). Busto del Conde de Aranda D. Pedro Pablo realizado en tierra de pipa hacia 1790. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

3ª época (1798-1858).

Al fallecer D. Pedro Pablo el 9 de enero de 1798 sin descendencia directa, heredó la manufactura su sobrino D. Pedro Alcántara Fadrique Fernández de Híjar y Urrea, duque de Híjar. Éste visitó la fábrica el mismo año acompañado por su hijo el Duque de Aliaga. Se encontró nuevamente con una situación de tensiones internas entre los maestros al faltar la autoridad de Cloostermans. Entre las decisiones inmediatas de gobierno que el Duque toma están tanto simplificar los procesos productivos como suprimir el asiento o base de los platos y redactar unas nuevas ordenanzas (1799). A partir de ellas se establece que el gobierno compete a un Intendente, o persona que se relaciona directamente con el duque, auxiliado por dos interventores que controlan el día a día. Por consejo del alcorano y conocedor de las cuitas de la fábrica Domingo Mascarós, contrató como intendente a José Ferrer, el dueño de una de las *fabriquetes* instalada en Ribesalbes. Con ello se hacía con un director pretendidamente inteligente y capaz, y eliminaba parte de la competencia inmediata, ya que pactó en el contrato que de las doce ruedas de Ribesalbes, ocho se trasladarían a Alcora, las otras cuatro terminarían la producción en curso y después rompería los moldes de obra alcoreña y se dedicaría Ribesalbes a realizar loza económica como la de Manises, Teruel o negra de ollas, abandonando totalmente la tierra de pipa y la obra fina. Sin embargo no resultó todo tan fácil. Al incorporarse a la fábrica el 28 de marzo de 1799, Ferrer se encontró con la animosidad de sus maestros, así que sólo permaneció al frente hasta septiembre de 1800, ya que tampoco había cumplido lo pactado con el Duque y además no le satisfacieron a éste las calidades conseguidas. El nuevo intendente José Delgado escribía en 1800 *"Ferrer y Álvaro son el primero un ignorante y el segundo un facilitón que aparenta lo que no sabe y por hacer experiencias con bolsa agena quiere lucir para llevarse el mérito si se saliera con ello…"*.

El Duque solicitó prórroga de las franquicias y privilegios reales que le fueron de nuevo concedidas en 1801 y ampliadas en 1802. Reorganizó sus factorías de Madrid y Zaragoza, las únicas que constan en la etapa, y redactó un nuevo reglamento para la de la madrileña calle Luzón, con un nuevo sistema contable en el que instauraba un Contador o jefe, auxiliado de un Interventor, que debían llevarla con la ayuda de dos oficiales y un portero.

Con la casa de Híjar, al morir el X duque le sucedió su hijo Agustín Fernández y Palafox, fallecido en 1817, a éste su hija Francisca Javiera, fallecida al año siguiente, y finalmente José Rafael Fadrique, XIII duque y XIV conde de Aranda, quien promulgó las ordenanzas de 1825 e intentó rehacer la fábrica con escaso éxito ya que finalmente ésta se arrendaría a los hermanos Ramón y Matías Girona, en tratos desde 1842 y con arriendo efectivo en 1851, terminando por vendérsela en 1858. Algunos autores designan al periodo que se inició tras ello como la cuarta época. No hay duda que la Guerra de la Independencia y la inestabilidad del periodo afectaron la marcha de la fábrica. Las ordenaciones de 1810 así lo reflejan. A buen seguro que la distribución comercial se vió truncada y seguramente decayó la producción.

Al frente de los talleres estuvieron Vicente Álvaro (†1810) como maestro de pintura, nombrado además Interventor en 1810 y que contó con su hijo Pascual Álvaro como adjunto desde ese momento. Sin duda ayudó en la actualización de repertorios la contratación de Luis Poggetti como maestro de dibujo entre 1815 y 1818, antes Director del Laboratorio de Mosaico del Rey, y también de Domingo Palmerani, ambos con experiencia previa en la fábrica del Buen Retiro. Francisco Garcés destacó en los jaspes y se le encomendó desde 1810 la fabricación de la porcelana. A Cristóbal Pastor se le encomendó la pipa. Mariano Causada, tras su aventura en Onda, trabajó como maestro colorista.

Debió darse una clara continuidad entre la producción de la última etapa condal y la primera del Duque, salvo diferencias de resultados en calidades de algunos de las líneas de producto como tierra de pipa o porcelanas. José Delgado quería eliminar algunas producciones como la porcelana natural y la frita dura, ya que consideraba que ello provocaba grandes dispendios y poco provecho económico. Sin embargo, en el escaso tiempo que Ferrer estuvo en la fábrica se realizaron en porcelana un juego de tocador para el Duque de Aliaga y una vajilla para su hijo, cuya calidad fue duramente criticada por Cristóbal Pastor. También se hicieron en 1800 doce jofainas o lavapiés para la reina, con filete azul y escudo real, y "botes para mantecas para la Botica del Rey". Una de las innovaciones del periodo fue la incorporación de la loza estampada introducida por Francisco Rolandi en 1819, realizada por procedimientos calcográficos. También muy frecuentes fueron las piezas doradas de un color amarillo pálido decoradas con guirnaldas de estilo Imperio y estampados calcográficos.

Las piezas continuaron marcándose con la A pero se añadió en ocasiones un sello impreso con la inscripción "ALCORA D. DE HIJAR" y "FAB. DE ARANDA. A", muy frecuente en loza estampada y en pastas de porcelana o loza dura.

La tarifa de 1825 nos ilustra de los productos del último periodo, tras una gravísima caída de las ventas e ingresos que se registraron entre 1818 y 1822. La producción comprendía porcelana, loza, pipa blanca y estampada, y otros tipos llamados concha o rayado. A pesar de la decadencia, la Exposición de Industrias Españolas de 1827 premió a la fábrica en su centenario con medalla de oro. El Museo de Cerámica de Sèvres conserva algunas esculturas y piezas de vajilla procedentes de la donación Mieg de 1829, que en general son piezas de muy baja calidad. En escultura destaca como novedad una serie de figurillas de personajes populares semejantes a los de los grabados de Rodríguez (1801-5). Una de las conservada en Sèvres que creemos de Alcora, es igual al ciego de esos grabados. Los personajes coinciden con las representaciones que vemos en azulejería contemporánea, alguna atribuída a Alcora sin demasiado fundamento, como la de la cocina del Palacio de Benicarló.

En escultura (Fig. 427) se había fabricado un busto del Duque de Híjar (Fig. 428), otro del intendente Delgado y un medallón con el retrato de su hija y se duda sobre si algún busto de D. Pedro Pablo se realizara en ese momento. No sólo trabajó en ellas Joaquín Ferrer ya que otro Ferrer firmó unas Virtudes (Mansedumbre y Silencio) así como una escultura de Santa Inés (MCB) con una inscripción firmada "La modeló José Ferrer". De



(Figura 427). Escultura de Neptuno realizada en tierra de pipa. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1300.



(Figura 428). Busto del Duque de Híjar. Museo de Cerámica de Barcelona.

hecho se imitaron los modelos antiguos. Tras la guerra se realizaron grupos escultóricos alegóricos como el águila napoleónica devorada por el león español, o bustos y medallones de los principales protagonistas como Fernando VII y los generales Wellington y Ballester.

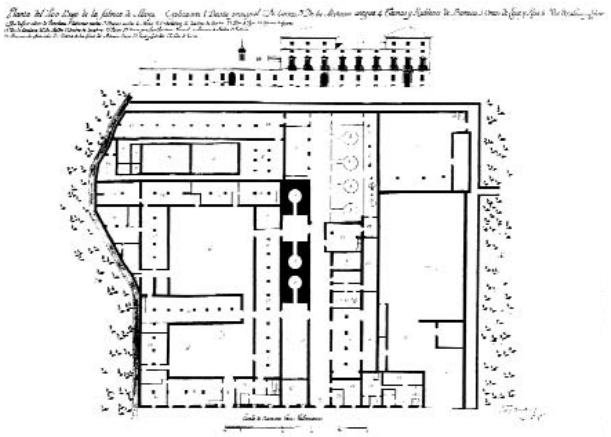
- La innovación técnica.

Para este apartado resulta de gran interés la información que nos transmiten Escrivá de Romaní (1919), J. Sánchez Adell (1973) y Codina Armengot (1980), aunque sus datos deben contrastarse documentalmente por presentar algunos errores -en especial el último-, según ha puesto de manifiesto Ximo Todolí con sus transcripciones completas y revisiones exhaustivas de la documentación (2003). En especial, resultan muy valiosas las observaciones de M. Dolors Giral (1994) y de J. Luis Porcar (1996), quien además ofrece un completa visión del contexto tecnológico contemporáneo.

El trabajo en la fábrica se organizó en varias áreas funcionales y departamentos, aspecto que se describe en las ordenanzas. Efectivamente, las ordenanzas o reglamentos son fundamentales para conocer el funcionamiento, organización interna y las responsabilidades de cada cargo de la fábrica, y nos informan de los procedimientos de suministro, de la fabricación, comercialización, contratación y formación, así como de las condiciones laborales. En las de 1727 y 1749 encontramos la gerencia compuesta por el Director Principal y un segundo director. Al primero competía la responsabilidad de la producción, de las finanzas y del orden en el trabajo, gozando de jurisdicción dentro del recinto. Bajo ellos se organizaban las cuadras de actividad dirigidas por un maestro que comprendían Dibujo, Arquitectura (con escultura y talla, modelos y matrices), Pintura, Tornos, Hornos, Muebles y Baldosas. Junto a ello estaban las oficinas de Tierras, Vidriados y Molinos, y las áreas de Provisión de tierras, Escuela de Aprendices y Ventas. Frothingham indica que D. Pedro Pablo, cercana ya su muerte, impulsó en una carta desde Épila una nueva organización de la fábrica que dividía su producción en tres unidades: una para fabricar fayenza, otra para porcelana y la última para tierra de pipa. En las Ordenanzas de 1799 se registra una nueva organización, dirigida por un Director, un Intendente Principal y dos Interventores, bajo quienes se encuentran las secciones de Pintura (Composición de colores, Calcinaciones y disoluciones, Hornos de colores, Operaciones de colorista), Escultura (Escuela de dibujo, modelos, matrices moldes), Tierra de Pipa, Obra común (mayólica), Barnices (Encargados de la era, Fritado, Preparación y aplicación, Retoques, Encacetado de piezas), Hornos y Almacén (Porcar, 1996).

Según las primeras ordenanzas la jornada laboral tenía dos turnos. De octubre a final de marzo en invierno se trabajaban diez horas, con una pausa de media hora para comer. De abril a septiembre, en verano, se trabajaba una hora más. Se estableció un régimen de sanciones y premios para los empleados, y se promocionaba a los mejores en sus especialidades. En las ordenanzas de 1749 se amplió el horario hasta las 12 h. de promedio por día (Todolí, 2002: 100).

La instalación fabril comenzó como un pequeño edificio con dos hornos, un molino de ocho muelas y dos balsas, que se amplió entre 1729 y 1735 cercando un amplio espacio, construyendo una nave para almacenar tierra y leña, perforando un pozo y añadiendo otra balsa, un horno, otro molino y una nave para almacenar loza. Entre 1743 y 1753 se añadieron a las instalaciones dos molinos de tahona, un molino para refinar el barniz, dos hornos para dorar, nuevas balsas y nuevas naves de trabajo. Sobre los hornos hay que indicar que algunos todavía se conservan en el edificio de la fábrica que aún subsiste en Alcora. La organización del espacio interior de la fábrica ha sido descrita por Dolors Giral (1996) (Fig. 429).



(Figura 429). Plano de la Real Fábrica de Loza de Alcora, realizado por José Delgado en 1805. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

Existían varios tipos de hornos, desde los de loza a los de barniz o para realizar las fritas. En general eran hornos verticales de tiro directo por convección, en los que se cocían los bizcochos en primera cocción. Para la cocción de los esmaltes y barnices era necesario usar cajas, y la variación en las técnicas de cocción exigió el cambio en la formulación de las pastas de las cajas de cocción, inicialmente hechas con tierra de San Cristóbal y después con tierra de la Sierra. En 1743 y 1753 se mencionan pequeños hornos para cocer reflejo metálico al estilo de Manises, que se caracterizaban por facilitar una cocción reductora. Entre los hornos, destaca por su originalidad la maqueta cerámica que realizó François Haly

en 1756 de un horno para cocer porcelana. Se trata de una estructura de tiro directo y doble cámara que posee una mufla en la superior (Fig. 430). En su reverso se lee *"Modele de four pour la Porselene naturele fait par Haly*



(Figura 430). Maqueta cerámica del horno para porcelana realizado por F. Haly en 1756. Museo de Cerámica de Sèvres (París).

pour Mr. le comte daranda Alcora 29e. juin de 1756". Así mismo consta que Pierre Cloostermans implantó importantes innovaciones en los hornos, construyendo un nuevo horno para tierra de pipa en 1788, y en especial en la forma de regular la combustión considerada revolucionaria ya que consiguió reducir ampliamente los tiempos de cocción. En 1790 se construyen hornos de nueva factura que pretendían conseguir mayor temperatura con leña seca de pino. Requerían veinte horas de fuego y dos días de enfriado, aunque representaban una mejora sobre los tradicionales que exigían para el bizcocho de la pipa de 38 a 40 horas de quemado. Sin embargo, las cubiertas se cocían en el horno tradicional por exigir menos temperatura. Los hornos mayores se cargaban con unas 14.000 piezas.

Un apartado que nunca se descuidó fue la formación. La primera ordenanza de gobierno de la fábrica instituía la academia de aprendices de doce a dieciséis años, que debían ser naturales del Alcalatén. Desde entonces los maestros estaban obligados a impartir clases formativas, como indica el contrato de Ochando de 1727. Tampoco se descuidaba la formación general por técnicos especialistas; así hasta 1732 permaneció en la fábrica un maestro instructor en moldes, de origen extranjero, que formó a los cinco oficiales que la fábrica tuvo en el departamento hasta 1735. En pintura, de ocho maestros tres eran extranjeros. En 1749 D. Pedro Pablo instituyó un nuevo *"Reglamento que se ha de observar en mi fábrica de Alcora para el buen regimen de sus dependientes"*, y al heredar la fábrica el Duque de Híjar dictó un nuevo reglamento de 1799 con unos artículos complemetarios fechados en 15 de julio de 1800. El cuarto reglamento fue promulgado el 1810, y aún existe el de 1825. También se becaba a los empleados para formarse fuera, así ya hemos comentado el hecho de que en 1786 Vicente Álvaro Ferrando y Cristóbal Pastor fueran mandados a París para formarse en la fabricación de porcelana y otras nuevas calidades cerámicas en la "Fabrique à la Reine" de la Rue Thiroux, factoría fundada en 1778 por Leboeuf.

La fábrica, como era habitual en la época, no estaba muy mecanizada, pero se sabe que se incorporaron molinos hidráulicos capaces de hacer una muy fina molienda, esencial para conseguir una buena tierra de pipa. Sin embargo, la falta de agua en 1789 ocasionó una importante reducción de la producción al dificultar el lavado de las tierras y la molienda. El Conde de Casal reproduce algunos de los equipos como una "máquina de sazonar" y un molino hidráulico o "molino para porfirizar barnices".

Las pastas alcoreñas para mayólica se obtenían de las arcillas de sedimentación formadas en las tierras triásicas de la zona, que según la documentación se extraían de una mina del monte de San Cristóbal. También se usaba la veta de tierra del lugar de la Font de la Sardana, la arcilla roja de Olleros, y como desengrasante las rocas silíceas de Alcorna.

La producción de porcelana fue difícil y costosa por no hallar las materias primas necesarias en España. Mientras Álvaro y Pastor estaban en París, el conde les mandaba muestras de tierras para que experimentasen su utilidad para conseguir porcelana, incluyendo las margas de La Barrera con la que se fabricaba la loza de Oviedo. En la época se hizo con tierra de Limoges, piedra y petuncé (del chino petun-tse, feldespato). En Alcora se usó piedra calcárea, cristal de roca, bórax, alumbre y flor de azufre. También se incluyó en algunas fórmulas la tierra de S. Pol, hallada por Alvaro y Pastor al regresar de París, arcilla de Tortosa descubierta por Abadía y piedra de La Jana (proximidades de Tortosa).

Uno de los productos más apreciados de Alcora en su tiempo fue la tierra de pipa. Martín realizó una famosa tierra de pipa con arena de Fansara y del Mas de Quaresma, tierra de Fansara, sal común y tierras de San Vicente y Araya. Esa fórmula era llamada *pipa antigua* y dió como resultado un cuerpo muy compacto de color cremoso, que se acababa en bizcocho o con cubierta realizada con minio, sal, arena, cristal, alumbre, potasio y barniz. Pierre Cloostermans creó otra reduciendo las operaciones a dos al eliminar la frita, usando tierra de Araya, del Viso del Marqués, piedra de La Jana calcinada y una cubierta de minio, cristal, sal marina y arena del Mas de Quaresma (Frothingham, 1940: 78). Pastor y Álvaro desarrollaron otra, de menor interés comercial, que requería una frita previa de porcelana. Una nueva fórmula que incluía el pedernal se realizó en 1800, cuya fabricación parece que perduró hasta 1810.

El modelado se realizaba a torno, pero es sabido que desde 1733 se empezaron a fabricar los platos con molde y se amplió la producción, hasta entonces de vajilla, con los adornos escultóricos, de modo que se atendió a los propósitos del conde de *"no concretarse a la fabricación de vajillas, sino llegar a producir adornos de casas y jardines a precios más económicos que los pagados usualmente por los artículos importados"* (Sánchez Adell, 1973: 29). En 1789, bajo la gerencia de Domingo de Abadía y la dirección técnica de Pierre Cloostermans, había en la fábrica 32 tornos o ruedas de loza, cuatro destinadas a porcelana y cinco a tierra de pipa, y la producción anual alcanzó un centenar de hornadas.

La escultura se realizaba en la Quadra de Dibujantes Arquitectos y Tallistas, al frente de la cual

estaba el Regidor o maestro principal. Éste trazaba el esbozo sobre papel y después ejecutaba la figura en tres dimensiones (Fig. 431). Los oficiales estudiaban el modelo, señalaban su despiece y creaban los moldes para conseguir los primeros vaciados de escayola y de ahí sacar el molde de tiraje. La especialidad ha merecido una exposición monográfica y un importante catálogo en el que se estudia con detalle la historia escultórica de la Real Fábrica (Grangel, 2005).



(Figura 431). Bustos de caballero y dama. Museo de Cerámica de Barcelona.

Existió desde siempre una intención de mejorar la producción y de dejar en formularios los logros que se iban adquiriendo. Así se conserva el documento *"Recetas de los colores que se usan en mi fábrica de Loza de Alcora"* (1749), firmadas por Olerys, Jacinto Causada, Julián López y José Ochando, las *"Rezetas para Bernizes"*, los *"Secretos de Christian Kniffer sobre la loza y porcelana"* (1764) y el *"Quaderno de rezetas de vernizes y colores para cuarenta y ocho oras de fuego o cinquenta"*, hecha para alfareros o vajilleros, recopilado por Jacinto Causada en 1765. Aún están las *"Prescripciones de como pintar en diferentes colores sobre porcelana"* y la *"Preparación de colores metálicos y barnices"*, todo ello publicado en la obra del Conde de Casal (1919). Suponen más que un mero formulario ya que muchas recetas están escritas explicando detenidamente los pasos a seguir para conseguir buenos resultados. Ello pasa por ejemplo con la fórmula *"Dorado de Manises"* (Fig. 432 y 433), que ya hemos comentado en el capítulo anterior. Los maestros poseían sus propios libros de notas, así Martín se queja del robo del suyo, y Cloostermans hecha en falta el que tenía para gobierno de la fábrica a su regreso de Cataluña en 1795, por lo que le pide al conde que adquiera en Madrid las *"Lecciones de Chímica theórica y práctica de la Academia de Dijon"* para remitírselo.



(Figura 432). Jarrón de Alcora decorado en reflejo metálico. Col. particular.



(Figura 433). Mancerina y jícara decorados en reflejo metálico sobre fondo azul.

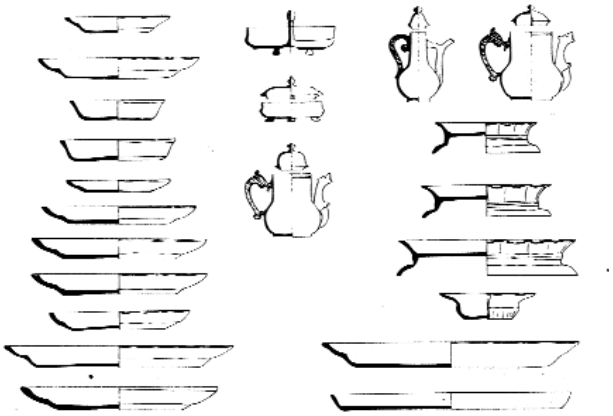
En la fábrica era muy apreciado el cobalto, o zafre, de Holanda, y se intentaba conseguir éste sobre otro cualquiera a pesar de las trabas oficiales que obligaban a adquirir zafre aragonés o a comprarlo en el estanco de Valencia. En cuanto al plomo, fundamental para producir las cubiertas estanníferas, debía comprarse en el estanco de Valencia, pero D. Pedro Pablo solicitó permiso para explotar unas minas locales en Alcora y que mientras éstas no rindieran pudiera comprar hasta 1200 quintales sin pagar derechos, o si éste no estuviera disponible pudiera obtener en esas condiciones el plomo de Falset (Tarragona). De hecho se había adquirido ese mineral hasta 1737 cuando los administradores del estanco de Valencia protestaron por el privilegio y la fábrica fue obligada a proveerse en él. En la solicitud de privilegio de 1753 se solicitó importar, libres de impuestos por quince años, hasta 400 quintales de estaño llamado Olanda, 40 de cobalto o zafre, 50 de esmaltines, uno y medio de púrpura y 40 de antimonio por año.

La madera era otro bien esencial tanto para los embalajes como para la quema de los hornos. La tala estaba fiscalizada por la Marina, y por tanto a veces existían dificultades para su suministro, por lo que se solicitó en ocasiones, como en 1753, el uso de pinos defectuosos no útiles para la construcción naval, explotándose los pinares de Peñagolosa y de Vistabella del Maestrat. La leña se obtenía del propio término, aunque se solicitó la explotación del vecino de Villafamés.

- La producción y comercialización.

Los sistemas de ventas y comercialización han sido descritos exhaustivamente por Ximo Todolí (2002: 40, 134, 143 a 180). Los productos de Alcora eran vendidos incluso en Roma, Nápoles, otras ciudades italianas, Francia y Portugal. En 1753 se solicitó la exención en la exportación a América por el puerto de Cádiz, desde donde se remitieron piezas ya en 1733. En América ha sido hallada en abundancia en lugares tan remotos como Buenos Aires. La venta se realizaba a través de los llamados depósitos o factorías, existiendo una amplia red que en 1730 tenía sedes en Madrid, Barcelona, Tarragona, Tortosa, Girona, Toledo, Valencia, Murcia, Cartagena, Cádiz, Puerto de Santa María y Palma de Mallorca. Para ser vendida en éstas o a través de arrieros y al por menor en la misma fábrica, la mercancía debía disponer de un certificado de procedencia firmado por el gobernador de Castellón.

Formas. Las solicitudes de exenciones o privilegios fiscales a la Junta de Comercio se acompañaba siempre del envío de una muestra de la producción. Así Sánchez Adell cita que en 1736 ésta incluía escribanías, mancerinas (mazerinas, sic.), platos, jarras, teteras, pirámides, láminas, salvillas y jícaras. En otra relación de 1753 la variedad es mucho más amplia e incluía adornos de mesa, salvillas, cajas con figuras de animales (perros, leoncillos), de reloj o simples, tinteros, platillos, platos de diferentes tamaños que se describen con la terminología general valenciana (de polla, de media polla), de concha (crespinas), jícaras, estatuas, ensaladeras, escribanías, fruteros, vinagreras, velones, floreros, botes, toneles, etc. Alcora difundió en España el servicio de mesa "a la francesa" (Fig. 434 y 435), que incluía azucareros, bandejas, botellas, cubos o refrescadores, mangos de cuchillo, cucharones y cucharas de té o café, sope-



(Figura 434). Tipologías de una vajilla de Alcora conservada en Sarrià (Mallorca). Col. particular.

ras, salseras, salvillas, zafas, vinagreras, terrinas, ensaladeras, teteras y chocolateras, platos hondos y llanos, compoteras y ensaladeras, además de juegos de chocolate y desayuno (Fig. 436) que incluían mancerinas (Fig. 437), jícaras y tazas de diversos tamaños, cafeteras, teteras, etc. También se introdujeron las piezas decorativas de fantasía, como los llamados platos de engaño en los que las frutas compartían el plato con lagartos o reptiles, todo en cerámica de acabado muy realista, y figurillas o centros de mesa, floreros, candeleros, bustos, placas religiosas (Fig. 438) o mitológicas (Fig. 439), lámparas, ornamentos para chimeneas, placas para mesas, junto a piezas funcionales de tocador como las cajas para peines, las jaboneras, las polveras, los perfumadores, cajas para rape o incluso para guardar las pipas, y otros elementos para el ornato personal como puños de bastón, etc. Junto a ello pervivían un sinnúmero de formas tradicionales como las bacías barberas, los aguamaniles, palanganas, los barreños, las escupideras, los vasos de retrete, etc.

Las decoraciones se describen con los apelativos de *"China, China holandesa, China Costur, nueva moda China, puntilla, puntilla holandesa, puntilla fina y de Mallorca* (mencionada en 1736), *varias otras puntillas, de aprendices, jaspe, países, de rosca, con Niño, de frutas varias, Dibujos diferentes, flores naturales"*, etc. (Escrivá, 1919; Ainaud, 1952; Sánchez Adell, doc. LXXXVI, 1973). En un primer momento se iniciaron las decoraciones en azul de cobalto, y en un documento se indica que se empezó a decorar con policromía en 1730 usando los colores *"pajizo, verde, color oliva, rojo bajo y azul"*.

En los modelos figurados o con escenas, denominados historiados en la fábrica, fue muy importante la obra de grandes grabadores como ha expuesto José y Pitarch (2005: 35-37, 45-47, 67-69). Ya se ha mencionado la influencia de Tempesta por ejemplo, pero en obras concretas se copian, por citar algunas, escenas de las *"Expressions des Passions de l'âme"* de Le Brun, de las letanías Lauretianas de la Virgen de los hermanos Klauber, de F. X. Habermann, de Sebastián Leclerc en una escena de la Casta Susana, o de Aegidius Sadeler II, patente en una placa con el entierro de Cristo del MCB, e incluso Callot, en la placa con las tentaciones de San Antonio de la Hispanic Society (HSNY). La influencia es patente también en otras obras profanas como el plato con escenas de París inspiradas en grabados de Martinet, posible obsequio del conde Pedro Pablo al chevalier de Barrau (HSNY), algunas piezas con escenas del Quijote tomadas de grabados de J. Joaquin Fabregat (HSNY), la Apoteosis de Carlos II, inspirada en el grabado de M. Salvador Carmona, o las placas de los cuatro elementos basadas en P. Aveline, e incluso la serie de la fauna de



(Figura 435). Piezas de la vajilla de Sarrià. Col. García Ruiz.



(Figura 436). Juego de café con decoración de flores alemanas. Col. particular.



(Figura 437). Varias mancerinas con diferentes decoraciones. Col. particular.

Alcora que en parte sigue modelos de la "Histoire des Oiseaux" de F. N. Martinet.

Una primera seriación exhaustiva de la producción fue expuesta por el conde de Casal, que ha sido seguida por todos los estudiosos de la loza de Alcora. Recientemente destaca el esfuerzo de M. Dolors Giral y M. Antònia Casanovas en su propuesta sistemática del catálogo L'Esplendor de l'Alcora (1994), junto al clarificador estudio en relación con las fuentes de inspiración de Elvira Gual Almarcha (1998) que utilizaremos como base de la seriación. La cronología precisa de posteriores aportaciones de Grangel (2000), Todolí (2002, 2005) y Mañueco (2005).



(Figura 438). Benditera con imagen de Santa Bárbara. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1175.



(Figura 439). Placa o cornucopia con alegoría de la tierra, basada en un grabado de P. Aveline. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1309.

- Series decorativas de la loza de Alcora. Siguiendo las propuestas de M. A. Casanovas y de Díaz Manteca, nos parece apropiado distinguir los grandes grupos estilísticos y las series de temas principales. Gual Almarcha (1998) distingue en la seriación el estilo y el género, siendo el primero el grupo estilístico y el segundo la clase dentro de un grupo que nosotros llamamos serie. Los marcos cronológicos no son rígidos, ya que una determinada decoración no se circunscribe necesariamente a una de las etapas productivas en las que se divide tradicionalmente la historia de la fábrica. Por ejemplo, los elementos barrocos como la cenefa Bérain seguían fabricándose muy avanzado el siglo XVIII, e incluso hemos visto como los modelos rococó de Julián López eran tachados de antiguos por Abadía. Todo ello plantea una compleja sucesión cronológica que deberá tenerse en cuenta a la hora de estudiar la producción alcoreña.

Barroco:

- Producción de influencia francesa. La llegada de artistas franceses en el mismo momento de su fundación trajo a la fábrica elementos ornamentales como puntillas, encajes y lambrequines, propios del estilo Luis XIV, que se desarrollaban en una decoración geometrizada en las orlas, completada por *candelieri* o medallones, cuyos orígenes remotos deben buscarse en la Escuela de Fontainebleu. Gual Almarcha llama a estas series géneros Bérain, Tempesta o Olerys, y distingue también una influencia italiana en las piezas con escenas figurativas a lo Tempesta o Frans Floris dentro de esa influencia, que se inspiran, en todo o en parte, en los habituales repertorios de grabados de autores como Alberto Durero, J. B. Santerre, Sébastien Le Clerc o Raphael Guidi, cuya relación ha estudiado prolijamente esta autora.

Serie Bérain (Fig. 440). Se caracteriza por la presencia de puntilla en el borde y de composiciones internas formadas por estructuras fantásticas y simétricas con grutescos. Las orlas o puntilas recibían diferentes nombre (fina, de Mallorca, Holandesa -desde 1749-) y parece que pueden secuenciarse cronológicamente. Se incluyen en ésta el subgénero de medallones figurativos o Tempesta, con escenas de caza o de alegorías, realizadas por autores como Edouard Roux, Pere Rubert, M. Gras, Jacinto Causada, Manuel Mas, Cristófol Rocafort, Miquel Soliva y Pedro Valentín. Al principio se desarrolla exclusivamente en azul y al parecer fue hacia 1732 cuando empezó a utilizarse la policromia. Las cenefas Bérain se utilizarán hasta bien entrada la segunda época, como demuestra un aguamanil con heráldica de los dominicos que presenta la marca A exigida en 1784 (Todolí, 2005).



(Figura 440). Crespina de Alcora de influencia francesa.

Serie Olerys (Fig. 441). Según la identificación clásica, hoy puesta en tela de juicio, presenta motivos florales en guirnaldas colgantes de modo contínuo y simétrico en las cenefas y pequeños ramilletes y festones que se distribuyen ordenadamente. Todolí argumenta en contra de su origen alcoreño al no haber podido localizar ninguna pieza con rasgos típicos de esta fábrica (2002: 240), que por otra parte suelen portar la marca de la manufactura Laugier y Olerys establecida en Moustiers. El detalle de los meda-



(Figura 441). Terrina con tapa firmada por Olerys, de la serie antes atribuída a Alcora. Museo de Cerámica de Barcelona.

llones, extraño a lo alcoreño incluso en piezas como la fuente de Orfeo del Museo Arqueológico Nacional, y el hecho de que la posición de Olerys en la fábrica fuera la de Regidor y no mero pintor, hacen difícil defender que éste pintara piezas en Alcora.

Serie de influencia de Rouen (Figs. 442 y 443). Se distingue del Bérain por una cenefa de encaje grueso que puede ser monocroma en azul o policroma. Esta decoración se asocia a los llamados Lambrequines, mencionados en los listados de la fábrica. Su invención se relaciona según Elvira Gual a Julián López y José Ochando, aunque por su origen se mencionó también la posible paternidad de Roux. De todos modos la cita pertenece a 1749, cuando este pintor ya no estaba en la fábrica ya que se fue en 1735, y desaparece de los listados en 1764.



(Figura 442). Salvilla policroma de la serie de influencia de Rouen. Col. particular.



(Figura 443). Mancerina de Alcora. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1230.

- Producción de influencia oriental. Las decoraciones orientales fueron imitadas en los llamados chinescos. Gual indica que los chinescos se iniciaron en Alcora en 1735, bajo la dirección de Joseph Olerys, quien fue su introductor, y se mencionan en la relación de objetos remitidos a Madrid en 1736. En el memorial de Lalana de 1764 no se menciona por lo que parece que ya no se fabricaba. Algunas piezas están realizadas en dorado, según la fórmula de 1749. Dentro de éstos podemos distinguir dos series diferenciadas:

Serie Chinescos (Fig. 444). En los inventarios testamentarios del D. Buenaventura de 1741 se menciona "obra de chinería" por lo que podemos deducir que ya se producían piezas de este tipo. Presentan personajes, flores, pequeños animales como zancudas o libélulas, e incluso arquitecturas -las llamadas pagodas- de inspiración oriental. Podemos distinguir tres subgrupos a partir de su cromatismo, desde piezas realizadas en monocromia azul, con predominancia de tonos calientes (rojos, rojizos, ocres, a veces verdes), y policromas con azules verdes y amarillos que también pueden incluir pinceladas de ocres rojos. La documentación indica "china colores" desde 1736 y desde 1753 "costur, azul, olandesa y colores".



(Figura 444). Salvilla con decoración de chinescos. Col. particular.

Rayado rojo (Fig. 445). Son piezas policromas que se recocnocen por su pequeña vegetación de inspiración oriental, finamente rayada en rojo, que incorpora aves exóticas o arquitecturas.



(Figura 445). Plato con decoración de la serie de hojas con rayado rojo. Col. particular.

- Rococó. Las producciones de este estilo se caracterizan por la omnipresente rocalla, aunque generalmente se distinguen subseries por su propia singularidad.

Serie rocalla (Fig. 446). Se atribuye a Olerys su creación en Alcora. De hecho, una placa con amorcillos y rocalla aparece fechada en 1735 (MCB). Se presenta como un motivo formado por acumulación de conchas, piedras u hojarasca que forma unos marcos asimétricos a menudo enlazados con mascarones, con un sombreado que les da relieve. Suelen formar medallones que encierran arquitecturas o escenas. Aparece mencionada en las series de Mamés Lalana como talla, y se indica que se pinta en la "Andrómica fina", "Andrómica regular" y "perrito", por presentar un perrito con talla en el centro, aunque también es frecuente con la Madamita.



(Figura 446). Plato con rocalla y arquitecturas. Col. particular.



(Figura 447). Plato de la serie de trofeos. Museo de Cerámica de Barcelona.

Trofeos militares (Fig. 447). El género también conocido como "fanfare" presenta elementos de rocalla con tambores, estandartes, cañones, alabardas y lanzas.

Serie Álvaro. La combinación de la rocalla con un sol radiante se definió como "género Álvaro", al entender que su creador fue Vicente Alvaro Ferrando, becado en París en 1786. Se describe en los listados como "Andrómica fina", o "adornos de Talla con sus casalicios, y surtim.". La "Andrómica regular" presenta pequeñas escenas o "paises" rodeados de rocalla.

Tierra de pipa rococó. La tierra de pipa, con un acabado de vidriado y color ocre brillante o amarillo terroso, se empezó a producir con François Martín y seguramente las primeras piezas seguían modelos rococó.

Neoclásico.

Dentro de este grupo caben también algunas de las llamadas series de Lalana, cuya cronología se inicia en 1764-65, aunque sin embargo su memorial se redactó en 1775. En él se cita "madamita, jaula con su pajarito, navío, flores naturales, ramito, fuente, trofeos, perrito, Andrómica fina y Andrómica regular". Estas series son las más frecuentes entre los productos de las fábricas imitadores, y encontramos muchas de ellas marcadas con las M, O o R. Por ello perduran claramente hasta 1784 y posi-

blemente hasta inicios del siglo XIX, aunque esto no se puede precisar.

Serie Madamita (Fig. 448). Caracterizada por unos pequeños bustos, siempre femeninos, entre flores y rocallas.



(Figura 448). Plato con decoración de "Madamita". Museu de Ceràmica de l'Alcora.



(Figura 449). Plato con decoración de "navíos". Museu de Ceràmica de l'Alcora.

Serie de los barcos o navíos (Fig. 449). Presenta pequeños barcos con elementos florales parecidos a los de ramito.

Serie de las flores naturales. Las flores naturales se pintaron desde 1735 y su diseño parece corresponder a Olerys, destacando en las series más antiguas unas bandas florales de aspecto carnoso en las que flores azules combinan con otras ocre-rojizas, marrones o verdes. Todolí presenta un plato del Museo de Cerámica de Barcelona con esta decoración. En otro grupo predominan los pequeños *"bouquets"* de colores cálidos, parecidos a las series del "Cacharrero". Las producciones de segunda época pueden describirse como un ramo floral de corte realista al que se añade en este periodo *"una mariposa picando dichas flores"* en el centro, orlada con flores iguales aunque menores, a veces transformadas en rocalla.

Serie del ramito o "el Cacharrero" (Fig. 450). Aunque se distinguen en la propuesta de "L'Esplendor de l'Alcora", realmente es un mismo grupo con dos variantes según indica Lalana: un "ramito morado" y un "ramito nuevo". En el primero podemos incluir piezas decoradas con pequeños ramilletes de frutos y hojas partidos con



(Figura 450). Fuente de la serie del "Cacharrero". Col. particular.



(Figura 451). Fuente con el tema "Fuente" o del chaparro. Museu de Ceràmica de l'Alcora.

los colores amarillo, naranja o verde (cacharrero). Se distingue dentro del grupo el motivo llamado "chaparro" (Fig. 451), consistente en un árbol con futos rojos, como si fueran pequeñas naranjas, llamado "fuente" por Lalana al presentar pequeñas fuentecillas. Otra serie se caracteriza por su flor de pétalos azules (ramito) (Fig. 452). Existen piezas del "ramito" monocromos en azul.

Jaspes (Fig. 453). La imitación de las vetas del mármol o de los jaspes se menciona ya bajo Olerys en 1735. En 1753 se nombran de nuevo, y se citan en la relación del estado de la fábrica en 1761-63. En 1765 Jacinto



(Figura 452). Plato de la serie del "ramito". Col. particular.



(Figura 453). Plato decorada con jaspes y con marca A. Col. particular.

Causada incluye una receta de "colorado para jaspes". Cloostermans es contratado expresamente para hacer "jaspeada, estilo Strasbourg", y en 1800 todavía se relacionan piezas jaspeadas hechas por Garcés.

Tierra de pipa neoclásica (Fig. 454 y 455). Las producciones de Cloostermans iniciadas desde 1787 o 1788 ya debieron incorporar modelos neoclásicos debido al poco aprecio que Abadía manifestaba por los modelos anteriores.



(Figura 454). Frutero de tierra de pipa. Museo de Cerámica de Barcelona.



(Figura 455). Bandeja de tierra de pipa. Museo de Cerámica de Barcelona.

Estilo de Sèvres (Fig. 456). A Cloostermans se debe también posiblemente la introducción de la porcelana tierna que se fabricaba siguiendo los modelo de Sèvres en estilo neoclásico, copiando elementos como el servicio encargado en 1785 por la reina María Antonieta a dicha fábrica. El principal pintor de porcelana fue durante mucho tiempo Vicente Álvaro, y trabajaron también Vicente Escuder, Julián Mas y Pedro Cloostermans hijo. La marca A que portan la mayoría de las piezas evidencia su producción en los quince últimos años del siglo XVIII.



(Figura 456). Plato de procelana del estilo Sèvres. Col. particular.

Flores alemanas (Fig. 457). La decoración se aplicó sobre porcelana y loza y al parecer fue introducida por Vicente Álvaro a su retorno de París. Imitaba las rosas y flores naturalistas introducidas por Meissen y popularizadas por Estrasburgo desde 1771. Destacan por su color rosa púrpura en los ribetes y por el juego de claroscuro con el que se pintan las flores al "petit feu".



(Figura 457). Par de tazas de porcelana con decoración de "Flores alemanas". Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1213 y 1/1203.

Imperio.

Dicho estilo se inicia en 1808, por lo que con toda probabilidad perduraron en la tercera época las series de cronología más avanzada del periodo anterior. Evidencian este estilo algunas decoraciones con las guirnaldas típicas que combinan con medallones de estampado (Fig. 458), decoración de loza introducida al parecer en 1819.

Reflejo dorado (Fig. 459). En un color amarillo pálido se fabricaron gran cantidad de vajillas decoradas con guirnaldas, cintas y roleos.



(Figura 458). Taza con decoración estampada, post 1819. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1194.



(Figura 459). Plato con decoración dorada estilo Imperio. Museo de Cerámica de Barcelona.

- Las *fabriquetes*: imitadores y competidores de la Real Fábrica de Loza de Alcora.

La imitación empezó pronto en otros centros alejados, ya que José Causada marchó a Talavera de la Reina en 1743. En 1755 José Ochando fue detenido en Utiel por llevar dibujos y notas en su camino hacia Cantabria para trabajar en la fábrica de D. Juan Fernández de Isla. Sin embargo, en Valencia y en la propia jurisdicción condal, se intentó imitar la producción alcoreña en proyectos impulsados por los mismos operarios de la fábrica. El origen de las *fabriquetes* hay que buscarlo en el hecho de que Pedro Garcés pretendiera fundar una fábrica en Valldecrist (causa de 1746). Según parece se apropió de moldes y materiales, por lo que sufrió proceso por ello, resultando absuelto.

En 1784 el problema de las fábricas imitadoras se había convertido en grave, saltando a la luz pública con la promulgación de la instrucción de la Junta de Comercio que hemos comentado. En este momento existían en Alcora cuatro fábricas imitadoras: la de Vicente Ferrer, Francisco Badenes, Joaquín Ten y Nadal Nebot. Muchas de ellas son antiguos talleres alfareros reconvertidos según ha dado a conocer Eladio Grangel (2003). Ximo Todolí (2003: 196) demostró que las iniciales O, R, M que pueden verse sobre algunas piezas obedecen a esta regulación y representan las poblaciones en las que se fabricaba loza contrahecha de Alcora (Onda, Ribesalbes, Manises). En 1787 se obliga a identificarlas con marcas o letras distintas de la A, por lo que, de igual modo, se acordó en 1788 que las marcas F, B, T y N representasen a Ferrer, Badenes, Ten y Nebot.

En relación con las fábricas de Alcora, se sabe que Nadal Nebot estableció una fabriqueta ya en 1777 en la mitad del taller que adquirió de Josep Carot, conviviendo la producción de loza que inicia con la de ollas del antiguo propietario. De las fábricas de Francisco Badenes, de família de alfareros, y de Vicente Ferrer Carnicer, se tienen noticias menos concretas aunque se sabe que estuvieron en el barrio alfarero del convento de franciscanos descalzos.

Desde 1778 Mariano Causada se asoció con Miguel Guinot para crear una fábrica en Onda. Sufrió proceso por apropiación indebida de moldes y otros bienes pero resultó absuelto. Tras volver a la Real Fábrica en 1780, le volvemos a ver en aventuras fabriles ajenas asociado a Joaquín Ten en 1785 en una fábrica que el conde conseguirá cerrar en 1789, cierre que se hará efectivo tras pasar la propiedad del taller al propio conde en 1790 (Grangel, 2003).

En Manises (Pérez Camps, 1996), según recoge Rafael Valls, se instalaron operarios de Alcora en el último tercio del siglo XVIII, ayudando a variar la producción de la población al hacer loza fina. La fábrica de José Morera, instalada en 1786, fue adquirida por Miguel Royo y García para renovar la producción y tranformarlo en espaciosa fábrica. Cavanilles menciona en 1797 que de 34 fábricas en Manises, había cuatro donde "se imitan las lozas de Alcora". En 1800 constan hasta seis fábricas trabajando el nuevo género. Además se fundó el Montepío Militar para pobres hacia 1787, cuyo interés era exclusivamente fabricar loza actualizada como la alcoreña.

En 1800 se menciona en un informe la fábrica de Biar. Parece que la familia Amorós se trasladó de Alcora a Biar donde inició una producción de loza polícroma, al principio imitadora de Alcora y más tarde de las policromas populares de Manises que alcanzaron gran difusión desde mediados del siglo XIX al primer tercio del siglo XX (Schütz, 1991).

Los productos de estas fábricas imitaban especialmente las series más populares, como las del cacharrero, ramito, y derivadas de éstas. Sin embargo en algún caso se habla de productos de pipa, y se sabe que Bechí fabricó loza de cocina del tipo ligur, es decir, los platos marrones decorados con manganeso de las series denominadas "à taches noires".

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA Avec - Gremio

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS

Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

14. BIBLIOGRAFIA

ÁLVARO ZAMORA, Mª Isabel. "Los Causada, entre Aragón y Alcora", *Artigrama, 11*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1995, pp. 279-297.

ÁLVARO ZAMORA, Mª Isabel. "Aragón y Alcora. Relaciones, influencia y adaptación de la moda alcoreña en los alfares aragoneses", [55p.], separata de *El Conde de Aranda y su tiempo, Institución Fernándo El Católico* (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000, pp. 479-524.

ÁLVARO ZAMORA, Mª Isabel; "La pila bautismal de la iglesia de San Martín de Salillas de Jalón (Zaragoza). Una pieza inédita de Alcora (1787)", *Artigrama, 20*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2005, pp. 407-424.

FUNDACIÓ BANCAIXA. Alcora. *Un siglo de Arte e Industria / Un segle d'art i indústria*, Bancaixa, Obra Social, Castellón, 1996, 297 pp.

CASANOVAS, Mª A. "Influencia de Alcora en otras manufacturas españolas", en Cat. Exp. *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII*, Ajuntament de Barcelona/Electa, Barcelona, 1994, pp. 29-31.

CASANOVAS, Mª A. "Trascendencia de la Cerámica de Alcora en la Cerámica Española" en Actas del IV Simposio de *Investigación Cerámica y Alfarera*, celebrado en Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993, Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 105-110.

CASANOVAS, Mª A. "Cerámica de Alcora, Onda y Ribesalbes" en Trinidad Sánchez-Pacheco (Coord.) *Cerámica Española. Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 387-436.

CASANOVAS, Mª. A. "Innovaciones técnicas y primicias artísticas", en FERRER BENIMELI, J. A.; SARASA, E. y SERRANO, E. (coord.), *El conde de Aranda y su tiempo*, Congreso Internacional, Zaragoza 1998), Zaragoza, 2000, tom. II, pp. 463-477.

CERÁMICA DE ALCORA EN LA COLECCIÓN DEL BANCO HISPANO-AMERICANO: [Exposición] Julio-Agosto 1989, Torre de Don Borja, Fundación Santillana, Santillana del Mar, 1989, 96 p.

CODINA ARMENGOT, E. *Aportación documental a la historia de la Real Fábrica de Loza Fina de Alcora*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1980.

COLL CONESA, J.; DOMENECH CARBÓ, M. T.; VALTUEÑA MARTÍNEZ, T.; AURA CASTRO, E. "A propósito de la restauración de una Salvilla de Alcora. Estudio analítico y aspectos tecnológicos", en *Actas del XI Congrés de Conservació i Restauració de Béns Culturals*, Servei de Publicacións Diputació de Castelló, Castelló, 1996, pp. 815-823.

CONNORS MCQUADE, M. *Splendor of Alcora. Spanish ceramics of the eighteenth century in the collection of the Hispanic Society of America*, Hispanic Society of America, New York, 2000, 21 p.

DIAZ MANTECA, E.; PERIS DOMÍNGUEZ, J. "Fichas catalográficas", en *Alcora. Un siglo de Arte e Industria. Un segle d'art i indústria*, Bancaixa, Obra Social, Castellón, 1996, pp. 246-293.

DÍAZ MANTECA, E.; PERÍS DOMÍNGUEZ, J.; PORCAR, J. L. (1996). Alcora: Un siglo de arte e industria / Un segle d'art i indústria, Fundació Caixa Castelló, Castellón-Valencia, 1996.

DÍAZ MANTECA, E. "La Cerámica de Alcora, cien años de creación artística", en en Alcora, un siglo de Arte e Industria, Bancaja, Castellón, 1996, pp. 69-167.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel (conde de Casal); Historia de la cerámica de Alcora, Madrid, 1919.

ESPLENDOR DE ALCORA. CERÁMICA DEL S. XVIII, EL: [Exposición] Palacio Real de Pedralbes, 5 octubre 1994 - 26 de marzo 1995, Museu de Cerámica de Barcelona, Barcelona, 1994, 155 p.

FROTHINGHAM, A. W. "Manufacture of Creamware at Alcora", Notes Hispanic. The Hispanic Society of America, Nueva York, 1945, pp. 71-93.

FROTHINGHAM, A. W. "Alcora statuettes after bronzes by Giovanni Bologna", *The Connoisseur*, Nueva York, 1957.

FROTHINGHAM, A. W. "The Count of Aranda. Portraits in Alcora Ceramics", Reprinted from *The Connoiseur Year Book, 1960. The Hispanic Society* of America, Nueva York, 1960, pp. 32-45.

FROTHINGHAM, A. W. "Vicente Alvaro pintor de porcelana en Alcora", *Archivo Español de Arte*, XLII, pp. 329-338.

GIRAL, Mª Dolores. "Aspectos técnicos de la cerámica de Alcora", en Cat. Exp. *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII*, Ajuntament de Barcelona, Electa, Barcelona, 1994, pp. 25-28.

GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Cerámica valenciana. La Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda en Alcora". *Cerámica Industrial y Artística*, año II, núm. 7, Barcelona, mayo de 1932, pp. 193-199.

GONZALEZ MARTI, Manuel, "La Sala de las Alcoras en el Museo Nacional de Cerámica". Feriario, Año XXX, nº 32, Valencia, Feria Muestrario Internacional, 1968, 9 p.

GRANGEL NEBOT, E. "La cerámica artística de Alcora. Desde el Conde de Aranda hasta nuestros días", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 33 nº 6, noviembre-diciembre 1994, pp. 345-348.

GRANGEL NEBOT, E, Museu de ceràmica de l'Alcora. Noves adquisicions, Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2000, 109 p.

GRANGEL NEBOT, E, "La cerámica de aplicación arquitectónica de Alcora", en *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 131-135.

GRANGEL NEBOT, E. *L'Escultura a la Reial Fàbrica del comte d'Aranda*, Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2005, 154 p.

GRANGEL NEBOT, E.; FALCÓ, V. La cerámica olvidada. Los Nomdedéu. Alfareros en l'Alcora durante 300 años, Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2003, 117 p.

GUAL ALMARCHA, Elvira. *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*, Publicacions de la

Universitat Jaume I, Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló, Castelló, 1998, 268 pp.

HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. La colección de cerámica de Alcora, The Hispanic Society of America: [Exposición] / Estudio Antoni José i Pitarch; notas de restauración Carmen Pérez García, Catálogo Margaret Connors McQuade. Fundación Blasco de Alagón, Castellón, 2005, 382 p.

JOSE I PITARCH, A. "La Real Fábrica de Loza de Alcora durante las casas de Aranda y de Híjar (1727-1858)", en AA.VV. *La colección de cerámica de Alcora. The Hispanic Society of America*, Castellón, 2005, pp. 21-101.

MAÑUECO SANTURTÚN, C. *Cerámica de Alcora. La colección del Museo Arqueológico Nacional*, cat. de la Exp. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2005, pp. 17-99.

MARTÍN ARREDONDO, P. "Lozas y porcelanas tiernas de Alcora en el Museo de Artes decorativas de Paris. 1ª aproximación a una serie desconocida", *Estudis Castellonencs*, nº 8, Diputació de Castelló, Servei de Publicacions, Castellón, 1998-1999, pp. 119-145.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. *Cerámica de Alcora*: 1727-1827. Textos Carmen Mañueco Santurtún, Inmaculada Barriuso Arreba. Ministerio de Cultura, Madrid, 2003, 102 p.

OLUCHA, F. "Noves dades per la historia de la fábrica de Alcora". Estudis castellonencs, nº 4, Castelló, 1988, pp. 365-373.

OLUCHA, F. *Cerámica de Alcora y Ribesalbes de la colección del Museo de Bellas Artes de Castellón*. Castillo de Peñíscola del 8 al 11 de Septiembre de 1990 [Exposición], Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló, 1990.

PÉREZ CAMPS, Josep. "La Cerámica de Manises antes y después de la Fundación de la Fábrica de Alcora", en *Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera*, celebrado en Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993, Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 105-110.

PERIS DOMÍNGUEZ, J. "La Real Fábrica de Alcora, una industria de la Ilustración", en en Alcora, un siglo de Arte e Industria, Bancaja, Castellón, 1996, pp. 11-67.

PORCAR, J. L. "El contexto tecnológico", en Alcora, un siglo de Arte e Industria, Bancaja, Castellón, 1996, pp. 169-237.

RAY, A. "Julián López and figure models at Alcora". Apollo, 1990, pp. 405-409, 441-443 (notas).

SANCHEZ ADELL, J. *Primeros años de la Fábrica de cerámica de Alcora: Nuevos datos para su historia*. Institución Alfonso El Magnánimo, Valencia, 1973, 110 p.

SÁNCHEZ PACHECO, T. "Historia de la manufactura", en Cat. Exp. *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII*, Ajuntament de Barcelona, Electa, Barcelona, 1994, pp. 21-24.

SCHÜTZ, I. Cerámica valenciana. La loza de Bihar, Agost, 1991.

SOLER D'HYVER DE LES DESES, C. *Exposición de Cerámica de Alcora del Museo Nacional de Cerámica y de colecciones particulares de Valencia*, Feria de Anticuarios y Almonedistas, Palacio ferial de Valencia, del 17 al 25 de oct. de 1992, Valencia, 1992, 17 p.

TODOLÍ PÉREZ de LEÓN, X. "El reflejo metálico en la cerámica de Alcora. Técnica poco empleada por los ceramistas", *Galería Antiquaria*, nº 113, Ed. Antiquaria, Madrid, 1994, pp. 48-52.

TODOLÍ PÉREZ de LEÓN, X. "Alcora y Moustiers", *Galería Antiquaria*, nº 139, Ed. Antiquaria, Madrid, 1996, pp. 36-43.

TODOLÍ PÉREZ de LEÓN, X. "Olerys en la Fábrica de la Alcora (I)", *Galería Antiquaria*, nº 138, Ed. Antiquaria, Madrid, 1996, pp. 34-41.

TODOLÍ PÉREZ de LEÓN, X. "Nuevas aportaciones al estudio de la Real Fábrica de Loza de Alcora", *Forum cerámico*, nº 7, Asociación de Ceramología, 1998, 70 p.

TODOLÍ PÉREZ de LEÓN, X. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora*. Historia documentada: 1727-1858, Asociación de Ceramología, Valencia, 2002, 466 p.

TODOLÍ, X. *Estudio de un aguamanil de la Fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora*. Associació d'Amics del Museu de Ceràmica de l'Alcora, Alcora, 2005, 20 p.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS

15. La Azulejeria del Siglo XVIII.

Antecedentes.

La azulejería manierista y tardomanierista valenciana de tradición castellana desembocó, en el último tercio del siglo XVII, en la creación de unos modelos de nueva plástica y cromatismo que anuncian la vibrante azulejería del siglo XVIII. Hemos visto como, en los siglos XVI y XVII, los talleres azulejeros se iban instalando en la periferia de la ciudad en barrios o pedanías como Burjassot y también en la ciudad de Valencia. El desarrollo productivo de esas fábricas es poco conocido pero se vislumbra, entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del siglo XVIII, la creación de nuevos modelos formales y un cierto auge en la producción que manifiesta su madurez de forma temprana.

Para visualizar ese recorrido es necesario recordar las características de algunas de las obras significativas del periodo y describir sus peculiaridades, y ello es posible hoy en día por aproximaciones previas que debemos a A. Cirici, M. P. Soler, M. E. Vizcaíno, recopilaciones de valiosa información, y a los estudios sistemáticos de I. Pérez Guillén, quien ha desarrollado la más extensa investigación sobre aspectos inéditos de la azulejería valenciana del siglo XVIII que nos permite observar este fenómeno con nueva luz. A ello se han añadido catálogos locales de gran interés que han redondeado el panorama (Guerola, 2002, Olivares, 2005). Es importante señalar que, hasta hace pocos años, la azulejería valenciana barroca no había merecido demasiada atención de la investigación, y que incluso se mantenían conceptos erróneos basadas en noticias equívocas que nos llegan por Cabanilles o Ponz, como el hecho de que se atribuyera a Manises su producción y que incluso el protagonismo de la ciudad de Valencia fuera silenciado. A pesar de la notable superioridad de la producción de la ciudad de Valencia, también cabe plantear que otros centros fabricaron azulejería de forma minoritaria. Entre ellos destaca Alcora, con unas producciones absolutamente refinadas y realizadas en una esfera fabril alejada del contexto local, el caso de los extraños azulejos de Requena (Pérez Guillén, 1996), del convento del Carmen o de Santa María, que hacen pensar en una serie local de imitación y, ya muy a finales de siglo, algunos modelos seriados que salieron de alfares de Onda y tal vez los primeros ejemplares de Manises si nos fiamos del testimonio de Cabanilles.

La renovación barroca incorpora, de entrada, un nuevo repertorio formal en el que las aves y los fondos fitomorfos con enrollamientos serán las notas más características. En una primera etapa se tratará de pequeños azulejos seriados que permiten combinaciones pareadas, de a cuatro o en friso, aunque pronto se inició la composición en grandes paneles que precisaban de un detallado despiece.

Las fábricas y su actividad.

En el siglo XVI se asentaron en Valencia azulejeros que traían la tradición castellana. Es muy posible además que continuasen algunos talleres locales que realizaban azulejería de cuenca, azul y blanca o de incipiente policromia. De todos modos lo significativo fue que a finales del siglo XVI ya existía una actividad económica bien asentada en torno a la azulejería que permitió el afianzamiento en el siglo siguiente y el despegue comercial de la segunda y tercera décadas del siglo XVIII.

Las noticias sobre fábricas barrocas de la ciudad nos llegan por las propias inscripciones de algunos paneles, como en el caso del zócalo del refectorio del convento jesuita de Orihuela, donde leemos "Luis Domingo lo diseñaba en 1755", "Luciano Calado lo pintaba", "Vicente Navarro lo fabricaba en Valencia"; o por informaciones eruditas que ha recopilado Inocencio V. Pérez Guillén, como la que encontramos en el libro conmemorativo del quinto centenario de la conquista de Valencia de Pascual Esclapés (1738), donde hace constar la reedificación en 1737 de la fábrica de azulejos de Manuel Alapont, en la calle del Paradís, fábrica que sirvió muestras para la edificación del palacio Real de Madrid. Algunos son llamados "ladrilleros de obra de manises", de donde derivará probablemente el popular "manisetes" con que se conocen. Algunos años después (1762) las noticias del jesuita Tomás Serrano, en su Loa a San Vicente Ferrer, aluden a "algunas fábricas establecidas en este siglo en la Ciudad" y por supuesto en primer lugar, por delante de las sederías, las de azulejos. Indica que hay "cinco casas" intramuros que compiten entre si, "... y esa competencia es la causa que origina el progreso". Menciona que fabrican gran variedad de "muestras" (modelos) y que con ellas componen vistosas "alfombras" (pavimentos) y "tapices" (arrimaderos). Comenta que se hacen colores "nuevos y antes no vistos" como elogio a la creatividad de los azulejeros valencianos.

Todavía en el mismo siglo, el viajero francés Gourmay, manifiesta tras su visita de la ciudad que en ella conoció tres fábricas de azulejos (1778). Pero las referencias más concretas llegan de la obra Valencia Antigua y Moderna de Marcos Antonio de Orellana (1780), que indica que existen fábricas de azulejos exclusivamente en la ciudad de Valencia, y no en Manises, a pesar de la denominación manisetes o manises que los azulejos reciben en algún caso. En 1793 Tomás Ricord menciona la existencia en la ciudad de Valencia de cuatro "obradores" en los que trabajan 40 operarios (hay que pensar que directamente) llegando a producir más de 150.000 piezas (azulejos) al año, parte de las cuales se exportan "a Castilla y Andalucía". Buena prueba de ello es el claustro del Hospital de San Juan de Dios en Granada y también sabemos, por datos documentales y por conjuntos que permanecen in situ, que las exportaciones de azulejos se realizaron además a Aragón, Cataluña, Baleares, Norte de Africa, Canarias y América. Las últimas noticias del siglo XVIII las transmite otro viajero francés, J. Fr. Bourgoing (1797), quien indica: "Les valenciens tiren assez bien partí de toutes les productiones de leur sol. Ils ont una espèce de terre dons ils font ces carreaux de faïence colorèe connus sous le nom d´azulejos et qu´on ne fabrique qu´a Valence."

Esas "fábricas" eran a lo sumo talleres familiares, y en ocasiones hasta pequeños obradores con un solo horno y una decena de trabajadores, pintores, amasadores de barro que vivían en las casas vecinas y leñeros, con residencia extramuros. Alguna de ellas, como la de Vicente Navarro de la calle de la Corona, se conocen arqueológica-

mente. En ese caso los hornos eran de planta circular, tiro directo y doble cámara, y estaban construidos con ladrillos. Su producción se documenta por los desechos de alfar hallados en el mismo solar. El combusible solía ser leña de monte bajo (coscojas, aliagas, romeros, tomillos) de las cercanías de Valencia, y debemos reseñar que los azulejeros de la capital precisaron de un permiso especial del Ayuntamiento para cortar leña de monte bajo, permiso que se concedió siempre ante notario, renovado periódicamente, sólo a las azulejerías establecidas intramuros que gozaron asi de una exclusiva mantenida hasta bien entrado el siglo XIX. Gracias a estos registros conocemos el emplazamiento preciso de las fábricas, los nombres de los propietarios y de algunos pintores y otros datos incontestables. Se ubicaron cerca de las puertas de la muralla (de la Mar, Ruzafa y de Quart) para facilitar tanto el acceso del combustible desde el exterior como la salida de azulejos, formando dos núcleos en los extremos opuestos del recinto urbano, al estar condicionadas por la disponibilidad de agua facilitada por la acequia de Rovella, que penetraba en la ciudad por el portal de los Tintes y calle de la Corona, donde se situaron inicialmente los hornos de Vicente Navarro. De ahí, la acequia volvía a salir tras cruzar los huertos de Mosen Femares y del Colegio Imperial de los Niños de San Vicente, donde se situó el segundo núcleo fabril.

Las instalaciones fabriles fueron cambiando de manos o desaparecieron a lo largo del siglo. Resumiendo lo conocido podemos contar su pequeña historia (Pérez Guillén, 1991):

- Fábrica de la calle Mossen Femares. En cuanto a noticias concretas, en 1700 se menciona esta fábrica junto a la calle Ruzafa y al callejón del mismo nombre, lugar donde se situó el convento de San Fulgencio. Tal vez sea la de Josep Copurull documentada en 1643.

- Fábrica Faure. En 1777 se menciona la fábrica de Alejandro Faure, propiedad en 1778 de Marcos Antonio Disdier al adquirir la antigua fábrica de Mossen Femares que dió origen a la Real Fábrica de Azulejos (1795). En 1799 esta fábrica era regentada por Vicente Miralles y de sus hornos salió el pavimento para la capilla de San Vito Martir de Cinctorres (Castellón).

- Fábrica de la calle Barcas. De 1711 es la cita de Esteban Ferrán, fabricante del desaparecido trasagrario de la iglesia parroquial de San Martín, el primero realizado con azulejos pequeños y solado con azulejos grandes, para quien trabajaba el pintor Dionís Vidal, pintor a su vez del conjunto de frescos cenitales de San Nicolás. Le sucede Manuel Ferrán (1745) de quien sabemos que su fábrica estaba en la calle de las Barcas, heredándole su viuda Beatriz Viñales o Viñuelas (1762). En 1778 se menciona la sucesora fábrica de Josep Cola "fabricante de ladrillos y loxetas". Diez años más tarde, M. Gourmay citaba a Cola como uno de los tres fabricantes de azulejos activos en la ciudad (junto a los hornos de Mosén Femares y los de la calle de la Corona). En 1794 seguía siendo el propietario de estos hornos y ese año lo visitó un comisionado del ayuntamiento de Palma de Mallorca para solicitar muestras con destino a la rotulación de calles y edificios singulares de la capital balear. También se pidieron muestras a Disdier, y por ello sabemos que éste tenía rotulistas y vidriados de más calidad, aunque Cola ofrecía en cambio productos más baratos. Entre 1795 y 1797 esta fábrica fue comprada por Marcos Antonio Disdier que poseía ya los hornos de Mossén Femares. Cuando éste fue autorizado a utilizar la denominación Real Fábrica la hizo extensiva a todos los locales que poseía, y por ello los documentos se refieren en plural.

- Fábrica de la calle Paradís. Ya hemos mencionado el obrador del platero Manuel Alapont de 1737 situado en la calle Paradís –hoy desaparecida por la reurbanización de la calle de la Paz-, citada por Esclapés.

- Fábrica de la calle Corona: En 1755 se cita la fábrica de Vicente Navarro de la que sabemos que todavía subsistía en 1772, fábrica que destacó por tener los más importantes pintores cultos del momento. Para ella trabajaron Luis Domingo (†1767), discípulo de Hipólito Rovira, y Luciano Calado. A la fábrica se deben obras como el zócalo del refectorio de Santo Domingo de Orihuela, y Pérez Guillén le atribuye además el pavimento del Palacio de los Obispos de Orihuela en Caudete, los zócalos de San Andrés de Valencia, el zócalo del claustrillo de la Cartuja de Porta Coeli, los zócalos del Remedio de Titaguas, el del camarín de la Virgen de Olivar de Alaquàs, paneles del atrio del Salvador de Requena, el zócalo del refectorio (c. 1750) y de las capillas de San Jaime y San Vicente (1761) del convento de Predicadores de Valencia, los zócalos del "Pouet" de San Vicente (c. 1754-55), el zócalo de la ermita de la Sangre de Segorbe, el pavimento del salón de Juntas del Colegio del Arte Mayor de la Seda (c. 1760) y el pavimento de la sala Capitular de la Cartuja del Ara Cristi, además de algunas de las cocinas conocidas.

- Fábrica de Ruzafa: Conocida en 1766 como fábrica de Onofre Pedrón. (Travesia entre la calle Ancha y el carrer Nou). Sabemos de su funcionamiento en dicho año al conceder la ciudad de Valencia un permiso de corte de leña a nombre de Onofre Pedrón, quien figura como "fabricante de loza y azulejos"; su garante fue el "Doctor Vicente Pedrón". Teixidor en sus Antigüedades de Valencia da como propietario a éste último y aclara que la fábrica ocupaba el antiguo horno del vidrio del caserio de Ruzafa reconvertido. Debemos pensar que pronto abandonó la producción de cerámica arquitectónica ya que a lo largo de toda la centuria no hay noticias de nuevas licencias de corte, preceptivas para los fabricantes, ni de ningún otro tipo. Le sucedería al parecer Josep Fos.

- Fábrica Royo. 1799. Calle de Ruzafa, 12 esquina a Cofradía de Horneros. Miguel Royo y García, un rico comerciante domiciliado en la calle de Santa Teresa de Valencia compró -seguramente fundó o reconvirtió una alfarería- la fábrica en dicho año, por lo que su actividad pertenece ya al siglo XIX. Situada enfrente de la de Mosén Femares, a escasos metros, se convirtió en rival de ésta ya que, efectivamente, contrató como director.a Josep Sanchís, pintor de prestigio activo en los hornos de la competencia y familiar de los futuros propietarios de la Real Fábrica,

Técnicas, formatos y tipologías.

La técnica del azulejo policromo valenciano será la habitual para la fabricación de la loza, es decir, la conformación con la "graella", o molde de madera, el secado del bizcocho y su cocción, su esmaltado en blanco con algún aglutinante orgánico para facilitar su decoración con pigmentos de óxidos metálicos (manganeso, hierro, cobre, cobalto, antimonio), y su segunda cocción disponiendo los azulejos de canto. Las decoraciones y el despiece se debían preparar antes de empezar la fabricación, y para ello se empleaban cartones de estarcido, marcando las líneas maestras del dibujo con carboncillo a través de los agujeros que seguían el dibujo maestro. Algunos pavimentos que hemos podido estudiar indican que esas grandes composiciones se encargaban de forma exclusiva para un espacio concreto, de modo que el pintor calculaba los ejes compositivos, las fugas, etc., en especial cuando se trataba de pavimentos, pero también para las cocinas. En el caso de la azulejería religiosa se copiaban estampas a las que los pintores añadían color, pero en ocasiones se usaban incluso grabados de arquitecturas, de temas mitológicos e históricos, etc. Para facilitar la colocación, las piezas se marcaban dorsalmente con óxido de manganeso; cada panel o escena se distinguía con un símbolo (aspa, círculo, inicial, etc.) y los azulejos podían ubicarse por llevar un número de posición. El dibujo solía realizarse con líneas de perfilado de manganeso y manchas de color plano que, en general, buscaba ofrecer varios tonos diluyendo más o menos el pigmento. El amarillo solía sombrearse con un ocre rojizo de hierro, y mezclando cobre y estaño se obtenía el turquesa. De hecho, la paleta de colores básicos fue poco a poco ampliándose al mezclar los óxidos y conseguir gamas intermedias, lo que nos permite distinguir también etapas cronológicas.

En cuanto a las dimensiones del despiece, el gremio de Rajolers de Barcelona estableció en 1635 un formato de de 13,5 cm para el azulejo decorado, medida que se reprodujo en Valencia desde entonces hasta el segundo tercio del siglo XVIII, cuando se implantó un nuevo formato mayor. Un formato tradicional que perduró en algunos casos es el de 11,5 cm, pero hacia 1720/30, coincidiendo con una fase favorable de la economía valenciana, se produjo un aumento de población y de la demanda de azulejerías impulsada por numerosas reformas y por el crecimiento urbano. Entonces cambió el formato incorporándose el palmo valenciano (22 a 22,5 cm), medida que favorecería la capacidad productiva al disminuir el despiece de las composiciones, especialmente en las obras de encargo. Pero, como ha destacado Inocencio Pérez Guillén, el cambio de formato tendría implicaciones en el desarrollo de nuevos modelos decorativos adaptados a la estructura con temas antes desarrollados en composiciones de a cuatro, o generando nuevos modelos con ese ritmo. Los cambios también se produjeron en la paleta cromática ya que empezó a utilizarse el morado como color y dos tipos de verde además del turquesa, frente al cobalto más o menos diluido usuales anteriormente. Sin embargo, Pérez Guillén menciona algunos precedentes al nuevo formato de palmo, como al parecer ocurrió con el pavimento pintado por Dionís Vidal para el sagrario de la parroquia de San Martín de Valencia (1710).

En los diseños se incorporó un mayor naturalismo floral y se retomó el tejido como fuente de inspiración, al tiempo que se desarrollaron formatos específicos de piezas para facilitar y adaptar mejor la colocación, como las guardillas para balcones, las contrahuellas o los paneles aplantillados para escenas o balcones. Cesó o se limitó la influencia catalana y se introdujeron modelos de enlaces de la azulejería tomados de Delft. Entre 1740 y 1750 se sucedió un periodo de monocromia del que son ejemplos algunos paneles, como el de San Sebastián del Museo Nacional de Cerámica, o composiciones para interiores.

En cuanto a las tipologías, si en siglos anteriores veíamos paneles con pequeñas escenas integradas en composiciones seriadas murales, en este periodo aparecieron desarrollos totalmente independientes y propios del azuelejo valenciano como:

- Grandes pavimentos diseñados como alfombras, y de hecho llamados "alfombras de verano" en algunos documentos, como el texto de Pascual Esclapés, que decía en 1738 "…logrando en su adelantamiento (las fábricas) morados y otros colores con los quales se logra al presente hacer alfombras a imitación de las de Medina –por Mesina, (Sicilia)-". En su composición se distinguen porque los azulejos se suelen orientar a 45º para disimular los defectos en las visuales rectas provocados por el tamaño difícilmente regular de los azulejos conformados a mano. Se conservan pocos ejemplos in situ como en el Palacio Ducal de Gandía, en el Palacio del Arte Mayor de la Seda, en la celda de San Luis Beltrán, en el Hospital de Sacerdotes Pobres (Valencia), en el santuario de la Virgen de Consolación de Iniesta o en la casa de los San Juan de Cinctorres (Castellón). Museos como el Arqueológico Nacional, el Museu de Cerámica de Barcelona y el Museo de Bellas Artes de Murcia poseen algún ejemplar completo o fragmentos del siglo XVIII, pero sin duda la mejor colección está en el Museo Nacional de Cerámica donde se preservan un solado barroco de un palacete de la calle Caballeros, otro del salón principal del Palacio de Jura Real de estilo rococó, el pavimento de la casa natalicia de Juan Sempere Guarinos y un gran pavimento neoclásico completo.

- Zócalos con temas religiosos, paisajes o escenas costumbristas, históricas, religiosas, etc. Un ejemplo antiguo es el zócalo del convento de Carmelitas, con roleos vegetales en reserva que encierran cartuchos con imágenes de San Antonio, Santa Teresa y San Pedro de Verona (Fig. 460). En el primer barroco los zócalos de iglesias seguirán



(Figura 460). Zócalo con volutas y un cartucho con San Antonio. Convento de San José y Santa Teresa (Valencia) (2ª mitad del siglo XVII).

el modelo de roleos con aves y otros símbolos de alusión eucarística, con predominio del azul.

Aún pueden verse zócalos con iconografía de la Pasión en la sacristía de la celda de San Vicente de Santo Domingo, en la Iglesia parroquial de Godella o en la iglesia del Convento de Santa Úrsula, o símbolos alusivos a la Virgen en San Esteban o en Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo. Otras escenas religiosas glosan hechos de los santos venerados, como en la celda de Luis Beltrán y en la de San Vicente, en el monasterio del Puig con escenas de San José, en algunas capillas de San Andrés de Valencia donde vemos a San Joaquín y Santa Ana, en el santuario de la Virgen de Agres con la narración del origen del mismo, en nuestra señora del Pilar de Meliana, con escenas del Nuevo Testamento. Un caso especial se aprecia en el zócalo del camarín de la Virgen de Corcolilla, recubierto de símbolos marianos escoltados por ángeles en los cuatro flancos de la composición. Escenas costumbristas, sin aparente carácter religioso, vemos en el coro de las monjas carmelitas de Alcora y en algunas capillas de la Iglesia de San Andrés. El Museo Nacional de Cerámica conserva una importante colección de este grupo.

- Suelos aplantillados o mixtilíneos para balcones. Quedan ejemplos en el Palacio Ducal de Gandía y en el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia.

- Contrahuellas de escalera realizada con azulejos de formatos apaisados (22 x 14 cm) que se completaban con un mamperlán de madera y azulejos lisos en la parte superior del escalón. Desarrollado en la primera década con azulejo seriado, en el que predominan los temas vegetales (colegio del Arte Mayor de la seda, Fig. 461), presentará temas específicos desde mediados de siglo



(Figura 461). Azulejos de contrahuella del Colegio del Arte Mayor de la Seda (c. 1730).

con guirnaldas (Santo Tomás y San Felipe Neri, monasterio de San Miguel de los Reyes Fig. 462) y rameados (Catedral, escalera del Palacio Arzobispal y Palacio de Dos Aguas, Fig. 463), y después con escenas costumbristas o de la vida cotidiana, e incluso narrativas, como la procesión de San Vicente del Museo Nacional de Cerámica (Fig. 464). La escalera de la Casa Abadía de Serra indica, por inscripciones, que fue abonado por varios donantes (Soler,



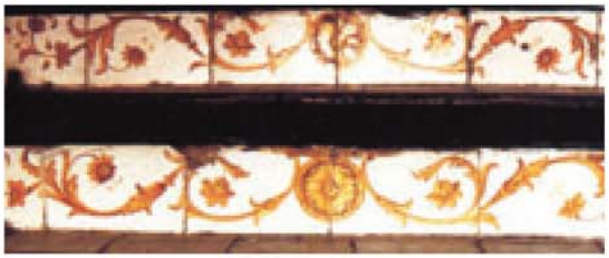
(Figura 462). Azulejos de contrahuella seriados del monasterio de San Miguel de los Reyes (c. 1780).



(Figura 463). Azulejos de contrahuella del Palacio de Dos Aguas (c. 1745). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/13474.



(Figura 464). Azulejos de contrahuella con la procesión de San Vicente Ferrer (c. 1750-60). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/8910.



(Figura 465). Contrahuella de trazado neoclásico de la Casa Vestuario de las autoridades municipales (c. 1800).

1989: 197). Los modelos de fin de siglo presentan un academicismo en su trazado, con guirnaldas y rosetas, muy notable (Casa Vestuario, Fig. 465).

- Paneles religiosos o retablos concebidos como escenas autónomas, a veces con sus propios marcos. Dentro de este grupo encontramos varias tipologías, como los altares, los cuadros o figuras sueltas, los Dolores o los Gozos de la Virgen y las estaciones del Via Crucis. Se situaban tanto en fachadas de templos (Santa Catalina), como en el interior de edificios públicos, como ocurría con el retablo de San Vicente (1769) del Almudín que presidía la sala antes de la restauración (Vizcaíno, 1998). Los Via Crucis cerámicos, tan abundantes en Valencia, se incorporaban a interiores de conventos como en el caso del Corpus Christi (Vizcaíno, 1989), o en las calles, como es bien conocido, con un ejemplo reseñable en Algemesí, donde destaca por su complejidad el Via Crucis de la cofradía de la Divina

Pastora por su estructura de panel de 5 x 4 azulejos con dos cartelas con leyendas piadosas, hoy desmembrado y conservado en varios lugares, entre ellos la parroquia de San Jaime. Existen ejemplos bien preservados y conservados in situ en Fornalutx y Petra (Mallorca).

- Placas cerámicas. Desde mediados del siglo XVIII se fabricaron placas devocionales al estilo de las italianas, para colocar en las fachadas, en los establos o para colgar. Una de las más antiguas es la que reproduce un grabado de Agustín Laborda y presenta una escena de San Rafael y Tobías (Pérez Guillén, 2006) (Fig. 466).



(Figura 466). Placa con San Rafael y Tobías. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/13829.

- Composiciones para cocinas. La creación más específica de la gran azulejería valenciana consistió en presentar escenas costumbristas para cocinas que generaban una visión de trompe l'oeil, en la que la escena y los elementos representados tenían la intención de confundirse con la realidad.

- Lápidas funerarias. No han persistido muchos ejemplares pero en lugares poco alterados, como Nuestra Sra. de la Piedad de Alpuente, se conservan laudas con inscripciones de los finados con cenefa de rocalla o neoclásica. En Tuéjar se preserva otro panel que representa una calavera y una sencilla orla vegetal con la inscripción "La Aleve mano atrivida / Que a todo un Dios no temió / a Fabián Varea Escrivano / La más cruel muerte Dio / En el 8 de junio de / el año 1786 siendo / Mozo y de edad de / 55 años. Rueguen / a Dios / por su / Alma" (Soler, 1989: 216). Pérez Guillén señala su presencia además en Requena, Chulilla, en la ermita de San José o en San Félix de Xàtiva.

Al mismo tiempo se generalizaron las aplicaciones decorativas en elementos exteriores como en los saledizos de balcones (llamados localmente sotabalcones), de los cuales Valencia tenía numerosos ejemplos que, desgraciadamente, van desapareciendo al no haber merecido la atención de las autoridades.

Fuentes iconográficas.

Las fábricas mantuvieron casi desde su aparición dos líneas de trabajo simultáneas: una ingenua para pintura de encargo barata y otra culta, o de base culta, realizada por pintores célebres en su momento y vinculados a la Academia, en la que estos harían únicamente los estarcidos o bocetos preliminares. Como ya indicó Pérez Guillén (1991), las fuentes y modelos fueron variados y de distinta procedencia: sencillas xilografías tanto de imágenes devotas como de repertorios ornamentales, y también grabados cultos, la mayoría de artistas valencianos como ha evidenciado el catálogo de la azulejería religiosa del Museo Nacional de Cerámica recientemente publicado (Pérez Guillén, 2006), pero también de otras procedencias. Especialmente en los pavimentos se incluyeron rocallas de "cartouches" tomados de repertorios de P. E. Babel (1740), y elementos como águilas, angelotes y caballos de Stefano della Bella, paisajes italianizantes de Carracci, delfines de Agostino Mitelli, etc. La fidelidad a estos modelos se acentuó desde la última década del siglo XVIII. La estampa valenciana fue, por supuesto, esencial, desde las xilografías de la imprenta Laborda, en la que trabajó Baltasar Talamantes, hasta el grabado académico en el que obras de muchos autores, entre los que destacan Manuel Bru, Vicente Capilla, Francisco Jordán, Tomás López Enguídanos o Manuel Pelequer Tossar, por citar sólo algunos, influyeron en la creación de paneles de pintura cerámica religiosa, como han evidenciado los trabajos de Pérez Guillén (1991, 2006). Naturalmente los repertorios como las Adnotationes et Meditationes in Evangelia de Jerónimo Nadal, los grabados de libros religiosos, la imaginería o la pintura académica o popular fueron fuentes iconográficas esenciales que no podemos más que enunciar aquí, por lo que remitimos a la bibliografía especializada (Pérez Guillén, 1991, 1992, 1994, 1996, 2006).

Azulejería del primer barroco.

Un primer momento cronológico en el que se observa la transformación de la tradición castellana y la aparición de un nuevo lenguaje formal y técnico se circunscribe entre 1650 y 1710. En efecto, los modelos castellanos implantados en el último cuarto del siglo XVII perduraron con pocas variaciones durante la primera mitad del siglo siguiente, sin embargo algunas obras, como el escudo de Fray Pedro de Urbina, conservado en el Palacio Episcopal (1649-1658), anuncian cambios, aunque no serán los que se generalizarán en la segunda mitad de siglo. Cambia la paleta de color incorporando un amarillo algo oscuro y un verde agrisado. También se percibe la evolución que nos señala el escudo de Fray Pedro por la presencia de las mismas cartelas en el trasagrario del convento de San Agustín de Segorbe, que muestra escudos del Patriarca San Juan de Ribera con unos cartílagos de clara tradición castellana pero también realizados con una gama cromática inédita hasta el momento, introduciendo el perfilado de manganeso que se generalizará de ahora en adelante. Destaca como ejemplo antiguo el zócalo del convento de Carmelitas de Valencia, en el que roleos vegetales en reserva con un contorneado de cobalto de manganeso se recortan sobre un fondo amarillo. Encierra cartuchos barrocos con imágenes de San Antonio, Santa Teresa y San Pedro de Verona (Vizcaíno, 1998). En el mismo zócalo la azulejería seriada prescinde ya de los modelos manieristas.

En tonos, el azul marcará la hegemonía en cuanto a dominante en muchas composiciones pero no de forma general. Las señas de identidad de las nuevas composiciones se ciñen a dos hechos básicos: en la temática, por la substitución de los cartílagos vegetales manieristas por guirnaldas fitomorfas en la que se introducen las aves, y en la producción y desarrollo de obras complejas de taller que precisan de una traza a escala natural. Ya no será la yuxtaposición de elementos repetitivos para formar zócalos el esquema princi-

pal, sino que las obras se compondrán en paneles con un diseño realizado ex-profeso y adaptado al lugar de colocación, lo que requiere de planificación en la producción (toma de datos, diseño, marcado compositivo, pintado) y de contacto directo con el edificio, tanto en la localización como en la colocación. Siguen produciéndose sin embargo, en azulejería seriada, los modelos de tradición castellana que ahora marcan las cenefas o los paneles de complemento, como vemos en la parroquia de Quatretonda, en la capilla de la Comunión de San Vicente Mártir de Guadassuar, o en la capilla de San Telmo de la Arciprestal de Vinaroç. Algunos caso representativos del empleo de estos elementos los encontramos en la tumba de Felipa Sans de la Llosa (1687) en el Convento de Santo Domingo de Valencia, donde el mocadoret verde combina con un elemento floral geometrizado, mientras en otra tumba anexa se dibuja una cruz con el azulejo de la rosa de los vientos. En modelos fechables hacia mediados del siglo, como el convento del Corpus Christi de Vila-real, donde un cartucho enmarca el escudo de la orden, o el Colegio de Jesuitas o seminario de Segorbe, los enrollamientos se trazan con hojas y cintas con un diseño novedoso. Soler (1989) cita el caso de la capilla de la Comunión de Montcada (Fig. 467), de conología poco precisa, en la que un zócalo sólo en azul y manganeso, presenta motivos vegetales que imitan grutescos e incluyen zancudas y bichas. La cenefa superior muestra un dibujo con manganeso, azul y amarillo con motivos eucarísticos, copón con la forma, pájaros picoteando unas frutas y ciervos.



(Figura 467). Zócalo de la capilla de la Comunión en la iglesia parroquial de San Jaime de Montcada. Tomado de Soler, 1989: 39).

Hacia el último tercio de siglo el tratamiento del color varia ostensiblemente, ya que aunque predomina el azul, encontramos azulejería de serie en la que el amarillo se usa no ya como relleno sino como trazo básico, a veces acompañado del manganeso. Es el caso de un azulejo con la inscripción "Esta casa es feu / lo any 1663" (Pérez Guillén, 1996: 68), del trasagrario de San Nicolás de Valencia (1667) (Fig. 468), del zócalo de la iglesia parroquial de Villafranca (1670), de la iglesia de la Santa Cruz de Llombai (c. 1686), y otros ejemplos fechados hacia finales del siglo XVII, en los que se imponen modelos claramente barrocos, como en el zócalo de San Miguel de Ontinyent, o en el convento de Santa Úrsula de Valencia, en las que el motivo central es un cestillo con uvas picoteadas por pájaros enfrentados con penacho, como el ave fénix (Fig. 469). Un caso relevante es el del presbiterio de la parroquia de Meliana (1699) en la que los temas eucaristicos de uvas y trigo combinados con aves fenix y pelícanos se enmarcan en acantos y láureas. Otro hito cronológico lo delimita el panel de San Jerónimo del colegio del Arte Mayor de la Seda (1700) (Fig. 470), en el que la figura del santo se presenta en un óvalo con fondo de paisaje, con el calvario y el león, todo encerrado entre tallos curvos que forman



(Figura 469). Zócalo de Santa Úrsula (Valencia).



(Figura 470). Panel de San Jerónimo del Colegio del Arte Mayor de la Seda (Valencia). 1700



(Figura 468). Zócalo del trasagrario de la iglesia parroquial de San Nicolás (Valencia) (1667).



(Figura 471). Pavimento de los Cuatro Elementos de la galería dorada del palacio Ducal de Gandía (c. 1714).

volutas, con pájaros, mientras domina la composición el azul y destaca el amarillo por una tonalidad ocre. Los enrollamientos y fondos con aves en policromia perduran hasta finales del primer tercio del siglo XVIII, como evidenciarían los zócalos de la capilla de la Comunión de la Iglesia de San Juan de Valencia, con piezas de formato pequeño donde se representan aves entre roleos rematados por máscaras y algunas veneras que anuncian la rocalla.

Una pieza muy significativa de la etapa es el pavimento de los Cuatro Elementos del Palacio Ducal de Gandía (Fig. 471), ubicado junto a la Galería dorada u Obra Nova del palacio, donde hay también diez balcones con pavimento, y en el que se presentan azulejos con jarrones que contienen ramos de flores y aves. El pavimento fue estudiado meticulosamente por el prof. Pérez Guillén (1985) de quien entresacamos los comentarios que siguen. La ornamentación del conjunto es, al parecer, encargo del X Duque, fechable entre 1671 y 1714. El pavimento de los cuatro elementos presenta una composición radial, con azulejos cortados ex-profeso en trapecios que, yuxtapuestos, conforman los círculos concéntricos sobre el que se desarrollan los motivos. En su color se percibe una cierta dominancia del azul que combina con el amarillo y el verde, mientras el manganeso se usa para trazado de líneas. En cuanto a organización iconográfica e iconológica, ésta se rige por cuatro ejes:

1- Sentido centro-periferia, como efecto óptico centrífugo producido por la composición radial y reforzado por el papel central del sol como elemento singular y de mayores proporciones.

2- Organización concéntrica basada en los cuatro elementos, separados por pequeñas nubes. Representa el orden genético de los elementos y las imágenes internas exponen la simbología particular de cada uno de ellos. En cada círculo se distingue un ritmo trifásico, dado por la distribución y repetición de elementos, que determina la existencia de doce hitos referenciales, número con vinculaciones astrológicas y cronológicas.

3- Ejes diagonales en aspa desde el centro de visión (lado oeste). Indican la cuantificación del elemento.

4- Ritmos internos de cada nivel.

El sol del centro, rodeado de elementos simbólicos como cañones o llamas, es el nivel del fuego y queda encerrado por las tres bandas que representan los otros niveles de los cuatro elementos, siendo el aire el siguiente, en el que vemos gran cantidad de aves, seguido del mar con peces y naves, y la tierra, con personajes y animales terrestres, el último. En las cuatro esquinas del pavimento se representan mascarones de los "dioses creadores" de los cuatro elementos (Marte, Eolo, Neptuno y Gea). El autor de las trazas del pavimento debe ser el mismo Gaspar de la Huerta que ideó la iconografía de toda la sala, ya que la pintura del techo representa el nivel celeste, contrapuesto al terrestre del piso. La iconografía parece derivar de la cartografía, por presentar un esquema semejante de representación pero, más allá de esta comparación básica, Pérez Guillén indica que formal y conceptualmente su estructura es el resultado de la plasmación de ideas alquímicas, astronómicas y astrológicas, con claras vinculaciones filosóficas con el universo que Calderón de la Barca, relacionado con los duques de Gandía, describe en la "Vida es Sueño". Indica M. P. Soler que, según consta en una cartela, el pavimento fue restaurado por Tos o Fos a finales del siglo XIX.

Un ejemplo aún anterior al cambio de formato es el zócalo de la Iglesia parroquial de San Sebastián, antes convento de San Francisco de Paula, donde vemos paneles policromos con mascarones y grandes volutas que encierran lemas como "Viva Jesus" o "Charitas" (1725-1739) (Fig. 472), en azulejos de formato aún pequeño -11,5 cm-. En el lateral de las pilastras hay volutas en azul contoneado de manganeso, que incorporan bichas de cuyas bocas penden ramas floridas. Según nos indica M. Eugenia Vizcaíno, resulta de interés la dedicatoria que indica "A expensas de Jaime Miralles, año 1743".



(Figura 472). Zócalo de la iglesia de San Miguel y San Sebastián (c. 1740).



(Figura 473). Placa con la Virgen del Rosario. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/6235.

En cuanto a la primera retablística, se adapta el modelo de los ejemplos comentados con heráldica de prelados, aunque no será hasta el último tercio del siglo XVII cuando empezarán los primeros tímidos paneles religiosos. Un primer ejemplo es el Ecce Homo de la alquería de Julià, obra muy culta inspirada en Joan de Joanes, con dibujo muy depurado y fino perfilado de manganeso y cobalto, encerrado en una cenefa de ovas, cuya datación atribuye Pérez Guillén al tercer cuarto del siglo XVII. A partir de este momento se producen obras de dibujo más descuidado como las dos representaciones de la Virgen del Rosario una en Carcaixent y otra en el Museo Nacional de Cerámica (Guerola, 2002; Pérez Guillén, 2006) (Fig. 473). Se desarrollan sobre azulejos de formato pequeño (13,5 u 11,5 cm) y suelen presentan una paleta cromática limitada en la que predomina el azul y el amarillo con sombreados en ocre rojo, y se usa muy timidamente el verde junto a ocasionales pinceladas de manganeso. Sus cenefas suelen ser ovas o láureas.

Azulejería posterior a 1730/40.

Tras el cambio de formato sucedido el final del primer tercio, se incorporan al repertorio decorativo nuevos modelos de azulejería seriada que han sido recopilados por Inocencio V. Pérez Guillén. Existe un cierto cambio en la paleta de color en la que verdes, amarillos y ocres se muestran más equilibrados en cuanto a cromatismo general. El manganeso sigue usándose como perfilado y el azul en acentos precisos. Encontramos composiciones diagonales de a cuatro, cardos diagonales, el Girasol –refectorio de Porta Coeli, 1740-, tema iniciado ya en 1710, círculos cuarteados,



(Figura 474). Pavimento con jarrones con flores, procedente de la calle Caballeros (c. 1745). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/305.

cenefas de zarcillo y acantos, etc. Caracteriza la etapa la aparición de las bandas policromas, que combinan con tulipanes, ranúnculos, bandas frutales, girasoles, ramos, otros con veneras, con mascarón –éste documentado en un dibujo del platero Joseph Gros de 1721-, floreros, ramos, retículas en "S", cestillos con frutos.

Resulta interesante el hecho de que el platero Manuel Alapont fuera dueño de la fábrica de azulejos de la calle Paradís, ya que muchos motivos y composiciones que aparecen en la azulejería están tomados de los diseños que aparecen en los exámenes de Maestría del Gremio. Ello parece ser así en un pavimento floral procedente de la calle Caballeros de Valencia conservado en el Museo Nacional de Cerámica (Fig. 474). Su composición es diagonal, y presenta cuatro grandes vasos anforinos con flores y hojas entre los que vemos tulipanes, tan de moda en Europa en el siglo XVII, junto a hojas denticuladas que evocan las "saz" de los repertorios turco-otomanos. Según Pérez Guillén el modelo puede ser obra de un platero dada su similitud con diseños contemporáneos de la platería valenciana y por el hecho ya comentado de Manuel Alapont. Respecto a su cronología, Pérez Guillén indica que la presencia de láureas, bandas policromas, el tipo de vasos y girasoles, se documentan en azulejos de serie valencianos entre 1735 y 1745. Un girasol central relaciona simbólicamente este pavimento con otros precedentes y coetáneos cuya iconografía gira en torno al astro rey.

Siguen con estos temas vinculados a la platería ejemplos como el conservado en la Sacristía de la Colegiata de Xàtiva (Fig. 475), trasladado allí no hace mucho según nos indica M. P. Soler. Presenta paneles con veneras sobre ramo



(Figura 475). Zócalo de la Sacristía de la Colegiata de Xàtiva (c. 1730).



(Figura 476). Zócalo de la sacristía de la capilla de San Jaime y San Vicente (c. 1730).



(Figura 477). Azulejería seriada de la nave de la iglesia de Santa María del Puig (c. 1739-45).



(Figura 478). Panel con la Virgen del Carmen (c. 1730). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10422.



(Figura 479). Panel con la flagelación de San Vicente (c. 1745). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1508.

entre dos aves y fondo de rocalla, carátulas, pájaros, flores, y angelotes de sombreado oscuro; el tema central es un óvalo con corona de laurel con símbolos de la pasión: dados, martillos y tenazas, flagelo, espada.

Resulta de interés el zócalo de la Sacristía de la Capilla de San Jaime y San Vicente del convento de Santo Domingo (Fig. 476), antes situados en el refectorio, donde vemos máscara sobre ménsula y rocalla entre angelotes sentados sobre pilastras; en otra pared, pájaros como aves del paraíso o pavos de índias, y en la tercera pared, un caserío y otros temas arquitectónicos y florales (Soler, 1989: 145). Por su cenefa se puede relacionar con el zócalo de azulejo seriado de Santa María del Puig, realizado entre 1739 y 1745 (Fig. 477).

En retablística se conservan pocas piezas como la Virgen del Carmen del Museo Nacional de Cerámica (Fig. 478), obra que mantiene aún la paleta con predominio de azules y el amarillo limón y verdoso ténue, con carnaciones azules que todavía se vinculan a la tradición talaverana. Sin embargo, tiene ya un perfilado de manganeso, y no azul grueso y expresivo, más o menos fino según zonas y conveniencia aunque no exento de un cierto convencionalismo. Hacia mediados de siglo se incorpora una nueva moda en los paneles devocionales al introducir la grisalla en azul. Efectivamente, según el profesor I. V. Pérez Guillén, existe una producción significativa con paneles que representan a San Vicente Ferrer (Museo Benlliure), a la Virgen del Rosario,

la Flagelación de San Vicente Mártir (Fig. 479) o San Antonio de Padua, éstos en el Museo Nacional de Cerámica (Pérez Guillén, 2006), y quizás debemos buscar su origen en la influencia de la gran azulejería portuguesa, más que en el uso frecuente del cobalto en las producciones de loza del momento. Con esta serie debe relacionarse la producción que Pérez Guillén denomina de "carnaciones azules", que abarca los años centrales del siglo. La Virgen del Rosario de Benicalap, un ejemplo muy representativo, se fecha en 1751. Destacan también un San Miguel Arcángel de Carcaixent del marqués de Montortal y la Virgen del Rosario del Ayuntamiento de Valencia (Pérez Guillén, 1991: 218; Guerola, 2002: 76).

En la azulejería seriada Pérez Guillén (1996) menciona una serie de modelos propios del periodo 1650-1720/30, tras lo cual se da un cambio de formato pasando del tamaño de 13,5 al de 21,5 cm. Señala la cartela con enrollamientos, el cardo o acanto con algunas variantes, las clavellinas, las coronas cuarteadas en molinillo, motivos vegetales en diagonal, los círculos cuarteados, las bandas mixtilíneas, etc. Existen series especiales, como los azulejos realizados para el camarín de la Virgen de Agosto de la Iglesia del Milagro de Valencia, en los que aparece el anagrama de María en reserva sobre fondo azul. Otros presentan soles, como alegoría bíblica de la Virgen, o flecos de inspiración textil, como en el palacio de los condes de Alpuente. Pertenece a este momento el zócalo de Santa María del Puig, con un motivo de a cuatro que combina flores, veneras y volutas.

Azulejería rococó.

El jesuita Tomás Serrano glosó en 1762 los azulejos de la ciudad, que por entones ya eran plenamente rococó. Sin embargo, se conocen ejemplares de este estilo algo anteriores, como el arrimadero cerámico del refectorio del convento de Santo Domingo de Orihuela (Alicante), que supone el inicio a gran escala del rococó cerámico. Tiene en una de las escenas, que representa la carga y descarga de un navío, unas inscripciones sobre los fardos de mercancías, numerados, en los que por primera vez en Valencia aparecen datos sobre su autoría, delineado por Luis Domingo en 1755, y pintado por Luciano Calado en la fábrica de Vicente Navarro de Valencia. Domingo era un pintor culto, no cerámico, de prestigio en la ciudad que prosigue una corriente tardobarroca iniciada poco antes, que coexiste en esos años con otra ingenuista. La fábrica de Vicente Navarro debió contar entonces con la colaboración de los pintores vinculados a la Academia, pero fue eclipsada a la larga por las Reales Fábricas de Azulejos.

Otras escenas con rocallas se hicieron para el patio de la Casa Natalicia de San Vicente Ferrer, conocida como "el Pouet de Sant Vicent", encargados hacia 1755. Los que se conservan en el zaguán fueron muy restaurados en 1917 y más tarde, por lo que queda poco del original, siendo destacable la presencia de los pabellones o cortinajes que se generalizarán a partir de ese momento.

El Camarín de la Virgen de Yecla, antes convento de la Tercera Orden Franciscana, presentan un programa relativo a la Pasión del Señor y el Sufrimiento de la Virgen. Se sabe que se encargaron hacia 1770, según indica M. P. Soler, y contiene escenas entre rocalla como la Oración de Jesús en el Huerto, la Coronación de Espinas, Cristo ante Pilatos, varias más sobre la Crucifixión, etc., todas tomadas sin duda de un



(Figura 480). Zócalo de la capilla de San Jaime y San Vicente, convento de Santo Domingo (Valencia), 1761.

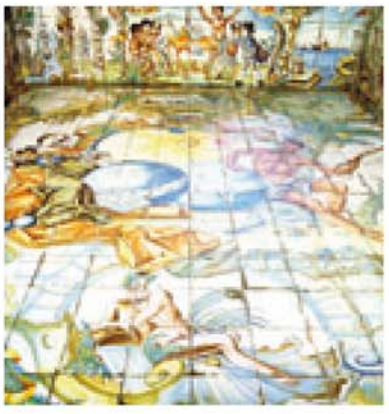


(Figura 481). Fragmento de un zócalo de la Iglesia de San Andrés. Fábrica de Navarro, Valencia (c. 1775).

repertorio culto. Otro ejemplo rococó puede verse en el panel que narra el milagro de los Corporales de Daroca, en la ermita de la Virgen de la Consolación de Llutxent (Valencia).

Otro zócalo de gran importancia por su calidad, aunque algo maltrecho, es el que se conserva en la capilla de San Jaime y San Vicente Ferrer, en el convento de Predicadores de Valencia (Santo Domingo) (Fig. 480). En él vemos dos planos efectistas: un marco de rocalla con ramos florales, angelillos y filacterias que encierra las escenas y un fondo tratado con grisallas en azules y amarillos de antimonio en un intento virtuoso de conseguir una cierta perspectiva aérea que Pérez Guillén atribuye a la fábrica de la Corona y que parece datar de 1761. Muestra un programa de salvación semejante al que encontraremos en la capilla del Hospital de Sacerdotes o de la Comunión de la Iglesia del Milagro. El mismo tratamiento en perspectiva es visible en el Hospital de Sacerdotes Pobres, donde se representan en trampantojo una portada presidida por la Virgen de la Providencia en la que vemos dos figuras alegóricas, la Medicina y la Caridad, sobre un fondo arquitectónico atenuado y trazado en colores ocre. También de la fábrica de Navarro parecen ser los zócalos con escenas de la Pasión y otros paneles de la Iglesia de San Andrés (Fig. 481), que se atribuyen a cartones de Luis Domingo. Otras escenas que permiten conocer la producción del momento son las de la vida de San José del monasterio de Santa María del Puig, fechadas en 1774 y realizadas a expensas de Miguel Dubón y Josefa Miramont.

El Hospital de Sacerdotes Pobres muestra un conjunto con un programa iconográfico complejo impulsado por



(Figura 482). Pavimento de la celda de San Luis Beltrán. Hospital de Sacerdotes Pobres (Valencia), 1780.



(Figura 483). Panel con la Junta de Junta de Consejeros de la Real Cofradía de la Virgen de la Seo. Hospital de Sacerdotes Pobres (Valencia), 1780



(Figura 485). Zócalo con escena galante. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/315.



(Figura 484). Alegoria de Asia en el pavimento de la sala de Junta del Colegio del Arte Mayor de la Seda (c. 1780).



(Figura 486).Panel con escena del emperador Constantino supervisando la construcción de San Juan de Letrán (c. 1780). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/366.

el arzobispo Francisco Fabián y Fuero entre 1780 y 1782. Espectaculares son las escenas del actual Oratorio del Hospital de Sacerdotes Pobres, antigua celda de San Luis Beltrán, que se revistió de azulejería en 1780 a juzgar por la fecha del pavimento, según nos indica M. P. Soler. En él se muestran arquitecturas clásicas entre rocallas que enmarcan escenas de niños que encarnan a nativos americanos, por sus vestidos de hojas y tocados de plumas, que representan la Evangelización que desempeñó en Colombia y el Caribe: unos leen las escrituras, otros destruyen ídolos o adoran la cruz, etc., y termina con la exaltación de San Luis (Pérez Guillén, 1994) (Fig. 482). El programa iconográfico se completa con un pavimento presidido por el sol, sobre la alegoría de Europa como una matrona con cetro, corona y capa de Armiño sobre un caballo, y América, representada por un indio con arco sentado sobre un caimán. Bajo todo ello se descubre el Turia, como anciano, recostado sobre un ánfora que vierte agua, tocado con una guirnalda que ostenta un murciélago. Otros elementos como signos zodiacales trasmiten ideas como la iluminación del Universo por la luz/doctrina de San Luis. En un esquema de apoteosis se expresa la concordia entre dos mundos manifestada en una estructura jeroglífica (Pérez Guillén, 1994).

Sin embargo, la recepción en el hospital se realiza con un panel alegórico de gran calidad técnica y cromática que presenta el anagrama mariano entre dos ángeles trompeteros y la filacteria "Salus infirmorum", bajo lo cual se representan las alegorías de los poderes terrenales que sustentan la casa, la Monarquía y la Iglesia. Pérez Guillén comenta que se realizaron hacia 1782 y las atribuye al horno de Disdier en Mossen Femares. De ahí se accede a la portada de la Virgen de la Providencia con las figuras alegóricas de la Medicina y la Caridad, ya comentado. En el mismo hospital, otra obra muy relevante es el árbol de Cofrades, con los fundadores del hospital, y el panel con la Junta de Consejeros de la Real Cofradía de la Virgen de la Seo (Fig. 483), conmemorativo del cuarto centenario de la constitución del culto de la Virgen del Milagro (Pérez Guillén, 1994).

Dos pavimentos muy representativos son los del Palacio de Jura Real, con las Cuatro Estaciones, conservado en el Museo Nacional de Cerámica, y el de la sala de juntas del Colegio del Arte Mayor de la Seda, éste combinado con balcones aplantillados. En el pavimento de las Estaciones preside la escena Jano bifronte, rodeado de personajes que soplan o vierten agua, como si fueran genios de los vientos o de la lluvia. Las estaciones se representan por la tareas típicas de cada época, y un personaje en reposo calentándose las manos en un hornillo personifica al invierno. El segundo se dedica a los cuatro continentes y en ellos vemos sus personificaciones en una dama que va sobre un carro tirado por leones en el caso de África, Asia por elefantes (Fig. 484), América por caimanes y Europa por caballos. En los balcones se representan animales de lomos abultados, semejantes a los de la escena pavimental.

Tampoco son extraños los paneles de 30 o 40 azulejos en los que vemos escenas portuarias, como faros o torres en la costa y personajes paseando o descargando, e incluso cacerías, que debían ubicarse en rellanos o esquinas, como vemos en el palacio del marqués de Montortal de Carcaixent.

La "chinoiserie", y la temática oriental, aunque poco extendida, no es extraña a la azulejería valenciana. Recordemos que se extendió gracias a las producciones de Alcora, y vemos escenas orientales en pavimentos que deben pertenecer a los años ochenta, como el de la colección Folch que muestra un personaje sentado en una carroza.

En zócalos son frecuentes las escenas galantes o cinegéticas (Fig. 485): parejas flirteando en jardines o tocando instrumentos musicales, o caballeros cazando a pié o sobre montura, en las que es general la presencia de elementos arquitectónicos o las ruinas (Fig. 486). En definitiva, son escenas que parecen producidas en serie y que no son extrañas en zócalos de espacios incluso religiosos.

Siguiendo a Pérez Guillén (1991: 225-228) la pintura sobre panel cerámico incorpora la rocalla como cenefa a partir de mediados de siglo, como vemos en una Virgen del Carmen de Adzeneta de Albaida y un San Anastasio,. Entre 1770 y 1780 la rocalla predomina en los marcos de los paneles, como vemos en el panel de Santa Bárbara del MNCV. Entre las piezas fechadas encontramos una Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán (1773), y un impor-



(Figura 487). Panel con estación del Via Crucis. Valencia, c. 1780. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10402.



(Figura 488). Azulejos barrocos de contrahuella. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/.



(Figura 489). Voladizo de un balcón con azulejería. Valencia, c. 1790.



(Figura 490). Escena central de un pavimento con banquete campestre. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/. MPS192.

tante panel con el Ángel Custodio y San Juan Bautista de Cocentaina (1778) (Pérez Guillén, 1991: 240 y 244), y los santos San Abdón y Senén de Gandía (1777) o de Agres (1788) (Soler, 1989: 207). Paralelamente se fabrican paneles sin marco, como el San Pedro de la capilla prioral de Porta Coeli, solución que será general en las estaciones de via crucis (Fig. 487). Pero la producción más característica incorpora marcos con rocalla con tallos, hojas y flores, como se veía en un San Roque de la calle Virgen de la Misericordia (1784), o en la Purísima de la fachada del convento de Clarisas de Cieza (Pérez Guillén, 1991: 256). A partir de este momento se desarrollan los retablos pintados, grandes escenas que incorporan la arquitectura y la imaginería en la representación. Se conservan varios ejemplos de estas obras, entre ellos el retablo de la Virgen de la Consolación (C/ Gobernador Viejo, Valencia) (1786), La Trinidad con San Francisco y San Antonio de Cocentaina, la Exaltación de Jesús (Cartuja de Porta Coeli), San Pascual Bailón del convento del Rosario de Vila-real, el mural con símbolos marianos de la calle Montañana, o el Cristo crucificado de la plaza de San Luis Beltrán (Pérez Guillén, 1991). Dentro del grupo, aunque no sea propiamente un retablo sino un panel de exaltación de los hijos ilustres de Xàtiva, se conserva el de la calle Noguera de esta población (Soler, 1989: 205).

La azulejería seriada rococó incorpora las rocallas que en ocasiones incluyen frutos y flores (Fig. 488), muy habituales en los voladizos de balcones (Fig. 489). Empiezan a integrarse las cintas que combinan con otros elementos vegetales, y se fabrican en formato grande azulejos con flores sueltas y enlaces esquinares. A finales del periodo, y por influencia de la moda Luis XVI, se añaden las bandas de perfiles curvados y contracurvados y las diagonales (Pérez Guillén, 1996), temas muy semejantes a lo fabricado en Cataluña y Mallorca en el momento.

Azulejería neoclásica.

Disdier dió un notable impulso a los hornos haciéndosecargo personalmente de la casa que terminó siendo, bajo su dirección, la más importante factoría cerámica de la ciudad hasta el primer cuarto del siglo XIX. En 1784 sus hornos consumían entre cuarenta y cincuenta mil fajos de leña al año y tenía para su servicio exclusivo tres leñeros con licencia de montes cercanos a Valencia; sabemos la procedencia exacta del combustible con datos de los años 1782, 1784, 1789, 1790,1791 y 1793. En 1795, Disdier invitó a una comisión de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia para que visitaran su fábrica de la calle Mosén Femares y comprobaran la calidad de un pavimento y un arrimadero a juego realizado para el convento de Belén de La Habana, para el que se emplearon como modelos ornamentales repertorios de las Logias vaticanas de Rafael de Urbino. Los elogios de los comisionados fueron unánimes, y como consecuencia se le autorizó a utilizar para su factoría la denominación de Real Fábrica de Azulejos de Valencia. Sobre 1797 Disdier compró los hornos de las calle de las Barcas y a partir de esa fecha y hasta el estallido de la Guerra de la Independencia en 1808 se pluralizó la denominación. Disdier es el responsable de la irrupción del gusto clasicista en la azulejería valenciana, pero además sus productos tienen una calidad técnica especial y un diseño muy cuidado que puede vincularse a la participación de artistas de la Real Academia de San Carlos, si no como pintores sí como abastecedores de estampas y modelos que empiezan a reproducirse con mayor fidelidad que en el pasado. Experimentó además con nuevas mezclas de colores, produciendo escenas de excelente factura que se anticipan al afán decimonónico de emulación de la pintura de caballete. A la muerte de Marcos Antonio Disdier, entre 1799 y 1802, se hizo cargo de la dirección de las Reales Fábricas el primer Oficial Pintor de las mismas, Vicente Miralles, que conocemos sobre todo por el pavimento realizado para la capilla de San Vito Mártir en Cinctorres (Castellón).

Hacia 1799 un rico comerciante de Valencia llamado Miguel Royo y García, fundó una fábrica situada a escasos metros de las Reales Fábricas, en la calle de Ruzafa, 12 esquina a Cofradía de Horneros. Después de la guerra de la Independencia, cuando aquellos hornos vivieron un momento de declive, contrató como Director a su primer pintor, Joseph Sanchís.

Entre los ejemplares primerizos de este estilo destaca un magnífico pavimento, conservado en el Museo Nacional de Cerámica, que representa un banquete en un jardín (Fig. 490). Las cenefas muestran cintas quebradas con pequeñas flores, y en las cuatro esquinas se representan otras escenas de carácter portuario, pastoril, galante o cinegético. Los



(Figura 491). Escena de zócalo con banquete. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/512.

banquetes no son exclusivos de los pavimentos ya que se incluyeron también en escenas de cocina, como vemos en un zócalo del mismo museo (Fig. 491).

Precisiones cronológicas nos aporta el caso del pavimento del camarín del santuario de la Virgen de Consolación de Iniesta, en el que vemos una advocación a la Divina Pastora representada por una dama con cayado en sus manos y un cordero, aunque en el fondo vemos las típicas ruinas, muy del momento. Fue encargado a fábricas de Valencia en 1784 (Cruces, 1988).

Como compendio de los temas tratados en estos pavimentos, las solerías de la planta noble del palacio del marqués de Benicarló presentan un programa complejo que incluye escenas de caza de patos, pastores representados según las típicas bergeries de Luis XV, escenas orientales como la "pesca del Mandarín", o el embarque. En la capilla, los zócalos presentan símbolos de la Trinidad y el anagrama mariano, todo ello entre grandes floreros entre cintas amarillas y nuevas flores como hortensias y azucenas que corresponden a la producción de Navarro de 1784 (Pérez Guillén, 1992).

En cuanto a ejemplos religiosos, el zócalo de la Iglesia parroquial de Godella, obra realizada a expensas de las fieles de la localidad, según reza un cartucho, presenta los emblemas de la Pasión entre cintas y flores de clara inspiración neoclásica (Fig. 492). En la Iglesia del Pilar de Valencia se conservan otros zócalos con imágenes de la Inmaculada, Santa Catalina de Sena, Santo Domingo, con Santiago y San Pedro, con una cartela que las fecha en 1783. Son remarcables las escenas con rocalla policroma y escenas de los milagros de San Vicente en grisalla que se desarrollan tanto en pilares como en zócalos. Otras escenas de dos capillas vecinas con el milagro del Cristo Salvador remontando el Turia, que muestra la ciudad de Valencia y que se enmarca en una compleja estructura con un grueso marco con guirnaldas florales, son algo posteriores. Si bien éstas se tratan con corrección, el tema principal y las figuras antropomorfas como el querubín de la parte alta, son de trazo tosco.



(Figura 492). Zócalo con temas de la Pasión de la Iglesia parroquial de Godella (c. 1790).

El delicado zócalo de la capilla del Hospital de Sacerdotes Pobres, a su vez de la Comunión de la Iglesia del Milagro, parte del programa iconográfico impulsado por el arzobispo Francisco Fabián que hemos comentado, contiene una remarcable composición emblemática que parte de la aplicación de una perspectiva rigurosa que nace del punto de vista del espectador situado a los pies de la iglesia, solución academicista muy rara en la azulejería valenciana, según destaca Pérez Guillén (1994). Presenta un programa de salvación que sigue catorce jeroglíficos de Antonio Ginther (1706), con paneles que aún se enmarcan en rocalla pero anuncian jaspes y roleos de carácter neoclásico.



(Figura 493). Panel con la Virgen de los Desamparados (c. 1785-1790). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1504.



(Figura 494). Panel de la Sagrada Familia de Almunia (1787). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1502.

En paneles religiosos destacan algunas obras significativas. Sin fechar, aunque posiblemente situable hacia 1785, destaca la Santa María Magdalena del antiguo Hospital General de Valencia, con una orla de tipo neoclásico. En un panel con la Virgen de los Desamparados del Museo Nacional de Cerámica aparecen los cortinajes, otro de los remates perimetrales típicos de la azulejería del momento (Fig. 493). En el periodo se desarrolla también la serie de marcos con acantos monocromos y festones florales (1780-1790) de la que es representativa la Sagrada Familia donada por el marqués de Almunia del MNCV (1787) (Fig. 494), y la de guirnaldas academicistas, las imágenes sobre peanas, como la Santa Teresa de la calle Museo (1779), los marcos de jaspes verdes o púrpura que aparecen, por ejemplo, en el panel de "San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán intercesores", del convento de la Magdalena de Massamagrell (1780). Aún



(Figura 495). Panel de la serie de marcos con jaspes púrpura con la Santísima Trinidad (1787). Fábrica de Marcos Antonio Disdier. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10402.



(Figura 496). Panel de cocina con escena del servicio de Turrones y chocolate (c. 1775). Probablemente de la fábrica de Navarro. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/803-804.



(Figura 497). Panel de cocina del Museo Nacional de Cerámica fechado en 1789. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/525.

resulta más interesante para fechar las cenefas marmoradas o de jaspes, en manganeso o verde de cobre, la Santísima Trinidad atribuible a la fábrica de Disdier fechada en 1787 (Fig. 495). Algunos fondos presentan elementos arquitectónicos. como hornacinas o arcos y diversos tipos de molduras de cierre que simulan marcos. Los más característicos del neoclasicismo incorporan pequeñas cenefas de hojas y roleos o pequeños motivos fitomorfos e incluso cortinajes (Pérez Guillén, 1991 y 2006).

Cocinas.

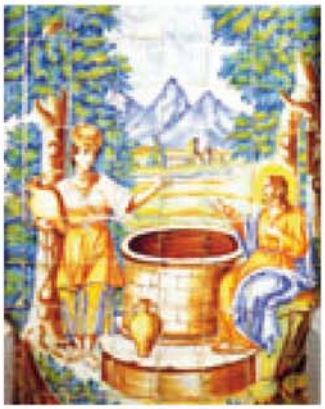
La cocina con chapado de azulejos es una creación valenciana que podemos situar hacia 1770 (Pérez Guillén, 1992 y 1994), es decir, en periodo plenamente rococó, y sus escenas muestran detalles estilísticos y personajes con indumentarias a la moda de Carlos III. Los chapados de las cocinas de esta etapa están realizados para ámbitos precisos y se adaptan a él de forma exacta, superponiéndose a las bancadas y llegando al suelo en los espacios libres. Muestran vívidas escenas con los personajes en actitudes cotidianas, la preparación de alimentos, la entrega de la compra, esclavos negros, junto con detalles como los gatos que roban pescado o perros bebiendo sangre de los animales desollados colgados de los muros para ser preparados, insectos, etc. Suelen cerrar con la escena del servicio de turrones y chocolate para agasajar a los huéspedes (Fig. 496), como elemento indispensable de la gastronomía rococó. Cubren la totalidad del muro, como en el chapado del palacio del barón de Vallvert, aunque existen otros de zócalo, como en la "Cocina del proveedor de nieve" cuya altura alcanza sólo los dos metros. Se completan con los embutidos y carnes preparadas (morcillas, sobrasadas, botifarrones, jamones, etc.), frutas y verduras, y representaciones de platos preparados y postres (empanadas, arroces, cocidos, guisos de pichones con setas, etc.), además de todo el instrumental típicamente usado en la cocina. Por ello ofrecen una clara imagen del hacer cotidiano y de los utensilios en uso, siendo interesante incluso la cerámica que aparece representada que permite por ello ser ajustadamente fechada.

En cuanto ejemplos a considerar se conoce la cocina del palacio Exarchs de Valencia (c. 1775), la de la casa Ochando de Requena, la del Palacio del barón de Vallvert, la del marqués de Benicarló (1784), otra cocina instalada hoy en el museo Nacional de Artes Decorativas, así como fragmentos del Museu de Ceràmica de Barcelona, del Museo Nacional de Cerámica de Valencia y otros en diversas colecciones privadas. En la evolución de las escenas de la cocina se suceden tres grandes fases: una primera en la que los personajes, en tamaño natural, se apoyan sobre el suelo (casa Ochando de Requena), una segunda en la que presentan un pequeño zócalo, como en la cocina de la casa del marqués de Benicarló, obra rococó atribuible al taller de Navarro de la calle Corona de Valencia, a la que seguirían escenas concebidas como cuadros en el zócalo, y finalmente los chapados de figura completa incluida en un solo azulejo, generalmente platos e instrumentos, que se fabricarán hasta la segunda mitad del siglo siguiente.

Como escena excepcional, un panel de cocina del Museo Nacional de Cerámica reproduce una escena de familia ejemplar que se explica en una cartela que fecha la obra: "El que mire este Pais / advierta prudente y Cuerdo / que Dº. Joseph está leyendo, su mujer está Cosiendo, Sebastián está mirando / Mariquita trabajando / Eleuterio como niño / a pelota está Jugando / y Anica con su estropajo / los platos está fregando. Año 1789" (Fig. 497). La detallada indumentaria permite establecer también una aproximación cronológica, y la cacharrería representada constituye, como en muchos otros paneles, un testimonio elocuente de las vajillas en uso del momento.

Fin de siglo.

Dentro aún del cromatismo rococó encontramos ejemplos como algunos zócalos de los Santos Juanes de Meliana, fechados por cartelas en 1792 en las que se indica que los paneles fueron costeados por Josef Grisol y Manuela Balansá, y por Benito Balanzá y Ygnacia Yvars (Soler, 1989: 166).



(Figura 498). Zócalo de la Iglesia Parroquial de Meliana con escena de Jesús y la Samaritana (1792).

En una escena de los pies de la nave se representa una fuente de dos tazas sostenida por tritones y con delfines como surtidores. A su alrededor se reproduce una extensa fauna con un ciervo, un burro, una abubilla, una lechuza, conejos, cabras, ovejas, pájaros, etc., tomada de repertorios de grabados y colocada sin tener en cuenta las proporciones reales. Otros paneles muestran escenas del Nuevo Testamento: entrada de Jesús en Jerusalén, la Magdalena, la Samaritana (Fig. 498), la Resurrección y la coronación de la Virgen. Otras hagiográficas pertenecen al antiguo titular, como dos representaciones de la vida de Santo Tomás de Villanueva.

También guirnaldas neoclásicas vemos en la orla de los zócalos de La Mare de Déu d'Agres (Fig. 499), donde vemos el incendio de Santa María de Alicante, inicio del culto de Agres. En el camarín, aquí sobre paños que se sujetan en anillas, se representan milagros entre columnas de jaspe, todos comentados con una cartela inferior. Milagros semejantes, verdaderos exvotos, pueden verse en el Santuario de la Virgen del Castillo de Cullera, aunque aquí muy desordenados por recolocaciones.

Cabanilles en 1795, el año en el que se pinta en los hornos de Disdier el pavimento y arrimadero para el convento de Belén de La Habana inspirado en las Logias Vaticanas y que mereció encendidos elogios de los miembros de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia que lo inspeccionaron, da unas insensatas informaciones y tras ignorar por completo la existencia de las fábricas de la ciudad llega a decir refiriéndose a Manises y con un desfase de 300 años, "... aprovechan el barro blanquecino de su término y lo mezclan con el colorado de Quart, preparando la masa de modo que 2/9 partes sean del colorado (...). Allí se hacen aquellos ladrillos barnizados para solar las piezas de la capital, donde se admiran los dibuxos, la solidez y hermosura".

En esos años la Real Fábrica de Azulejos de Valencia ya está funcionando de la mano de Disdier. Lo más notable será la incorporación de pintores reputados que elevarán la calidad dibujística de la producción, y de una nueva paleta cromática más amplia que incluye numerosos tonos de verdes, ocres y pardos, así como un cierto preciosismo en las carnaciones, los ramajes, fondos de paisajes y suelos, hasta el punto de que muchas de las obras de Disdier se han atribuido, sin argumentos relevantes, a la Real Fábrica de Alcora.



(Figura 499). Zócalo del santuario de la Virgen de Agres (c. 1790).



(Figura 500). Panel con alegoría Eucarística del Seminario del Corpus Christi (Valencia) (1796).

Algunas piezas datadas nos permiten asignar cronologías y atribuciones. Vemos la fecha de 1793 en un panel con la Virgen de los Desamparados, San José y San Joaquín de la Casa Gran (Ibi) (Soler, 1989: 211). De 1796 es la alegoría de la Eucaristía del Corpus Christi de Valencia (Fig. 500), que representa un ostensorio entre dos ángeles, cuyo dibujo actualizado, de fino rameado y un marco que simula entalles de hojas, remite claramente a modelos neoclásicos. De similar cronología debe ser la escena arquitectónica de una fábrica de Reus que publica A. Cirici, pensamos que con claro cromatismo valenciano, fechada en 1797. Otro caso de excepcional calidad, obra de 1799, es la Magdalena penitente de Juan Bru del Huerto de las Magdalenas Dominicas de Carcaixent, (Guerola, 2002: 118). Para cerrar los ejemplos recordamos también el panel con la Virgen del Rosario, San Francisco y San Vicente del Museo Nacional de Cerámica, fechado en 1800 (Fig. 501).



(Figura 501). Panel con la Virgen del Rosario, San Francisco y San Vicente (c. 1800). Museo Nacional de Cerámica, inv.1/8917.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA

Patrocinado por:

CAIXA CATALUNYA

UNION DE MUTUAS

15. Bibliografia

ALBIOL, Francisco. *Azulejos valencianos de los siglos XVIII y XIX*. Exposición, Casa Capellà Pallarés, 9-16 de nov. 2001. Sagunto, Centro Arqueológico Saguntino, 2001, 10 p.

ALMUNIA, J. L. "Las cocinas valencianas de los viejos tiempos de 1700". Valencia Atracción, agosto de 1929, pp. 16-17.

AZULEJERÍA EN VALENCIA. Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX. Tile Design in Valencia. From the middle ages through the early 20th century. Exp. Queen Sofia Spanish Institute, Generalitat Valenciana, 2006, 320 p.

BOLINCHES MOLINA, Josefina. "Manierismo, Barroco y Rococó. Artes Industriales y Suntuarias. La cerámica". *Hist. del Arte Valenciano*, t. IV. Valencia, Consorci d'Editors, 1989, pp. 195-209.

BOLINCHES MOLINA, Josefina. "San Miguel en la azulejería valenciana". En Fira i Festes de Sant Miquel, Llíria, 1989, pp. 55-58.

BOLINCHES MOLINA, Josefina. "Los altares callejeros de Llíria y las fiestas de "carrer"" *En Fira i Festes de Sant Miquel*, Ajuntament, Llíria, 1990, 130 pp.

BOLINCHES MOLINA, J. "El mural de cerámica". Silicatos, nº 8, Escuela de Cerámica de Manises, Manises, 1995, pp. 30-31.

CABEZAS, A. "Aproximación a la iconografía de las órdenes religiosas en la azulejería valenciana del siglo XVIII" en Archivo Español de Arte, nº 278, Servicio de Publicaciones del C.S.I.C, Madrid, 1997, pp. 190-198.

CABOT ESTARELLAS, Joan; MULET, *Bartomeu. Rajoletes policromes a Mallorca*. Miramar, Palma de Mallorca, 1990, 199 pp.

CARIÑENA GIL, M. "Retablo setabense de azulejos". Valencia Atracción, año XXIII, 2ª época, nº 159, 1948, p. 13.

CATALÁN MARTÍ, José Ignacio. *Los paneles cerámicos devocionales en la religiosidad popular: "les capelletes" de Artana*. San Lorenzo del Escorial, 1997.

CEBRIÁN MOLINA, J. L. Els Santets de Canals. Capelletes i plafons ceràmics de devoció popular, Ajuntament de Canals, 2000.

CERDÀ BORDERA, F.; SEGURA MARTÍ, J. M. "Catàleg dels retaules ceràmics de Castalla". Moros y Cristianos, Castalla, 1983, s.p.

CIRICI, A; MANENT, R. Cerámica catalana. Ed. Destino, Barcelona, 1977.

CIVERA MARQUINO, Amadeo. Azulejería valenciana del siglo XVIII en la Iglesia de San Francisco de Liria. Repertorio decorativo. Liria, Ajuntament de Liria, 1995, pp. 11.

CIVERA MARQUINO, A. "Aportaciones a la azulejería valenciana. Cerámica de Manises en la Iglesia de la Sangre - Lliria". *Manises '95 Festes Patronals*, Clavaria de les Santes Escudelleres, Festes Patronals de Manises, Manises, 1995, pp. 90-102.

CIVERA MARQUINO, Amadeo. *Paneles cerámicos en honor a San Vicente Ferrer en Llíria*. Llíria. Ajuntament de Lliria, 1995, pp. 4.

COLL CONESA, Jaume. "Panel de azulejos". En *Colección Carranza*. Museo de Santa Cruz. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2001.

COURANJOU, Jean. "L'obertura del motiu de les rajoles barroques catalanes i valencianes: una diferència important" en Butlletí Informatiu de Cerámica, nº 69-70, Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa, Barcelona, 2000, pp. 65-71.

COURANJOU, Jean. "La rajola catalana (i valenciana) 'Rocalla amb tres flors'" en Butlletí Informatiu de Cerámica, nº 64-65, Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa, Barcelona, 1998, pp. 48-52.

COURANJOU, Jean. "Provinencies reals de les rajoles de la regència turca d'Alger (1518-1830) considerades com a 'italianes'" en Butlletí Informatiu de Cerámica, nº 72, Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa, Barcelona, 2001, pp. 44-51.

CRUCES, Antonio. "Un pavimento de azulejos valencianos". En *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*. t. VIII, Ciudad Real, Talavera, 1988, pp. 503-510.

de ARECHAGA y RODRÍGUEZ-PASCUAL, C. "Expertización del panel de azulejos figurativos con una escena romántica" en Archivo de Arte Valenciano, Año LXXVII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1996, pp. 159-161.

EMI, MARÍA LUISA. "Cerámica popular en las cocinas valencianas". Valencia Fruits, dic. 1973, p. 11.

ESTALL i POLES, V. *La industria cerámica en Onda*. Las fábricas, 1778-1997. Monografías del Museo del Azulejo de Onda, I, Ajuntament d'Onda, Onda, 1997, 102 pp.

ESTALL i POLES, V. "La devoció en taulell. Les capelles devocionals de taulells d'Onda". En Guia de Onda, Ajuntament d'Onda, 1999.

ESTALL i POLES, V. "El desarrollo de la industria del azulejo. El caso de Onda". En *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 184-199.

ESTALL I POLES, Vicent. "A implantaçao e o desenvolvimento da indústria do azulejo em Onda e na província de Castellón", en Cores para arquitectura. Azulejaria valenciana, século XIII ao século XX. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2005, pp. 147-164.

ESTALL I POLES, Vicent (dir.). Donació de la col.lecció de taulells Sergio León. Exposició temporal del 22 de juny al 15 de setembre. Fundació Museu del Taulell d'Onda, Onda, 2006.

ESTALL Y POLES, Vicente. "La implantación y desarrollo de la industria del azulejo en Onda y la provincia de Castellón", en Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX. Tile Design in Valencia. From the middle ages through the early 20th century. Exp. Queen Sofia Spanish Institute, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 99-132.

GIRONÉS SARRIÓ, I. "Col·leccions de ceràmica arquitectònica en l'església de Sant Miquel i Santa Maria d'Ontinyent" en Almaig, XVII, Asociación de Fiestas de

la Purísima, La Nostra Terra (dir), Ontinyent, 2001, pp. 112-119.

GIRONÉS SARRIÓ, Ignasi. "La Clariana i la col.lecció ceràmica" en Almaig, XVIII, Asociación de Fiestas de la Purísima, Ontinyent, 2002, pp. 125-131.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. A. "Azulejería cerámica religiosa de Monforte del Cid, siglos XVIII-XIX". Comisión de Cultura y Fiestas, Monforte del Cid, 1992.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "En el Museo Nacional de Cerámica. Colección de azulejos antiguos de Francisco Aguar". Valencia, Suplemento dedicado a sus hombres, a su historia y a su tierra. Valencia, 12/2/1960.

GRANGEL NEBOT, Eladi. "La cerámica de aplicación arquitectónica de Alcora" en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 131-135.

GUEROLA i BLAY, Vicent. La Pintura Ceràmica a Carcaixent. Estudi, Classificació i Catàleg Raonat. Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie, Vicerectorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M.I. Ajuntament de Carcaixent, Valencia, 2002, 424 pp.

LÓPEZ SELLÉS, J. "Identificación de la iconografía del Retablo de cerámica de la calle Noguera nº 10 de Xàtiva". Xàtiva Fira d'Agost, 1986, pp. 17-24.

MUSEU NACIONAL DO AZULEJO. Cores para arquitectura. Azulejaria valenciana, século XIII ao século XX. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2005, 227 p.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Plafons devocionals de les Santes a Agost, Manises y València". En *Manises '95 Festes Patronals, Clavaria de les Santes Escudelleres*, Festes Patronals de Manises, Manises, 1995, pp. 106-113.

PÉREZ CAMPS, Josep. "la cerámica valenciana y los paneles devocionales de las Santas Justa y Rufina conservados en Agost, Manises y valencia". Forum Cerámico, nº 4, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1995, pp. 54-59.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. *L'enigma dels Quatre Elements al palau Borja de Gandía*. Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1985, 111 p.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "La azulejería antigua, un tesoro a preservar en Gandía". En *Passió de Gandía*, 1986, pp. 63 ss.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Artes Industriales y Suntuarias. La Cerámica". *Hist. del Arte Valenciano*, t. V. Valencia, Consorci d'Editors, 1987, pp. 262-270.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio. "As 'ramagens' rococó valencianas: suas fontes têxteis". *Encontro sobre a Estética do azulejo*. Fund. Casas da Fronteira, Lisboa, 1989.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo. Artes Industriales y Suntuarias. La Cerámica". *Hist. del Arte Valenciano*, t. IV. Valencia, Consorci d'Editors, 1989, pp. 361-377.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "La azulejería valenciana del s. XVIII: algunos problemas historiográficos". En *Atti XXI Convegno Internazionale della Ceramica. 'Rivestimenti parietali e pavimentali dal medioevo al Liberty' II*, (1988), Albisola, 1990, pp. 203-210.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Las reales fábricas de azulejos de Valencia". Faenza, nº 1-2, B.M.I.D.C.F., Faenza, 1990, pp. 5-17.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Stefano della Bella y la pintura cerámica tardobarroca valenciana". Ars Longa, nº 1, 1990, pp. 99-111.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "El espléndido rococó cerámico valenciano: al camarín de la Virgen de las Angustias en Yecla". En *Restauración del camarín de las Angustias*, Yecla, 1991.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. La apoteosis del sacramento para la pequeña fiesta del Arzobispo Virrey Beato". Ars Longa, nº 2, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, Valencia, 1991, pp. 103-111.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, rococó y academicismo clasicista*. Ins. Valenciana d'Estudis i Investigació Alfons el Magnànim. Diputació de València, Valencia, 1991, 615 pp.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "La cerámica arquitectónica del rococó hispano: azulejerías del Palacio del Marqués en Benicarló". Azulejo, nº 2, Museo Nacional do Azulejo, Lisboa, 1992, pp. 38-73.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Unos paneles de la Real Fábrica de Azulejos de Valencia en la Capilla de Vicente Gascó de la Catedral de Teruel". Ars Longa, nº 3, Valencia, 1992, pp. 113-124.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia". En Actas del 1er. *Simposio Internacional de Emblemática*, (Teruel, 1991) Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 333-406.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "La azulejería rococó. La cocina valenciana del proveedor de nieve". Narria, 65-66, 1994.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "La cerámica valenciana del Barroco, Rococó y Neoclasicismo" en *Cerámica. Arte y devoción. Colección Carranza* [Catálogo de la exposición], Ayuntamiento de Daimiel, Daimiel, 1995, pp. 97-109.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. Cerámica arquitectónica valenciana. *Los azulejos de serie (ss. XVI-XVIII)*, tom. I, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1996, 244 pp.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. Cerámica Arquitectónica Valenciana. Los azulejos de serie (ss. XVI-XVIII), t.II, Consell Valencià de Cultura, Institut de Promoció Ceràmica de Castelló, Castellón, 1996, 348 pp.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente."La azulejería valenciana de los siglos XVII, XVIII y XIX" en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 112-122.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Las exportaciones de azulejos valencianos a ultramar. Siglos XVIII y XIX". En *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de

la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 123-125.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. La cerámica arquitectónica valenciana. Los productos preindustriales. Siglos XV al XIX, Ayuntamiento de Paterna, Concejalía de Cultura, Paterna, 2002, 107 pp.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "As fábricas de azulejo da cidade de Valência", en Cores para arquitectura. Azulejaria valenciana, século XIII ao século XX. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2005, pp. 77-92.

PÉREZ GUILLÉN, I. V.; MARTÍNEZ, F.; MECA, M. M.; MIQUEL, M.; TRESCOLL, V.; VALLES, V. *Els panels devocionals a l'Alcúdia*. Ajuntament, L'Alcúdia, 1990, 152 pp.

SANZ de BREMOND y FRÍGOLA, M. "Azulejo Cuevas" en Archivo de Arte Valenciano, Año LXXVII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1996, pp. 162.

SANZ de GURREA, N.T. "La cerámica del siglo XVIII en Meliana" en Actes de les 1es Jornades d'Història d'Alboraia, (7-9 abril 1995), Ajuntament d'Alboraia, Alboraia, 1995, pp. 25-29.

SEGURA ESTEVAN, C. Paneles devocionales y cruces en el Villar del Arzobispo, Ayto. de Villar del Arzobispo, 1995.

SEGURA MARTÍ, José María. "Catálogo de los retablos cerámicos de Agres". *Miscelánea Histórica de Agres*, CAAM, nº 195, Alcoy, 1985, pp. 179-212.

SEGURA MARTÍ, José María. *Catálogo de paneles cerámicos devocionales de l'Alcoià - El Comtat (Alicante)*. Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1990, 255 pp.

SEGURA, José María, PASCUAL BENITO, Josep Lluís. "Catàleg de retaules ceràmics de Cocentaina, II". *Mare de Déu*, Cocentaina, Abril de 1985, pp. 37-39.

SENDRA BAÑULS, F. "Un art menor als carrers d'Agullent: Els plafons ceràmics devocionals (s.XVIII-XX)" en Almaig, XIII, Asociación de Fiestas de la Purísima, Ontinyent, 1997, pp. 184-187.

SOLER FERRER, María Paz. "Declive del siglo XVII, Renacimiento, Alcora y la azulejería del siglo XVIII". *Historia de la cerámica valenciana*. tom III. Vicent García, Valencia, 1988, 248 pp.

SOLER FERRER, María Paz. "Azulejería en el Levante español". En *Las metamorfosis del azul*, Ars Latina, París, 1994, pp. 242-251.

TODOLÍ PÉREZ de LEÓN, Ximo. "Marcas inéditas en azulejos alcoreños", Anticuarios nº 1, Federación Española de Anticuarios, Madrid, 1998, pp. 46-50.

TRESCOLÍ BORDES, O. "La ceràmica arquitectònica a la casa riberenca: el cas de l'Alcúdia (ss. XVIII-XIX)", en Actes de la IX Assemblea d'Història de la Ribera, Ajunt. de Benifaió, Benifaió, 2002.

VIZCAÍNO MARTÍ, Mª Eugenia. Azulejería Barroca en Valencia, Ajuntament de València, Valencia, 1998, 287 pp.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

UNIÓN DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Construcciones
DANIEL ROCA, S.L.
www.danielroca.com

16. La Loza popular valenciana del Siglo XIX.

Antecedentes.

Alcora, Onda, Ribesalbes, Villafamés y Manises fueron pronto receptoras tanto de moldes, como de fórmulas de barnices, pigmentos y técnicas de producción nacidas en la Real fábrica de loza de Alcora, que en ocasiones fueron sacadas de aquella por procedimientos fraudulentos. Efectivamente, la popular y conocida loza valenciana del siglo XIX nació gracias a la renovación impuesta por la Real Fábrica de Alcora. A ella se sumó la frescura e ingenuidad de las decoraciones coloristas realizadas fuera de la órbita académica, lo que permitió fabricar una loza vistosa y de bajo precio que alcanzó gran difusión comercial. A pesar de la relativa cercanía temporal que nos separa de los productos de estos talleres, los detalles históricos de su fabricación e incluso su evolución formal y estilística son aún poco conocidos. Para recostruir su historia es necesario utilizar fuentes arqueológicas complementadas por el análisis estilístico en dos vertientes: por un lado la interpretación de las imágenes contemporáneas donde aquellas lozas se representan y por otro la propia evolución formal de los elementos utilizados en sus decoraciones. El aspecto de la evolución morfológica de los objetos ya tiene algunas primeras aproximaciones generales (Soler, 1984, 1992; Coll, 1998 a). Sin embargo es necesario iniciar otra de carácter cronológico que deberá partir del análisis de la decoración, aquí esbozado, añadiéndole los detalles de la forma ya que constituyen dos realidades indisolubles de las cerámicas en estudio.

En relación con la aproximación crono-estilística, las lozas valencianas aparecen con cierta frecuencia en pintura del último cuarto del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX tanto sobre lienzo como en cerámica, en especial en los paneles devocionales y en las cocinas. La aproximación cronológica se complementa mediante el análisis de elementos como el vestido o el contexto histórico representado, en lo que nos ayudan algunas series de estampas sobre indumentaria tradicional, o bien los pliegos de cordel y series de grabados narrativos. Otra fuente informativa son los fondos de algunos museos que adquirieron lozas de forma contemporánea a su fabricación, como ocurre con el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres, que conserva registros de la entrada de lozas españolas de los años 1829, 1831, 1837, 1855, etc. Paralelamente está la propia datación visible sobre algunas de las propias lozas, tanto de los mismos talleres valencianos como de otros del extranjero con decoraciones similares. Por último, algunos contextos arqueológicos permiten fechar algunos ejemplares como una pieza procedente de la Trapa de S'Arracó, en Mallorca (1808-1814), así como diversos conjuntos hallados en los niveles de la destrucción napoleónica del Castillo de Cuenca (1808/12, 1836 y 1874), y estratos de la reforma de 1854-1867 del Palacio de Dos Aguas recientemente restaurado.

Sin embargo el mayor problema de las lozas valencianas es la identificación de los productos realizados por los diversos centros de fabricación. Cabe suponer que existiría una cierta afinidad estilística entre ellos, y para distinguir las peculiaridades propias de unos y otros faltan evidencias arqueológicas, en especial restos de testar de los propios centros, que faciliten conocer las piezas o series de la loza popular de cada lugar. Sabemos que Alcora, Onda, Ribesalbes, Manises, Biar y otros lugares fabricaron a lo largo del siglo XIX. Manises demuestra, por los hallazgos de desechos efectuados en el propio lugar (Pérez Camps. 1996), que muchas de las series que comentamos se fabricaron allí pero no podemos asegurar que fuera el único centro productor de las mismas. Las atribuciones anticuaristas, que reconocen en especial las lozas de Ribesalbes (Soler, 1992), no pasan de ser hipótesis en general poco fundadas, y lo mismo ocurre con algunas aportaciones recientes que debemos mantener en reserva a pesar de que ofrecen ya unos ciertos elementos de valor irrefutable (García Edo, 1989; Esteve 1993).

El origen de la loza popular del siglo XIX en Alicante, Castellón y Valencia.

Las innovaciones de la Real Fábrica de Alcora (1727) provocaron la pronta imitación de sus productos. El centro castellano de Talavera fue quizás el primer foco receptor de los cambios de estilo y técnica, impulsados sin duda por la presencia allí, en fecha temprana, de José Causada (Escrivá de Romaní, 1919: 105; Pleguezuelo, 1994: 38). Conocemos lozas talaveranas realizadas en estilo alcoreño con cenefa Bérain que portan inscripciones cronológicas de los años 1757, 1758 y 1761 (Ainaud, 1952: 276; Martínez Caviró, 1969: 31). Si eso ocurría en Castilla, en las villas próximas a Alcora su influjo se notó con mayor intensidad. De hecho, en los últimos años de la segunda época (1743-1798), algunos operarios y gente formada en la propia fábrica condal fundaron talleres intentando producir lozas de calidad semejante (Díaz Manteca, 1996). El conde de Aranda les persiguió intentando mantener sus privilegios y aminorar el mal que provocaba a la Real Fábrica esa desleal competencia, surtida con moldes y materiales elaborados en la propia fábrica. Los talleres instalados en la misma villa de Alcora se conocen bajo el nombre de fabriquetes, siendo su producción tan similar a la original que se podía perfectamente confundir con ella (Escrivá, 1919: 182 ss.). Por este motivo la presión condal forzó su cierre paulatino que finalmente consiguió, al parecer hacia 1789, con la excepción de la fábrica de Ferrer que cerraría algún tiempo después.

Sin embargo, el panorama se presenta diferente en los primeros años del siglo XIX cuando un informe de la Junta de Comercio del 22 de octubre de 1801 menciona que existían en el Reino de Valencia las fábricas del duque de Híjar (Alcora), de la villa de Onda y de Ribesalbes (Todolí, 2002: 202). Poco después de la guerra de la Independencia vuelven a abrirse en Alcora nuevas fábricas, la de Cristóbal Pastor y Cía y la de Joaquín Ten. Nos indica Ximo Todolí que la primera se había escriturado en 1814 y estaba formada por los vecinos de Alcora Cristobal Pastor, antiguo trabajador de Alcora

becado en París y especialista en pipa, Vicente Granell, Joaquín Ten, Francisco Pastor y Joaquín Pastor, daba trabajo a unos 30 operarios y su especialidad era la tierra de pipa. En 1818 la Junta de Comercio le concedió unos privilegios solicitados en 1817. La fábrica de Joaquín Ten parece que se fundó en noviembre de 1817 tras dejar la sociedad Com[a]. de Lozeros de Alcora de Pastor, y al parecer no alcanzó el éxito al no serles otorgados privilegios por la Junta de Comercio. Otra fábrica alcoreña fundada por Pedro Juan Pallarés, Francisco Bujados y Vicente Ferrer, se arrendó en 1854 a Ramón Girona, arrendador a su vez de la fábrica del Duque de Híjar en 1851 (Todolí, 2002: 203; Grangel y Falcó, 2003: 27). Pascual Madoz (1845-1850) comenta que en Alcora había 7 fábricas de loza y 12 alfarerías, situación que se mantiene hacia 1873 en palabras de B. Mundina.

La primera mención a fábricas que realizan obra de imitación alcoreña fuera de la población matriz se refiere a la villa de Onda, aludida en el siglo XVIII por Cavanilles y Espinalt. Conocemos además la existencia temprana de Onda por la solicitud de real protección que M. Guinot redacta en 1778 y que se resolvió finalmente en 1779. Por otra parte, en el mismo año, Mariano Causada fue sorprendido sacando moldes de Alcora con destino a una manufactura instalada en Onda. Se salvó de la prisión al comprobar que no eran moldes originales, sino copias, lo que intentaba llevarse. Parece que la fábrica más antigua fue la fundada por Miguel Guinot, ya en 1778, siendo su producción semejante, e incluso inferior, a la de Ribesalbes según comentan algunos autores (Díaz Manteca, 1983; García Edo, 1987, 1989: 20; Esteve, 1993: 26). Parece que Francisco Marsal, operario de Alcora, abandonó la Real Fábrica para ir a trabajar a Onda, regresando en 1783. Entre 1783 y 1788 el Dr. Miquel Guinot tuvo que pleitear duramente con la corporación de Onda para poder extraer agua de la acequia de la Font Major (Esteve, 1993: 26-28), lo que demuestra también cierta reticencia y falta de arraigo de esta industria en la población. Las cosas cambiarían años más tarde cuando en 1805 se fundó la fábrica de Andrés Peris, que coexistió con la anterior. Esteve comenta que entre 1820 y 1824 las fábricas de loza se encontraban en clara recesión, y que en 1849, poco antes de centrarse en la producción de azulejería, llegaron a contarse hasta tres talleres que producían loza. La fábrica de Guinot estaría ubicada en la plaza del Arrabal de San José, mientras desconocemos dónde se situó la de Peris, confundida a veces con famosa "*fábrica nova*" fundada por Vicente Peris y Galver (1827), continuada años después por su hijo Vicente Peris y Vidal y, al fallecer, por su nieto Elías Peris con el nombre de "La Campana" (Estall, 1997: 16-17). En 1877 aparece Francisco Muñoz y Nebot como propietario de la fábrica de Guinot, y en 1887 su propiedad es compartida con Antonio y Ramón Castelló Sales. La fábrica de La Glorieta, establecida hacia 1850, y según consta en 1865 dirigida por Antonio Aguilella, propiedad en 2/5 partes en 1891 con María de la Piedad J. Almunia y Roberto, María y Laura Polo de Bernabé. En 1898 el propietario era Juan Sancho Polo y el fabricante José Berbís. En 1857 se instaló una nueva fábrica: La Valenciana, propiedad de Manuel Garcés, que formó sociedad con el Sr. Novella. Desde 1890 aparece como fábrica de la Vda. de Novella, y en 1896 parece que era propiedad de Emilia Fuster bajo el nombre de "La Primitiva" (Estall, 1997: 18-19). Generalmente se asocian a Onda producciones de platos, jarros, tazas y otras formas de decoración peculiar, en la que marcan la diferencia en la policromía el color verde oliva apagado y el rojo característico, el llamado roget de Onda, así como en la composición un claro geometrismo (García Edo, 1989; Esteve, 1993) (Fig. 502). La verdad es que ante la falta de testimonios claros que tanto a nivel de repertorio formal como decorativo deberían proveerse por la arqueología, se hace difícil realizar atribuciones de procedencia seguras. No parece descabellado afirmar sin embargo, que algunas lozas con la típica decoración alcoreña *del ramito* o del género *del cacharrero*, pudieran ser las primeras en fabricarse allí. Entrado ya el siglo XIX sería lógica la imitación de productos de centros con mayor capacidad productiva, con lo cual es fácil la confusión con los propios productos de Manises a falta de otras pruebas.



(Figura 502). Plato de Onda con el típico "roget" o color rojizo o rosado intenso. Tomado de Esteve (1993).

En cuanto a Ribesalbes, el naturalista Cavanilles en su obra publicada en 1797 le dedica elogiosos comentarios (Escrivá, 1919: 183). La fábrica de loza de este lugar había sido fundada por el pintor alcoreño José Ferrer hacia 1780 (Cavanilles indica 1781) y la siguió dirigiendo al menos hasta 1806 (Todolí, 2002: 204). Sabemos que en 1782 los pintores, también de la Real Fábrica, Vicente Albaro y Cristóbal Mascarós junto a otros operarios, trabajaron puntualmente en la fábrica de Ferrer (Ainaud, 1952: 296). La competencia entre las *fabriquetes* de Alcora, las fábricas de Onda, Ribesalbes y Vall de Crist, y la propia Real Fábrica hicieron elevar las reclamaciones del Conde de Aranda para distinguir sus productos. Por ello en 1784 el Conde promulgó la orden de firmar las lozas con la inicial "A" de Alcora, mientras en 1786 presentaba un memorial razonado para que tanto Ribesalbes, Onda y Vall de Crist marcaran también sus productos (Escrivá, 1919: 184-187). De acuerdo con ello, en 1788 el Corregidor de Castellón reunió a los fabricantes para insistir en la obligación de marcar sus lozas para diferenciar la procedencia de unos y otros ante el alto fraude que existía. En 1789 el Conde de Aranda exigió el cierre de las fabriquetes garantizando la

readmisión de los operarios en la factoría matriz y la adquisición de equipos y utensilios de los mismos. Muchas de ellas cerraron, sin embargo no lo hizo así Ribesalbes a pesar de que José Ferrer fue llamado a dirigir la fábrica de Alcora desde 1799 a 1813. Al heredar Alcora, el Duque de Híjar pactó con José Ferrer el abandono de sus ruedas y producción de Ribesalbes pudiendo únicamente fabricar allí obra basta como la de Manises o Teruel, debiendo prescindir en absoluto de la pipa y la obra fina (Ainaud, 1952: 304). Vicente Grangel y Mesquita establecieron otra fábrica en Ribesalbes que en 1820 declaraban haberla tenido por espacio de 20 años, y otra de Joaquín Garcés y Benagues, Francisco Arsó y Ramón Bordonán, que en 1815 apelaban a la rebaja del precio del plomo (Todolí, 2002: 206). Esteve propone como pertenecientes a la primera producción de Ribesalbes las series de platos con largos y finos trazos de manganeso, en ocasiones reperfilando el resto de motivos en otros colores, según la propuesta común del mercado de antigüedades, así como otras piezas más o menos emuladoras de Alcora aunque de dibujo poco académico e ingenuo (Esteve, 1993: figs. 4 a 23) (Fig. 503). Muchas de



(Figura 503). Plato de la serie atribuida a Ribesalbes, fechable hacia 1800. MNCV. nº inv. 1/9258

ellas, como veremos más adelante, poseen paralelos fechados en pleno siglo XIX y ninguna prueba de su procedencia ribesalbense.

En 1786, según la cronología propuesta por el conde de Casal y por Ainaud, se inicia la fase de Alcora caracterizada por los intentos de perfeccionamiento de la producción que llevará a cabo Cloostermans. En 1798 muere el Conde de Aranda D. Pedro Pablo y se hace cargo de la fábrica el Duque de Híjar auxiliado por su hijo el Duque de Aliaga. A lo largo de la primera mitad de siglo suceden varias vicisitudes, como la temprana muerte de D. Pedro Alcántara y la de su hijo y nieta, yendo a parar el título y bienes en D. José Rafael Fadrique en 1817 (Casal, 1919: 264). La Exposición de Industrias Españolas premió a lo productos de Alcora con la medalla de oro en 1827, aunque debido a la crisis de la factoría ello no impidió que en 1842 el administrador mediara para arrendarla a los Girona, hecho que aconteció finalmente en 1851, siendo posteriormente vendida a los mismos en 1958. En 1859 fue finalmente adquirida por Cristóbal Aicart, en manos de cuya familia estuvo hasta 1944. La producción de Alcora de esta etapa es poco conocida pero se escapa de las características de la loza popular contemporánea, preocupándose más por la fabricación de piezas con estampado calcográfico, o por la realización de lozas finas, pastas de frita o productos de porcelana.

En lo concerniente a Manises se menciona la iniciativa de Vicente Morera en 1786 de crear una fábrica de loza fina semejante a la de Alcora, adquirida a finales del siglo XVIII por Miguel Royo y regida en 1800 por el secretario de la Real Academia de San Carlos Mariano Ferrer y Aylet (Pérez Camps, 2001: 14). Posteriormente se fundó el Montepío Militar para Pobres en 1787, fábrica impulsada por el militar retirado Ignacio Vilaplana. Por otra parte aparecen citados en esos años operarios con apellidos no maniseros y relacionables con Alcora según demuestran incluso las actas matrimoniales de algunos de ellos (Pérez Camps, 2001). Todo ello hace que en la última década del siglo XVIII hubiera ya una producción policroma de tipo alcoreño, aspecto que parece ratificado por los comentarios de Cavanilles de 1797 quien indica explícitamente que de las 34 fábricas existentes en la población "…en cuatro de ellas, que son las principales, se imitan las obras de la Alcora, bien que aún no ha podido lograrse igual perfección" (Pérez Camps, 1996: 122). La población manisera se duplica entre la última década del siglo XIX y 1855, lo que señala sin duda un auge de la industria local. De hecho, entre 1800 y 1840 parece que se instalan veinta fábricas más, aunque hacia 1846 sólo subsistían 26 de ellas a decir de Madoz (Pinedo y Vizcaíno, 1977: 120). Finalmente, se dió una clara recuperación industrial a finales de siglo cuando existían 55 (Moreno Royo, 1983). J. Pérez Camps ha profundizado en las fábricas que produjeron loza dorada, entre las que cita a Bautista Torrent y a J. Bautista Casañ Folgado siendo el segundo, según la crónica del cerámologo francés Davillier corregida por Valls, el único que hacía loza dorada cuando visitó Manises. Francisco Monera Gil (1848-1932) fue, en palabras de J. Pérez Camps, el puente entre los últimos fabricantes de loza dorada del siglo XVIII y el revival historicista de la técnica. Formó sociedad con Francisco Valldecabres y a él se debe un formulario personal de 1884. Consta que en 1892 fabricaban reflejo metálico tres firmas valencianas, Monera y Valldecabres, Francisco Mora Gallego (1859-1936), ambos de Manises, y Ros y Urgell (La Ceramo) de Benicalap (Pérez Camps, 1998: 32). A finales de siglo Francisco Valldecabres Muñoz se independizaría fundando "La Cerámica Industrial". Sin embargo consta desde 1828 la fundación de una fábrica de la familia Vilar, siendo heredera de ésta la firma Justo Vilar e Hijos. Bartolomé Mora Carrasco (1864-1918) empezó a producir en el último cuarto del siglo XIX, y conocemos los nombres de otros emprendedores de finales del siglo XIX como Ramón Navarro Gimeno (1864-1949), Juan Bautista Huerta Aviñó (1878-1949) o José Escobar Gallego (1878-1956) (Pérez Camps, 1998).

A estos centros debemos añadir Vall de Crist, del cual no se sabe prácticamente nada excepto su corta duración; también se ha mencionado una fábrica en Vilafamés (Ainaud, 1952: 296), así como las de Olocau y Benigànim dadas a conocer por I. Schütz. Destaca por

ser más conocido el caso de Biar (Schütz, 1991, 1996). Parece que el origen de la loza de Biar se encuentra también en la presencia temprana de operarios de Alcora, Pascual Ochando y su yerno Cristóbal Vilar, llegados al parecer desde Talavera. En 1796 el primero consigue el permiso para construir una fábrica de "loza fina" que sus descendientes explotaron hasta 1957. Parece que hasta mediados del siglo XIX sólo hubo una fábrica de loza en Biar, recogida por Madoz en su Diccionario Geográfico-Estadístico, a lo que P. Orozco (1878) añade que en sus alfarerías se fabrica loza blanca. Sin embargo, a partir de 1884 las iniciativas de fabricación de este tipo de cerámica se multiplicaron al fundarse las fábricas de Amorós y Mora (Schütz, 1991, 1996). En Biar se estableció la familia Amorós a finales del siglo XVIII (Schütz, 1991). Madoz (1845) comenta que existía en la villa "una fábrica de losa fina". Ilse Schütz recoge publicidad de 1896 de las fábricas de Cayetano Mora y de Cristóbal Vilar García, y en 1894 R. Valls menciona dos fábricas que son dirigidas por conocidos alfareros y propietarios de Manises. De Bechí se comenta en un documento de la Junta de Comercio que existe una fábrica de loza de Génova, indicando tal vez loza jaspeada de estilo ligur, dirigida por Vicente Orenga, ya establecida en 1797 y todavía en funcionamiento en 1809 cuando le fue embargada (Todolí, 2002: 211).

Valls comenta también que junto a los conocidos centros valencianos de Manises, Biar, Alcora, Ribesalbes y Onda, se fabricaba también loza estannífera en Valencia y Castellón (Valls, 1894). De hecho la fábrica de La Ceramo fue instalada en 1885 por José Ros en el barrio de Benicalap y se especializó en una producción historicista, y en especial en la loza dorada, que dice aprendió del manisero Juan Bautista Casañ (Pérez Camps, 1998: 31).

En estas fábricas la principal preocupación era hacer productos vistosos y de bajo precio. Para ello se generalizó el uso del molde, se adoptó la policromía como soporte decorativo, se racionalizó la organización del taller distribuyendo las tareas incluso con una cierta división de género de carácter economicista, siendo para los hombres la preparación del barro, la conformación, la preparación de barnices y la cocción, y empleando también a los niños en tareas auxiliares sin cualificación por su bajo coste, mientras la mujer, también mal pagada, se dedicó especialmente a la decoración de las piezas, según nos cuentan fuentes contemporáneas como R. Rodríguez Flores o el propio Manuel González Martí.

La distribución de los productos fue muy extensa. En las rutas de tierra firme se usaban las recuas de mulas, mientras el cabotaje o el transporte marítimo de media o larga distancia permitía que llegaran con facilidad a puertos de las islas Baleares, a Cartagena o Cádiz y de ahí al Caribe y Venezuela, e incluso al sur atlántico, donde llegaron a Uruguay y Argentina.

- Marcas de fabricación e inscripciones.

Las lozas populares del siglo XIX presentan en ocasiones marcas de fábrica. Manuel Jorge Aragoneses (1967) sistematizó las documentadas en la colección del Museo de Alcantarilla de Murcia que en general son de Manises. Parece que Ribesalbes y Onda no marcaron sus piezas en el siglo XIX. A ello se añaden las relaciones de M. P. Soler (1992) y en especial el estudio de J. Pérez Camps (2001). Este autor señala las probables atribuciones de un nutrido grupo de marcas:

- A.C. Antonio Catalá, según la crónica de R. Valls David, uno de los primeros fabricantes del siglo XIX, propietario de la fábrica Burguet.

- A.S. o A.^{s}, Francisco Arenes (documentado entre 1870 y 1898). Los Arenes son conocidos en Manises desde 1810 (Blas Arenes y Silvestre Arenas).

- C.A., Camilo Aviñó Alpuente, documentado entre 1892 y 1898.

- F.M., Fernando Mora Osca (1893).

- J.M. José Mora Gallego, documentado entre 1824 y 1846.

- J.M.C. José Mora Cases, documentado entre 1860 y 1898.

- J.V. José Valls Penella. Figura como fabricante en 1892 como continuador de la fábrica de Salvador Gimeno Gimeno y consta hasta 1898.

- J.V. José Vesantes, fabricante que consta en una escritura de compraventa en 1838.

- M.G. Melchor Gimeno Cases. Documentado en 1898.

- R.G. Rafael González Valls, documentado entre 1850 y 1861.

- T.B. Tadeo Botet. Fabricante de loza que consta en 1892 como continuador de la fábrica del "Tío García".

- V.M.D. Vicente Martínez Díez, nacido en Sevilla en 1838 y documentado como fabricante de Manises hasta 1910.

- V.M.O. Vicente Mora Osca, nacido en 1842 y documentado hasta el anuario Bailly-Bailliere de 1898.

Soler recoge otras como A^{o} (Avinyó?), B.A., B.A.F. B.I.O., B.J., B.J.A., Bt, C.M., D=, D.M.C., E.C., E.H., E. L., F.A., F.B., Félix Vilar y Hernos. Manises, G.M., G., I.M.O., J.A., J.V.A., M.C., M.H.V., M.L., N, S, S.D., S.N.C., S.V.M., T.R., V.A.O., V.G., V.I., V.M.C., V.S. y V.V. Documentados por el Museo Nacional de Cerámica se registran además E.L., F.S. y M.Z. y la firma "M. Gómez", mientras entre las cerámicas coleccionadas por Sorolla (Padilla, 1992) se constatan además C.E.T., J.R., M. y S.

Además de las marcas, son algo frecuentes las inscripciones alusivas a temas políticos como " EL DUQUE DE LA VICT^{ria}" o "CONSTITUCION O MUERTE 1837", obsequios, marido y mujer, agrupaciones o profesantes religiosos e incluso anagramas religiosos, como "SOY DE BARTOLOMÉ MORA ", "SRES. CORREDORES DE LA VILLA DE VILLAREJO DE FUENTES", "DON. PABLO ZAPATA", "DESAMPARADOS ZAPATA", " ANTONIO CERVERA", " ISABEL LERMA", "JOSEFA SANCHO", "SOY DE MI SRA...", "SOY DE PASCUALA", entre otras muchas.

Repertorio formal.

El siglo XIX introdujo un gran número de formas nuevas sobre el repertorio tradicional, en especial objetos de carácter decorativo o para funciones complementarias, pero eso no fue general en todos los centros. Así Onda y Ribesalbes, por ejemplo, fabricaron platos, jofainas, zafas barberas, jarros, azucareros, tazas, pla-

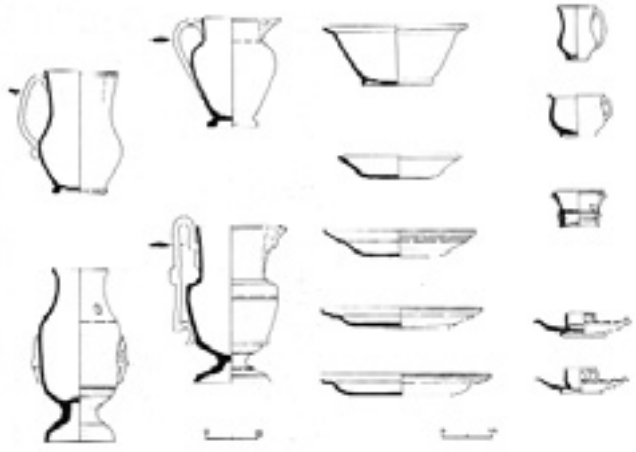
tillos, jarrones de cementerio, etc. a lo que Alcora añadió botijos decorados, fuentes, las salseras de fauna, etc. Manises realizó además objetos especiales como custodias cerámicas, casi siempre en ocre ya que imitaban el dorado del latón y habituales en esa población por la difusión del culto al Santísimo. Muy típicos de Manises son también los juegos de escribanía, o los grandes albahaqueros con tapa utilizados para contener la maceta con la planta aromática en verano y sin ella con la tapa puesta que les permitía no perder su valor decorativo en invierno (Fig. 504). Se hicieron además maceteros, jarros y jarras de cofradía de gran tamaño, figurillas de soldados llamadas "esparteros" (Fig. 505), figuras decorativas de perrillos, etc., pero también se hicieron azucareros de pie alto, salseras de fauna a imitación de Alcora, saleros con figuras en relieve, tulipaneros o jarros de múltiples bocas, aguamaniles en forma de jarrón con su bacia, benditeras, cestillos decorativos imitando las piezas de mimbre, candeleros, botijos de venera o juegos de té o café (Fig. 506).



(Figura 504). Albahaquero policromo. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 505). Figurilla de "Espartero". Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 506). Tabla de formas cerámicas de las lozas del siglo XIX, según M. P. Soler.

Seriación y cronología de la loza popular.

Para establecer una seriación estilística y cronológica subsisten numerosos problemas que dificultan alcanzar una cierta concreción, especialmente al referirnos a un siglo que se caracteriza por su eclecticismo estético y también porque el motivo de nuestro estudio es la producción de talleres populares apartados de los focos académicos o del poder habitualmente implicados en la difusión del gusto estético. A pesar de ello es posible ir señalando hitos que sin duda son de interés, aunque todavía resulta difícilmente abordable la cuestión de las atribuciones de procedencia de los objetos, con la salvedad de algunas excepciones bien contrastadas. Esta aproximación se centra en el aspecto estilístico, quizás prioritario si entendemos que en momentos contemporáneos los diversos centros tenderían a producir objetos similares empujados por la necesidad de emular aquellos de mayor relevancia comercial. Por otra parte, el continuo trasiego de operarios entre unas y otras poblaciones facilitaba esta permeabilidad en la transferencia de modelos y decoraciones.

- Antecedentes del siglo XVIII.

Varias series alcoreñas alcanzan en el siglo XVIII una gran difusión, y por ello tenderán a ser imitadas en casi todos los talleres que se inician a partir de su último cuarto. La documentación iconográfica que nos permite fechar lo producido en este momento se reduce a las representaciones de elementos de vajilla visibles en el panel de Mariquita del Museo Nacional de Cerámica (MNCV, inv. 1/525), así como otros en los que vemos a las Santas justa y Rufina, y a varios azulejos de la cocina de la Casa Bertrán, de la Serra d'En Garcerán. En ambos (véase figs. 366 y 497), vemos jarros y platos decorados en azul. Las cenefas suelen ser líneas onduladas flanqueadas por puntos, o bandas de filetes finos y gruesos alternados. Como temas centrales aparecen paisajes con árboles o casas, en una vaga alusión quizás a las decoraciones del denominado "género Alvaro" de Alcora. En cualquier caso, esas decoraciones entroncan perfectamente con las lozas populares pintadas en azul y morado que, por tradición, se hallan todavía asociadas a los productos maniseros precedentes. Presentan calidades de ejecución semejantes a lo que podemos ver en la loza dorada local tradicional, y alejadas por tanto de la loza policroma popular (Pérez Camps, 1995, figs. 9 y 10; 1996, figs. 5 a 8, 10 y 11). Decoraciones semejantes vemos en otros paneles contemporáneos donde se representa a las Santas Justa y Rufina, realizados a partir de su difusión como Santas Patronas Alfareras en Manises y otros centros, especialmente en el último cuarto del siglo XVIII (Pérez Camps, 1995).

En la cocina de la Casa Bertrán aparecen figuras de personajes y platos, mancerinas, etc. Esteve (1993. fig. 26 a 29) manifiesta que debieron ser mandados colocar por el Sr. Felipe Bertrán, que fuera obispo de Salamanca fallecido en 1783, y atribuye los azulejos a Ribesalbes y anteriores al año del óbito de aquel insigne propietario. Sin embargo, la indumentaria indica una cronología que podría incluso llegar a la tercera década del siglo XIX, por paralelos con la que porta José María

Magallón, Marqués de San Adrián, en un cuadro de Goya realizado en 1804 (Glendinning, 1992: ficha 27) o la de Goya en su autorretrato (1797-98). Ambos ejemplos, de hecho, obedecen a los modelos de la moda inglesa que se impone a finales del siglo XVIII (Chenoune, 1993). Otros personajes con gorro apuntado y capa, idéntico a una figurilla que creemos de Alcora que ingresó en el Museo de Sèvres en 1829 procedente de la donación Mieg, es semejante al ciego de los grabados de Rodríguez (1801-5). Otros personajes, esta vez femeninos, como la Petimetra y la Labradora (Bozal, 1987 b: 693 y 694), son similares también a algunos de los visibles en los azulejos. Junto a ello vemos mancerinas de la serie del "cacharrero" y de la "pintura del ramito", así como lozas con grandes hojas perfiladas de manganeso que recuerdan al género clásico denominado Ribesalbes (Esteve 1993: fig. 20 y 21; Alcora, 1996: 137).

- Series iniciadas en el siglo XVIII.

Serie del cacharrero. La conocida serie del "cacharrero" aparece en el cuadro de Francisco de Goya del mismo título (Giral, 1995:78), fechado en 1778 (cf. fig. 450). Los temas de pequeños frutos y guirnaldas fue sin duda muy imitada, y seguramente alcanzó la primera década del siglo XIX.

Serie de la pintura del ramito. Como la anterior presenta pequeñas guirnaldas con flores y frutos, pudiéndose a veces confundir con la del "cacharrero" a partir de fragmentos, ya que se mezclan sus elementos (Giral, 1995: 81). Ha sido hallada en sondeos realizados en Manises (Pérez Camps, 1996: fig. 13). Ambas series, especialmente la segunda, perduraron bastante en el tiempo. Existen piezas decoradas con el ramito en policromía o únicamente en azul, algunas de las cuales llevan las iniciales "M" (Fig. 507), o AS (Fig. 508) (Coll, 1998 b:



(Figura 507). Lebrillo con ramitos, firmado con un "m" en ocre rojo. ¿Manises?. Hacia 1800.

nos. 219 y 224), que resultan tentadoramente asimilables, como hipótesis, a productos de Manises, tal vez del Montepío la primera y de Arenes la segunda. Las pequeñas flores azules dentro de diminutas matas se encuentran incluso en Talavera, donde existen ejemplares con la típica florecilla azul, como vemos en una jarrita del Museo Nacional de Cerámica de Sèvres (inv. 1112/3), que fue adquirida por el Sr. Mieg en 1828.

Serie de las bandas y filetes. Las producciones con orla de bandas de filetes, generalmente un trazo grueso entre dos finos, son corrientes en Alcora en el último cuarto del siglo XVIII. Pueden inscribirse dentro de las series iniciadas con el estilo Carlos IV. Han sido halladas en las excavaciones de Manises (Pérez Camps, 1996: fig. 13) y se encuentran tanto en lozas de las series tradicionales (piezas gruesas con esmaltes poco refinado y opaco, con dibujo de trazo torpe en cobalto y/o cobalto y manganeso), como en las de aspecto alcoreño (Fig. 508). Hay referencia de que en 1800 se fabricaron en Alcora doce baños o lavapiés para la reina, con filete azul (Ainaud, 1952: 309). De todos modos, sabemos que esta sencilla decoración perduró extensamente en muchos talleres a lo largo del siglo XIX, ya que el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres conserva un azucarero de loza fina así decorado, fabricado en Valdemorillo en 1855, por lo que su precisión cronológica depende de otros detalles como los perfiles de las piezas, la presencia de repié anular, etc.



(Figura 508). Bacía barbera decorada con "ramito" azul, y firmada con las iniciales "AS". Manises, hacia 1800-1820

Serie de las cenefas de ondas flanqueadas por puntos. Como hemos comentado aparece representada en el panel de Mariquita y en muchos de los dedicados a las Santas justa y Rufina. Son un claro paralelo de las producciones catalanas contemporáneas (Coll, 1998 b: nº 183). La decoración en azul es típica del siglo XVIII mientras en el siguiente se realizó en policromía.

Serie de las grandes hojas perfiladas de manganeso. Ya hemos indicado que por su representación en un azulejo de la cocina de la Casa Bertrán, debería situarse hacia el cambio de siglo. La combinación de esas hojas con pequeños ramilletes (Fig. 509) indica una cierta relación con las "series del ramito", y la presencia de pequeñas palmeras nos introduce elementos para fechar otras series. Sin embargo la delicadeza en el trazado de la decoración y la indudable calidad de ésta señala la producción de talleres de producción cuidada, hoy por hoy no identificables, si no tal vez de la propia Real Fábrica.



(Figura 509). Bacía barbera con flores reperfiladas, de la serie Çatribuida a Ribesalbes. Hacia 1790-1800. MNCV, nº inv. 1/6488.

Serie de las palmeritas. Como hemos indicado en el caso anterior, las pequeñas palmeras, a menudo realizadas con buen trazo y finas líneas de manganeso, indicarían una cronología en torno al cambio de siglo que, de modo hipotético, podría cubrir todo el primer cuarto del siglo XIX. Existen elegantes piezas de esta serie sobre mancerinas o platos a veces con el motivo en metopa sobre fondo marmorado (Fig. 510 y Coll, 1998 b: nos. 216, 217, 223). En otras ocasiones, grandes platos con trazo de pincel muy fino, llamados también de Ribesalbes, presentan el mismo tema sobre piezas con base (decoración partida o "de suela") (Fig. 511), lo que indica su similar datación.



(Figura 510). Plato con "palmeritas", de la serie atribuida a Ribesalbes. Hacia 1800-1810. MNCV, nº inv. 1/6301.



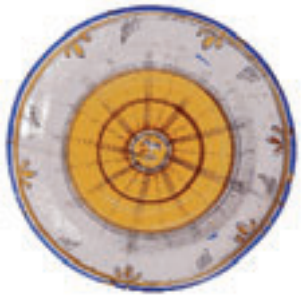
(Figura 511). Plato partido o "de suela", de la serie atribuida a Ribesalbes. Hacia 1800-1820. MNCV, nº inv. 1/6388.

Serie de los zarcillos de pequeñas flores y hojas. También dentro de lo que se denomina genéricamente producción de Ribesalbes, se encuentran soperas o platos con bandas florales con hojas menudas (Coll, 1998 b: nº 212), cuyas series más antiguas presentan un vigoroso trazado marcado con fino pincel de manganeso (Coll, 1998 b: nº 220). Lo cierto es que estas cenefas florales (Fig. 512) suelen ubicarse en el siglo XVIII aunque no hay dudas de que claros paralelos estilísticos permitirán extender su cronología al primer cuarto del siglo XIX, como evidencia el plato de Meillonnas fechado en 1824 (Poiret y Nivière, 1993: fig. 124). Existen piezas con decoraciones menos cuidadas que combinan el tema vegetal con los bordes manchados de colores alternados resaltados con pincelada fina, como si imitasen el tejido "de lenguas" (Coll, 1998 b: nº 222), tratamiento que encontramos en Alcora en algunas rocallas del género Alvaro (Giral, 1995: p. 76, nº 230).



(Figura 512). Plato con cenefa de ramillete de pequeñas hojas. Hacia 1800-1820. MNCV. nº inv. 1/6335.

Si bien todas esas series enunciadas se inician en el siglo XVIII, existen indicios de su clara perduración en el siguiente. Por similitudes con temas tratados en Alcora también dentro del último cuarto del siglo XVIII nos inclinamos a pensar que otras piezas de sabor muy popular con elementos decorativos como soles de trazos finos (Fig. 513) y cestillos (Fig. 514), a veces combinando con sencillas cenefas de filetes u otras de lejanas evocaciones de las puntillas, pudieran haberse iniciado hacia el cambio de siglo.



(Figura 513). Plato con sol. Hacia 1800-1810. MNCV, nº inv. 1/6336.



(Figura 514). Plato con cestillo. Entre 1830 y 1840. MNCV, nº inv. 1/6298.

- Primer cuarto del siglo XIX.

Un conjunto de piezas permite establecer hitos cronológicos fiables dentro de esta etapa. Un grupo de representaciones iconográficas de paneles de la cocina del Museo Nacional de Cerámica presentan escenas con personajes de servicio de este momento. La indumentaria recuerda la de los grabados de las hazañas del prodigioso Faustino Chacón realizados en 1803, un personaje capaz de beber aceite hirviendo, enfriar con las manos una barra de hierro candente o introducírsela por la boca (Bozal, 1987 b: 708 y 709). Tras los sirvientes vemos en los estantes cerámicas apiladas decoradas con bandas de filetes y otras con pequeños motivos florales (fig. 515).



(Figura 515). Detalle de las cerámicas del panel de la fig. 17. Hacia 1805.

Por otra parte la indumentaria también nos ayuda a fechar otras piezas. En especial algunos platos que presentan hombres vestidos con pantalones a veces recogidos en la rodilla y con borlas o "madroños" en la costura externa (Figs. 516 y 517), siempre con fondos partidos o "de suela". Éstos últimos remiten a personajes representados en el pliego de cordel de la BNM nº 17487, típica del hombre granadino del último cuarto del siglo XVIII. Con la misma vestimenta se representó a Pedro Piñero "El Maragato", un bandolero que fue capturado



(Figura 516). Plato con personaje con sable, cuya indumentaria remite a modelos franceses del último cuarto del siglo XVIII. MNCV, nº inv. 1/1900.



(Figura 517). Plato con personaje vestido a la andaluza, cuya indumentaria remite a modelos fechables entre 1790 y 1810. MNCV, nº inv. 1/1876.

por un fraile lego en Oropesa en 1806. Su historia se representó en viñetas y se distribuyó ampliamente. Por otra parte vemos en un pequeño plato lo que pudiera ser la representación de un oficial y soldado francés con el uniforme de las tropas napoleónicas, si no se trata del mismo Emperador (MNCV, inv. 1/3880) (fig. 518).



(Figura 518). Plato con Napoleón o un oficial y un infante francés. c. 1808-1812. MNCV, nº inv. 1/3880.

Un argumento cronológico seguro procede de la Trapa de S'Arracó, fundada por los monjes que huyeron a Mallorca en plena guerra de la Independencia (1808), abandonada en 1814. La capilla tenía un plato policromo como pila de agua bendita, el cual presentaba una cenefa de filete ondulado flanqueado por puntos (Coll y Ramis, 1982; Coll, 1998 a).

Por último, podemos traer a colación algunos fragmentos hallados entre las ruinas del Castillo de la Inquisición de Cuenca, el cual entre sus vicisitudes históricas cuenta con su voladura en 1812 por las tropas francesas en retirada (Solías, et al. 1990). No hay estratos claramente asociados a este momento pero sí hallazgos de depósitos en el desescombro de las celdas del primer piso, donde se encuentra munición militar de avancarga junto a lozas con esponjados.

- Series fechables en el primer cuarto del siglo XIX.

Ya hemos comentado la casi segura perduración de los motivos del "cacharrero", "ramito", "bandas y filetes", etc. en las primeras décadas del siglo XIX. Entre las series de datación bien probada en ese momento encontramos:

Serie de las bandas y filetes. En los paneles comentados de la cocina del Museo Nacional de Cerámica aparecen tazas, vasos, soperas y otros objetos con bandas, similares a las que vemos en otras piezas de la producción popular (Fig. 519).



(Figura 519). Plato con filetes y cestillo. Inicios del siglo XIX, atribuído a Onda. Tomado de Esteve (1993).

Serie de las cenefas de ondas flanqueadas por puntos. El hallazgo de una pieza policroma con esta típica decoración en la Trapa de S'Arracó (1808-1814) nos permite fijar un terminus ante quem para su datación. Sin embargo, otros paralelos estilísticos del extranjero permiten extenderla a todo el primer cuarto de siglo. Véase por ejemplo la placa de Hesdin con la representación de un "cazador de la Guardia Imperial, a caballo", fechada en 1820 (Bonifas, 1994: 183).

Serie de los esponjados. Existen un conjunto de objetos decorados con esponjados que forman manchas simulando las copas de árboles o vegetación, que de esa forma destacan sobre el fondo blanco (Figs. 520 y 521), que



(Figura 520). Plato con esponjado. Entre 1810 y 1820. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 521). Bacín o "safeta" decorada con esponjado. Inicios del siglo XIX. MNCV, nº inv. 1/6470.

combinan con motivos trazados con pincel fino. Creemos que ese tipo de decoración debe fecharse en el primer cuarto de siglo a partir de los hallazgos del Castillo de Cuenca.

Series de fondo manganeso. La influencia de la porcelana china hizo nacer en Europa la necesidad de emular sus creaciones. Por ello aparecieron en Sajonia, y en la práctica totalidad de los talleres europeos de porcelana, finas piezas realizadas a imitación de muchas porcelanas de Indias con fondo realizado por aspersión en color morado y reservas ovaladas o mixtilíneas que encierran pequeños paisajes o figuras humanas. Estas decoraciones se extendieron a la loza común gracias a Savona, y en especial a las labores de Angelo Levantino,

del segundo tercio del siglo XVIII, que perduraron hasta 1820. Algunas piezas de la loza popular valenciana evocan probablemente las composiciones savonesas, aunque ya en el primer cuarto del siglo XIX, y muy apartadas de los modelos originales (Fig. 522).



(Figura 522). Plato popular valenciano, imitación de la serie savonesa de fondo de color berengena.

Serie de las guirnaldas. Debe situarse en la difusión del gusto neoclásico, especialmente a partir del reinado de Carlos IV. En Alcora es ya frecuente en la primera época (1727-1742) cuando se introdujo bajo la forma de racimos tupidos de florecillas. Sin embargo, no fue hasta los años finales de la segunda época cuando sirvió como modelo para sus imitadores, ya mucho más estilizada, combinada con cintas de las que en el centro y extremos pedían pequeños ramilletes florales. La fayenza francesa del último cuarto del siglo XVIII ilustra numerosos ejemplares patronímicos fechados, que presentan una gran variedad decorativa y que son perfectamente paralelizables con las producciones españolas (Bonnet, 1978). El tema se realizó en los talleres valencianos tanto en policromía como en reflejo metálico (Coll, 1998 b: nº 225 y Pérez Camps, 1996, fig. 4). Tuvo un gran éxito y abarca una cronología muy extensa, como evidencia por ejemplo una bacía barbera de Meillonnas con guirnaldas y una escena con arquitectura fechada en 1825 (Poiret y Nivière, 1993: fig 214), mientras en piezas españolas aparecen en el jarro talaverano del prior escurialense Fray José de la Cruz, en ese caso fechadas entre 1827 y 1835 (Ainaud, 1952: 276 y 279).

Decoraciones partidas o platos "de suela". Como ya hemos comentado, la presencia de personajes con indumentarias bien fechables en los primeros años del siglo XIX nos permite ubicar la conocida serie de "decoración partida" a partir del cambio de siglo. A pesar de que algunas piezas presenten motivos como puentes o torres, en general evocaciones del llamado "género Alvaro" de Alcora, que suele fecharse en las últimas décadas del siglo XVIII, la gran uniformidad en los perfiles y calidad de las manufacturas apuntan a una datación concreta y homogénea para todo el conjunto, que en general se centra en el primer cuarto de siglo aunque veremos que sigue en uso en el segundo cuarto con algunas variaciones.

- Segundo cuarto del siglo XIX.

Los conjuntos bien fechados del segundo cuarto del siglo XIX se reducen a pocos casos interesantes que nos ilustran diversas donaciones al Museo Nacional de Cerámica de Sèvres, al testimonio arqueológico del Castillo de Cuenca y a una pieza datada del MNCV.

En relación con entradas registradas en el Museo de Sèvres, la primera de ellas es la compra efectuada en 1828 en diversos lugares de España por el Sr. Mieg, profesor de química en Madrid, que ingresó en aquel Museo en 1829. Se trata de un conjunto de lotes de los cuales hemos podido estudiar parte de las piezas. En el primero de ellos (reg. 1111. 1 a 5) encontramos referencias a un plato, una jarrita, un azucarero, una lechera de esmalte amarillo y un plato decorado con filete azul, todo de Alcora. En el segundo (reg. 1112.1 a 5) hallamos cinco piezas de Talavera, con flores policromas, florecillas de ramito, o filete azul. Con el tercero (reg. 1113.1 a 3) entraron tres piezas valencianas, un plato con filete azul y amarillo, una taza policroma de dos asas y una jarrita de fondo verde con decoración en amarillo. En otro lote (reg. 1116. 1 a 6) hallamos descritas seis piezas de la Moncloa. Por último, el último lote (reg. 1119. 1 y 2) lo componían dos piezas de porcelana tierna alcoreña.

En 1831 se produce la donación de la Sra. Mérimée (reg. 1369. 1/4), que comprendía cuatro piezas de reflejo metálico de Manises, de las cuales dos, una lechera y una bouquetière (Figs. 523 y 524), hemos podido fotografiar. En cualquier caso, las decoraciones de éstas son similares a las que encontramos en las piezas policromas; sólo a partir de la última década del siglo XIX parece renacer el género historicista, como se documenta en la Exposición Internacional de Reproducciones Artísticas de Barcelona de 1892.



(Figura 523). Jarrito de Manises. Adquirido por Mme. Mérimée, e ingresado en el MNC de Sèvres en 1831. MNCS, nº inv. 1369-2.



(Figura 524). Bouquetière de Manises. Adquisición de Mme. Mérimée. Ingresado en el MNC de Sèvres en 1831. MNCS, nº inv. 1369-4.

Por último, en 1837 se produce el ingreso en Sèvres de la numerosa donación del barón Taylor (reg. 2367.1 a 30). Hemos podido conocer directamente siete de las treinta piezas, aunque tenemos la relación de todas las ingresadas gracias a los registros que nos facilitó la Dirección del Museo. En concreto, se recogen en las fichas los siguientes objetos: 1. Pichel con decoración floral de medallones azules; 2. Jarra oval decorada con flores policromas; 3. Pichel cónico con decoración policroma (Figs. 525 y 526);



(Figura 525). Jarrito de Manises adquirido por el barón Taylor. Ingresado en el Museo de Sèvres en 1837. MNC de Sèvres, nº inv. 2367-3.



(Figura 526). Jarrito de Manises adquirido por el barón Taylor. Ingresado en el Museo de Sèvres en 1837. MNCSèvres, nº inv. 2367-3.

4. Jarra policroma; 5. Cuenco con filete azul; 6. Taza blanca; 7 y 8. Plato y taza con tapa con decoración azul (Fig. 527); 9. Benditera con decoración policroma; 10. Cestillo con decoración policroma; 11. Plato con dama, policromo (Fig. 528); 12. Tarro con decoración policroma; 13 y 14. Jarra de agua (Fig. 529) y azucarero con esmalte azul y



(Figura 527). Azucarero decorado en azul, adquirido por el barón Taylor. Ingresado en el Museo de Sèvres en 1837. MNCSèvres, nº inv. 2367-8.



(Figura 528). Plato policromo adquirido por el barón Taylor. Ingresado en el Museo de Sèvres en 1837. MNCSèvres, nº inv. 2367-11.

decoración amarilla; 15. Platillo octogonal con decoración de frisos en azul; 16. Jarra con decoración amarilla sobre fondo verde; 17. Jarrito en esmalte verde y decoración amarilla; 18. Plato con decoración amarilla sobre fondo verde (Fig. 530); 19. Salsera lobulada con esmalte verde; 20. Vaso con dos asas con decoración ocre rosado sobre fondo amarillo; 21. Taza de café; 22. Plato amarillo; 23. Cestillo calado con esmalte amarillo; 24 y 25. Dos vasos ovoides para flores; 26. Vaso con dos asas de esmalte blanco; 27 y 28. Dos tazas de café; 29. Taza sin asas; 30. Salero de esmalte blanco.



(Figura 529). Jarrón adquirido por el barón Taylor. Ingresado en el Museo de Sèvres en 1837. MNCSèvres, nº inv. 2367-13.



(Figura 530). Plato decorado en verde, adquirido por el barón Taylor. Ingresado en el Museo de Sèvres en 1837. MNCSèvres, nº inv. 2367-18.

Por último existe un elemento importante que es clave para estas series, ya que se trata de una pieza fechada de carácter político. Nos referimos a la bandeja ovalada del Duque de la Victoria, que porta la fecha 1837 (Fig. 531). No se trata de una obra conmemorativa como hemos podido comprobar por la similitud de los elementos vegetales de relleno de su decoración con los de las piezas ingresadas en Sèvres de forma contemporánea. Presenta además el antropónimo "M. Gomes".



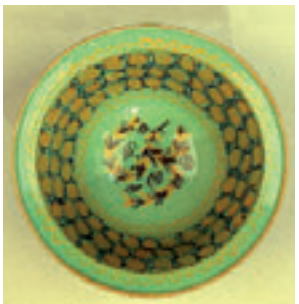
(Figura 531). Fuente del Duque de la Victoria. Fechado en 1837. MNCV, nº inv. 1939.

- Series fechables en el segundo cuarto del siglo XIX.

Como consideraciones generales en relación con las decoraciones del periodo, vemos una serie de características en los motivos empleados que pueden ser orientativas para su datación. En concreto, encontramos temas directamente asociables a precedentes del siglo XVIII como los cestillos, las cenefas de filetes policromos o las flores "del ramito". Proliferan los ramilletes de hojas rayadas, en particular un ramito con pequeñas hojas con marcado nervio central, elementos de trazo firme contorneados con líneas de manganeso, cenefas de retículas diagonales, fondo punteado y "figuetas" o higos con dos o tres gruesas rayas de manganeso.

Series de reflejo metálico. La producción de "obra de Manises dorada", tal y como aparece en la referencia del "Catálogo de los objetos que se han presentado a la Exposición pública que celebra la Sociedad Económica de Amigos del País en diciembre de 1951" (Pérez Camps, 1998: 31), es conocida históricamente pero sólo podemos ilustrarla con los fondos del Musée National de la Céramique citados (cf. figs. 323 y 524). Desgraciadamente no existe información sobre el posible alfar de origen, pudiendo pertenecer a Bautista Torrent o, especialmente, al famoso Joan Bautista Casañ (Pérez Camps, 1998: 31).

Serie de fondo verde y decoración en amarillo. Serie numerosa, aunque de aspecto extraño a nuestros ojos al presentar sobre un esmalte verde de matices turquesas una decoración sobrepuesta en amarillo de antimonio, en ocasiones con algo de manganeso u óxido de hierro, y en un caso de Sèvres, algo de cobalto. Se constata desde 1828 en Sèvres, y quizás la única diferencia entre las producciones más antiguas y las más modernas es el uso de una mayor paleta de color (Fig. 532 y



(Figura 532). Lebrillo decorado en verde, fechable hacia 1840. Museo Nacional de Cerámica.

533), y más adelante, la introducción de la trepa.

Serie de fondo azul y decoración en amarillo. Al igual que en el caso anterior, la decoración se desarrolla sobre un fondo monocromo, esta vez un esmalte de cobalto (cf. fig. 529).



(Figura 533). Jarro decorado en verde, fechable hacia 1860. Museo Nacional de Cerámica.

Serie de fondo amarillo y decoración policroma. Los mismos elementos decorativos visibles en un plato del MNCV, así como la cita de piezas con decoraciones semejantes en la relación de ingresos de Sèvres de 1837, permiten ubicar en este momento la producción de esta serie, sin poder determinar su final.

Serie de fondo punteado y decoración partida. La pieza policroma del Museo de Sèvres ingresada en 1837 con una figura femenina (cf. fig. 528) permite ubicar perfectamente esta producción. Destaca en ese plato la presencia de la base o suela, elemento que pensamos es típico de las cuatro primeras décadas del siglo XIX, y que aquí ofrece ya un dibujo falto de espontaneidad en ese elemento. La indumentaria de la mujer, con las mangas abombadas y la falda entallada en la cintura es perfectamente fechable dentro de la primera mitad del siglo XIX dentro del romanticismo (Bozal, 1987 a: 349). Semejante es el vestido femenino visible en un plato del MNCV (Fig. 534), de la serie descrita como "vajillas idílicas" o platos de boda por González Martí (1954, 1962). En este último, la presencia en la indumentaria masculina de chaqueta corta, corbata larga, pantalón recto largo y tocado con montera, en uso al parecer hasta 1827 (Ferrandis, 1985: 47), permite fechar en esos años la fabricación de la pieza. Por otra parte esa misma indumentaria de la pareja puede verse en las series de Ribelles de la "Colección de Trajes de España" de 1832.

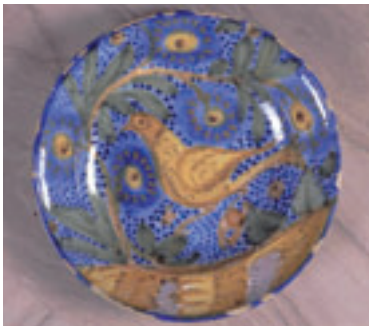


(Figura 534). Plato policromo de los llamados de boda. Atribuible a Manises, hacia 1832. MNCV, nº inv. 1/1996.

Serie de motivos perfilados de manganeso. Un jarro del Museo de Sèvres ingresado en 1837 ilustra una pieza de forma peculiar que presenta, sin embargo, una decoración que podemos considerar muy manisera (cf. figs. 525 y 526). Sobre fondo blanco se recorta un pato en amarillo, nadando en un estanque de aguas azules y rodeado de elementos vegetales. Llama la atención el reperfilado en manganeso de todos los elementos de la composición.

Serie de ramilletes monocromos en azul. Quizás lo significativo de las producciones de este momento no sea la presencia de la monocromía azul con ramilletes de flores y hojas, sino la tipología de los motivos representados. Son características los pequeños florones con rayados diagonales y, en especial, las ramitas de las que emergen hojas iguales con una marcada nervadura central que pueden observarse en la mayoría de las piezas que hemos citado en este apartado (cf. fig. 527).

Series de esponjado y fondo punteado. Por la presencia de fondo punteado azul grueso, de base o suela, y del esponjado, debemos situar en el segundo cuarto del siglo XIX el plato que presentamos aquí (Fig. 535).



(Figura 535). Plato policromo con esponjado. Atribuible a Manises, hacia 1840-50. Museo Nacional de Cerámica.

Cenefas de guirnaldas con hojas. Otro plato que nos atrevemos a fechar en este momento presentan una guirnalda ondulada de la que penden gruesas hojas. Se enmarcan en filetes policromos, y presentan la retícula diagonal que hemos comentado como característica de la época. En concreto, otro plato, vemos un personaje tocado con sombrero de copino o calañés y pantalón largo. Parece un oficial de marina con chorreras y sable al cinto. El sombrero de copino se usa desde 1813, llegando el calañés hasta 1840 (Ferrandis, 1985: 52).

- Tercer cuarto del siglo XIX.

Las bases cronológicas para fechar las producciones de este momento se reducen a los testimonios de las excavaciones arqueológicas del Palacio de Dos Aguas (Valencia), sede del Museo Nacional de Cerámica, y del edificio de la Inquisición en el Castillo de Cuenca. El Palacio de Dos Aguas, sede del Museo Nacional de Cerámica, fue reformado por D. Vicente Dasí Lluesma entre 1854 y 1867 (Coll, 1999). En sondeos realizados para acometer la última restauración (1995-1997), se detectaron estructuras y sedimentos fechables en el momento de aquella reforma, como parte de la conducción de aire caliente del sistema de calefacción construido que ha deparado el hallazgo de loza policroma con un motivo de curvas secantes en manganeso. En el propio museo se conservan otras piezas con este tema decorativo (Figs. 536).



(Figura 536). Plato con cenefa de círculos secantes, atribuido a Onda. Hacia 1850. Tomado de Esteve, 1993.

El edificio de la Inquisición de Cuenca fue construido entre 1575 y 1583 cuando se trasladó allí el Santo Oficio (Solías, Huélamo y Coll, 1990). Volado en la Guerra de la Independencia por las tropas francesas, se colmataron con escombros las celdas inferiores que ya no volverían a ser utilizadas (1812). En 1836 el edificio pasaría a desempeñar la función de cuartel, momento del que conservamos varias planimetrías, siendo fortificado para resistir a las partidas carlistas. El castillo sufrió un asedio sangriento en julio de 1874 que terminó con su toma y la de la ciudad y una gran destrucción. Tras ello fue reformado en 1875 para mejorar sus defensas y finalmente, en 1890, se convirtió en cárcel. En sus excavaciones pudimos localizar depósitos fechables en los episodios de la tercera

guerra carlista, reconocidos por la presencia de pertrechos militares y munición. El testimonio del Castillo de Cuenca sólo manifiesta tipos vigentes con anterioridad a 1874. Destaca entre el conjunto la presencia de series con bandas y pequeñas flores policromas, cenefas con estrellas, hojas tipo ala de mariposa en azul, fondos de punteado azul con flores perfiladas de manganeso y esponjados. En una pieza se observa la presencia de una decoración a trepa. Una serie de platos parecen ser contemporáneas a los hechos, especialmente por su abundancia y por su conservación más completa. Presentan decoración radial en azul con un gran florón en el centro. Estos platos llevan invariablemente repié de anillo, elemento formal novedoso no utilizado en Manises con anterioridad sobre estas formas.



(Figura 537). Azucarero. Hacia 1870. Museo Nacional de Cerámica.

Sin poder ser fechadas de una manera segura podemos incluir en el tercer cuarto de siglo piezas con fondo veteado, inspiradas en el mármol. Su cronología se puede proponer a partir de la indumentaria a veces representada, como en el azucarero de la fig. 537 en las damas de las esquinas.

- Series fechables en el tercer cuarto del siglo XIX.

Como indicadores cronológicos de este momento encontramos las inscripciones todavía en caracteres de mayúsculas latinas que, junto con la cursiva, son formas típicas de los modelos de primera mitad de siglo. Sin embargo según Pérez Camps, a partir de 1864 es visible en las lápidas la caligrafía que imita el bordado. Por otra parte, la presencia de la trepa ha sido constatada en una pieza de Luís Aviñó fechada en 1870 (inf. Pérez Camps), aspecto que ratifica su presencia entre los restos de la destrucción de 1874 de Cuenca. El solero de anillo es también un elemento característico que podemos fechar en los platos desde este momento, lo mismo que las composiciones radiales que parten de un gran nudo floral central.

Series de bandas de círculos o semicírculos secantes. A pesar de que no han sido encontradas en el Castillo de Cuenca, son frecuentes hacia mediados de siglo.

Serie de esponjado y fondo punteado. Podemos suponer que estas series perduran por su presencia, relativamente abundante, en los estratos de 1874 del Castillo de Cuenca. A juzgar por esta decoración y por la tipología de la inscripción es en este momento cuando podemos fechar un gran jarrón del MNCV (Fig. 538) procedente de Biar, que debemos relacionar con la cita de Madoz que refiere la existencia de una fábrica de loza fina en esta población. La fábrica sería la fundada por Ochando-Vilar (Schütz, 1996).



(Figura 538). Jarrón de Biar, fechable hacia mediados del siglo XIX. MNCV, nº inv. 1/1972.

Serie monocroma de composiciones radiales que parten de un gran nudo floral central. Es la que parece fechada con mejor precisión en Cuenca, donde se han hallado platos decorados en azul con una gran flor central de la que parten radios que forman una gran estrella.

Series de fondos marmorados. A juzgar por aspectos iconográficos y por otras referencias de carácter histórico aportadas por Pérez Camps, su inicio se situaría hacia 1850 (Fig. 539). Sin embargo tenían una larga tradición en centros del extranjero ya desde finales del siglo XVIII difundidas con el estilo Imperio, con un resultado estético muy semejante al de las lozas maniseras. Ejemplo de ello es un jarrón de la factoría Merck de Lyon fechado en 1809 (Delouche, 1994: fig. 370). Contemporáneos a la producción marmorada de Manises deben ser los albahaqueros y maceteros de corte neoclásico sin decoración, con perfiles y detalles formales muy similares a aquellos.



(Figura 539). Jarrón policromo de fondo marmorado. Fechable hacia 1870-80. Museo Nacional de Cerámica

Decoraciones de trepa. A diferencia de Cataluña. las decoraciones de trepa no se introducen en Manises hasta bien entrada la segunda mitad de siglo (Fig. 540). Generalmente se observa en escudetes o emblemas religiosos o profanos situados en el centro de los platos, pero en ocasiones abarca la completa totalidad de la composición.

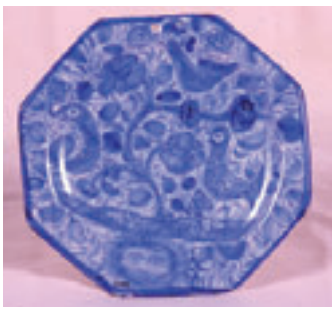


(Figura 540). Safeta decorada en azul, de Manises, realizada a la trepa. C. 1860-80. MNCV, nº inv. 1/6354.

Composiciones abigarradas con arquitecturas. Hacia mediados de siglo se deben fechar las decoraciones abigarradas que combinan arquitecturas, aves y elementos florales. Algunos elementos proceden de modelos fechados en el segundo cuarto de siglo (figs. 541 y 542).



(Figura 541). Jarrón manisero con decoración floral naturalista. Hacia 1860-70.



(Figura 542). Plato decorado en azul, del tercer cuarto del siglo XIX. Museo Nacional de Cerámica.

- Último cuarto del siglo XIX.

Los testimonios de este momento no son numerosos. Se conserva en el Museo Nacional de Cerámica una custodia cerámica que porta la inscripción "Año 1876" (fig. 543). La misma morfología de este objeto es indicadora de todo un conjunto de creaciones que presentan numerosas aplicaciones plásticas y que deben ser datadas en general en este momento. Otra creación contemporánea son las piezas con dibujos minuciosos y menudos que se agrupan en puntos determinados distribuidos regularmente. Suelen presentarse sobre fondos lisos o punteados y sobre platos con base de repié de anillo. Generalmente retoman las decoraciones de los primeros años de siglo que tratan de forma más cuidada y miniaturizada.



(Figura 543). Custodia cerámica de Manises fechada en 1876. MNCV, nº inv. 1/3982.

Es incuestionable que aparece también en este momento un esmalte rosa preparado, de muy buena fusión, que se utilizó para substituir al tradicional *roget de Onda* de malos resultados. Según varias noticias de difícil contrastación fue difundido por Francisco Dasí al traerlo de la Exposición Universal de Londres (1851). Pérez Camps comenta este hecho indicando que en las lápidas funerarias de Manises, este esmalte es visible en ejemplares fechados a partir de 1882. Otro argumento que añade Pérez Camps es la introducción en 1899 de la pasta blanca, característica ya de la loza manisera del siglo XX que puede verse en algunas piezas fechadas.

- Series fechables en el último cuarto del siglo XIX.

Producciones con inscripciones derivadas de la caligrafía del bordado. Deben ser fechadas mayoritariamente en este momento, sabiendo que la tradición se inicia hacia 1864 según algunas lápidas del cementerio de Manises (inf. Pérez Camps). Sin embargo, la caligrafía mayúscula latina sigue en uso según varios ejemplo de Manises y de Biar fechados entre mediados y finales del siglo XIX (Soler, 1992: 93, Schütz, 1991: 56 y 57; Coll, 1998 a: 220). En la serie existen varias tipologías caligráficas; la primera presenta latinas con engrosamiento en el centro de los astiles, como vemos en un ejemplar fechado en 1874 de Biar (Schütz, 1991: p. 57); otra, las letras mayúsculas más redondeadas, partidas por una pequeña traviesa en la mitad de los astiles; la tercera es más elaborada, muy barroquizada y con un aire similar a la epigrafía gótica (Coll, 1998 a: 219, fig. inv. MNCV 1/1777) (Fig. 544), también visible en las letras D.O.M. de una lápida de Biar fechada en 1882 (Schütz, 1991: 57).

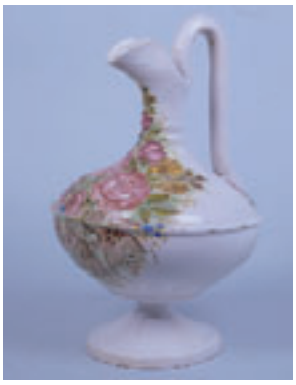


(Figura 544). Jarrón manisero con decoración floral e inscripción. Hacia 1880-90. Museo Nacional de Cerámica.

Estilo orfebre. En un trabajo anterior propusimos esta denominación para las piezas que ostentan profusas decoraciones aplicadas, similares a las que se encuentran sobre las cerámicas populares conocidas como "bordadas", que debían datarse en el último cuarto de siglo (Coll, 1998 a).

Series de dibujos minuciosos. Generalmente el abigarramiento plástico convive también con una decoración policroma muy densa y minuciosa, como vemos en un "alfabeguer" y en un tintero del Museo Nacional de Cerámica (Soler, 1992: p. 20 y 25). También se pueden observar, junto con algunos de los elementos epigráficos que hemos comentado inspirados en el bordado, decoraciones muy minuciosas realizadas a veces en una corta paleta de colores en las que predomina el manganeso con leves toques de azul, como vemos en la pieza comentada más arriba (MNCV, inv. 1/1777). En otras ocasiones se usa de forma mayoritaria el azul con toques de colores vivos en fuerte contraste (Soler, 1992: 19).

Series de dibujos florales naturalistas. Desde mediados de siglo se observa la tendencia a la producción de obras con dibujo académico, como vemos en algunas lápidas maniseras. Donde más se difundirán estos modelos es en las decoraciones florales, apareciendo producciones con elementos naturalistas al estilo de las impuestas por Francisco Dasí en la azulejería (Fig. 545).



(Figura 545). Jarrón manisero con decoración floral policroma naturalista. Museo Nacional de Cerámica.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Assoc - Gremio

Patrocinado por:

UNIÓN DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Construcciones DANIEL ROCA, S.L.
www.danielroca.com

16. BIBLIOGRAFIA

BONIFAS, J. *Faïences du nord de la France*. Réunion des Musées Nationaux. París, 1994, 280 p.

BONNET, C. *Les faïences patronymiques*. Biblioteque de l'Antiquaire, 1978, 130 p.

BOZAL, V. "La estampa popular en el siglo XVIII". En Juan Carrete, E. Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Summa Artis, XXXI, pp. 245-426.

BOZAL, V. "El grabado popular en el siglo XIX". En Juan Carrete, Jesusa Vega, Valeriano Bozal y Jesús Fontbona, *El grabado en España (siglos XIX-XIX)*. Summa Artis, XXXII, pp. 645-756.

CANO Y HOLMEDILLA, Juan de la Cruz (1988). *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*. Facsímil de la edición de 1777. Edición prologada por Valeriano Bozal. Ed. Turner, Madrid, 1988, p. 28, 85 láms.

CASANOVAS, M. Aantònia "Trascendencia de la cerámica de Alcora en la cerámica española". *En Visión global y acción local. Global Denken-Local Handeln*. Actas IV Simposio Internacional de Investigación Cerámica y Alfarera. Centro Agost de Investigación Cerámica y Alfarera. Agost, 1993, pp. 105-110.

CHENOUNE, F. *Des modes et des hommes. Deux siècles d'elegance masculine*. Ed. Flammarion, París, 1993, 336 p.

CIRICI, A.; MANENT, R. *Ceràmica catalana*. Barcelona, Ed. Destino, 1977, 487 p.

COLL CONESA, J.; RAMIS PUIGGROS, A. *La Trapa de S'Arracó. Aproximación al estudio histórico arquitectónico*. Col. Monuments de les Illes Balears. I.E.B. Palma de Mallorca, 1984.

COLL, Jaume. "Les importacions de cerámiques valencianes (segles XVI-XIX). Produccions i cronologia de la pisa i ceràmica comuna". En Padilla, I. *Cerámica medieval i postmedieval*. Barcelona, 1998, pp. 205-223.

COLL, Jaume. "Catàleg de les obres exposades". En *Mallorca i el comerç de la ceràmica a la Mediterrània*. Catálogo. Cat. Exp. Fundación La Caixa, Palma, 1998, pp. 93-178.

COLL, Jaume. "El Palacio del Marqués de Dos Aguas. Valencia. Arqueología e historia del edificio". *Loggia, Arqueologia y restauración*. Valencia, 1999, pp. 42-53.

COLL, J.; VALTUEÑA, T.; DOMENECH, T.; AURA, E. "A propósito de la restauración de una salvilla de Alcora. Estudio analítico y aspectos tecnológicos". A: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castelló, 1996, pp. 815-823.

DELOUCHE, B. *Faïences de Lyon*. Beau Fixe, Plouguerneau, 1994, 238 p.

DIAZ MANTECA, E. "Cerámica histórica de las comarcas castellonenses". En *Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1983, 50 p.

ESCRIVA DE ROMANI, M. *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid, Imprenta Fortanet, 1919, 565 p.

ESTALL I POLES, V.J. *La industria cerámica en Onda. Las fábricas 1778-1997*. Monografías del Museo del Azulejo de Onda I. Ajuntament d'Onda, 1997, 102 p.

ESTEVE GALVEZ, F. *Ceràmica d'Onda*. Castelló, Diputació de Castelló, 1993, 253 p.

FERRANDIS, José. "La céramique de mariage de Valence". *Art Populaire*, vol. I, París, 1931, pp. 233-234.

FERRANDIS MAS, V. "Indumentaria valenciana. El vestido del hombre (1787-1840)". Separata de la revista *Torrens*, nº 2 (1983). Valencia, 1985, 55 pp.

FERRIS, V.; CATALÀ, J. M. *La ceràmica de Manises en els seus vocables i locucions*. Valencia, 1987.

GARCIA EDO, V. "Cerámica de Onda del XIX". *Revista Antiquaria*, nº 44, Madrid, 1987, pp. 34-39.

GARCIA EDO, V. *Cerámica de Onda del siglo XIX*. Ayuntamiento de Onda, 1989, 95 p.

GIRALT, M. D. "Serie Alvaro", "Serie del Cacharrero", "Serie "pintura de ramito", en *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII*. València, Ed. Electa, 1995, 156 p.

GLENDINNING, N. Goya. *La década de los caprichos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, 309 p.

GONZALEZ MARTI, Manuel. "Cerámica popular de Manises del siglo XIX. Vajillas de novios". *Feriario*, Valencia, nº 18, año XVI, (mayo 1954).

GONZALEZ MARTI, Manuel. "Cerámica popular valenciana. Vajillas idílicas". Separata de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1962, 19 p.

JORGE ARAGONESES, M. *Museo Etnológico de la Huerta. Alcantarilla, Murcia*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1967, 182 p.

MARTINEZ CAVIRO, B. *Cerámica de Talavera*. Inst. Diego Velázquez del C.S.I.C, Madrid, 1969, 49 p.

MERCADO, S. "La indumentària en la ceràmica popular". En *Llibret de la Falla Pere Morell (Alcira)*. Alzira, 2000, s/p.

MORENO ROYO, J. M. "La cerámica de Manises. Aportaciones a su evolución industrial y Artística. Iv Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares, Zaragoza, 1983.

MORENO ROYO, J. M. "Biar y Manises. Corriente migratoria a finales del siglo XIX y principios del XX. XVI Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia, Valencia, 1986.

PEREZ CAMPS, Josep. "La cerámica valenciana y los paneles devocionales de las santas Justa y Rufina conservados en Agost, Manises y Valencia". *Forum Cerámico*, 4, València, 1995, pp. 54-59.

PEREZ CAMPS, Josep. "La cerámica de Manises antes y después de la fábrica de Alcora". En *Visión global y acción local. Global Denken-Local Handeln*. Actas IV Simposio Internacional de Investigación Cerámica y Alfarera (Agost, Castellón y Biar 27/9-2/10, 1993). Centro Agost de Investigación Cerámica y Alfarera. Agost, 1996, pp. 111-128.

PEREZ CAMPS, Josep. *La cerámica de reflex metàl.lic a Manises, 1850-1960*. Museu d'Etnologia de la Diputació de València. Valencia, 1998, 153 p.

PEREZ CAMPS, Josep. "Notas sobre las marcas de la loza de Manises en el Museo de Menorca", en J. Vives Llull. L'Home i el col.leccionista, Govern de les illes Balears, 2001, pp. 226-231.

PLEGUEZUELO, Alfonso. "Retazos de una historia. La cerámica talaverana de los siglos XVI al XVIII". En *Talaveras en la colección Carranza*, Talavera de la Reina, 1994, pp. 17-45.

PINEDO, C.; VIZCAINO, E. *La cerámica de Manises en la Historia*. Madrid, Ed. Everest, 1977, 186 pp.

POIRET, M. F.; NIVIERE, M. D. *La faïence de Meillonnas*, 1760-1845. Adam Biro, París, 1993, 236 p.

RODRIGUEZ, A. *Colección general de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*. Edición de V. Bozal. Visor, Biblioteca de estampas. Madrid, 1982, 173 pp.

SEIJO ALONSO; F. G. *Cerámica popular en la Región Valenciana*, Alicante, 1977.

SESEÑA, Natacha. "La cerámica de Manises en el siglo XIX". Archivo Español de Arte, nº 172. 1970, pp. 395-406.

SOLER FERRER, M. Paz. "Loza valenciana de los siglos XVII y XVIII". Faenza, *Faenza*, Annata LXX, nº 5-6 (1984), pp. 469-478.

SOLER FERRER, M. Paz. *Historia de la cerámica valenciana*, Tomo III. Valencia, Vicent García Editores, 1989, 247 p.

SOLER FERRER, M. Paz. *Historia de la cerámica valenciana*, Tomo IV. Valencia, Vicent García Editores, 1992, pp. 7-119.

SOLIAS, J. M.; HUELAMO, J. M.; COLL CONESA, J. *El edificio de la Inquisición de Cuenca. Evolución de un programa arquitectónico (1573-1975)*. Excm. Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1990, 254 p.

SCHUTZ, Ilse. *La loza de Biar*. Agost, Centro Agost, Museo de Alfarería, 1991, 75 p.

SCHUTZ, Ilse. "De la alfarería de ollas y cántaros a la loza fina de Biar". En *Visión global y acción local. Global Denken-Local Handeln*. Actas IV Simposio Internacional de Investigación Cerámica y Alfarera. Centro Agost de Investigación Cerámica y Alfarera. (Agost, 1993), 1996, pp. 129-139.

VALLS DAVID, R. *La cerámica. Apuntes para su historia*. Valencia, (1984), 130 p.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Arte · Gremio

Patrocinado por:

UNIÓN DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Construcciones
DANIEL ROCA, S.L.
www.danielroca.com

17. La azulejeria del siglo XIX (1800-1900).

La investigación sobre la producción azulejera de Valencia ha avanzado enormemente en los últimas décadas. A las escasas notas referidas a ello de Rafael Valls David (1894), apuntes de Manuel González Martí y Charles Davillier o Aleixandre Cirici, se han sumado ya estudios sólidos y relevantes de Inocencio V. Pérez Guillén, Josep Pérez Camps y Vicente Estall.

Una serie de factores coyunturales contribuyeron a la expansión industrial. Por una parte, la situación general del siglo XIX apunta a una consolidación del crecimiento demográfico y a un primer éxodo de población que acudió del campo a la ciudad por la mayor eficiencia productiva, que generó a su vez mano de obra excedentaria. Ese aumento de la población urbana exigió más viviendas e impulsó el artesanado, el comercio urbano y la industria, que debió afrontar el reto de producir en gran cantidad para cubrir las mayores necesidades de la población a un coste asequible, lo que a su vez impulsó medios de transporte más eficientes por capacidad y economía, estimulando el progreso en la propia infraestructura viaria hasta el desarrollo final de un medio mucho más eficiente como fue el ferrocarril. Para acoger esta población y parte de las instalaciones industriales, las ciudades debieron liberarse de los corsés históricos que imponían las murallas, y una vez resuelto este problema su crecimiento aumentó de forma exponencial. En el caso de Valencia, la superficie urbana creció un 30% entre 1825 y 1876, según nos indica la planimetría conservada. A ello se unieron factores como el higienismo y la necesidad de un mayor confort doméstico, lo que hizo despegar de forma particular la industria del azulejo que nos interesa aquí. Además, los factores de crecimiento no sólo afectaron a nivel local sino que se produjeron a escala global, generando necesidades en la periferia que debieron ser cubiertas por los centros de producción. Éste será un factor a tener en cuenta en la expansión de la industria del azulejo ya que la especialización industrial valenciana la abocará a abastecer mercados con estas necesidades en lugares lejanos, como las ciudades americanas del Caribe o del Cono Sur. La necesaria reducción de costes, la optimización de las redes de distribución y la atención de mercados emergentes, fomentaron las primeras deslocalizaciones que primero huirán de los entornos urbanos para cumplir con las normativas higienistas, y luego se desplazarán a la cercanía de los nuevos mercados o nodos comerciales, llevando consigo incluso mano de obra especializada como ocurrió con casos como la constitución de la fábrica de azulejos valencianos "La Constancia" en Sóller (Mallorca), en 1874.

Al iniciarse el siglo, la fabricación de azulejería en Valencia seguía mayoritariamente asentada en la capital (Pérez Guillén, 2006) (Fig. 546). El número de factorías se había reducido y ciertamente se produjo una cierta concentración en menos manos, como ocurrió con Marcos Antonio Disdier, quien en los últimos años del siglo anterior y bajo la denominación de Reales Fábricas de Azulejos de Valencia (1797-1808) poseía las fábricas de Faure-Mossen Femares y de la calle Barcas. En la intención de Disdier debía estar lanzar la industria hacia mercados exteriores, como parece demostrar el hecho de que en 1795 se realizase un gran pavimento y un zócalo para el convento de Belén de la Habana (Pérez Guillén, 1990). Entre 1799 y 1802 se hizo cargo de su dirección Vicente Miralles, primer Oficial Pintor de las mismas, siendo regentada desde ese año por María Salvadora Disdier, viuda en nupcias anteriores de Faure y de Viñuales, ambos pertenecientes a familias vinculadas a otras fábricas de azulejos. De esta etapa se conocen ejemplos relevantes, como la fuente de la Virgen de la Salud de Traiguera (1807), realizada sobre dibujo de Miguel Chisbert por el pintor Juan Bru y Plancha, obra en la que se desenvuelve un pictoricismo que intenta imitar el óleo o el temple (Pérez Guillén, 1990). De su fábrica, un gran pavimento con chinerías del Museo Nacional de Cerámica imita una alfombra Directorio con claras reminiscencias de las textiles de Aubusson o Savonnerie. Sucedió en la industria de Disdier en 1816 su hijo Antonio Faure y Disdier, teniente de Dragones, desconocedor del negocio por expreso deseo de su madre y por propia dedicación profesional al margen de los intereses familiares. Documentos de 1824 indican que la fábrica sirvió azulejos de "flor suelta" al Colegio del Corpus Christi entre 1823 y 1824. Al fallecer Antonio Faure en 1824, la fábrica pasó a ser regentada por la familia de especialistas pintores y azulejeros Sanchís entre los que destaca José Sanchís. Con su hijo Ramón Sanchís Benedito se consigue una cierta innovación en la Real Fábrica, como pigmentos especiales: "un negro que nadie posee" (1837), y "un rojo" y "un mármol de aguas cenicientas y aplomadas" (1841). El Museo de Sèvres conserva dos paneles importantes realizados en 1836, la *Entrega de las llaves de Valencia al Rey Don Jaime y Merienda en el Saler* (Pérez Guillén, 2000). La fábrica prosiguió bajo su dirección hasta mediados de siglo, siendo heredada por su hijo Vicente Sanchís Enrique, quien urbanizó en parte sus terrenos. Fue derribada en los años setenta, momento en que sabemos que aún existía por unos anuncios de la Feria Industrial de 1873 (Pérez Guillén, 2006).



(Figura 546). Ubicación de las azulejerías históricas en la ciudad de Valencia, según Pérez Guillén.

Cabe mencionar la corta experiencia de la fábrica de Esteban Pérez, fundada hacia 1814 y que en 1818 consiguió los hornos de la calle de las Barcas y el privilegio Real de poder colocar sobre las puertas de la fábrica las armas del Rey (Fig. 547). Los hornos de la calle Ruzafa pasaron luego a ser propiedad de Josep Cola, dejando de funcionar antes de 1844 (Pérez Guillén, 2005).



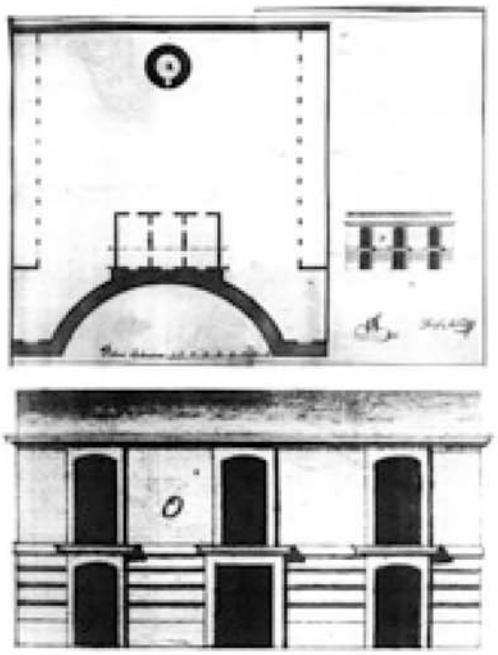
(Figura 547). Escudo de la fachada de la Real Fábrica de Esteban Pérez (1818-1821). Museu Nacional do Azulejo de Lisboa.

Tras la guerra de la Independencia emerge con fuerza en la calle Ruzafa la fábrica adquirida por Miguel Royo y García en 1799, situada enfrente de la Real Fábrica de Disdier, quien contrató como Director y primer pintor a Josep Sanchís y Cambra operario de aquella hasta entonces (Pérez Guillén, 2006). A éste se le debe un gran tondo con el *Martirio de San Lorenzo* conservado en el Ayuntamiento de Carcaixent (Guerola, 2002) (Fig. 548). La fábrica fue heredada por Mariano Royo y Salvador en 1846 y en 1860 por Mariano Royo y Aznar, momento en que es mencionada por Davillier. Una pieza singular procedente de esta fábrica es el pavimento con escenas del Quijote de la casa de los Saavedra (Pérez Guillén, 2001), conservado en el Museo Nacional de Cerámica. A finales de siglo pertenecía a Vicente Aviñó (Pérez Camps, 2001).



(Figura 548). Tondo del Martirio de San Lorenzo, Josep Sanchís. Ajuntament de Carcaixent.

Una nueva fábrica de azulejos, cuyos planos se conservan, fue erigida por Josep Fos Carbonell (Fig. 549). Las trazas fueron realizadas por el arquitecto Josep Ariño, y poseen el interés de ser el proyecto industrial más antiguo conocido de una azulejería (1803). Presenta una fachada de corte neoclásico con planta en exedra, que da paso a un amplio patio que posee tres salas conectadas a la fachada, dos largos porches o techados a ambos lados, y un único horno de planta circular centrado en el extremo opuesto del patio. La fábrica de Fos sirvió azulejos para el convento de Predicadores de Valencia en 1817. Su propietario falleció a los 81 años en 1846 sucediéndole Luis Gastaldo Aznar hasta 1871. José Gastaldo, hijo del anterior, asumió la producción siendo reconocido en la Exposición de la valenciana Feria de Julio de 1873 y de París (1878), donde presentó un cuadro costumbrista y un bodegón de su mejor pintor, Francisco Dasí Ortega, mereciendo aquí medalla de bronce. A partir de 1883 contó con el pintor Antonio Bergón López quien impuso nuevos diseños que fueron elogiados en la prensa, aunque no impidieron que en 1887 la fábrica entrase en crisis. Rafael Valls David menciona además una fábrica anexa al convento extramuros de Ntra. Sra de Belén, también propiedad de Luis Gastaldo hacia mediados de siglo (Pérez Guillén, 2006).



(Figura 549). Planos de la fábrica de Fos, tomado de Pérez Guillén. Archivo Histórico de Valencia.

En la calle de la Corona había funcionado la azulejera de Vicente Navarro en el siglo XVIII, mientras en el XIX persistió como foco alfarero en el que se iniciaron

nuevas azulejeras tras la Guerra de la Independencia. Así, el alfarero Juan García figura en 1823 como fabricante de azulejos, siendo sucedido por otro alfarero llamado Francisco Ortiz, y en 1846 por el azulejero Vicente Sanchís, emparentado con José Sanchís de la fábrica Royo, hasta que ésta se convirtió en 1867 en la firma "Fábrica de San Carlos", de José Llano y White. En 1878 pertenecía a la empresa "Novella, Garcés y Compañía", propietaria de "La Valenciana" de Onda, y posiblemente socios previos de Llano. Finalmente la viuda de Mariano Novella, Emilia Fuster, regentó la fábrica al menos hasta 1899, cuando figura con sus hijos Emilia y Mariano, siendo el primer oficial pintor en ese momento Vicente Paredes Páez (Pérez Guillén, 2006).

En los terrenos del antiguo jardín de Capuchinos de la calle Alboraya se instaló una fábrica hasta 1862 propiedad de Rafael González Valls, propietario a su vez de otra fábrica en la calle Muro de la Corona y de hornos en Manises. La segunda, la más grande y moderna de la ciudad, se instaló en lo que fue la ballestería del Centenar de la Ploma, siendo inaugurada en 1845. González Valls se preocupó de difundir adecuadamente su producción en los foros industriales, como en las muestras de la Sociedad Económica de Amigos del País, la cual le concedió el uso de sus armas en 1844 según indica A. Ray (2000), o en la Exposición Universal de Londres de 1851, entre otros lugares, ciudad en la que dejó un amplio muestrario, hoy en el Victoria and Albert Museum (Ray, 2000) (Fig. 550). Además de azulejo seriado, las fábricas de Valls fabricaron escenas costumbristas, algunas firmadas por M. Molla, tauromaquias, o azulejos de cocina, así como loza dorada por la relación de González Valls con el manisero Juan Bautista Casany, uno de los últimos conocedores de esa técnica en el siglo XIX. Tras su fallecimiento en 1853 las fábricas fueron dirigidas por Ramón Peris y luego por Pascual Roselló, ambos discípulos de José Sanchís. Según Pérez Guillén, en 1886 la dirección de la fábrica mayor recayó en su yerno Manuel Denís de León y Renjifo (1828-1892), quien contrató al afamado pintor Francisco Dasí. En 1892 pasó a manos de Juan Bautista Noguera, proveedor de variado material de construcción que incluía "baldosines y vidriados catalanes", cementos, tejas, ladrillos y baldosa hidráulica (Pérez Guillén, 2006; Pérez Camps, 2006). Esta fábrica de González Valls originó la llamada del Matadero, situada enfrente de la primitiva, que aún funcionaba en 1894.



(Figura 550). Composición de azulejos de la fábrica González Valls. Victoria & Albert Museum, Londres.

El mencionado Ramón Perís, director de la fábrica de González Valls, había tenido hacia 1843 una pequeña industria azulejera instalada intramuros, en la calle Padre Huérfanos, cerca de las Torres de Quart.

González Martí menciona la existencia de otra pequeña fábrica en las cercanías de la anterior, en la calle Guillem de Castro, que fue de José Monserrat, a la que atribuye un panel del Museo Nacional de Cerámica titulado "La recolección de las aceitunas" (Fig. 551).



(Figura 551). Fragmento del panel de la recolección de las aceitunas, de la fábrica de José Monserrat. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10408.

Mucha más trascendencia tuvo la fábrica de San Pio V, instalada en el solar anexo al convento, inaugurada en 1858 por el arquitecto Sebastián Monleón Estellés (1815-1878). La ubicación de la fábrica, en palabras de Inocencio V. Pérez Guillén (2006), pretendía eliminar los inconvenientes de la situación intramuros y aprovechar la facilidad de comunicación de la zona con el Grao. Sin embargo la fundación no llegó en un momento oportuno, sino en una etapa de cierta crisis por la competencia de otros productos como el mosaico Nolla. Al fundador le sucedió su hijo Juan, hermano del conocido marinista Rafael Monleón, y contó con un tal Martí como socio. Tanto Rafael como el más famoso pintor del momento, Francisco Dasí, realizaron obras relevantes en la fábrica, el primero paneles pictóricos y apliques para muebles y el segundo, también pavimentos y paneles devocionales o decorativos de gran tamaño. Posteriormente la fábrica pasó a manos de J. Aguilar Mas, según documentación de 1909, bajo el nombre de "La Bellota".

En el llano de Zaidía se ubicó la fábrica del mismo nombre, enumerada entre las siete entonces existentes en la ciudad en la guía de Valencia de Vicente Boix (1849). Pérez Guillén relaciona otros establecimientos fabriles menores como el de Miguel Torrell, del camino de Jesús, mencionado en 1859, la fábrica de la calle Murviedro (1860), la de Burguet en la calle Quart (c. 1894), la del huerto de la Lana (c.1850), la del Llano del Remedio en la que se dice trabajó F. Dasí en 1855, y finalmente La Ceramo, no propiamente azulejera, instalada en Benicalap desde 1885 por José Ros y su socio Urgell, quienes surtieron piezas para edificios emblemáticos de Valencia ya en el siglo siguiente.

La creación de nuevas industrias fuera de Valencia se constata ya a principios del siglo XIX. Cabe indicar que, mayoritariamente, la producción de azulejos se realizó en muchas fábricas generales de loza hasta que éstas se especializaron hacia la segunda mitad de siglo. Sin embargo Pérez Guillén menciona que una de las primeras nuevas fábricas específicas nació en Alicante por iniciativa de José Gayá en 1816, con pretensiones de monopolio provincial, aunque fracasó al año siguiente y su producción es desconocida.

Por lo que hace a Castellón, en 1820 se fundó la fábrica llamada "La Primitiva", de cuya trayectoria sabemos que en 1875 fue adquirida por Julián Viñals (Estall, 2006), pasando en 1896 a los hermanos Porcar que dieron origen a la fábrica "Virgen de Lidón". A ésta se añadió en 1859 la de Bautista Pachés, y hacia 1880 "El Progreso" de Doménech, León y Puértoles, luego de Antonio Segarra (1895), bajo la firma "Viuda de Segarra y Viuda de Luzón" desde 1896. "La Prosperidad", de Falomir e Ibáñez, se fundó hacia 1880 y se presentó, junto a la anterior, a la exposición Universal de Barcelona de 1888 (Estall, 2006). En 1886 se menciona "La Castellonense", adquirida por Benjamín Castelló de Onda (1910), y en 1895 la fábrica "La Moderna" perteneciente a Almela y Benedito, con lo que existían entonces seis fábricas en la ciudad.

Sin embargo, parece que la primera experiencia sólida de la instalación de una industria azulejera fuera de Valencia se dio entre 1843 y 1850 en Manises con la fábrica de Rafael González Valls (1800-1853) (Pérez Camps, 2001, 2006), propietario también en la capital de las fábricas del Muro de la Corona, de Capuchinos y de "San Sebastián". Este industrial producía azulejo seriado en las categorías de común y fino, y en ésta la serie "jaspe azul" y "jaspe naranja". Pérez Camps precisa que fueron directores de su factorías Ramón Peris, en Manises y luego en Capuchinos, y Pascual Rosselló (Pérez Camps, 2006). Tras la muerte de González Valls se ocupó de la gestión su yerno Manuel Denís, como en las fábricas de Valencia, aunque en todas se mantuvo la razón social "Rafael González Valls" incluso tras heredarla su nieta Amparo Denís de León y González (1892) siendo director de la misma su marido Cayetano Soler.

Según Pérez Camps (2006) entre 1840 y 1896 funcionaron en Manises dieciséis fábricas de azulejos, incluyendo la mencionada, destacando las de Francisco Arenes establecida hacia 1860, cuya marca dorsal indica "FABRICA DE AZULEJOS/DE FRANCISCO ARENES/MANISES", aunque no era exclusiva en azulejería. Contemporáneas fueron las de Vicente Catalá, ya perteneciente a su viuda en 1898, y la de Salvador Díez con marca dorsal del mismo nombre. Antes de 1883 debió dedicarse a la azulejería la fábrica de Ramón Huerta Sanchís, continuado por Lucio Gallego Mora, con marca "HUERTA". Se conoce también la dedicación a la producción de azulejos hacia la década de los noventa de Vicente Martínez Díez, y la de Vicente Mora Osca, marcada "MORA" . Una empresa de gran capacidad fue la firma "Félix Vilar y Hermano". Hacia 1858 Félix Vilar Arenes (1835-1902) se puso al frente de la fábrica de su padre poniendo empeño en la modernización de la industria. Obtuvo premios en la Exposición Regional Valenciana de 1885 y medalla de plata en la Universal de Barcelona de 1888. A finales de siglo creó la marca "Vilar Arenes y Compañía", publicitando una capacidad de producción de ocho millones de piezas. Finalmente es bien conocida la fábrica que estableciera Francisco Monera Gil (1848-1932) junto con Francisco Valldecabres al menos desde 1893, aunque funcionó bajo la firma "Monera y Compañía" según vemos en la documentación de la Exposición Internacional de Barcelona de 1892. Posteriormente, hacia finales de siglo, la sociedad se desharía y Monera seguiría en un obrador de la plaza del Castell mientras Valldecabres consolidó la importante firma de su nombre (Pérez Camps, 2006).

Según comenta Julio Morató en un artículo de prensa de 1889, Manises tenía entonces nueve fábricas de azulejos, otra mixta con producción de varias especialidades de gran calidad, mientras cuarenta más se dedicaban a loza y vajilla de cocina (Pérez Camps, 2006).

Paralelamente se conoce el funcionamiento de la fábrica de Bautista Valldecabres en Quart de Poblet (1852), propietaria de algunas patentes, a quien sucedería Francisco Valldecabres (1860-1924) (Pérez Guillén, 2000).

"La Valenciana" de Onda, cuya producción está constatada en 1857 y firmó sus obras con el cuño "LA VALENCIANA", fue fundada por Mariano Novella y Casanova junto con Manuel Garcés. Podemos indicar sin duda que fue el germen de la que sería la más pujante industria azulejera del momento. Debemos recordar que éstos poseyeron también la fábrica de San Carlos de Valencia a partir de 1875, adquirida a Juan Bautista White y Bonelli. Poco antes, las fábricas ondenses de loza debieron producir azulejos de forma no exclusiva, atribuyéndose a la de Miguel Guinot el pavimento del altar de la local capilla de San José, mientras que la "fábrica nueva" de Vicente Peris, luego "La Campana", parece ser responsable del importante panel de la Divina Pastora de la plaza de la Sinagoga de Onda (Estall, 2006). La primera mención a una fábrica de azulejos en la localidad se encuentra en un acta municipal de 1850. En ella se denuncia la toma de agua por particulares y se autoriza a ello a una "fábrica de azulejos" que debió iniciarse hacia 1847 (Estall, 2006). En 1854 se constata que la fábrica de Peris se especializó en azulejos, firmando con el cuño "VICENTE PERIS VIDAL" desde 1862. La fábrica de Elías Peris "La Campana" consiguió la mejor calidad y menciones importantes, como en la exposición Universal de Barcelona, donde mereció medalla de oro según una noticia de 1895. Tras unos años de abandono, se recuperó en 1870 la antigua fábrica de Guinot con la nueva marca "La Esperanza" impulsada por Antonio Castelló. Posteriormente se instalaron en Onda nuevas industrias como "El Salvador" de Antonio Verdia (1876), "La Catalana" de Ildefonso Tremoleda (1876), la de Florencio Guinot (1879) o la de Leandro Sansano (1879). En 1878 la fábrica dirigida por Antonio Aguilella desde mediados de siglo se convirtió en "La Glorieta" (Estall, 2006). La creación del ferrocarril *La Panderola* entre Onda y el Grao de Castellón, en 1890, viene a incidir en un momento de auge productivo y sirvió de impulso a la industria local ya que, a pesar de que los envíos se efectuaban desde la aduana de Valencia, enlazó con otras vías de transporte (eje Valencia-Barcelona). Las referencias a la industria ondense de la última década del siglo XIX siempre son de alabanza y mencionan la existencia de nueve

industrias, que serán diez en 1896 añadiendo a las ya mencionadas "El León", la fábrica de Bautista Martí, la de Salvador Cotanda, la de Joaquín Cotanda y "La Nueva".

En 1866 se conoce la instalación de la fábrica del Pilar en La Font den Carrós, de la que salieron piezas relevantes como el panel de San Vicente de Paula de Villalonga, así como la fábrica de Bautista Boronat y Pastor de Castelló de Rugat, premiada en 1868 por sus "azulejos encarnados".

Muy relevante fue "La Industrial Valenciana" de Meliana, iniciativa de Miguel Nolla y Bruixet y Luis Sagrera, inaugurada en 1862, seguidora de productos especiales de Maw (Pitarch y Dalmases, 1982) y creadora del famoso "mosaico Nolla", un gres blanco teñido en masa de gran calidad técnica y resistencia con el que se hacían teselas monocromas para mosaicos (Fig. 552). El gres de Nolla se producía en monococción, entre 1145 y 1260 ºC, en hornos que, según M. Paz Soler (1991), eran de tipo moruno y podían alcanzar los 1300 ºC alimentados con carbón. Las prestaciones de los mosaicos son magníficas ya que han pervivido en perfecto estado, aunque su instalación era exigente y se realizaba por operarios de la misma fábrica. Navarro Reverter menciona que los mosaicos de Nolla merecieron la Medalla de Progreso en la Exposición Universal de Viena (1873), y Teodoro Llorente indica que se presentaron además a la Exposición Universal de París de los años 1867 y 1878, concurriendo también a la de Barcelona de 1888. "La Alcudiana", en L'Alcudia de Crespins fue fundada en 1866 por Joaquín Megía como emulación de la anterior y con la especialidad de mosaico. Fue dirigida a partir de 1870 por Manuel Piñón y Canelles, más tarde también su propietario, con quien estuvo activa al menos hasta 1894. Ofrecía su "mosaico-Meliana" indicando que era igual a los de Minton-Tailor y Nolla, y proponía modelos compositivos basados en las alfombras anatolias tipo Ushak o "Holbein", inspiradas en los catálogos ingleses (Pérez Guillén, 2000) .



(Figura 552). Fragmento de un pavimento de mosaico Nolla. Museo Nacional de Cerámica.

La producción.

Técnica.

Poca información de primera mano se tiene del estado de la técnica industrial en el siglo XIX, que procede casi exclusivamente de los trabajos de Valls David (1894) y del manual de Manuel Piñón (1880), del que Pérez Guillén señala que ha sido extrañamente olvidado en los estudios. En el apartado de la conformación, las azulejeras del siglo XIX usaron primero los moldes de caja o *graella*, pero pronto empezaron a utilizar prensas manuales de palanca, en producción desde 1848, como la conservada en el Museu del Taulell procedente de "La Glorieta". La fábrica ondense "La Valenciana" de Novella, Garcés y Cía, con razón en Valencia, supuso un modelo de innovación por sus patentes, como el prensado por via semiseca en 1858. Usó la prensa de volante y presentó azulejos con marca dorsal en relieve, patentando una máquina para cortar azulejos, y además recuperó los azulejos en relieve y los azulejos incrustados (Estall, 2007). La conformación en semiseco parece que se incorporó inicialmente en 1860, en la valenciana fábrica de "San Carlos" de White y en la de Nolla (Meliana). El sistema de conformación es descrito con precisión por Valls David quien dice que para realizar los azulejos en Manises se empleaba arcilla marga, bien molida y reducida a polvo que, humedecido, se colocaba en moldes accionados a volantes. Manises tenía este procedimiento ya generalizado en 1893 (Pérez Camps, 2006). El sistema permitía añadir sellos en relieve para marcar los azulejos en el reverso, al tiempo que dejaba unas claras retículas o costillas en relieve en el reverso. El procedimiento no se generalizó, coexistiendo con el de prensado por vía húmeda aunque utilizando en ambos casos prensa mecánica de tornillo de presión (Porcar y Estall, 2000; Estall, 2000 y 2007).

V. Estall señala que la necesidad de abaratar costes de transporte promovió la reducción de peso en los azulejos del último cuarto del siglo XIX, pasando de unos 1.000 a 750-700 gr, al tiempo que, por otra parte, se intentó una adaptación al sistema métrico sobre el módulo de los 20 cm.

Cuenta Valls David que el azulejo moldeado sufría una primera cocción del bizcocho. Posteriormente pasaba al taller de pintura recibiendo primero el baño estannífero, similar en composición al usado en la loza pero algo más rico en estaño. Previo a ello recibían una preparación húmeda con agua de almidón, llamada *talbina* en Manises (Pérez Camps, 2006). Este baño de almidón fijaba la base estannífera cruda que podía ser manipulada con más seguridad durante su pintado. La decoración de las piezas de serie se realizaba invariablemente con la técnica de la trepa, aunque persistió el pincel a mano alzada en los encargos de pintura cerámica en los que, sin embargo, ciertos elementos como los marcos se simplificaban pictóricamente con aquella técnica. La trepa consiste en una plantilla recortada de papel o cartón encerado que se confeccionaba para cada uno de los colores que formaban el diseño, así que cada pintora -ya que eran en general mujeres las decoradoras- aplicaba en una cadena una de las plantillas y su color hasta completar entre varias la decoración.

Pérez Camps destaca la preocupación sobre la formación de los ceramistas que existía en Manises en el siglo XIX para producir obras de calidad, lo que llevó al ingeniero y estudioso Rafael Valls David (1894) a llamar la atención en varias conferencias sobre la necesaria formación de una escuela de dibujo aplicado a la cerámica y

de un museo, a imagen del creado casi un siglo antes en la factoría de porcelana de Sèvres, cuyo papel sería tanto el de mostrar el esplendor histórico de las producciones y recordar sus raíces como el de servir de fuente de inspiración. Su empeño resultó en parte atendido en 1897 al iniciarse la Escuela de Dibujo, dirigida entonces por Luis Soria, con clases para hombres y mujeres.

La mecanización fue el reto principal del siglo XIX. A finales de siglo, la máquina llamada *Carville* era ya capaz de mezclar tierras, amasarlas y prensar los ladrillos, pero nunca fue instalada entonces en España por exigir para su rentabilidad un volumen de producción y una infraestructura complementaria en hornos, sistemas de pintura, distribución, etc. que las fábricas valencianas no podían acometer. Pérez Guillén señala que el manual de M. Piñón, basado en su experiencia como director de "La Alcudiana", es un exponente del grado de tecnificación de nuestra industria hacia 1880. El equipo más sofisticado era, para el trabajo del barro, el molino triturador movido por vapor, como el que funcionó en Nolla de Meliana; para la conformación, la prensa de volante (o de husillo) capaz para unos 1.000 azulejos diarios; para ladrillos, tubos o cilindros se usaba, desde su difusión en 1867, la prensa de extrusión Whitehead movida a vapor, capaz para 12.000 piezas diarias. Extrusionadora era también la prensa de moldear adaptada para mosaico en 1816 por Matelin de Orleans, origen del mosaico Nolla. En la cocción fue general el horno de tiro directo y vertical, moruno y de doble cámara, existiendo tanto de planta cuadrada como circular, usado incluso en "La Alcudiana". Innovadores fueron el horno *Hoffman*, difundido desde 1867 aunque nunca instalado entonces en Valencia, con planta circular y doce cámaras, de fuego contínuo y regulable que permitía que mientras proseguía la cocción en una cámara otra se descargara. Sin embargo, sí se instaló en "La Alcudiana" el horno de vagonetas Boulet-fréres, basado en el mismo principio, que permitía hornear 15.000 ladrillos en 24 h y se alimentaba con carbón.

Decoraciones.

María Paz Soler expone algunos detalles que caracterizan la producción pictórica en la azulejería del siglo XIX frente a la previa como son, ya en la primera década, la paulatina desaparición del perfilado con pincelada de manganeso de los temas, la desaparición del verde esmeralda de cobre y estaño y la mayor pureza de los colores fruto de su adquisición en industrias especializadas en la fabricación de los óxidos colorantes. A ello, Pérez Guillén añade que la paleta cromática se amplia enormemente al tiempo que la decoración sigue pautas desiguales en calidad de dibujo, con una exquisita depuración que llega a mediados de siglo y que se substituye por un claro adocenamiento en los azulejos seriados que conviven con una variada ejecución en pintura cerámica, ya asociada a las capacidades propias de los artistas.

En relación con la producción seriada, encontramos azulejos de flores sueltas o con guirnaldas de carácter neoclásico, pequeñas hojas de enredaderas en conjuntos como en los suelos de la planta noble de la casa de los marqueses de Montortal (Guerola, 2002) (Fig. 553). Junto a ello aparecen piezas de figura con personajes



(Figura 553). Pavimento de las primeras décadas del siglo XIX del palacio de Montortal, Carcaixent. Tomado de V. Guerola.

populares sacados de los repertorios de grabado de Cano y Holmedilla y otros, temas de tauromaquias, oficios o alegorías (Fig. 554), aves, animales, etc. Una buena muestra de esta temática la encontramos en la cocina de



(Figura 554). Alegoría femenina con indumentaria del siglo XIX. Museo Nacional de Cerámica, 1/5471.

la casa Bertrán, pero existen piezas con dibujos semejantes realizadas sobre bizcochos prensados por vía semiseca con marca de la fábrica de Novella y Garcés que no pueden ser anteriores a 1862.

Tenemos pocos hitos para fechar la evolución temática a lo largo del siglo XIX pero sirve de referente el conjunto de Rafael González Valls presentado a la Exposición Universal de Londres de 1851 y conservado en el museo Victoria and Albert (Ray, 2000), con modelos de un neoclasicismo textil, con bandas azules o plisadas, y otros fitomorfos, con hojas de acanto, adormidera, amapolas, palmetas, etc. Son modelos generales, quizá por copia, en todas las fábricas contemporáneas. Desde esa exposición y con la difusión del movimiento de

las Arts & Crafts impulsado por William Morris, se valorarán los historicismos, que dominarán el período del Eclecticismo decimonónico, retomando los estilos históricos, desde el arte medieval al Renacimiento, pasando por el orientalismo musulmán y del Arte Bizantino hasta el Barroco. Contribuyeron a la difusión de todo ello los álbumes de Jones Owen (1856), Lluís Rigalt (1857) o de A. Racinet (1869), pero no debemos olvidar que en los ambientes académicos de la Valencia del siglo XIX ya se manejaba estas gramáticas ornamentales como demuestra el caso de la pronta adopción de los historicismos en nuestras fábricas o la ecléctica decoración de los interiores del Palacio de Dos Aguas realizada entre 1863 y 1867. En esta tendencia no sólo se retomaron los diseños sino que se intentó hacer recreaciones de antiguas técnicas como la encáustica, apareciendo los azulejos incrustados que se fabricaron con escaso éxito por Nolla (1864) o por "La Valenciana" de Novella (1878).

El "mosaico Nolla" de la fábrica de Meliana era un tipo de producto diferenciado del tradicional que permitía grandes composiciones teselares. La fábrica proponía temas geométricos o vegetales que se ofertaban en conjuntos cerrados, aunque de hecho podían recomponerse a gusto ya que el dibujo se formaba por la manipulación del color en retícula, como si se tratara de una moderna trama pixelada o un bordado de punto de cruz. El producto tuvo vigencia comercial hasta los años cincuenta del siglo pasado.

La gran variedad de temas y técnicas tratadas hicieron general que las personas relacionadas con las fábricas, en especial los propietarios y gerentes, decoraran sus casas con abundantes paneles que constituyen verdaderos muestrarios, como ocurre con la llamada Casa de los Huerta de Manises, estudiada por Pérez Camps (2001), que nos ilustra del repertorio fabricado en la década de los años ochenta.

Tipología de la producción.

La producción del siglo XIX es realmente variada. Al igual que en el siglo anterior es general el uso de modelos o cartones de pintores reconocidos, a veces extraídos de grabados, que eran reinterpretados a la escala adecuada y traspasados a los paneles mediante estarcidos. En algunos casos, como en los cuadros con escenas de género, vemos en paneles similares los mismos motivos y personajes combinados en diferentes posiciones.

La temática abarca numerosos asuntos. En retablos religiosos podemos decir que casi inaugura el siglo, por su fecha de 1801, el dedicado al *Cristo de la Penitencia* del Almudín de Valencia, aún de factura neoclásica. A las Reales Fábricas del momento de María Disdier pertenece la Santa Marta de José Sanchis fechada en 1809 (Fig. 555). Aún resabios clasicista destacan en el panel de *Ntra. Sra. de la Salud y Santa Bárbara* (Fig. 556), y ya lejos de esa influencia y con carácter más popular encontramos obras menores del segundo cuarto de siglo como el panel de la *"Virgen de los Desamparados protegiendo a los defensores de la puerta de Quart"* (Fig. 557). Otros ejemplos interesantes se centran en el Cristo crucificado, como el de la plaza San Luis Beltrán (Soler, 1992), de donde se genera una serie de crucifijos centrados en la cruz y su base de los que se conservan algunos en el MNCV (Pérez Guillén, 2006) (Fig. 558). La *Virgen de los Desamparados* firmada por "Juan O." y fechada en 1855, de la fábrica de Fos (Fig. 559) entonces ya de Gastaldo, resulta interesante por el anacronismo que representa al seguir un modelo tardobarroco.



(Figura 555). Santa Marta de José Sanchis, de las Reales Fábricas de María Disdier (1809). Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/5.



(Figura 556). Panel de Ntra. Sra. de la Salud y Santa Bárbara. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10413.



(Figura 557). "Virgen de los Desamparados protegiendo a los defensores de la puerta de Quart". Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1036.



(Figura 558). Crucifixión con la Dolorosa. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10401.



(Figura 559). La Virgen de los Desamparados firmada por "Juan O." de la fábrica de Fos. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/512.

En azulejo se realizaron numerosos Viacrucis o calvarios, en general de catorce estaciones que representan la Pasión de Jesús. Su calidad es muy variable y dada su diversidad es difícil extraer unas características generales. Destacan unos pasos del valenciano convento del Pie de la Cruz ingresados recientemente en el Museo Nacional de



(Figura 560). La Virgen de los Desamparados firmada por "Juan O." de la fábrica de Fos. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/512.



(Figura 561). Azulejo con representación del 4º dolor de los Siete Dolores de María. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/8898.

Cerámica, alguno atribuido a Vicente Miralles (Fig. 560), inspirados en grabados de Camarón y tratados en grisalla azul con marco verde y negro que parecen atribuibles a las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia (Pérez Guillén, 2006). Lo general era que el dibujo no tuviese tanta calidad, pero existen casos notables como la estación X del Viacrucis del carrer de la Figuera 13 de Algemesí, basado en un grabado de Vicente Capilla (Olivares, 2005) y realizado por una mano docta que sugiere a Francisco Dasí. Menos frecuente fue la representación de los Siete Dolores de María (Fig. 561), de la que existen unos ejemplares de gran calidad en Algemesí en pequeños paneles de cuatro azulejos (Olivares, 2005) de autor desconocido. En relación con la azulejería funeraria, conocemos obras de carácter pictórico de gran calidad que nos han llegado de forma fragmentaria (MNCV) (Fig. 562). Son más frecuentes los paneles de ánimas (Fig. 563), de dibujo ingenuo, pero predominan especialmente las lápidas sobre placa que se generalizan enormemente y nos proveen de valiosa



(Figura 562). Fragmento de una lauda funeraria con la representación de Cronos. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/13080.



(Figura 563). Pequeño panel de ánimas. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10381.

información cronológica por sus detalles técnicos y pictóricos. Una de las más antiguas es la alcoreña placa de Cristóbal Jiménez, de dibujo preciosista fechada en 1819 (Fig. 564), pero un conjunto notable del Museo Nacional de Cerámica permite ver diferentes variantes que se desarrollan entre 1855 y



(Figura 564). Placa funeraria de D. Cristóbal Jiménez, Alcora 1819. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/1604



(Figura 565). Lápida funeraria manisera del Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/.

1874 (Pérez Guillén, 206) (Fig. 565), completado por las colecciones numerosas del Museo del Taulell "Manolo Safont" de Onda, del Museu de Ceràmica de Manises , de Alcora y la colección museográfica de Biar.

En el segundo cuarto del siglo XIX se generalizan las escenas de género, como el citado panel de la recolección de aceituna (vid. Fig. 551) o la *Caza en la Albufera* del que es ejemplo una composición conservada en el Victoria & Albert Museum que se atri-

buye a la fábrica de González Valls (Soler, 1992). Otro, del mismo museo y origen, muestra un baile rural y aparece firmado por M. Molla, autor asimismo de otros ejemplares: uno que muestra una carrera caballos (V&AM) y otro de tema mitológico que representa a Apolo y Marsias (Ray, 2000; Pérez Guillén, 2006) (Fig. 566). No sabemos si este autor es el Mariano Molla que



(Figura 566). Panel con Apolo y Marsias. Museo Nacional de Cerámica, Valencia, inv. 1/517.

figura en un documento de 1821 como alcalde del barrio 7º junto a Antonio Faure y Disdier como Comisionado, lo que daría pie a pensar que trabajaba entonces en las Reales Fábricas. Una serie de vistas de la Habana *La Plaza Vieja o mercado principal* y *La Vista del Paseo de Paula* (Pérez Guillén, 2000, 2004) (Fig. 567) nos intro-



(Figura 567). Vista de la Plaza Vieja o mercado de la Habana. Fábricas de Valencia, hacia 1825.

ducen el paisajismo valenciano de hacia 1825, según la indumentaria de la moda *Restauración* que portan los personajes. Más llamativos son los grandes cuadros cerámicos de unos cuatro metros de longitud: conocemos uno dedicado a los Reyes Magos mientras otro, con una gran escena campestre firmada por José Sanchis y Cambra (†1845) seguramente ya de su época de la fábrica de Royo donde entró en 1821 (Soler, 2007, en prensa), se conservan en el Museo de Mallorca, y son paralelos estilísticamente a un gran panel similar del Museo Nacional de Cerámica (Fig. 568). Coinciden con otro menor dedicado



(Figura 568). Panel de cocina con escena campestre. Museo Nacional de Cerámica, Valencia. Inv. 1/13875.

a la *Merienda en el Saler de la Real Fábrica*, entonces de Ramón Sanchís Benedito (c. 1836) conservado en el Museo de Sèvres.

La temática histórica entra en escena con paneles conmemorativos de calidad mediocre, como la *Defensa de Valencia con la Virgen de los Desamparados en las Torres de Quart* ya mencionada (vid. Fig. 557), episodios de las guerras carlistas o rememoración de temas históricos como en el caso de *La Entrega de las llaves de la ciudad de Valencia al Rey Don Jaime*, de la Real Fábrica bajo Ramón Sanchís, fechado en 1836 (Pérez Guillén, 2000).

Las tauromaquias también son frecuentes, siendo de gran calidad las de la fábrica de González Valls en la que se homenajea a las figuras míticas del toreo de principios del siglo XIX: desde Costillares (1729-1800) a Paquiro o Francisco Montes (1805-1851). Precisamente de éste se conserva en el Museo Nacional de Cerámica un panel dedicatoria del año de su muerte (Fig. 569). En



(Figura 569). Retrato del Torero Francisco Montes, 1851. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10416.

otras ocasiones son las plazas de toros los protagonistas, y en menos casos los toros berrendos o los mismos matadores, como vemos en azulejos con el cuño impreso en el reverso de Novella y Garcés (Fig. 570).

Típicos de la primera mitad del siglo XIX son los azulejos de cortejo, en los que suele representarse una



(Figura 570). Matador, de la fábrica Novella y Garcés, hacia 1865. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/828.



(Figura 571). Pareja de huertanos donde leemos el nombre de Manuela Ferris. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/812.

pareja de huertanos, a veces con sus nombres, como vemos en el dedicado a Manuela Ferris (Fig. 571). La serie queda ilustrada también por ejemplares de cronología posterior, como varios paneles que se conservan en el Victoria & Albert Museum fabricados por Rafael González Valls.

En pavimentos, durante los inicios de siglo son frecuentes los suelos de azulejo seriado con motivos de estilo imperio como los que vemos en la casa del marqués de Montortal en Carcaixent (Guerola, 2002) (vide fig. 553). Sin embargo, las familias de la nobleza seguían realizando encargos para sus palacios. Como en el siglo XVIII, los pavimentos solían ajustarse a las necesidades de espacio, por lo que se diseñaban ex-profeso. A principios de siglo pertenece el magnífico suelo de las Reales Fábricas de Azulejos de María Disdier fechado en 1808 que procede de la Casa Conejos (San Vicente Mártir 4) (Fig. 572). Según Pérez Guillén (2006) participarían en su decoración Miguel Chisbert y Juan Bru y Plancha.



(Figura 572). Pavimento de 1808. Reales Fábricas de María Disdier. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/11655

Combina una serie de temas ornamentales inspirados en las chinerías en la escena central, con un esquema cuatripartito de base mitológica ya que en las cuatro esquinas del tema principal se representan una Atenea, un Pan, una Victoria y una Flora, mientras el plano exterior que circunda a éste está presidido por cuatro cabezas de Mercurio entre hipocampos, aves y festones textiles. Combina influencias de grutescos de las *Loggias Vaticanas*, con los festones que en la fábrica se ofrecían como propios de Rafael de Urbino, y un medallón de chinería claramente rococó extraído de las *Suite du Jeu Chinois* de Jean Baptiste Pillement. La organización del pavimento es todavía compleja y su montaje requería el marcado original completo indicando la colocación por el reverso, al igual que en el siglo anterior.

De la primera década del siglo parece el pavimento de Apolo de la casa de los López de Vizcaya de Murcia, hoy en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad. La gracilidad del trazo del tema central y de las guirnaldas perimetrales parecen situarlo como producto de las Reales Fábricas de Valencia, al igual que otro caso más vigoroso, conservado hoy en el monasterio de Aguas Vivas, en cuyo centro destaca una ave con las alas explayadas entre palmas, todo encerrado en una gruesa cenefa de jaspes. Concebido como una alfombra inspirada en los grabados de los franceses Voisin y



(Figura 573). Frontal de altar de los Carmelitas. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/516.

Guyot con guirnaldas y roleos, presenta enlaces esquinares en forma de trofeos y encierra medallones policromos trazados a la manera de Pérez Villamil (Guerola, 2002), siendo muy semejante en elementos ornamentales a un frontal de altar de los Carmelitas del MNCV (Pérez Guillén, 2006) (Fig. 573).

Algo más moderna es la serie de suelos Biedermeier. En este momento el pavimento se plantea con escenas que se desarrollan en franjas o medallones, entre los que se coloca azulejo seriado blanco, siendo por tanto más fácil de componer. Dentro de esta serie destaca el extraordinario suelo de Diana y Apolo, de hacia 1820, conservado en el Museu del Taulell Manolo Safont de Onda. Profundamente estudiado por Pérez Guillén, ve en él una alegoría a la Paz y el Buen Gobierno. La obra aparece pintada en grisalla azul, posiblemente por Ramón Ramos en las Reales Fábricas de Valencia bajo Faure y Disdier, detalles deducidos de la presencia de una "R" en su reverso, atribuida al pintor, y por un doble subrayado bajo el número de posición propio de éstas (Pérez Guillén, 2003). El medallón central representa a Apolo-Sol contrapuesto a Diana-Luna, tomados de un grabado erudito. La cenefa, con acantos y roleos alternados con esfinges, encierra entre querubines dos paisajes centrales en los lados mayores, esfinges y cornucopias en los menores, y jarrones entre aves en las esquinas (Fig. 574). Aún con una tímida policromía destaca el pavimento de Don Quijote de la casa de los Miquel-Saavedra, en Campaneros 8 de Valencia, casa remozada

por Vicente Rodrigo y Ros de Ursins poco después de 1822 (Pérez Guillén, 2001). En éste, cinco medallones representan escenas del Quijote extraídas de los grabados de Antonio Carnicero que acompañan la edición del famoso libro realizada en 1782: el centro, entre tardías guirnaldas imperio, se preside con El juicio de Sancho gobernador (Fig. 575), y las cuatro esquinas con las escenas Don Quijote velando Armas, Ataque a los molinos de viento, Sancho Panza manteado y el Ataque a los rebaños. Otra obra significativa de hacia 1840 según Pérez Guillén, tratada íntegramente con grisallas azules (AAVV, 2000) que se instauran en el segundo cuarto del siglo XIX, es el medallón pavimental de Juno del Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 574). Pavimento de Apolo y Diana. Museu del Taulell, Onda.



(Figura 575). Medallón central del pavimento de Don Quijote. Fábrica Royo. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10406.





(Figura 576 Y 577). Detalles del pavimento de la Biblioteca y Archivo del Palacio de Dos Aguas, c. 1867.

Mas tardíos son los solados, ya de tema floral, de la antigua Biblioteca y Archivo del Palacio de Dos Aguas de Valencia, tratados en monocromía azul o verde (Fig. 576 y 577), con temas propios del eclecticismo, y con clara datación en la década de los años sesenta, ya que el palacio fue remozado entre 1863 y 1867. Similar es el pavimento de la casa de las Coronas o palacio de Valier de Valencia (González Martí, 1961) (Fig. 578).

Sin embargo, será Francisco Dasí Ortega (1834-1891) el pintor que buscó dar una calidad absolutamente pictórica a su producción cerámica a pesar de la difícil rentabilidad económica de la propuesta (Pérez Guillén, 2001 y 2006). Destacan sus carnaciones llenas de matices (Fig. 579), y el delicado tratamiento floral (Fig. 580) y del paisaje, especialmente a partir de 1881, año en que fue nombrado caballero de la Real orden de Isabel la Católica, mereciendo por sus obras la fábrica de Gastaldo la medalla de plata en la Exposición Nacional de Minería, Metalurgia, Cerámica y Cristalería de Madrid de 1883, y de oro en la Regional. Cuando trabajaba en la fábrica de San Pío, parece ser que Sebastián Monleón, su propietario, lo pensionó para dirigirse a Londres en 1880 para estudiar las innovaciones técnicas del momento, cuando pintaba simultáneamente en su fábrica, la de Gastaldo y otras de Manises. En los últimos años de su vida trabajó para Denis de León en la fábrica de Guillén de Castro.



(Figura 578). Detalle del pavimento del palacio Valier o casa de las Coronas. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/12804.



(Figura 579). San Bruno, placa de Francisco Dasí. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9341.



(Figura 580). Fragmento de un pavimento floral de F. Dasí. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10395.

Un asunto que se incrementa en el siglo XIX es la rotulación civil, tanto en placas identificativas de las manzanas urbanas, ya iniciadas en el siglo anterior, como con la denominación de las calles. Uno de los primeros encargos conocidos es el realizado por el Ayuntamiento de Palma de Mallorca a Josep Cola en 1794, aunque después sabemos que se hicieron ejemplares semejantes en otras fábricas, como las de González Valls en 1853 para Segorbe, o la de Gastaldo en 1864 para Madrid. Dentro de estas series debemos incluir los azulejos de "Asegurada de incendios" (Fig. 581) que inevitablemente reproducen un edificio en llamas en las series antiguas aunque más adelante se limitarán a la inscripción, o los indicativos de dirección para los carruajes



(Figura 581). Placa de "Asegurada de Incendios. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10390.



(Figura 582). Placa de Dirección de carruajes. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/10393.

(Fig. 582). También se inicia la azulejería publicitaria, reducida en sus inicios a los rótulos de las fábricas (Fig. 583).

Entre los azulejos de figura suelta existen varias series con personajes sacados de los repertorios de tipos popula-



(Figura 583). Panel comercial de la fábrica "La Esperanza" de Onda, c. 1880. Museu del Taulell, Onda.

res que vemos en tamaño mayor en las cocinas (Fig. 584), además de aves, instrumental de cocina, etc. con ejemplos importantes como el de la casa de los Bertrán de la



(Figura 584). Escena de cocina del palacio del Marqués de Montortal. Ayuntamiento de Carcaixent.

Serra d'Engarceran (Pérez Guillén, 2000a) o la cocina del Palacio de Montortal de Carcaixent (Guerola, 2001). Entre los repertorios de tema zoomórfico destacan los pájaros de Rafael González Valls, conservados en el Victoria & Albert Museum tras su presentación en la Exposición de Londres (Soler, 1991; Ray, 2000), a los que encontramos un precendente en las extraordinarias placas del marqués de Montortal de Carcaixent, claramente inspiradas en el Atlas Zoológico de Juan Bautista Bru que al parecer, según indica un ejemplar semejante con inscripción en el reverso, fueron ejecutadas en la Real Fábrica de Antonio Disdier en 1796 (inf. pers. J. Pérez Camps).

En la azulejería seriada existe un amplio repertorio que posee ciertos marcadores cronológicos pero que, al coincidir con el eclecticismo como principal motor estilístico del siglo XIX, se hace difícil hablar de etapas con



(Figura 585). Composición de azulejos seriados del siglo XIX. Museu del Taulell de Onda.

predominancia de estilos (Fig. 585). Los repertorios han sido extensamente estudiados por Pérez Guillén (2000) y completados por catálogos como el de V. Estall para el Museo del Taulell "Manolo Safont" (2000). Pèrez Guillén distingue varios grupos siendo la azulejería de estilo clasicista, imperio y pompeyana la que inaugura el siglo. En un segundo grupo de motivo completo incluye los azulejos de tema fitomórfico y zoomórfico. Seguirán las azulejerías Biedermaier, ornamentalismo burgués nacido en centroeuropa y extendido durante el periodo absolutista español y la Regencia de María Cristina, y luego ya el eclecticismo ornamental que incluye los orientalismos e historicismos difundidos desde los años cuarenta. En cuanto a temas concretos, entre los fitomorfos, las flores policromas del siglo XVIII van evolucionando hasta aparecer el repertorio en monocromía azul hacia 1832. Hacia 1844, González Valls inicia la serie de la adormidera para el palacete de la baronesa de Toga (Pérez Guillén, 2000). En la extensión de algunos de esos temas, gracias a su actividad formativa, destacó Josep Rosell, profesor de la Escuela de flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Por otra parte Ramón Sanchís Benedito, de la Real Fábrica, se significó en 1841 en los jaspes al presentar a la Real Sociedad Económica de Amigos del País "un mármol con aguas cenicientas y aplomadas" de gran calidad, siendo seguido en esta especialidad por el mismo González Valls. A su vez, puede considerarse el iniciador del historicismo romántico, ya que en 1844 empezó la fabricación de azulejos de "de cuenca o arista", y en 1851 los "azulejos con muestras arabescas" que triunfaron en París en 1867 por el gusto imperante. La tendencia presente en la siguiente Exposición Universal de esa ciudad (1878) abundará en el eclecticismo, como señala en su publicidad la fábrica Nolla en 1880 al destacar su "imitación de todos los estilos conocidos" (Pérez Guillén, 2001). La fuerza de lo morisco persistirá como un elemento propio hasta finales de siglo, según evidencian los esfuerzos de fábricas como "Monera y Compañía" de Manises, o "La Ceramo" de Benicalap, que encontrarán en ello su principal reclamo y línea productiva, aún dentro de una tendencia general mayoritariamente ecléctica.

Pintores.

Además de los mencionados Josep Sanchis, Vicente Miralles, Ramón Peris o Pascual Roselló, en la pintura libre, centrada en paneles devocionales, decorativos o lápidas sepulcrales, destacan en Onda Vicente Vives Górriz o Alejandro Sol Galver. Novella y Garcés



(Figura 586). Medallón de la Casa de los Tejadillos, atribuído a Manuel Lluch. La Habana. Tomado de Pérez Guillén, 2004.



(Figura 587). Placa con pictórica de Rafael Monleón, Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9339.

contaron con el pintor Manuel Lluch (1867), a quien se atribuyen las escenas de las casa de Tejadillo en la Habana (Pérez Guillén, 2000 y 2004) (Fig. 586), y también Manuel Garcés que dirigió la fábrica de Onda, mientras al frente de la fábrica de San Carlos de Valencia estaba Vicente Paredes Páez cuando fue gestionada por la viuda de Novella. Se mencionan a José Monterde, posiblemente de la fábrica Faure, a Pascual Bru y su hijo del mismo nombre vinculados a las fábricas de Disdier y de Sanchis respectivamente. De ésta son conocidos también Ramón Ramos, Valentín Garcés, Manuel Garcés y Mateo Santorum. De la fábrica Royo, además de su director Josep Sanchis, sabemos que fueron pintores Vicente Royo y Vicente Sebastiá y Lleonart. Antonio Cañete, Joaquín Ceballos, Benito Martínez, Enrique Marco, Vicente Mondría, Vicente Navarro y el más reconocido Antonio Bergón López trabajaron para Gastaldo. Debieron darse pintores independientes, como Miguel Polo Navarrete o Carlos Mateu y Soria (n. 1803) de quien se sabe que trabajó para "San Carlos" y González Valls. Francisco Dasí produjo para "San Carlos", luego adquirida por Novella, y posteriormente para Monleón y Gastaldo desde 1877 y también en fábricas de Manises. Rafael Monleón (1853-1900) pintor marinista reconocido, desarrolló aplicaciones para muebles y placas decorativas desde San Pio V (Fig. 587). Hizo la fachada del pabellón español de la Exposición Universal de París en 1878 y obtuvo medalla de bronce en la Exposición madrileña de 1883. En la misma fábrica de San Pío destacaron además a finales del siglo XIX Cristóbal Monzó Planells, así como Carmelo Almenar, Vicente Lleonart, Ramón Ortiz y Manuel Piñón.

Distribución comercial.

La azulejería valenciana se produjo en cantidades masivas y prácticamente inundó los mercados interiores con la excepción de los lugares donde existía una industria similar asentada, en particular Barcelona y Sevilla. Pero quizás lo más significativo es que tuvo una enorme proyección internacional compitiendo con las grandes fábricas europeas con las que podían medirse, básicamente, ofreciendo productos más económicos de calidad media, con algunas excepciones de calidad superior como los productos de Novella, Gastaldo o Nolla. Pérez Guillén (2001, 2004) ha estudiado la distribución comercial de la azulejería valenciana durante el siglo XIX. El destino mayoritario fue Cuba con más de una decena de millón de azulejos, comenzando hacia 1819 con un claro auge en 1856-60. De ello aún se preserva una concentración de especial importancia en La Habana que ha merecido una monografía de dicho autor (2004). Le sigue Argentina con casi dos millones de ejemplares, y Uruguay (Artucio, 1996, 2004), Puerto Rico y Estados Unidos con más de doscientas mil piezas; finalmente Venezuela, Chile y Filipinas importaron algo menos. En menores cantidades llegaron, por orden, a los mercados de México, Brasil, Guatemala, Perú y Colombia. En destinos más próximos se instalaron azulejos valencianos en Marruecos y Argelia, y en Túnez o Israel de forma anecdótica.

17. Bibliografia

ARECHAGA, C. de y RODRÍGUEZ-PASCUAL, C. "Expertización del panel de azulejos figurativos con una escena romántica". Archivo de Arte Valenciano, Año LXXVII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1996, pp. 159-161.

ARTUCIO URIOSTE, Alejandro. "La rajola decorativa artesanal a l'Uruguai, de finals del segle XVIII a finals del segle XIX". Butlletí Informatiu de Ceràmica, 24, Barcelona, 1984.

ARTUCIO URIOSTE, Alejandro. "La rajola decorativa artesanal a l'Uruguai, de finals del segle XVIII a finals del segle XIX". Butlletí Informatiu de Ceràmica, 25, Barcelona, 1985.

ARTUCIO URIOSTE, Alejandro. "La rajola decorativa artesanal a l'Uruguai, de finals del segle XVIII a finals del segle XIX". Butlletí Informatiu de Ceràmica, 26, Barcelona, 1985.

ARTUCIO URIOSTE, Alejandro. *El azulejo en la arquitectura del Río de la Plata. Siglos XVIII y XIX.* Montevideo, 1996.

ARTUCIO URIOSTE, Alejandro. "Azulejería española en el Uruguay de los siglos XVIII, XIX y XX". En *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 182-183.

ARTUCIO URIOSTE, Alejandro. "Azulejos catalanes y valencianos" en El azulejo en la arquitectura uruguaya: siglos XVIII, XIX y XX. Museo del Azulejo (Colección Alejandro Artucio Urioste), Intendencia Municipal de Montevideo, Librería Linardi y Risso, Montevideo, 2004, pp. 9-14.

AZULEJOS del siglo XIX y Modernistas. Fondos del Museo de la Cerámica de Onda en ASCER, jul. 1996

[Exposición]. Onda, Museu de la Ceràmica d'Onda, 1996, pp. 4.

BADENES GOR, M. C. "La industria cerámica en Onda". Saitabi, XV, Universidad de Valencia, 1965.

COLL CONESA, Jaume; PUIGSERVER, Gregori. "La azulejería industrial en Mallorca. La Constancia (Soller)" en XL Congreso Nacional de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio. Libro de resúmenes, celebrado en Onda (Castellón) 8, 9, 10 y 11 de noviembre de 2000, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, Castellón, 2000, pp. 121.

COLL CONESA, Jaume. "El azulejo en el Museo". En El azulejo en el Museo. Su restauración, conservación y montaje expositivo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2001, pp. 19-40.

ESTALL i POLES, Vicent. "El Museo de Cerámica de Onda. La colección de azulejería de serie del siglo XIX" en *XXXVII Congreso Nacional de Cerámica y Vidrio*. Libro de resúmenes, Faenza Editrice Ibérica, Vila Real, 1997, pag. 56.

ESTALL i POLES, Vicent. *La industria cerámica en Onda*. Las fábricas, 1778-1997. Monografías del Museo del Azulejo de Onda, I, Ajuntament d'Onda, Onda, 1997, 102 pp.

ESTALL i POLES, Vicent. "El desarrollo de la industria del azulejo. El caso de Onda". En *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 184-199.

ESTALL i POLES, Vicent. *Catálogo de la colección de azulejos de serie del siglo XIX*. Castellón, Faenza Editrice Ibérica, 2000, p. 367.

ESTALL, V; PORCAR, J. L. "El desarrollo industrial y tecnológico durante el siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX en la industria del azulejo". En *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 144-154.

ESPÍ VALDES, A. "Iconografía alcoyana de nuestro señor San Jorge hasta el siglo XIX". Moros y cristianos, Alcoy, 1974, pp. 65-68.

FELIU FRANCH, Joan. "El Modernismo en la cerámica arquitectónica valenciana. El caso de Onda. 1890-1950" en *IV Congrés d'Història i Filologia de la Plana*, Diputació de Castelló, Nules, 1996, pp. 59-68.

FELIU FRANCH, *Joan. La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*. Universitat Jaume I, Ed, electrónica, Col CDMagna, núm. 1, Castellón, 1999.

FELIU FRANCH, Joan. La arquitectura esmaltada. Cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX, Ajuntament d'Onda, Onda (Castellón), 2001, 211 pp.

FELIU FRANCH, Joan. Dinero color azul cobalto: el negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX. Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2005, 227 pp.

GUEROLA BLAY, Vicente. "El tondo cerámico en el martirio de San Lorenzo: problemas historiográficos en torno a una pintura inédita de Josep Sanchis". ARS LoNGA, nº 3, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de València, València, 1992, pp. 55-64.

GUEROLA i BLAY, Vicent. La Pintura Ceràmica a Carcaixent. Estudi, Classificació i Catàleg Raonat. Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie, Vicerectorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M.I. Ajuntament de Carcaixent, Valencia, 2002, 424 pp.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Pavimentos y azulejos artísticos valencianos". Feriario, 1961, nº 25, s.p.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Pisos y zócalos". Generalitat, Boletín de la Diputación Provincial de Valencia, 2, 1963, pp. 25-36.

GRANGEL, Eladi. "La cerámica de aplicación arquitectónica de Alcora". *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 131-135.

JORGE ARAGONESES, Manuel. *Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia*. Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1961, 21 p.

MEDINA IÑIGUEZ, Joaquín; DOMENECH MIRA, Francisco J. "Retablos cerámicos de la villa de Caudete". Zahora, nº 25, Diputación de Albacete, Albacete, 1993, 211 pp.

NAVARRO POVEDA, Concepción. *Aproximación al catálogo de retablos cerámicos devocionales de Petrer*. Separata de: Revista Festa 88. Ayuntamiento de Petrer, 1988, 8 pp.

NAVARRO POVEDA, Concepción. "Catálogo de los retablos cerámicos de tema devocional en el cementerio de Novelda (Alicante)". Betania, nº 41, Novelda, 1993, pp. 67-72.

NAVARRO POVEDA, Concepción. "Retablos cerámicos de Santa María Magdalena localizados en Novelda". Revista La Santa, nº 8, Novelda, 1994, pp. 22-28.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA

Patrocinado por:

UNIÓN DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Construcciones DANIEL ROCA, S.L.
www.danielroca.com

18. Loza y cerámica decorativa del siglo XX.

La formación sistemática.

La innovación más relevante del siglo XX en el campo de la cerámica decorativa fue quizás la sistematización de la formación y de la educación de los operarios, en definitiva, la especialización hacia la actividad productiva. Los primeros pasos en este sentido fueron ya promovidos en la última década del siglo XIX de la mano del ingeniero Rafael Valls David (1894), quien como comentábamos en el capítulo anterior, ya llamó la atención sobre ello, a lo que resultó sensible el Ayuntamiento de Manises al iniciar, en 1897, una Escuela de Dibujo cuya dirección fue encomendada a Luis Soria Roca, con clases para hombres y mujeres (Pérez Camps, 2006: 144). Debemos recordar que la formación había sido asumida anteriormente por la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde estudiaron algunos de los grandes pintores ceramistas de Alcora como José Ferrer, e incluso operarios de las fábricas valencianas de azulejos bajo las enseñanzas de Benet Espinós o Josep Rosell entre otros en la *Escuela de Flores y Ornatos* (1784-1855), como Vicente Miralles, Juan Bru, Josep Sanchis o Francisco Dasí.

J. A. Blasco Carrascosa indica que en 1914 el ingeniero industrial Vicente Vilar David y Vicente Mora Arenes, ceramista y Alcalde de Manises, con el apoyo económico de la Agrupación Local de Fabricantes de Cerámica, impulsaron la creación de la *Escuela Elemental de Aprendizaje*, siendo su primer director Rafael Doménech. Por decreto de 13/10 de 1916 la escuela se oficializó con el nombre de *Escuela Práctica de Cerámica de Manises*, siendo su funcionamiento asumido por el Estado. La puesta en marcha del proyecto en esas nuevas coordenadas parece que fue resultado de un pacto electoral de la política liberal del conde Romanones y las autoridades locales, a través del ministro de Instrucción Pública Julio Burell y al ser propuesto como diputado por Torrente el redactor del periodico ABC Francisco Sánchez-Ocaña y Beltrán, a quien González Martí recuerda agradecido en 1936 tras su fallecimiento en noviembre del año anterior (González Martí, 1936). La dirección de la nueva escuela fue encomendada a Gregorio Muñoz Dueñas (Fig. 588), director entonces de la fábrica de azulejos Hermanos Bayarri de Burjasot. El plan de estudios fue redactado por Antonio Sánchez-Ocaña Beltrán y Manuel González Martí (Fig. 589), quien se incorporó entonces a la escuela asumiendo la Secretaría, siendo profesores respectivamente de "Enseñanzas Elementales, Dibujo Geométrico a mano alzada" y "Evolución Técnica y Artística de la Cerámica". Otros profesores fueron Luis Soria Roca en "Fotocerámica y Cromática", Vicente Vilar David en "Física y Química", y Antonino Pérez Prieto como maestro de taller de "Modelado y Vaciado". Independientemente de los resultados conseguidos, la orientación de la formación se dirigía a dar un conocimiento de las distintas facetas del arte cerámica desde el punto de vista de su evolución histórica, potenciando las habilidades artísticas del alumnado en las bases de escultura, moldes, dibujo y color, y proveyendo de una noción indispensable de física y química cerámica. Como engarce de las necesidades industriales de su tiempo destaca la enseñanza en fotocerámica, uno de los medios más innovadores usados entonces como base de las decoraciones cerámicas (Fig. 590).

En 1922 Gregorio Muñoz Dueñas fue designado director de la Escuela de Cerámica de la Moncloa, por lo que Manuel González Martí fue nombrado nuevo director y Antonio Sánchez-Ocaña secretario, al tiempo que se incorporaba como profesor Constantino Gómez Salvador. Con la instauración de la Dictadura de Primo de Rivera la nueva dirección de la Escuela intentó su promoción participando en homenajes a personalidades como el nuevo alcalde de Valencia, general Avilés (1923), a quien dedicaron un plato con su retrato pintado por Ismael Blat (Fig. 591), o sendas placas de rotulación para el cardenal primado Reig, modelada por González Martí y decorada por José María Gimeno Planells, y del cardenal Benlloch, obra de Antonino Pérez. Promovió la proclamación de Manises como "Ciudad Histórica y Laboriosa" (1924), la dedicación de la calle de la escuela a D. Guillermo Joaquín de Osma y Scull (1925) con Javier García de Leániz, a quien se le ofreció un banquete de homenaje el 11 de enero de 1925, y para quien se realizaron platos conmemorativos en la fábrica de Vicente Gimeno Díes, uno de los cua-



(Figura 588). Placa con retrato de Gregorio Muñoz Dueñas de A. Almar. Probablemente de la fábrica Hermanos Bayarri. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9012.



(Figura 589). Azulejo con retrato de Manuel González Martí firmado por Usabal. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/4098.



(Figura 590). Placa de Ismael Blat, basada en fotocerámica, con retrato de D. Emilio González Pitarch, padre de González Martí. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/8881.



(Figura 591). Acto de homenaje de la Escuela de Cerámica al General Avilés, alcalde de Valencia. Archivo Museo Nacional de Cerámica.

les publica Pérez Camps (1999: fig. 98). En ella se formaron incluso ceramistas extranjeros de cierta relevancia, como Andrés Campos Cervera (1888-1937) cuyo pseudónimo fue Julián de la Herrería (González Martí, 1963; Moreno Royo, 1987; Pérez Camps, 1998: 45), y se trabajó con modelos escultóricos aportados por José Capuz, Julio Vicent, José Mateu, Ignacio Pinazo o Mateo Inurria, entre otros.

A pesar de que se había adquirido un solar en 1917, las aulas de la escuela en esta primera etapa se situaron sucesivamente en un almacén de cebollas, en la escuela pública de Manises y en el salón de sesiones del Ayuntamiento, hasta que en 1925 se construyó un primer



(Figura 592). Aspecto de las aulas de la Escuela de Manises. Archivo Museo Nacional de Cerámica.

edificio (Fig. 592). Sin embargo, la escuela no cubría todas las expectativas deseables y necesitaba proyección. Siendo nombrado ministro de Instrucción Pública de la República el Sr. Filiberto Villalobos, en 1934 entró de rector en la universidad Fernando Rodríguez Fornos quien transmitió a la dirección de la Escuela la decepción del Ministerio por la situación de la misma, que se entendía provocada por sus responsables según ciertas manifestaciones de la prensa. De hecho las condiciones de ésta, con el edificio inacabado e instalaciones deficientes además de un corto horario lectivo (clases diarias de 18 a 20 h), no daban para más. Le fué encargado a Gaspar Polo Torres la redacción de un "Proyecto de Estatutos para la Escuela Nacional de Cerámica de Manises", aprobados en el pleno del Ayuntamiento de 13 de septiembre de 1934 y que contó con un amplio apoyo de sociedades patronales y obreras de la población, así como del Patronato de la Escuela Práctica de Cerámica que dirigía M. González Martí, aunque desgraciadamente no llegó nunca a entrar en vigor (González Martí, 1967; Pérez Camps, 1999: 24). El nuevo ministro Joaquín Dualde nombró Secretario General a Mariano Cúber, situación que permitió algunas mejoras ya que el rectorado solicitó la terminación del edificio y la mejora de dotaciones. Las gestiones de la Dirección ante el jefe de Sección de Enseñanzas Artísticas Maximiliano Rodríguez, permitió ascender a su profesorado al escalafón de Profesores de Escuelas de Artes y Oficios Artísticos que apoyó el Sr. Cúber.

En 1936 la Escuela de Cerámica presentó un pabellón en la Feria Internacional de Muestras de Valencia al ser invitada por el Sr. José Grollo (Fig. 593), donde se mostraron réplicas de obras relevantes hechas por los



(Figura 593). Pabellón de la Escuela Práctica de Cerámica en la Feria Muestrario Internacional de Valencia de 1936. Archivo Museo Nacional de Cerámica.

alumnos y profesores, como "Ofrenda" de Ignacio Pinazo, unos jarrones y una Virgen del Carmen de José Capuz, por Amelia Cuñat, el retablo de la Batalla del Puig, paneles de Constantino Gómez y obras de María Sacramento Rives (o Ribes) y Manuel Gómez. La prensa publicó comentarios elogiosos de lo expuesto firmados por Eduardo López Chávarri y por José Manaut Viglietti. En una nota de prensa González Martí expone el ideario estético que prima en esos años: "Atentos en nuestras orientaciones a desarrollar a que la finalidad primordial de los objetos cerámicos salidos de estos centros de Arte, es la de adorno de las habitaciones, se dirigen con preferencia a la resurrección de pasadas visiones estilísticas esencialmente locales, no para copiarlas exactamente, sino, para luego de estudiarlas, desentrañando sus temas fundamentales y la personal visión de las exaltaciones cromáticas, aplicarlas a las vasijas con percepción moderna, conservando su espritualidad pretérita"..."Con el auxilio de grandes escultores, como Capuz, Pinazo, Vicent, Mateu, Bolinches, etcétera, se está ensayando la cerámica escultórica aplicada a la arquitectura, que en los momentos actuales de los grandes lienzos de pared uniformes de color, parece solicitarla en sentido de la vista, para su recreo" (González Martí, 1936).

La equiparación del profesorado con el de los profesores de las escuelas de Artes y Oficios integró la formación en el marco de la educación secundaria, lo que significó una mejor cualificación profesional de los alumnos y un aumento de salario considerable para los profesores. Desgraciadamente el levantamiento militar y la posterior guerra civil de 1936-39 truncó esa trayectoria. M. González Martí se había desplazado a Madrid el 16 de julio para tratar asuntos referentes a la nueva situación. Allí recibió la desgraciada noticia del asesinato de D.

Vicente Vilar David, Secretario de la escuela por entonces, y decidió no regresar hasta el fin de la contienda. En 1939 se reincorporó a la dirección hasta su jubilación en enero de 1947, reiniciando la participación en eventos señalados como la conmemoración del IV Centenario de Juan Luis Vives en la que participaron nuevos profesores como José Roig d'Alós en substitución del fallecido Antonino Pérez Prieto, Luis Bolinches, Abelardo Toledo y Antonio Bosch (González Martí, 1941; 1967; Coll Conesa, 2005).

Juan Bautista Alós (Fig. 594) ganó en 1944 la plaza de profesor de la Sección de Porcelana, nueva área impulsada en la Escuela Práctica de Cerámica de Manises, presentando al año siguiente un proyecto para instalar el taller con una mufla apropiada. En 1946 se había prepa-



(Figura 594). Juan Bautista Alós Peris. Archivo Museo Nacional de Cerámica.

rado el relevo en la dirección de M. González Martí, dada su avanzada edad y la enfermedad de su esposa que finalmente fallecería, proponiéndose a J. B. Alós para sucederle, aunque éste no pudo ocupar el cargo por fallecer en Diciembre del mismo año.

En 1948 fue nombrado director Alfonso Blat Monzó (1904-1970), quien se había incorporado el año anterior a la Escuela Práctica de Cerámica de Manises como profesor de Tecnología Experimental Cerámica (Pérez Camps, 2001: 32). La etapa de Blat significó una completa renovación. Partiendo de un estado de abandono y desorientación, impulsó un plan, aprobado en 1949 (decreto de 18 de febrero), que pretendía equiparar la escuela a lo que había conocido en Francia, Checoeslovaquia, Alemania, Holanda y Bélgica en los años de su formación. permitiendo dar titulaciones en dos especialidades Perito de Cerámica Artística y Perito en Técnica Cerámica (García Portillo, 1994). Impulsó también un nuevo proyecto arquitectónico del inacabado edificio para que fuera capaz de acometer los retos de la demanda contemporánea, con nuevas aulas, laboratorios, talleres, hornos, etc, que fue encargado a Javier Goerlich Lledó y que finalmente se ejecutó en dos fases, 1950 y mediados de los años sesenta (Pérez Camps, 2001: 33-36). Una pensión concedida por el Ministerio de Educación Nacional en 1957 para estudiar la organización, instalaciones y relaciones de las escuelas europeas con la industria le ayudó a poner al día la situación de la escuela y sus objetivos.

Otro centro de formación a considerar en la primera mitad de siglo fue la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia, en el seno de la cual se fundó en 1914, siendo director Salvador Abril, el "Taller de Cerámica, Vidrieras y sus Aplicaciones", a cargo de Gaspar Polo Torres hasta 1944. Alfonso Blat se incorporó a la misma en marzo de 1936 como Ayudante del Taller de Cerámica, siendo nombrado Maestro de Taller en 1944. Le siguió entre 1967 y 1969 el pintor Salvador Sanz Faus y finalmente Enric Mestre Estellés, siguiente responsable del Taller a partir de 1970. En esta última etapa, que prácticamente abarcó hasta el fin del siglo XX, Mestre supo encaminar la formación hacia la potenciación de la creatividad, poniendo el material cerámico al servicio de la idea, conectando con los planteamientos de quien había sido su maestro en la Escuela de Cerámica de Manises Alfonso Blat. Han destacado en la labor formativa de este centro en los últimos años las profesoras Mercedes Sebastián y Ángeles Roca (Pérez Camps, 1999: 27).

El 30 de diciembre 1925, por las propias necesidades de la importante industria azulejera local, se creó la Escuela Provincial de Cerámica de Onda por iniciativa del diputado Constantino Emo Gibertó (Àlvaro, 2005: 225), aunque su actividad fue corta y cerró trece años después (Pérez Camps, 1999: 21). El profesorado fue seleccionado por un tribunal presidido por M. González Martí, contando con Rafael Gaya Llopis (1881-1951) en el área de Física y Química aplicadas a la Cerámica, Juan Bautista Alós Peris (1881-1946) en Dibujo, Composición y Técnica Cerámica, hasta 1929 cuando consiguió una plaza en la Escola del Treball de Barcelona, y José Mª Martínez Ballester (1933†), en Escultura, Vaciado y moldeado (Àlvaro, 2005: 227; Alós, 1990), siendo nombrado director el Sr. Emo y después ocupada sucesivamente por otros diputados. El curso comenzó en septiembre de 1926 en un local alquilado, al no haberse considerado adecuado el espacio cedido por el Ayuntamiento en Ca la vila. La escuela poseía unas condiciones incluso superiores a las de la Escuela Práctica de Cerámica de Manises, a juzgar por la documentación gráfica. En sus aulas se formaron artistas como J. Gallén, José Cerdá Julve, Joaquín Muñoz, Vicente Olucha, Rosario Sancho Ballester, Salvador Aguilella Vidal, Amadeo Benedito y Salvador Vives. Al marchar a Barcelona, Alós fue substituído interinamente por Rafael Guallart Carpi (1895-1975), pero la plaza fue otorgada por oposición de 1931 a Vicente Abad Navarro (1880-1946), año en que se incorporaron como profesores auxiliares Vicente Abad Pradells y también Guallart. Al quedar vacante la plaza de Escultura se convocó oposición en 1934 ganada por Tomás Colón Bauzano. El estallido de la Guerra Civil y la posterior conquista de Onda por las tropas franquistas en 1938 llevó a la destitución de los funcionarios por abandono del servicio, quedando cerrada la escuela en el último día de diciembre de 1938 (Àlvaro, 2005). La escuela contó siempre con un elevado número de alumnos que superaban ampliamente la centena, muchos de ellos de las vecinas localidades de Ribesalbes y Onda, y durante algún tiempo se financió públicamente su traslado, especialmente en el caso de la primera, así como la dotación de becas para los alumnos más aventajados. Hubo un intento de crear unas aulas de cerámica en Alcora subsidiarias de la escuela de Onda con apoyo de la Diputación (Àlvaro, 2005: 261).

Características de la producción.

Algunas innovaciones se incorporaron en los últimos años del siglo XIX como la pasta blanca llamada en Manises "mayólica" (Fig. 595), al parecer iniciada en la



(Figura 595). Plato de loza de Manises de estilo Art Nouveau, pintado por Amelia Cuñat con la técnica del entubat. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/4068.



(Figura 596). Taza de loza feldespática de Manises. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/3763.



(Figura 597). Plato de pasta tradicional y loza dorada con busto de Amparo Bruño, por Teófilo García de la Rosa. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/3867.

fábrica de Momparler (Pérez Camps, 1992: 173-174) aunque J. Sacs (1932a) indica que fue en la de Francisco Valldecabres, y también las pastas feldespáticas, introducidas por José Piqueres que su fábrica anunciaba como porcelana. Esta pasta permitió la utilización de cubiertas trasparentes y la generalización de la técnica de pintura bajo cubierta (Fig. 596). Ello coexistía con la producción de loza dorada de pasta tradicional calcáreo-ferruginosa realizada con seis partes de la terra del Plá de Quart por una de terra de cànter (Pérez Camps, 1998: 55-70) (Fig. 597).

Una de las primeras innovaciones industriales fue la aparición de la especialización productiva que facilitó la fabricación con materiales semi-elaborados, ya que muchos fabricantes compraban los platos ya torneados e incluso cocidos para decorar. Se intensificó el molde por colado, técnica que se impuso en la primera mitad de siglo y que llevó, ya en la segunda mitad, casi a la desaparición de los oficiales torneros (Pérez Camps, 1992; 1999).

También resultó esencial la aparición de industrias auxiliares especializadas en materias primas, como pastas, existiendo dos molinos de barniz tras la primera guerra mundial, fábricas de colores cerámicos, maquinaria como mezcladoras, amasadoras y molinos, moldistas, serrerías para el embalaje y el combustible, confección de gacetas, transporte de leñas, materias primas y distribución, etc. (Rosselló Verger, 1961: 151).

En los vidriados, se usaba el blanco opacificado con estaño tradicional con un 3-5 % de Sn, pero dadas las pastas blancas y los requisitos de la loza dorada, se usó abundantemente la cubierta transparente formada por mitad y mitad de plomo y sílice, añadiendo en ocasiones un 5% de cloruro sódico. Sin embargo, en algunas producciones modernistas se utilizó de fondo un esmaltín azul o verde que contenía un 50% de sílice, un 41% de plomo, un 4,5% de sal, algo de criolita (1,25%), y el óxido colorante necesario para el azul (cobalto) (Fig. 598) o el verde (cobre) en cantidades inferiores al 1%. Las piezas esmaltadas se cocían en segunda cocción en cajas o cobijas a unos 900 ºC. Luego la loza dorada precisaba aún de la última cocción reductora para la cual se preparaba un complejo pigmento que integraba sulfuro o nitrato de plata y cobre con vermellón, en una emulsión de óxido de hierro y vinagre con restos de cosela o preparaciones previas del mismo pigmento desechadas. Pérez Camps (1998: 61) describe con precisión el procedimiento seguido según ha podido leer en los libros de fórmulas de maestros como José Gimeno Planells, por lo que nos remitimos a sus trabajos.



(Figura 598). Jarro de reflejo dorado sobre esmaltín azul de cobalto. Museu de Ceràmica de Manises.

En decoración se extendió el uso de las trepas, ya iniciado a mediados del siglo anterior, y en especial la decoración con aerógrafo. También es típico del siglo XX la terminación en frio con esmaltes de vivos colores, que se realizó en talleres de alfarería que deseaban realizar una producción de valor decorativo como pasó en Agost o Biar, pero también en fábricas de loza como en la de Peris de Onda.

No resultó extraña, sino casi un hecho general, la contratación de pintores o escultores como especialistas o técnicos directores para preparar nuevas series o diseños. Incluso aparecieron una gran variedad de morfologías nuevas, como los filtros o Sinaí, los recuerdos turísticos, la pequeña escultura o las alcarrazas y botijos llamados de "fantasía" de muy variadas formas.

Los filtros y Sinaí (Fig. 599) supusieron formas novedosas que se difundieron con prácticas higienistas entre la burguesía y la clase media, apoyándose de toda una serie de consejas e invenciones médicas -algunas de ellas incluso perniciosas para la salud, como el agua radiada o de amianto- y otras beneficiosas -como el filtro de carbón activado-, con patente Pasteur. El filtro se realizaba generalmente en pasta blanca y poseía un depósito de dos cuerpos con tapadera, ambos comunicados por un agu-



(Figura 599). Filtro y Sinaí de Manises, el segundo con diseño de Julián de la Herreía. Museu de Ceràmica de Manises.

jero en el que se insertaba un vaso de filtraje realizado con pasta de porcelana y amianto, terminando el cuerpo inferior en un grifo dispensador. El Sinaí fue inventado por el químico y biólogo Conrado Granell en 1926, patentado, y superó una serie de pruebas en laboratorios de Madrid en 1928. Consta de varios depósitos en columna. El agua pasaba, desde un depósito alto a otro inferior, a través de un filtro que contenía materias minerales, carbón activado, piedras porosas, etc. Permitía filtrar unos ocho litros en diez horas. Conrado Granell comercializó como complemento una serie de preparados químicos como las "Sales integrales Sinaí", "Sales hepáticas Sinaí", "Sales antinefríticas Sinaí", etc. (Pérez Camps, 1992: 199).

La búsqueda de un producto cualificado y diferenciado impulsó la porcelana decorativa que se empezó a fabricar en *Momparler* de Valencia, luego en *La Hispania* de Manises, y siguiendo otros talleres. Anteriormente en los primeros años de siglo, la porcelana se había centrado en equipamiento para la industria eléctrica, como ocurria con Gardi (Meliana), Sociedad Española de Material Eléctrico, y con Bernardo de Nalda (Almácera). Sin embargo ésta última produciría figuras decorativas de alta calidad en la segunda mitad de siglo, bajo la dirección de Víctor de Nalda.

El trabajo de las fábricas seguía con la división de género establecida en el siglo anterior. La decoración, incluso en el caso de la loza dorada, seguía estando mayoritariamente en manos de mujeres, aunque grandes pintores participaban también quizás en obras de carácter más artístico, como lo hicieron Teófilo García de la Rosa y Rodríguez, Usabal, Ismael Blat, Arturo Almar, José M. Gimeno, José Mateu, Julián de la Herrería (Andrés Campos Cervera), Gaspar Polo, Gaspar Nadal Monera, Francisco Mora, Leopoldo Mora, Antonio Bosch, etc. Entre las mujeres destacaron en los años treinta Sacramento Rives (o Ribes), Amelia Cuñat y Monleón y Dionisia Masdeu, todas relacionadas con la Escuela de Cerámica.

Tal vez cabría ver en los catálogos amplios y diversificados de muchas fábricas, como vemos en el caso de José María Martínez de Manises que ofrecía 829 modelos, que contribuyeran a la generación de altos costes de producción, una de las lacras de la industria prebélica. Junto a ello se arrastraban razones técnicas por un excesivo tradicionalismo. Ya en 1914 Gaspar Polo escribía que la producción cerámica se hallaba en crisis, señalando como causa de la misma el divorcio entre la creación y la producción y la rutina en la copia de modelos estéticos del pasado tanto como en la falta de actualización técnica (Mestre, 1999: 18), apartado en el que debemos recordar la falta de actualización de hornos mejorando combustibles, su eficiencia y la escasa mecanización (Pérez Camps, 1992). También se señala en artículos de actualidad de la revista *Cerámica Industrial y Artística* los elevados precios de la producción manisera -por entonces preponderante- frente a la competencia europea de países emergentes como Checoesloaquia, e incluso Italia y Japón, lo que dificultaba la competencia en mercados clave como el norteamericano con sus emergentes "Chain-stores" que estaban interesadas especialmente en artículos de consumo pequeños de bajo precio. A partir de los años treinta (hacia 1932) se inició la fabricación de material sanitario: lavamanos, WC, duchas, etc. Para algunos autores ello fue la búsqueda de una salida como resultado de la crisis de venta en cerámica decorativa.

Series del siglo XX.

Pérez Camps resume el panorama creativo indicando que, en la primera mitad de siglo, se dieron básicamente dos tendencias estéticas: una popular -tradicional, realizada por talleres familiares sin formación específica en diseño y continuistas con la policromía tradicional- (Fig. 600) y otra de renovación de carácter algo erudito, encabezada por personas con formación y atenta a la actualidad estética del momento (Fig. 601). Sin embargo, no puede establecerse una frontera nítida con talleres



(Figura 600). Espalmatoria con decoración floral, de producción inspirada en el siglo XIX. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/3769.



(Figura 601). Diseños de jarrones de Juan Bautista Alós. Museo Nacional de Cerámica.

especializados entre un tipo de producción y otra, ya que ésta se orientaba hacia lo que en un determinado momento tenía más éxito comercial.

En el siglo XX la producción de loza se orientó hacia un grupo determinado de estilos, dentro de los cuales podemos entrever familias decorativas y temáticas específicas que caracterizan el ambiente estético, social y político.

Entre las primeras tendencias que surgieron ya en los últimos años del siglo XIX encontramos el historicismo medievalista (Fig. 602), en su vertiente arabizante o mudéjar *(Valldecabres, La Ceramo)* con lozas que se denominaban "hispano-moriscas", y que se basó en réplicas y en



(Figura 602). Placa historicista de homenaje de la Asociación Valenciana de Caridad. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/7390.



(Figura 603). Plato modernista. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/4506.

renacimientos de las producciones históricas, muchas veces documentadas a partir de fotografías y dibujos. De ahí surgen el llamado estilo neoárabe y las piezas inspiradas en aquellas tradiciones de forma libre, evocadora, sin ánimo de copiar los modelos antiguos (Gimeno, La Ceramo). Lo mismo pasó con la antigüedad clásica en producciones de Peyró o de Juan Bautista Huerta.

Como innovación destaca la adopción del modernismo (*Cabedo, Momparler*) (Fig. 603), con repertorios que exceden su marco cronológico estricto y continuaron fabricándose durante décadas, y también el *Art Déco* (Fig. 604), desarrollado como movimiento de diseño popular



(Figura 604). Diseño de jarrón Déco de Juan Bautista Alós. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 605). Jarrón regionalista dedicado a Joaquín Sorolla. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/6635.

desde 1920 hasta finales de los años treinta (*Huerta, Montaner*). Pero no cabe olvidar al regionalismo entre los modelos eruditos, basado en la recuperación de las producciones tradicionales con un cierto gusto *naïf* (Fig. 605), en el que se enmarca en parte la obra de autores como Juan Bautista Alós, José Mateu, Julio Llopis o Manuel Real Alarcón, muy ligado a la estética del noucentisme catalán.

Menos peso tuvo el llamado *neorrenacimiento*, o copia de los estilos castellanos propios del manierismo y del primer barroco, esencialmente de Talavera, entre los que encontramos obras de Francisco Lahuerta como un pedestal con la imagen de la Virgen (Pérez Camps, 1992: 180), y también el diseño indigenista o primitivo que en algunas fábricas se introdujo por la participación en especial de personajes como Andrés Campos Cervera, que diseñó platos y *Sinaí* para fábricas como la de Vicente Montaner (véase fig. 599).

Naturalmente, la producción se centraba en piezas de todo precio, llegando a alcanzar las 400 pts en catálogo, antes de la guerra, alguna de las más grandes y elaboradas entre las que encontramos paragüeros o *bengalers* (Pérez Camps, 2004f), maceteros con pedestal, columnas Domeq, jarrones tipo Alhambra (Fig. 606), filtros y depuradores, etc. Sin embargo, se produjeron en todos los talleres vajillas, juegos de café, centros de mesa, etc. y gran cantidad de piezas utilitarias pequeñas y de bajo precio como escupideras, palilleros, ceniceros, botijos de recuerdo, bomboneras (fig. 607), jarrones para cerveza, violeteras y mucho más de prolija enumeración, como evidencia el catálogo de Francisco Valldecabres de 1918. La fábrica de Félix David Campos (1914-1932) desarrolló populares tragahuesos con cabezas humanas (Pérez Camps, 2007) (Fig. 608). En juguetes, o piezas de pequeño tamaño que se comercializaban en las ferias y en especial en el popular mercado de mayo de *La Escuraeta* de Valencia, destacaron anunciadas con el epígrafe "fábricas



(Figura 606). Jarrón de las gacelas. Copia historicista de taller manisero. Museu de Ceràmica de Manises.



(Figura 607). Bombonera o vaso en forma de alcachofa. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/04108.



(Figura 608). Tragahuesos. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/6552.inv. 1/04108.

de juguetes" Ramón Gasó (1927), Emilio Gimeno (1927), Vicente Hueso Requena (1927-57), Rafael Marzo (1933), Pablo Piquer (1933), Juan Bautista Soler (1933), Blas García (1933), Emilio Crespo (1942-57), Vda. de Pedro Alcácer (1944) y José García (1957) (Pérez Camps, 2002a) (Fig. 609). Dentro de las tradiciones locales se realizó



(Figura 609). Mortero o almirez de Escuraeta. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/4259.

cerámica fallera (Pérez Camps, 2004c) y piezas, como botijos o benditeras, evocadores de la Virgen de los Desamparados o de San Vicente, en lo que destacó Luis Royo Torrent "El Monasgo" (Seijo, 1977: 215; Pérez Camps, 2002; 2004e). También en esta producción de carácter religioso podemos considerar las huchas del Domund, o de ayuda a las misiones, con bustos populares que representan idealizados individuos de las diversas culturas y pueblos de la tierra (chinos, indios americanos, negros africanos, indios amazónicos, etc.) (Pérez Camps, 2002d).

Se generalizó la producción de vajilla económica, en general sobre pasta blanca con cubiertas endebles que se cuarteaban, y muchas veces decoradas a pincel por pintores sin formación, en la que destacaron Teodoro Montoro Gil y Vicente Carpintero Alpuente, con motivos a la trepa con paisajes o personajes famosos del momento, como el boxeador Martínez de Alfara, copiando incluso decoraciones, modelos y marcas de fábricas como Pickman de Sevilla (Pérez Camps, 1992: 189). Entre ellas la temática política se introdujo en piezas realizadas a la trepa o con otras técnicas y de bajo precio, centradas en tres tendencias: monarquía alfonsina, carlismo y republicanismo (Pérez Camps, 1990; 2004d). Probablemente debemos a José Piqueres Albenca, fabricante de gres -en realidad loza feldespática- en anuarios de 1910 y 1920, un plato con la inscripción "DIOS, PATRIA, REY, LIBERTAD, FUEROS, LEGITIMIDAD" con un busto del autoproclamado Carlos VII (Fig. 610), el postulante carlista al trono de España, tal vez obra de este autor del que conocemos su militancia, o un jarrón con el busto del mismo pretendiente Carlos debido a Francisco Gimeno. También existen jarras con la efigie de la República (Pérez Camps, 1992: 193 ss.).



(Figura 610). Jarro con la efigie de Carlos María de Borbón, de la fábrica Piqueres de Manises. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/4259.

Tras la Guerra Civil se dió un general decaimiento en la calidad de la producción, relegada con escasas excepciones a obras de carácter tradicional estéticamente obsoletas con raras excepciones, destinadas al consumo interior de España y sus protectorados. Sin embargo, en el último tercio del siglo XX la cerámica decorativa volvió a alcanzar alto valor económico y vió surgir grandes empresas en varias líneas de productos de calidad diferenciada, por un lado la porcelana Lladró, innovadora aunque heredera de producciones más tradicionales como *La Hispania* o *Nalda*, así como nuevas fábricas de diseño contemporáneo (Benlloch, Cases, etc.). Los ciclos económicos fluctuaron de un momento de auge entre 1960 y 1975, a un decaimiento progresivo a finales de los años ochenta que ha llevado casi a la desaparición de la cerámica decorativa local en los primeros años del siglo XXI, donde sólo subsisten escasas fábricas y talleres con productos muy cualificados y dirigidos a mercados específicos.

Las Fábricas.

Con escasas excepciones las fábricas de loza se establecieron en las poblaciones donde ya había existido una producción anterior como Alcora, Biar, Manises, Onda, Ribesalbes y Valencia, a las que debemos añadir Alfara de Algímia. A continuación presentamos unos breves comentarios sobre algunas que, por sus impulsores o éxito comercial, pueden servir de modelo para comprender la evolución de la producción de loza a lo largo del siglo XX ante la imposibilidad de abordar el tema con exhaustividad.

- Alcora.

A finales del siglo XIX sólo permanecía la antigua fábrica condal en manos de Cristóbal Aicart. A lo largo del siglo XX surgieron las fábricas de Ramos y Cía, Letancio Moliner, José Cotanda, Joaquín Rull, y finalmente abrió

sus puertas la *Muy Noble y Artística Cerámica de Alcora S.A.* (Seijo, 1977: 136).

- *Fábrica Aicart*. Tras el cierre de la fábrica fundada por el conde de Aranda (1893) adquirida en 1858 por los hermanos Girona, Cristobal Aicart Mora intentó recuperar su producción a partir de 1895. Continuó los modelos alcoreños todavía fabricados en ocasiones sobre copias de los moldes de la Real Fábrica. González Martí se queja del estado de destrucción de la fábrica llevado a cabo por los herederos de Cristobal Aicart en 1932, que habían arrancado del edificio los elementos históricos que le daban carácter, como los paneles cerámicos, azulejos de la escalera, los suelos, etc. (González Martí, 1932). Con María Aicart y Cristóbal Aldás Aicart la ruina fabril se intentó salvar contratando a Juan Bautista Huerta Aviñó, aunque poco tiempo después cerró y sus moldes fueron dispersados entre muchos fabricantes (*La Ceramo*, *Huerta*, *Faitanar*, *Figás*, *Fundación de Gremios*, etc.). Huerta intentó recuperar su producción fundando una compañía con Letancio Moliner pero tuvo que abandonar en 1945 (Pérez Camos, 1992: 171).

- *Alfara de Algímia*.

- *El Pelicanet*. Se trataba de una pequeña fábrica de loza decorativa fundada por el escultor Luis Bolinches Compañ (1895-1980), donde inició una producción de pequeñas esculturas de serie siguiendo su formación artística en esta disciplina. Funcionó entre 1923 y 1941. Realizó obras influenciadas por la vanguardia del momento, como su cubista "El Guitarrista" o "El Chulo", con cubierta de loza dorada, y otras más tradicionales como las Majitas (1932), o las Grupas Valencianas y las Oferentes ibéricas (1935). en 1938 se publicó un catálogo que incluía más de 16 modelos (Pérez Camps, 1998: 26; Bolinches, 1997; Bolinches, 2006).

- *Almácera*.

- *Nalda*. La fábrica instalada por Bernardo de Nalda se dedicó inicialmente a dieléctricos. Entre los años cuarenta y mediados de los años sesenta, bajo la dirección de Víctor de Nalda, se inicia la fabricación de pequeñas figuras y centros de mesa, con escenas costumbristas de vida cotidiana inspiradas en la producción similar europea. Su horizonte estético pretendía competir con aquellas, y así se demostró con su presencia en la exposición de Cannes de 1957 *"La Céramique espagnole du XIIIe siècle a nos jours"*, adonde acudió seleccionado por un comité que contaba con M. González Martí. En la fábrica trabajaron Alfoso Blat Monzó y el escultor Vicente Beltrán Grimal (1896-1963), así como José y Juan Lladró (Fig, 611). Tras cerrar, sus moldes fueron adquiridos por Ramón Inglés que continuó en un pequeño taller de Bétera (Pérez Camps, 1992: 207).

- *Biar*.

Núcleo que contaba con cinco fábricas durante el primer tercio del siglo XX, tres de ellas con producción preferente de loza, regentadas por alfareros maniseros y por tanto, con una producción muy próxima en las series tradicionales policromas.



(Figura 611). El príncipe Baltasar Carlos, por Juan Lladró para Nalda. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/13036.

- Fernando Amorós Azorín. Fundó la fábrica "San Vicente" en 1884 con un ceramista de Manises. Tuvo un gran número de operarios y moldistas propios entre los que destacó un escultor italiano llamado Escobedo para la producción de botijos de fantasía (Fig. 612). A lo largo de gran parte del siglo XX se hizo cargo de la misma



(Figura 612). Botijo de Escobedo para la fábrica "San Vicente" de Biar. Tomado de Schütz (1991).

Enrique Amorós Amorós (1898-1983). Produjo loza dorada y policroma (Schütz, 1991; 1993, 1996; Pérez Camps, 1998: 26). Durante un tiempo se alquiló a Antonio Hernández Soler.

- Juan Mora Carpintero. Fundó una fábrica que luego pasó a Vicente Escobar Valls, y de éste a su yerno Francisco Maestre Francés, quien se hizo cargo de la fábrica en 1954. Fue la única que sobrevivió a lo largo del pasado siglo incluso recuperando los modelos de la antigua fábrica Amorós (Schütz, 1991: 36).

- Cayetano Mora Carpintero (1845-1920?). Instaló una fábrica en el camino de la Virgen que pasó a Francisco Amorós y de éste a su yerno Bautista Sirera Vilar. Éste

marchó a Francia en 1915 y, al volver, siguió trabajando con sus hijos Juan Sirera Amorós y José Sirera Payá hasta 1957 (Schütz, 1991: 26).

- *Ribesalbes*.

La población siguió fabricando con claves decimonónicas en los 8 talleres que mantuvo en el primer tercio del siglo XX. Se conocen los talleres de Eliseo, José y Francisco Albalat, José Arzó, Francisco Arzó y Compañía, Cristóbal y José Pastor, y especialmente José Figás Olucha y Compañía, el que más trascendencia ha tenido por continuar fabricando mucho depués de la postguerra (Pérez Camps, 1992: 171).

- *Manises*.

Según refiere Rosselló Verger (1961: 151) a principios de siglo existían 14 fábricas de porcelana o loza fina (debemos entender loza blanca), 97 de loza ordinaria, 9 de objetos cerámicos de adorno, una de refractarios y 13 de azulejos. En 1910 contaba con 34 fábricas registradas que aumentaron a 52 en 1932 (Pérez Camps, 1992: 175). Según Rosselló las cifras son mayores, con 13 fábricas de mayólica, 26 de loza, 40 de "cerámica", una de reflejo y otra de azulejo. Pasando los años treinta la cifra se dispara con más de un centenar de talleres y apareciendo el sanitario como nuevo producto. La mayoría de las fábricas eran pequeños talleres de 10 a 25 trabajadores, pero existieron centros fabriles mayores que ocupaban entre 40 y 100 operarios como las citadas por Pérez Camps *La Rosa*, *La Cerámica Artística e Industrial*, *La Esfinge*, *La Española*, *La Cova*, y firmas personales como Juan Bautista Cabedo, Francisco Arenes, Francisco Mora, Clemente Asunción, Francisco Lahuerta, Vicente Montaner Lerma, Bartolomé Mora Carrasco, José Mª Martínez o Salvador Mestre (Pérez Camps, 1992: 175). A medida que crecía su producción surgieron iniciativas para mejorar su sistema de distribución, con presencia contínua en ferias nacionales y extranjeras, certámenes de Bellas Artes y Artes Decorativas, publicidad en medios de comunicación, incluso realizando vajillas publicitarias como demuestran los



(Figura 613). Anuncio de la Central de Loza y Cerámica publicado en Cerámica Artística e Industrial.

platos de Luis Aviñó, Francisco Arenes, Mora Vilar y Justo Vilar e Hijos del Museo de Cerámica de Manises (Pérez Camps, 2002d), o apareciendo la Central de Loza y Cerámica (1931) (Fig. 613), con domicilio en la calle Canalejas, 10. Tras la Guerra Civil se incrementó la producción de sanitario debido al abandono en algunas fábricas de la loza decorativa y del azulejo. La primera fábrica de porcelana se instala en la localidad en 1941 *(La Hispania)* y prosiguió con bastante éxito en ésta y otras fábricas *(Lahuerta)*, creándose el género "mimbre" en este material. El ámbito de la loza se incrementó considerablemente pasando de 20 fábricas en 1937 a 112 en 1956, aunque su superproducción, destinada al mercado interior hasta la aparición del mercado turístico en los años sesenta, marcó también su declive al generarse una cruda autocompetencia (Rosselló Verger, 1961; Hurtado, 2007). La cerámica historicista tuvo su taller más significaivo en el de José Gimeno Martínez, y la aproximación al diseño más contemporáneo ha sido la directriz de empresas como la de Manuel Benlloch o Ismael, Enrique y José Cases.

- Juan Bautista Cabedo Balanzá (1869-1913). Fundó la fábrica *La Rosa* donde realizó una producción de tipo modernista con relieves vegetales sobre jarrones, jardineras y maceteros con pedestal (Pérez Camps, 1992: 175; 2006c). En ella trabajaron José Gimeno Martínez y Antonino Pérez Prieto, quien hacia 1915 participó en la fundación de *La Esfinge* y luego fue profesor de la Escuela Práctica de Cerámica.

- *La Cova*. Se inició como una fábrica de material técnico, produciendo gres salado. Durante la guerra de dedicó a la fabricación de material bélico, y tras ella de refractario, gres y material de construcción.

- Vicente Gimeno Diez (1883-1952). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y tras trabajar con Bartolomé Mora montó su propia fábrica en 1919. Su producción se centró en la "cerámica morisca" de reflejos metálicos aunque no se trataba de réplicas de la producción medieval. Innovadora resultó la aplicación de reflejo metálico a decoraciones inspiradas en las producciones talaveranas que se pusieron de moda entre 1920 y 1930. También realizó piezas de reflejo sobre vidriado verde y plateadas sobre azul, y su taller colaboró con los hermanos Ismael y Alfonso Blat, conociéndose de ello un plato con un retrato de Goya fechado en 1928. Algunas piezas de este periodo presentan la firma "VG/Spain/2", usándose hasta 1964 "VG" o "VG/Spain". Le sucedieron sus hijos Jesús y José María Gimeno Morante bajo la firma Viuda de Vicente Gimeno hasta 1965. Jesús, único conocedor de la técnica de la loza dorada, reinició poco después la producción en un taller del barri d'obradors, donde continuaron sus hijos Jesús y Antonio Gimeno Ríos (Pérez Cams, 1998: 47-48).

- José María Gimeno Planells (1881-1958). Pintor de gran calidad y depurada técnica que desarrolló para conseguir dorados de varias tonalidades, patentó la fórmula para decorar reflejo plateado sobre azul. Hacia 1924 creó una fábrica con José María y Antonio Catalá Vilar en la calle Norte, dedicada exclusivamente al reflejo. Tras un paréntesis en el que trabajó en la fábrica *Cedolesa* de Quart, montó otro taller propio tras la Guerra Civil para retomar la producción de reflejo metálico. Colaboró con la Escuela de Cerámica de Manises para realizar algunas

obras y también con Jaime Descals, como los murales de San Vicente Ferrer de la Seo y de San Esteban de 1955, así como unos platos para conmemorar el Segundo Centenario de la Translación en 1951. Piezas de su taller van firmadas "JMG".

- Juan Bautista Huerta Aviñó (1878-1949). Pérez Camps destaca la personalidad de su producción, influida por su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Construyó como fábrica el edificio "El Arte", situado en la actual Avinguda del País Valencià, al parecer acabado en 1922. Su obra se presentó en numerosos certámenes mereciendo el gran premio de la *International Exhibition* de Filadelfia en 1920. Posteriormente se presenta en la VI Feria Muestrario Internacional de Valencia de 1923, y el mismo año obtuvo sendas medallas de oro en *l'Exposition Internationale de París* y en *l'Exposition Internationale d'Hygiene Apliquée a Anvers*. González Martí le dedicó ese mismo año un artículo donde destaca su calidad y sus propuestas innovadoras (González Martí, 1923). Al año siguiente merece la gran copa, medalla de oro y título de miembro del jurado en la *International Exhibition of Modern Art and Industry de Londres*, medalla de oro y palma de honor en la *Expostion Internationale de Bruselas*, y medalla de oro y título de miembro del jurado en la *Esposizione del Progresso Industriale de Livorno*. En 1925 le encontramos en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París* y finalmente en la XV Feria Muestrario Internacional de Valencia (1932). La guerra supuso un duro contratiempo que menoscabó el potencial creativo del industrial, especialmente al sufrir prisión, pero en 1942 volvió a estar presente en la Feria Muestrario de Valencia. Tras la guerra trabajó en *La Cova*, fábrica de gres salado, y entre 1942 y 1945 fue contratado por Aicart para reiniciar la producción de la fábrica de Alcora. Tras ello, empezó un negocio con Letancio Moliner para producir piezas de estilo alcoreño. Al final de su vida trabajó en la fábrica de Porcelana *La Hispania*. Su producción inicial se situó en línea con el historicismo omnipresente, y en especial, con sus afamadas obras de loza dorada, aunque realizó productos en estilo renacimiento, árabe, gótico, barroco y estilos de la antigüedad como cerámica griega, egipcia, japonesa y precolombina. Desarrolló series en Arte Déco e innovó el repertorio tradicional con series de reflejo plateado sobre azul, el uso de lustres y combinaciones de éstos con policromia, con decoraciones naturalistas de sabor japonés. Con Huerta trabajó el paraguayo Andrés Campos (pseud. Julián de la Herrería), llegado a Valencia en 1928 y asistente asíduo de la Escuela de Cerámica (González Martí, 1963) realizando obras exóticas con influencias de arte nativo-americano. Su fábrica produjo también esculturas con cubierta de reflejo, generalmente bustos de personajes conocidos (Goya, Cervantes, Manolete, Beethoven, Cristo, Benavente, Dante, etc.) o imitaciones de clásicos, barrocos y modernistas. Algunas de sus producciones llevan la firma "J.B.H." (Pérez Camps, 1998: 42-46).

- Francisco Lahuerta. Fue una de las mayores fábricas de Manises centrada en loza decorada y azulejería allí implantada por "Valencia Industrial" cuya producción dirigía en 1932 Manolo Montoro (Sacs, 1932a). Realizó obras en los estilos tradicionales explotados en Manises, pero también en el neorrenacimiento talaverano. A mediados de los años cincuenta inició la fabricación de jarrones y figuras de porcelana de estilo neorrococó.

- José María Martínez Aviñó (-1936). Hacia 1925 aglutinó la empresa familiar con la de su suegro Bartolomé Mora Carrasco creando una de las mayores fábricas de Manises con vocación exportadora. Fue alcalde de Manises (1924-1930) y murió asesinado al estallar la Guerra Civil. Se conocen piezas de su fábrica con la marca "J.M.M." en las que siguió el estilo ecléctico historicista de su suegro (Pérez Camps, 1998: 42).

- Francisco Monera Gil (1848-1932) y sucesores. Después de la aventura industrial de la empresa *"Francisco Monera y Compañía"* iniciada con Francisco Valldecabres, Monera siguió solo desde 1898 en un taller instalado en el nº 8 de la actual plaza del Castillo. En 1909 expuso en la Exposición Regional Valenciana y poco antes de 1920 cedió el taller a sus sobrinos Gaspar, Carlos y Francisco Nadal Monera aunque siguió colaborando con ellos. Su especialidad sobre reflejo metálico aparece reseñada en el Anuario Bailly Bailliere de 1910, y se trata principalmente de obras historicistas principalmente de inspiración goticomudéjar, aunque también realizaría obras de estilo renacentista y barroco, aunque trabajando sobre bases de fino realizadas por otros talleres, según indica Pérez Camps (1998). Para este autor destaca de su legado la transmisión de la técnica del dorado a otras fábricas como Valldecabres y a sus sobrinos, su papel como propagador de esa técnica y su generosidad y espíritu de cooperación con otros ceramista. Sus sobrinos siguieron trabajando en las coordenadas de Francisco Monera, adquiriendo piezas manufacturadas para completarlas con la tercera cocción de reflejo (Pérez Camps, 1998: 33-34). De ellos, Gaspar Nadal Monera (1882-1952) y su hermano Carlos siguieron vinculados a la tradicional técnica, el primero intentando una cierta innovación, según se desprende de algunas piezas que presentó a la *Exposition Inernationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes de Paris (*1925), con obra diseñada por Juan José García, M. Calvo y V. Durán, aunque junto a ello seguía con reproducciones historicistas del "cordoncillo", "flor de lis", etc. Dejó de producir hacia 1950. Su hermano era representante de cerámica, fue Juez de Paz de Manises, y presentó obra en la *Sesquicentennial International Exhibiton de Filadelfia* de 1926 resultando premiado. En sus anuncios de la revista Neptuno se comenta que produce loza morisca y reproducciones de estilo mudéjar y árabe, incluso del Vaso de las Gacelas de la Alhambra. Además del obrador de su tío que compartía con su hermano, disponía de un depósito de loza en la calle Colegiata 13 de Madrid (Pérez Camps, 1998: 37).

- Vicente Montaner Lerma. Fundó una de las mayores fábricas de Manises centrada en productos modernistas y Déco. Al parecer consiguió el monopolio de la fabricación del Sinaí desde principios de los años treinta, que realizó con decoraciones de esos estilos, además del exótico o indigenista y regionalista. Años después, la pro-

ducción de esta curiosa pieza quedó en manos de José de la Concepción Ajenjo de *"Artesanía Manises"* (Pérez Camps, 1998; Asenjo, 1977: 215).

- Bartolomé Mora Carrasco (1864-1918). Activo desde finales del siglo XIX aparece como fabricante en un anuario de 1904 y en el epígrafe de fabricantes de reflejo metálico de 1910, con producción historicista "de estilo árabe", en la que no faltaban los vasos de la Alhambra o las jarras con exageradas asas de aletas (Pérez Camps, 1998: 41).

- Francisco Mora Gallego (1859-1936) e hijo. Inició su produción en el siglo XIX y en 1909 se presentó en la Exposición Regional Valenciana. Parece que su obra era bien conocida en Madrid, donde contó con la amistad de la infanta Isabel María Francisca de Asís de Borbón. En 1923 expuso en Madrid en el Palacio de Bibliotecas y Museos. Alguns obras presenta su firma "Fco. Mora" y se centró en la reproducción historicista de la loza medieval y otras piezas doradas históricas. Debemos suponer que con él trabajó Francisco Mora Catalá, interesado además por imitaciones de platos y ánforas romanas, que también expuso en la Exposición Regional de 1909 y en la Exposición de Juventudes Artísticas Valencianas de 1916 (Pérez Camps, 1998: 39; Sacs, 1932a).

- Fernando Mora Osca (Manises). Es sabido que trabajó entre 1899 y 1933, realizando obras en relieve con el escultor V. Pellicer decoradas en reflejo metálico. Firmaba "F.M.". Su fábrica estaba en el *barri d'obradors* y sus descendientes siguieron fabricando hasta la actualidad a través de su nieto Arturo Mora Escobar y su biznieto, aún activo en la producción de loza dorada de carácter historicista, Arturo Mora Benavent (Pérez Camps, 1998: 47).

- Salvador Pérez Burgos. Fundó junto a Antonino Pérez Prieto, *La Esfinge*, fábrica que produjo obras modernistas, con nueve modelos de filtros y tal vez el Sinaí hasta principios de los años treinta.

- Francisco Valldecabres Muñoz (1860-1924). Tras la aventura con Francisco Monera inició su propia industria bajo los nombres de *"La Cerámica Industrial"* y *"La Cerámica Artística e Industrial"*. La nueva fábrica de Valldecabres se construyó con una portada neogótica inspirada en la Lonja de Valencia. En su producción destaca la inspiración goticomudéjar, aunque realizó algunos Vasos de las Gacelas. Trabajaron en ella jóvenes escultores formados en San Carlos como Vicente Navarro, José Capuz y Juan B. Palacios, realizando grandes macetones de soportes historiados, juegos de jardinera, búcaros, consolas y botijos con la cabeza de Dante modelado por el último (González Martí, 1968). Parece que la fábrica abandonó la loza dorada en 1918 siendo entonces arrendada a sus sobrinos José y Salvador Valldecabres Folgado, quien sería titular único desde 1930, y otros dos socios Pascual Escobar y Salvador Montaner (Pérez Camps, 1992: 178; 1998: 38). Juan Bautista Alós trabajó en Valldecabres como director artístico aproximadamente entre 1921 y 1925, antes de incorporarse como profesor a la Escuela Provincial de Cerámica de Onda, y también es conocida la participación de otros afamados artistas como Arturo Almar, Gregorio Muñoz Dueñas y Antonio Romero Martínez.

- Justo Vilar Arenes e Hijos. Según la memoria de la propia fábrica, la industria se remonta a inicios del siglo XIX. En la Exposición Regional de 1909 mereció medalla de Oro y presentó platos de homenaje a insignes ceramistas con las efigies de F. Dasí, Lucca della Robbia y Wedgwood, pintados por A. Serra (Pérez Camps, 2005c). Se aprecia su dedicación a una producción variada de tipo historicista, incorporando loza dorada y reproducciones de vasos de la Alhambra. La fábrica de Vilar también acogió los trabajos de juventud de los escultores Vicente Navarro, José Capuz y Juan Bautista Palacios para realizar mobiliario decorativo (González Martí, 1968). Entre 1914 y 1924 Vicente Vilar David, impulsor de la Escuela de Cerámica de Manises, dirigió la fábrica. Se conocen sus marcas "JVH", Justo Vilar e Hijos, anterior a la muerte del fundador acaecida en 1911, y la posterior "HJV" de la firma Hijos de Justo Vilar S. en C. (Pérez Camps, 1998: 40-41).

- José Escobar Gallego (1878-1956). Tuvo una fábrica con un socio llamado Tadeo, aunque también fabricó loza de reflejo metálico en un pequeño taller propio de la calle Oliver 3, cuya producción exportaba a Argelia. Muchas de sus obras fueron decoradas por su hijo Jesús José Escobar Folgado (1903-1971), formado en la Academia de San Carlos (Pérez Camps, 1998: 49).

- *La Hispania* (1941-1975). Fundada por el marqués de Trénor, Eduardo Mira, Salvador Valero y el escultor Antonio Testón con la denominación Cerámicas Hispania en parte de las instalaciones de *La Esfinge*. Se inició en loza comenzando una producción de porcelana a partir de 1943 con vajillas neorrococó o clasicistas (Fig. 614), jarrones, figuras (Fig. 615), centros decorativos, etc. En ella trabajó Alfonso Blat y llegó a tener unos 160 empleados, siendo una de las mayores fábricas de Manises, preocupadas por la formación y promoción interna, con productos de gran calidad y pionera de la aplicación de la calcomanía (Pérez Camps, 2003a). Fue adquirida por Lladró en 1975 y abandonó su actividad en 1991.



(Figura 614). Juego de cafetera y azucarero de porcelana de La Hispania. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/12879 y 1/12878.



(Figura 615). Figura de porcelana de La Hispania. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3803. Cerámica, inv. 1/12879 y 1/12878.



(Figura 616). Alcarraza de Onda. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/7045.

- *Faytanar*. La fábrica se fundó por D. Jaime Vañó Marqués en 1927 sobre la acequia del mismo nombre en Manises. Su producción se centraba en la reproducción de calidad de la loza de Alcora y prosigue en la actualidad en la misma línea y con producciones prestigiosas muy consideradas socialmente.

Naturalmente existieron otros fabricantes de Manises, como Salvador Mestre Prats, fundador de la fábrica *La Española*. Siguiendo el importante estudio de José Pérez Camps sabemos que en la técnica del reflejo metálico, tan característica de la población, produjeron obra de tipo historicista, en especial, José María Chust Sanchis (activo entre 1916 y 1926), Ramón Navarro Gimeno (1864-1949), Vicente Valero Doménech (1892-1946), Eloy Domínguez Veiga, fundador de *Cedolesa* (activo desde 1914), José Gimeno Martínez (1888-1967) con obrador propio desde 1920, Vicente Alpuente Vilar, Vicente Hueso (activo en 1916), Rodrigo Cerveró (1909-1988), autor autodidacta que firmó "J. RODRIGO" o "RODRIGO", y su hijo Miguel Rodrigo Arnau, maestro de taller de reflejo metálico de la Escuela de Cerámica de Manises que se ha convertido en un innovador de las decoraciones realizadas con esta técnica (Pérez Camps, 1998). Así mismo una placa de Arturo Almar con un retrato del político José Sanchez Guerra (1859-1935) documenta la fábrica de J. M. Verdejo, especializada en azulejos (Pérez Camps, 2001b).

- *Onda*.

De la producción del siglo XIX subsistió básicamente la azulejería excepto en *La Campana* y el pequeño taller de Salvador José Benedito, ceramista procedente de Ribesalbes (Seijo, 1977: 146).

- Elías Peris y Bautista Galver. Continuador de la fábrica de Vicente Peris conocida popularmente como *"La Campana"*, hacia 1902 producía alcarrazas "de fantasía" con diseños florales modernistas (Fig. 616), realizada principalmente a molde y muy colorista, y también azulejos a los que incorporó la pasta blanca (Àlvaro, 2001). Antes de 1911 cambió su denominación por *"Elías Peris y Cía"*, y luego *"La Campana"* hasta 1969. En esta fábrica trabajaron pintores conocidos como Josefa María Aguilella Castelló (1836-1910) "tia Roseta" o Francisco Mora Almela (Paco el Baldat) (1938†).

- *Tavernes Blanques*.

- Lladró. Aunque en cierto modo excede del marco cronológico que nos habíamos fijado, debemos mencionar por su gran importancia y trascendencia en la segunda mitad del siglo XX la industria fundada por los hermanos Juan (1926), José (1928) y Vicente Lladró Dolz (1933), que ha conseguido dominar el mercado de la porcelana decorativa española prácticamente desde sus orígenes en 1951 y tras su fundación como empresa en 1954. Tras formarse en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, Juan y José iniciaron su dedicación profesional en Nalda y luego instalaron un pequeño taller en su casa familiar de Almácera. Juan completó su formación con Alfonso Blat. En 1958 se intalaron en Tavernes Blanques, llegando a constituir varias firmas y factorías con más de 2000 empleados en la llamada *Ciudad de la Porcelana*. Su mayor logro técnico fue mejorar la formulación de la pasta y diseñar un procedimiento monococción. Exploraron la creación de modelos de autor con la organización de un taller de escultura y una academia de arte con la contratación de reconocidos autores y técnicos, como los escultores Fulgencio García, Salvador Furió, Juan Huerta, José Puche o los pintores Julio Fernández Sáez, Enrique Sanisidro y Ángela Cabo, y sobre todo, destaca hoy garantizar la calidad de un producto fabricado mateniendo las claves del trabajo artesanal.

Su éxito comercial se ha basado en varias estrategias, como la generación de una obra atemporal de marcado sello personal (Fig. 617), en las que, además de la alta calidad de producto y su valor formal, se explotan especialmente sencillos sentimientos con los que resulta fácil identificarse. También persiguieron diferenciarse de la competencia y fidelizar clientes potenciando la exclusividad, para lo cual crearon en 1985 la *Sociedad de Coleccionistas Lladró*, que cuenta con más de 140.000 socios y produce series especiales de tiraje controlado y corto, cuyos precios



(Figura 617). Porcelana clásica de Lladró. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3320.

varían en función de la dificultad del producto, desde unas decenas de euros hasta varias decenas de miles.

Su despegue comercial exterior se inició en la década de los años sesenta hacia Estados Unidos. Luego generó un importante mercado en Inglaterra y Alemania, feudos históricos del consumo de porcelana, y en los setenta instaló tiendas en Nueva Zelanda y Japón. Ha debido luchar activamente contra las copias no autorizadas de China y hoy exporta a más de 120 países y posee una red de tiendas propias en las principales capitales del mundo.

Valencia.

- *La Ceramo* (Benicalap). Ya comentamos la fundación de la fábrica *La Ceramo*, iniciativa industrial de José Ros Furió y del Sr. Urgell desde 1885. Ros impulsó la producción historicista a través de la recuperación de las lozas doradas realizadas con la técnica del reflejo metálico,



(Figura 618). Jarro de La Ceramo. Museo Nacional de Cerámica.

copiando literalmente modelos históricos o generando interpretaciones de éstas (Fig. 618). En esa primera etapa también realizó trabajos de ebanistería como los anteriores a la fundación de *La Ceramo* en la farmacia de San Antonio (1880) (Farmacia Cañizares), completados por las placas de Francisco Dasí (Pérez Guillén, 1986: 267-268). En la mayor parte del siglo XX y a partir del fallecimiento de su fundador en 1928, la producción estuvo en manos de José Ros Ferrandis (1901-1981) y de su hija Pilar Ros, hasta su venta en 1989, que ocasionó su rápida descomposición y cierre. Aún subsiste en Benicalap su edificio neoárabe, reclamando atención y protección pública que le ha sido negada hasta el momento. Las producciones de la última etapa, realizadas bajo la dirección de Alfonso Pastor, se reconocen por la presencia de las iniciales A o M junto al anagrama tradicional de la fábrica, letras LC inscritas en un arco árabe (Pérez Camps, 1998: 25). Entre sus producciones de aplicación arquitectónica destacan los relieves de guirnaldas de naranjas, escudos, flores, etc. realizados para la Estación del Norte (1906-1917), o los pináculos, coronas y guirnaldas del mercado de Colón (1914-1917), entre otras muchas.

- *Momparler*. La fábrica fundada por Manuel Momparler Marco (1844-1922) siguió bajo la denominación de Hermanos Momparler con sus hijos Manuel, José y Juan Momparler Aliaga, y posteriormente con su nieto Tomás Momparler Baviera. Se ubicó en la ciudad de Valencia y dispuso de muchas innovaciones técnicas. Sus instalaciones de la calle Jesús 56-59 de Valencia ocupaban unos 6208 m², en la que trabajaban entre 60 y 100 obreros y contaban con talleres y viviendas. Produjo reflejo metálico, mayólica policroma y lozas de pasta blanca, trabajando en una estética renovada de inspiración modernista y desarrollando especialmente elementos funcionales como maceteros, escupideras, bastoneros, jardineras y en especial filtros de agua, exportando a Europa y América del Sur. Una pieza emblemática presentada en la Exposición Regional Valenciana de 1909 llevaba el retrato del presidente de ésta, Tomás Trénor (MNCV, inv. 1/6652). Su marca estampillada muestra un círculo que contiene un aspa flanqueada por dos pequeñas "M" (Pérez Camps, 1992: 173-174; 1998: 26; Catálogo de la Exposición de la Juventut Artística Valenciana, València, 1916, p. 17).

- Antonio Peyró Mezquita. Nacido en Onda y pensionado por la Diputación de Castellón, se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos junto con los escultores José Capuz, Juan Bautista Palacios y Vicente Navarro, y también con los pintores Pascual Capuz, Luis García Falgás y Francisco Cortina (González Martí, 1968;



(Figura 619). Antonio Peyró en su taller con la figura de Elenita Pla.



(Figura 620). Portada del catálogo de Antonio Peyró.

Pérez Camps, 2003b; Soler Ferrer, 2005). Su primer taller se instaló en la plaza de la Almoina hacia 1914 donde empezó a producir figuras decorativas seriadas con algunos operarios, acumulando un pequeño capital ya en 1918. A partir de ese momento adquiere un solar en la calle Sagunto donde empieza a desarrollar series de figuras de damas vestidas con trajes regionales. Posteriormente abrió tiendas en Valencia y Madrid haciéndose con un nicho de mercado importante, incluso con exportación a ultramar. Una de las piezas más excepcionales es la figura de Elenita Pla, conservada en el Museo Nacional de Cerámica (González Martí, 1968) (Fig. 619). Desarrolló una producción de vajilla decorativa seriada y fue sucedido por sus hijos en la fábrica (Fig. 620). A lo largo de su carrera fue merecedor de la Medalla de Plata en la Exposición Nacional de 1922, de Oro en la de 1926 y en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1926, así como de la medalla del Trabajo en 1927. Conectado con las altas jerarquías de España, su exposición de Madrid de 1947 fue presentada por el Marqués de Lozoya, por el Conde de Casal Manuel Escrivá de Romaní y por M. González Martí.

18. Bibliografía

ALÓS TORMO. Angelina. "Juan Bautista Alós Peris, Ceramista (Onda, 1881-1946)". Miralcamp, n< 6, Onda, 1990, pp. 9-35.

ÀLVARO I FÉLIX, Francesc. Tipologia de la ceràmica de froma d'Onda del segle XIX. Onda, 2001.

ÀLVARO I FÉLIX, Francesc. "L'Escola Provincial de ceràmica d'Onda. Un centre d'investigació i ensenyament públic". Estudis Castellonencs, 10, 2003-2005, pp. 219-302.

BADENES GOR, Mª C. "La industria cerámica de Onda". SAITABI, XV, 1960, pp.

BELANI, Udi. "Progresos realizados en el secaje de materias cerámicas y de objetos cerámicos fabricados en serie". Cerámica Industrial y Artística, I, nº 1, 1932, pp. 20-22.

BLASCO CARRASCOSA, J. A. "Artes Industriales y Suntuarias: Cerámica". VI. Aguilera Cerni (dir), Historia del Arte Valenciano, VI, 1988, pp. 247-254.

BELANI, Udi. "Progresos realizados en el secaje de materias cerámicas y de objetos cerámicos fabricados en serie". Cerámica Industrial y Artística, I, nº 2, 1932, pp. 51-55.

BOLINCHES MOLINA, Josefina. "Las alfarerías de Alfara de Algimia" en Forum Cerámico, nº 3, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1994, pp. 23-32.

BOLINCHES MOLINA, Josefina. Luis Bolinches Compañ: escultor 1895-1980. Exposició de l´1 de desembre de 2006 al 20 de gener de 2007 [Catálogo de la Exposición]. Ayuntamiento de Quart de Poblet, Valencia, 2006.

BOLINCHES MOLINA, Josefina. La alfarería de Alfara d'Algimia, Ajuntament d'Alfara d'Algimia, Alfara d'Algimia, 1997, 110 pp.

COLL CONESA, Jaume. "D. Manuel González Martí (1877-1972). Coleccionista y erudito". En 50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas. Ministerio de Cultura, Valencia, 2004, pp. 12-51.

DOMENECH, Rafael. Exposición Nacional de Arte Decorativo. Extracto de la revista Pequeñas Monografías de Arte, Madrid, 1911.

GARCÍA PORTILLO, Carmen. "Escuela de Cerámica de Manises". Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, vol. 33, n< 6, 1994, pp. 355-356.

GONZÁLEZ MARTÏ, Manuel. "Cerámica vidriada valenciana". Almanaque Las Provincias, 1913.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Cerámica valenciana contemporánea: El reflejo broncíneo de Bautista Huerta". El Mercantil Valenciano, 25/5/1923.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Cerámica valenciana. La Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda en Alcora". Cerámica Industrial y Artística, II, nº 7, 1932, pp. 193-199.

GONZÁLEZ MARTÏ, Manuel. "Un éxito y una evocación". ABC, 1936.

GONZÁLEZ MARTÏ, Manuel. "En el Museo Nacional de Cerámica. Vitrina de Andrés Campos Cervera". Las Provincias, 21 de julio de 1963.

GONZÁLEZ MARTÏ, Manuel. "Antecedentes para la historia de la Escuela Práctica de Cerámica de Manises". Feriario, año XXV, nº 27, mayo de 1967.

GONZÁLEZ MARTÏ, Manuel. "Estatua cerámica de Elenita Pla". Levante, 30/7/1968.

HURTADO, José María. Antropología y Crónica de la Cerámica de Manises. Una aproximación a la segunda mitad del siglo XX. AVEC-GREMIO, Manises, 2007.

MESTRE ESTELLÉS, Enric. "El taller de cerámica a l'Escola d'Arts i Oficis de València". Ceramistes formats a l'Escola d'Arts i Oficis de València, Escola d'Arts i Oficis de València, Valencia y Museu Nacional de Ceràmica González Martí, 1999, pp. 15-19.

MORENO ROYO, José. "Andrés Campos Cervera, el paraguayo que vino a morir a Manises". Las Provincias, 23/10/1987, p. 44.

PÉREZ CAMPS, Josep. Manises: ciutat de la ceràmica, Ajuntament de Manises, Manises, 1989, 16 pp.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Col.leccions singulars del Museu de Ceràmica de Manises. 1/ La Ceràmica política de Manises en el primer terç del segle XX". MANISES, nº de noviembre, Ajuntament de Manises, Manises, 1990, pp. 26-29.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Col.leccions singulars del Museu de Ceràmica de Manises. 2/ Filtres i Sinaís". MANISES, nº de febrero, Ayuntamiento de Manises, Manises, 1991a, pp. 36-39.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Col.leccions singulars del Museu de Ceràmica de Manises. 3/. Les botiges de fantasia". MANISES, nº de mayo, Ayuntamiento de Manises, Manises, 1991b, pp. 24-27.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Col.leccions singulars del Museu de Ceràmica de Manises. 4/ La vaixella popular en la primera meitat del segle XX". MANISES, Ajuntament de Manises, Manises, octubre de 1991c, pp. 20-23.

PÉREZ CAMPS, Josep. "La cerámica valenciana en el siglo XX". Historia de la Cerámica Valenciana, Vicent García eds. Valencia, 1992a, pp. 121-282.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Col.leccions singulars del Museu de Ceràmica de Manises. 5/ Reproduccions contemporànies del gerro de l'Alhambra". MANISES, Ajuntament de Manises, Manises, febrer de 1992b, pp. 19-22.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Col.leccions singulars del Museu de Ceràmica de Manises. 6/ Fàbriques de ceràmica a Manises en el primer terç del segle XX". MANISES, Ajuntament de Manises, Manises, juny de 1992c, pp. 19-22.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX". Forum Cerámico, nº 1, Asociación de Ceramología, Valencia, 1993a, 38 pp.

PÉREZ CAMPS, Josep. "El ceramista Juan Bautista Huerta (Manises 1878-1949)". Revista de Festes, Clavarios de Santas Justa y Rufina, Manises, 1993b, pp. 88-95.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Apostillas a 'Artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX'" en Forum Cerámico, nº 2, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1994, pp. 37-38.

PÉREZ CAMPS, Josep. La ceràmica de reflex metàl.lic de Manises, 1850-1960. [Catàleg de l'Exposició: 27 de març - 26 d'abril 1998.], Museu d'etnologia de la Diputació de València, València, 1998, 153 pp.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Trajectòria del taller de ceràmica de l'Escola d'Arts i Oficis de València (1914-1999)". Ceramistes formats a l'Escola d'Arts i Oficis de València, Escola d'Arts i Oficis de València, i Museu Nacional de Ceràmica González Martí Valencia, 1999, pp. 20-28.

PÉREZ CAMPS, Josep. "El segle de la ceràmica valenciana: de la indústria a l'art". Cerámica fin de siglo, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, pp. 22-87.

PÉREZ CAMPS, Josep. Alfonso Blat, el ceramista y su obra, Diputació de Valencia, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2001a, 129 pp.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. El retrat de José Sánchez Guerra, del pintor Arturo Almar" en Gaseta Cultural de Manises, número 1 - febrer 2001. Ajuntament de Manises, Manises, 2001b, pp. 5.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Les joguines" en Gaseta Cultural de Manises, número 10 - gener 2002. Ajuntament de Manises, Manises, 2002a, pp. 6.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Safates de pastisseria." en Gaseta Cultural de Manises, número 12 - març 2002. Ajuntament de Manises, Manises, 2002b, pp. 6.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. La Verge del Desamparats." en Gaseta Cultural de Manises, número 14 - maig 2002. Ajuntament de Manises, Manises, 2002c, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Ceràmica autopublicitària." en Gaseta Cultural de Manises, número 15 - juny 2002. Ajuntament de Manises, Manises, 2002d, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Les vidrioles del Domund." en Gaseta Cultural de Manises, número 17 - setembre-octubre 2002. Ajuntament de Manises, Manises, 2002c, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Porcellanes de la Hispania" en Gaseta Cultural de Manises, número 25 - juny 2003. Ajuntament de Manises, Manises, 2003a, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Les escultures ceràmiques de Peyró." en Gaseta Cultural de Manises, número 20 - gener 2003. Ajuntament de Manises, Manises, 2003b, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. L´Orient somniat: cerámica de reflex metàl.lic de Manises, 1880-1990." en Gaseta Cultural de Manises, número 21 - febrer 2003. Ajuntament de Manises, Manises, 2003c, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Fotografies de la ceràmica." en Gaseta Cultural de Manises, número 29 - desembre 2003. Ajuntament de Manises, Manises, 2003d, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Fotografies de la ceràmica." en Gaseta Cultural de Manises, número 30 - gener 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004a, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Catalogoteca." en Gaseta Cultural de Manises, número 31 - febrer 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004b, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Ceràmica fallera." en Gaseta Cultural de Manises, número 32 - març 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004c, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Ceràmica republicana." en Gaseta Cultural de

Manises, número 33 - març 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004d, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Beneiteres." en Gaseta Cultural de Manises, número 36 - juliol-agost 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004e, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Bengalers." en Gaseta Cultural de Manises, número 37 - octubre 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004f, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Vidrioles." en Gaseta Cultural de Manises, número 38 - novembre 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004g, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "El Quijote en la cerámica de Manises" en La cerámica española y Don Quijote, (Talavera de la Reina 2005-2006) [Catálogo de la Exposición], Empresa pública Don Quijote de la Mancha 2005, S.A. , Talavera de la Reina, 2005a, pp. 132-143.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Ceràmica de l´Exposició Regional Valenciana de 1909 (1)." en Gaseta Cultural de Manises, número 41 - febrer 2005. Ajuntament de Manises, Manises, 2005b, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Ceràmica de l´Exposició Regional Valenciana de 1909 (i 2)." en Gaseta Cultural de Manises, número 42 - març 2005. Ajuntament de Manises, Manises, 2005c, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Modernisme (1)." en Gaseta Cultural de Manises, número 54 - maig 2006. Ajuntament de Manises, Manises, 2006a, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Modernisme (2)." en Gaseta Cultural de Manises, número 55 - juny 2006. Ajuntament de Manises, Manises, 2006b, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Modernisme (3)." en Gaseta Cultural de Manises, número 56 - juliol-agost 2006. Ajuntament de Manises, Manises, 2006c, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Modernisme (5)." en Gaseta Cultural de Manises, número 58 - novembre 2006. Ajuntament de Manises, Manises, 2006d, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Tragapinyols (Tragahuesos)." en Gaseta Cultural de Manises, número 67 - septembre-octubre 2007. Ajuntament de Manises, Manises, 2007, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Portafurgadents (Palilleros)." en Gaseta Cultural de Manises, número 68 - novembre 2007. Ajuntament de Manises, Manises, 2007, pp. 11.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V. "Artes Industriales y Suntuarias". V. Aguilera Cerni (dir), Historia del Arte Valenciano, V, 1986, pp. 247-275.

QUER, Francisco. "Fabricación de azulejos de Valencia". CIA, II, abril de 1932 a, nº 6, pp. 240-244.

QUER, Francisco. "Fabricación de azulejos de Valencia". CIA, II, junio de 1932 b, nº 8, pp. 165-167.

ROSSELLÓ VERGER, Vicente M. "Manises, ciudad de la cerámica". SAITABI, XI, 1961, pp. 145-190.

SACS, Joan. "Los ceramistas españoles modernos I". Cerámica Industrial y Artística, II, nº 4, 1932, pp. 98-102.

SACS, Joan. "Los ceramistas españoles modernos II". Cerámica Industrial y Artística, II, nº 5, 1932, pp. 129-135.

SACS, Joan. "La muerte de un gran artista. El ceramista Francisco Quer". Cerámica Industrial y Artística, III, nº18, 1933, pp. 106-108.

SCHÚTZ, Ilse. Cerámica valenciana. La Loza de Biar. Centro Agost/Museo de Alfarería, Agost, 1991.

SCHÚTZ, Ilse. "De alfareros, olleros y plateros o buceando en el Archivo Municipal de Biar". Festes de Maig. Moros i cristians en honor a la Mare de Déu de Gràcia, Ajuntament de Biar, Biar, 1993, pp. 101-108.

SCHÚTZ, Ilse. "Biar: de la Alfarería de Ollas y Cántaros a la Loza fina" en Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera, celebrado en Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993, Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 129-133.

SEIJO, Francisco G. Cerámica popular en la Región Valenciana. Alicante, 1977.

SOLER FERRER, Mª. Paz. "El éxito de la cerámica de Peyro en los años 1930-1940" en La cerámica española y Don Quijote, (Talavera de la Reina 2005-2006) [Catálogo de la Exposición], Empresa pública Don Quijote de la Mancha 2005, S.A. , Talavera de la Reina, 2005, pp. 121-129.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

textosimatges
Servicios Gráficos

UNIÓN DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Construcciones
DANIEL ROCA, S.L.
www.danielroca.com

19. Azulejería del siglo XX.

La técnica

Existen varios trabajos específicos sobre cuestiones de desarrollo técnico en la azulejería del siglo XX por lo que aquí nos limitaremos a sintetizar y a puntualizar algunas cuestiones (Pérez Camps y Requena, 1987; Colera, 2002; Estall, 2007; Estall y Porcar, 2000).

A decir de V. Estall y J. L. Porcar, fue el desarrollo de la electricidad como fuerza motriz el principal factor que influyó en el desarrollo industrial del siglo XX, al proveer una energía limpia y económica. Movidos por la energía eléctrica se adaptaron las prensas de fricción eléctricas que optimizaban la conformación por vía semiseca y permitían reducir el grosor de los azulejos a 1 cm, al tiempo que se aumentaba la presión de prensado y con ello la resistencia de las piezas. Algunos modelos de éstas, fabricadas por Torres Bordas en Barcelona, se distribuían en Valencia por *Instalaciones y Suministros Industriales S.A.* (Pérez Camps, 2006: 147). Los moldes mejoraron la impresión de relieves y ello, junto con el uso de técnicas decorativas como el entubado y el perfeccionamiento de los pigmentos, facilitaron una producción de mayor calidad. En la industria local se dió el desarrollo particular del paso de la prensa manual hacia la prensa de presión hidráulica, perdurando muchas de ellas en servicio hasta los años sesenta cuando se substituyeron por las prensas automáticas con carro alimentador sincronizado con el movimiento del punzón (Estall y Porcar, 2000: 148).

Durante el primer tercio del siglo XX se optimizó la preparación de la tierra introduciendo la limpieza, la trituración y la molienda mecánicas con la ayuda de molinos de bolas, algunos de sistema Reissmann, tamices y humectadores, así como silos de almacenaje, sistemas descritos en los años treinta por F. Quer, que fuera director de *Hermanos Bayarri* y J. B. Alós, quienes indican que son innovaciones alemanas (Estall y Porcar, 2000: 149). Otra innovación de esos años fue el secado dinámico en lo que destacaban los de tipo túnel y sistema Hass, capaces de secar elementos sanitarios como bañeras que antes requerían 2-3 semanas en 6-10 horas.

Al igual que ocurría con la loza, la especialización trajo consigo la aparición de una industria auxiliar importante, especialmente suministradora de materias primas y pigmentos. Así en Manises se fundó la *Fábrica de Productos Químicos* a principios de los años treinta, impulsada por Vicente Vilar y otros. Pero también suministradoras de equipamiento como extrusionadoras, hornos, etc., muchas de ellas de ámbito internacional radicadas en Francia y Alemania (*Philippe*, *Dalbouze*, *Chambrette*, *Schmelzer*, *Schranz*, etc.). En el ámbito local también aparecieron empresas dedicadas únicamente a la decoración y finalización de azulejos, que adquirían el bizcocho y los colorantes a los grandes productores, así como otras especializadas en fabricar las trepas o plantillas recortadas para decorar, como *La Catalana* de Onda (1908) de J. Bautista Alós (Estall y Porcar, 2000: 153). M. Colera (2002) menciona además dos talleres de reparación de prensas y ajustado de moldes en Onda, el de los hermanos Vicente y Jose Varella y el de Bautista Granell. Las esmaltadoras, como las fabricadas por Dorst, empezaron a instalarse en los años 30. En la primera mitad de siglo fueron esenciales manuales técnicos como el de Manuel García López, Julio von Buck, E. Greber o el más tardío de R. F. Kuta en castellano, y los de A. Granger, A. B. Searle, D. Arnaud y G. Franche y G. Daubray.

En los hornos, las innovaciones tecnológicas del siglo XX empezaron por la invención de los hornos túnel en Lauf y su primera instalación en Mettlach en 1902. En 1925 y 26 el fabricante instalado en Mettlach *Villeroy & Boch* implantó hornos de túnel del sistema Dressler para la cocción final, y otros dos en 1928-29 para bizcocho, del sistema Kerabedarf y 12 m de longitud (Estall y Porcar, 2000: 150). En Onda el primer horno *Hoffmann* (Fig. 621), de fuego continuo, desarrollado desde la segunda mitad del siglo XIX, se instaló en la fábrica *El Bolido* en 1918. Este tipo de equipamiento será utilizado con posterioridad, especialmente para el bizcocho, incluso en fábricas de ladrillos.



(Figura 621). Horno Hoffmann reproducido en el manual de M. García.

Sin embargo, el horno de mayor implantación fue el de pasajes o tubulares, de estrechas y largas galerías por la que se pasaba el azulejo (fuego fijo y producto móvil) (Fig. 622). El sistema fue desarrollado en Centroeuropa y supuso una innovación primordial al permitir la cocción con hornos de combustión continua de la fase de producto decorado final, separando ésta de la cocción



(Figura 622). Frente del horno de pasajes en funcionamiento en Onda. Tomado de V. Estall (2007).

del bizcocho que aún se hacía en hornos tradicionales. Modelos habituales fueron fabricados por empresas como *Seedorf*, *Barferd*, *George y Villeroy & Boch* y distribuidos principalmente desde Madrid y Barcelona. El horno de pasajes o tubulares cocía mientras los azulejos decorados se desplazaban por los conductos hasta completar su ciclo. Parece que fue adoptado primero por la fábrica F. Diago de Castellón, en 1920, y luego por F. Domínguez en Manises y por Segarra Bernat en Onda, ya en 1930. El horno fue perfeccionado incorporando cintas transportadoras movidas por energía eléctrica. En época temprana también se instalaron los primeros hornos túnel en 1938 por el industrial Mariano Buixó Risstol, de los que se fabricaban modelos con mufla o sin ella por Kerabedarf en Berlín-Charlottenburg. Hacia 1963 se instalaron los primeros hornos túnel semimuflados de vagonetas en las fábricas valencianas.

En cuanto al material utilizado, seguía siendo mayoritariamente la pasta calcáreo-ferruginosa frente a mejores materias primas, a base de caolines, de uso generalizado en la industria alemana, francesa, inglesa o belga. Sin embargo, fábricas como *Hermanos Bayarri*, *Valencia Industrial* y Onofre Molins Valldecabres (Burjassot), *Momparler* y Antonio Peyró (Valencia), Onofe Valldecabres (Quart de Poblet), y J. M. Verdejo, Francisco Lahuerta y Justo Vilar (Manises), usaron pasta blanca de calidad con arcillas y caolines de Villar del Arzobispo y Nolla había desarrollado el gres blanco teñido en masa para sus productos (Pérez Camps, 1992: 243).

Resultan de notable interés los artículos titulados "Fabricación de azulejos de Valencia" que el catalán Francesc Quer publicó en la revista *La Cerámica Industrial y Artística* (nos. 4 y 5, 1932). El fallecimiento inesperado del autor, aún joven, no permitió concluir la serie. Quer fue una persona con formación elevada y amplios conocimientos, y trabajó en Valencia dirigiendo la fábrica de *Hermanos Bayarri*. Utiliza la denominación de "Azulejos de Valencia" para designar a los de pasta calcárea. De ellos indica que, dentro de su calidad, es la mejor y más cuidada de Europa pero considera que estaban por entonces casi agotadas sus posibilidades de fabricación. Sus artículos exponen la tecnología vigente en el momento. Las materias primas eran pastas calcáreas, no susceptibles de mejora, compuestas por arcilla y margas con una composición calcárea que podía alcanzar el 30% sobre el 70-80 de arcilla. En la cocción pierden del 20 al 23% de peso. Las "pastas" se preparaban mezclando, secando, moliendo y tamizando al tamiz nº 60 a 70, en general tratadas en seco, pero subsistiendo aún la vía húmeda, un procedimiento que indica el autor que consigue mejor calidad aunque resulta más imperfecto de forma. Menciona el proceso mixto de procesado por vía húmeda para ser secado, y luego granulado y humedecido para el conformado en vía semi-seca, proceso que indica es la única mejora apreciable sobre la vía seca aunque de mayor coste. Propone la automatización mediante molino de bolas tipo Hardinge o Dabra, seguido de un filtro rotativo sistema Hertenheim, y secador artificial para preparar la masa para el prensado, según procedimiento generalizado para los azulejos de fayenza dura. Anota que el molido se realiza con molinos tradicionales de ruedas horizontales, y en algunos casos verticales, y que debe cuidarse el estado del tamiz dado que el mayor defecto de esos molinos es el residuo que suele alcanzar el 30%, por lo que el cambio a un sistema Hardinge sería beneficioso (Quer, 1932a).

En la segunda parte aborda nuevamente el tema del tamizado y el control de humedad en este proceso, y el prensado, que indica debe realizarse con una humedad muy controlada de 8-10%, aconsejando prensarla con 120 Kg cm² de carga, y en las de 6-8% con 150 Kgr cm². El proceso tradicional de confección requería para la humectación depósitos con forma de estantes, con base de placa de escayola de unos 5-7 cm. de grosor y paredes de unos 7 cm. Se llenaba de agua de forma que la escayola se humedece hasta saturarse, y luego se secaba el exceso de agua con una esponja antes de llenar las cajas con el barro en polvo dejándola unas doce horas. El inconveniente del proceso es que precisaba de mucho espacio. Otra técnica era el *arrosage*, que consistía en extender capas de tierra seca en un espacio de 4 x 2 m, por ejemplo, con un grosor de 2/3 cm y se regaba con el agua proporcional al porcentaje de humedad (p.e. 8 l x 100 Kgr), construyéndose un túmulo con capas alternativas hasta unos 60 cm de altura. Luego se dejaba unas 24 h y se cortaba y pasaba al tamiz granulador. Podía mejorarse la humectación con agua vaporizada. Los tamices podían ser manuales pero era preferible el mecánico rotativo. Tras ello era mejor trabajar con materias reposadas 24 h. Con la tierra se llenaba el molde enrasado y pasaba a la prensa de volante, de fricción o de presión hidráulica. Era necesaria una doble presión, un primer golpe para evacuar el aire, y el segundo, enérgico, para prensar. Del molde podía salir la pieza con hojeadura o pasta de hojaldre, así como rebabas, que dependían de la antigüedad del molde, y que en esos talleres eran eliminadas por niños o mujeres (Quer, 1932b).

Estilos.

El desarrollo de la industria azulejera fue el resultado del gusto eclecticista y especialmente del modernista, del que no debemos olvidar que incorporaba en sus enunciados al primero, que demandó la aplicación de revestimientos cerámicos en grandes superficies y en nuevos proyectos arquitectónicos. En Barcelona lo impulsaron tanto Antonio Gaudí como Lluis Domenech i Montaner, Antoni Mª Gallissà, Puig y Cadafalch o Joan Rubió y Bellver, pero en Valencia contó incluso con precedentes como indica J. Pérez Camps, por el uso de las aplicaciones cerámicas que la arquitectura ecléctica hizo al revestir fachadas con el reconocido mosaico Nolla, por ejemplo, utilizado en el palacete Nolla de Meliana o en el edificio residencial de las actuales bodegas Torre Oria (Derramador de Requena), obra de José Donderis (Pérez Camps, 2000: 172), continuado en viviendas populares de Meliana y en edificios como la Isla de Cuba en la plaza de la Reina, obra del maestro de obras Lucas García Cardona (1894). El gusto por las técnicas ancestrales, como la loza dorada, aparece en época temprana, pues tanto Gaudí como Domenech visitaron al maestro manisero Casañ para conocerla directamente, y es sabido que José Ros de *La Ceramo* mantenía contactos con

A. M. Gallissà y su proyecto de *El Castell dels Tres Dragons* (José y Dalmases, 1982: 295). Dentro del modernismo valenciano, que Feliu (2001: 149) ve estilísticamente en la órbita del Art Nouveau Internacional, destacaron en Valencia emblemáticos edificios de Demetrio Ribes (estación del Norte (1906-1917) (Fig. 623), oficina de Correos de Castellón (1917-1932)), Francisco Mora (mercado de Colón (1914-1917)), Vicente Ferrer, Alejandro Soler y Francesc Guardia (mercado Central de Valencia (1914-1928)), José María Cortina, José Sala (Santuario de la Magdalena de Novelda) y otros. Destaca el barrio del *Cabanyal* de Valencia (Fig. 624), anexionado a Valencia en 1897, por la intensiva aplicación de cerámica que se hizo en las viviendas unifamiliares, entonces convertido en espacio suburbano de veraneo junto a la playa. De hecho existieron en el barrio algunos almacenes de distribución de azulejos de Onda mencionados por F. Almela y de la manisera fábrica de *Hijos de Justo Vilar*, ésta situada sin precisión en las cercanías del puerto (Pérez Camps, 2000: 178).



(Figura 623). Fachada de la Estación del Norte de Valencia, en la que se aprecian los relieves cerámicos de La Ceramo y otros elementos cerámicos aplicados.



(Figura 624). Fachada de un casa del Cabanyal de Valencia con revestimiento cerámico típico.

En los años finales del siglo XIX se extendió el modernismo como un movimiento estético renovador. En la sociedad catalana se asoció pronto a la vanguardia burguesa y a la corriente de la Renaixença, y algo parecido aunque de menor calado, pasó también en Valencia. Grupos como el *Rat Penat* defendieron ya en el siglo XIX una recuperación de las tradiciones autóctonas desde una posición culturalista y regionalista, incluso cantonalista según los enunciados de Constantí Llombart, uno de sus fundadores. Promovieron concursos poéticos y literarios como los *Jocs Florals* y militaban en ellos jóvenes más preocupados por cuestiones estéticas como Manuel González Martí quien en dos publicaciones que fundó, *Arte Moderno y Valencia Artística*, intentó difundir el modernismo con una orientación similar al caso catalán, como renovación estética que afectaba a todos los aspectos del orden social. Ello no fue más que una gota de agua en un océano, pero los nuevos gustos estéticos empezaron a afectar a la producción industrial por la misma demanda de mercado aunque ya en momentos algo avanzados. Así, la producción de estilo modernista se prolongó hasta casi todo el primer tercio del siglo XX, cuando los postulados estéticos promovían ya la corriente derivada del *Noucentisme* y contemporáneamente se adoptaron y produjeron además modelos *Sezession*.

Dentro del modernismo esteticista encontramos en Onda producciones de *La Campana* de Elías Peris y la fábrica Segarra Bernat, quien además poseía otra fábrica en Castellón. V. Estall comenta que en esta producción destaca la labor de Juan Bautista Alós, cuyos diseños modernistas fueron usados por fábricas de Onda y Castellón del propio Segarra Bernat, de Manises de José María Verdejo y Francisco Valldecabres, de Burjassot (*Valencia Industria*l), e incluso catalanas, como *Hijos de Jaume Pujol* (Esplugues), en donde cuenta que adquirió sus primeros conocimientos técnicos cerámicos tras pasar por la fábrica Tremoleda de su padre, en su ciudad natal.

La producción era variada y de media se situaba en los 600 modelos por fábrica, que abarcaban diversos estilos, desde modernistas a otros inspirados en arte antiguo, eclecticistas, talaveranos o de estilo renacentista castellano, orientalista o exótica, etc. Una tendencia decorativista se asentó en modelos tomados de la ilustración gráfica, tratados con yuxtaposición de colores planos, complementarios, separados por marcadas líneas, muy efectistas. En ello ayudó el uso de la técnica del *tubage o cloisonné y tube-lining*, aquí llamado *entubat*, *tubat* o sistema belga (Pérez Camps, 2006: 149), conseguida separando los colores con un resalte realizado con barbotina aplicada con manga de pastelero (Fig. 625). La técnica se utilizó en algunas fábricas con producto de calidad, como *La Valencia Industrial*, Antonio Peyró (Valencia), José María Verdejo, Francisco Lahuerta -quien lo reseña en su publicidad-, y Leopoldo Mora (Manises).



(Figura 625). Azulejos diseñados por Demetrio Ribes realizados en la técnica del entubado.

Hacia finales de la década de los años veinte se introdujeron repertorios Déco, temas cubistas, elementos extraídos de la ilustración gráfica e incluso del cómic (Fig. 626), aunque sin embargo se inauguró una etapa



(Figura 626). Panel Déco con personajes del cómic de la fábrica de Leopoldo Mora. Museu de Ceràmica de Manises.

con escasa azulejería en las fachadas de la que cabe mencionar sólo algunas obras de los arquitectos Joaquín Rieta Sister y Javier Goerlich, Vicente Traver y Antonio Gómez Davó. Interesa especialmente el edificio Gil, almacén textil diseñado por J. Rieta (Pl. Ayuntamiento nº 8, de Valencia), con decoración cerámica diseñada por Dionisia Masdeu Agraz en 1932 (Pérez-Lizano, 2007: 37; Marco, 2007), con acentos cerámicos polícromos en antepechos, cabeceros y torre, y en cuyo ático se conserva un mural de 6 x 1.40 m, del que Pérez Camps (2000. 38) indica que su decoración presenta rasgos expresionistas semejantes a las composiciones de los corredores del cine Capitol, del mismo arquitecto, cuyo vivo colorido contrasta con el ladrillo caravista creando notas expresio-



(Figura 627). Panel de la Casa Gil de la plaza del Ayuntamiento de Valencia, obra de J. Rieta, realizado por Dionisia Masdeu.

nistas que lo convierten en una singular aportación al *art déco* más internacional (Fig. 627).

Como ocurrió en las fábricas de loza que ya hemos comentado en capítulos anteriores, la iniciativa del diseño fue encabezada por personas formadas en las escuelas de Bellas Artes, singularmente en la Real Academia de San Carlos en el caso de Valencia. Pérez Camps menciona la presencia de algunas empresas en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrie Moderne de París* de 1925 que presentaron obra de artistas como la madrileña Matilde Calvo, por parte de la fábrica manisera de Juan Bautista Huerta Aviñó y de *La Azulejera Valenciana de Meliana*, o de Juan Bautista Alós, por la fábrica ondense de Juan Bautista Segarra Bernat o la manisera de José María Verdejo (Pérez Camps, 2000: 174). La misma Dionisia Masdeu citada se formó en la Escuela Industrial y de Artes y Oficios Artísticos de Zaragoza, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y en la Escuela Práctica de Cerámica de Manises.

El regionalismo o casticismo, a través del neorrococó, el neorrenacimiento (Fig. 628 y 629) y otros revivalismos, en parte impulsados por el novecentismo o por ideales regeneracionistas, se difundieron desde la segunda década del siglo. Ejemplos de ello son el edificio *El Arte* de Manises, construido por Juan Bautista Huerta en 1922, o más tardíamente el Banco de Valencia (1934-1942) de J. Goerlich. La industria valenciana no pudo obviar un amplio mercado cuyo gusto exigía estas decoraciones, e incluso las temáticas regionalistas inspiradas en los supuestos sempiternos caracteres y rasgos populares, como las valencianas vestidas de gala, las grupas, barracas, vistas de albufera o de huerta (Fig. 630), o paisajes bucólicos locales, etc. en el caso valenciano, explotadas en la decoración de la cafetería de la Estación del Norte por Gregorio Muñoz Dueñas en *La Valencia Industrial*, pero que también encontramos en arquitecturas



(Figura 628). Zócalo neorrenacimiento de la casa "La Pradera" (Castellón), de la Fábrica de Azulejos Porcar (1924). Foto David García, IPC.



(Figura 629). Elemento mural de la casa "La Pradera" (Castellón). Fábrica de Azulejos Porcar (1924). Foto David García, IPC.



(Figura 630). Revestimiento con escenas costumbristas de la casa "La Pradera" (Castellón). Fábrica de Azulejos Porcar (1924). Foto David García, IPC.

más populares como en la casa de huerta de Castellón llamada "La Pradera" estudiada por J. L. Porcar (IPC Diputación de Castellón), a quien agradecemos la información que sigue. Fue construida en 1924 por Manuel Porcar Bellido, propietario de la *Fábrica de azulejos Porcar*, como parte de un conjunto de dos viviendas de huerta que deseaba obsequiar a sus hijos proyectadas por Godofredo Ros de Ursinos. En ella se encuentran paneles costumbristas y paisajes realizados por José Soriano Gaudí (Fig. 631). Esta temática se generalizó en



(Figura 631). Exhuberante interior con el arrimadero típico, al que se han añadido paneles con paisajes y costumbristas en "La Pradera" (Castellón). Fábrica de Azulejos Porcar (1924). Foto David García, IPC

la etapa (Fig. 632 y 633), con ejemplos como los tipos segovianos divulgados por los Zuloaga, o los personajes



(Figura 632). Cenefa de remate historicista de la casa "La Pradera" (Castellón). Fábrica de Azulejos Porcar (1924). Foto David García, IPC.



(Figura 633). Apliques regionalistas en la chimenea de la casa "La Pradera" (Castellón). Fábrica de Azulejos Porcar (1924). Foto David García, IPC.

vascos, pelotaris, vaqueras y otros tipos de la fábrica de azulejos de Salvatierra (Álava). Pérez Camps señala la posible influencia en la industria local que pudo ejercer el arquitecto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) Vicente Traver, de origen castellonense, en la cual la exaltación de los valores diferenciadores de las diver-

sas regiones se convirtió en motivo esencial para demostrar la variedad y diversidad de España, como ejemplifica la emblemática Plaza de España. Instalado desde 1933 en Castellón, ejerció una dilatada vida profesional tanto en dicha ciudad como en Valencia, influenciando sin duda en la difusión de este gusto, como demuestra tal vez el catálogo de la fábrica de Cipriano Castelló de Onda que incluye hasta 32 modelos historicistas (neorrenacentistas, neobarrocos, neomudéjares, etc.) y sólo 2 déco (Pérez Camps, 2000: 177 y 180). Existen otros casos emblemáticos, como el parque Navarro Daroz de Carcaixent (Fig. 634), proyectado en 1931 por Francisco Mora

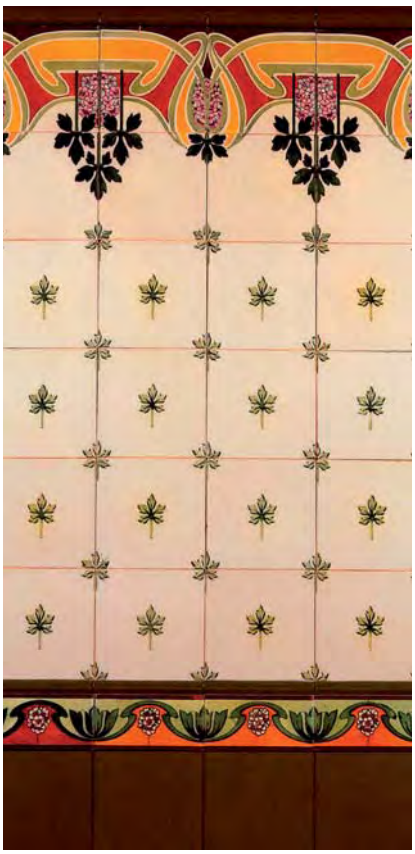


(Figura 634). Pilar del parque Navarro Daroz de Carcaixent, con azulejos realizados en Azulejera Valenciana (Meliana).

y realizado con azulejos de *La Azulejera Valenciana de Meliana*. De hecho Mora se caracterizó, junto a otros como el propio Demetrio Ribes, por esta aplicación de elementos de exaltación regional en edificios de lenguaje modernista con un espíritu claramente novecentista, como vemos en el Mercado de Colón.

Tipologías.

Entre los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX se desarrollan una serie de tipologías particulares en la producción, como los arrimaderos que se diseñan como elementos cerrados, para instalar en vestíbulos, zaguanes y salones de viviendas unifamiliares o casas vecinales (Fig. 635). Los arrimaderos contaban con varias partes como zócalo, fondo, división, cenefa y moldura, presentados como un todo en los catálogos (Pérez Camps, 2000: 175). Los arrimaderos podían componerse con varios esquemas, siempre enmarcado con zócalo moldurado en la base (un azulejo liso y una escocia) y una cenefa con listeles moldurados arriba, desde la alternancia de azulejos lisos y decorados en escaque, o repitiendo el mismo azulejo de composición cerrada en



(Figura 635). Zócalo modernista de Domínguez Hermano y Trigo (Manises). Museu de Ceràmica de Manises.

friso corrido, a veces con pequeños elementos angulares de enlace que permiten extender la composición, formando el panel con un tema de a cuatro, o con un módulo diseñado que ocupa toda la vertical decorativa, con una altura de cerca de 160 m y en paneles de dos hileras verticales (12 piezas), o tres (18), incluso de seis, generalmente con una altura de seis o siete piezas aparte cenefas de cierre. Finalmente otros zócalos se componen con piezas seriadas biseladas de diferentes tamaños (Pérez Camps y Requena, 1987: 19 y 20).

Otra decoración típica son los paneles de jambas que flanquean el hueco de acceso cubriendo los laterales, ajustadas al grosor del vano. Pérez Camps lo documenta en Manises desde 1888, y lo considera propio de la clase media y media-alta. Numerosas jambas fabricadas por Leopoldo Mora, Francisco Lahuerta y José María Verdejo se extendieron en las viviendas urbanas unifamiliares de las poblaciones y en numerosas casas de huerta del extrarradio urbano, hasta constituir un elemento emblemático de estas arquitecturas vernáculas (Fig. 636).



(Figura 636). Jamba cerámica de una casa de Manises.

Tipología típica del periodo situado entre 1905 y los años sesenta, es la azulejería publicitaria. En algunos lugares se restringió su uso por un elevado coste de las tasas, que obligó a su cubrimiento o desmontaje, como en el metro de Madrid o en las estaciones de ferrocarriles (Fig. 637). En otros casos con bajas tasas, como en el



(Figura 637). Panel publicitario de Manises de la Estación del Vasco de Oviedo. Foto de A. Perla.

medio rural, la cerámica además de decorativa se convertía en un soporte de extraordinaria duración, de ahí su uso por empresas como Nitrato de Chile (Fig. 638),



(Figura 638). Panel publicitario de Nitrato de Chile.

fábricas de anís, compañías transatlánticas de transporte etc. En esta línea de producto se conocen algunos ejemplos de *La Valencia Industrial* procedentes de la Estación del Vasco de Oviedo (línea de ferrocarril Oviedo-Bilbao), cuyo cartel presentado en la Feria Muestrario de Valencia de 1932 aún se conserva en la fachada de su oficina de la calle Sorní. Otros muchos ejemplos se han conservado hasta hace pocos años en estaciones cerradas del metro de Madrid (Chamberí), o en tascas de esta misma ciudad (*Los Gabrieles*). El entubado fue uno de los procedimientos más usados en ello por su vistosidad y entre la numerosa producción encontramos varias tipologías. Por un lado están los rótulos comerciales de bodegas, hornos, fábricas, etc. (Fig. 639), y por otro los publicitarios o anuncios. Las fábricas maniseras que más produjeron este tipo de elementos fueron Eloy Domínguez, Hijos de Justo Vilar, J. M. Verdejo, Cayetano Soler y Leopoldo Mora (Pérez Camps y Requena, 1987: 42).



(Figura 639). Rótulo del pabellón del Patronato de Enfermeros (Madrid), firmado "J. Navarro. Faca. De Azulejos B. Vidal - Valencia". Foto A. Perla.



(Figura 640). Azulejos Art Déco. Museu de Ceràmica de Manises.



Con el Arte Déco (Fig. 640) se generalizan elementos ornamentales rectilíneos en las fachadas, a veces en forma de pináculos, cenefas, molduras, o incluso tapices completos en las fachadas que usan azulejo liso monocromo o combinado en varios colores, aunque también son usuales las fachadas con piezas monocromas biseladas (Fig. 641).

(Figura 641). Casa del Cabanyal con azulejos monocromos biselados. Foto Jorge Crespo, IPC.

Más extrañas, aunque frecuentes y aplicadas generalmente en edificios modernistas, son las piezas de relieve realizadas a molde. Existe una tradición iniciada en el historicismo y explotada por fábricas como *Francisco Monera y Compañía de Manises o La Ceramo*, que fabricaron lacerías y otros elementos de tradición gótica y mudéjar en los años finales del siglo XIX (Fig. 642), como los que apli-



(Figura 642). Cenefa goticista en reflejo metálico de la fábrica de Francisco Monera y Compañía. Museu de Ceràmica de Manises.

cara el arquitecto Godofredo Ros en la Sagrada Familia de Castellón (Feliu, 2001). Sin embargo el modernismo trae nuevas formas como los elementos florales utilizados por Demetrio Ribes en la escalera de las oficinas de la Estación del Norte de Valencia, o las de las cenefas de la cafetería y elementos como racimos de naranjas de las fachadas, que fueron fabricadas por *La Valencia Industrial* y *La Ceramo*, en este último caso decoradas en dorado, que también se aplicaron en edificios como el Mercado Central de Valencia. Vicente Gimeno Díes fabricó también tejas de reflejo metálico para las cúpulas del Ayuntamiento y molduras para el mercado Central de Valencia.

La pintura cerámica de carácter decorativo se aplicó sobre plafones, género en el que destacaron pintores formados en las escuelas de Bellas Artes. De Arturo Almar, conocemos retratos de la miembros de la familia del marqués de Colomina y elementos como una reproducción de la Santa Cena del *Cenácolo* de Leonardo da Vinci, entre otras obras. Rótulos de calles fueron realizados por Manuel Gómez, como el de la calle pintor Sorolla, y M. Serra pintó paneles con niños para Justo Vilar e Hijos en 1909 (Pérez Camps y Requena, 1987: 39). Emilio Gisbert realizó en 1911 para la fábrica Piqueres el busto del general Azcárraga (Fig. 643), pero también se conocen obras de E. Albalat, Juan Bautista Alós (1881-1947), Arturo Ballester (1892-1981) (Figs. 644 y 645), Ismael Blat (1901-1976), Antonio Bosch (1901-1979), Pascual Capuz (1881-1959), Amelia Cuñat y Monleón (f. 1946) (Figs. 646 y 647), Jesús J. Escobar Folgado (1903-1971), José Ferrer, Luis García Falgás (1881-1976), Manuel González Martí (1876-1972), Juan Bautista Huerta (1878-1949), José Gimeno Martínez, Marcial Marco (1910-1982), Asunción Martínez, Dionisia Masdeu (1902-1962), Manuel Montoro, Rosario Mas, José Mateu, Gaspar Polo, Manuel Real Alarcón, Antonio Romero Martínez (1903-1974), José Soriano Gaudí, Luis Usabal y Hernández (1876-1937), Vicente Vives Górriz, etc.



(Figura 643). Retrato en azulejos del General Azcárraga realizado por Emilio Gisbert. Fábrica Piqueres de Manises. MNCV 1/11489.

Cabe decir, por otra parte, que los paneles cerámicos religiosos encontraron una difusión notable en las construcciones de huerta como pequeñas alquerías o motores de agua que jalonan la totalidad de la Comunidad Valenciana y en especial los espacios periurbanos. Algunos paneles religiosos llevan la firma de autores como Francisco Tor (Nuestra Señora del Molino, 1904) (Fig. 648), Enrique Segarra o "Chito" (San Mauricio a caballo, 1928; San Antonio Abad, 1930) (fig. 649), Vicent Aguilella (Santa Bárbara, c. 1950), Salvador Aguilella (San Francisco de Paula, c. 1950). El Museo de Cerámica de Manises conserva una notable colección de estarcidos procedentes de la fábrica de Leopoldo Mora. Dentro de la temática religiosa encontramos lápidas funerarias que continúan con la tradición del siglo XIX, entra las que destacan algunas del Museo de Cerámica de Manises, como la de Mariano Mestre Navarro, propietario de la fábrica La Española, y su esposa Salvadora Prats Ruiz, realizada en entubat por Azulejos José Mª Serra (1922), o la de Patrocinio Martínez Garrido, pintada por Marcial Marco en 1936 y que representa a Santa Cecilia mártir.



(Figura 644). Vista de Toulouse pintada por Arturo Ballester. Fábrica de Ribesalbes. MNCV, 1/4292.



(Figura 645). Vista de Carcassonne pintada por Arturo Ballester. Fábrica de Ribesalbes. MNCV, 1/4293.



(Figura 646). Fachada de los Santos Juanes pintada por Amelia Cuñat y Monleón. MNCV, 1/8888.



(Figura 647). Ermita de San Vicente de Llíria, pintada por Amelia Cuñat y Monleón en 1934. MNCV, 1/8889.



(Figura 648). Panel religioso con Nuestra Señora del Molino, pintado por Francisco Tor (1904). MNCV, 1/9377.



(Figura 649). Panel religioso con San Antonio Abad, pintado por Enrique Segarra "Chito". MNCV, 1/9375. 1/8889.



(Figura 650). Panel con Nuestra Señora de Lidón de la fábrica F. Diago. MNCV, 1/9398.

Recientes catálogos de la azulejería religiosa conservada en diversas poblaciones de la Comunidad Valenciana nos deja un extenso elenco de autores y fábricas, ya que en muchos casos no aparece la firma del autor. Entre las fábricas que aparecen constatamos las firmas Eloy Domínguez Veiga y Cedolesa (Manises), Azulejos Belen-

guer (Valencia), José Gimeno Martínez (Manises), Fábrica de Piqueres (Manises), Fábrica de Julián Vilar (Manises), Leopoldo Mora (Manises) o F. Diago (Fig. 650). Los autores reseñados incluyen nombres como Ismael Mundina (Onda), V. Abad, V. Aguilella Vidal (para Belenguer) y S. Aguilella Vidal (Onda), C. Montgó (Onda), Esteve, M. Cruz, etc.

Las fábricas

La implantación industrial de la azulejería en el siglo XX define ya la situación que caracterizará el siglo XX, con un predominio de la localización en la provincia de Castellón. Así, en el inicio del siglo XX el número de instalaciones fabriles de Onda, Castellón y Alcora superan al núcleo de la provincia de Valencia, a pesar de que Manises posee todavía en este sentido una gran potencia. De hecho, en esta población se pasó de 15 fábricas en 1893 a 29 en 1932, situadas en su mayoría junto a la acequia de Quart. Pérez Camps destaca entre ellas las fábricas de Eloy Domínguez, Justo Vilar, Leopoldo Mora, José María Verdejo, Juan Bautista Huerta, Cayetano Soler y Francisco Lahuerta.

Fuera de los principales núcleos existían otras fábricas aún en Valencia o pedanías (*La Bellota*, *La Ceramo*), Burjassot y Meliana (*Hermanos Bayarri o Valencia Industrial*), Quart de Poblet (*Onofre Valldecabres*), o Alfara d'Algímia (El Pelícano).

En Onda el núcleo fabril se repartía entre dos zonas, "Tras el Castillo" y "La Cosa". La primera se sitúa en la falda nordeste del castillo de Onda, donde se ubicaba ya *La Campana*. V. Estall señala que la calle Arrabal del Castillo puede considerarse el primer "polígono industrial" urbano nacido en esta expansión. La segunda se encuentra al Oeste de la población y junto a la Bassa de la Vila. En esta zona se asentó en 1897 la fábrica *El Siglo*. Según Sarthou Carreres, Onda poseía 13 fábricas en 1913, con una clara vocación exportadora en especial hacia Hispanoamérica. Muchas nuevas fábricas se situaban alrededor de las principales vías de



(Figura 651). Rótulo de la Fábrica Francisco Lahuerta realizado por José Gimeno Martínez (1927). Museu de Ceràmica de Manises.

comunicación como la instalada por Salvador Martín Dionís en 1906, luego adquirida por J. B. Segarra Bernat en 1920, o la de Joaquín Gimeno Sansano en 1912, ambas en la carretera de Alcora cerca de donde ya se ubicaba *El Barco*. En la carretera de Castellón se situaron *El Bólido* y *El Tercio* en 1918 o poco después. En 1920 se fundó la nueva fábrica de Prudencio Gómez cerca de la vía del ferrocarril (Estall, 2000: 195). Con la crisis bélica europea de 1914-17 europea y la recuperación posterior floreció la industria local que llegó a 29 fábricas en 1922, a 32 en 1923 y a 46 en 1924, al tiempo que aumenta exponencialmente su producción, cifrada en varios millones de piezas por fábrica.

En Castellón, la antigua fábrica *La Castellonense* fue adquirida por Benjamín Castelló de Onda en 1910, mientras *La Primitiva* pasó a ser regentada por la fima Porcar Hermanos llamándose *La Virgen de Lidón*. Castellón pasó a tener en 1910 un total de siete fábricas de azulejos (Estall, 2005: 103). El fabricante F. Diago de Castellón fue pionero en la instalación del horno horno túnel en 1925. En 1940 José Soriano Gaudí poseía *Crisol Fábrica de Azulejos* en el barrio llamado la media naranja (inf. J. L. Porcar).

Onda poseía 32 fábricas de azulejos en 1922, alcanzando las 46 dos años más tarde, y se calcula que como promedio cada una de ellas fabricaba un millón de azulejos al año, existiendo algunas con capacidad para fabricar hasta cuatro millones (Badenes, 1960; Àlvaro, 2005: 224). Al final de los años veinte la producción de azulejos de Castellón destaca en el panorama español. Así de 66 firmas en el Estado, Castellón poseía 41. Dentro de esa provincia 30 fábricas estaban radicadas en Onda, 6 en Alcora y 5 en Castellón. La crisis del 29 afectó negativamente a la industria, ya que se redujo el número de firmas aunque los avances técnicos hicieron que las empresas más avanzadas sobrevivieran y multiplicartan su capacidad productiva. En 1930 la situación era pareja, con 37 fábricas en Onda, 9 en Alcora, 7 en Castellón y otras 30 en diversas poblaciones de Valencia. En 1935 se contabilizan 24 fábricas en Onda que, reducidas a 18 un año después, producían un 47% del total español. La Comunidad Valenciana contaba en esos años con 29 fábricas de las cuales 23 estaban en la provincia de Castellón (Estall, 2000: 198). En 1936 existían en la provincia de Castellón 23 empresas cerámicas, 18 de ellas en Onda, con 360 hornos de pasaje y una producción de 2065 m2 diarios (Gomis Martí, 1990: 235; Àlvaro, 2005: 271).

La finalización de la Guerra Civil y en especial de la contienda mundial, significaron otro momento de repunte industrial. En 1945 el 67% de la matrícula industrial de azulejería de Castellón se encuentra asentada en Onda, con 26 fábricas, mientras otras 12 se reparten entre Alcora y Castellón que, al año siguiente, contaban con 6 y 4 respectivamente contra 28 de aquella población. En la década de los años 50 España cierra la etapa de autárquica al terminar el bloqueo internacional y se abre al exterior, al tiempo que se desarrollan los primeros Planes de la Vivienda. Onda alcanzó las 53 fábricas en 1956 aunque poco después inició un periodo de crisis por falta de renovación tecnológica. En esos años se dan los primeros intentos de renovación del repertorio invitando a Salvador Dalí a diseñar algunos azulejos para la fábrica *El Siglo*. A partir de la segunda mitad de los años sesenta el número de fábricas se redujo paulatinamente aunque, a cambio, la capacidad productiva aumentó como resultado de la tecnificación que produjo lo que se ha llamado la primera reconversión del sector (Estall, 1997: 25; 2000: 198). El desarrollo reciente de la industria, que la ha llevado a un auge extraordinario en

las últimas décadas, queda fuera de nuestro ámbito, por lo que remitimos a bibiografía específica (Estall, 2007).

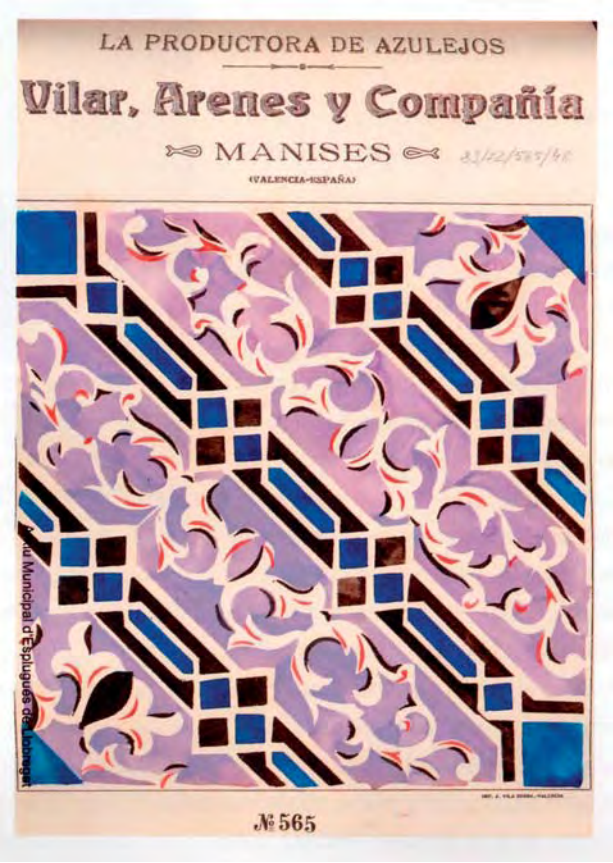
Algunas de las fábricas sobresalientes del periodo son:

Eloy Domínguez (Manises). Bajo el nombre comercial de *Domínguez Hno. y Trigo* fue fundada en 1914. Desde 1919 la empresa pasó a denominarse Eloy Domínguez *Veiga*, poseedora de cuatro fábricas en esta población y de otra en Onda. Posteriormente fabricó bajo la marca *CEDOLESA*, de la que se conocen varios paneles religiosos en Novelda (Gómez y Mahuenda, 1999). Fue la fábrica de mayor tamaño de Manises por número de trabajadores y volumen de producción, capaz de alcanzar los 24 millones de unidades hacia 1930. La primera sociedad contó con Cayetano Soler como encargado. Miguel Segarra, Antonio Bosch y Marcial Marco trabajaron en ella, y Vicente Vilar David la dirigió entre 1925 y 1928. En 1931 fue una de las primeras en instalar el horno de pasajes (Pérez Camps y Requena, 1987: 45; Pérez Camps, 2006: 148).

Hermanos Bayarri (Burjassot). Se titula fábrica de azulejos de porcelana en la publicidad de 1911, con especialidad en trabajos artísticos y su sede social estaba en la calle Pintor Sorolla 29 de Valencia. Los fundadores deseaban iniciar una producción de azulejería de tipo inglés, de barnizados y colores de la mejor calidad, que se destacara de lo fabricado en España, por lo que contrataron a Francisco Quer Selves. Éste, sabadellense de amplia experiencia previa adquirida en Saint-Vallier (Drôme) y técnico muy avanzado, consiguió paralizar la importación de ladrillos ingleses en palabras de Sacs (1933). En 1910 la dirección artística ya estaba en manos de Muñoz Dueñas de quien se destacó su calidad en las obras presentadas en el Primer Salón Nacional de Arquitectura y también la producción presentada en la Exposición Nacional de Arte Decorativo de 1911 (Domenech, 1911), en la que las representaciones se mueven entre un delicado diseño propio inspirado en la ilustración gráfica como vemos en las series de los meses del año, paisajes o trabajos del campo, de las que algunas parecen realizadas sobre imagen fotográfica, así como otros temas naturalistas, tratados con realismo pictorialista como el retrato de Árabe, presentadas todas en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1911.

Francisco Lahuerta (Manises). Incorporó operarios de *Valencia Industrial*, en especial Manuel Montoro, yerno de G. Muñoz Dueñas, y también a José Gimeno Martínez (1888-1967), autor de un extraordinario rótulo de fachada de la fábrica (1927) conservado en el Museo de Cerámica de Manises (Pérez Camps, 2006: 150) (Fig. 651). Sus trabajos de entubado son notables y el Museo de Manises conserva algunas jambas de portal con jarrones florales (Pérez Camps, 2001). Otra producción singular son los azulejos para la tintorería de Francisco López de Valencia, realizados en la década de 1920 (Pérez Camps, 2001).

José María Verdejo (Manises). Heredero de la fábrica de su suegro Francisco Valldecabres en 1924 con la firma *Herederos de Francisco Valldecabres*, participó en la Exposition Internationale de París de 1925 seleccionada por M. González Martí, y presentó diseños realizados por J. B. Alós y por el propio José M. Verdejo. En 1927 incorporó a trabajadores experimentados de *Valencia Industrial*. Su marca impresa en dorsos indica JOMVE, o FABRICA DE AZULEJOS/JOSE MARIA VERDEJO/MANISES. En 1931 adoptó el horno de pasajes, se especializó en pasta blanca y en las técnicas del entubado, la arista y el relieve creando productos que destaca Pérez Camps por su belleza dentro del estilo *déco*. Muestra de ello fue el zócalo de la bodega *Vinos y Aceites de Baviera*, o la decoración con las cuatro estaciones en su propia casa (Pérez Camps, 1992: 221). En 1932 pasó a dirigirla Francisco Boix, decayendo su producción (Pérez Camps y Requena, 1987: 50; Pérez Camps, 2006: 150).



(Figura 652). Portada de catálogo comercial de la fábrica Vilar Arenes y Compañía de Manises.

Justo Vilar e Hijos (Manises). Fue fundada en 1828 por el padre de los hermanos Justo y Félix Vilar Arenes. Justo Vilar era su propietario en 1909, cuando la empresa ganó una medalla de oro en la Exposición Regional Valenciana. Se le atribuye la introducción de la pasta blanca en Manises. Desde el fallecimiento de aquel en 1911 sucedieron a su padre José, Félix y Vicente, ocupando el último, por sus estudios de ingeniería industrial, la dirección de la nueva firma *Hijos de Justo Vilar S. en C.* de 1914 a 1924. Trabajaron en ella como pintores Ismael Blat (1915-18), Antonio Bosch (1917-29), Mariano Cruz, Rafael Estellés (1918-23), M. Serra (1909), entre otros. En 1932 la firma disponía también de una fábrica en Onda (Pérez Camps y Requena, 1987: 47; Pérez Camps, 2006: 148).

Azulejera Valenciana (Meliana). Fundada por Bernardo Vidal (1871-1948) en 1920. La fábrica se planificó con criterios avanzados, ubicándose en la proximidad del ferrocarril y adaptó pronto el horno de pasajes. De sus hornos salieron los zócalos de la *Estació del Pont de Fusta de Valencia*, los jardines de la villa de Blasco

Ibáñez en *Fontana Rosa* (Menton, Francia) (1922), el conjunto del parque del decano José M. Navarro Darás de Carcaixent y obras del pintor costumbrista José Mateu conservadas en el Museo Nacional de Cerámica. Fue dirigida por el fundador, por su yerno José Navarro Esparver (1896-1963), y el hijo de éste José Navarro Vidal (1925-1986). Tal y como reza su publicidad, su producción se centró especialmente en el historicismo (Guerola, 2002: 261).

Leopoldo Mora (Manises). Fábrica fundada a mediados del siglo XIX por Vicente Mora Osca y regentada tras su muerte en 1910 por su hijo Leopoldo Mora Arenes, quien falleció a temprana edad en 1916. Su viuda continuó con la firma *Viuda de Leopoldo Mora* hasta la mayoría de edad de su hijo cuando pasó a denominarse *"Leopoldo Mora Mas. Antes Vda. de Leopoldo Mora"*, según vemos en anuncios de 1929. Una importante colección de trepas de esta empresa se conservan en el Museu de Ceràmica de Manises (Pérez Camps y Requena, 1987: 49).

Onofre Valldecabres (Quart de Poblet). Fábrica de azulejería en la que trabajó Gaspar Polo realizando obras significativas como la fachada de la casa Llagostera de Cartagena, proyectada por el arquitecto Victor Beltrí en 1916, que desarrolla un extenso programa iconográfico centrado en el Comercio y la Industria, con Mercurio y Minerva, realizada en azulejos de entubado. De su producción seriada se conocen ejemplares en la Habana aplicados en arrimaderos de cocina (Pérez Guillén, 2004: 35).

Piqueres (Manises). José Piqueres Albenca fue un fabricante innovador que se anuncia como especialista en gres, en realidad una pasta feldespática de buena calidad y resistencia (Pérez Camps, 1998: 46). Juan Sacs le dedica un comentario en *Cerámica Industrial*: "Piqueres es ceramista notorio por ser el único manisense dedicado a la fabricación de porcelana. Aunque no muy perfecta, a decir de las personas que la conocen, dicha porcelana tiene buenas cualidades. Éstas, continuamente en aumento, permiten avizorar para muy pronto un éxito rotundo" (Sacs, 1932a). Es conocida su militancia política dentro del tradicionalismo y quizá por ello Emilio Gisbert realizó en su fábrica en 1911 el busto del General Azcárraga (Vide fig. 643). También se conocen paneles religiosos como una Santa Cecilia fechada en 1925 (Olivares, 2007: 62).

El Progreso (Castellón) / Viuda de Antonio Segarra. Fundada en castellón en 1880 por Domènech León y Puértolas, fue adquirida por Antonio Segarra Llorens en 1895 y luego regentada por su viuda bajo la firma Viuda de Antonio Segarra. Sus azulejos se encuentran en diferentes edificios de La Habana (Feliu, 2004: 170; Pérez Guillén, 2004). Feliu refiere que mereció un primer premio por un paneaux en azulejos en el certamen de Bellas Artes de París de 1901, medalla de oro en la Exposición Universal de París en 1904, el Grand Prix de Marsella en 1904 y otros certámenes, como el gran diploma de Honor a la fabricación de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos en Castellón en 1907.

Valencia Industrial. Sociedad Anónima continuación de la fábrica de los Hermanos Bayarri (ya consta con esta denominación en 1932), antes dirigida por Francisco Quer, que desarrolló una producción azulejera de carácter artístico sobre pasta blanca. Incorporó el "entubat", traído por el técnico francés o belga Mr. Mariote. En sus primeros tiempos pertenecieron a la sección artística el escultor Vicente Navarro, los decoradores José Ferrer, Gaspar Polo y otros. Sacs (1932a) indica que Arturo Almar debutó en ella como pintor en 1912, y que Muñoz Dueñas fue su primer director artístico, al tiempo que fundador y primer director de la Escuela de Cerámica de Manises y profesor de la Escuela de la Moncloa, cargo que ocupaba cuando falleció en Madrid en 1930. Juan Bautista Alós fue el segundo director artístico de la misma, siendo sucedido por Manuel Montoro. De su producción, y fechados en la tercera década del siglo, se conocen los paneles de la fachada de la farmacia A. Nicolau de Alicante y del *Centro de Específicos, Sueros y Vacunas* en la calle del Trench de Valencia (Pérez Camps, 1992: 221). El procedimiento de decoración del entubado, desconocido entonces aquí, fue una novedad que, debido a la belleza de los esmaltes y a la perfección con que se ejecutaba, se puso de moda, y durante varios años la fábrica no daba a basto a tanta demanda de chapados, carteles, rotulos, fachadas y otros objetos de caracter artístico.

Producción y distribución comercial

La azulejería valenciana del siglo XIX alcanzó una gran difusión, pero aún mayor lo fue la del siglo XX, lo que ha merecido algunas aproximaciones puntuales para el caso del mercado norteafricano (Estall, 1999; Pérez Camps, 2005), o Caribeño (Pérez Guillén, 2006), y trabajos más generales sobre su relevancia económica (Feliu Franch, 2005).

La promoción del producto se realizaba por varias vías como presencia en ferias y exposiciones nacionales e internacionales, publicidad directa en periódicos y revistas, a veces especializadas, edición de catálogos y generación de distribuidoras como la *Central de Loza y Cerámica de Manises* (fig. 652). Los productos mayoritarios eran muy similares en diseño, sino los mismos, lo que permitió presentar la oferta sobre un Catálogo General, identificándose catálogo y producto con los sellos propios de cada fábrica. Ello, sin embargo, no terminó con las rivalidades y tensiones entre fabricantes cuando intentaban destacarse en el mercado con modelos innovadores, como ocurrió entre las fábricas de Hijos de Justo Vidal y una fábrica de un tal Castelló de Onda (Pérez Camps, 2006).

El mercado nacional era sin duda el principal, y la calidad del producto era destacada en relación con el precio final, a pesar de las recomendaciones que en 1915 hiciera Eduardo Vitoria en las aulas de la Universidad de Valencia para mejorar las inversiones en equipamientos (Pérez Camps, 1992: 215). Sarthou Carreres menciona en 1913 que, de fábricas de Onda, se han remitido 600.000 piezas para el Hospital de Sant Pau de Barcelona, ciudad de la que dice que es el mercado principal, sin olvidar otros destinos en Andalucía, América, y el Norte de África, en especial Casablanca y Larache. Son relevantes en este sentido las fábricas de *La Campana y El León*, capaces e producir 90.000 piezas al mes (Estall, 2000: 194).

Para 1913 tenemos también datos de la exportación por mar, indicando que los principales destinos eran Argentina (1.802.000 Kgr), Marruecos (1.141.000 Kgr), Cuba (440.000 Kgr), Brasil (412.000 Kgr), Argelia (113.000 Kgr), Uruguay (770.000 Kgr), y también otros envíos a Inglaterra, Francia, y menores incluso a Alemania, Bélgica, Austria, etc. (Pérez Camps, 1995: 216).

La producción de Manises lideró en volumen el mercado nacional hasta mediados de la década de los años veinte, momento en que fue superada por Onda. Según Vicente Vilar David, en 1918 se produjeron en la primera población 20.000 TM de azulejos, por un valor de 2.000.000 de pesetas, ocupando a 550 trabajadores. González Martí, en su informe para la declaración de Manises como ciudad histórica y laboriosa, indica que en 1924 se fabricaban 30.000 TM en 24 fábricas por un importe de 6.000.000 de pesetas, lo que permite calcular que la producción anual fue de 41,5 millones de azulejos (Pérez Camps y Requena, 1987: 9).

El mercado argentino y el cubano eran importantes para Manises, como demuestra el hecho de que la *Unión Nacional de Industrias Cerámicas* solicitara al primer país en 1929 una reducción arancelaria para el azulejo ordinario elaborado con tierras arcillosas (Pérez Camps y Requena, 1987: 9). Azulejos de este centro llegaron también a Uruguay y muestras de ellos se conservan en el Museo del Azulejo de Montevideo (Artucio, 2004). Feliu cita presencia de cerámicas de tipo valenciano en algunos lugares de Argentina, como en el revestimiento de la Confitería del Molino de Buenos Aires (obra de Francisco T. Gianotti, 1915), en las cúpulas y el hall del Hospital Español de Buenos Aires (obra de Julián García, 1906-1908), en la confitería La Europea de Rosario (de Roca y Simó, 1914-1919) y otras casa anónimas de diversas poblaciones (Feliu, 2004. 195).

Los estudios del profesor I. V. Pérez Guillén (2004) y de M. Villaverde (2006) han permitido identificar productos de numerosas fábricas valencianas en *La Habana*. De Manises se documentan Clemente Asunción, *Domínguez Hermano y Trigo*, José María Verdejo, Justo Vilar, *Luis Vila e Hijo*, Pablo Piquer Parrilla y Ramón Huerta. Con establecimiento en esta ciudad y Onda, *Hijos de Justo Vilar Sociedad en Comandita*. De esta segunda población *La Campana*, Cipriano Castelló Alfonso, *La Esperanza*, *El León*, Manuel Sales Vidal, *Nueva Ondense*. De Castellón, *El Progreso de Antonio Segarra Flores*, *La Moderna*, *La Virgen de Lidón o Porcar Hermanos*. A ello se añaden ejemplares de Onofre Valldecabres de Quart de Poblet y de la *Fábrica del Pilar de la Font den Carrós*.

19. BIBLIOGRAFÍA

ÀLVARO I FÉLIX, Francesc. "L'Escola Provincial de ceràmica d'Onda. Un centre d'investigació i ensenyament públic". Estudis Castellonencs, 10, 2003-2005, pp. 219-302.

ARTUCIO, Alejandro. El Azulejo en la arquitectura uruguaya,siglos XVIII, XIX y XX. Museo del Azulejo, Montevideo, 2004.

AAVV. La metamorfosis del blau. El taulellet, Catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, Valencia, 1995. [8 pp.].

BADENES GOR, Mª C. "La industria cerámica de Onda". SAITABI, XV, 1960, pp.

BENACHES MIFSUD, C. "El realismo en la cerámica azulejera de Ismael Blat" en Saitabi, nº XLIV, Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1994, pp. 267-271.

BERROCAL RUIZ, P.; PEREZ CAMPS, J.; ALGARRA, V. M. "Pervivencia funcional del barrio de "Obradors" en Manises: la fábrica de cerámica "Palés S.L." como modelo". Butlletí Assoc. Valenciana d'Arqueología Industrial, nº 2, València, 1992, primavera-estiu, 5 pp.

BOLINCHES MOLINA, Josefa. "La cerámica del modernismo en los pueblos valencianos" en UNICERAM, nº 22, Asociación Valenciana de Empresarios de Cerámica, Manises, 1995, pp. 22-23.

BOLINCHES MOLINA, Josefa. "'El Trencadís' (1ª Parte)" en UNICERAM, nº 23, Asociación Valenciana de Empresarios de Cerámica, Manises, 1996, pp. 12-13.

BORREGO, M.; GUTIERREZ, S.; LILLO, H.; CASTRO, M. "Las fábricas cerámicas de Alicante. Los inicios de la industrialización". Canelobre, nº 16, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert., Alicante, verano-otoño de 1989, pp. 39-47.

CEBRIÁN i MOLINA, Josep Lluís. Taulells populars a Picanya: entre la devoció i els ocells, en Col.lecció Pont Vell Estudis Locals núm. 9, Ajuntament de Picanya, Valencia, 2005, pp. 3-84.

CERASPAÑA "Azulejos españoles en el Nueva York de los años 30" en Ceraspaña nº 10, ASCER, Iberamic Inc., Castellón, 2004, pp. 22-23.

COLERA DURÁ, M. Producción cerámica en Onda. 1920-1930. Ajuntament d'Onda, Onda, 2002, 22 pp.

ESTALL i POLES, Vicent Joan. La industria ceràmica en Onda. Las fábricas, 1778-1997. Monografías del Museo del Azulejo de Onda, I, Ajuntament d'Onda, Onda, 1997, 102 pp.

ESTALL i POLES, Vicent Joan."Ramon Castelló, almacén de azulejos en Casablanca". En Programa de Fiestas Fira 1999, Onda, Ajuntament d'Onda, 1999.

ESTALL i POLES, V. "La devoció en taulell. Les capelles devocionals de taulells d'Onda". En Guia de Onda, Ajuntament d'Onda, 1999.

ESTALL i POLES, Vicent Joan. "El desarrollo de la industria del azulejo. El caso de Onda", en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 184-199.

ESTALL i POLES, Vicent Joan. "A propòsit d'Historiografia de la ceràmica d'Onda" en Butlletí Informatiu de Cerámica, nº 68, Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa, Barcelona, 2000, pp. 21-24.

ESTALL, V- J.; PORCAR, J. L. "El desarrollo industrial y tecnológico durante el siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX en la industria del azulejo", en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de

marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 144-154.

ESTALL I POLES, Vicent. "A implantaçao e o desenvolvimento da indústria do azulejo em Onda e na província de Castellón", en Cores para arquitectura. Azulejaria valenciana, século XIII ao século XX. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2005, pp. 147-164.

ESTALL I POLES, Vicent. "El Quijote en la azulejería de Onda" en La cerámica española y Don Quijote, (Talavera de la Reina 2005-2006) [Catálogo de la Exposición], Empresa pública Don Quijote de la Mancha 2005, S.A. , Talavera de la Reina, 2005, pp. 146-161.

ESTALL I POLES, Vicent (dir.). Donació de la col.lecció de taulells Sergio León. Exposició temporal del 22 de juny al 15 de setembre. Fundació Museu del Taulell d'Onda, Onda, 2006.

ESTALL I POLES, Vicente. "La implantación y desarrollo de la industria del azulejo en Onda y la provincia de Castellón", en Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX. Tile Design in Valencia. From the middle ages through the early 20th century. Exp. Queen Sofia Spanish Institute, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 99-132.

ESTALL I POLES, Vicent Joan."La industrialización del azulejo en la Comunitat Valenciana: Onda y Castellón durante los siglos XIX y XX", en Dos siglos de Industrialización en la Comunitat Valenciana, cat. exp. Colegio Oficial de Ingenieros Superiores Industriales de la CV, Valencia, 2007, pp. 243-280.

FELIU FRANCH, Joan. "Los hornos cerámicos hasta la llegada del Horno Hoffmann". Actes II Congrés d'Arqueologia Industrial del país Valencià, Puerto de Sahunto, 1994.

FELIU FRANCH, Joan. "El Modernismo en la cerámica arquitectónica valenciana. El caso de Onda, 1890-1950" en IV Congreso de Historia y Filología, Castellón, Diputación de Castellón, La Plana, Nules, 1996.

FELIU FRANCH, Joan. La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX. Universitat Jaume I, Ed, electrónica, Col CDMagna, núm. 1, Castellón, 1999.

FELIU FRANCH, Joan. La arquitectura esmaltada. Cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX, Ajuntament d'Onda, Onda (Castellón), 2001, 211 pp.

FELIU FRANCH, Joan. Dinero color azul cobalto: el negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX. Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2005, 227 pp.

GIRONÉS i SARRIÓ, I. "Un nou taulell de la Purísima" en Almaig, XV, Asociación de Fiestas de la Purísima, La Nostra Terra (dir), Ontinyent, 1999, pp. 30-32.

GIRONÉS SARRIÓ, Ignasi. "La Clariana i la col.lecció ceràmica" en Almaig, XVIII, Asociación de Fiestas de la Purísima, Ontinyent, 2002, pp. 125-131.

GÓMEZ, Miguel A.; MARHUENDA, José. Las caras que nos contemplan. Edicions Locals, Novelda, 1999.

GUEROLA i BLAY, Vicent. La Pintura Ceràmica a Carcaixent. Estudi, Classificació i Catàleg Raonat. Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie, Vicerectorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M.I. Ajuntament de Carcaixent, Valencia, 2002, 424 pp.

JOSÉ I PITARCH, Antoni; DALMASES BALAÑÁ, Nuria de. Arte e Industria en España, 1774-1907. Ed. Blume, Barcelona, 1982.

MATEO, Vicent. Cerámica y hierro: descubrir el centro histórico. Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, 120 pp.

MARCO FRAILE, Ricardo. "La Poética de la arquitectura ecléctica: un mestizaje efervescente", en Dionisa Masdeu, cat. exp. Taller-Escuela de Cerámica de Muel, Diputación de Zaragoza, Muel, 2007; pp. 49-58.

MEDINA IÑIGUEZ, Joaquín; DOMENECH MIRA, Francisco J. "Retablos cerámicos de la villa de Caudete", Zahora, nº 25, Diputación de Albacete, Albacete, 1993, 211 pp.

MUSEU DE LA CERÁMICA D´ONDA. "Azulejos del siglo XIX y Modernistas. Fondos del Museo de la Cerámica de Onda", en ASCER, jul. 1996 [Exposición]. Onda, Museu de la Ceràmica d'Onda, 1996, pp. 4.

NAVARRO POVEDA, Concepción. "Retablos cerámicos de Santa María Magdalena localizados en Novelda". Revista La Santa, nº 8, Novelda, 1994, pp. 22-28.

OLIVARES I TORRES, Enric. Ceràmica devocional urbana d´Algemesí. Ajuntament d´Algemesí, Valencia, 2005, 118 pp.

OLIVARES I TORRES, Enric. Cerámica devocional d'interioor i rural d'Algemesí. Ajuntament d'Algemesí, 2007.

PARDO, José. Azulejos vicentinos. Asociación de la Pila Bautismal de San Vicente Ferrer, Valencia, 1995, pp. 8.

PEREZ CAMPS, Josep. "La cerámica valenciana en el siglo XX". Historia de la Cerámica valenciana, t. IV, Vicent García, Valencia, 1992, pp. 121-285.

PEREZ CAMPS, Josep. "Artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX". Forum Cerámico, nº 1, Asociación de Ceramología, Valencia, 1993, 38 pp.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Apostillas a 'Artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX", en Forum Cerámico, nº 2, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1994, pp. 37-38.

PÉREZ CAMPS, Josep. "La evolución de la azulejería valenciana entre 1860 y 1936", en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 171-181.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. 4. Els taulells de la fábrica de Francisco Lahuerta. Una florida policromia" en Gaseta Cultural de Manises, número 4 - maig 2001. Ajuntament de Manises, Manises.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Taulells per a una tintoreria." en Gaseta Cultural de Manises, número 45 - juny 2005. Ajuntament de Manises, Manises, 2005, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Modernisme (5)" en Gaseta Cultural de Manises, número 58- noviembre de 2006, Ajuntament de Manises, Manises.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Sant Antoni del Porquet" en Gaseta Cultural de Manises, número XX- junio de XXXX, Ajuntament de Manises, Manises.**

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Cartells publicitaris 1." en Gaseta Cultural de Manises, número 65 - juny 2007. Ajuntament de Manises, Manises, 2007, pp. 11.

PÉREZ CAMPS, Josep. "El Quijote en la cerámica de Manises", en La cerámica española y Don Quijote, (Talavera de la Reina 2005-2006) [Catálogo de la Exposición], Empresa pública Don Quijote de la Mancha 2005, S.A. , Talavera de la Reina, 2005, pp. 132-143.

PÉREZ CAMPS, Josep. "El modernismo en la periferia. Azulejería postmodernista de Manises en el norte de África: el caso de Melilla y Tetuán", en Tradición y Modernidad: la cerámica en el Modernismo. Actas del IX Congreso de la Asociación de Ceramología, Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, Asociación de Ceramología, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006, pp. 123-140.

PÉREZ CAMPS, Josep. "De la artesanía a la industria. El trayecto de ida y vuelta de la cerámica de Manises durante los dos últimos siglos", en Dos siglos de Industrialización en la Comunitat Valenciana, cat. exp. Colegio Oficial de Ingenieros Superiores Industriales de la CV, Valencia, 2007, pp. 281-294.

PEREZ GUILLEN, I. V.; MARTINEZ, F.; MECA, M. M.; MIQUEL, M.; TRESCOLI, V.; VALLES, V. Els panels devocionals a l´Alcúdia. Ajuntament, L'Alcúdia, 1990, 152 pp.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. Las azulejerías de la Habana: cerámica arquitectónica española en América. Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2004, 363 pp.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V. Pintura cerámica religiosa: paneles de azulejos y placas. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia, 2006, 394 pp.

PÉREZ-LIZANO, Manuel. "Distinciones biográficas", en Dionisa Masdeu, cat. exp. Taller-Escuela de Cerámica de Muel, Diputación de Zaragoza, Muel, 2007; pp. 9-42.

PEREZ ROJAS, Javier. "La naranja en las decoraciones cerámicas". Historia de la naranja, Prensa Valenciana, València, 1991, pp. 421-423.

PORCAR, José Luis (dir). Manual Guía Técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos. ITC, Castellón, 1987.

QUER, Francisco. "Fabricación de azulejos de Valencia". Cerámica Industrial y Artística, Año II, nº 6, abril 1932.

QUER, Francisco. "Fabricación de azulejos de Valencia". Cerámica Industrial y Artística, Año II, nº 8, junio 1932.

SANSANO, I. Escenes de la vida de Crist segons Ismael Mundina. Ermitori de El Salvador, Onda, Agost 1996. Textos de V. Estall y I. Sansano. Onda, Ajuntament, 1996, 6 pp.

SACS, Joan. Cerámica Industrial y Artística,

SANZ GISBERT, Eva. El Patrimoni Industrial de Paiporta: El Rajolar de Bauset, Ajuntament de Paiporta, Museu de la Rajoleta de Paiporta, Xarxa de Museus de la Diputació de València, Valencia, 2000, 85 pp.

SCHÜTZ, Ilse. "Anotaciones complementarias en torno a los datos sobre artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX" en Forum Ceramico, nº 2, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1994, pp. 36-37.

SEGURA MARTI, José María. "La col.lecció de retaules ceràmics del Museu Arqueològic Municipal d'Alcoi, II". Revista de Moros y Cristianos, Alcoi, 1988.

SEGURA MARTI, José María. Catálogo de paneles cerámicos devocionales de l'Alcoià - El Comtat (Alicante). Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1990, 255 pp. 16 láms.

SENDRA BAÑULS, Fernando. Plafons ceràmics i imatges devocionals a la Marina Alta (Alacant), Ajuntament de Pego, Pego (Alicante), 1995, 154 pp.

SENDRA BAÑULS, F. "Un art menor als carrers d'Agullent: Els plafons ceràmics devocionals (s.XVIII-XX)" en Almaig, XIII, Asociación de Fiestas de la Purísima, Ontinyent, 1997, pp. 184-187.

SENDRA BAÑULS, F. "Els plafons ceràmics devocionals a Benicolet, Benigànim, Llutxent, Pinet, La Pobla del Duc i Quatretonda" en Almaig, XIV, Asociación de Fiestas de la Purísima, La Nostra Terra (dir), Ontinyent, 1998, pp. 98-105.

SUBIAS, Mª Pía. "La cerámica arquitectónica en Cataluña" en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 155-170.

SUBÍAS, Pia. "Creadores modernistas" en La cerámica española y su integración en el arte, 7 de noviembre de 2006- 4 de febrero de 2007. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia, 2006, pp. 29-40.

VILLAVERDE, Monserrat. "La cerámica aplicada en la arquitectura modernista de Cuba", en Tradición y Modernidad: la cerámica en el Modernismo. Actas del IX Congreso de la Asociación de Ceramología, Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, Asociación de Ceramología, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006, pp. 203-214.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Avec - Gremio

Patrocinado por:

textosimatges
Servicios Gráficos

UNIÓN DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Construcciones
DANIEL ROCA, S.L.
www.danielroca.com

20. Alfarería tradicional.

Introducción.

Bajo esta denominación reunimos aquellas producciones de cerámica de uso cotidiano y básico, esenciales para la vida del hombre y para los procesos productivos elementales, que han estado vigentes como objetos indispensables hasta hace unos pocos años. Ha sido definida como producción preindustrial para un modelo de sociedad rural de base agraria, pero no debemos olvidar que en el ámbito urbano también ha sido esencial hasta el desarrollo de servicios como el agua corriente, el uso de frigoríficos, la cocción con combustibles limpios de gas o eléctricos, etc. Con ella se solucionaban en el pasado aspectos indispensables para la supervivencia, como el transporte y almacenamiento de agua y líquidos, la conservación de alimentos, su preparación, la cocción, el servicio de éstos en la mesa, y aún otros como la captación de agua, la pesca, el procesado semiindustrial de alimentos y un largo etcétera de otros usos y procesos, los cuales intentaremos concretar a lo largo del presente texto. La alfarería incorpora las técnicas más básicas de la cerámica y formas consuetudinarias que nacieron en la Antigüedad, aunque nuestros usos y técnicas deben mucho al medioevo musulmán, ya que la base técnica y formal más inmediata en la Península Ibérica se refiere ineludiblemente a ella. Precisamente el hecho de formar parte de la cultura tradicional como algo básico y cotidiano exige que resuelva los problemas del día a día del modo más económico y eficiente posible. Por ello las técnicas empleadas en su confección son sencillas y prácticamente universales, habiéndose mantenido casi inalteradas a lo largo de los siglos. Hoy en día ya forman parte de un modo de vida pretérito, y elementos como los cántaros, las cazuelas, las ollas, las tinajas, etc. han desaparecido radicalmente de nuestra vida, especialmene en el medio urbano. Sin embargo, aún sobrevive su uso en el ámbito de las contumbres tradicionales ligado a fiestas, platos típicos, juegos populares, aunque ello no garantiza su pervivencia en el futuro. Constituye, eso sí, un bagaje cultural singular que es la base de la comprensión de muchos aspectos de la sociedad del pasado.

Al ser bienes de uso diario su comercialización solía ser directa y cotidiana, bien desde calles específicas como ocurría en el medievo, en los mercados o sus aledaños, como ocurre con el Mercado Central o el mercado de Ruzafa, que estaban rodeados por comercios para su venta aún no hace muchos años, o con ferias específicas en las que productores y clientes podían intercambiar productos sin intermediarios, como en la feria de la *Escuradeta* de Valencia que se instala entre la festividad de la Virgen de los Desamparados y el Corpus en la plaza de la Catedral.

Ese rasgo de producción para el día a día no debe engañarnos, ya que la alfarería se transformó, especialmente entre finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, en un verdadero producto semiindustrial dedicado al consumo de masas, llegando a reportar notables beneficios en la economía regional y local. Ello fue posible por la aparición de mercados urbanos lejanos en los que un elevado número de clientes demandaban productos especializados, de calidad y de bajo coste, que no podían ser ofrecidos por las alfarerías locales. Un ejemplo de ello ocurrió por ejemplo en Agost y conllevó la especialización productiva hacia la alfarería de agua, al abastecer además de los mercados locales, núcleos urbanos como Madrid, e incluso ciudades alejadas como Argel, Tánger, Melilla, Marsella, etc.. Ese fenómeno no fue un hecho aislado sino que en la historia de la alfarería se repite en muchos centros impulsado por factores históricos coyunturales. Así, la aparición de productos de cierta calidad destinado a necesidades concretas, puede catapultarlo y convertirlo en una fuente importante de ingresos económicos, más si pensamos que los núcleos alfareros del pasado tenían poblaciones escasas dedicadas muchas veces, por efecto de esa creciente demanda, al monocultivo cerámico. Por otra parte, la situación política y social española del siglo XX, con el retraso en la industrialización y en la organización de la vida urbana provocado por la autarquía franquista, trajo consigo una cierta recuperación de esta industria e incluso una mayor perduración que en otros lugares de Europa. De ese modo, España se convirtió a finales de los años sesenta y primeros setenta del siglo pasado en el último laboratorio europeo indispensable para documentar técnicas y saberes tradicionales relacionados con la llamada "cerámica popular", dentro del movimiento de revalorización folklorista y etnicista de las artes del pueblo (Seseña, 1974, Vossen, Kopke y Seseña, 1975, etc.).

Organización y características técnicas de la producción.

El actual territorio de la Comunidad Valenciana ha sido prolífico en centros alfareros. En el medioevo quizás el más singular fue Paterna, pero la producción de alfarería fue la base de desarrollos más elaborados en muchas poblaciones, como Manises e incluso Alcora. Históricamente, hasta mediados del siglo XX, sobrevivían muchos centros de alfarería que vamos a recordar dentro de unas coordenadas socio-laborales que ha descrito Pérez Camps (1992:125) definiendo sus rasgos característicos: se trata de producciones realizadas con gran economía de medios técnicos por talleres de pequeño tamaño y carácter familiar, en los que predomina un sistema de producción con escasa división del trabajo, que se identifican con el ámbito social, rural o urbano al que se destina su producción, esencialmente para usos domésticos y actividades derivadas de la agricultura.

En la producción tradicional, todo el trabajo cerámico se realizaba en el taller o se coordinaba por el mismo. Desde la extracción de tierras a la elaboración de los óxidos para las cubiertas vítreas de plomo, la conformación y la cocción. La materia prima solía extraerse de arcillas locales, por lo que la cercanía de las fuentes de arcilla, el agua, a los combustibles vegetales, etc. condicionaban enormemente la localización de los talleres y su especialización. Así, si las arcillas eran sílico-ferruginosas, podía establecerse un centro destinado a cerámicas con propiedades refractarias destinadas para el fuego; si eran calcáreas, lo más apropiado era la fabricación de contendores para agua, etc.

El procesado del barro se realizaba en cada taller, pasando por la fase de rotura de los terrones, molienda básica con mazas o con carretillas de rollos de piedra en las eras, tamizado y posterior inmersión para el levigado.

Luego venía la sedimentación del barro dejándolo evaporar en las balsas, su amasado y su reserva en el pudridero.

La conformación tradicional se ha realizado siempre mediante el torno o rueda rápida de alfarero, indicativo de grandes niveles de demanda de producto, no existiendo ningún taller en el territorio valenciano en el que se haya detectado el uso de la torneta o la conformación por rollos, como lo había en zonas próximas como Mota del Cuervo o Villarrobledo. Quizás la única excepción son las tinajas que solían modelarse con rollos y completarse con retoques de torneado. A pesar de que la mujer participa en la alfarería valenciana, ésta ha sido en general una especialidad del hombre y un trabajo que exige dedicación a tiempo completo. El torno solía ser de doble rueda, la inferior de gran diámetro para impulsarla con el pie, y plato alto para modelar. Sin embargo en los casos de mayor exigencia en volumen de producción y en momentos muy avanzados del siglo XX, como las alfarerías de Agost, las ruedas llegaron a mecanizarse con motores de gasolina o eléctricos que trasmitían su fuerza mediante cintas.

Las técnicas decorativas suelen ser simples: incisiones, pintura con óxidos como en Traiguera donde se aplicaban trazos con pincel-peine, aplicaciones con barbotina líquida formando dibujos con algo de relieve, como en Agost, según la técnica llamada *bordat*. En Castelló de Rugat se cubría el cuerpo de las tinajas con un engobe de tierra blanquecina para aclarar su superficie y luego se decoraba con una pincelada de óxido de hierro en la parte superior. Como revestimiento vítreo se utilizan las cubiertas de plomo (en general sulfuros y en pocos casos óxidos) y sobre lebrillos, tinajas, cántaros, picheles, etc. es frecuente su teñido con óxido de cobre dando lugar a unos vidriados de color verde hoja muy vistosos frecuentes en Llíria o Valencia, lo que dió fama a la alfarería valenciana que llegó a exportarse a las Baleares en siglos pasados, como vemos en inventarios testamentarios del siglo XVIII. En algunos centros, como Chiva, se añadían a estas cubiertas pinceladas de manganeso. En Segorbe se acompañaban además con aplicaciones plásticas realizadas a molde con la efigie de la Virgen de la Cueva Santa. La alfarería de fuego, de la que eran reconocidas las producciones de Alaquàs y Vall d'Uixó, se recubría con un vidriado de plomo por el interior para facilitar su limpieza y hacer las piezas más perdurables. Por otra parte, el desplazamiento de alfareros entre centros más o menos lejanos ha promovido históricamente la difusión de unas tipologías y técnicas entre varios lugares, como ha ocurrido con Llíria, Alcira o Burjassot, donde se asentaron alfareros de Villar del Arzobispo.

La economía de medios era también esencial en la cocción. Los hornos solían adaptarse a la capacidad productiva del taller y a los ritmos de trabajo establecidos. Derivaban de la vieja tecnología del horno vertical de tiro directo y doble cámara, con cenicero y hogar abajo, piso o parrilla para separar la cámara de combustión del laboratorio, y generalmente cubierta de bóveda para mejorar el rendimiento térmico. En Agost, por ejemplo, se llegaron a usar grandes hornos de hasta tres niveles, capaces para una decena de miles de objetos, en cuya cámara inferior se podía cocer material, ya que en el fondo disponía de un banco o *sagen*.

El conocimiento de la microhistoria y la producción de los diversos centros alfareros se ha incrementado en los últimos años gracias a las investigaciones desarrolladas sobre Agost por Ilse Schutz y el Centro Agost-Museo de Alfarería, Alcora por E. Grangel, Alfara por J. Bolinches, Ayora y Chiva por S. Sabini, la Marina por V. Aranda, l'Alcoià, el Comtat y Manises por J. Pérez Camps, Petrer por Mª. C. Rico, Traiguera por J. Ferreres y M. Rosas, entre otros.

Centros alfareros de los siglos XIX y XX.

Es sabido que durante los siglos anteriores al actual se fabricó alfarería o barro ordinario (tejas, ladrillos) en unas 96 localidades de la Comunidad Valenciana, que enunciamos en la tabla 1. Ésta no es una cifra cerrada ya que es probable que se produjera en otros muchos lugares, como ocurrió en Ayora (Sabini, 1996), en Castelló de Rugat, llamado popularmente Castelló de les Gerres, o en Ollería, conocida en el pasado como Alquería de les Olles (Seijo, 1977: 182; Pérez Camps, 1992). Además no contabilizamos la totalidad de las localidades con tejares o ladrillares que, ocasionalmente, podían producir alfarería por la llegada periódica de alfareros que trabajaban a la rueda para hacer loza ordinaria, como se ha documentado históricamente en diversos centros. Nuestra aproximación a estos lugares no puede ser exhaustiva, pero abordaremos los aspectos más destacados de los que podemos considerar fueron los principales, obtenidos en su mayoría por recientes investigaciones.

Agost (Alicante). El botánico Cavanilles ya señaló a finales del siglo XVIII la existencia de producción alfarera. Posteriormente, Madoz cita tres alfarerías en 1845 y el catálogo de la exposición Agrícola, Industrial y Artística de Alicante de 1860 relaciona objetos de barro cocido de esta población. En 1878 es mencionada por Orozco, pero Ferrándiz Ponzó destacó en 1901 que la industria era importante, había crecido en la segunda mitad del siglo XIX y exportaba al norte de África y Marsella (Seijo, 1977). Figueras Pacheco y Elías Tormo completan las noticias sobre alfarería en la población hasta la aparición de otros trabajos de J. Llorens Artigas y Corredor Mateos, C. Nonell, N. Seseña, R. Vossen, W. Kopke y F. G. Seijo, quien realizó la primera aproximación de detalle describiendo la producción y la nómina de alfareros a finales de los años setenta. Finalmente, en las dos últimas décadas, la dedicación de Ilse Schütz consiguió la fundación de un museo de alfarería y profundizar enormemente en el conocimiento de la historia y de la producción alfarera de la localidad (Schütz, 1988, 1992a, b, c; 1993, 1994, 1996a, b; 1997, 2000, 2006).

Agost encarna un modelo de industria alfarera especializado, dedicado al monocultivo cerámico con una clara orientación a la exportación tanto interior como exterior, ya que surtía centros del Magreb (Argel y Orán), del mediodía francés como Marsella e incluso puntos del Caribe como Cuba. Factores como el desarrollo del ferrocarril y la creación de la línea Madrid-Alicante con un tren que durante el mes de agosto transportaba a los veraneantes y que era conocido como el

Tabla 1. Localidades con producción tradicional de alfarería, tejas y ladrillos en los siglos XIX y XX.

	Alfarería de blanco	Alfarería vidriada	A. Fuego	A. Agua	Tejas	Ladrillos
Ademuz.	Sí*					
Agost.	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí
Alaquàs.			Sí			
Albal.					Sí	Sí
Albalat dels Sorells.					Sí	Sí
Alcora.	Sí	Sí		Sí		
Aldaia.				Sí	Sí	
Algar del Palància.	Sí					
Algimia de Alfara.						
Alfara d'Algímia.	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí
Altea.	Sí*					
Ayora.	Sí*					
Alzira.	Sí	Sí	Sí	Sí		
Altura.	Sí*					
Benaguasil.						
Benasal.	Sí*					
Benejama.	Sí*					
Benicarló.	Sí					
Benidoleig (teulera)					Sí	
Benigànim.	Sí*					
Benissa (teulera)					Sí	
Bétera.					Sí	Sí
Betxí.	Sí*					
Biar.		Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Bunyol.	Sí*					
Burjassot.				Sí	Sí	Sí
Canals.	Sí	Sí	Sí	Sí		
Callosa d'Ensarrià.						
Carceler.	Sí*					
Càrcer.	Sí*					
Castelló de Rugat.						
Castellón.	Sí*					
Corbera.	Sí*					
Culla					Sí	Sí
Cullera.	Sí*					
Dénia-Jesús Pobre (teulera)					Sí	
Eslida.	Sí*					
Foios.					Sí	Sí
Font Coberta-Pedreguer (teulera)				Sí		
Gandía.	Sí*					
Gata (teulera).					Sí	
Godella.	Sí*					
Jalón.	Sí*					
Lliria.	Sí	Sí		Sí		
Manises.		Sí				
Massamagrell.					Sí	Sí
Mislata.	Sí*					
Moixent.	Sí*					
Montcada.	Sí*					
Morella	Sí*					
Murla.						
Ollería.						
Olocau del Rey.	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí
Onda.	Sí	Sí				
Ondara (rajoles)						Sí
Onil.	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí
Ontinyent.					Sí	
Orba.	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí
Orbeta.	Sí	Sí	Sí		Sí	Sí
Orcheta.	Sí*					
Paiporta					Sí	Sí
Paterna.				Sí		
Pedreguer (teulera)					Sí	
Pego (teulera)					Sí	

Tabla 1. Localidades con producción tradicional de alfarería, tejas y ladrillos en los siglos XIX y XX.

	Alfarería de blanco	Alfarería vidriada	A. Fuego	A. Agua	Tejas	Ladrillos
Penyíscola.	Sí*					
Petrer.	Sí	Sí		Sí		
Picassent.					Sí	Sí
Poble Nou de Benitatxell					Sí	Sí
Polop.	Sí*					
Potries.			Sí			
Quart de Poblet.	Sí*				Sí	Sí
Requena.	Sí*					
Ribesalbes.		Sí				
Riba-roja de Túria.					Sí	Sí
Sagunt.	Sí*					
Sax.						
Segorbe.	Sí	Sí	Sí	Sí		
Senija (teulera, fornets).	Sí			Sí	Sí	
Siete Aguas.	Sí*					
Torreblanca.	Sí*					
Torremanzanas.	Sí*					
Torrent.	Sí*					
Torres-Torres			Sí			
Traiguera.	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí
Utiel.	Sí*					
Valencia.	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí
Vall d'Uixó.	Sí	Sí	Sí			
Villafamés.	Sí*					
Villalonga.	Sí*					
Villar del Arzobispo.	Sí	Sí	Sí		Sí	
Vila-Real.	Sí*					
Xàbia.	Sí*				Sí	Sí
Xaló (teulera, estris)	Sí				Sí	Sí
Xàtiva.	Sí					
Xiva.	Sí	Sí			Sí	

(*) Sin continuidad a la fecha de hoy.

"tren del botijo", ya que en él éstos se vendían con agua para los viajeros, contribuyeron a la difusión de los botijos de Agost (Pérez Camps, 1992: 131). Los estudios de Ilse Schütz han evidenciado además el crecimiento y desplazamiento de las alfarerías desde el núcleo urbano, calle Alfarerías, al extrarradio en el barrio de la calle Teulería. Destaca por sus botijos blancos realizados con barro a la sal, en ocasiones "bordados" (Fig. 653), es decir decorados con barbotina (Schütz, 2000), de los que se hacían más de treinta modelos, algunos diseñados para mercados distantes y con morfologías particulares de esos lugares como los modelos "Santander", "Catalán", "Ocaña", "Valenciano", Madrileño", locales como el "chato" o de fantasía, como el "novia", "gallo", "tambor", "coronado", "col", "tonel", "rollo", etc. También se hacían cantarillas para beber, con o sin "reja" (filtro), y cántaros de muy variados tipos (manchego, pinosero, gandiano, vilero, aragonés, senyoreta, etc.) (Fig. 654). Se ha documentado también una producción histórica de alfarería vidriada en verde de cobre o melado oscuro teñido con *cagaferro* (picadura de hierro) (Fig. 655) con la que se hacían ordeñadoras, cántaros "de invierno" o de aceite, medidas, orzas, etc., que fue desplazada por la obra para agua (Fig. 656) y se mantiene hoy en el taller de Juan Pedro Mollá Gomis.



(Figura 653). Botijo "bordado" tambor, de Agost. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3418.



(Figura 654). Cántaro de Agost. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3547.



(Figura 655). Mortero vidriado de Agost. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3423.

Desde los años setenta se intentó una producción decorativa encabezada por el taller de José Piqueres. Son de destacar también en renovación los nombres de José



(Figura 656). Alfarería de agua de Agost. Museo Nacional de Cerámica.

Martínez Torregrosa, Emili Boix, José Mollá, Roberto Ivorra, José Ramón Castelló y Francisco Mollá. Las formas tradicionales se llegaron a pintar en frío de lo que fue ejemplo el taller de José Román Román (Schutz, 1992). Las muestras de la creatividad popular no se limitaban al objeto seriado, como evidencian algunos panteones del cementerio local.

Los talleres poseían hornos con tres pisos, cámara de combustión con *sagen* y dos plantas, capaces para cerca de 10.000 objetos. Se calcula que en 1926 se llegaron a producir entre 9.000 y 11.000 piezas diarias. La Guerra Civil y la posterior Guerra Mundial supusieron un momento de crisis, pero tras las contiendas y para recuperar la distribución en 1947 se creó la "Compañía Exportadora de Agost, Petrel y Sax" que funcionó hasta 1955. En el siglo XIX existían nueve o diez obradores que aumentaron hasta los 23 en 1926. En los últimos años han subsistido 13 alfarerías pertenecientes a las familias Beneyto, Boix, Ivorra, Mollá, Pons, Piqueres, Torregrosa y Vicedo, apellidos más constantes entre los alfareros de la localidad. Muchas de sus piezas iban marcadas con estampillas.

La memoria gráfica y material de la alfarería de Agost ha sido recopilada en múltiples estudios ya citados, pero sus protagonistas han sido dados a conocer en el "Álbum de la Alfarería de Agost" (Schütz y Rodríguez-Manzaneque, 2004) y por la acción de su dinámico museo.

Alaquàs (Valencia). Con producción desde época medieval, se especializó en alfarería para fuego como ya nos indica Cavanilles (1792). En los años cincuenta contaba con seis alfarerías que se redujeron a dos en los años setenta, las de Vicente Martí Barberá, que se remonta al año 1840 (Pérez Camps, 1992: 147), y Francisco y José Serrano, situada en la plaza del antiguo barrio de olleros según recogió Seijo (1977: 184).

Propias de la localidad eran las cazuelas hondas (Fig. 657), otras llanas para el arròs al forn, pucheros de dos asas y otros con un asa y pico, así como chocolateras y cafeteras.



(Figura 657). Cazuela de Alaquàs. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3495.

Se conoce alguna marca impresa de sus talleres sobre cazuelas de gran tamaño.

Alcira (Valencia). Centro conocido por referencias de Madoz (1845), contaba en los pasados años setenta con un solo taller, el de Rafael Martínez (Seijo, 1977: 185). Su producción se encontraba diversificada ya que era tradicional la alfarería de agua pero se amplió a las cazuelas para *arrós al forn y rossejat*. Entre las formas tradicionales se encontraban dos morfologías de cántaros, uno de "culo estrecho", con pitorro, y otro de "culo ancho" con boca de capuchino. Un tercer cántaro era denominado cantarell de Lliria y poseía boca de cáliz y tapadera. Se fabricaban además botellas, bebederos para aves, orzas y macetas (Fig. 658). El último taller perteneció a Bernardo Martínez Segura (Pérez Camps, 1992: 145).



(Figura 658). Ordeñadora de Alzira. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3474.

Alcora (Castellón). En el siglo XVIII existían catorce alfares en Alcora, antes de fundarse la Real Fábrica. Madoz constata doce alfarerias en la localidad. A finales de los años setenta la alfarería de los Nomdedeu es mencionada por diversos estudiosos como Carmen Nonell, Rudiger Vossen, Llorens Artigas o F. G. Seijo. Recientemente ha merecido un extenso estudio de E. Grangel y V. Falcó (2003).

Su producción se centraba en cántaros, para transporte de caballería o menor, para la casa, cántaras de pico o marraixes, cocios, tinajas, *gerras* aceiteras, lebrillos, morteros y huchas, botellas de borde rizado, tinajas capaces de hasta trescientos litros, y también botijos, macetas y comederos y bebederos de animales.

Alfara de Algimia (Valencia). El centro es bien conocido gracias a los estudios de J. Bolinches Molina (1994, 1997). Madoz refiere que existían tres alfarerías, las de Pavía, Torrejón y Nadal, y se sabe que en 1811 trabajó también Vicente Escriche de Murviedro. Vicente Pavía Compañ fue el último alfarero activo hasta 1960, año de su fallecimiento y fin de una larga saga. Una de las producciones más peculiares era el *cànter de cul estret*, vidriado en verde, pero también se hacían botijos, cantarillas, escurridores, morteros, jarras y *cànters de cul ample*, lebrillos, orzas, tinajas y hasta elementos decorativos de carácter arquitectónico.

Biar (Alicante). F. G. Seijo e I. Schütz, recogiendo palabras de Castañeda y Alcover, basadas incluso en testimonios del cronista del siglo XVIII José Castelló, indican que fabricó material de construcción y obra para fuego y agua, y también que era un centro productor de miel que solía exportarse en unos vasos típicos elaborados en la localidad, distinguibles por un sello impreso con las armas de la villa. Cavanilles menciona que 800 vecinos se dedicaban a fabricar ollas y cántaros, haciéndose al año 112 hornadas de éstos, y 100 de aquellas, además de 175.000 tejas. También dice que el barro para cántaros se extraía de la greda blanquecina de la falda oriental del cerro del castillo, o de la partida de Alér. Con ello se preparaba barro a la sal. Para las ollas se

extraía barro rojo de Banyeres, cociéndose dos veces, el barro en el primer fuego y la cubierta de barniz en el segundo. La alfarería de Biar arranca al menos en el siglo XVI ya que es citada por Viciana, quien sitúa el barrio alfarero extramuros, a espaldas del castillo, en la calle Carriles. Seijo indica que sus hornos son pequeños, de caldera rectangular, bóveda de medio cañón y cámara cilíndrica, como los de Orba y Orbeta. Este autor resume las noticias históricas de Biar antes del estudio sobre la producción de loza fina que mencionara Madoz en 1845, realizado por Ilse Schütz (1991, 1993) y que constituye hoy por hoy la aproximación más completa.

La producción de la localidad incluía cerámica para fuego como ollas carenadas, ollas ovales o porronas y *setrills*, *gerronets* y tinajas en alfarería vidriada. En cerámica sin vidriar se hicieron orzas, cántaros y botellas, así como los botes para miel que se mandaban a localidades lejanas.

La alfarería se ha perdido actualmente y sólo se mantiene el taller de loza decorada de Maestre, pero la obra basta se realizó por los alfareros Jaime Crespo, Andrés Nicolás Quiles, Cristóbal Román, último cantarero según Ilse Schütz, y Andrés Molina, cuyo descendiente fue el último taller que mantuvo la ollería hasta 1930 según esta autora (Pérez Camps, 1992: 137, Schütz, 1991).

Burjassot (Valencia). Centro próximo a Valencia con una alfarería registrada en los años setenta (Seijo, 1977: 187) propiedad de Vicente Burgos y luego heredada por su viuda Consuelo Suay, todavía en activo por sus sucesores. Se conoce la existencia de otro taller operativo entre 1914 y 1932 propiedad de José Muñoz (Pérez Camps, 1992: 149).

Fabricaba grandes tinajas, macetas y otros elementos para jardines, relieves escultóricos, etc.

Canals (Valencia). Cavanilles ya refiere la existencia de alfarería en esta localidad donde se fabricaban ollas, platos y cántaros según aquel autor, ocupando a unas 200 personas, incluso a 22 maestros. La producción de algunos de los talleres llegaba a las 13 hornadas anuales. En el siglo XIX Madoz cita una cifra semejante, con 24 talleres, y Seijo recoge que en 1930 aún existían 9, cinco en 1956 y tres en el momento de redactar su libro, que pertenecían a Ricardo Micó Molla, Vicente Felipe Cuenca y a la vda. de Enrique Sancho Requena (Seijo, 1977: 192). A principios de los años noventa permanecía activo sólo uno (Pérez Camps, 1992: 144; Vila Moreno, 1995).

La producción se centraba en alfarería sin vidriar con lebrillos, huchas, ánforas, macetas, floreros, búcaros, bastoneros, bebederos, y alfarería para fuego con peroles como el *butxaet alacantí*, el *perol valencià* o la cazuela *cassola fonda butxaeta* (cazuela panzudita honda). También se fabricaba una tinaja o *gerro* tradicional (Fig. 659).



(Figura 659). Gerró de Canals. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3451.

Castelló de Rugat y Ràfol de Salem (Alicante). Sitos en la Vall d'Albaida son centros tinajeros conocidos desde mediados del siglo XIX por noticias de Madoz, que trabajaban con el procedimiento del urdido. En Ràfol se ha documentado el taller de Manuel Pastor por la marca impresa en una tinaja (Pérez Camps, 1992: 141). La producción pasó de grandes tinajas para vino a otras menores para aceite a principios del siglo XX tras la crisis de la filoxera, llegando a capacidades de 24 arrobas, que finalizó en los años sesenta por las mejoras industriales introducidas. Es típica la forma llamada *alcaisseria* o decantador de aceite por flotación que posee un vertedero lateral cuyo orificio de alimentación se sitúa a unos veinte centímetros de la base. Las tinajas solían ser ovales, sin cuello y con reborde redondeado (Pérez Camps, 1992: 141).

Lliria (Valencia). Seijo recoge la mención a seis alfarerías existentes ya en el siglo XVIII, según indica Cavanilles. A mediados del siglo XIX funcionaban tres y en 1910 existían cinco, dos de ellas especializadas en tinajas (Pérez Camps, 1992: 151). En los sesenta Vossen y Seseña conocieron sólo a Juan Rubio Alamá y a su ayudante Juan Llimerá Jordán, originario de Benaguacil. Hacían cántaros de "culo ancho" y de "culo estrecho", lebrillos, botijas y botijos, bebederos, macetas, en cerámica lisa y vidriada.

Manises (Valencia). A pesar de que la población es conocida principalmente por la loza decorada, se fabrica todavía hoy loza ordinaria. Seijo documenta en 1977 varias fábricas. La de José Gallego producía loza de color rojo, con vidriado de plomo sobre pasta ferruginosa, una tradición local que se remonta al menos al siglo XVIII como ha demostrado J. Pérez Camps, con pucheros, teteras, jarros panzudos, lecheras, tazones y tazas. Remigio García fabricaba cazuelas cuadrilongas, fuentes ovales, juegos de café, ponche, sangría, *escuradeta*, etc. Con producción similar estaban los talleres de Vicente Mora y la firma Hijos de Enrique Vilar. Vicente López Ruiz producía cacharrería en tres colores (verde, melado y marrón o negra), mientras Ismael Mora fabricaba loza amarilla moteada en verde produciendo orzas, morteros, lebrillos, etc. Finalmente Miguel Gallego se especializó en macetas, y se obra loza en amarillo y verde en fábricas como la de Antonio Palanca.

Olocau del Rey (Castellón). La alfarería de la localidad ha merecido un estudio de Ilse Schütz (1999). Mencionada por Madoz, poseía talleres de alfarería negra (vidriada) y ordinaria, así como fábricas de loza estannífera. Se conocen las familias Castel, Salvador y Balfagón. Se conserva aún la estructura del taller de los Castel, en la que un azulejo indica que perteneció a Ramon Morraja en 1796. La producción cesó hacia 1960.

Se fabricaban cántaros con decoración pintada al pincel-peine, botijos, y otros objetos de alfarería negra, es decir con vidriado y mandil, así como medidas para vino, lebrillos, aceiteras, tinajas, etc.

Onda (Castellón). Las noticias sobre alfarería de esta población se inician con Madoz en el siglo XIX y prosiguen con J. Llorens Artigas. La alfarería pertenecía a las familias Sorolla Sansano y Salvador José Benedito, y F. G. Asenjo indica que sus fundadores eran originarios de Ribesalbes. En un anuario comercial de 1910 Pérez Camps recoge los nombres de Antonio y José Diago y José Marimón.

Entre su producción destacaban los *botijos del pardalet*, con tres asas y varios pitorros, que se llenaba por abajo saliendo el agua por el *biquilló*. Recientemente la alfarería de la localidad ha sido objeto de una publicación (Estall, 1996; Àlvaro i Felix, 2002) que recoge anteriores aportaciones.

Onil (Alicante). F. G. Seijo resume las referencias históricas sobre este centro tomadas de Castañeda y Alcover y Cavanilles, quienes refieren que se usaba barro blanco para alfarería de agua al que se añadía sal para hacer las alcarrazas, con una producción total de 40 hornadas anuales. Madoz indica que existían cuatro talleres a mediados del siglo XIX. En los años setenta del siglo XX Vossen documenta las alfarerías de Virgilio Santonja, fabricante de material de construcción, orzas y morteros, y de Salvador José Tortosa, con cerámica artística y alfarería vidriada y sin vidriar que subsistió hasta los años ochenta. Seijo indica la existencia de un tercer taller, al tiempo que menciona que de Onil salían cuadrillas de tejeros, llamados *teulers* o *castellers* para fabricar tejas y ladrillos en alfares castellanos, que estaban formadas por el oficial o *tallador*, el placero, el pilero, el terrero, el allegador y la *xarrandadora*.

La producción tradicional se centraba en lebrillos, morteros, tinajas, macetas, confiteras para preparar el dulce de calabazate, cántaros, *cossis, servidores* o dompedros, barreños, etc. y su mercado habitual eran las poblaciones de Alcoy, Cocentaina, Villena, Pinoso y Benidorm, y también Yecla y Jumilla. Son características sus orzas de cuatro asas con vidriado de plomo vertido en el exterior como mandil o *davantal*, cubriendo parte del tercio superior (Pérez Camps, 1992: 136).

A finales de los años setenta se producían sólo ladrillos y macetas, especializándose posteriormente en material de construcción moldeado.

Orba y Orbeta (Alicante). Situadas a la entrada de los valles de Laguart, Polop y Pego (Aranda, 1995), son centros tradicionales de producción de ollas y cántaros citados por Madoz. F. G. Seijo reúne las noticias antiguas recogidas por Castañeda y Alcover, Orozco y Figueras Pacheco. Según este autor, Orba se especializó en alfarería de agua y Orbeta en la de fuego, indicando que a finales de los años setenta del pasado siglo quedaban cuatro alfarerías, dos dedicadas a loza ordinaria, otra a baldosa basta y otra mixta, supervivientes de las seis fábricas que habían existido una década antes. A principios del siglo XX funcionaban seis alfarerías regentadas por las familias Aranda, Berenguer, Fluixá y Zaragoza. El estudio más completo del taller y de la comarca de la Marina Alta se debe a Aranda y Gisbert (1989).

La producción tradicional de Orbeta, realizada en cinco talleres según indican Aranda y Gisbert (1989), se centraba en ollas, cafeteras, chocolateras y cazuelas de varios tamaños, como la *cassola fonda* y la pequeña llamada olleta o *perolet* en la que se hacía el plato sinónimo que se cocina en el campo durante la Pascua con conejo, butifarra, sobrasada, salchicha y un huevo escaldado. Se vidriaban con galena. Seijo pudo conocer un antiguo horno abandonado aún en pié aunque ya ninguna fábrica se encontraba en activo. Los talleres cerraron a finales de los años cincuenta.

De Orba destaca el cántaro (Fig. 660), de base ancha y cuerpo panzudo, que excepcionalmente se vidriaba por el exterior en color verde obtenido con sulfuro de plomo y sulfato de cobre. Se fabrican bebederos y comederos para aves de corral y conejos, lebrillos, macetas, morteros, tinajas, piletas o *picas* (reposaderos) para aljibes, así como cántaros anguileros.



(Figura 660). Cántaro de Orba. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/3519.

Según Seijo, la gente del oficio se denominaba localmente *canterer* y heredaban éste de sus padres. Se dedican a ello las familias Berenguer, Fluixà, Prats, Reda, Rochell y Sendra.

Paiporta (Valencia). Población cercana a Valencia en la que ha sido musealizada recientemente una antigua fábrica de ladrillos llamada *"el rajolar de Bauset"* perteneciente a Francisco Bauset Martínez y Teresa Masià Miralles, fue construida por Ambrosio y Abelardo Martínez y funcionó entre 1924 y principios de la década de los años noventa (Sanz, 2000).

Paterna (Valencia). Siendo la alfarería uno de sus principales producciones desde época medieval, hace pocos años ha cerrado el último alfarero de la población, Juan Giner, que trabajo también en el obrador de Vicente Burgos en Burjasot (Pérez Camps, 1992: 149). Fabricaba tinajas, ánforas, bebederos (Fig. 661), macetas, y un cántaro de cuello ancho acampanado llamado "moruno". Seijo conoció a otro alfarero llamado Perona, dedicado a la cerámica artística.



(Figura 661). Bebedero de aves de Paterna. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/3480.

Petrer (Alicante). Su alfarería se originó en 1806 con el establecimiento de Vicente Brotons, procedente de Agost, con la intención de fabricar cántaros y obra vidriada (Pérez Camps, 1992: 133; Rico Navarro, 1995 y 1996). Madoz (1845) indica que existían 5 alfarerías, pero M. C. Rico (1983) señala que en 1857 trabajaban cuatro alfareros, llegando a los cuarenta en 1950 de los que 18 eran agostenses. Pérez Camps recoge las palabras de Jiménez Cisneros (1905) indicando que se usaban arcillas del SE del pueblo, y que su producción era muy semejante a la de Agost, como puede verse en el catálogo de Julio Román Payá de 1961. Al igual que Agost, la exportación se canalizó entre 1945 y 1955 por la "Compañía Exportadora de Agost, Petrer y Sax". Los talleres cerraron en 1973.

Potríes (Alicante). En las primeras décadas del siglo XX llegaron a existir siete talleres y su especializa-

ción principal era la alfarería para fuego. El último cerró a finales de los años setenta y estuvo regentado por Ángel Domínguez Ortolá (1903-1986) (Gisbert y Company, 1986), siendo otras familias alfareras las de Aznar y Faus.

La producción se centró en cazuelas y ollas, existiendo una propia de morfología poco corriente con forma semiesférica y dos asas (Pérez Camps, 1992; Aranda y Gisbert, 1989).

Recientemente se ha musealizado uno de los talleres y se ha editado un interesante estudio sobre la alfarería local.

Sax (Alicante). Al igual que Agost y Petrer su producción se centró principalmente en alfarería de agua sin vidriar en seis alfares documentados a principios del siglo XX. Pérez Camps (1992) indica que tuvieron taller en dicha localidad Juan Bernabeu, Antonio Gandía, Viuda de José García, Salvador Herrero, Andrés Martínez, Alfredo Milla y Eliseo Román. Su actividad cesó igualmente en 1973.

Segorbe (Castellón). Existen noticias de fabricación de alfarería ya en el siglo XVIII, y Madoz refiere que es una de sus primeras industrias. Ya en el siglo XX se



(Figura 662). Conjunto de alfarería de Segorbe. Museo Nacional de Cerámica.

recoge la existencia de alfarerías en la población en testimonios de Sarthou Carreres, Llorens Artigas, R. Vossen y F. G. Seijo. Este último autor menciona las alfarerías de Vicente Gil Roldán, José Escrich, Manuel Cebrián Torrejón y Celestino Magdalena, titular de la fábrica "La Esperanza", que producía especialmente botijos y cántaros (Fig. 662).

Para los botijos se mezcla sal a la pasta. También se hacen ordeñadoras, lecheras, aceiteras, caracoleras, aparadores de vino, barreños, cocios y tinajas, y son habituales de la población las orzas y cantarillas con apliques en relieve con la efigie de la Virgen de la Cueva Santa (Fig. 663), así como los botijos con forma de toro, cubiertos con un vidriado verde (Pérez Camps, 1992: 156).



(Figura 663). Tinaja de Segorbe realizada en 1928 por Antonio Vercher Coll. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/7842.

Traiguera (Castellón). Las noticias sobre el centro se remontan a época medieval, y prosiguen con Cavanilles y Madoz. Éste refiere que se hacía todo tipo de alfarería, incluso obra vidriada para surtir a la comarca. Pero más interesante es la noticia de Sarthou Carreres recogida por Seijo, quien indica que existían tres hornos de alfarería en la población y tres de tejas, aunque los hornos eran comunales. Peculiar resulta el hecho de que el patrón de los alfareros sea San Jaime y posea una ermita en la población.

Al parecer, antes de la Guerra Civil existieron en la población más de treinta alfares. Seijo menciona sólo los talleres de Hilario Marco Cabanes, Abdón Cervera Cervera y Joaquín Dellá Tolo, en una fábrica, y Vicente Esteller El Mellat, en otra.

La producción más característica son los cántaros pintados con trazos paralelos de óxido de hierro (Ferreres, 1991; Rosas, 1992) (Fig. 664), pero se hacían también unas tejas especiales llamadas tortugas, tubos de



(Figura 664). Conjunto de alfarería de Traiguera. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 665). Botijo "bordado" de Traiguera. Museo Nacional de Cerámica inv. 1/3512.

desagüe, barreños, lebrillos y también canjilones, necesarios para el regadío alimentado por norias. Tras la



(Figura 666). Conjunto de alfarería de Vall d'Uixó. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 667). Conjunto de alfarería de Villar del Arzobispo. Museo Nacional de Cerámica.



(Figura 668). Conjunto de alfarería de Xiva. Museo Nacional de Cerámica.

introdución de las bombas de riego, los canjilones se usan para la pesca del pulpo. Seijo indica además que constata la fabricación de bebederos, copas para plantas y macetas. Los cántaros (cànter) y botijos son muy panzudos, mientras el pico de éstos recibe el nombre de *galet*. Asimismo se fabricaban, como pieza de lujo cantarillos o *marraitxons*, con dos asas y decoración bordada, que describe Carmen Nonell (Fig. 665). Van con el cuerpo estriado y cubiertos de rosas, hojas y otros elementos aplicados que en los años setenta aún se hacían en el taller de Hilario Marco, según nos indica Seijo.

Valencia (Valencia). La capital poseía alfarerías en la calle Corona especialmente, uno de los barrios dedicados a la industria cerámica. Hacia 1910 es conocido el taller de Severino Monzó, última alfarería local regentada en los años setenta por Pilar Monzó que se mantuvo activa hasta hace aproximadamente una década y fabricaba orzas, cántaros valencianos, bacines o dompedros, lebrillos, jarros, etc. y en general todo tipo de productos demandados por el mercado urbano actual, incluso elementos decorativos o jarros para fumigar. Otras alfarerías se encontraban dispersas, de las que Pérez Camps menciona las registradas en 1932 pertenecientes a Francisco Feliu (C/ San Vicente 183), Julián Feliu (C/ Roca 15), Tomás Gil Lerma (Cª. San Jerónimo 14) y Francisco Riera (Alboraya 14).

Vall d'Uixó, La (Castellón). Mencionado en el siglo XVIII, es uno de los centros de producción de alfarería para fuego más activo aún hoy. Llorens y Corredor indican que existían nueve hornos y Seijo registra ocho unos años después, propiedad de Julio Serrano y José Tur Garcés, Isidoro Serrano Abad, José y Joaquín Corba y Joaquín Aledón, Evaristo Marrama, Salvador Planelles y Fernando San Agustín. Todos producían alfarería vidriada para fuego, con cazuelas bajas, otras hondas, cazuelas "catalanas", la cazuela *porrons*, así como tres modelos de olla (Fig. 666). Además se fabricaba la cafetera, la chocolatera, una botella para vino, cuencos, cazos, y ollitas para el desayuno llamadas *pitxerillos*.

Villar del Arzobispo (Valencia). Madoz es el primer autor que refiere la existencia de alfarerías en esta población. Seijo documenta las alfarerías de Benjamín Llimerá Jordán y Miguel Llimerá Royo, y la llamada "Alfarería Garay", perteneciente a Ubaldo Garay y luego a José López Garay. Su producción característica es la bañada con una cubierta verde de plomo y cobre, en especial sobre cántaros, pero también se producían "chorretes" o cántaras con pico, cántaros de "culo estrecho", pintados con trazos paralelos, o los *mitxols*, o jarros con pico y un asa como medida de líquidos (Fig. 667). Cuando aquel autor documentó el taller se daba preferencia a la producción de tinajas y terrinas para

jardín, a las macetas, bebederos, tinajas, y a las botijas de campo similares a las de carro, etc.

Xiva (Valencia). Pérez Camps menciona que a principios del siglo XX funcionaban los talleres de Juan Casañ, Vicente Muñoz Valero y Vicente Martínez. Seijo (1977: 189-190; Sabini, 1996) indica que existían cuatro alfarerías en los últimos años setenta, las de Hijos de Manuel Saus, Salvador Martínez Sánchez, Juan García Martínez y Vicente Muñoz. Es característica de Xiva la cerámica vidriada decorada con cubierta de plomo y moteado marrón de manganeso y verde de cobre (Fig. 668). Una forma típica local es el salador para salar y conservar el tocino. También se dan dos tipos de botijos el "chafado" o redondo y el alto, y se hacía el llamado cántaro valenciano, así como lebrillos, tinajas vidriadas, tinajas sin vedrío con tapadera, bacines, morteros, macetas, bebederos, etc.

20. Bibliografía

ÀLVARO i FÈLIX, Francesc. Terrisseria tradicional d´Onda: una forma d´expressió artística. Onda, 2002, 105 pp.

ARANDA, Víctor; GISBERT, Josep A. La ceràmica tradicional de la Marina Alta (Catàleg de l'exposició). (Amb la col.laboració de M. Martínez y J. Buigues). Escola Taller Castell de Dénia, Dénia, 1989, 166 pp.

ARANDA MARTÍNEZ, Víctor. "Notas sobre una festividad olvidada, la veneración a San Vicente Ferrer en Orba", en Forum Cerámico, nº 4, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1995, pp. 46-47.

BOLINCHES MOLINA, J. "Las alfarerías de Alfara de Algimia", en Forum Cerámico, nº 3, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1994, pp. 23-32.

BOLINCHES MOLINA, J. La alfarería de Alfara d'Algimia. Ajuntament d'Alfara d'Algimia, Alfara d'Algimia, 1997, 110 pp.

BOLINCHES MOLINA, A. "La cerámica tradicional valenciana", en Silicatos, nº 9, Escuela de Cerámica de Manises, Manises, 1998, pp. 74-75.

CENTRE AGOST / MUSEU DE CANTERERIA Agost: Catàleg de Cantereria Tradicional, Centre d´Agost/Museu de Cantereria. Ajuntament d´Agost, Alicante, 2006. 48 p.

CENTRO AGOST/MUSEO DE ALFARERÍA. Boletín "La Culona": especial 25 aniversario, Junio 2005, nº5. Centro Agost/Museu Alfareria.

CENTRO AGOST/MUSEO DE ALFARERÍA. "Más de veinte años de CENTRO AGOST/Museo de Alfarería-Ayuntamiento de Agost", en Boletín "La Culona". Marzo 2003, nº1. Centro Agost/Museo de Alfarería, Ayuntamiento de Agost. Agost, Alicante, 2003, pp. 1-4.

CENTRO AGOST/MUSEO DE ALFARERÍA "Colección de Alfarería Tradicional", en Boletín "La Culona". Agosto 2006, nº6. Centro Agost/Museo de Alfarería, Ayuntamiento de Agost. Agost, Alicante, 2006, pp. 1.

CENTRO AGOST/MUSEO DE ALFARERÍA "Pieza 2006. "Cántaro largo con pito Llarget", en Boletín "La Culona". Agosto 2006, nº6. Centro Agost/Museo de Alfarería, Ayuntamiento de Agost. Agost, Alicante, 2006, pp. 1-2.

CENTRO AGOST/MUSEO DE ALFARERÍA "Catálogo de piezas de los alumnos de cerámica de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Alicante", en Boletín "La Culona". Agosto 2006, nº6. Centro Agost/Museo de Alfarería, Ayuntamiento de Agost. Agost, Alicante, 2006, pp. 2-6.

COLL CONESA, Jaume. "Aplicaciones Populares Ornamentales sobre Soporte Cerámico en la Arquitectura Española", en Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera, celebrado en Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993, Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 81-92.

ESTALL, Vicent. "Cántaros de Onda", en Cántaros Valencianos. Exp. Temp. Museo de la Cerámica de Onda, Fira d'Onda, 1996. Onda, 1996.

FERRERES NOS, Joan. "La tradicional terrissa de Traiguera". En Actas de las segundas jornadas sobre arte y tradiciones del Maestrazgo (Alcoceber-Alcalà de Xivert, 28 d'abril, 1 de maig de 1989), Benicarló, Centre d'Estudis del Maestrat, III, 1991, pp. 71-99.

GISBERT, J. A.; COMPANY, X. "Coneguem l'Art de la Safor (VII). Agonia I mort d'un ofici I d'una producció a la Safor: la cassoleria del carrer de l'Om, nº 6, Potries". Rev. Ulall, nº 16, Gandía, 1986, pp. 71-77.

GRANGEL NEBOT, E; FALCÓ, V. La cerámica olvidada. Los Nomdedéu. Alfareros en l'Alcora durante 300 años. Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2003, 117 p.

MAMPEL, Uwe; SCHUTZ, Ilse. "Die Töpferöfen von Agost". Neue Keramik, nº 3, 1988, pp. 114-115.

MARIAN, J. "El teular de Santa Bàrbara d'Ontinyent", en Ontinyent, V, Asociación de Fiestas de la Purísima, La Nostra Terra (dir), Ontinyent, 1989, pp. 76-80.

MOSSMAN, Beal M.; SELSOR, Marcia. "The three-story Kiln of Agost, Spain". En Kolb, Ch. C. (ed.). Ceramic Ecology Revisited. British Archaeological Reports Int. Series, nº 436, (i), Oxford, 1988, pp. 57-87.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Recipients ceramics relacionats amb les olives i l´oli utilizats al comtat", en L´olivera i l´oli al Comtat. Cocentaina [Exposició], Centre d´Estudis Contestans, Cocentaina, 1990, pp.179-198.

PEREZ CAMPS, Josep. "La cerámica valenciana en el siglo XX: I. La alfarería". Historia de la Cerámica Valenciana, t. IV, Vicent García, Valencia, 1992, pp. 121-285.

PEREZ CAMPS, Josep. "Artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX", en Forum Cerámico, nº 1, Asociación de Ceramología, Valencia, 1993, 38 pp.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Apostillas a 'Artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX'", en Forum Cerámico, nº 2, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1994, pp. 37-38.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni

per descobrir. Les joguines", en Gaseta Cultural de Manises, número 10 - gener 2002. Ajuntament de Manises, Manises, 2002, pp. 6.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. Vidrioles.", en Gaseta Cultural de Manises, número 38 - novembre 2004. Ajuntament de Manises, Manises, 2004, pp. 11.

RICO NAVARRO, Mª. C. "Anotaciones históricas sobre la alfarería de Petrer" en Festa'83, Petrer (Alicante), 1983.

RICO NAVARRO, Mª. C. "Agost y Petrer: el barro como vínculo", en Forum Cerámico, nº 4, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1995, pp. 44-45.

RICO NAVARRO, Mª. C. Del barro al cacharro. La artesanía alfarera de Petrer (siglos XVII-XX). Ajuntament de Petrer, Caixa de Crèdit de Petrer, Universitat d'Alacant, Petrer, 1996, 237 pp.

ROSAS ARTOLA, Manuel. "Filiació de la decoració pintada de la cerámica de Traiguera (Castelló de la Plana)". Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura LXVIII, julio-septiembre, Centro de Estudios del Maestrazgo, Castellón, 1992, pp. 335-346.

ROTTLÄNDER, A. "Alfarería de Agost en un Museo Alemán de Cerámica". Moros i Cristians, Rev. de Festes Patronals, Ajuntament d'Agost, Agost, 1996, s.p.

SABINI CELIO, S. "Cuños de la Alfarería de Chiva", en Forum Cerámico, nº 5, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1996, pp. 16-27.

SABINI CELIO, S. "Cuños de la Alfarería de Ayora", en Forum Cerámico, nº 5, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1996, pp. 28-32.

SANZ GISBERT, Eva. El Patrimoni Industrial de Paiporta: El Rajolar de Bauset, Ajuntament de Paiporta, Museu de la Rajoleta de Paiporta, Xarxa de Museus de la Diputació de València, Valencia, 2000, 85 pp.

SCHÜTZ, Ilse. "Aufbau eines Töpfereimuseums im Töpferzentrum Agost, Alicante, Spanien". Töpferei und keramikforschung. Band 1. Dr. Rudolf Halbert GMBH, Bonn, 1988, pp. 160-171.

SCHÜTZ, Ilse. Cántaros Valencianos. Centro Agost/Museo de Alfarería, Agost, 1992, 16 pp.

SCHÜTZ, Ilse. "La cocción cerámica en la alfarería tradicional de Agost". Tecnología de la cocción cerámica desde la antigüedad a nuestros días, Alicante, 1992, pp. 171-184.

SCHÜTZ, Ilse. Fang '92. La alfarería actual de Agost. (Catálogo de la exposición). Centro Agost/Museo de Alfarería, Agost, 1992, 40 pp.

SCHÜTZ, Ilse. Cerámica valenciana: La loza de Biar. Centro Agost/Museo de Alfarería, Alicante, 1993.

SCHÜTZ, Ilse. "La participación de la mujer en la alfarería a torno rápido: Ejemplo Agost (Alicante)". La mujer en la alfarería española. Centro Agost/Museo de Alfarería, Alicante, 1993, pp. 29-32.

SCHÜTZ, Ilse. "La mujer como vendedora, la tía Genoveva de Agost (Alicante)". La mujer en la alfarería española. Centro Agost/Museo de Alfarería, Alicante, 1993, pp. 36-39.

SCHÜTZ, Ilse. "Anotaciones complementarias en torno a los datos sobre artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX", en Forum Ceramico, nº 2, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1994, pp. 36-37.

SCHÜTZ, Ilse. Cántaros valencianos, Exposición temporal Museo de la Cerámica de Onda "Fira d'Onda 1996", [Catálogo de la exposición], Ajuntament d'Onda, Onda, 1996, 24 pp.

SCHÜTZ, Ilse. "Motivos y Consecuencias de los Cambios Tecnológicos en la Alfarería Tradicional de Agost", en Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera, celebrado en Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993, Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 101-105.

SCHÜTZ, Ilse. "Biar: de la Alfarería de Ollas y Cántaros a la Loza fina", en Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera, celebrado en Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993, Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 129-133.

SCHÜTZ, Ilse. "Die Töpferstempel von Agost (Spanien)", en Töpfereiforschung Zwischen Mittelmeer und skandinavien, Beiträge des Internationalen Kolloquium 1990 in Hamburg, Dr. Rudolf Habelt GMBH, Bonn, 1996.

SCHÜTZ, Ilse. "El Museo de Alfarería de Agost", en XXXVII Congreso Nacional de Cerámica y Vidrio. Libro de resúmenes, Faenza Editrice Ibérica, Vila real, 1997, pag. 58.

SCHÜTZ, Ilse. "In Memoriam de Juan Boix Ivorra, alfarero de Agost", en Fiestas de San Pedro, Agost, 1997, s.p.

SCHÜTZ, Ilse. "La alfarería extinguida de Olocau del Rey (Castellón)", Estudis Castellonencs, nº 8, Diputació de Castelló, Servei de Publicacions, Castellón, 1998-1999, pp. 5-56.

SCHÜTZ, Ilse. El bordado de Agost, alfarería turística del siglo XIX. Centro Agost, Museo de Alfarería, Ayuntamiento de Agost, Agost, 2000, 56 pp.

SCHÜTZ, Ilse. "Réquiem por una sociedad desaparecida". Forum Cerámico, nº 8, Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 2002, pp. 3-22.

SCHÜTZ, Ilse. Agost/Alicante, ein Töpferzentrum in Europa. Bamberger Beiträge zur Europäisches Ethnologie, 8, Bamberg, 2006, 258 p.

SCHÜTZ, Ilse y RODRÍGUEZ-MANZANEQUE, Mª José. El albúm de la alfarería de Agost. Centro Agost / Museo de Alfarería, Ayuntamiento de Agost, Alicante, 2004.

SEIJO ALONSO, Francisco G. Cerámica popular en la región valenciana. Alicante, 1977.

SELSOR, Marcia. Modelos de la alfarería de Agost. Museo de Alfarería de Agost, Agost, 1986, 140 pp.

SELSOR, Marcia; MOSSMAN, Beal. "Spanish Folk Pottery, p. II. Agost, a Spanish Pottery Village". Ceramics Monthly, 1989, pp. 44-46.

VILA MORENO, A. "La cerámica de Canals: Notas históricas", en Perols i Cassoles. Alfarería Tradicional de Canals, Casa de la Cultura de Canals, Canals, [1995], s.p.

VOSSEN, R. Töpferei in Spanien. 1972.

VOSSEN, R.; SESEÑA, N.; KOPKE; W. Guía a los alfares de España. Ed. Nacional, Madrid, 1975.

21. Cerámica y creación plástica.

La creatividad en la cerámica del siglo XX ha pasado por varias etapas para alcanzar las máximas posibilidades plásticas en las últimas décadas. En los inicios del siglo XX se encontraba ligada principalmente al lenguaje de la pintura, una de las características de la cerámica creativa de las primeras décadas del siglo XX a decir de J. Pérez Camps (2000), pero algunas figuras relevantes consiguieron realizar propuestas tridimensionales. La escultura cerámica, se desarrolló en gran parte del siglo XIX como una práctica supeditada a través del modelado, usando la terracota con maestría pero sin explotar las capacidades de los diversos materiales cerámicos, como hizo Antonio Moltó y Such (1841-1901). Otros artistas siguieron esta senda con las mismas limitaciones, como Gabriel Borrás o Luis Gilabert, explotando puntualmente el retrato. Incluso el afamado y escasamente estudiado escultor Teófilo García de la Rosa dominó la cerámica pictorialista realizando platos con retratos muy al gusto de la época similares a los de Ismael Blat o Arturo Almar, sin adaptar la escultura a un lenguaje propiamente cerámico. Esta dinámica pervivió a lo largo del siglo XX generando una línea que no es considerada por los investigadores como expresión cerámica en obras de José Capuz, Isidro Garnelo, Ramón Mateu, Francisco Marco Díaz Pintado, Ignacio Pinazo Martínez, Roberto Rubio, Carmelo Vicent y Salvador Octavio Vicent.

Ya hemos comentado en diversos apartados de los capítulos 18 y 19, y a ellos nos remitimos en este primer apartado para una mayor información sobre autores y fábricas, que durante el primer tercio del siglo XX la cerámica fue elegida como medio expresivo por un grupo de creadores mayoritariamente formados en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, pero también en los centros de enseñanza cerámica que surgieron: el "Taller de Cerámica, Vidrieras y sus Aplicaciones" de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, la Escuela Práctica de Cerámica de Manises y la Escuela Provincial de Cerámica de Onda. En esas coordenadas la cerámica desarrolló varias tendencias desde el modernismo al Art Déco, el costumbrismo de derivación regionalista inspirado en obras de autores como Joaquín Sorolla, Isidro Garnelo o Ignacio Pinazo, y un postmodernismo tradicionalista de aire naïf o ingenuista y decorativista con conexiones con el Noucentisme catalán.

Rafael Monleón, pintor naturalista y romántico de corte academicista, sirvió de bisagra en la transmisión del pictorialismo cerámico hacia autores del siglo XX que lo practicaron con asiduidad, como Gregorio Muñoz Dueñas y Arturo Almar, en un primer momento. Sus obras se plasmaron en una serie de proyectos empresariales desarrollados desde algunas fábricas avanzadas como Hermanos Bayarri y su sucesora Valencia Industrial, e incluso desde La Valencia Artística e Industrial. Gregorio Muñoz Dueñas diseñó paneles regionalistas de vivos colores, con barracas y huertas, y una serie de escenas de calendario modernistas con los meses del año presentados por Hermanos Bayarri en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid en 1911. Desde Valencia Industrial realizó los paneles de la cafetería de la Estación del Norte y fue el primer director de la Escuela de Cerámica de Manises (1916) y de la Escuela de Cerámica de la Moncloa desde 1922.

Arturo Almar se incorporó a Hermanos Bayarri en 1912, trabajando posteriormente en la fábrica de F. Valldecabres y en la fábrica de Verdejo, ambas en Manises. Pintor retratista, utilizó en cerámica una técnica de grisalla fotográfica en cobalto de técnica preciosista y emuladora de la fotocerámica, en la cual se intuye un uso magistral del aérografo (placa de G. J. de Osma, retrato de G. Muñoz Dueñas y de algunos miembros de la familia del marqués de Colomina (véase cap. 18, fig. 588).

Gaspar Polo Torres dejó obras reseñables, como la ya comentada fachada de la Casa Llagostera de Cartagena, realizada en la fábrica de Onofre Valldecabres de Quart de Poblet (Pérez Camps, 1999: 24), y arrimaderos en La Habana (Pérez Guillén, 2004: 35).

Para tener una idea de las propuestas consideradas de valor hacia 1925 nos sirve la selección de obras y autores que se presentaron en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrie Moderne de París de 1925, para la que M. González Martí seleccionó obra de José Mateu y Juan Bautista Alós.

José Mateu Cervera (1892-1977) se dedicó a la ilustración gráfica y trabajó en La Azulejera Valenciana de Meliana. Poseía un taller en la calle Arquitecto Alfaro del Cabanyal, y fue propietario de la conocida galería de exposiciones Sala Mateu hasta los años setenta. Su obra pictórica sobre azulejo desarrolla una temática narrativa costumbrista inspirada en la azulejería del siglo XVIII de aire deliberadamente ingenuista y por ello entroncada con el Noucentisme catalán. En Paris presentó las obras tituladas "Dans le pays des Orangers", "Femme moderne", "Fête Dieu â Valence" y "Le retour" (Pérez Camps, 2000: 37).

Juan Bautista Alós (1881-1946) fue un técnico experto y cualificado con larga experiencia (cf. caps. 18 y 19). De la época en que trabajó con Francisco Valldecabres deben ser unos bocetos que llegaron a presentarse en París en 1925 que sin duda representan su momento álgido en creatividad antes de ejercer su docencia en la Escuela de Cerámica de Onda, en L'Escola del Treball de Barcelona y en la Escuela Práctica de Cerámica de Manises (Alós, 1990).

José Gimeno Martínez, formado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y en la Escuela Práctica de Cerámica de Manises bajo la dirección de Muñoz Dueñas, completó sus estudios en el extranjero, especialmente en París, y regresó a Manises para iniciar su dedicación a la cerámica hacia 1927. Consiguió medalla de Oro en varias exposiciones nacionales (1943 y 1952), y primeros premios y galardones de honor en Lima y Mónaco, y le fue concedida la placa de caballero de la orden de Alfonso X el Sabio. Su obra se centra en una producción tradicional historicista, inspirada en el siglo XVIII, de gran calidad técnica (Igual Úbeda, 1967).

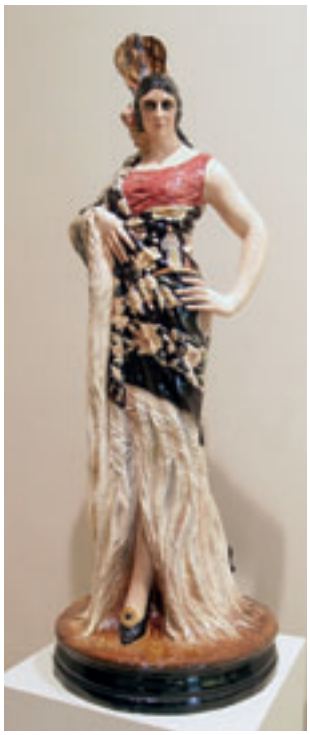
De otros pintores conocemos obras esporádicas. Manuel González Martí fue autor de placas regionalistas inspiradas en sus dibujos irónicos llamados "dotoreries de l'horta", también interpretaciones policromas de grandes pinturas históricas como el retablo de "La Batalla del Puig", y decoraciones sobre jarrones. También

subsisten algunos paneles cerámicos de Constantino Gómez que fueron presentados a la exposición de la Escuela de Cerámica en la Feria de Valencia de 1936 junto a obras similares de Amelia Cuñat, en general paisajes tratados con cierto expresionismo aunque A. Cuñat realizó numerosas obras de carácter historicista interpretando piezas medievales con amplia paleta de color. La obra de Ismael Blat y Luis Usabal explotan la grisalla naturalista en una estética historicista o Sezession. Dionisia Masdeu realizó la decoración floral del edificio Gil con aproximaciones más Art Déco, mientras Sacramento Ribes al igual que José Soriano Gaudí, pintor de azulejos de la fábrica Azulejos Porcar de Castellón, trabajaron en la línea regionalista del costumbrismo folklorista, siendo el ejemplo más relevante del segundo los paneles de "La Pradera" (Cap. 19, fig. 630). Por último, Julián de la Herrería (Andrés Campos Cervera), llegado a Manises en 1928 desde Paraguay para estudiar en la escuela gracias a una beca, aportó toques exóticos inspirados en arte indígena americano. Su trabajo tuvo una cierta incidencia local en diseños seriados aunque desgraciadamente falleció durante la Guerra Civil.

Esa utilización del material cerámico como soporte estrictamente pictórico era una línea coincidente con los desarrollos que se habían dado en Europa, especialmente en Francia, desde la renovación propiciada por la creación en París en 1864 de la "Union centrale des Arts Décoratifs", que perseguía como principal objetivo la unidad de las Bellas Artes y de las Artes Aplicadas y la renovación de la artesanía, así como por el nacimiento del japonismo a partir de la Exposición Universal de París de 1867. Todo ello fomentó un movimiento revulsivo frente a la concepción del arte tradicional que conllevó nuevas formulaciones e incluso la propuesta de renovación del arte pictórico, como indicara Henry Van de Velde ya en 1893. De hecho, en aquella coyuntura se consideraba que era necesario superar la limitación de la pintura al lienzo y que un camino de renovación para dicha especialidad artística era invadir todo aquello susceptible de ser pintado, desde el tejido a la carpintería o la cerámica. De ese concepto surgió el movimiento de los Nabis que asumió el rechazo de la pintura de caballete por la expresión sobre cualquier objeto cotidiano, en palabras de Pierre Bonnard "Nuestra generación ha buscado siempre las relaciones entre el arte y la vida para crear objetos de aplicación usual". En este sentido destacó en cerámica el papel de Arístide Maillol, quien como otros, realizó primero sus cerámicas en el taller de André Metthey (1871-1921), pero luego construyó un horno donde fabricó, entre 1895 y 1898, bajorrelieves, vasos, lámparas o fuentes. Tanto Metthey como Théodore Deck (1823-1891) y los talleres Haviland impulsaron la cerámica de artistas como liberación del mecanicismo que imperaba en las grandes factorías de loza y porcelana y para dignificar a la propia cerámica como objeto de arte.

La mayor liberación llegó precisamente del más conservador campo de la escultura. Gauguin y Matisse ya realizaron esculturas cerámicas intentando zafarse de la limitada bidimensionalidad de la pintura. La necesidad de ampliar horizontes se extendió en el ámbito artístico valenciano en los años treinta. Un ejemplo de ello puede verse en ciertas ideas que aplicó González Martí al currículo formativo del programa de la Escuela Práctica de Cerámica de Manises, ya que éste consideraba esencial la colaboración de escultores como Capuz, Pinazo, Vicent, Mateu, Bolinches, etc. (González Martí, 1936), aunque en su visión ello se limitara a la "cerámica escultórica" de aplicación arquitectónica. Debemos entender que esa limitación venía de algún modo impuesta por el fin último de la escuela, formar operarios para la industria y no exclusivamente artistas.

La escultura cerámica fue explorada por Mariano Benlliure en el taller talaverano de Juan Ruiz de Luna y en el suyo de Madrid, donde realizó relieves, placas y vasos decorativos en terracota, loza y porcelana. En Valencia sobresalieron por su iniciativa dos escultores ceramistas: Antonio Peyró Mezquita y Lluis Bolinches Compañ (1895-1980). Peyró (véase cap. 18, p. 253) produjo escultura de acentuado costumbrismo folklorista en una órbita de ejecución y cromatismo influenciada por el Art Déco, especialmente en los años treinta. Destacan entre sus obras únicas la figura de la cupletista Elenita Pla (Fig. 669) y una grupa valenciana que perteneció a Ramón Laporta, quien fuera alcalde y Gobernador civil de Valencia (Pérez Camps, 2000: 31 ss; Soler Ferrer, 2005). Luis Bolinches (véase cap. 18, p. 248), a pesar de realizar su obra mayoritaria dentro de coordenadas academicistas supo asimilar el Art Déco en obras como "Majita" (1935), "Niño sentado sobre un cajón" (1934) y la influencia cubista en "El Chulo" o "El Guitarrista" (c. 1934) (Fig. 670) (Pérez Camps, 2000: 35; Bolinches, 2006). Fue profesor de escultura de la Escuela de Cerámica de Manises y realizó la placa de homenaje a Luis Vives junto a José Roig (González Martí, 1941).



(Figura 669). Estatua cerámica de Elenita Pla, realizado por A. Peyró en 1930. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/3289.



(Figura 670). Figura de "El Guitarrista", de Luis Bolinches.

Sin embargo, la vanguardia cerámica del primer tercio de siglo había adoptado una línea esencialista que primaba la expresividad del propio material. Ambroise Vollard había promocionado esta tendencia en artistas como Émile Lenoble y Felix Massoul, cuya



(Figura 671). Jarrón de A. Blat. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9252.



(Figura 672). Jarrón de A. Blat. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9253.



(Figura 673). Jarrón de A. Blat. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9255.

obra se presentó en Barcelona ya en 1917. En España fue prontamente asumida por Josep Llorens Artigas tras su llegada a París en 1924, quien consideraba que la creación cerámica se encontraba no sólo en la forma exterior sino también en la belleza y calidad del material como fruto del dominio de una técnica difícil.

Alfonso Blat Monzó (1904-1970), nacido en Benimàmet, fue el primer ceramista valenciano que se sintió atraído profundamente por esta forma de entender la cerámica. Formado en la escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia y en la de Bellas Artes de San Carlos, había coincidido con Juan Bautista Alós en su juventud (Alós, 1990: 13). Tras concluir sus estudios en 1925 trabajó en Hijos de Justo Vilar y con Vicente Gimeno Díes. Becado en París entre 1931 y 1932 allí conoció la obra de vanguardia presentada en la exposición "Oeuvres de Céramistes Modernes, 1890-1930" celebrada en el Museo de Sèvres en 1931 (Pérez Camps, 1986; 2000: 41). En 1936 fue nombrado ayudante de taller de la escuela de Artes y Oficios de Valencia, ascendiendo a maestro de taller en 1944 y a profesor de Tecnología Experimental en la EPC de Manises en 1947, siendo nombrado su director en 1948. En su visión de la cerámica destaca el rechazo hacia lo que denomina "tradiciones localistas" y los "procedimientos de la artesanía manual" y la necesidad de actualizar la producción a las "corrientes artísticas en boga" para "acortar la distancia que nos separa de la vanguardia europea" (Fig. 671). En dicha línea actualizó el programa de la Escuela (cap. 18, p. 243) que se convirtió en un eficaz medio de capacitación técnica para los alumnos allí formados al fomentar el dominio técnico. Como artista, primó en su obra la expresividad del material conseguida por la técnica y realizó una primera exposición en los escaparates de Casa Gil, seguida de otra en el Círculo de Bellas Artes de Valencia en 1935 y en la Sociedad de Amigos del Arte en Madrid en 1936, que recibieron elogios de los críticos José Manaut Nogués, F. Almela y Vives, Miguel Monleón, José P. Nebot, F. Jiménez-Placer y en especial de Amisanto, en las páginas de Cerámica Industrial y Artística, y de Manuel Abril, quien indicara acerca de la obra de Blat: "La técnica aquí es estética. El oficio aquí es belleza". Sin embargo, en sus inicios realizó obras en el estilo costumbrista tradicional, como su hermano Ismael, en las fábricas Vilar y V. Gimeno -una placa con un retrato de Góngora (1927) y un plato con una interpretación en grisalla del autorretrato de Goya hecho en el segundo taller en 1928-. Fuera de esta línea tradicional sus primeras obras de autor reflejan la influencia del Art Déco, en especial en esculturas que realizara sobre obras de Antonio (Tonico) Ballester Vilaseca entre 1928 y 1934 "Monjitas", "Jirafas", "Visitación". También con este autor realizó, en estética cubista "Pierrot y Colombina", y "Toritos y Montañas", obra que denota la actividad de ambos. "Osito" parece reflejar la influencia de Emiliano Barral y "Vaso con tres Desnudos" la de Vicente Beltrán. Finalmente "Familia de toros" es una adaptación propia de "Toritos y Montañas" (Pérez Camps, 1986; Pérez Camps, 2001: 23-26). Tras la Guerra Civil reemprendió la realización de exposiciones con una muestra en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1945, y otras tres en 1947 (Sala Busquets de Barcelona, galerías Quint de Palma de Mallorca y Casa Alonso de Bilbao). Es en esta época cuando colabora con el pintor Francisco Carreño (1908-1993), autor de la decoración de un vaso con una escena de siega del arroz (1940) inspirado en el dibujo anterior de tema bélico "Campesinos y milicianos" y de otros asuntos folklóricos. Al presentar obra en la Exposición Nacional de Artes Decorativas obtuvo la tercera medalla en 1947 y la segunda en 1949. Su última exposición individual se celebró en el Ateneo Mercantil de Valencia en 1956. Su obra mayoritaria se centró en piezas de estudiada forma, a veces tomando como modelos vasos orientales o de vidrio, sobre las que aplicaba estudiadas cubiertas con rojos de cromo, cristalizaciones y engobes vitrificados sobre gres, mayólica o porcelana de formulaciones propias (Figs. 672 y 673). Su ideario, bien estudiado y divulgado por José Pérez Camps (2001: 54-63), se resumía en frases como en la que aboga por eliminar de la producción la tradición y el tipismo y defendiendo que "el arte cerámico no es la decoración de un objeto, sino el objeto mismo sumando forma, calidad material y color, ambos en armonía". Sus conocimientos y alta capacidad técnica le llevaron a colaborar con importantes fábricas como Mosaicos Nolla, La Hispania, Porcelanas del Norte y Esmaltes Cerámicos Bonet, entre otras, y a impulsar como proyecto particular la empresa Pirocrom (Pérez Camps, 2001: 39-43).

Sin embargo, las propuestas estéticas de Alfonso Blat chocaron tanto con una sociedad conservadora que apreciaba el tradicionalismo localista y la producción historicista que surgía de humerosos talleres como "La Ceramo" o de ceramistas como Jaime Descals, aclamados en su momento, como con el arte de la sociedad de postguerra surgido en artistas de formación académica incluso vanguardistas. El material cerámico posee una atrac-



(Figura 674). Mural cerámico de M. Gil. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9794.

nombrado miembro honorífico, dedicó a Manolo Gil, uno de sus más prometedores autores prematuramente fallecido que trabajó para el Estudio Cerámico LAHER, iniciativa industrial fundada en 1955 por el mencionado J. L. Lahuerta y Miguel Hernández (Pérez Camps, 2005: 82). Este pintor trabajó con un deliberado carácter primitivista y esquematizado derivada de una abstracción analitica durante su última etapa (Fig. 674). Sus obras "Jeunes filles porteuses d'ofrandes", "Le philosophe et sa mule", "Un animal sacré" "La caresse du soleil" "Chat", "Tête de femme" y "Brique" (Pérez Camps, 2005), fueron seleccionadas por M. González Martí junto a otras de Víctor de Nalda y de Salvador Sanz Faus para ser presentadas en la exposición "La céramique espagnole du XIIIè siècle a nos jours" de Cannes en 1957, bajo el auspicio de la Academia Internacional de Cerámica de Ginebra. Salvador Soria se exilió entre 1939 y 1953 y practicó una pintura expresionista figurativa y matérica, plasmando en cerámica piezas en las que combina el modelado con esgrafiados, engobes lisos o rugosos como vemos en el plato con peces del Museo Nacional de Cerámica (Fig. 675) (Pérez Camps, 2000: 53; 2005: 86). Salvador Sanz Faus "Facho" (1914-1997) (Fig. 676), fue el autor más prolífico y desarrolló su obra más significativa entre 1955 y 1969, en la que explota un primitivismo inspirado en los socarrats medievales o desarrolla policromía más expresionista (Pérez Camps, 2003 y 2005). Joaquín Michavila realizó, junto con Manuel Real Alarcón, un mural cerámico para la delegación valenciana del Patronato de Apuestas Mutuas Deportivo-Benéficas en 1955.

ción especial y pocos fueron son los que se resistieron a su llamada a pesar de disponer de escasos conocimientos técnicos. Ello pasó con Picasso cuando empezó a trabajar con el taller cerámico Madoura de Vallauris realizando obras pictóricas de gran fuerza plástica, incluso autorizando tirajes seriados de reproducciones del taller sobre ella. Esta propuesta, heredera de la línea de la Escuela de Asnières o de los Nabis en Francia, caló en colectivos de vanguardia como el Grupo Parpalló creado en Valencia en 1956. En él se integraban artistas que se interesaron por la cerámica como Manolo Gil Pérez (1925-1957), Salvador Soria (n. 1915), José Soler Vidal (Monjalés) (1932), Joaquín Michavila (n. 1926), y del próximo aunque no adscrito al grupo, Salvador Sanz Faus (1914-1997). Con ellos colaboraron tanto Manuel Real Alarcón (1917-1986), gran entusiasta e impulsor del trabajo de los artistas en la cerámica ligado a la Asociación Arte Actual, que acopió una ingente cantidad de obra cerámica realizada bajo su suspicio por numerosos artistas valencianos hasta el punto que denominó a su colección "Museo de Pintura Cerámica Contemporánea", hoy en manos de sus descendientes, y también el industrial manisero José Luis Lahuerta Palop en el apartado de la técnica (Pérez Camps, 2000: 49; 2005). El grupo Parpalló publicó la revista Arte Vivo, y en sus páginas se incluyeron las palabras que Manuel González Martí,



(Figura 675). Plato con peces de Salvador Soria. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9779.



(Figura 676). Platilla expresionista con Natividad, de Salvador Sanz Faus. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9774.

Manolo Safont (1928-2005) realizó una obra pictórica abstracta, matérica y gestual sobre soporte plano, que el mismo describía diciendo que se situaba "dentro de la no figuración en general y en el informalismo expre-

sionista, de manifiesta intencionalidad socio-política" (Pérez Camps, 2000: 55). Obtuvo diploma en el concurso internacional de cerámica de Gdansk (Polonia) (Ceràmica actual, 1986).

En los años 50 se forjan las principales figuras del panorama creativo valenciano finisecular. El primer autor que surge con fuerza es Arcadio Blasco (Mutxamel, 1929) (Pérez Camps, 1999, 2000; González, 2001), pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y siempre ligado a las vanguardias de aquella ciudad. Se interesó por la cerámica tras su estancia en la Academia de España en Roma y trabajó para conocer el material con



(Figura 677). Muros para defenderse del miedo, de Arcadio Blasco. Museo Nacional de Cerámica.

alfareros como Pedro Mercedes (Cuenca), Cerámicas Montalbán (Triana), y otros de Ceclavín (Cáceres), Moveros (Zamora), Agost, Colmenar de Oreja, la Bisbal y Úbeda. Su producción adoptó el expresionismo abstracto y pasó por una primera etapa, en la que utilizaba el contenedor como soporte, a realizar más adelante "Cuadros cerámicos" (1956-64) en los que el informalismo abstracto y gestual se completaban con aplicaciones de color realizadas con la técnica del "dripping". En sus obras se reconocen series intencionales que se jalonan a lo largo del tiempo como los "Objetos idea" (1969), "Propuestas ornamentales" (1969-1974), "Muros y Arquitecturas para defenderse del miedo" (Fig. 677) (1970-1986) y "Ruinas Arqueológicas" (1984-1986), presentadas en una memorable exposición del Palacio de Cristal de Madrid en 1984, "Ruedas de molino para comulgar" (1985…), "Homenajes" (1992-1995), con un claro compromiso social y político. Fragmenta el gran formato para después construirlo en la instalación final. Posee numerosas esculturas públicas como el "Monumento a la Constitución Española" (Alicante, 1986), "Monumento a la Santa Faz" (1989), "Homenaje a la Dama de Elche" (1989) o el "Monumento al Pescador" (Campello, 1990). Autor esencial, su obra está presente en todas las exposiciones que reflexionan sobre la creación cerámica en España (González, 2001; Miranda, 2006).

De origen valenciano aunque alejados del ambiente formativo y creativo local se encuentran Hector Buigues (Valencia, 1928), con obra a torno influenciada por Peter Voulkos, y Vicente Gomis Casasempere "Vigreyos" (Alcoi, 1935), (Ceràmica actual, 1986; Pérez Camps, 2000: 73-75).

Enric Mestre Estellés (Alboraya, 1936), es otra gran figura de la cerámica actual que sin embrago se vincula más a los valores esenciales de la cerámica promulgados por Llorens Artigas o Blat. Formado en la Escuela de San Carlos y con A. Blat en Manises, perfeccionó sus estudios en el Lycée Technique "Henri Brisson" (Vierzon, Francia) (De la Calle, 1992; Pérez Camps, 2000; Monteagudo, 2002). Posee una amplia dedicación profesional en la formación desarrollada en la Escuela de Artes y



(Figura 678). Escultura cerámica de Enrique Mestre. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/12806.

Oficios de Valencia (1969-2001). Sus primeras propuestas desde 1964 se centraron en el contenedor, para luego desarrollar obras de caracter volumétrico o bidimensional de carácter geométrico desde finales de dicha década. En los años setenta consolida su técnica y pasa a predominar en su obra el geometrismo y el constructivismo, tendencia que desemboca en los años ochenta en propuestas informalistas con grafismos. Su obra de los noventa muestra preocupación por lo arquitectónico, con volúmenes geométricos de líneas rectas (Fig. 678), adquiriendo relevancia el entorno con un sentido volumétrico y espacial más completo. Su obra es producto de un trabajo muy reflexivo y meticuloso, que comprende un exhaustivo estudio formal y técnico. Sus últimas propuestas se han presentado en varias exposiciones relevantes realizadas en los últimos años, siendo la última Veinte obras para un Museo (2008). Ha recibido el Primer Premio en el Concurso Nacional de Cerámica de Manises (1972), en el Concurso Nacional de Cerámica de Calvià (Mallorca) (1982), el Premio Nacional de Diseño Industrial (Feria de Valencia, 1972), Medalla de Oro del Estado de Baviera en 1976 y el Premio Alfons Roig de la Diputación valenciana en 1999.

Angelina Alós Tormo (1917-1997), hija de Juan Bautista Alós, siguió la senda de su padre. Se formó y fue profesora de la Escola del Treball de Barcelona entre 1946 y 1983. Se relaciona especialmente con los creadores catalanes J. Llorens Artigas y Antoni Cumella, interesada por tanto en la expresividad del material con el que trabajó en propuestas conceptuales que avanzaban hacia resaltar la desmaterialización del recipiente. Obtuvo medalla de Oro en el concurso de cerámica de Esplugues de Llobregat (1950), Medalla de Plata en la Exposición Internacional de Cerámica de Cannes de 1955, entre otros reconocimientos (González Martí, 1970; Sempere, 1997; Pérez Camps, 2000: 73) (Figs. 679 y 680).

Siguiendo la estela de Enrique Mestre y bajo su docencia en la Escuela de Artes y Oficios, aunque algunos se vinculan a la Escuela de Cerámica de Manises, se



(Figura 679). Vaso de Angelina Alós. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9496.

han formado varias generaciones de artistas plásticos que utilizan la cerámica. La primera de ellas se presentó, junto a otros autores consagrados, en la exposición "Cerámica actual en la Comunitat Valenciana" (1986), contando entre ellos a Carmen Ballester Remolar, Isabel Bellot, Rosa Amalia Bernabé, Antonia Carbonell, Conxa Espí, Roser García, Teresa Guerrero, Esperanza Fontecha, Marisa Herrón, Juan Manuel Llàcer, Carmen Martínez, Carmen Oller, Josep Antoni Olmos, Laura Romero, Carmen Sánchez Oroquieta, Mercedes Sebastián, Vicent Verdevio y el malogrado Juan Bosco Pérez Benlloch (1959-1997). Otros autores con trayectoria consolidada son Joan Esquerdo Ivars, Xavier Monsalvatge, Anna Pastor, Concha Planells Presentación Rico Ángeles Roca, Pablo Ruiz, Amparo Tortajada y Xohan Viqueira, así como la japonesa Hisae Yanase vinculada un tiempo a Valencia (Ceramistes Formats…, 1999). Entre otros artistas reconocidos encontramos a Luís Cámara y a José Mª Moran Berruti. Continuadora de la EAOV ha sido la Escuela de Arte y Superior y Diseño en la que Ángeles Roca ha proseguido el camino iniciado por E. Mestre auspiciando a nuevos valores como Ramón Díaz Martín, Víctor Doménech Beltrán, Nozomi Kitao, Myriam Jiménez, Manuela Navarro, Su-Pi Hsu, Juan Ortí, Juan Luis Tortosa (Marín Medina, 2006; Sarmiento, 2006; Monográfico de Cerámica, 2007).

En otras tendencias trabajan artistas menos vinculados a colectivos concretos como Pep Barrachina, Santiago Bono, Rafa Galindo, Armando Gascón, Bosco Pérez, Mariano Poyatos, Vicente Roda, Trini Roig, Manolo Sales, Rafa Sornosa (Cerámica artística … 1999). Una visión más liberada del material cerámico que rehuye la experimentación química y se enfrenta a postulados más conceptuales e interesados en el hecho formal escultórico se encuentra en la obra de Miquel Navarro, Carmen Calvo y Evarist Navarro o Pilar Carpio (Pérez Camps, 2000: 85; Huici, 2006).



(Figura 680). Vaso de Angelina Alós. Museo Nacional de Cerámica, inv. 1/9496.

Una iniciativa relevante para destacar el momento creativo de los ochenta fue la celebración en 1986 del Congreso Internacional de Cerámica de la Academia Internacional de Cerámica de Ginebra en Valencia, auspiciado por Enrique Mestre y Arcadio Blasco, que contó en sus varios eventos con la colaboración de M. Paz Soler y de J. Pérez Camps.

La creación cerámica ha sido promocionada por iniciativas municipales en diversas convocatorias como el Concurso Nacional de Cerámica de Manises (1972-1987) continuado por la Bienal Europea de Cerámica (1993-2001), y por la Biennal Internacional de Ceràmica (desde 2003), el Concurso Internacional de Cerámica de Alcora, que nació en 1981 por el impulso de Eugenio Ponz Nomdedéu, y el Premio Nacional de Cerámica Ciudad de Castellón (desde 2000), impulsado por la Asociación de Técnicos Cerámicos. En ellos numerosos artistas locales o foráneos han visto recompensado su trabjo y sus obras han pasado a ingresar la coleción de los museos de cerámica de Manises y Alcora que los auspician. Desde el Museo Nacional de Cerámica se ha realizado una importante labor de reflexión sobre la creación cerámica a través de numerosas exposiciones que contemplan el panorama español o europeo, en numerosas ocasiones con la ineludible presencia de creadores valencianos, aportación completada por exposiciones organizadas por el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana y la Diputación de Valencia. Finalmente han surgido nuevas experiencias como el taller Culla 2007 impulsado por M. Poyatos con el apoyo de la Diputación de Castellón, que ha reunido a artistas locales y foráneos para fomentar la comunicación estética y la creación en el ámbito de la cerámica.

Promueve:

ASOCIACION VALENCIANA de CERAMICA
Amic · Gremio

Patrocinado por:

textosimatges
Servicios Gráficos

UNIÓN DE MUTUAS
Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social Nº267

Construcciones
DANIEL ROCA, S.L.
www.danielroca.com

21. BIBLIOGRAFÍA

2 CULTURAS... 2 culturas, un diálogo = 2 Kulturen, ein Dialog. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Cerámica. Madrid, 2002. p. 190.

ALÓS TORMO, Angelina. "Juan Bautista Alós Peris. Ceramista (Onda, 1881-1946)". Miralcamp, 6, junio de 1990, pp. 9-35.

BAJO LA PIEL... Bajo la Piel. Mariano Poyatos. Museu de la Ciutat Casa de Polo, Vila-Real, 2006, p. 50.

CERÀMICA ACTUAL... Ceràmica actual a la Comunitat Valenciana, Exposició amb motiu del Congrés Internacional de la Ceràmica. Museu de Ceràmica González Martí, Valencia, 1986.

CERAMICA ARTÍSTICA... Cerámica artística actual Vila-Real 1999. Ajuntament de Vila-Real, Museo Nacional de Cerámica, Vila-Real, 1999, p. 194.

CERAMISTES FORMATS... Ceramistes formats a l'Escola d'Arts i Oficis de València. [Exposición Museo Nacional de Cerámica González Martí, Escola d'Arts i Oficis, València, 1999, p. 88

DE LA CALLE, Román. Enric Mestre. Escultor. Diálogos con la materia. Vicent García Editores, Valencia, 1992.

EL BESO... El beso del agua / Mariano Poyatos, Pepe Beas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Cerámica. Madrid, 2003. p 57.

EXPOSICIÓ... Exposició Ceràmica: Alumnes de l'Escola d'Art de Castelló, del 2-6 al 25-6-2000, Museu de la Ciutat, Casa de Polo / Textos Antonia Carbonell . Vila-Real. Ajuntament de Vila Real , D.L. 2000.

ENRIC MESTRE... Enric Mestre. Vint peces per a un Museu. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2008.

GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen. Arcadio Blasco. Consideraciones acerca de la cerámica en la obra de arte. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001.

GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen (dir.). 2 culturas, un diálogo = 2 Kulturen, ein Dialog. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Cerámica. Madrid, 2002. p. 190.

GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen. "50 años de integración de un material nuevo en los foros del arte contemporáneo". La cerámica española y su integración en el Arte, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, pp. 56-75.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Aportación de la Escuela de Cerámica de manises en el IV Centenario de Juan Luis Vives", Anales de la Universidad de Valencia, XVII, 1941.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "En el Museo Nacional de Cerámica. Vitrina de Andrés Campos Cervera". Las Provincias, 21/7/1963.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "Estatua cerámica de Elenita Pla", en Levante, 30/6/1968.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. "De tal palo tal astilla. La ceramista Angelina Alós". Levante, 15/11/1970.

HUICI, Fernando. "Tierras Visionarias", en La cerámica española y su integración en el Arte, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, pp. 91-99.

IGUAL ÚBEDA, Antonio. "Los grandes ceramistas valencianos: José Gimeno Martínez". Levante, suplemento Valencia, (1967).

LUIS BOLINCHES... Luís Bolinches Compañ. Escultor. 1895-1980 : exposició, de l'1 de desembre de 2006 al 20 de gen. de 2007 / Textos Antonio Tomás Sanmartín, Josefa Bolinches Molina. Quart de Poblet, Ajuntament de Quart de Poblet, 2006

111 p.

MARÍN MEDINA, José. "Los 90 y comienzos del siglo XXI", en La cerámica española y su integración en el Arte, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, pp. 133-159.

MESTRE ESTELLÉS, Enric. "Alfons Blat. Un ceramista oblidat", en Alfons Blat 1904-1970, Valencia, 1986.

MIRANDA, José. "La cerámica contemporánea española y su integración en el Arte", en La cerámica española y su integración en el Arte, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, pp. 3-20.

PAPERS... Papers de porcellana / Manolo Sales. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Cerámica, Madrid, 2004. p. 27.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Alfons Blat. Vida i obra", en Alfons Blat 1904-1970, Valencia, 1986.

PÉREZ CAMPS, Josep. Alfonso Blat. El ceramista y su obra. Inst. Alfons el Magnànim, Valencia, 2001.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Arcadi Blasco. Itinerari d'un compromís amb la ceràmica". 4ª Biennal Europea de Ceràmica, Manises, 1996, pp. 64-105.

PÉREZ CAMPS, Josep. "Les Col.leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM). Un patrimoni per descobrir. (7) Les ceràmiques d´Alfons Blat." en Gaseta Cultural de Manises, número 7 - setembre-octubre 2001. Ajuntament de Manises, Manises, 2001, pp. 6.

SARMIENTO, María Jesús. "Exploración y revalorización de la materia", en La cerámica española y su integración en el Arte, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, pp. 115-131.

SEMPERE, Emili. "Angelina Alós en la historia". Revista Cerámica, 1997, nº 62, p. 21.

TRANSUBSTANCIACIÓN... Transubstanciación, alumbramiento, Valencia. Ceràmica Mariano Poyatos, Video José Beas. Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Museos Estatales, Museo Nacional de Cerámica, 2001. p. 47.

Epílogo

En estas páginas el lector ha recorrido más de cinco mil años de historia de la cerámica valenciana. Una cerámica hecha en un territorio de encrucijada, entre el norte europeo y el sur africano, entre las tierras del interior y el mar, un mar que se abre a distancias infinitas. Entre culturas que llegan de allende los Pirineos y otras que arriban del otro lado del Estrecho. Pero ha sido la creatividad de los hombres asentados en este terruño la que ha hecho posible esta historia. Esas páginas no pretenden ser más que un pequeño homenaje a ellos y a todos los estudiosos que han arrojado luz sobre su historia y sobre su genio creador. En ellas hemos resumido con aciertos y errores -el lector juzgará- tanto el trabajo de unos como el esfuerzo de otros por conocer la gloriosa historia de su cerámica que es reflejo de la historia vivida por los valencianos. Son páginas introductorias, y aún queda mucho por investigar, desvelar y escribir. Si con ellas hemos marcado un nuevo punto de partida para proseguir el camino del conocimiento de la rica y prolífica cerámica valenciana nos damos por satisfechos.

Valencia, marzo del dos mil nueve.

Jaume Coll Conesa.

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto se gestó en 2002 por el interés de la Asociación Valenciana de Cerámica AVEC-GREMIO en dar a conocer a todos aquellos interesados en la cerámica de la Comunidad Valenciana, cual ha sido el devenir de la misma desde sus inicios en el neolítico hasta el día de hoy, por considerarla pilar fundamental del Patrimonio de nuestra Comunidad y conocer la dificultad en conseguir hoy información sobre la misma, salvo para aquellos eruditos, historiadores o personas que necesitan de su conocimiento para el desarrollo de su profesión.

Siete años de trabajo y la consulta de una amplísima bibliografía liderados siempre por el autor de la obra, Jaume Coll, han hecho posible la realidad que ahora es.

Los presidentes de AVEC-GREMIO que lo han sido durante este período, José Vicente Montesa hasta 2005, Pedro García que le sustituyó hasta 2008 y Jesús Vte. Gimeno, que lo es en la actualidad, desean hacer constar su agradecimiento a la ingente cantidad de personas y entidades que lo han hecho posible.

A las instituciones relacionadas y al personal de las mismas, así como a todos los que nos han facilitado su colaboración en la realización de este trabajo cuya relación sería extensísima, deseamos expresarles nuestra inmensa deuda de gratitud.

Archivo histórico de Valencia
Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
Ayuntamiento de Benetusser
Ayuntamiento de Carcaixent
Ayuntamiento de Valencia
Bancaixa
British Museum, Londres
Castillo de Alaquàs
Colección García Ruiz
Colegio Seminario del Corpus Christi, Valencia
Francisco Grangel
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid
Hispanic Society de Nueva York
Iglesia de la Sangre de Castellón
Instituto Valencia Don Juan, Madrid
Manuel Escrivá de Romaní y de la Quitana
Mueo Provincial de Arqueología de Alicante
Museo Arqueológico Nacional, Madrid
Museo Civico de Bolonia
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Museo de Bellas Artes de Castellón
Museo de Bellas Artes de Lyon
Museo de Burriana
Museo de Cerámica de Sèvres, París
Museo de Cluny, París
Museo de Denia
Museo de Guardamar
Museo de Liria
Museo de Mallorca
Museo de Onda
Museo de Paterna
Museo de Prehistoria de Valencia, Diputació de València
Museo Diocesano de Palma de Mallorca
Museo Monográfico de la Alcudia, Elche
Museo Nacional de Barghello, Florencia
Museo Nacional de Cerámica "González Martí", Valencia
Museo Nacional del Prado, Madrid
Museo Nacional do Azulejo de Lisboa
Museu d´Alcoi
Museu de Cerámica de Barcelona
Museu de Cerámica de L´Alcora, Castellón
Museu de Cerámica de Manises
Museu de Gandía
Museu de l´Almodí, Xativa
Museu de Sagunt
Museu de Villena
Museu del Taulell, Onda
Museu local de Vilafamés
The Metropolitan Museum of New York
Vicent Felip
Victoria and Albert Museum, Londres

Y a los copatrocinadores sin cuya aportación
desinteresada no hubiera sido posible que hoy
esta obra estuviera en sus manos

Unión de Mutuas
Caixa Catalunya
Construcciones Daniel Roca, S.L.
Textos Imatges, S.L.

Y de forma muy especial a su autor Jaume Coll que, durante siete años y de forma totalmente altruista ha sido el verdadero artífice y líder del proyecto, que no hubiera podido ver la luz sin su entusiasmo y compromiso por nuestras cerámicas.

Índice Geográfico

A

Adzeneta de Albaida 204
África 33, 34, 37, 39, 47, 70, 82, 204, 273
Agadir 101
Agost 42, 244, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 287
Agres 14, 15, 154, 198, 205, 208
Alacuás/Alaquàs 55, 77, 82, 83, 90, 96, 99, 111, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 160, 163, 171, 196, 273, 274, 276
Alaquàs *véase Alacuás*
Albacete 21,
Albir, El 37
Albufereta, La 18, 20
Albuixec 145
Alcanissia 34
Alcántera de Xúquer 145
Alcázar 72, 97, 101
Alcira/Alzira 13, 14, 34, 40, 50, 51, 55, 274, 273, 276
Alcoi 22, 31, 287
Alcora 63, 157, 160, 162, 163, 164, 168, 172, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 198, 204, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 234, 241, 243, 247, 248, 250, 252, 266, 272, 273, 274, 276, 288
Alcudia de Crespins 231
Alcúdia, La 20, 21, 33
Aldaia *véase Aldaya*
Aldaya, Aldaia 99, 153, 274
Alemania 97, 243, 253, 257, 269
Alfara 111, 145, 160, 247, 248, 266, 273, 274
Alfara de Algimia 18, 112, 247, 266, 274, 276
Algemesí 154, 198, 234
Alhambra 81, 88, 95, 101, 246, 250, 251
Alicante 21, 34, 35, 39, 40, 46, 50, 55, 170, 230, 273, 287
Almadrava, L' 29
Almassora 21
Almedíjar 55
Almenara 145
Almería 10, 39, 56, 57, 83
Almisserat 44, 48
Almoina, La 72, 73
Alpuente 39, 49, 199
Alsacia 97
Altea 274
Altura 55, 104, 136, 145, 157, 274
Alzira *véase Alcira*
América 187, 195, 204, 253, 268
Ampurias 103
Andalucía 7, 8, 41, 101, 195, 268
Ares del Maestrat 10
Arezzo 30
Argar 13
Argelia 239, 251, 269
Ariège 6
Artana 40, 55, 74, 101, 102, 103
Asís 98, 206, 251
Aspe 50
Ateca 70, 98
Avignon *véase Aviñón*
Aviñón/Avignon 56, 58, 66, 74, 82, 92, 99
Ayora 17, 40, 273, 274

B

Baalbek 81
Bab al Hanax 72, 73, 75
Badajoz 100
Balaguer 42, 45, 76, 83, 84, 87, 92, 93
Balansiya 55
Bannasac 30
Barcelona 39, 56, 57, 58, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 78, 81, 82, 83, 88, 99, 101, 102, 105, 108, 177, 182, 187, 231, 239, 243, 257, 258, 268, 285, 287
Bari 98, 109
Beidha 6
Bélgica 97, 243
Benaguacil, Benaguasil 82, 115, 141, 142, 145, 163, 274, 277
Benaguasil *véase Benaguacil*
Benalúa 35, 36, 37
Benetússer 43, 48, 49
Beniarrés 7
Benicalap 203, 214, 215, 229, 238, 253
Benicarló 15, 22, 184, 206, 207, 274
Benidorm 20, 21, 37, 278
Benifassà 55
Benimaquia 18
Beniprí 12
Bétera 49, 73, 75, 80, 248, 274
Biar 160, 181, 192, 212, 215, 223, 224, 234, 244, 247, 248, 274, 276, 277
Bocairent 10, 55, 66
Boixar, El 55, 67, 70
Bolonia 98, 118
Borgoña 58, 83, 85, 86, 87, 90
Borriol 18, 22
Bronchales 30
Brujas 83, 86
Burdeos 36
Burguillos 100
Burjassot 195, 266, 267, 273, 274, 277

C

Cabanes 22, 279
Cabeços d'Alhetx 62
Cabrera 93, 104
Cádiz 82, 187, 215
Cairo, El 81
Calabria 82, 92
Calahorra 30
Calatayud 70, 98, 103
Cales 23
Campello, El 18, 22, 23, 287
Canals 274, 277
Canessia 34
Canissis 34
Capistrano 98
Caramolo 15
Carcaixent 201, 203, 204, 208, 228, 232, 236, 238, 262, 268
Càrcer 131, 171, 274
Caribe 82, 204, 215, 227, 273
Cartagena 20, 35, 37, 187, 215, 268
Cartago 27, 30, 31, 35, 36
Castellarets 37
Castelló de la Ribera 29
Castelló de Rugat 139, 231, 274, 277
Castellón 7, 55, 178, 183, 230, 259, 261, 262, 264, 266, 268, 269, 274, 284
Castillo del Río 37
Catarroja 29
Caudete de las Fuentes 18, 20, 21
Cavoli 89, 92, 110
Cerdeña 56, 75,
Cervera del Maestrat 18
Chequia 97
Chirivella/Xirivella 145, 160
Chipre 35
Chiva/Xiva 160, 273, 275, 280
Chóvar 76
Chulilla 157, 199
Cienpozuelos 11
Cieza 205
Cluny 83, 119, 121, 124, 132, 134, 137, 167, 173
Cocentaina/Concentaina 10, 22, 50, 77, 110, 205, 278

Colliure 74
Concentaina *véase Cocentaina*
Córdoba 39, 49, 98
Covalta 22
Crevillente 12, 15, 19, 20, 47
Culla 55, 144, 274
Cullera 35, 36, 37, 47, 208, 274

D

Damasco 81
Daniya 49
Daroca 70, 71, 101, 203
Denia/Dènia 28, 29, 30, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 70, 92, 145, 177
Dènia *véase Denia*
Deruta 132
Dianium 30, 33
Dinamarca 97
Djerba 62
Dordrecht 86, 92

E

Ebro 27, 30, 39,
Egipto 50, 81
Elche/Elx 12, 17, 18, 20, 21, 22, 30, 31, 33, 34, 35, 40, 50, 55, 139, 145, 171, 287
Elda 20, 33, 144
Elo 33
Elx *véase Elche*
Émpoli 107, 154
Eslida 183, 274
Espartaria 33
Esplugues 138, 259
Estambul 81
Estivella 30
Etruria 23

F

Faenza 107
Falguera, La 7
Fermo 87
Fez 64, 97
Flandes 97
Florencia 82, 90, 107, 118, 154
Foios 55, 274
Font den Carrós 231, 269
Fontainebleau 189
Fontcalent 33, 37
Forat 47
Francia 10, 56, 57, 70, 81, 97, 107, 179, 181, 182, 187, 243, 249, 257, 269, 284, 286
Fustat 81

G

Gandía 12, 18, 20, 30, 94, 109, 110, 139, 154, 197, 198, 200, 201, 205, 274
Gante 83, 86
Garganes 35, 36
Gerona/Girona 7, 11, 23, 70, 81, 86, 90, 98, 103, 144, 187
Gistaín 76
Girona *véase Gerona*
Godella 198, 206, 274
Granada 39, 57, 61, 64, 70, 74, 83, 101, 195
Grecia 6, 81
Guadalhorce 20
Guadalupe 109
Guadassuar 200
Guardamar 20, 21, 22, 47
Gubbio 132

H

Habana, La 205, 208, 227, 235, 239, 268, 269, 283
Hamburgo 98
Hellín 145
Hemeroskopeion 17
Hesdin 219
Higueruelas 29
Holanda 92, 177, 187, 243
Hospitalet de l'Infant 73, 84, 93
Huesca 76
Hungría 6

I

Ibi 208
Ifach 34
Ilici 20, 27, 33, 36, 37
Inglaterra 97, 253, 269
Iniesta 197, 206
Irán 44, 77, 167
Ischia 23
Italia 7, 10, 49, 70, 81, 98, 102, 107, 132, 133, 145, 178, 180, 245
Itrabo 76

J

Japón 6, 245, 253
Játiva/Xàtiva 39, 40, 55, 65, 66, 67, 70, 72, 84, 98, 102, 103, 154, 163, 199, 202, 205, 275
Jávea 36
Jérica 55
Jericó 6
Jomón 6

K

Kairuán 98
Kashan 77
Kelin 22

L

Lacio 31
Laguna de Tortajada 76
Lieuche 90
Liguria 22, 82, 149
Lima 149, 283
Limoges 186
Líria/Llíria 58, 72, 265, 273
Lisboa 82, 131, 134, 164
Llíria *véase Líria*
Llombai 200
Llutxent 203
Louvre 85, 87, 91, 118
Luca 98
Lyon 82, 91, 109, 123, 124, 132, 173, 223

M

Macolla 10
Madrid 85, 89, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 190, 195, 220, 237, 242, 245, 250, 251, 254, 258, 260, 263, 268, 272, 283, 284, 285, 287
Málaga 15, 46, 57, 66, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 81, 85
Mallorca 45, 49, 57, 69, 72, 73, 74, 81, 121, 133, 135, 136, 144, 173, 175, 187, 188, 189, 205, 212, 219
Mancha, La 13

Manises 22, 31, 45, 46, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 87, 91, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 130, 131, 132, 133, 137, 140, 141, 145, 149, 151, 152, 153, 155, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 171, 172, 173, 177, 181, 184, 185, 187, 192, 195, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 230, 231, 233, 234, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 277, 283, 284, 285, 287, 288
Manresa 70, 81, 156
Marrakech 39
Marruecos 39, 92, 239, 269
Marsella 36, 91, 92, 93, 177, 179, 268, 272, 273
Marxalenes 151
Mas d'Aragó 29
Massalia 23
Massamagrell 157, 274
Meca 17, 40, 41
Medina al-Turab 47, 49
Medina al-Zahra 39, 48
Meillonnas 218, 220
Meliana 198, 200, 208, 231, 232, 233, 245, 258, 260, 262, 266, 267, 283
Mileto 81, 182
Minturnae 23
Mislata 55, 82, 83, 96, 145, 274
Mogente/Moixent 20, 22, 274
Moixent véase Mogente
Monastil 20, 33, 37
Moncada/Montcada 158, 200, 274
Montans 30
Montcada *véase Moncada*
Montespan 6
Montserrat 81
Moraira 10
Moravia 6
Morella 55, 56, 62, 65, 86, 100, 274
Morvedre 65, 66, 67, 73, 83
Moustiers 177, 179, 189
Muel 116, 120
Mura 33
Mureybet 6
Murla 34, 81, 83, 274

N

Nápoles 23, 106, 178, 187
Narbona 36, 39
Navajas 55
Navarra 36, 39, 72, 83
Navarrete 30, 239
Nevers 177
Novelda 34, 47, 259, 267
Nueva York 84, 117, 122, 124, 147, 180

O

Olite 101, 104
Oliva 20, 29, 49, 50
Olocau 40, 55, 214, 274, 277
Onda 39, 40, 50, 55, 74, 97, 136, 149, 160, 170, 172, 181, 184, 192, 195, 212, 213, 215, 219, 222, 224, 229, 230, 234, 236, 238, 239, 243, 244, 247, 251, 252, 253, 257, 258, 259, 262, 266, 267, 268, 269, 274, 277, 283
Onil 274, 278
Ontinyent 200, 274
Orba 274, 277, 278
Orbeta 274, 277, 278
Orihuela 39, 195
Orriols 33
Orxa 34
Oudna 36
Oviedo 186, 263

P

Paiporta 274, 278
Países Bajos 97, 98
Palancia 55
Palermo 76
Palestina 6, 17, 36
Palma 57, 65, 66, 67, 72, 75, 121, 164, 173
Palmela 11, 12
Pantelaria 35, 36
París 83, 97, 109, 119, 121, 124, 134, 179, 181, 183, 186, 188, 190, 191, 213, 228, 238, 267, 268, 283, 285
Paterna 13, 29, 40, 41, 42, 44, 45, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 102, 103, 105, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 130, 131, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 173, 175, 272, 274, 278
Patraix 110, 140
Pego 67, 274, 278
Penyal d'Ifach 34
Peñíscola 22, 55
Perpiñán 67, 144
Persia 42
Perú 149, 239
Petrer 273, 275, 278, 279
Picanya 22
Pina de Ebro 75
Pisa 76, 81, 84, 85, 87, 92
Pobla, La 82, 115, 145
Poblet 83, 91, 101, 117, 118
Polonia 178, 181, 287
Polpís 55
Portugal 11, 82, 107, 109, 131, 132, 163, 187
Portus Ilicitanus 36, 37
Potries 275
Puig de Santa Maria, El 30
Puig, El 15, 20, 21, 22, 55, 73, 76, 163, 198, 202, 203, 283
Pula 75
Puzzoli 30

Q

Qsar Seguir 92
Quart de Poblet 99, 117, 171, 230, 258, 266, 268, 269, 275, 283
Quatretonda 200

R

Rakka 81
Raniosa 62, 100
Rascanya 29
Ravello 98
Rebollar, El 18, 29
Requena 195, 196, 199, 207, 275
Reus 116, 123, 130, 208
Ribarroja 29, 33, 56
Ribesalbes 160, 181, 184, 192, 212, 213, 214, 215, 216, 243, 247, 249, 252, 264, 275, 277
Rocafort 154, 189
Rojales 47
Roma 27, 28, 31, 33, 36, 76, 83, 84, 187, 287
Rosas 23
Rossell 22
Rougiers 92, 93
Rumania 6
Russafa *véase Ruzafa*
Ruzafa, Russafa 33, 58, 62, 99, 100, 196, 205, 228, 272

S

Saboya 35
Saetabis 33
Sagrajas 39
Sagunto 18, 20, 28, 29, 30, 31, 33, 37, 40, 55, 91, 145, 173
Saladares, Los 15, 20
Salamanca 149, 216
Salamó 11
Salerno 98, 141
Samarra 98
San Fulgencio 22, 196
Sandwich 57, 66
Sant Antoni de Oliva 48
Sant Josep 22
Sant Quintí de Mediona 68
Santa María del Puig 202, 203
Santa Pola 33, 36
Santiago 40, 106, 183, 206
Sax 275, 276, 278, 279
Segorbe 55, 56, 110, 112, 115, 160, 196, 199, 200, 237, 273, 275, 279
Setúbal 109
Sevilla 40, 82, 98, 101, 148, 152, 154, 164, 178, 215, 239, 247, 261
Sèvres 85, 88, 109, 124, 177, 183, 184, 186, 191, 212, 217, 220, 221, 222, 227, 232, 235, 285
Sicília 82, 197
Siena 87, 107
Sinarcas 29
Sineu 120
Sintra 131, 132
Siria 6, 42, 81
Sluis 83
Solsona 86, 87
Sóller 73, 227
Strasbourg 191
Strelice 6
Suiza 10, 97
Sultanabad 77, 78

T

Tajo 11
Talavera 155, 156, 160, 162, 164, 169, 175, 181, 192, 212, 215, 217, 220, 246
Tarazona 110
Tárbena 10
Tarragona 70, 81, 93, 98, 102, 140, 144, 187
Teruel 55, 66, 69, 70, 71, 72, 74, 80, 81, 98, 101, 144, 149, 172, 184, 214
Teulada 40, 41, 43, 45, 50, 51
Toledo 39, 106, 108, 187
Torís *véase Turís*
Torre la Sal 22
Torrelló, El 21
Tortosa 39, 58, 74, 99, 101, 186, 187
Toscana 30, 37, 82
Traiguera 55, 160, 227, 273, 275, 279
Tremecén 101
Triana 155, 287
Tricio 30
Tripolitania 37
Tripolye 6
Tudmir 46
Tuéjar 199
Túnez 36, 37, 62, 98, 239
Turquia 81
Turís /Torís 34

U

Urgel/Urgell 58, 76, 81, 84, 94, 214, 229, 253
Urgell véase Urgel

V

Valdemorillo 217
Valencia 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 87, 97, 98, 99, 101, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 130, 135, 136, 138, 139, 140, 144, 145, 149, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 170, 171, 173, 187, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 215, 222, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 272, 273, 275, 277, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288
Valentia 27
Vall de Crist 72, 104, 148, 157, 213, 214
Vall de Laguart 48, 278
Vall de Uxó/Vall d'Uixó, 22, 35, 36, 273, 275, 280
Valldaura 56, 105
Vall d'Uixó *véase Vall de Uxó*
Venecia 82, 107
Verdolay 21
Vilafamés *véase Villafamés*
Vilajoiosa *véase Vilajoyosa*
Vilajoyosa/Vilajoiosa 22, 36
Vila-real *véase Villarreal*
Villafamés/Vilafamés 13, 181, 187, 212, 214, 275
Villafranca 200
Villalonga 55, 231, 275
Villar del Arzobispo 258, 275, 280
Villares, Los 18, 20, 22
Villarreal/Vila-real 91, 200, 205
Villena 10, 13, 14, 34, 116, 278,
Villeneuve-lès-Avigon 86
Vinaroç *véase Vinaroz*
Vinaroz/Vinaroç 22, 200
Vinarragell 15, 17, 20, 21
Viterbo 107

X

Xàtiva *véase Játiva*
Xirivella *véase Chirivella*
Xiva *véase Chiva*
Xivert 55, 65
Xixona 50

Y

Yugoslavia 6

Z

Zamora 149, 172
Zaragoza 42, 83, 178, 182, 184, 260, 278

Índice Onomástico

A

Abad, Vicente 243
Abadía, Domingo de 181, 183, 186
Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, Pedro Pablo 180
Abd al Mumin 39
Abd Al-Aziz 39
Abd al-Rahman I 39
Abril, Salvador 243
Abros, Jeroni de 155
Abu Zayt/Abu Zayd 51, 55
Agoust, Brianda d' 56, 72
Aguilar Mas, J. 229
Aguilella Vidal, Salvador 243, 266
Aguilella (ceramistas) 213, 230, 252, 264
Agulló, Guillem de 101
Aicart, Cristóbal 177, 214, 247, 248, 250
Alapont, Manuel 195, 196, 202
Alazarah (alfareros mudéjares) 114
Albalat (alfareros mudéjares) 101
Albane/Albaní (alfareros mudéjares) 82
Albert Vidal, Felipe 113, 114, 172, 173, 175
Albocayrén (alfareros mudéjares) 56
Albors (linaje) 110, 140
Alcafiz (alfareros mudéjares) 82
Alcaxón (alfareros mudéjares) 82
Alcudo/Alçudo (alfareros mudéjares) 82, 99
Alcudori (alfareros mudéjares) 82, 96
Aldás Aicart, Cristóbal 248
Aledón (alfareros) 280
Alejandro VI 109
Alfalem (alfareros mudéjares) 56
Alfonso de Aragón 110, 115, 143
Alfonso IV 73
Alfonso V 82, 83, 85, 106, 110, 115
Alfonso VI 39
Alí (alfareros mudéjares) 82
Aliaga, Isidoro 114, 184, 214, 253
Almaguef (alfareros mudéjares) 58, 82
Almale (alfareros mudéjares) 82, 99, 110
Almar, Arturo 241, 245, 251, 252, 264, 268, 283
Almenar, Carmelo 71, 73, 239
Almila (alfareros mudéjares) 61, 82
Almoxoní (alfareros mudéjares) 56
Almunia (linaje) 97, 110, 206
Al-Murcí/Almurci (alfareros mudéjares) 56, 106
Al-Murcí, Joan/Almurci, Joan 82, 99, 106, 108, 110
Alós Peris, Juan Bautista 243
Alós Tormo, Angelina 287
Alpuente Vilar, Vicente 252
Alquatxo (alfareros mudéjares) 82, 99
Aluxen (alfareros mudéjares) 82
Álvaro (Ceramistas) 135, 178, 179, 181, 183, 184, 186, 190, 191
Allami, Acmet 153
Allué, Cayetano de 180
Amalia Bernabé, Rosa 288
Ambuesa, Juan de 156
Amorós (alfareros) 192, 249
Amorós, Enrique 248
Annaiar (alfareros mudéjares) 81
Antonio Disdier, Marcos 196, 205, 227, 238
Aragón y Cardona, Francisco de 110
Aragón, Alfonso de 110, 115, 118, 143
Aranda (alfareros) 278
Arenes, Francisco 215, 230, 249
Arsó, Francisco 214
Artal de Luna 55, 68
Arzó, José y Francisco 249
Asunción, Clemente 249, 269
Aubert, Audoin 58, 63, 73, 74, 99, 101
Augusto III 181
Austria, archiduque Juan José de 133, 134
Avinyó (ceramistas) 215
Axalboní (alfareros mudéjares) 56
Aznar (alfareros) 279

B

Badenes, Cristóbal 180,
Baeza, León de 99
Balansá (ceramista) 208
Balanzá (ceramista) 249
Balfagón (alfareros) 277
Ballester 17, 185, 243, 264
Ballester Remolar, Carmen 288
Ballester Vilaseca, Antonio (Tonico) 285
Barberán, Gaspar 154, 156
Barón Taylor (donación) 220, 221
Barrachina. Pep 92
Bauset Martínez, Francisco 278
Bautista Soler, Juan 247
Beatriz de Portugal 109
Beccadelli, Antonio 110
Beltrán Grimal, Vicente 248
Bellot, Isabel 288
Belluga, Joan 82, 99, 108
ben Adbala ben Abelguáhed, Mohamed 49
Bençuleymen (alfareros mudéjares) 56
Benedito (alfareros) 227, 230, 235, 238, 252, 277
Benedito, Amadeo 243
Beneyto (alfareros) 276
Benlliure, Mariano 284
Berbís, José 213
Berenguer (alfareros) 278
Bergón, Antonio 228, 239
Bernabeu (alfareros) 279
Bernardo (alfareros) 82
Blanca de Navarra 72, 83, 85, 86, 90, 93, 105, 106, 143
Blanes de Vallterra, Juan Berenguer de 114
Blasco, Arcadio 287, 288
Blat Monzó, Alfonso 243, 248, 285
Blat, Ismael 241, 245, 264, 267, 283, 284
Bocayren (alfareros mudéjares) 55, 101
Bogiot (alfareros moriscos) 114
Boil/Boïl (linaje) 55, 56, 57, 74, 81, 82, 83, 91, 161
Boïl de la Scala y Joan, Felipe Joan 113
Boix (alfareros) 276
Bolinches, Luis 243, 248, 284
Bonanat (alfareros mudéjares) 57
Bonçor (alfareros mudéjares) 56
Bonet, Berenguer 82
Bono, Santiago 288
Bordonán, Ramón 214
Borgia 109
Boronat (ceramistas) 231
Borrás, Gabriel 283
Bosch, Antonio 243, 245, 264, 267
Botet, Tadeo 215
Böttger, Johann Friedrich 178
Bou, Joan 110
Brotons (alfareros) 278
Bru y Plancha, Juan 227
Bru (ceramistas) 238, 239, 241
Buigues, Héctor 287
Bujados, Francisco 213
Burell, Julio 241
Burgos (alfareros) 277
Burguet 215, 229

C

Cabedo, Juan Bautista 249
Cabot (panadero) 56
Calado, Luciano 195, 196, 203
Calbo, José 180
Calderer, Joan 82
Calip (alfareros mudéjares) 55
Calvo, Carmen 288
Cámara, Luis 288
Campos Cervera, Andrés 242, 245, 246, 284
Cañete, Antonio 239
Capilla, Vicente 199, 234
Çaplana, Johannes 82
Capuz, José 242, 251, 253, 283, 284
Carbonel, Sebastián 179
Carbonell, Antonia 288
Carlos III el Noble 101, 104, 179, 207
Carlos IV 217, 220
Carlos V 113
Carlos VII 87, 88, 247
Carmesina 72
Carot, Josep 192
Carpintero Alpuente, Vicente 247
Carpio, Pilar 288
Carreño, Francisco 285
Casañ (alfareros) 258
Casañ, Juan Bautista 214, 215, 221
Castel (alfareros) 277
Castellanos, Gregorio 180
Castelló (alfareros) 252, 268, 273, 276
Castelló Sales, Antonio y Ramón 213
Castelló, Benjamín 230, 266
Castelló, Cipriano 262, 269
Castellví (linaje) 110
Castillo, A. del 11
Catalá, Antonio 215, 249
Catalá, Vicente 230
Causada, Jacinto 181, 182, 187, 189
Causada, Mariano 184, 192, 213
Cavanilles, Antonio José de 162
Ceballos, Joaquín 239
Cebrián (alfareros) 279
Celsio 33
Centelles (linaje) 74, 151
Cepayo, Joan 56
Cerdá Julve, José 243
Cervera (alfareros) 242, 245, 246, 279, 283, 284
Cerveró, Rodrigo 252
Cid, El 39, 49
Clerissy 177
Cloostermans, Pierre 179, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 191, 214
Cock 63, 164
Cola, Josep 196, 228, 237
Colbert, Jean-Baptiste 178
Colón Bauzano, Tomás 243
Compañía Exportadora de Agost, Petrel y Sax 276, 278
Condes de Ampurias 103
Conde de Casal 163, 164, 183, 186, 187, 254
Conde de Lumiares 28
Condes del Real 155
Copurull, Josep 196
Corba (alfareros) 280
Cortina, José María 259
Costa, En 99
Cotanda, José 247
Cotanda, Salvador y Joaquín 231
Covarrubias, Alonso de 156
Crespo (alfareros) 263, 277
Crespo, Emilio 247
Cros (ceramistas) 177
Cros, Cristóbal 180
Cuber, Mariano 242
Cueves Suñer, Demetrio 145
Çuleimen (alfareros mudéjares) 82
Cuñat, Amelia 242, 244, 245, 265, 284
Chichici, Maria 115
Chisbert, Miguel 227
Chust Sanchis, José María 252

D

Dal Verre 82
Dalpont 82
Dasí, Francisco 224, 228, 229, 234, 237, 239, 241, 253
Dasí, Vicente 222
Datini 82
David Campos, Félix 246
Degli Agli 82
Delgado, José 184, 185
Delgado, Miguel 83, 90
Dellá (alfareros) 279
Denís de León, Manuel y Amparo 237
Denís, Manuel 229, 230
Descals, Jaime 250, 285
Diago, F. 258, 265, 266,
Díaz Martín, Ramón 288
Díez, Salvador 230
Doménech Beltrán, Víctor 288
Doménech, Rafael 241
Domingo, Luis 195, 196, 203
Domínguez (alfareros) 258, 262, 269, 279
Domínguez Veiga, Eloy 252, 265, 267
Domínguez, Eloy 252, 265, 266, 267
Donderis, José 258
Dualde, Joaquín 242
Dubón, Miguel 203
Duque de Aliaga 184, 214
Duque de Calabria 156
Duque de Híjar 177, 179, 184, 185, 186, 214
Duque de la Victoria 221
Duque de Medinaceli 183
Duque de Segorbe 110, 115, 118, 141, 143

E

Egica 33
Egidio, Juan 82,
Eximeno, Guillem 56
Eximenis, F. 56, 58, 145
Elies, Joan 155
Emo Gibertó, Constantino 243
Enrique de Aragón 115
Enrique IV 89
Escobar Gallego, José 214, 251
Escobar Valls, Vicente 248
Escolano, G. J. 114, 115, 130, 133, 145
Escribà, F. 47, 48
Escribà, Gaspar 99
Escrich (alfareros) 279
Escrivà, Joan 72
Escrivá, V. 113, 164, 177, 178, 179, 185, 188, 212, 213
Escuder, Vicente 183, 191
Espí, Conxa E 288
Esteller (alfareros) 279
Esteve, Vicente 160

F

Fabián y Fuero, Francisco 204
Faure y Disdier, Antonio 227, 235, 236
Faure, Alejandro 196
Faus (alfareros) 279
Felicio 29
Felipe Boil 57
Felipe de Borgoña 83
Felipe el Hermoso 83

Felipe III 119, 131
Felipe IV 133, 134
Feliu (alfareros) 280
Fernández de Híjar y Urrea, Pedro Alcántara Fadrique 184
Fernández de Isla, Juan 192
Fernández y Palafox, Agustín 184
Fernández, Alfonso 108
Fernando VII 185
Ferrán, Esteban 196
Ferrán, Manuel 196
Ferrante I 83, 90
Ferrench de Luna 55
Ferrer y Aylet, Mariano 214
Ferrer (linaje) 51, 55, 86, 114, 133, 180, 181, 182, 183, 184, 192, 195, 198, 202, 203
Figás Olucha, José 249
Fluixá (alfareros) 278
Foix, Germana de 156
Folch de Cardona, Joana 115
Folch y Torres, J. 71
Folquer 56
Fontecha, Esperanza 288
Fortea, Martín 82
Fortuny, Mariano 81
Fos, Josep 196, 228
Francés, Felipe 82
Fuster, Emilia 213, 229

G

Galgano de Belforte 87, 132
Galiano, Enrique 177
Galindo, Rafa 288
Galver, Bautista 252
Gallego (alfareros) 156, 214, 215, 251, 277
Gallego Mora, Lucio 230
Gallego, Alonso 155
Gallén, J. 243
Gandía (alfareros) 279
Garcés y Benagues, Joaquín 214
Garcés, Manuel 213, 230, 239
Garcés, Miguel 180
Garcés, Pedro 181, 192
Garcés, Valentín 239
García (alfareros) 212, 213, 215, 228, 243, 252, 257, 261, 264, 269, 277
García Benabarre, P. 89
García Cardona, Lucas 258
García de la Rosa y Rodríguez, Teófilo 244, 245, 283
García de Leániz, Javier 241
García, Blas 247
García, José 247, 250, 279
García, Juan 229
García, Pascasio 99
García, Roser 288
Garnelo, Isidro 283
Garnier, Edouard 177
Gascón, Armando 288
Gasó, Ramón 247
Gastaldo, Luis y José 228, 233
Gaya Llopis, Rafael 243
Gaya, José 230
Gil (alfareros) 214, 230, 247, 250, 260, 279, 280, 284, 285,
Gil Pérez, Manolo 286
Gilabert, Luis 283
Gimeno Díes, Vicente 241, 264, 285
Gimeno Planells, José 241, 244, 249
Gimeno Ríos, Jesús y Antonio 249
Gimeno Sansano, Joaquín 266
Gimeno, Emilio 247
Gimeno, Melchor 215
Gimeno, Salvador 215
Giner (alfareros) 278
Ginther, Antonio 206
Giovanni di Bernardi da Uzzano 81
Girona, Ramón y Matías 184, 213, 214, 248
Gisbert, Emilio 264, 268
Gómez Salvador, Constantino 241
Gómez, Manuel 242, 264
Gómez, Prudencio 266
Gomis Casasempere "Vigreyos", Vicente 287
González Martí, Manuel 40, 45, 46, 55, 56, 58, 61, 63, 65, 71, 72, 74, 75, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 117, 119, 132, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 148, 152, 153, 173, 177, 215, 222, 227, 229, 237, 241, 242, 243, 248, 250, 251, 253, 254, 259, 264, 267, 269, 283, 284, 286
González Valls, Rafael 215, 229, 230, 232, 236, 238
González, María 108
Gorris, Tomás 182
Granell, Conrado 245
Granell, Vicente 213
Grangel 177, 178, 179, 180, 183, 187, 188, 192, 213, 214, 273, 276
Grangel, Vicente 214
Gras, M. 180
Grisol, Josef 208
Grollo, José 242
Gros, Joseph 202
Guallart Carpi, Rafael 243
Guardia, Francesc 259
Guerrero, Teresa 288
Guinot, Miguel 192, 213, 230
Gundemaro 33
Guzmán 114, 204

H

Haly, François 181, 185, 186
Hasan 95
Hernández Soler, Antonio 248
Herrero (alfareros) 279
Herrón, Marisa 288
Hiça 56
Hsu, Su-Pi 288
Huerta Aviñó, Juan Bautista 214, 248, 250, 260
Huerta, Ramón 230, 269
Hueso Requena, Vicente 247
Hueso, Vicente 252

I

Ibáñez, Esteban 99
Ibn Mardanis 40, 50, 55
Ibn Said 57
Iborra Lerma 114
Isabel de Aragón 76, 84
Ismail 56
Ivorra (alfareros) 276

J

Jacobo de Passi 81
Jafer 82
Jaime, Jaume (rey) 40, 55, 68, 70, 74, 101
Jaque, Juan 99
Jiménez, Myriam 288
Joan y Vidal, Pedro (olim Boïl de la Scala) 113
Jordán, Francisco 199
José (alfareros) 252, 277, 278
José Benedito, Salvador 252, 277
Juan II 83, 89, 90, 106
Juan Pallarés, Pedro 213

K

Kitao, Nozomi 288

L

Lahuerta, Francisco 246, 249, 250, 258, 259, 262, 266, 267
Lalana, Mamés 182, 190
Laugier 189
Laxení 82
León X Médici 117, 118
Leonor (reina) 58, 66
Levantino, Angelo 219
Lladró (ceramistas) 247, 251, 253
Lladró, José 248
Lladró, Juan 248
Lladró, Vicente 252
Llano y White, José 229
Lleonart, Vicente 239
Llimerá (alfareros) 280
Llopis, Julio 246
Llorens Artigas, José 273, 276, 277, 279, 285, 287
Lluch, Manuel 239
Lope de Luna 56, 58, 72, 103
López (alfareros) 228, 239, 242, 257, 267, 277, 280
López de la Fuente, Gonzalo 104, 108, 140
López de Mendoza, Iñigo 91
López Enguídanos, Tomás 199
López Piñol 30, 35
López, Julián 181, 187, 189
Luis XVI 181, 183, 205
Luna (linaje) 55, 68, 70, 74, 93, 102, 103, 106
Luna, Fortuny 56

M

Madrid, Alonso de 156
Madrid, Lorenzo de 156
Maestre Francés, Francisco 248
Magdalena (alfareros) 279
Mahdi Ibn Tumart 39
Maldonado Boil de la Scala, Vicente 161
Maldonado Rodríguez de las Barrillas, Joaquín 161
Manuel Llàcer, Juan 288
Marco (alfareros) 239, 253, 260, 279, 280
Marco Díaz Pintado, Francisco 283
Marco, Enrique 229
Marco, Jerónimo 160
Marco, Marcial 264, 267
María Cristina 238
María de Anjou 88
María de Borgoña 83, 86, 90
María de Castilla 83, 85
María de Luna 56, 58, 72, 81, 85, 91, 142, 143
Marmola 56
Marqués de la Scala 161
Marqués de Montortal 238
Marrades 63, 99, 101
Marrama (alfareros) 280
Marsal, Francisco 213
Martí (ceramistas) 96
Martí Barberá (alfareros) 276
Martí, Bautista 231
Martín (rey) 56, 82
Martín de Sicilia 72, 81, 83
Martín el Humano 58, 72, 76, 82, 84, 101, 102, 105, 143
Martín I 56
Martin, François 181
Martín, Nicolás 99
Martíneç, Roderic 55, 57
Martínez (alfareros) 212, 247, 249, 251, 252, 266, 267, 276, 278
Martínez Ballester, José Mª 243
Martínez de Contreras 108
Martínez de Irujo 63, 163
Martínez de Jarque 81
Martínez Díez, Vicente 215, 230
Martínez Ferriz, Andrés 110
Martínez Garrido, Patrocinio 264
Martínez, Benito 239
Martínez, Carmen 288
Martínez, José María 245, 250
Martinis, Paschasius 101
Martorell, Bernardo 90
Martorell, Guillem 81
Marxella (sastre) 56
Marzo, Rafael 247
Mas, Julián 183, 191
Mascarós, Cristóbal 180, 181, 213
Mascarós, Domingo 184
Masdeu, Dionisia 245, 260, 264, 284
Mateu y Soria, Carlos 239
Mateu, Ramón 283
Maurissy, Pedro 180
Medici 82, 178
Megía, Joaquín 231
Mendoza, Lope de 106
Mérimée (donación) 220
Mestre Estellés, Enric 243, 287
Mestre Navarro, Mariano 264
Mestre Prats, Salvador 252
Mestre, Salvador 249, 252
Micó (alfareros) 277
Micó, Joan 115
Michavila, Joaquín 286
Mieg (donación) 184, 217, 220
Milla (alfareros) 279
Miquel Lloret 70, 74
Mira, Eduardo 251
Miralles, Jaime 201
Miralles, Vicente 196, 205, 227, 234, 238, 241
Miramont, Josefa 203
Mitelli, Agostino 199
Molina, Manuel de 179
Moliner, Letancio 247, 248, 250
Molinos 19, 20
Molins Valldecabres, Onofre 258
Moltó y Such, Antonio 283
Mollá (alfareros) 276
Mollá Gomis, Juan Pedro 275
Molla, Mariano 235
Momparler 244, 246, 258
Momparler Marco, Manuel 253
Moncada, Jaime de 156
Mondría, Vicente 239
Monera Gil, Francisco 214, 230, 250
Monleón, Rafael 229, 239, 283
Monleón, Sebastián 229, 237
Monserrat, José 229
Montaner, Vicente 246, 249, 250
Montoro Gil, Teodoro 247
Montoro, Manuel 264, 267, 268
Monzó (alfareros) 280
Monzó Planells, Cristóbal 239
Mora Almela, Francisco 252
Mora Arenes, Vicente 268
Mora Benavent, Arturo 251
Mora Carpintero, Juan 248
Mora Carrasco, Bartolomé 214, 249, 250, 251
Mora Osca, Fernando 215, 251
Mora Osca, Vicente 215, 230, 268
Mora, Cayetano 215, 248
Mora, Francisco 214, 245, 249, 251, 252, 259, 262
Mora, Jacobo 82, 99
Mora, José 215
Mora, Leopoldo 245, 259, 262, 263, 264, 266, 268
Mora, Pedro 99
Mora, Vicente 241, 277
Moran Berruti, José Mª 288
Morcí, Jaume 110
Morcí, Joan 152
Morera (ceramistas) 214

Morraja (alfareros) 277
Morris, William 233
Moya, Bernardo de 62, 100
Muhamad 95
Muñoz (alfareros) 214, 277
Muñoz Dueñas, Gregorio 241, 251, 260, 267, 268, 283
Muñoz y Nebot, Francisco 213
Muñoz, Joaquín 243
Muyahid 39

N

Nadal (alfareros y ceramistas) 276
Nadal Monera, Gaspar y Carlos 245, 250
Nalda (ceramistas) 245, 247, 248, 252, 286
Nasar 56
Navarro (ceramistas) 214, 252, 253, 262, 263, 264
Navarro, Evarist 288
Navarro, Manuela 288
Navarro, Vicente 195, 196, 203, 228, 239, 251, 253, 268
Nax, Çaat 83
Nebot, Nadal 192
Nicolau, Bonanat 58, 99, 101
Nicolò di Pietro Gerini 87
Niculoso Pisano, Francisco 152, 155
Noguera (ceramistas) 229
Nolla (familia) 232, 233, 238, 239
Nolla y Bruixet, Miguel 231
Nomdedéu (alfareros) 276
Novella (ceramistas) 213, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239
Novella, Mariano 229, 230
Numeriano 33

O

Octavio Vicent, Salvador 283
Ochando, José 179, 181, 187, 190, 192,
Olerys, José 179
Oliva (ceramista) 156
Olivar Daydí, M. 55, 57, 58, 67, 75
Oller, Carmen 288
Olmos, Josep Antoni 288
Olucha, Vicente 243
Orenga, Vicente 215
Ortí, Juan 288
Ortiz, Francisco y Ramón 229, 239
Osmán ben Idrís ben Abdalá 56

P

Pacheco 82, 273, 278
Pachés, Bautista 230
Palmerani, Domingo 184
Paredes, Vicente 229, 239
Pascasio (ceramistas) 82
Pastor, Cristóbal 179, 184, 186, 212, 249
Pastor, José 249
Paulo V 130, 148
Pavía (alfareros) 276
Payo Coello, Juan 83, 91, 109, 117
Payoni, Çahat 82
Pedro el Ceremonioso 58, 63, 66, 99
Pedro el Gotoso de Médici 90
Pedro I 57, 98
Pedrón, Onofre 196
Pelequer Tossar, Manuel 199
Pere Boil 55, 56
Péreç, Ferdinandus 58, 99
Pérez Benlloch, Juan Bosco 288
Pérez Burgos, Salvador 251
Pérez Prieto, Antonino 241, 249, 251
Pérez, Bosco 288
Pérez, Esteban 228
Peris (ceramistas) 213, 229, 230, 238, 243, 244, 252, 259
Peyró Mezquita, Antonio 253, 284
Piccolpasso, Cipriano 76, 132
Pinazo Martínez Ignacio 283
Piñero, Pedro 218
Piñón y Canelles, Manuel 231, 232, 239
Piquer, Pablo 247, 269
Piqueres (alfareros) 264, 266, 276
Piqueres Albenca, José 247, 268
Piqueres, José 244, 247, 268, 275
Planelles (alfareros) 280
Poggetti, Luis 184
Polo de Bernabé (familia) 213
Polo Navarrete, Miguel 239
Polo Torres, Gaspar 242, 243, 283
Pons (alfareros) 276
Pons, Constanza 55
Porcar (hermanos) 230, 261, 266, 269
Porcar Bellido, Manuel 261
Porta, Domingo 118, 152
Poyatos, Mariano 288
Pradales (ceramistas) 30
Prades, Margarita de 91, 105, 106
Prats (alfareros) 278
Proust, Louis Joseph 181
Puig y Cadafalch, J. 72, 258
Pujol, Hijos de Jaume 259

Q

Quer, Francesc 258

R

Ramón, Jacobo 82
Ramos, Ramón 236, 239
Real Alarcón, Manuel 246, 264, 286
Reda (alfareros) 278
Reguin, Pascasio 82
Reiner 63
Reinhart, Petro 181
René de Anjou 81, 83
Requesens, Galcerán de 110
Rey Lobo 40, 50
Ribera, San Juan de 133, 154, 156, 199
Ribes, Demetrio 259, 260, 262, 264
Ribes (o Rives), María Sacramento 242, 245, 284
Ricord, Tomás 195
Riera (alfareros) 280
Rigalt, LLuis 233
Ripoll, Guillem 56
Robbia, Andrea della 107, 154
Robbia, Lucca della 107, 251
Roca, Ángeles 243, 288
Rocafort, Cristófol 189
Rochell (alfareros) 278
Roda, Vicente 288
Roderico 39
Rodrigo Arnau, Miguel 252
Rodrigo, Jaime 82
Rodrigo, Martín 82
Rodrígues Pereira, Justa 109
Rodríguez Fornos, Fernando 242
Rodríguez, Lorenzo 101
Rodríguez, Marcelo 156
Roig d'Alós, José 243
Roig, Trini 288
Rojas, Sancho de 101
Rolandi, Francisco 184
Román (alfareros) 276, 277, 278, 279
Romero, Laura 288
Ros de Ursinos, Godofredo 261
Ros, José 215, 229, 253, 258
Rosell, Josep 238, 241
Roselló (o Rosselló), Pascual 229, 230, 238

Roures (abad de Poblet) 109
Roux, Eduardo 179
Royo Torrent, Luis 247
Royo y García, Miguel 192, 196, 205, 228
Royo (ceramistas) 239
Rubert, Pere 189
Rubio (alfareros) 277
Rueda, Simón de 178
Ruiz de Luna, Juan 284
Ruiz, linaje 19, 20, 188
Ruiz y Molinos 19, 20,
Rull, Joaquín 247

S

Safont, Manolo 234, 236, 238, 286
Sagrera, Luis 231
Sala, Jacme 82
Sala, José 259
Sales, Manolo 288
Salvador (alfareros) 277
San Agustín (alfareros) 280
Sánchez Adell, José 177, 179, 180, 185, 186, 187, 188
Sánchez Muñoz 81
Sánchez Oroquieta, Carmen 288
Sánchez-Ocaña y Beltrán, Antonio y Francisco 241
Sanchis (ceramistas) 239
Sanchís Benedito, Ramón 227, 235, 238
Sanchis y Cambra, José 235
Sanchís, Josep 196, 228
Sancho (ceramistas) 213
Sancho, Arnaldo 62, 100
Sansano, Leandro 230
Santiago, Hernando de 155
Santillana, Ferrando 99
Santonja (alfareros) 278
Santorum, Mateo 239
Sanz Faus, Salvador 243, 286
Sebastiá y Lleonart, Vicente 239
Sebastián, Mercedes 243, 288
Segarra (ceramistas) 230, 258, 259, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 269
Sendra (alfareros) 278
Serranía, Vicente 180
Serrano (alfareros) 276, 280
Simón, Antonio 156
Sirera (ceramistas) 248, 249
Sisebuto 33
Sol Galver, Alejandro 238
Solà, Ramón 90
Soler Vidal (Monjalés), José 286
Soler, Alejandro 259
Soler, Cayetano 230, 263, 267
Soliva o Soliba 177, 180, 182, 189
Soria Roca, Luis 241
Soria, Salvador 286
Soriano Gaudí, José 261, 264, 266, 284
Sornosa, Rafael 288
Sorolla (alfareros) 277
Suintila 33

T

Talamantes, Baltasar 199
Ten, Joaquín 192, 212, 213
Teodomiro 34, 39, 46
Testón, Antonio 251
Toledo, Abelardo 243
Tongiorgi, L. 75, 84
Torregrosa (alfareros) 276
Torrejón (alfareros) 276, 279
Torrell, Miguel 229
Torrent (ceramistas) 82, 161
Torrente, García de 99
Torrente, Vicente 82
Torres Aguilar 151
Torres, Cristóbal 180
Tortosa, Juan Luis 288
Tost, Bernardino 99, 111
Tramoyeres, Luis 149
Traver, Vicente 260, 261
Tremoleda, Ildefonso 230
Tschirnhaus, Ehrenfried Walther von 178
Tur (alfareros) 280

U

Úbeda, Alfonso de 99
Urbino, Rafael de 205, 236
Urgell (linaje) 76, 81, 84, 94
Usabal, Luis 264, 284

V

Valentín, Pedro 189
Valero Doménech, Vicente 252
Valero, Salvador 251
Valldecabres, Bautista 230
Valldecabres, Francisco 214, 230, 244, 250, 251, 259, 267, 283
Vallés, Juan 99
Valls (ceramistas) 214, 215, 229, 230, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 248
Valls, Rafael 64, 192, 227, 228, 231, 241
Vañó Marqués, Jaime 252
Varella (ceramistas) 257
Verdejo, J. María 252, 258, 259, 260, 262, 263, 266, 267, 269
Verdevio, Vicent 288
Vergós, Jaime 108
Vesantes, José 215
Vicedo (alfareros) 276
Vicent, Carmelo 283
Vidal (ceramistas) 213, 243, 263, 266, 267, 268, 269, 286
Vilar (ceramistas) 215, 223, 230, 248, 252, 257, 277
Vilar David, Vicente 241, 243, 251, 267, 269
Vilar, Justo 214, 249, 251, 258, 259, 263, 264, 266, 267, 269, 285
Vilarrasa, Cosme de 145
Villalba, Juan de 155
Villalobos, Filiberto 242
Villalta, Pedro 99
Viñales, Beatriz 196
Viñals, Julián 230
Violante de Aragón 56, 58, 72, 103
Vitiza/Witiza 33, 39
Vives Górriz, Vicente 238, 264
Vives, Salvador 243

W

Wan-li 133, 149
White y Bonelli, Juan Bautista 230
Wiligisclo 33

X

Ximénez de Urrea y Abarca de Bolea, Buenaventura Pedro de Alcántara 177, 180
Ximeno 82, 160, 161
Ximeno, José 160

Y

Yusuf III 81
Yvars, Ygnacia 208

Z

Zaragoza (alfareros) 278
Zayyan Ibn Mardanis 40, 50, 55
Zuleymen 56

**Esta obra se acabó de imprimir en
los talleres de Textos Imatges, S.L.
en Ribarroja del Túria,
en Marzo del 2009.**