

*Colección Monografías 3*

# ALCORA: LAS SERIES DECORATIVAS DE LALANA

XIMO TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN



e-*Dit* ARX  
PUBLICACIONES DIGITALES



*Colección* **Monografías 3**

**ALCORA: LAS SERIES  
DECORATIVAS DE  
LALANA**

**XIMO TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN**

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS - 3

© Ximo Todolí, 2015

© de la edición (digital e impresión bajo reserva):

e-DitARX Publicaciones digitales

Avda. Almazora, 83, 4-E

12005, Castellón de la Plana

Tel.: 964 063 778

[editarx@editarx.es](mailto:editarx@editarx.es)

[www.editarx.es](http://www.editarx.es)

Depósito Legal: CS 450-2015

ISBN 978-84-944520-1-7

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Llar Digital

Quedan prohibidos, dentro de los límites contemplados por la legislación vigente, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sea informático o mecánico, el alquiler o cualquier otra forma de cesión sin la previa autorización por escrito de los titulares.

*A mi nieto Pau*



# Índice

<b>Índice</b>	<b>5</b>
<b>Presentación</b>	<b>7</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>9</b>
<b>Abreviaciones</b>	<b>10</b>
<b>Antecedentes</b>	<b>11</b>
<b>Contexto histórico fabril: principales artífices</b>	<b>19</b>
<b>La rocalla en Alcora: cronología</b>	<b>39</b>
<b>Mamés Lalana y su memorial</b>	<b>47</b>
Las series decorativas: descripción, cronología, variantes y secuelas	55
«Ramito nuevo»	56
«Ramito morado»	64
«Navio»	65
«Jaula con su paxarito»	68
«Andromica regular»	69
«Madamita»	70
«Fuente»	74
«Flores naturales»	75
«Andromica fina»	80
«Perrito»	91
«Trofeos»	92
«Paises naturales»	95
Imitaciones en el siglo XVIII	104
<b>Copia fidedigna del memorial de Lalana</b>	<b>115</b>
<b>Biografías</b>	<b>125</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>151</b>



# Presentación

La publicación de esta revisión sobre las series descritas por Mamés Lalana, que en su día fuera director de la fábrica, es un paso trascendental en el mejor conocimiento de la historia de Real Fábrica de Loza de Alcora. A pesar de la trascendencia histórica de ésta, motivada tanto por ser un ejemplo de modernización productiva en su concepto como por provocar una completa renovación técnica y estilística de la cerámica española durante el siglo XVIII, subsisten aún lagunas y malentendidos sobre ella. Debemos recordar que la primera mención académica sobre la existencia de la Real Fábrica de Alcora fue realizada por D. Juan Facundo Riaño, ya en el último cuarto del siglo XIX, poco más de un siglo y medio después de su fundación. Los comentarios de este autor fueron recogidos posteriormente por otros, entre los que cabe destacar especialmente al Conde de Casal, Manuel Escrivá de Romaní y de la Quintana, quien sentó las primeras bases sistemáticas del estudio y producciones de la fábrica fundada por D. Buenaventura Pedro de Alcántara Ximénez de Urrea en 1727. Precisamente en este año cumplimos el centenario de una primera aportación que redactara el Conde de Casal sobre la loza de Alcora, pronto seguida por un extenso trabajo impreso en 1919 por Fortanet en Madrid. Haciendo un excursus, debemos destacar también la importante aportación de la olvidada imprenta Fortanet, ya que destacó en todos los ámbitos del conocimiento y también en la publicación de algunas de las primeras monografías sobre la historia de la cerámica española, en especial las de Riaño y de Escrivá. Desde entonces, la obra de Escrivá de Romaní se ha mantenido, durante más de setenta años, como referencia incontestable. Sólo el reestudio de colecciones de Museos o de la documentación que pervive de la fábrica, la realización de investigaciones arqueométricas sobre lozas alcoreñas y alguna exposición con ánimo de revisión de planteamientos, han provocado un nuevo interés por visitar la historia y producción de la manufactura desde puntos de vista más actualizados. Es en esta tarea, en la que la investigación de Ximo Todolí ha realizado aportaciones interesantes partiendo de aspectos esenciales con propuestas para fijar una cronología precisa para las fuentes documentales y los

avatares históricos de la fábrica, comprender su funcionamiento lógico a partir de la interpretación de esas fuentes y aproximarse a cada uno de los agentes y a sus contribuciones desde el reconocimiento riguroso de su perfil y faceta profesional. Ello le ha llevado a estudiar las cerámicas conservadas en museos y colecciones con una mirada más minuciosa y ajustada, capaz de analizar la obra en su contexto. Entre las investigaciones relevantes de Todolí encontramos la revisión de documentos relevantes como el informe del intendente José Delgado. Quedaban por revisar testimonios singulares como es el llamado Memorial Lalana de 1775, objeto de la aproximación que se presenta aquí. El documento es singular y esencial al mismo tiempo, ya que describe la transformación estilística de la producción de Alcora realizada en un momento avanzado de su explotación por D. Pedro Pablo, hijo y heredero del fundador de la fábrica, para que sus lozas no perdieran vigencia y se mantuvieran actualizadas con el ánimo de satisfacer los gustos y demandas cambiantes del mercado. El memorial Lalana ilustra la entrada en vigor de los modelos del rococó y posteriormente del neoclasicismo en una rápida sucesión de estilos que caracteriza el cambio de gusto de la sociedad española del siglo XVIII, influenciada sin duda por las dinámicas impuestas por el pensamiento Ilustrado. Fruto del análisis de Todolí, que ya había sido avanzado en aproximaciones previas, nos encontramos nuevamente con propuestas sugerentes, bien razonadas, en las que se discute el significado de las denominaciones que le daba la fábrica a sus decoraciones: «andrómica», «países», «jaula con su paxarito», «trofeos», «madamita», «ramito nuevo» y otras, hasta 12 modelos decorativos que tendrán vigencia hasta entrado el siglo XIX. Éstas, se identifican con series conocidas y se aporta información fundamental para atribuir la autoría del diseño a los diversos maestros principales, o directores artísticos. En suma, Ximo Todolí nos entrega una nueva aportación que sin duda será indispensable de ahora en adelante para acercarse a la descripción y al conocimiento de la loza de la Real Fábrica de Alcora.

Jaume COLL  
Director del Museo Nacional de Cerámica

# Agradecimientos

D. Jaime Coll Conesa, director del MNCASGM (Valencia); D. Eladi Grangel Nebot, director del MCA; D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Antonia Casanovas, conservadora del MDB; D. Eugenio Díaz Manteca, exarchivero del ADC; D. Ferrán Olucha Montins, director del MBBAA (Castellón); D. Alex Feit, coleccionista y ceramólogo; D. José Luis Porcar, exdirector del IPC; D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza; D. Javier Cañada Sauras, director del AHPZ; D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Teresa Iranzo Muñío, archivera del AHPZ; D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Jesús Gimeno, archivera del ADC; D. Francesc Chiva, presidente de la AMCA.

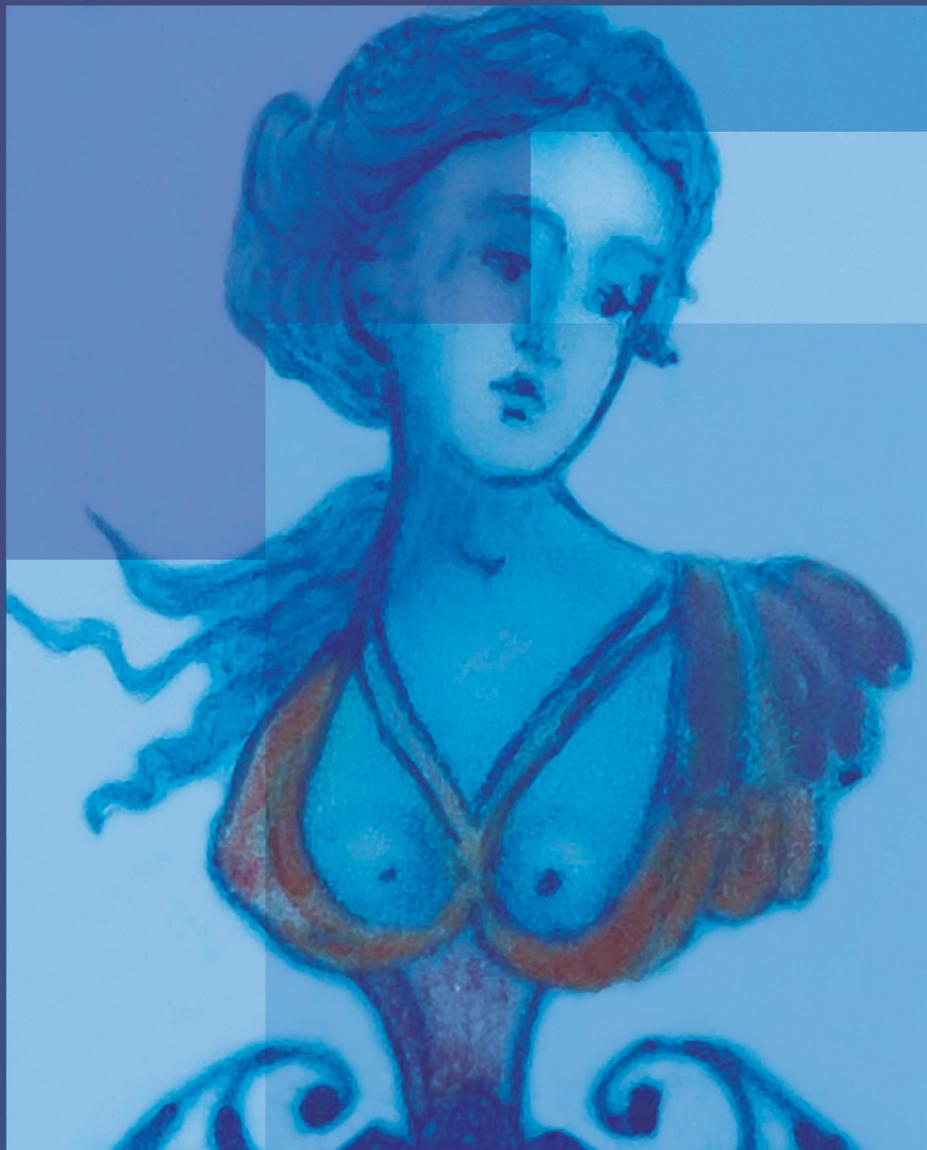
Sin su inestimable y desinteresada colaboración no hubiera sido posible la realización de este estudio.

# Abreviaciones

<b>INSTITUCIONES</b>	
ADC	Archivo de la Diputación de Castellón
AGS	Archivo General de Simancas
AHPZ	Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
AMV	Archivo Municipal de Valencia
IPC	Instituto de Promoción Cerámica (Castellón)
MAN	Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
MBBAA	Museo de Bellas Artes, Castellón
MCA	Museo de Cerámica de Alcora
MDB	Museu del Disseny de Barcelona
MNCASGM	Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia)
VAM	Victoria and Albert Museum (Londres)
<b>PROPIEDAD DE LAS IMÁGENES</b>	
ADC	Archivo de la Diputación de Castellón
AHPZ	Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
AMCA	Amigos del Museo de Cerámica de Alcora
IPC	Instituto de Promoción Cerámica. Diputación Provincial de Castellón
MBBAA	Museo de Bellas Artes (Castellón)
MCA	Museu de Cerámica de l'Alcora
MDB	Museu del Disseny de Barcelona
MNCASGM	Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia)
	Alexius y Christian Feit, M. <sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora y Ximo Todolí.



**Antecedentes**



**E**n la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727 tuvo lugar, a partir de 1764, una renovación profunda de su repertorio decorativo que marcó la producción durante las décadas siguientes. Con este muestrario, Alcora quería acceder a una clientela más numerosa o, lo que es lo mismo, ganar competitividad.

La adopción de un novedoso repertorio decorativo a base de motivos de corte popular, de muy diverso origen, supuso un cambio radical en la ornamentación de las lozas, dando lugar a la extinción de series decorativas importadas, tan emblemáticas como elitistas y costosas, utilizadas en las primeras décadas, como las archiconocidas decoraciones Berain y chinoscos que, como se razonó detalladamente en un estudio anterior, corresponden al «ornamento» (figs. 1a y 1b) y «china» (fig. 2), respectivamente (Todolí, 2013: 126 ss.) y así se anotan en la documentación de la época (Sánchez Adell, 1973), como se analizará más adelante.

Este muestrario, que incluye 12 modelos o series decorativas de nueva creación, se implantó paulatinamente en sus obradores entre 1764 y septiembre de 1775, periodo que, a partir de ahora, reflejaremos como 1764/75.

Estas decoraciones concebidas en pleno rococó alcoreño, creadas con un objetivo muy concreto en un contexto fabril bien definido —como se pondrá de relieve en este estudio—, ocuparon buena parte de lo que quedaba de siglo, irrumpiendo en el espacio cronológico neoclásico dado en Alcora a partir de finales de la década de los años ochenta del siglo XVIII, e incluso algunas de ellas o sus secuelas, se fabricaron también en el siglo XIX.

Todo este repertorio comparte dos singularidades productivas: estar fabricadas en el soporte cerámico que identificamos como loza tradicional, que en la fábrica se reconocía por esos años como «barro común», singularizado por su elevado contenido en cal y hierro, responsable de su coloración rosada, y por utilizar una técnica de decorado ancestral que, en términos cerámicos actuales, se conoce como pintado sobrecubierta estannífera, caracterizada por pintar

sobre una cubierta blanca opaca de estaño y someter la pieza a una segunda y última cocción. Todo este conjunto heterogéneo de modelos, que agrupamos en su día como series decorativas de Lalana (Todolí, 2002: 243-246) precisamente en homenaje al «director principal» de la empresa, Mamés Lalana —con competencias más bien jurídicas y administrativas que no hay



Figura 1a.- Bandeja. «Ornamento» (Berain). Loza. Fábrica condal (Alcora), años 50 del siglo XVIII. Firma «cristovalcros», atribuida al pintor Cristóbal Cros. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/15236 (Soler, 2010: 40-41).

que confundir con el «maestro principal» con competencias docentes, creativas y productivas—, quien una por una las detalló, de forma escueta pero precisa, en un memorial manuscrito, firmado y fechado por él mismo en septiembre de 1775 y no, obviamente, por haberlas diseñado, tarea reservada al «maestro principal» que, como veremos, ejercía la dirección artística de la fábrica, cargo ostentado en ocasiones por más de un empleado, con diversas competencias entre las que estaba el diseño de modelos decorativos —que es la que aquí interesa destacar—, que podían ser de creación propia, pero también inspirados o, simplemente, copiados de diversas fuentes, especialmente de los repertorios reproducidos en estampas grabadas que proliferaron en la época.



Figura 1b.- Detalle. Busto.



Figura 2.- Plato. «China» (chinescos). Modalidad «china costur» (para ampliar sobre modalidades de la «china», véase Todolí, 2013). Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1753. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/15237. (Soler, 2010: 50-51).

Así pues, gracias a Lalana y su memorial, documento original conservado en el Archivo de la Diputación de Castellón, del que aquí se publica la copia fidedigna y su transcripción íntegra —que además incluye información valiosa sobre las distintas secciones y las diferentes manufacturas de la fábrica—, se ha posibilitado la identificación de todas estas series y se han podido aclarar muchas de las dudas y confusiones que suscitaban estas decoraciones en cuanto a su autoría, cronología y nomenclatura.

Desgraciadamente, poco se sabe del protagonista de este trabajo, aunque se puede decir que Lalana ocupó el cargo de director principal de la fábrica de cerámica de Alcora, en sustitución de Cayetano Allué, en fechas próximas a julio de 1766 —o sea, dos años después de comenzar a pintarse algunas de las series—, pues en esa fecha el propio Allué decía de él que «exerce ya el empleo de primer director de esta fabrica», frase pronunciada que deja la duda de su posible presencia anterior en la fábrica, en un contencioso con un conflictivo pintor, de nombre José Peris, que finalmente fue despedido por resolución del propio Lalana. El pintor en cuestión apeló al subdelegado de la Junta de Comercio en la fábrica, Nicolás Mariño (1763-1767) y éste le pidió informes a Allué, personaje de confianza de la casa que había ocupado el cargo desde 1735, después de estar como interino durante unos meses antes (Sánchez Adell, 1973: 14-15) quien finalmente, alabó y apoyó la decisión del director Lalana.<sup>1</sup>

Otras actuaciones relevantes de Lalana que constan documentalmente se relacionan en orden cronológico:

— A partir de septiembre de 1769 y hasta septiembre de 1775, Lalana se preocupó de que no se abolieran los privilegios de los trabajadores de la fábrica, concedidos por la monarquía de Felipe V en 1729 (ratificados por el mismo monarca en 1743, por Fernando VI en 1754 y por Carlos III en 1764), escribiendo en repetidas ocasiones al subdelegado de la fábrica, Nicolás del Río (1767-1785) advirtiéndole del peligro de abandono del puesto de trabajo de los mejores empleados, lo que representaba un amago de huelga, si no se conservaban sus privilegios que se resumían en: exención del pago de impuestos y dispensa del servicio de quintas, alojamiento, reparto de utensilios, cuarteles y fortificaciones. (Todolí, 2002: 388 ss.).

— En septiembre de 1775 puso de relieve, en carta dirigida al subdelegado Del Río, el gran excedente de producción acumulado en la fábrica desde 1763, por la abolición de la

---

1 Véase el contencioso con el pintor José Peris en Todolí, 2002: 384 ss.

exención del pago de tasas por el embarque de la loza rumbo a América, circunstancia que, sin duda, encarecía el producto con la consiguiente pérdida de negocio con los cargadores (compradores mayoristas dedicados especialmente a la exportación), así como aconsejaba de la conveniencia de la prohibición del «ingreso de vajillas extranjeras» como medida protectora hacia la empresa alcoreña (Todolí, 2002: 409-410). En esa misma fecha, septiembre de 1775, redactó el memorial aludido, donde se recopilan los modelos de nueva factura introducidos en la fábrica condal desde 1764, por lo que a él se debe que conozcamos, no solo los tipos de piezas fabricadas, sino los modelos decorativos y los soportes cerámicos introducidos en esa década.

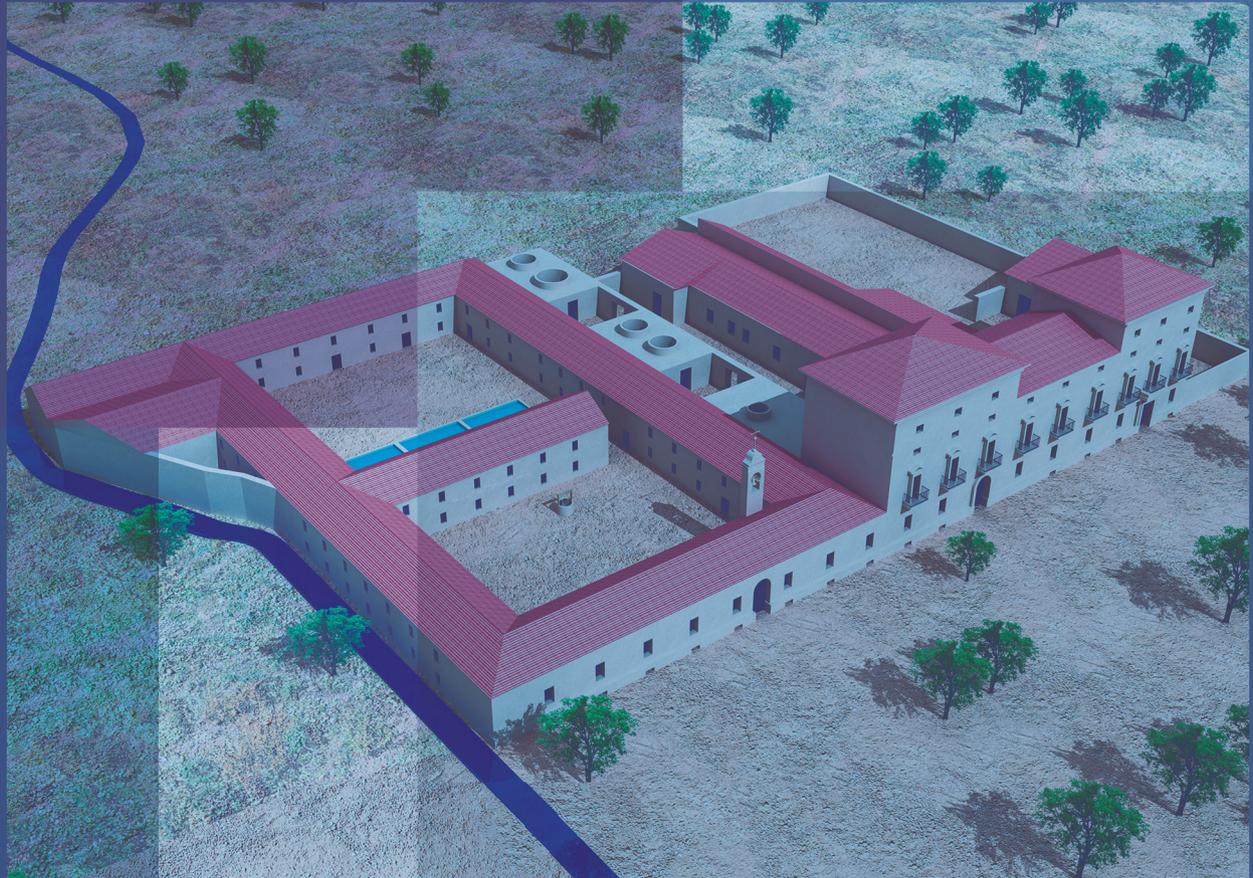
En efecto, en dicho memorial se reflejan, además del «Ramo de la pintura en el barro común», donde se enumeran las novedosas series que decoraban la loza a las que se dedica este estudio, los «Originales hechos para el Ramo de la media porcelana», departamento que fabricaba, desde 1768, bajo la dirección del secretista sajón Juan Knipffer, un surtido muestrario de esculturas realizado en este soporte cerámico; «Originales echos con molduras para todas clases de vajillas», donde se relacionan los nuevos modelos formales de vajilla; «Originales hechos vaxo relieve de un buen gusto», donde se anotan modelos moldurados que presentan bajorrelieves; finalmente, el «Ramo de porcelana», departamento que empezó a funcionar en 1774 bajo la dirección del secretista galo Francisco Martín, donde también se hacía, por primera vez en el país, la llamada «tierra de pipa» de origen inglés (véase la copia fidedigna y transcripción del memorial).

Bajo su mandato se construyeron en el edificio fabril nuevas infraestructuras, experimentando una ampliación y mejora considerable de sus instalaciones, como repasaremos en el trascurso de este estudio.





**Contexto  
histórico fabril:  
principales  
artífices**



**L**a renovación de modelos decorativos, dada en Alcora a partir de 1764, no fue casual. En efecto, la obligación desde 1763 del pago de tasas por las lozas que se exportaban al continente americano, mercado por el que la empresa había apostado decididamente desde mediados de siglo XVIII, provocó la pérdida parcial de ese mercado y, en consecuencia, se produjo un gran excedente de producción, del que da cuenta el mismo Mamés Lalana, en carta de 21 de septiembre de 1775, dirigida a Nicolás del Río, a la sazón subdelegado de la fábrica. La carta acompañaba a su citado memorial de la misma fecha, diciendo:

Con esta gracia concedida por S.M. se sacò la Loza a America sin satisfacer derechos algunos, hasta el año de 1763, desde este tiempo se mandò pagarlos, perjudicando esta Providencia en tanto â la Fabrica, que desde entonces han sido muy pocas las remesas de loza que se han hecho para Indias, pues por hacerles pagar a los que las tomaban el 10 por 100, y amas el palmeo, han cesado quasi enteramente este comercio, los que antes lo hacian. Y no facilitandose por el momento la extraccion â la America la salida de la vagilla, se sigue de esto en estos años un gran repuesto de ella, y por consiguiente un daño considerable â la Casa del Conde mi Señor. (Véase la transcripción del texto original en Todolí, 2002: 409).

Para combatir la grave crisis creada por la falta de ventas, especialmente de vajilla, con un mercado nacional saturado provocado por el excedente americano, amenazado desde 1763, hacía falta tomar medidas.

La solución adoptada por los máximos responsables de la empresa fue, por un lado, que el director artístico, o como se denomina en la documentación, «maestro principal», responsable de los diseños, dibujara nuevos modelos decorativos para las vajillas que fueran atractivos para la clientela y pudieran sustituir con éxito a los recargados y agotados modelos anteriores de origen extranjero como el «ornamento» (Berain), «puntillas», «china» (chinescos), etc., por otro, que se hiciera posible una fabricación más fácil que pudiera repercutir en unos menores

costes de producción y, en consecuencia, hacer más asequible su consumo. Para ello, el director artístico tenía que diseñar motivos decorativos sencillos y menos costosos de pintar, eso sí, sin perder el sello de distinción de la casa. Con ello se esperaba ampliar la clientela con posibilidades de consumir producto Alcora.

Se puede decir que con estas series Alcora intentaba popularizarse, aunque no por ello disminuyó la calidad de los trabajos, ni su personalidad que siempre la distinguió de otras manufacturas nacionales y extranjeras.

Con estas premisas, se optó por decorar las cerámicas utilitarias con temas triviales y familiares, alejados de la fantasía exótica y de la complejidad pictórica de modelos anteriores, como la «china» y el «ornamento», respectivamente. Estos nuevos modelos: un barco, una jaula con un pajarito, un busto femenino, unos edificios, un perro, un paisaje, unas mariposas entre flores, unas banderas con lanzas, cornetas, cañones y tambores, una fuente, un paisaje, unos ramilletes de flores, etc., no representaban ninguna dificultad para los avezados pintores de la fábrica, aunque no evitaban algunos visos de extravagancia surrealista, como apoyar edificios de gran envergadura sobre puentes o arcos rodeados de agua que brotaba por las chimeneas a modo de surtidor o, incluso, haciendo un guiño al lucrativo comercio marítimo americano, que en Alcora había decaído por esas fechas, con la representación de barcos navegando por alta mar. Todos estos motivos decorativos se adornaron, sin excepción, con variados elementos vegetales tan propios de las decoraciones cerámicas de la época.

Aunque los técnicos de la casa ensayaban desde hacía tiempo otros soportes cerámicos, se apostó por el soporte tradicional, la loza, para plasmar estos modelos, evitando de este modo costes innecesarios en probar distintas pastas en las que poco éxito se había cosechado.

En efecto, las primeras noticias documentales que se tienen de la intención de obtener otros soportes cerámicos en la fábrica, además de la loza utilizada desde el principio, se sitúan antes de 1737 pues, según parece, en estos experimentos, que trataban de obtener la porcelana, colaboró, según todos los indicios, el primer director artístico que tuvo la empresa, el francés José Olerys (Todolí, 2002: 222) que abandonó definitivamente Alcora ese mismo año para regresar a Moustiers, cerca de Marsella, su lugar profesional de origen, donde instaló una fábrica de cerámica con su cuñado y socio Laugier. Allí permaneció hasta su muerte acaecida en 1749.<sup>1</sup>

---

1 Para ampliar sobre Olerys, véase Todolí, 1996a: 31-41 y 1996b: 36-43.

Algunos años más tarde se tiene referencia documental de la continuación de estos ensayos, pues en un memorial de 1753, que recoge datos desde 1743, se dice que:

...con tres maestros principales [en referencia plausible a José Ochando, Julián López y Jacinto Causada], quienes han adelantado la fábrica en muchos primores como son estatuas diferentes, surtidores de fuentes para jardines y otros inventos hasta el de la porcelana en que se esta trabajando con la esperanza de conseguir el, aunque a crecidas expensas que han puesto en el ápice la idea de arte y el primor (Sánchez Adell, 1973: 103-105).

Ambos intentos no pasaron de tener un valor testimonial, ya que en la fábrica no se disponía todavía del principal componente de la porcelana china a la que se pretendía emular: el caolín, mineral irremplazable en su consecución que le confiere sus características principales, como la dureza, la blancura y la translucidez, lo que demuestra el escaso conocimiento que tenían los técnicos de la casa en la obtención de este preciado soporte. Este soporte cerámico, descubierto a principios del siglo XVIII en las fábricas sajonas, se gustó en denominar en Europa porcelana dura.

Tampoco los secretistas extranjeros contratados expresamente para ello tuvieron el éxito apetecido. Así, ni el francés Francisco Haly, contratado en 1751, ni el sajón Juan Knipffer, contratado entre 1761 y 1763 —aunque tradicionalmente se ha situado su contratación en 1764, ya se encuentra en la relación de empleados del periodo reseñado (Todolí, 2002: 364)—, consiguieron la ansiada porcelana, aunque éste último consiguió una pasta blanquecina que intentaba emularla y que, seguramente por esta razón, recibió la denominación de «media porcelana», manufactura que dispuso de un departamento propio, dirigido por el propio Knipffer, que comenzó a funcionar regularmente en 1768, como se indica en el memorial de Lalana de 1775 citado que, en su apartado dedicado a los «Originales hechos para el ramo de media porcelana» se anota un numeroso y variado repertorio de esculturas, aunque también se hacían los llamados «servicios de mesa» y vajilla (véase copia fidedigna del memorial y su transcripción en este estudio) cuando ya habían comenzado, desde 1764, a pintarse algunas de las series que nos ocupan sobre la loza, que seguía siendo en términos cuantitativos el soporte preferente, con mucha diferencia, en la producción de la fábrica alcoreña.

En este sentido, es revelador un dato que, aunque parcial, da una idea de la importancia relativa de la fabricación en los dos soportes: el número de piezas transportadas a la factoría más

importante del país, establecida en Madrid, en el trienio 1772-1774 es de menos de 140 000 de «media porcelana» o «loza fina», como también se la denominaba, de las que se vendieron el 90%, frente a las algo más de 4 000 000 de loza propiamente dicha, de las que se vendieron más del 50% (Todolí, 2002: 165).

Sin embargo, a pesar del elevado porcentaje de venta de «media porcelana», que en realidad representaba muy poco volumen de la producción en el periodo reseñado, comparado con la venta de loza (algo más de 120 000 piezas de «media porcelana» frente a las casi 2 300 000 piezas de loza), y de que la fábrica estaba sumida en una crisis exportadora desde 1763, la empresa había apostado por potenciar su producción de «media porcelana» como figura en «Secretos de Christian Knipper sobre la loza y porcelana, traducidos por D. Francisco Knaus [...] comprados por orden del Srmo Sr. Conde de Aranda [...] como consta en un recibo adjunto, del 1º de Marzo de 1764» (Escrivá de Romani, 1919: 321 ss.). La «media porcelana» bajo la dirección de Knipper, fue el soporte por el que se apostó con la creación de un departamento específico a partir de 1768 y, a partir de 1774, también por la «porcelana», departamento a cargo de otro secretista extranjero contratado ese mismo año, el francés Francisco Martín. Decisiones arriesgadas que, seguramente, no fueron ajenas a la instalación en 1760 de la fábrica del Buen Retiro, propiedad del monarca Carlos III que, trasladada desde su fábrica italiana de Capodimonte, fundada en 1743, tenía la intención de especializarse en la manufactura de la porcelana.

Sin duda, el propietario de la fábrica, a la sazón Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), X conde de Aranda<sup>2</sup>, no quería descolgarse de la carrera por la consecución de la porcelana dura en España y, así, poder ser el primero en ofrecer este valioso material a una distinguida y adinerada clientela nacional que se abastecía en el mercado extranjero, aunque ello significara entrar en competencia con el monarca español.

En efecto, a partir de 1768 se creó en la fábrica alcoreña el departamento de «media porcelana» dirigido por Juan C. Knipper, cuyo coste ascendió a la cantidad de 7 000 pesos, inversión que se gastó en un molino para moler la pasta, patios para almacenarla y dependencias para su manipulación, sin incluir el coste de tallado de las piezas originales. En cuanto a la sección de «porcelana» —que incluía la fabricación de «pipa», soporte cerámico novedoso de origen inglés—, activa desde noviembre de 1774, con ocho operarios a cargo de Francisco Martín, se

---

2 Para ampliar sobre éste importante personaje, véase Olaechea y Ferrer, 1998.

levantaron «ornos y oficinas» con un coste, incluyendo los salarios y experimentos, que «ha sido considerable hasta ve ahora». Ambas informaciones se ofrecen en el memorial de Lalana, cuya copia fidedigna y transcripción literal se aporta en este trabajo.

En el mismo documento, además de la creación de estos dos departamentos específicos, bajo el mandato técnico de expertos ceramistas extranjeros, el edificio fabril experimentó, entre 1764 y 1775, una ampliación notable de su extensión e infraestructuras que se resumen en: dos dependencias de 160 x 16 palmos, un almacén cubierto para leña de 66 x 16 pasos, un almacén para materiales, un horno para calcinar barnices y una dependencia para componerlos y, finalmente, cuatro hornos de gran capacidad para cocer vajilla. Todo ello alcanzó un considerable presupuesto que llegó a los 12 000 pesos.

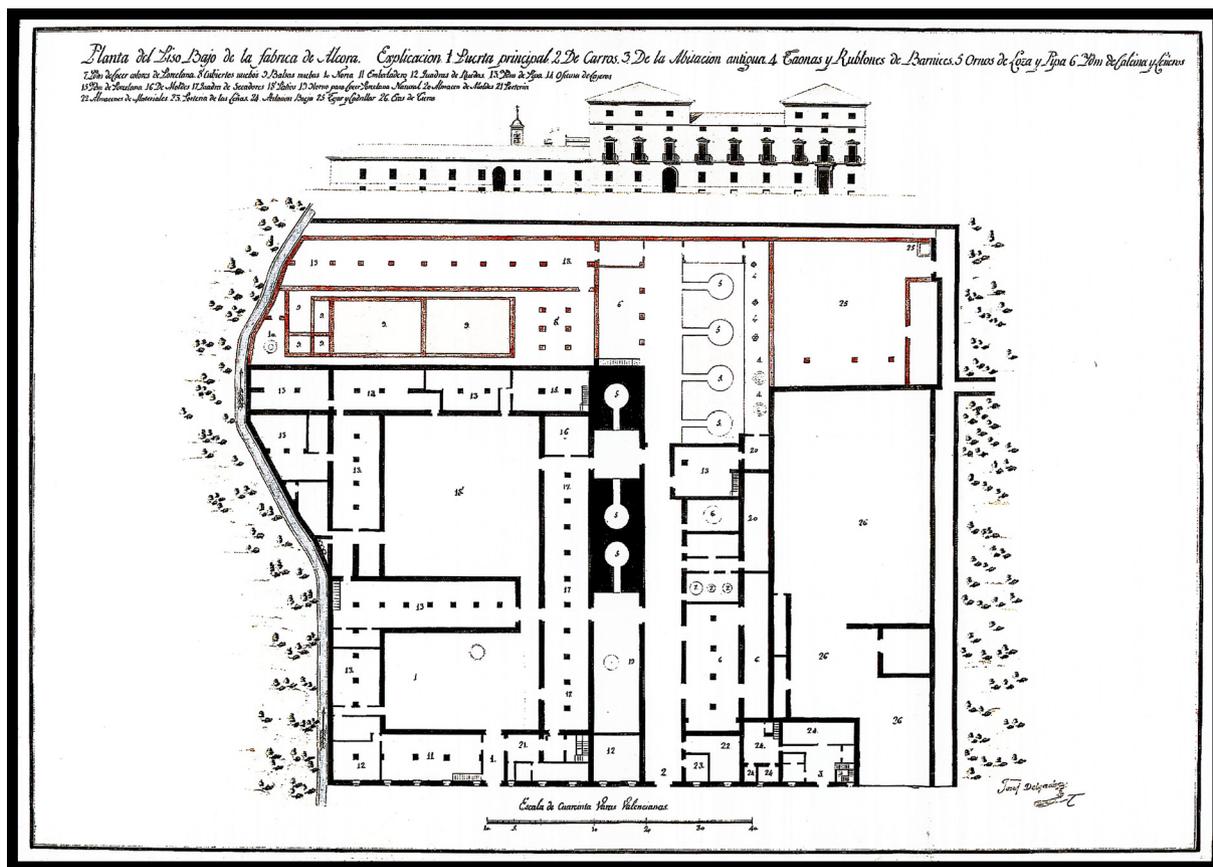
Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el edificio de la fábrica experimentó un aumento considerable de sus instalaciones, ampliando su superficie de los 3 500 m<sup>2</sup>, a mediados del siglo XVIII, a más del doble a finales del mismo siglo. Para proyectar la evolución virtual del edificio fabril, ha sido una referencia válida el plano del «director principal» José Delgado, trazado a principios del siglo XIX, que conserva el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.<sup>3</sup>

En conclusión, no cabe ninguna duda que la política expansionista de la empresa a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en el periodo de la fabricación de las series de Lalana (1764/75), fue decidida y clara, a pesar de las graves dificultades por las que atravesaba. Se confiaba plenamente, tanto en el éxito de la «media porcelana», iniciada en 1768, como de la «porcelana» —departamento que incluía la «pipa»— a partir de 1774, aunque en ambos casos no parece que tuvieran el éxito esperado, al menos en lo concerniente a la manufactura de vajilla. Por el contrario, todo indica que la fabricación de vajilla de loza sí obtuvo el éxito esperado, y así lo atestigua la construcción de los cuatro hornos de gran capacidad aludidos para la fabricación de loza, especialmente de piezas utilitarias que estarían decoradas con toda una batería de modelos de nueva creación: las series de Lalana, cuya salida al mercado fue paulatina entre 1764 y 1775.

Por desgracia, Lalana no incluyó en su memorial la relación nominal de empleados en el periodo en que dio comienzo la introducción de sus series decorativas, lo que nos proporcionaría una información muy valiosa, aunque por la relación que conocemos de 1763, año

---

3 Para más información sobre la evolución del edificio e infraestructuras en el siglo XVIII, véase Todolí, 2006.

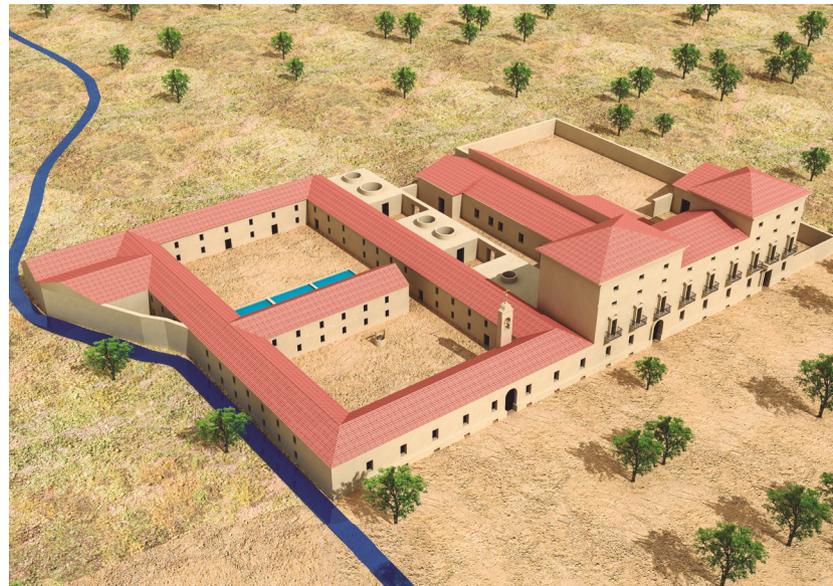


Plano de Delgado. Alzado y planta. Proyectado hacia 1800, con ampliación, en rojo, realizada en los primeros años del siglo XIX. Archivo Histórico Provincial (Zaragoza) (Todolí, 2006: 10-11).



Recreación virtual del edificio a mediados del siglo XVIII (Todolí, 2006: 46-47)

Recreación virtual del edificio a finales del siglo XVIII (Todolí, 2006: 48-49)



inmediatamente anterior al del inicio de la fabricación de las series, sabemos que los directores artísticos de la empresa en esa fecha eran los escultores Julián López y Jose Ochando, ambos compartían cargo como «maestro principal, dibuxante, tallista y modelista»<sup>4</sup>, ocupaciones que, como «dibuxantes», no dejan lugar a dudas en cuanto al diseño de los modelos, tanto decorativos como formales que, efectivamente, realizaban los dibujantes y no los pintores como a menudo se tiende a creer. Es seguro que los dos continuaron en los años siguientes desempeñando sus cargos, el veterano López hasta 1792, en cuya acta de defunción de ese mismo año consta como «maestro de la fabrica» (Grangel, 2004: 16, n. 19) y Ochando como mucho hasta 1773, en que se le cita en un documento de ese año como difunto (Todolí, 2002: 401). En consecuencia, a uno u otro, o incluso a ambos, con la colaboración de sus respectivos equipos de dibujantes, se debe atribuir la responsabilidad de la introducción en la fábrica de los modelos que conforman las series decorativas que ocupan este estudio.

Algunas referencias biográficas en orden cronológico se pueden aportar sobre Julián López (ca. 1711-1792) de profesión escultor. Contratado en agosto de 1746 (José i Pitarch, 2005: 59) en sustitución de José Ochando, aparece reflejado como «maestro de dibuxo talla y de enseñar a los aprendizes» en la nómina de noviembre de 1745 a octubre de 1746 (Todolí, 2002: 320).

Su ausencia de la fábrica por unos días en julio de 1747, le salvó de declarar en el contencioso que la Junta de Comercio, que abogaba por el consumo de productos nacionales en las manufacturas españolas, inició por el uso del zafre (mineral de cobalto responsable del color azul), que la fábrica, por su mejor calidad, importaba del extranjero. La declaración del principal pintor Miguel Soliva sustituyó a la de López «por cuyas manos, y dirección corre la aplicación de este ingrediente». Unos meses después, en diciembre de ese mismo año, el «maestro principal» López, junto con el pintor Soliva, después de los pertinentes controles de calidad a los que sometieron el zafre aragonés remitido por la Junta de Comercio, declaró que era «mui inferior al safre de Olanda» utilizado en las decoraciones pintadas.<sup>5</sup>

Se tiene constancia documental de que López firmó algunas recetas de colores, entre ellas algunas preparaciones del color azul, recogidas en «Recetas de los colores que se usan en mi fábrica de Loza de Alcora» de 1749 (Escrivá de Romaní, 1919: 293-310).

---

4 Véanse las relaciones de personal entre 1743 y 1763 publicadas en Todolí, 2002.

5 Véase el contencioso en Todolí, 2002: 324-336.

Hasta octubre de 1748, López ocupó en solitario el mismo cargo que tenía cuando fue contratado. A partir de esa fecha y hasta junio de 1750 al menos, López compartió la cabecera de la nómina con José Ochando, los dos como «maestro principal, dibuxante, tallista y modelista» (Todolí, 2002: 344).

Fue en la nómina de octubre de 1752 a agosto de 1761, donde no figura Ochando, cuando López volvió a estar en solitario con el mismo cargo anterior. Precisamente fue en ese periodo cuando el exiguo muestrario de esculturas realizadas en loza se amplió notablemente con el «Adorno extraordinario para una quadra grande de las siguientes 8 piezas» que incluía variedad de pedestales, estatuas, figuras, jarros, placas, cornucopias, imágenes de santos, animales de engaño, y un largo etcétera, entre las que se incluía, por primera vez en la fábrica, el llamado «adorno moderno» (Todolí, 2002: 359) asociado al nuevo estilo rococó imperante en la época.

En consecuencia, López, director artístico, introductor de la moda rococó en la fábrica alcoreña, especialmente en la modalidad de escultura definida como objeto exento tridimensional, se puede considerar como el padre de la estatuaria en la manufactura alcoreña. Hay que subrayar, que López contó con la colaboración de una dotación de «oficiales de talla» (modalidad laboral que aparece por primera vez en la relación de personal del periodo 1752-1761): Gabriel Andrés, José Vilar y Manuel Mas (Todolí, 2002: 355).

La incorporación de nuevo de Ochando entre septiembre de 1761 y agosto de 1763, con el mismo cargo que López (Todolí, 2002: 364) pudo beneficiar la ampliación del muestrario de esculturas (Todolí, 2002: 370-372).

En 1764, bajo su dirección artística, conjuntamente con Ochando, comenzaron a emplearse paulatinamente hasta septiembre de 1775, las decoraciones pintadas sobrecubierta es-tannífera que ocupan este estudio que, sin duda, alcanzaron un éxito comercial importante en la manufactura alcoreña: «madamita», «jaula con su paxarito», «andrómica fina», «navío», «flores naturales», «ramito nuevo», «fuente», «trofeos», etc., que se analizan en este estudio.

A partir de 1768 el repertorio de esculturas aumentó considerablemente. Manufacturadas en un novedoso soporte, la «media porcelana» (departamento bajo la dirección técnica del sa-jón Juan Knipffer), se fabricaron los «Originales hechos para el ramo de media porcelana» que incluían grupos como las cuatro estaciones, las cuatro monarquías, los cuatro continentes, y un variado repertorio de bustos, estatuas, pedestales, figuras, medallas, placas, etc., anotados en



Figura 3.-Primavera. Figura perteneciente a los «cuatro tiempos». «Media porcelana». Fábrica condal (Alcora), ca. 1768. Modelado atribuido al escultor, «maestro principal», Julián López. Colección particular. (Todolí, 2006: 72-73).

el mismo memorial de Lalana de 1775. En su tallado delicado y elegante, de clara influencia rococó, se evidencia la impronta del maestro Julián López en su máximo esplendor (fig. 3).

En una nómina de 1789, donde se anotan los principales cargos de la fábrica, el anciano López encabezaba la relación de maestros con uno de los mejores sueldos, 300 pesos anuales (Frothingham, 1945: 75) aunque a estas alturas de siglo el «director principal», Domingo Abadía, decía refiriéndose a él:

...ha tenido merito, pero hoy todos sus trabajos se van corrigiendo por ser de un gusto pesado nada conforme a lo que en el día se trabaja en todas partes (Ainaud, 1952: 295)

Palabras elocuentes de Abadía que cerraban un largo y fructuoso periodo a cargo de López y que significaban, sencillamente, que los cánones estéticos rococó pasados de moda iban a ser sustituidos por los modelos clásicos. En 1792 el maestro López moría a los 81 años de edad.

Algunos datos más se tienen sobre el otro responsable de la sección de escultura en estos años: José Ochando Navarro (?- ca.1773) de profesión escultor. Miembro de una antigua saga de escultores oriundos de Almazora (Castellón), (Codina, 1946: 44). José Ochando se casó en Alcora con Josefa María Aycart, el 5 de diciembre de 1723 (Grangel, 2004: 12-14).

Poco más de tres años después de su boda, Ochando fue contratado por Buenaventura Abarca de Bolea, IX Conde de Aranda, para trabajar en su fábrica el 17 de marzo de 1727, cuando estaba trabajando en el retablo de San Joaquín de la Iglesia parroquial de Alcora.

En efecto, según su contrato de trabajo, Ochando fue empleado como dibujante y maestro de talla «formando los dibujos necesarios, así para pintura como para bulto de las piezas» (Sánchez Adell, 1973: 41).

Por lo que se deduce que, Ochando, debía diseñar los modelos decorativos y formales. Según el mismo contrato, debía ocuparse dos horas al día de la escuela de aprendices formando a los alumnos preferentemente en la talla y «dar los modelos y moldes de las piezas». Sin embargo, a pesar de que en su contrato de trabajo figura que debía diseñar modelos formales y decorativos, todo indica que su ocupación exclusiva en los primeros años fue la de dirigir «la escuela de dibujo con su maestro [sin duda en referencia a él mismo] dedicado solamente al empleo de la enseñanza», como se indica en un memorial de 1729 (Olucha, 1987-1988: 367) y por tanto esta fue su ocupación exclusiva en horario intensivo durante toda la jornada laboral en estos años.

Ochando compartió con José Olerys, Jacinto Causada y Julián López la autoría de un recetario de colores de 1749 (Escrivá de Romaní, 293-310) por lo que, como los otros tres, tenía competencias en la confección de colores.

La dilatada estancia de Ochando en la fábrica de cerámica de Alcora estuvo marcada por sus ausencias, más o menos justificadas, por motivos muy variados: laboral, familiar, profesional, enfermedad, etc., causando graves perjuicios a la empresa. En sus ausencias temporales, que afectaban sobre todo a la academia de aprendices, le sustituyó en esta labor, primero, José Olerys y, posteriormente, Julián López (Todolí, 2002: 65 ss.).

Parte de su trayectoria profesional en la fábrica se registra en las relaciones de personal que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763. En ellas encontramos a José Ochando entre agosto de 1743 a diciembre de 1745, ocupando en solitario la cabecera de la nómina de empleados como «maestro principal, dibujante, tallista y modelista, a cuya instrucción están los aprendices pintores y moldura», y entre noviembre de 1748 y junio de 1750 y entre septiembre de 1761 y agosto de 1763, como «maestro principal, dibujante, tallista y modelista», junto a Julián López con el mismo cargo —en este último periodo también junto a Juan Knipffer «maestro pintor y para la porcelana» y Jacinto Causada «maestro pintor y para varios barnices y color»—. (Todolí, 2002).

En febrero de 1755, José Ochando fue interceptado en Utiel por presunto delito de espionaje industrial. Detenido y encarcelado se le incautaron «27 dibujos y estampas y dos quadernos de recetas suyas, a excepcion de un dibujo que se le dio Mr Oleri al establecimiento de la fábrica».

Su destino era un lugar cercano a Burgos donde, a instancias de Juan de Isla, se iba a establecer una fábrica de loza. La intercesión de altos cargos de la empresa, entre los que estaba Julián López, le salvaron de males mayores.<sup>6</sup>

En marzo y en diciembre de 1763, Ochando redactó y firmó sendos documentos (con otros empleados a modo de comité de empresa) dirigidos a los subdelegados de la fábrica, Gaspar de Nava (1760-1763) y Nicolás Mariño (1763-1767), respectivamente, comunicando diversos atropellos cometidos por el Ayuntamiento de Alcora contra algunos empleados con la excusa de persuadirles para que pagaran los tributos que les correspondían (Todolí, 2002: 361 ss.).

---

6 Sobre este asunto, véase Olucha, 1987-1988: 371-373.

En enero de 1773, se cita a Ochando como difunto (Todolí, 2002: 401).

Además de López y Ochando, dos empleados más ocupaban la cabecera de la nómina en 1763, Juan Knipffer como «maestro pintor y para la porcelana» y Jacinto Causada como «maestro pintor y para varios barnices y color» (Todolí, 2002: 364).

De origen sajón, Knipffer se dedicó también a los ensayos para la obtención y decorado de la «porcelana», como consta en su contrato de trabajo de 1764, que reza que se le contrató por seis años para fabricar «porcelana y pintura conforme a la de Saxonía» (Ainaud, 1952: 290) —en referencia a la porcelana dura y a la pintura a la grasa o *petit feu*, técnica empleada exclusivamente sobre la «porcelana»— y corrobora un recetario de ese mismo año (Escrivá de Romaní, 1919: 321-361) empeño que no proporcionó los resultados apetecidos.

Por su parte, Causada se ocupaba de la decoración de la loza tradicional y la obtención de barnices y colores, entre los que estaría un color largamente buscado: el rojo, como veremos más adelante, del que existe un «Quaderno de recetas de vernizes y colores para quarenta y ocho oras de fuego o cinquenta.— Esto sirve para los alfareros y vajilleros. De Jacinto Causada, 8re de 1765» (Escrivá de Romaní, 1919: 363-377).

Así pues, a López, Ochando y Causada, se les puede considerar como los artífices de las series de Lalana; los dos primeros como diseñadores, ya sea creando o adaptando los modelos entresacados de diversas fuentes, y el tercero como responsable de la sección de pintura sobre loza común, con la intervención de pintores reconocidos como Cristóbal Cros, Miguel Vilar, Francisco Grangel, Cristóbal Rocafort y otros 52 pintores más que, junto a 14 aprendices, formaban la plantilla de esta nutrida sección en los años inmediatamente anteriores a 1764<sup>7</sup> que, según todos los indicios, marcó un máximo del número de empleados y también de pintores desde el principio.<sup>8</sup>

En general, las series de Lalana se caracterizan por presentar decoraciones policromas poco profusas, dejando buena parte de la superficie de la pieza sin decorar, con perfilados suaves, incluso inexistentes en las piezas más tardías. Llama la atención que en la rica paleta de colores empleada en ellas esté muy poco presente el color rojo que, ciertamente, presentaba dificultades, no solo en su obtención, sino también a la hora de emplearlo utilizando la técnica

---

7 Véanse la nómina de pintores en 1763 en Todolí, 2002: 364-366.

8 Véanse las tablas de empleo por oficios en Todolí, 2002: 83-84.

de pintado sobrecubierta estannífera, a pesar de que, desde mediados de siglo XVIII, los pintores alcoreños ya disponían del mismo, aunque es indudable que en estas series se utilizó mezclado con los otros dos colores primarios, el amarillo y el azul, lo que posibilitaba la variada gama de tonalidades que se pueden apreciar en ellas.

La obtención del color rojo fue todo un reto para los técnicos de la casa que desde el principio quisieron obtenerlo, sobre todo para imitar las decoraciones de la porcelana china que a menudo presentan este color y que en Alcora está presente en el repertorio a la «china», sobre todo en el manufacturado en la década de los años cincuenta y primeros años de la década de los sesenta del siglo XVIII, periodo en el que este color alcanzó en la fábrica alcoreña una mayor perfección y fidelidad al color de origen chino.

Si es seguro que en las decoraciones alcoreñas de los primeros años se utilizó solamente el azul —sin duda por la influencia de las lozas de Moustiers que solo contenían este color hasta la instalación allí de la fábrica de Olerys y Laugier, hacia 1740— es, según un memorial citado que se redactó sin fecha ni firma, del que tras el análisis de la información que contiene no existe ninguna duda que fue redactado en la segunda mitad de 1729 (Todolí, 2002: 52), donde se dice que «se han empesado a trabajar [muebles] de madera y losa de varios colores, para ornamento de casas» (Olucha: 1977-78: 370) cuando se debe situar el inicio de la policromía, todavía testimonial, pues en el mismo memorial se dice que:

...tomese dose distintas piasas de la losa que se hisiere de mayor primor en la materia de dibujo y colores [...] previniendo a Vsa que no hay de otros colores que los que se hallan en la presente obra, bien que se intentan otros que hasta ora no han surtido efecto (Olucha: 1977-78: 369).

Esto mismo se observa en la decoración de unas mancerinas en las que, a pesar del predominio del azul, están presentes unas pinceladas de amarillo, ocre y morado, cuya manufactura situamos en ese mismo año (1729), como se razonó en un trabajo anterior (Todolí, 2010: 90-93). Otra información anotada en un memorial de 1735, que contiene información desde 1730, avala lo dicho cuando allí se escribe que en 1730, tan solo unos meses después de la redacción del memorial de 1729, «se dio principio a pintar la loza con distintos colores como es pagizo, verde, color de oliva, roxo vajo y azul y ha continuado hasta aquí, aumentándose siempre su perfección» (Sánchez Adell, 1973: 71. Se razona fecha del memorial en Todolí: 2002: 30).

Por tanto, se puede concluir que a partir de 1729 se emplearon otros colores además del azul, aunque de forma más bien testimonial, y «aumentando siempre su perfección» en los siguientes años, se empleó, a partir de 1735, una paleta de colores más satisfactoria y equilibrada en las decoraciones en las que el color azul ya no sería preponderante necesariamente.

Sin embargo, todo indica que los técnicos que elaboraban los colores no estaban satisfechos con el color rojo conseguido, al menos hasta el periodo de noviembre de 1748 a junio de 1750 que, con José Ochando y Julián López como «maestros principales», «se ha descubierto de nuevo el color encarnado» (Todolí, 2002: 344-349) y, aunque en un recetario de 1749 se detallan seis preparaciones de este color —dos elaboradas por Julián López, tres por José Ochando y una por Jacinto Causada—, (Escrivá de Romaní, 1919: 306 y 307) este color tampoco sería del todo satisfactorio hasta llegar al periodo de octubre de 1752 a agosto de 1761, cuando en un memorial que cubre ese tiempo se dice que:

...se ha perfeccionado el color encarnado, igual al de China, con cuyo beneficio se han inventado miniaturas exquisitas en laminas (Todolí, 2002: 358).

Y ello gracias a la aportación de Jacinto Causada que, como se ha dicho, era el «maestro pintor y para colores», cargo instituido en este mismo periodo que perdura, al menos, hasta agosto de 1763 (Véanse las relaciones de personal entre 1743 y 1763 en Todolí, 2002) del que se conoce un «Quaderno» de recetas de barnices y colores recopilado en 1765, antes referenciado, que contiene dos preparaciones de este color (Escrivá de Romaní, 1919: 369) por lo que es indiscutible la atribución a Jacinto Causada de la elaboración de ese color rojo «igual al de China».

Este color benefició la ampliación de la paleta de colores al completar la trilogía de colores primarios: azul, amarillo y rojo. Esta novedad, más importante de lo que podría parecer, hacía posible la obtención de cualquier color del arco cromático. Así parece reconocerlo el propio Causada cuando en su recetario de 1765, antes mencionado, hay diversas preparaciones incluidas en los «colores extraños para pintar láminas» (Escrivá de Romaní, 1919: 370) que no hace más que indicar la obtención de nuevos colores desconocidos hasta entonces en los obradores alcoreños gracias, sin duda, al rojo.

En este mismo sentido se expresaba Lalana en su memorial de 1775 que, reitero, recoge información desde 1764, al reconocer que la «muchas variedades de colores finos que en este ramo

[media porcelana] hay, y en particular la purpura que se gasta en el día en las delicadas pinturas» y que «se emplean dichos colores con tal delicadeza, y suavidad, que se pintan laminas, y retratos de miniatura con una suma perfeccion» (Todolí, 2002: 412) colores, a los que contribuyó decisivamente la obtención del rojo, que están presentes en las series de Lalana recogidas en ese mismo memorial, que comenzaron a pintarse paulatinamente a partir de 1764. El color rojo mezclado con el azul y el amarillo, con los ajustes pertinentes, posibilitaba la obtención de las distintas tonalidades presentes en dichas series.

Habría que señalar que los técnicos elaboraban las fórmulas de barnices y colores de forma empírica con materiales genéricos, en ocasiones comprados en mercados nacionales o extranjeros, incluso procedentes de minas o lugares cercanos a Alcora que eran propiedad del conde de Aranda, cuyo método de preparación se anota, ciertamente, en los distintos recetarios que Escrivá de Romaní recopiló en su estudio *Cerámica de Alcora*, publicado en 1919 (Escrivá de Romaní, 1919). Sin embargo, el lenguaje empleado en ellos, junto al desconocimiento de la composición de algunas de las materias primas utilizadas y de la técnica química aplicada, hace prácticamente imposible su reproducción en un laboratorio. En consecuencia, solo con los análisis sistemáticos de cubiertas y colores se podrá conocer, finalmente, su composición y de este modo poder aproximarse al método empleado en su obtención.

Algunos datos biográficos recopilados de diversas fuentes del pintor y técnico cerámico Jacinto Causada Marín, que corresponde al personaje que nos ocupa, se pueden aportar. Natural de Lérida, era hijo de Jacinto Causada Sampériz y Gertrudis Marín, miembro de una saga de ceramistas aragoneses que Álvaro Zamora ha estudiado exhaustivamente (Álvaro, 1994-95: 407-424), arribó a Alcora en 1727 acompañando a su padre, «maestro escudillero» y patriarca de la familia, contratados para trabajar en la fábrica de cerámica del conde de Aranda.

En septiembre de ese mismo año se casó en Alcora con Blasca Sangüesa, hija de José Sangüesa, personaje que llegaría a ser administrador y arrendatario de la fábrica condal (Todolí, 2002: 93). Fruto de su matrimonio nacieron Juan Bautista (1728), María Antonia (1730), José Simón (1732), Mariano Jacinto (1735), Josefa María (1738), María Ignacia (1740), Vicente Juan (1743), Manuel Mariano (174?) y Vicente Mariano (1752).

En las diferentes relaciones de personal que recogen el periodo de 1743 y 1763 se comprueba que Jacinto Causada ocupó, entre agosto de 1743 y octubre de 1746, el séptimo lugar entre los maestros pintores, por detrás de Miguel Soliva, Critóbal Cros, Vicente Ferrer, Francisco

Grangel, Cristóbal Rocafort y Vicente Serranía. Después de dos años en los que no consta en las nóminas, ocupó, de noviembre de 1748 a junio de 1750, el octavo lugar, por detrás de los mismos maestros anteriores a los que se sumó Miguel Vilar.

Su espectacular promoción en la fábrica alcoreña se dio en la década de los años cincuenta cuando, entre octubre de 1752 y agosto de 1761, lo encontramos como «maestro pintor y para colores», ocupando un lugar ciertamente relevante en la cabecera de la nómina, solo por detrás del «maestro principal, dibujante, tallista y modelista», Julián López. Entre agosto de 1761 y agosto de 1763 siguió ocupando la cabecera de la nómina, como «maestro pintor y para varios barnices y color», por detrás de Julián López, José Ochando y Juan Knipffer.<sup>9</sup>

En octubre de 1765 elaboró un recetario para la fábrica del conde de Aranda o «Quaderno de recetas de vernizes y colores para quarenta horas y ocho oras de fuego o cinquenta.— esto sirve para los alfareros y vajilleros» (Escrivá de Romaní, 1919: 363-377).

Uno de sus hijos de nombre Mariano, vecino de Onda, pudo colaborar en una fábrica de loza, a imitación de la alcoreña, instalada en este pueblo castellonense (Todolí, 2002: 207-208).

En cuanto a la obtención del color rojo, se puede concluir que tuvo que pasar casi un cuarto de siglo, desde la instalación de la fábrica (1727) para que en Alcora se pintara sobrecubierta estannífera con un color rojo más o menos satisfactorio, pero tuvieron que transcurrir unos años más hasta conseguir un color «igual al de China» entre 1752 y 1761.

En este sentido, habría que recordar que la fábrica se alquiló en julio de 1750 a un rico comerciante valenciano, Pedro Vergés Salafranca<sup>10</sup>, que la tuvo alquilada al menos hasta 1755 (Olucha, 1987-88: 371) por lo que a la gestión y también, cómo no, a la inversión económica de este personaje, se debe el impulso de las importantes novedades dadas en la fábrica en estos fructíferos años que iniciaban la segunda mitad del siglo XVIII.

La explotación por medio del arriendo, que en definitiva se convirtió en el principal procedimiento utilizado en el siglo XVIII para el cobro de los derechos señoriales, también fue puesto en práctica desde bien pronto por el conde de Aranda para rentabilizar su fábrica de loza, aunque no por ello dejó de mantener un estricto control de todo lo concerniente a ella aunque estuviera arrendada.

---

9 Véanse las relaciones de personal publicadas en Todolí, 2002.

10 Véase contrato de arriendo en Andrés Robres, 1985: 261-275.

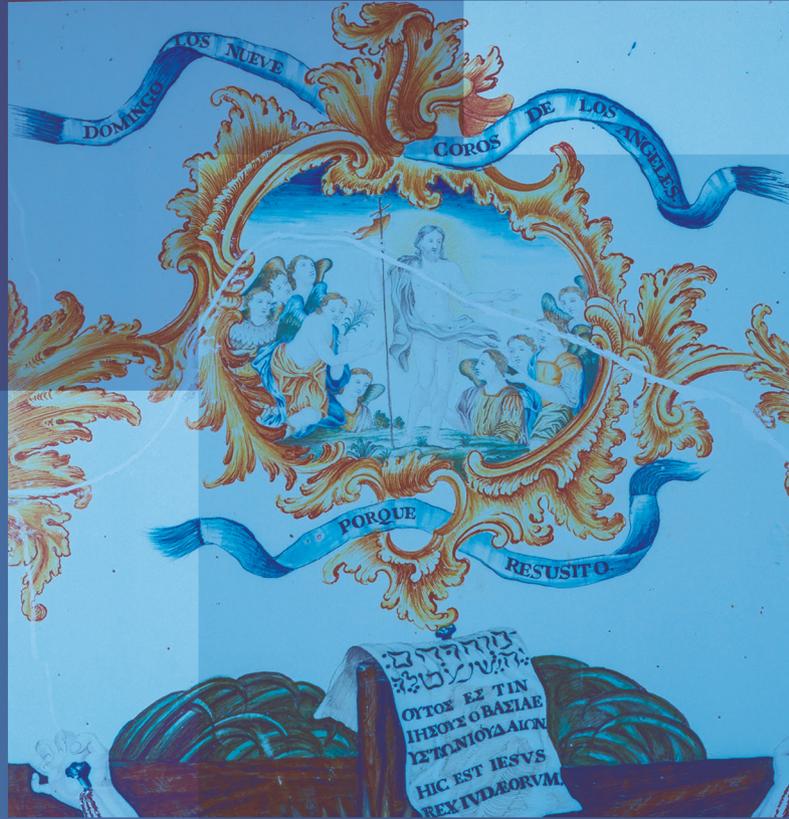
Así lo demuestran algunas cláusulas del contrato de arriendo, anteriormente citado, que comprometían al arrendatario a mantener el edificio y las infraestructuras en las mismas condiciones que lo recibía, así como a mantener también: la calidad de la producción, a los maestros principales José Ochando y Julián López con sus sueldos, los contratos de trabajo de los empleados y su número, obligándole, finalmente, a comunicar los adelantos e inventos que se produjeran.<sup>11</sup>

---

11 Para ampliar sobre arriendo de la fábrica en el siglo XVIII, véase Todolí, 2002: 91-99.

A white ceramic plate with a scalloped edge and floral decorations. The plate is centered in the image against a blue background. The text "La rocalla en Alcora: cronología" is written in a dark blue, serif font in the center of the plate. The plate features six small, colorful floral motifs arranged around its perimeter. Each motif consists of a small cluster of flowers and leaves in shades of blue, red, and yellow, with some green foliage. The plate has a slightly raised rim and a central depression.

**La rocalla  
en Alcora:  
cronología**



Un elemento decorativo presente en algunas de las series de Lalana es la rocalla, de la que resulta útil situar su aparición cronológica en la fábrica de cerámica alcoreña.

Como escribe Pérez Guillén, desde los repertorios ornamentales de Watteau y Boucher en 1727 y de Watteau y Huquier en 1730, que contienen las primeras asimetrías, tiene lugar en Europa, entre 1730 y 1740, la eclosión del llamado género *rocaille* (Pérez Guillén, 1996: 157), así denominado por presentar en los diseños este elemento decorativo universal abstracto, la rocalla, obtenido de la desfiguración de la concha. Alguno de estos repertorios fueron recogidos y publicados por Berliner (Berliner, 1928).

Este género de origen galo, daría lugar al inicio en las artes decorativas europeas de un nuevo estilo ornamental universal: el rococó, basado en la asimetría y en la presencia de la rocalla.

Sorprendentemente, esta estética, contrapuesta geoméricamente a la simetría barroca, se adoptó en la fábrica de Alcora con un retraso de más de una década con respecto a Europa, coincidiendo, como razonaremos, con los azulejos valencianos que muestran el auge de esta estética entre 1755 y 1770, aunque un poco antes, en 1753, la rocalla hacía acto de presencia en la ornamentación cerámica valenciana con la llegada de Corrado Giaquinto, primer director de la Academia de BB. AA. de San Fernando (Pérez Guillén, 2000: 159).

Si en la documentación que contamos, referida a la fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora, se alude a la rocalla tallada, no sucede lo mismo con la rocalla pintada, aunque en buena lógica se deben situar una cerca de la otra.

En efecto, en la relación del estado de la fábrica que cubre el periodo de octubre de 1752 a agosto de 1761, se anotan modelos formales que muestran, por primera vez, asimetrías. Así lo indica la circunstancia de que en dicho muestrario se anotan algunas piezas que contienen el

llamado «adorno moderno», «talla a lo moderno» o «a la francesa»<sup>1</sup>, en referencia inequívoca a la rocalla tallada. Por tanto, se puede afirmar en una primera aproximación que este icono universal se dio en Alcora en algún momento entre 1752 y 1761.

Afortunadamente, contamos con la información necesaria para situar más exactamente su cronología. Por la información ofrecida en una amplia relación de piezas que se envían a la Junta de Comercio en diciembre de 1753, que no menciona el «adorno moderno»<sup>2</sup>, es plausible deducir que la rocalla se dio en Alcora no antes de esa misma fecha, ya que es previsible que se hubiera anotado de haber existido.

Una «lámina» o placa enmarcada en la que la fábrica alcoreña se publicita, nos ofrece una valiosa información que nos sirve para fijar la introducción en Alcora de la rocalla tallada en 1755. En efecto, el MDB conserva una interesante «lámina» (placa enmarcada) ovalada —modelo registrado como «cornucopia de talla obalada y adorno moderno» en el repertorio formal referenciado de 1761 que recoge información desde 1752— que presenta en el marco tallado, ligeramente asimétrico, una incipiente rocalla y que, además, muestra en su decoración pintada la leyenda publicitaria: «FABRICA REAL DE ALCORA AÑO 1755» (fig.4).

Por tanto, se puede concluir que esta «lámina», fechada en 1755, es una de las primeras piezas surgidas en la fábrica condal que muestran la rocalla, y todo indica



Figura 4.- Cornucopia. Rocallas talladas en el marco. Loza. Fábrica condal (Alcora), 1755. MDB. N.º Ref. 433. (Sánchez, Giral, Casanovas, 1995: 110).

1 Véase relación completa del «Adorno extraordinario para una quadra grande de las siguientes 8 piezas» en Todolí, 2002: 359-360.

2 Véase la relación de «Piezas de Loza de la Fábrica de Alcora que se remiten por muestras a la Real Junta de Comercio y Moneda en 13 de Diciembre de 1753» en Sánchez Adell, 1975: 106-108.

que la fábrica quería dar publicidad del «adorno moderno», recién introducido en su producción a través de esta «lámina» en cuestión.

En cuanto a la rocalla pintada, se sabe, según un manuscrito anónimo de 1777 consultado por el Padre Ramón de María en la redacción de su trabajo *La cerámica alcoreña en el Desierto de las Palmas*, publicado en los años treinta del pasado siglo, que el convento carmelita del Desierto de las Palmas, cercano a la ciudad castellonense de Benicasim, poseía 70 obras de cerámica de Alcora donadas por el padre Vicente de la Concepción, fallecido en 1756.

Entre estas obras, fabricadas lógicamente antes de 1756, destaca, por su magnífica factura pictórica, que combina magistralmente delicadeza, expresividad, perfección académica y equilibrio compositivo, un conjunto de placas que ha quedado como una de las obras más extraordinarias salidas de los talleres de la fábrica, donde se representan las siete estaciones del ermitaño (véase el análisis en Díaz, Peris, Porcar, 1996: 139, y Mañueco, 2006: 72-73). En dicho conjunto se reflejan las ideas del padre Martín (1579-1657) expresadas en su libro *El ermitaño de Christo* con sus siete lecciones, una para cada día de la semana, que corresponden a las siete placas que circundan a otras dos con la crucifixión de Jesucristo que, en actitud mística, observa san Juan de la Cruz (fig. 5a). Los cartuchos asimétricos de las siete placas de las siete estaciones se adornan con palmas, zarcillos, acantos y rocallas (fig. 5b).

Figura 5a.- Crucifixión de Jesucristo. Composición de azulejos. Convento carmelita del Desierto de las Palmas (Catellón). Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1756. IPC. Diputación Provincial de Castellón. Foto: Pascual Mercé. N.º Ref. 00006-01/01. (Soler, 1987: 135).

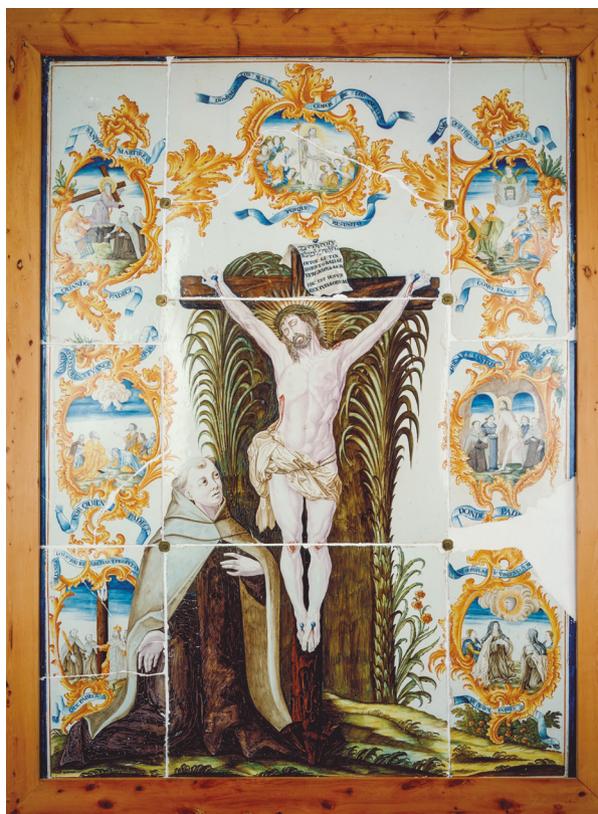




Figura 5b.- Detalle. Estación del Bautismo. Convento carmelita del Desierto de las Palmas (Castellón). Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1756. IPC. Diputación Provincial de Castellón. Foto: Pascual Mercé. N.º Ref. 00006-01/05.

El artífice pintor de esta extraordinaria obra pictórica, especialmente de la Crucifixión, pudo ser Jacinto Causada Marín, «maestro pintor y para colores» en el periodo que se pudo pintar, entre 1752 y 1761 (Todolí, 2002: 353).

Otra de las pruebas de la existencia de la rocalla pintada en Alcora antes de 1756, es una placa de Sta. Teresa que, según parece, formaba parte de la misma donación, que presenta un cartucho con una leve asimetría a base de hojas de acanto, zarcillos y rocallas con entablamentos que enmarca a la Santa castellana (Mañueco, 2006: 73-74 y 81, lám. 54a) que correspondería a una fase inicial de la rocalla pintada en Alcora.

Por otra parte, en la relación de piezas remitidas a la Junta de Comercio de Madrid en diciembre de 1753, aludida anteriormente, tampoco se hace mención de la rocalla pintada entre las decoraciones de las distintas cerámicas enviadas, por lo que cabe admitir que no se pintaba antes de esa fecha.

Lo que nos lleva a la conclusión que la rocalla pintada, como la tallada, pudo pintarse por primera vez en el entorno de 1755.

En cualquier caso, el mérito de la introducción y adaptación del rococó en la fábrica del conde de Aranda en Alcora, cabe atribuírselo al escultor Julián López que, contratado en agosto de 1746 (José i Pitarch: 2005: 59), era el máximo responsable del diseño de los modelos formales y decorativos como «maestro principal, dibujante, tallista y modelista» (Todolí, 2002: 353) y por tanto, a él cabe atribuir la introducción de la rocalla en los repertorios formales y decorativos alcoreños.

Son abundantes las cerámicas de este centro cerámico que muestran la rocalla pintada, que es la que nos interesa señalar en este trabajo.

En efecto, además de las mencionadas anteriormente, cabe destacar sendas composiciones de azulejos que muestran rocallas maduras. La primera, fechada en diciembre de 1768, corresponde a una placa dedicada a la Virgen del Pilar, enmarcada por 18 azulejos decorados con rocallas y entablamentos simétricos (Díaz, Perís, Porcar, 1996: 162, lám. 347). La segunda composición corresponde a los azulejos que revisten el zócalo de la iglesia de la Sangre de Castellón, confeccionados con distintos elementos iconográficos de la Pasión de Cristo en cartuchos de rocallas y entablamentos, donde tiene lugar la exaltación de la asimetría rococó (fig. 6), de la que el MBBAAC conserva un boceto (fig. 7).

Su manufactura en azulejos la sitúan Díaz, Perís y Porcar alrededor de 1763 (1996: 135) y Pérez Guillén, tomando datos publicados por Tráver, en 1769 (Pérez Guillén, 1996: 158).

Así pues, la manufactura de las dos composiciones de azulejos se sitúa precisamente en pleno rococó alcoreño, en el decenio en el que tuvo lugar la introducción paulatina entre 1764 y 1775 de las series de Lalana que ocupan este trabajo, aunque sorprende que la mayoría de estas series no muestren su principal elemento distintivo: la rocalla que, en contraste, muestra su esplendor flamígero en las composiciones de azulejos reseñadas.

También es de utilidad situar la introducción de la estética neoclásica en su producción regular, lo que supuso un cambio profundo en el muestrario, pero no por ello se abandonó el antiguo rococó y, para ello, contamos con cuatro acontecimientos que nos ayudan a situarla a finales de la década de los años ochenta del siglo XVIII. La primera se deduce de las palabras del “director principal”, Domingo Abadía, que hacia 1789 denostaba la labor de López, máximo artífice del rococó en Alcora; la segunda, la contratación de Pedro Cloostermans en 1787; la tercera, la manufactura de una pila bautismal ese mismo año y, finalmente, la cuarta, el anuncio de la reapertura de la factoría de Madrid en enero de 1791. Todas estas circunstancias son analizadas en este estudio.



Figura 6.- Azulejos. *Estación de la Pasión de Jesucristo*. Zócalo de la iglesia de la Sangre (Castellón). Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1769. IPC. Diputación Provincial de Castellón. Foto: Pascual Mercé. N.º Ref. 00001-03/01. (Díaz, Perís, Porcar, 1996: 135).

Figura 7.- Boceto de la estación anterior. Diseño original para la confección del zócalo de la iglesia de la Sangre (Castellón). Aguada sobre papel. Fábrica condal (Alcora), ca. 1769. MBBAA (Castellón). (Todolí, 2002: 263).



A white ceramic plate with a scalloped edge and floral decorations. The plate is centered on a blue background. The text "Mamés Lalana y su memorial" is written in the center of the plate in a dark blue, serif font. The plate features six small floral motifs around its edge, each with a different color scheme including blue, red, and yellow.

**Mamés Lalana  
y su memorial**



**S**egún el diccionario, memorial es el «libro o cuaderno en que se apunta o anota una cosa para un fin» o también el «papel o escrito en que se pide una merced o gracia alegando los méritos o motivos en que se funda la solicitud» (RAE, 2015a).

En general, nos referimos a los memoriales de la fábrica alcoreña como aquellos partes escritos en los que se hace constar su estado y progresos en un periodo determinado, como por ejemplo: relación nominal y categoría laboral del personal empleado por secciones y oficios, cifras de producción y venta, cantidades de materias primas compradas, consumidas y sobrantes, novedades introducidas en la fabricación, obras de nueva planta en el edificio, infraestructuras de nueva creación (hornos, balsas, secciones, etc.), costes, modelos formales y decorativos producidos, inventos, etc., y ello con un fin determinado, como era el de enterar a su propietario pero, sobre todo, el de informar obligatoriamente al rey y a su Junta de Comercio para demandar privilegios a la Corona. Gracias a la impagable información que transmiten los memoriales conservados, se ha podido ampliar el conocimiento de esta importante fábrica nacional de cerámica.

Si contamos con algunos memoriales dirigidos al propietario de la fábrica previa petición del conde a sus responsables, son los dirigidos al rey los que aportan una mayor y más interesante información. En efecto, los responsables de la fábrica estaban obligados a redactarlos periódicamente. Con ello cumplían con la condición impuesta por el Estado a cambio de la concesión a la empresa de algunos privilegios reales que, desde luego, eran muy valiosos y que afectaban, no solo a los intereses de la fábrica y de su propietario, sino también a sus empleados.

La política industrial aplicada por la monarquía borbónica, instaurada en España en 1700, siguió el modelo económico francés, cuyo responsable político fue el ministro de finanzas de Luis XIV, Jean Baptiste Colbert (1619-1683) que pretendía favorecer la instalación de fábricas de producción a gran escala para disminuir la importación de productos extranjeros y, al mismo

tiempo, aumentar las exportaciones. Con ello se perseguía, lógicamente, mejorar los balances económicos del país. Así pues, la política gala estaba pensada para activar el comercio interno y externo, favoreciendo la instalación de fábricas que tuvieran capacidad de manufacturar a gran escala objetos de calidad —tapices, cerámicas, vidrios, muebles, armas, etc.— adscritos a lo que en el siglo XIX se gustó en llamar artes decorativas. Para ello se adoptaron las necesarias medidas estructurales como: supresión de aduanas internas, creación de puertos francos, reforma y mejora de las vías de comunicación terrestres, limitación de las importaciones, creación y subvención de las manufacturas reales, etc.

Las manufacturas galas establecidas con la política industrial impulsada por la monarquía, tendrían su máximo exponente en los gobelinos, fábrica de tapices que después de su adquisición por el monarca Luis XIV, su ministro de finanzas Jean Baptiste Colbert instaló en ella, bajo la dirección artística de Charles le Brun, el centro coordinador de la Manufactura Real de Muebles de la Corona que, contando con una mano de obra perfectamente formada y cualificada para realizar todos los trabajos, dio excelentes resultados.

Todo indica que en esta misma empresa se inspiró Buenaventura Abarca de Bolea, IX conde de Aranda, para proyectar y levantar su fábrica de loza en Alcora. Es significativo que el conde no solo tenía la intención de fabricar loza, sino también quería que se manufacturaran, como en los gobelinos, muebles (hay que recalcar de madera). Así pues, tomando el ejemplo galo, el conde de Aranda, al amparo de la política proteccionista, no tardó en apelar al rey Felipe V para que su fábrica pudiera gozar de su inestimable protección.

Por la fecha de expedición de la primera cédula de concesión de privilegios a la fábrica, mayo de 1729 (Todolí, 2002: 283-286) se puede deducir que Buenaventura esperó más de un año desde la apertura de su fábrica para formular sus peticiones al rey —petición que se materializaba con la presentación de un memorial—, quizás cuando tenía un conocimiento más definido de las necesidades de su empresa y podía presentar la idea y también algunos de sus logros y proyectos que pudieran avalarlas, aunque cayendo, a veces, en la exageración o incluso en la falsedad. En efecto, en esta primera cédula se dice:

...que en la referida Fabrica se emplearan y a mas de trescientas personas y se podian aumentar a mas crecido numero debaxo del pie [...] y [...] a cuyo fin se ponian en ella dibuxantes, Italianos, y laborantes españoles, franceses, holandeses.

Y también «que para la permanencia de la dicha fabrica tenia una escuela de cien muchachos» (Todolí, 2002: 283).

La realidad es, según la información documental con que contamos, que el número de empleados en estos primeros años estaba alrededor de los 200, entre los que se contaban 52 aprendices (Todolí, 2002: 85) y los únicos maestros extranjeros que se contrató eran de nacionalidad francesa.

Mención aparte merece que en la misma cédula se alude claramente a:

...que se avia empezado a trabajar muebles, y esperava los mejores artifices de Inglaterra, para que ayudada la loza con la madera de talla dorada, encarnada, y de otros colores, se execute todo genero de muebles que adornen las casas, y jardines (Todolí, 2002: 283)

Cabe deducir, según estas palabras, que había una intención decidida de manufacturar muebles (de madera) en la fábrica, intención que se ratifica en otro memorial, ya mencionado anteriormente que, careciendo de fecha, se dató sin duda en la segunda mitad de 1729 (la fecha se razona en Todolí, 2002: 52). En dicho memorial, publicado por Olucha Montins, se dice que además de establecer una sección de moldes y muebles:

...se han empesado a trabajar [muebles] de madera y losa de varios colores, para ornamento de casas (Olucha, 1987-1988: 370).

Corroborra esta noticia el que en las primeras ordenanzas de 1727 se alude expresamente a la sección de muebles (Escrivá de Romaní, 1919: 412).

Los muebles a fabricar eran, previsiblemente, de reducido tamaño y seguramente con aplicaciones cerámicas —al parecer muebles y moldes ocupaban la misma sección (Olucha, 1987-1988: 369)—, pues, como es sabido, los muebles con adornos de porcelana estaban de moda entre la nobleza europea de la época, aunque la carencia de más información documental sobre la contratación de ebanistas extranjeros nos impide saber algo más de tales muebles de madera que, según la cédula y el memorial citados, se hicieron en la fábrica del conde de Aranda.

Otras peticiones del conde, que se hacen patentes en la primera cédula de concesión de privilegios (Todolí, 2002: 283 ss.) iban encaminadas a:

— mejorar la calidad de la producción por medio de los permisos y exenciones pertinentes para la compra de las mejores materias primas de los mercados nacionales o extranjeros;

— rebajar costes de producción por medio de exenciones fiscales a todos sus empleados (equivalente de alcabalas y millones en lo personal, por las ganancias que dimanaren de la fábrica y por el transporte de lozas allí fabricadas) y dispensa de deberes para con la patria (alojamiento, quintas, reparto de utensilios, cuarteles y fortificaciones) que, a cambio, permitían a la empresa la aplicación de una política de bajos salarios;

— mejorar la distribución y comercialización del producto mediante la exención del pago de impuestos por la venta del producto, tanto en los mercados nacionales como extranjeros;

— levantamiento de barreras interiores, tanto aduaneras como las que, de hecho, ponían los distintos gremios a la libre circulación y venta de productos forasteros;

— autorizar una red comercial con la implantación de factorías (almacenes/tienda de gran capacidad dependientes de la fábrica) en las principales ciudades y puertos de mar del país.

No hay duda de que la calidad de la producción pretendía estar a la altura de las mejores manufacturas de fabricación de loza fina europeas, y así se dice en la misma cédula que «para que la materia sea perfecta, abundante, y cómoda, o tan buena o mejor que la de las demas fabricas de Europa» (Todolí, 2002: 283) por lo que la petición de privilegios que el conde formulaba al rey estaba muy justificada.

Por ello, a esta primera cédula de concesión de privilegios de 1729, que el rey concedió a la fábrica por un período de quince años, se unieron otras que con modificaciones y adaptaciones a los tiempos que corrían y al monarca que las dictaba, ocuparon todo lo que quedaba de siglo XVIII y primeros años del XIX, favoreciendo, claro está, los intereses del conde de Aranda y sus sucesores. Se tiene constancia de las cédulas (a las que seguían a veces algunas ampliaciones) dictadas en 1729, 1730, 1743, 1754, 1764, 1774, 1785, 1795, 1801, 1802 y 1803 (Todolí, 2002: 39).

Para la petición de privilegios la fábrica debía emitir previamente el memorial correspondiente con la información requerida. Según la información contenida en el memorial enviado, la Junta de Comercio decidía, con el consentimiento del monarca de turno, ampliar los privilegios y exenciones por un periodo de tiempo determinado.

Para comprobar que la empresa cumplía con sus obligaciones y que la información contenida en los memoriales era veraz, la Junta estableció la figura del subdelegado de la fábrica, que también hacía las veces de juez privativo, cargos que recayeron en el gobernador de Castellón

que, como enlace entre la Junta y la fábrica, se convirtió en una figura decisiva en el devenir de la empresa alcoreña en el siglo XVIII.

En efecto, los memoriales redactados por los responsables de la fábrica, que previamente debían ser comprobados personalmente por el subdelegado, eran remitidos por éste a la Junta de Comercio, siguiendo siempre los cauces oficiales.

Así lo corrobora la lectura de una carta de octubre de 1745 en la que el secretario de la Junta, a la sazón Francisco Fernández Samieles, instaba a José Bermudo, gobernador de Castellón, que unos meses antes había sido nombrado subdelegado y juez privativo de la fábrica el 8 de julio de 1744 (como se puede leer en dicha carta) a que visitara la fábrica y remitiera inmediatamente el parte correspondiente pues:

...desde que se le confirió a V.S. la expresada subdelegacion, no ha dado noticia alguna â la Junta, como devia hacerlo por obligacion de su encargo al estado, y progrèsos de la expresada Fabrica: ha acordado, prevenga â V.S., que luego que reciva esta, pase â la referida Fabrica, y haga una exacta visita de ella, embiando justificacion por menor de toda su consistencia (Todolí, 2002: 295-296).

Aunque algunos de los memoriales remitidos carecen de la firma y por tanto desconocemos a su autor, la mayoría están firmados por el administrador o por el «director principal» de la fábrica, máximo cargo de la fábrica de orden administrativo, información que lógicamente recabarían antes a través de los respectivos responsables de las distintas secciones o dependencias (Sánchez Adell, 1973: doc. L; Olucha, 1987-1988: doc. I; Todolí, 2002: docs. 8, 28, 33, 89, etcétera).

En este sentido hay constancia de que en 1746, seguramente porque ya se le había ordenado en carta de 1745 anteriormente citada, el subdelegado Bermudo pedía la confirmación a la Junta por si debía en adelante hacer la inspección de la fábrica personalmente, lo que suponía el fatigoso viaje de ida y vuelta entre Castellón y Alcora, antes de emitir el parte (Todolí, 2002: 324). El subdelegado, como se ha dicho, debía remitir dicha información a la Junta de Comercio.

De la información contenida en la documentación analizada se desprende que, en todo caso, era el «director principal» el encargado de hacerlos llegar al subdelegado, bien entregándoselos personalmente en la misma fábrica cuando éste la visitaba o bien remitiéndosela por escrito a Castellón donde residía (Todolí, 2002: 409-410).

También hay constancia de que en ocasiones se remitían, junto al memorial escrito, algunas muestras de las cerámicas que se estaban produciendo. De este modo la Junta podía examinar y comprobar la calidad de la producción, a la que se había comprometido su propietario, el conde de Aranda (Sánchez Adell, 1973: 93 y 106).

El memorial que nos interesa especialmente en este estudio, depositado en el Archivo de la Diputación de Castellón, del que aquí se ofrece una copia fidedigna, está firmado por «Mames Lalana director principal de dicha fabrica», fechado en Alcora el 21 de septiembre de 1775.

El documento, presentado en cuatro hojas de papel tamaño folio, manuscrito a dos caras con letra perfectamente legible, contiene cinco apartados: «Originales para el ramo de la media porcelana» (departamento operativo desde 1768, como se comprueba de su lectura); «Ramo de la pintura en barro común»; «Originales echos con molduras para todas clases de vajilla»; «Originales hechos vaxo relieve de un buen gusto»; y finalmente, el «Ramo de porcelana» (departamento operativo desde 1774 que incluía la manufactura de «pipa», como se comprueba de su lectura).

Aunque Lalana obvia en su memorial la información referente a la identidad, oficio y categoría laboral del personal empleado, como consta en memoriales entre 1743 y 1763, relacionada, no obstante, los adelantamientos producidos entre 1764 y 1775, destacando que, además de la nomenclatura de las distintas decoraciones se hace, por primera vez, una descripción, si se quiere, somera pero clara de cada una de ellas.

Así, en el primero de los departamentos anotado, del que dice que se halla «corriente haze cerca de siete años», lo que nos sirve para establecer su inicio en 1768, se manufacturaba una nutrida representación de esculturas de tipología rococó (bustos, pedestales, diversas figuras alegóricas y de personajes de la mitología y de la antigüedad clásica, así como otras más cotidianas y burlescas, etc.); «laminas» (placas enmarcadas); objetos de vajilla y de servicio de mesa, etc. En el tercero de sus apartados se reflejan las clases de piezas que se fabrican para toda clase de vajillas: «fuentes», «platos», «soperas», «ensaladeras», «palanganas», «mancerinas», etc. En el cuarto apartado se anotan las clases de las piezas fabricadas con relieves: «platos», «soperas», «palanganas», «jarros», «salseras», «puños de bastón», «palmatorias», «pilas de agua bendita», «alfilereros», «azucareros», etc. En cuanto al quinto apartado, Lalana no hace más que informar de la toma de posesión de un «maestro francés» —sin duda Francisco Martín—, contratado por el conde de Aranda, Pedro Pablo, en París en 1774 (Escrivá de Romaní,

1919: 160) para la fabricación de vajilla y, como Lalana añade, «continua en las pruebas precisas para el establecimiento de dicha porcelana», así como también para la vajilla de la «llamada tierra de pipa».

Mención aparte merece el segundo de los departamentos, que no se ha mencionado antes precisamente para destacarlo. En efecto, el «Ramo de la pintura en barro comun» es el que nos interesa especialmente, pues es donde se relacionan las decoraciones que distingo como series de Lalana, protagonistas de este trabajo.

## **Las series decorativas: descripción, cronología, variantes y secuelas**

El orden impuesto por Lalana al describir sus 12 series no coincide, seguramente, con su manufactura cronológica, aunque se podría deducir que, en general, aquellas series que muestran rocallas, ya de plena moda cuando hicieron aparición, son anteriores a las demás, aunque en las «andromicas», la rocalla, elemento rococó por antonomasia, va perdiendo su esplendor flamígero hasta desaparecer por completo, quedando en su lugar un zarcillo arqueado del rococó tardío.

Muchas de estas series decorativas fueron incorporando elementos que originan diferencias con respecto a la serie original, constituyendo múltiples variantes que se podrían ordenar en dos grandes grupos: las que incluyen elementos de otras series en un ejercicio de hibridación y aquellas que incluyen elementos decorativos de nueva creación, como el rostro solar. Otras fueron perdiendo atributos dando lugar a secuelas de la original.

Estas variantes, a las que Lalana no hace mención en su memorial, se pudieron dar, lógicamente, en fechas posteriores a 1775, por lo que se podrían denominar series post-Lalana, aunque se pueden señalar dos circunstancias particulares: la primera cuando las piezas están marcadas con la marca de fábrica «A» que, evidentemente, se pudieron manufacturar a partir de 1784, fecha de la utilización privativa de esta marca por parte de la fábrica del conde de Aranda (Todolí, 2002: 196 y 198); la segunda se da cuando tiene lugar la presencia de un rostro solar cuya manufactura, como analizaremos, se pudo dar a partir de finales de 1788.

Como veremos, no es difícil encontrar composiciones decorativas híbridas en las que se conjugan elementos decorativos de otras series anteriores e incluso entresacadas de otras series de Lalana, fundiéndose en una misma pieza, ni tampoco son raras aquellas que incorporan elementos de nuevo diseño, como un rostro solar en la «andromica regular», «andromica fina» y «paisajes naturales».

Sin embargo, no es nuestra intención detallar exhaustivamente las innumerables variantes que existen de las series de Lalana, definidas como aquellas decoraciones que incorporan elementos diferentes a los descritos en cada una de las series por el propio Lalana; más bien pretendemos, con la cita de las más representativas, señalar esta cuestión nunca analizada. Sin embargo, sí que nos proponemos denominar a estas variantes siguiendo el lenguaje utilizado por Lalana, incluso también a las secuelas.

Cabe añadir que es sorprendente que entre las series de Lalana no se incluyera un repertorio que tuviera a la fauna como protagonista destacado, elemento iconográfico de primer orden en la cerámica europea dieciochesca (Wilhelm, Reber, 1980: 259-273). Es razonable que el repertorio animalista hubiera alcanzado el éxito comercial de otros alfares nacionales como los talaveranos (Pleguezuelo, 2002; González, 2003; Feit, 2012) que, ciertamente en Alcora no se consideró. Solamente una de las series, el «perrito», exhibe —más allá del «paxarito», que apenas asoma en el interior de una jaula, o las mariposas, libélulas, orugas, caracoles, insectos, etc., presentes en las «flores naturales»—, a un perro de tamaño minúsculo que se traslada y se deja ver, incluso con una cornamenta de ciervo, en otras series ajenas a la suya propia, especialmente en aquellas que muestran paisajes, detalle que delata el aprovechamiento al que se sometió el estarcido de este animal doméstico.

A continuación, se analizan todas las series de Lalana, incluyendo algunas de sus variantes, respetando la misma posición con que Lalana las relaciona en su memorial. La primera es:

### *«Ramito nuevo»*

Lalana anota que «para pintura ordinaria se ha inventado un ramito nuevo muy gracioso de diferentes colores» (fig. 8a).

Según el diccionario de la Real Academia Española, el ramito, diminutivo de ramo, se define como «lo mismo que rama, en su primera noción: si bien rigurosamente ramo se entiende

el ya cortado del árbol» (RAE, 2015*b*). Así pues, se puede deducir que el ramito es una pequeña rama con hojas que, no obstante, se puede acompañar, eventualmente, de alguna flor (fig. 8*b*).



Figuras 8*a* y 8*b*.- Plato. «Ramito nuevo». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764-1775. Archivo fotográfico de la colección Feit. (Feit, 2012: 462).

La alusión de Lalana a la invención «para pintura ordinaria» de un «ramito nuevo», da a entender que había antes otros ramitos en Alcora.

Efectivamente, así se constata en el «Anuncio de objetos fabricados en la fábrica» puestos a la venta en enero de 1749, pues allí figura entre los modelos que se pintaban unos «ramitos» (Escrivá de Romani, 1919: 179). Estos «ramitos» aluden a unas pequeñas ramas con hojas y flores de distinta filiación que podemos ver en algunas cerámicas, como por ejemplo en una palangana cuya forma recuerda la gran concha de un molusco (fig. 9), razón por la cual se denominan «de concha» o «aonchada» en los muestrarios de la fábrica —entre 1745 y 1746 figuran

como novedad los «jarros lavamanos de concha y palanganas correspondientes» (Todolí, 2002: 323-324)—, en una bacía (fig. 10) o en un aguamanil de pared y su correspondiente palangana (figs. 11 y 12).



Figura 9.- Palangana aconchada. «Ramito». Loza. Fábrica condal (Alcora), *ca.* 1750. Amigos del Museo de Cerámica de Alcora. (Alcalá Subastas, n.º 74, 107, lote 313).

Figura 10.- Bacía aconchada. «Ramito». Orla reticulada con rocalla incipiente. Loza. Fábrica condal (Alcora), *ca.* 1755. MDB. N.º Ref. 178. (Sánchez, Giral, Casanovas, 1995: 63).



Figura 11.- Palangana de aguamanil de pared. «Ramitos». Loza. Fábrica condal (Alcora), c. 1750. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/15232. (Soler, 2010: 28-29).



Distintos «ramitos» los podemos ver posteriormente adornando algunas de las series de Lalana, como «navío», «madamita», «jaula con su paxarito», «fuente», etc., que repasaremos.

A diferencia de estos «ramitos» anotados en 1749 que muestran ramas con hojas y flores de distinta filiación vegetal, el «ramito nuevo», aludido por Lalana, tiene personalidad propia y resulta fácilmente reconocible. Muestra un ramo policromado confeccionado con ramas de tallos pintados en ocre, con hojas y flores de varios colores. Las flores, que marcan su identidad, son invariablemente a modo de margaritas de corola amarilla con pétalos azules y centro ocre —o azul y pétalos ocre— que a veces dejan algunos pétalos en blanco. En cuanto a las hojas de mayor tamaño, también muy distinguibles en esta serie, están pintadas por mitad (coincidiendo con el nervio central) en diferentes combinaciones binarias de colores (ocre-amarillo,



Figura 12.- Aguamanil de pared (depósito) a juego. «Ramitos». Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1750. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/15231. (Soler, 2010: 26-27).

azul-amarillo, amarillo-verde, azul-blanco, etc.) que pretenden separar las zonas de luz y sombra. Completan la decoración unas pequeñas ramas, a menudo con tres hojas en tridente resueltas con simples pinceladas, sin perfilar, en verde, ocre y azul. Los ramilletes de esta serie decorativa se reparten en grupos aislados de distinto tamaño por la superficie visible de la pieza en la que el más grande ocupa siempre el lugar preferente (en platos y bandejas ocupa el centro geométrico) y los otros, de menor tamaño, se disponen rodeando al anterior de forma equidistante, en platos y bandejas se sitúan en el ala (fig. 8b).

Una decoración que comparte con el «ramito nuevo» la misma composición y la misma factura pictórica es un ramillete que incluye algunas frutas (peras o manzanas) pintadas también a dos colores —frecuentemente en amarillo y ocre que las sombrean— acompañadas, en ocasiones, de una flor azul vista de perfil, decoración que se conoce popularmente como *el cacharrero*, en alusión a la famosa pintura de Francisco de Goya realizada en 1779, donde se muestra a un vendedor ambulante que en el suelo tiene algunas de estas piezas que intenta vender a unas damas, aunque siguiendo la nomenclatura elegida por Lalana para designarla de una forma gráfica, se podría denominar *ramito con frutas* que, por su prolífica fabricación, perfectamente podría

conformar una serie independiente con personalidad propia que, como se ha dicho, sería posterior a 1775, pues Lalana no menciona en ningún momento las frutas en la descripción de sus series. Por tanto, se puede considerar que es una serie post-Lalana (fig. 13).

La versátil decoración del «ramito nuevo», realizada con sencillez y soltura por los pintores, adorna, en un claro ejemplo de transversalidad estilística, piezas de tipología formal barroca, rococó y clásica. Estas piezas están destinadas, sobre todo, al uso doméstico: servicio de mesa, higiene personal, bufete, etcétera.

Se conocen secuelas del «ramito nuevo», en los que solo la flor característica (margarita) y/o frutas (normalmente dos manzanas) se enlazan, sin solución de continuidad, formando una sencilla cenefa filo-clasicista formada por un ramaje con hojas tridente que se sitúa, a modo de corona, en el ala de mancerinas (fig. 14), platos (fig. 15) y cerámicas de engaño («chascos») (fig. 16) o, incluso, alrededor del cuerpo de las jarras (fig. 17). Esta decoración que adorna, tanto formas barrocas como neoclásicas, se podría denominar ramaje con *ramito nuevo simplificado y frutas*.

La gran cantidad de lozas con «ramito nuevo» que han llegado a nuestros días, indica una elevada producción y, en consecuencia, su consumo por una numerosa clientela. Su demanda fue, sin duda, la principal razón por la que llegó a fabricarse también en el siglo XIX, desbordando los límites cronológicos preestablecidos para las series de Lalana, si bien es cierto que estas lozas tardías, a menudo de características formales neoclásicas, tienden a perder casi todos sus atributos hasta quedar reducido a la peculiar flor (margarita) de corola amarilla y centro ocre de pétalos exclusivamente azules a las que acompaña las hojas tridente antes mencionadas.



Figura 13.- Plato. Ramito con frutas. Loza. Fábrica condal (Alcora), post. 1775. MDB. N.º Ref. 258. (Sánchez, Giral, Casanovas, 1995: 80).



Figura 14.- Mancerina de concha. Corona de ramaje con ramito nuevo simplificado y frutas. Loza. Fábrica condal (Alcora), última década del siglo XVIII. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/13544.



Figura 15.- Plato circular. Corona de ramaje con ramito nuevo simplificado y frutas. Loza. Fábrica condal (Alcora), última década del siglo XVIII. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/09310.

Frecuentemente estas piezas postreras, secuela que podría responder a la denominación de ramito nuevo simplificado, ribetean los labios de la pieza en azul (fig. 18), detalle característico de las lozas neoclásicas que las diferencian de las rococó que carecen de ribeteado.

Por último, se puede decir que al «ramito nuevo», sin duda la serie más prolífica y popular de las series de Lalana, incluso no es arriesgado extender esta afirmación a todo el repertorio decorativo de la fábrica alcoreña, le cabe el mérito de ser la decoración más imitada en otras fábricas de loza estannífera establecidas en el último cuarto del siglo XVIII en el Reino de Valencia, establecidas en Alcora, Onda, Ribesalbes y Manises, así como también en otros centros alfareros nacionales punteros como Aragón, Cataluña, Toledo y Andalucía, como se analiza con más detalle en el apartado dedicado a las imitaciones.



Figura 16.- "Plato de chasco". Corona de ramaje con ramito nuevo simplificado y frutas. Loza. Fábrica condal (Alcora), última década del siglo XVIII. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01306.

Figura 17.- Jarra. Dos coronas paralelas de ramaje, una con ramito nuevo simplificado y otra con frutas. Loza. Fábrica condal (Alcora), última década del siglo XVIII. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/02584.

Figura 18.- Plato. Ramito nuevo simplificado. Loza. Fábrica condal (Alcora), primera mitad siglo XIX. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/15518. (Coll, 2009: 191, lám. 452).

### «*Ramito morado*»

Lalana escribe que «se hace otro que se llama ramito morado compuesto de unas flores».

En esta serie, que se podría considerar como una variante de la anterior, se substituye la policromía del «ramito nuevo» por la monocromía morada.

A tenor de las pocas piezas que se conocen, la serie morada es la más minoritaria de las series de Lalana, seguramente por su escaso éxito comercial.

Sin embargo, son más habituales los ramitos pintados únicamente en azul a los que Lalana no se refiere en su memorial, por lo que es plausible que el *ramito azul* se pintara en fechas posteriores a 1775.

Como ejemplo de un ramito azul se puede aportar el que presenta un aguamanil cuyos filetes y ribetes en azul sitúa su manufactura en el periodo neoclásico en Alcora a partir de 1787, aunque hay que señalar su forma barroca (fig. 19) en un ejercicio de transversalidad a la que nos tiene acostumbrados la cerámica de Alcora.



Figura 19.- Aguamanil de pared (Depósito). Ramito azul. Loza. Fábrica condal (Alcora), post. 1787. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). MDB. N.º Ref. 291. (Sánchez, Giral, Casanovas, 1995: 85).

### «Navio»

Lalana anota que se utiliza «otra pintura que se dice el navio componiendose este de unos barquitos con sus ramitos, y palomas, que le hermosean» (fig. 20a).

La iconografía naval en la cerámica nacional es bien conocida desde la edad media, cuando se tienen ejemplos de cerámicas andalusíes verdes y moradas manufacturadas en Mallorca en el siglo xi y xii (Berti, Roselló, 1993); o incluso, los que se muestran en sendas piezas cerámicas muy relevantes, como un *socarrat* del siglo xv perteneciente al MNCASGM, donde se pinta en manganeso una nave de vela navegando por el mar simulado con líneas onduladas, que se rodea de elementos vegetales y puntos a modo de firmamento estrellado; o un plato de gran tamaño, perteneciente al VAM, en el que se pinta en reflejo metálico una nave de bandera portuguesa acompañada por cuatro peces de gran tamaño, del que Cirici asegura su manufactura valenciana (Cirici, 1977: 129 y 123, respectivamente), y Ray de fábrica malagueña entre 1425 y 1450 (Ray, 2000: 147) o, también, los muchos ejemplares de azulejos catalanes del siglo xvii y xviii adornados con diferentes clases de barcos (Telese, Salomó, Farrés *et al.*, 2002) u holandeses del siglo xvii y xviii. En efecto, en estos años se pintan sobre azulejos barcos de todas clases, en unidades aisladas o en composiciones de varias unidades con batallas navales o escenas portuarias popularizadas a partir de 1700 por el ceramista de Róterdam, Cornelis Boumeester (1652-1733) (Van Lemmen, 1997: 70-72).

Si existen ejemplos que se pueden aportar sobre el tema naval manufacturados desde antiguo en los alfares nacionales, es en la segunda mitad del siglo xviii cuando se detecta más profusamente esta temática coincidiendo, precisamente, con una intensa actividad comercial



Figura 20a.- «Navio»

entre la península y el Nuevo Mundo, cuya única vía de transporte era la marítima, por lo que multitud de barcos cruzaron el Atlántico en el viaje de ida y vuelta con sus mercancías. Como se sabe, una parte nada despreciable de la producción alcoreña se exportó a América, convirtiéndose ella misma en actor protagonista de esta actividad marítima. Con esta serie decorativa en la que un barco se convierte en el motivo principal, Alcora no hacía más que subrayar esta realidad.

En efecto, mientras se seguía sin obtener la porcelana, cosa que debió provocar la pérdida, al menos parcial, de un mercado nacional de elite, la apuesta comercial de la fábrica fue la exportación a América, comercio que, como pone de manifiesto Franch Benavent a través del estudio de las familias de los grandes comerciantes valencianos, producía suculentos beneficios aunque significara mayores riesgos que generalmente no asumían ellos (Franch, 1999: 352-353).

Si es cierto que la cerámica alcoreña llegaba a países de Europa y América casi desde el principio, es a partir de 1749 cuando el continente americano representó un mercado tan amplio como apetecible e imprescindible para su subsistencia. Contando con una coyuntura especialmente propicia para ello, se adoptaron algunas medidas tendentes a elevar las cifras productivas haciendo fuertes inversiones en extender las instalaciones del edificio fabril, construyendo nuevas infraestructuras, aumentando el número de empleados y, además, ampliando su horario laboral, lo que a tenor de las cifras de venta para el período de 1752 a 1763 (Todolí, 2002: 156 ss.), fue todo un acierto, aunque ello significara, lógicamente, un empeoramiento de las condiciones laborales de los trabajadores. Todo estaba encaminado a no desperdiciar la oportunidad de vender loza de Alcora en América.

Como se ha apuntado anteriormente, la elevación del precio de las lozas a partir de 1763, sobre todo por el cobro de tasas de embarque, puso en grave riesgo este comercio, cosa que evidencia el propio Lalana, aunque todo parece indicar que, de una manera u otra, se pudo enderezar la situación y la fábrica pudo retomar la actividad exportadora, al menos hasta finales de siglo que, con el colapso exportador dado en la época, este comercio casi se paralizó. Aunque para entonces la fábrica disponía, con la intervención de Pedro Cloostermans, contratado en 1787, de un muestrario manufacturado en otras pastas más claras que la loza tradicional, con un bajo porcentaje de hierro que, esta vez sí, encajaba con los gustos de una clientela nacional de elite.

Sin embargo, cabe señalar que la temática naval se adoptó en Alcora con la serie que nos ocupa, introducida entre 1764 y 1775, período en el que se detecta, precisamente, la crisis exportadora debido, como se ha dicho, al aumento de tasas de embarque que hizo peligrar el comercio con América.

Se puede interpretar que, con la inclusión de un barco, Alcora, además de incorporar a su muestrario un elemento decorativo muy comercial, deseaba también poner de relieve la importancia de la exportación americana puesta en grave riesgo desde 1763, ello sin ocultar que, a menudo, los barcos también aparecen en otras series de Lalana, precisamente en aquellas donde se muestran paisajes marinos, que parecen evocar los largos, pero rentables, viajes a través del Atlántico.

La serie del «navío» es fácilmente identificable en Alcora por la presencia en la decoración pintada de un conjunto principal, con barco de vela en primer plano acompañado, en ocasiones, de otro u otros barcos en el horizonte marino, que se acota por diques de contención, a modo de contenedor de paredes con ingletes, simulando un puerto de mar. Grupos de flores, hojas y ramas de palma se colocan bordeando todo este gran contenedor. Alrededor de este

conjunto principal, saltan la superficie de la pieza algunos grupos aislados con la misma decoración naviera en tamaño reducido y diferentes ramos de flores, hojas y ramas que mantienen la misma tipología de las anteriores, que Lalana los describe como «ramitos», que no deben ser confundidos con el «ramito nuevo», estudiado anteriormente (fig. 20b).



Figura 20b.- Plato. «Navío». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico del MCA. N.º Inv. 537. (Grangel, 2000: 55).

### «Jaula con su paxarito»

Lalana escribe que se pinta «otra que se llama la jaula con su paxarito, y demas adornos correspondientes» (fig. 21a).



Figura 21a.- «Jaula con su paxarito»

Todo indica que esta serie decorativa no abundó en los talleres alcoreños, si nos atenemos a los pocos ejemplares que se conocen. Esta decoración utiliza elementos muy simples para componerla, pues se trata de posar sobre una isleta, en la que crecen distintos elementos vegetales (árboles, matas con frutos, etc.) una jaula o pajarera cónica con la cúpula redondeada, elaborada con juncos, con uno o más pájaros encerrados en su interior (fig. 21b).

Figura 21b.- Plato. «Jaula con su paxarito». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico de la colección Feit. (Feit, 2012: 453).



### «*Andromica regular*»

Con respecto a esta serie, Lalana anota que se pinta «otra que se llama andromica regular poniendose en ella algunos paisés [paisajes], y un poco de talla».

Cabe destacar que esta serie es la primera que, según el orden impuesto por Lalana, presenta las típicas rocallas a las que Lalana se refiere como «talla».

Esta serie, que comparte con la «andromica fina», que veremos más adelante, la presencia de rocallas y edificaciones, se diferencia de ella en que sus arquitecturas no presentan el aspecto imponente de los «casalicios» con sus característicos arcos, limitando su representación a lo más parecido a un caserío aunque, eso sí, las dos se caracterizan porque las edificaciones están arropadas por rocallas que evolucionarán más tarde hacia las hojas de acanto y/o zarcillos arqueados, lo que diferenciará a ambas «andromicas» de la serie de «paisés [paisajes] naturales» que, aun mostrando también paisajes con edificaciones, no muestran rocallas.

Los paisajes originales de la serie que nos ocupa se enriquecerán más tarde con barcos, torreones, banderolas, flores naturales, hojarasca, arboleda, palmas, zarcillos, etc., sin faltar las rocallas de rigor y los entablamentos propios del rococó que se transformarán en acantos y zarcillos arqueados, y también un elemento peculiar, el rostro solar policromado,

Figuras 22a, b y c.- Jarra (3 caras). Loza. Fábrica condal (Alcora), final años ochenta del siglo XVIII. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). Archivo fotográfico del MCA. N.º Inv. 532. (Grangel, 2000: 66-67).



conformando una de las hibridaciones paradigmáticas donde se unen varias series de Lalana, como se puede observar en una jarra de características formales filo-clasicistas perteneciente al MCA (figs. 22a, b y c).

No es infrecuente que en esta serie se incluya el rostro solar que armoniza perfectamente con el paisaje (fig. 44). A él aludiremos extensamente cuando se hable de la «andrómica fina» que, en ocasiones, también muestra el astro solar con rostro humano, donde se razona que su presencia indica que estas piezas se pudieron fabricar a partir de finales de 1788, y ello obedeciendo a motivos bien concretos.

### «Madamita»

Lalana apunta otra serie diciendo que «dicha la madamita con sus flores, y ojas bien hechas» (fig. 23a).



Figura 23a.- «Madamita»

Esta sencilla serie se corresponde con un busto femenino que, ataviado con una especie de pechero con pliegues, anudado a la espalda —a veces tocado con un pañuelo—, parece flotar sobre una composición de una sencilla rocalla y elementos vegetales de «flores y ojas bien hechas» (fig. 23b).

Figura 23b.- Bandeja. «Madamita». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01184. (Inédito).



El busto se inspira en un modelo ya ensayado anteriormente en Alcora. En efecto, los bustos femeninos tuvieron su protagonismo en el género Berain, manufacturado en Alcora desde el principio en 1727, intercalado entre los elementos más representativos de este estilo de origen francés. Este estilo, analizado exhaustivamente por Gual (1998: 97-238), incorpora elementos renacentistas clásicos, como los derivados del Hermes romano (pilastra rematada por un busto o media figura), del mundo fantástico (animales y seres humanos), o vegetal (guirnalda y festones de flores y frutos), que Androuet Ducerceau cultivó hacia 1550 (véase estampa n.º 187 en Berliner, 1928) que, con su ordenación estrictamente axial, encajan perfectamente con el barroco, cuyo antecedente en la decoración cerámica continental es la fábrica de Pedro Clérissy (1651-1728) de Moustiers, entre finales del siglo xvii y principios del siglo xviii.

El conocido género Berain fue, sin duda, una de las decoraciones más emblemáticas de las lozas europeas durante la primera mitad del siglo xviii. Decoración de moda vinculada a

la estética barroca, fue adaptado y aplicado a diversos objetos en las Manufacturas Reales de Muebles de la Corona, entidad gala más conocida como Los Gobelinos, cuyos principales artífices fueron Charles Le Brun (1619-1690), diseñador-grabador y máximo responsable artístico en su mejor época; Jean Le Potre (1618-1682), colaborador de Le Brun; y posteriormente, Jean Berain (1637-1711), sucesor de Le Brun, del que tomó su nombre la decoración que nos ocupa. Este género, cultivado en las principales fábricas cerámicas europeas, incluida la de Alcora, adornó las vajillas y otros objetos de uso cotidiano de loza consumidos por las clases altas de la época.

A diferencia de los bustos Berain, que muestran un pronunciado escote que, en ocasiones, no evita dejar al descubierto el pecho femenino (fig. 1a), el busto de la «madamita» se presenta más recatado, cubierto con el pechero descrito anteriormente, aunque existe una versión de la «madamita» vestida elegantemente que emula la pintura de caballete (fig. 39b).

Sin embargo, es necesario advertir que, como era previsible, el llamado género Berain no se encuentra referenciado como tal en la documentación consultada, por lo que solo cabe la posibilidad de que no se designara de este modo, tampoco en Alcora.

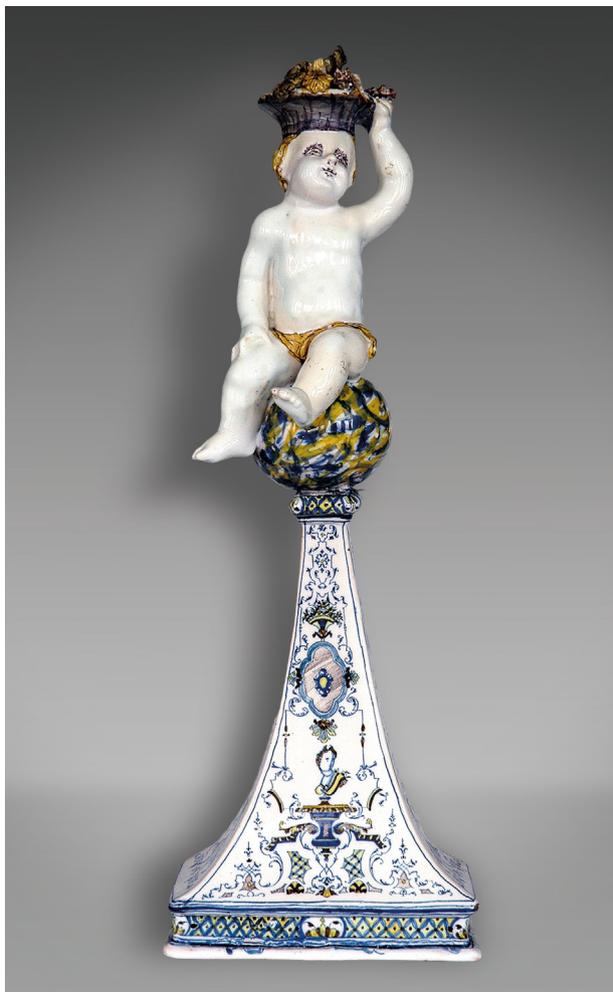
Como se deduce a continuación, se puede afirmar que esta decoración está directamente vinculada en Alcora al «ornamento», anotado en algunas de las relaciones de piezas redactadas por la empresa y que son de gran ayuda, no solo para situar cronológicamente las series decorativas y sus variantes, sino también para poderlas identificar.

En efecto, en julio de 1736 se remitieron unas piezas a la Junta de Comercio de Madrid, que tenía la prerrogativa de la supervisión periódica de las novedades producidas antes de conceder al conde propietario un nuevo periodo de privilegios y exenciones. Las piezas eran: una «escribanía», una «tetera», una «lámina», una «salvilla» y algunas «macerinas», «platos», «jarras» y «xícaras», algunas de ellas decoradas con «ornamento colores» y «ornamento figurado colores» y también cabe resaltar, una «pirámide completa, pequeña ornamento colores» (Sánchez Adell, 1973: 93-94).

Por la importancia que adquiere la «pirámide» que ya se fabricaba antes de 1735 —en un memorial de 1735, que recoge información desde 1729, se dice en referencia a los moldes que «se han aumentado los de pirámides [...] de distintos tamaños» (Sánchez Adell, 1973: 69)—, cabe añadir que se componía de tres piezas independientes (base, tronco y porta-velas) y su

principal función era la de iluminar las estancias. Esta peculiar pieza, señalada especialmente, nos sirve para poner de manifiesto que la decoración Berain no es más que el «ornamento» referido.

En efecto, si tenemos en cuenta que una inmensa mayoría de «pirámides», modelo formal propio de Alcora, cuyo diseño cabe atribuir a su primer director artístico, José Olerys, se



decoran a la Berain, en azul y en policromía (fig. 24) —excepcionalmente también se decoran con chinoscos o «china»—, es fácil deducir su correspondencia con el anotado «ornamento». Avala esta tesis la circunstancia de que las otras cerámicas enviadas a Madrid estaban decoradas, además del «ornamento», con «puntillas», «flores naturales» o «china», todas bien identificadas que no se pueden confundir con la decoración Berain que, sin duda, ya se fabricaba en esos años y que no está presente en la lista, al menos con esa denominación. La razón resulta obvia; la que conocemos como decoración Berain no se denominaba de esta manera y no puede ser otra que el «ornamento» mencionado (Todolí, 2013).

Figura 24.- «Pirámide». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1735-1764. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/14449 (Soler, 2010: 44-45).

### «Fuente»

Lalana escribe que se pinta «otra llamada la fuente con sus arbolitos, y paisés, y algunas florecitas» (fig. 25a).



Figura 25a.- «Fuente»

Esta serie trata de situar, sobre una isleta vegetal, una arquitectura, a modo de colector en forma de prisma rectangular, de la que mana agua por los tres costados visibles para el riego de los campos. La arquitectura, rematada por adornos en forma de piña en los vértices superiores de las cuatro esquinas, está flanqueada por sendas ramas con hojas y frutos. Completa la composición un gran árbol con frutos, que podrían ser naranjas, situado delante de la arquitectura (fig. 25b).

Figura 25b.- Plato. «Fuente». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01265 (Inédito).



Esta serie es una de las que más éxito tuvo en los talleres de Talavera, donde es conocida popularmente con la denominación del chaparro, en alusión al árbol que la preside. De ella nos ocuparemos más extensamente en el capítulo dedicado a las imitaciones.

### «*Flores naturales*»

Lalana en su memorial escribe que se hacen:

...pinturas de flores naturales muy lindas en quanto pide el arte haciendose en ella unos ramos en medio de las piezas con el bordeo correspondiente, habiendo unas mariposas picando dhas flores (fig. 26).

Las flores de aspecto realista fueron un elemento iconográfico fundamental en la ornamentación de las cerámicas europeas del siglo XVIII, cuando su representación, lejos de su simbolismo de lo perecedero de la vida en el siglo anterior, tiene aquí un valor meramente decorativo (Wilhelm, Reber, 1980: 274-276). También en la manufactura cerámica del conde de Aranda las flores fueron ampliamente utilizadas en la decoración. Se trataba de pintar las flores con intención de respetar en proporción, forma y color a las existentes en la naturaleza.

La primera referencia documental de su manufactura en Alcora se refleja en una relación de piezas que envió, en julio de 1736, el director principal de la fábrica, Cayetano de Allué, al subdelegado de la Junta de Comercio en la fábrica, Simón de Rueda, que a su vez debía hacerlas llegar a dicha Junta para que pudieran supervisar, como era preceptivo, las últimas novedades y también la calidad de la producción.



Figura 26.- Plato. «Flores naturales». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01186. (Inédito).

En esta relación se incluye una tetera y una jícara decoradas con «flores naturales» (Sánchez Adell, 1973: 93-94). Así pues, esta es la primera serie decorativa alcoreña con flores naturalistas registrada documentalmente (Todolí, 2002: 261, lám. 33).

La representación floral continuó años más tarde en los obradores alcoreños, como demuestra que en un muestrario de 1749, donde se relacionan las pinturas de las «Piezas de loza que componen los surtimientos siguientes», se anoten las «flores naturales» (Escrivá de Romani, 1919: 179).

Otra de las series de «flores naturales» se anota en el memorial de Lalana, redactado en septiembre de 1775, aunque compositiva y estilísticamente nada tiene que ver con las «flores naturales» anteriores, manufacturadas desde 1735. Frente a la rigidez y abigarramiento de aquellas se contraponen la ligereza y soltura de pincelada de las de Lalana.

Con esta nueva serie de «flores naturales», Alcora no hacía más que actualizar, con algo de retraso, su repertorio floral de corte naturalista y seguir la moda del momento en Europa. Su iconografía combina ramos de flores, entre las que predominan las rosas maduras en amarillo y sombreadas en ocre, e insectos que revolotean entre ellas (al principio mariposas a las que se unirán más tarde, como variantes, libélulas, moscas, mosquitos, orugas, etc.), cuyas características más visibles son la existencia de perfilados tenues, casi imperceptibles, utilizando el mismo color de aquello que se perfila, y el uso de una rica paleta de colores y tonalidades acorde con el color natural de las flores.

De tal modo, esta serie alcoreña de «flores naturales» se puede vincular a las llamadas *fleurs fines* de origen germánico (Meissen) popularizadas desde mediados de siglo XVIII en la fábrica de los Hannong de Estrasburgo como *fleurs de Strasbourg* (Ayers, Boston, Charles, *et. al.*, 1977: 188-190; Guillemé 1999: 34-42), aunque con respecto a Alcora había una diferencia fundamental: mientras en la fábrica del conde de Aranda se utilizó la loza y el pintado sobrecubierto estannífero que requiere de dos cocciones, en los centros europeos que incorporaron este motivo decorativo lo hicieron sobre pastas blancas decoradas sobre vidriado, a la grasa o *petit feu*, que requiere de tres cocciones.

En esas fechas, Alcora no disponía de la técnica y conocimientos necesarios para ello, especialmente en lo referente al pigmento rojo púrpura empleado en ellas y, además, no se empleaba la técnica de pintado sobre vidriado.

En resumen, Estrasburgo disponía desde esas fechas, de la tecnología adecuada (pastas, colores y técnica de aplicación) para pintar toda clase de flores naturalistas, incluidas las que aquí conocemos como flores alemanas que utilizaban, sobre todo, un color característico preparado por el alquimista Cassius, el rojo púrpura, que las decoraciones de Estrasburgo introdujeron entre 1745 y 1748 (Guillemé, 1999: 12). Alcora no solucionó estas dificultades hasta la llegada de Pedro Cloostermans en 1787, cuando se pudo pintar dichas flores alemanas con la técnica sobre vidriado o *petit feu*, como se puede observar en un conjunto de vajilla ribeteada en color púrpura característico de las piezas de porcelana tierna manufacturadas en el periodo neoclásico alcoreño a partir de 1787 (fig. 27).



Figura 27.- Conjunto de vajilla. *Flores alemanas*. Porcelana tierna. Fábrica condal (Alcora), 1787-1858. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. 14510 a 14517. (Soler, 2010: 184-185).

En la difusión de las flores naturalistas en la cerámica europea colaboró decididamente la obra del arcanista Johann Jacob Ringler (1730-1804) que, hacia 1760, dibujó 28 magníficos modelos de ramilletes y flores sueltas en su recetario de *L'arcane*, cuando estaba en Ludwigsburg (Ducret, 1962: 236-237) pero sobre todo la obra publicada en un catálogo en 1771 (Guillemé, 1999: 13-14) del ceramista Joseph Hannong, establecido en Estrasburgo, que contenía los trabajos realizados en la escuela de pintura fundada en 1770 donde se sistematizó, casi industrialmente, la ejecución de flores.

Como buena imitación de la naturaleza, las flores de esta serie decorativa alcoreña van acompañadas de insectos que se posan sobre ellas o revolotean a su alrededor, como sucede también en algunos centros europeos (Ducret, 1962: 174-175; Wilhelm, 1980: 274-276; Guillemé, 1999).

A las mariposas, referenciadas por Lalana se unieron más tarde, como secuelas de la serie original, otros insectos voladores como libélulas, moscas, gusanos, abejas, incluso caracoles.

Este repertorio de insectos, recogido por el grabador Jean Baptiste Pillement (1728-1831?) (Guillemé, 1999: 147) no es mencionado por Lalana en su memorial y, por tanto, es pueden considerar como variantes post-Lalana de la serie de «flores naturales» pintada después de 1775 (fig. 28).

En otro orden de cosas, son bien conocidas unas originales mancerinas en forma de hoja de parra, cuyo borde se pinta con bandas de pinceladas radiales de un solo color en verde o en varios colores correlativos —azul, ocre y verde—, que dan volumen a la propia hoja y enmarcan la decoración pintada con flores naturalistas sueltas entresacadas de las «flores naturales» de Lalana. Precisamente, en el inventario



Figura 28.- Plato. «Flores naturales» post-Lalana. Loza. Fábrica condal (Alcora), post. 1775. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01185. (Inédito).

publicado en 1800 que recuenta las existencias en los almacenes de la fábrica en abril de 1799, se anotan «19 mancerinas hoja de parra» (Escrivá de Romaní, 1919: 247) entre las que es posible que hubiera alguna decorada con estas flores cuya decoración podría ser considerada, más bien, como una secuela post-Lalana de la serie de «flores naturales», incluso en ocasiones se incluye una mariposa que, de cumplirse lo predicción hecha a tenor del inventario referenciado, rebasaría en varios años el límite cronológico establecido, en general, para las series de Lalana. Sin embargo, cabe en lo posible que estuvieran fabricadas antes de la fecha del inventario, posibilidad por la que nos inclinamos dada la semejanza formal del borde de la hoja con la rocalla y su presencia pintada en el asidero que la situaría antes de 1787 (fig. 29) año que marca el comienzo del periodo neoclásico en Alcora.

Figura 29.- Mancerina. «Flores naturales» post-Lalana. Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1784. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/14490. (Soler, 2012: 136-137).



### «*Andromica fina*»

Para describir esta serie decorativa, Mamés Lalana lo hace diciendo que se pinta:

...otra pintura llamada de andromica fina componiendose esta de unos adornos de talla con sus casalicios, y surtimientos de fuentes con algunas flores, y arboles quedando en estos terminos dha pintura muy graciosa (fig. 30a).

Figura 30a.- «Andromica fina»





Figura 30b.- Plato. «Andromica fina». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico del MN-CASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01183. (Inédito).

Sin embargo, en la serie alcoreña no se trata de una mera representación realista de unas arquitecturas, como sucede en las lozas talaveranas. En efecto, esta serie decorativa tiene algunas peculiaridades que la caracterizan, como la representación de un grupo de edificios, más o menos nutrido, que Lalana califica de «casalicios» que, más allá de su significado académico de casa o edificio, aquí alude, coincidiendo con su expresión popular, a sus proporciones exageradas.

Esta serie decorativa es, sin duda, una de las más populares de las series de Lalana (30b).

El antecedente nacional de la decoración de cerámicas con edificaciones, lo tenemos en las lozas talaveranas de finales del siglo xvii y primera mitad del siglo xviii. De este centro cerámico se conocen magníficos ejemplares que siguen la arquitectura herre-riana (fig. 31).



Figura 31.- Plato. Arquitectura. Loza. Talavera, mediados siglo xviii. Archivo fotográfico de la colección Feit. (Feit, 2012: 366).

Estos edificios, que muestran la peculiaridad de tener varios arcos abovedados cimentados sobre el agua —a veces también descansan sobre una plataforma, a modo de puente—, arcos que, ciertamente, se distinguen de otras series de Lalana que también muestran arquitecturas, por debajo de los cuales circula agua y a veces también barcos —visión que impide, en ocasiones, la presencia de ramas, hojas, flores, frutos, etc.—, y aunque en la versión más genuina descrita por Lalana surge agua por las chimeneas a modo de surtidor, como se muestra en la cerámica propuesta (fig. 30*b*), este detalle, que se podría tildar de frivolidad surrealista, se obvia en muchos casos.

Todo este peculiar conjunto de edificios, cuya monumentalidad se acentúa por la visión del diseñador desde un plano inferior al horizonte sustentado por arcos abovedados —solución arquitectónica poco ortodoxa que recuerda a las construcciones que decoran la azulejería dieciochesca holandesa—, se arroja por rocallas que van perdiendo su fulgor flamígero hasta ser sustituidas por zarcillos



Figura 32*a*.- «Andromica» fina con zarcillo

Figura 32*b*.- Plato. «Andromica» fina con zarcillo. Serie post-Lalana. Loza. Fábrica condal (Alcora), final años 80 del siglo XVIII. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01182. (Inédito)



arqueados del rococó tardío que, en ocasiones, sirven para esbozar una concha (figs. 32a y 32b) y que, a su vez, impiden virtualmente el desbordamiento del agua siempre presente en esta serie post-Lalana —aunque en el ejemplo propuesto es sustituida por distintas flores y frutos—, en los albores del neoclásico. Esta variante se podría denominar «*andromica*»  *fina con zarcillo*.

La serie «*andromica fina*», pintada siempre con una rica paleta de colores, es popularmente conocida como «arquitecturas» o el mal llamado género Álvaro, especialmente cuando se incluye un rostro solar policromado.

Esta variante post-Lalana conforma una decoración bien reconocible que a menudo incluye, además, barcos y flores naturalistas que se podría denominar «*andromica*»  *fina solar* (figs. 33a y 33b).

La «*andromica fina*» y su variante solar, así como otras series de Lalana como la «*andromica regular*» o los «países naturales», que incluyen arquitecturas, y sus correspondientes



Figura 33a.- «*Andromica*»  *fina solar*

Figura. 33b.- Plato. «*Andromica*»  *fina solar*. Loza, Fábrica condal (Alcora), ca. 1788. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/14497. (Soler, 2010: 156 y 157).

variantes solares, se han atribuido tradicionalmente al insigne pintor alcorino Vicente Álvaro (1753-1827). Esta atribución es inadecuada y, en nuestra opinión, injustificada.

En efecto, es inadecuada porque favorece la confusión. Hoy sabemos, gracias a Lalana, la nomenclatura empleada en la fábrica para reconocer cada una de las decoraciones que se atribuyen a Álvaro, por lo que es mucho más apropiado y clarificador diferenciarlas con la denominación dada por Lalana en su memorial. Por otra parte, también es injustificada puesto que hay razones de diversa índole que avalan la no participación de Álvaro en estas series.

Más allá de señalar la juventud de Álvaro, nacido en septiembre de 1753, cuando se pudo diseñar esta serie decorativa, tampoco hemos logrado encontrar ninguna acuarela con esta serie decorativa firmada por dicho Álvaro,<sup>1</sup> único argumento en el que se apoya Escrivá de Romaní para atribuirle su paternidad diciendo: «Del Vicente Álvaro Ferrando son ese género de decorado tan característico de la cerámica alcoreña en los últimos veinte años del siglo XVIII, de edificios, de arcos y fuentes, con soles y rótulos, como puede comprobarse por las reproducciones de las acuarelas que, firmadas por él, conserva el conocido anticuario madrileño D. Juan Lafora, al que pertenecen también las que sirven de cabeceras y finales de los capítulos de este libro (Escrivá de Romaní, 1919: 204)

Esta manifestación, a todas luces insuficiente, tampoco se cumple pues, sorprendentemente, ninguna de las cabeceras ni de los finales de los capítulos de su libro están presididos, como asegura el autor, por una acuarela con ese tipo de decorado con edificios, arcos y soles que coincide con la variante solar de Lalana «andromica fina». Sin embargo, existen argumentos que Calvo y Joda aportan (2007: 31-33) a los que añadiremos dos razones de orden más bien competencial, suficientes para descartar cualquier posibilidad de participación del insigne pintor Álvaro en la creación de estos modelos decorativos, argumentos que, lógicamente, son extensibles a todos los pintores de la fábrica:

1) Es incuestionable que en la sección de pintura no se diseñaban los modelos que partían de un dibujo —después pasado a un estarcido— que posteriormente se coloreaba y que, finalmente, servía de modelo para que los pintores decoraran las cerámicas.

---

1 Ninguna de las acuarelas que se le atribuyen en los distintos estudios publicados están firmadas por él, a excepción de la publicada por Frothingham que muestra una cenefa de ramajes de tipología neoclásica que se ajusta a un plato. (Frothingham, 1970: 333, lám. I, fig. 1).

Así lo demuestra la documentación de la que se deduce que esta tarea era realizada por el «maestro principal» o director artístico de la empresa, en ocasiones más de uno, y su equipo de dibujantes, cargo que fue abolido en las ordenanzas de 1799 (Escrivá de Romaní, 1919: 434) y que, por supuesto, era ajeno al pintor Álvaro que, según las ordenanzas dictadas tan solo un año después (1800) era nombrado «maestro de pintura fina», o responsable máximo de la sección de «pintura fina», donde se decoraban las porcelanas o cerámicas finas.<sup>2</sup> Es relevante señalar que Álvaro ni siquiera se ocupaba de dar color a los bocetos de las pinturas de los modelos decorativos, pues en las mismas ordenanzas se nombra, para esa tarea, al «maestro colorista» Mariano Causada (Escrivá de Romaní, 1919: 451) según todos los indicios el hijo de Jacinto Causada Marín. En las mismas ordenanzas de 1799, además se dice sobre Álvaro que:

...tiene bastante con un día de cada semana para la preparacion de los colores que puede gastarse en ella, y mando que los cinco restantes, o los que fueren se ponga a la cabeza de sus oficiales dandoles ejemplo con su aplicacion y enseñe practicamente a pintar con mayor perfeccion (Escrivá de Romaní, 1919: 451)

Estas instrucciones coinciden, básicamente, con las dictadas para el máximo responsable o «maestro regidor» de la sección de pintura en las primeras ordenanzas de la fábrica, promulgadas en 1727 (Escrivá de Romaní, 1919: 412) y, como se puede comprobar, en ninguna de ellas se alude a la tan pretendida, como impropia, labor de los pintores en la creación o adaptación de modelos decorativos, como por otra parte es fácil de admitir si tenemos en cuenta que la fábrica del conde de Aranda, era una empresa moderna que se ocupaba de la formación necesaria y específica de los empleados y, aunque predominaba la manipulación manual del producto, un organigrama laboral jerarquizado y estructurado racionalmente en el que cada operario tenía una labor especializada y el empleo generalizado de moldes, permitía una masiva producción en serie de alta calidad.

Resulta una obviedad decir que los pintores se dedicaban a pintar, aunque no por ello es menos necesario recalcarlo, pues existe la tendencia generalizada de atribuir injustificadamente a los pintores el diseño de los modelos decorativos —tarea reservada a los dibujantes a las

---

2 Según los análisis por fluorescencia de rayos X (no publicados) realizados en el CSIC a un plato de flores alemanas, perteneciente al MNCASGM, su composición coincide con el realizado a sendas muestras de vajilla del MAN de porcelana tierna (Mañueco, 2006: 153-155).

órdenes del «maestro principal» o director artístico—, seguramente porque han llegado hasta nosotros piezas firmadas con sus nombres y mecánicamente se les ha atribuido también esta meritoria labor.

Como se expuso en un estudio anterior, las marcas de autor que identifican a algunos pintores que firmaban su obra con sus nombres (nombre y apellido, apellido, letras, etc.) obviamente para que sus piezas fueran identificadas al sacarlas del horno después de la segunda y última cocción, se dan en Alcora por tres motivos principales: la opción a premios, el reconocimiento de aptitud de los aprendices y, finalmente, el reconocimiento artístico de los maestros pintores. En algún caso concreto, también se detectan marcas de pintor expresadas mediante símbolos, como por ejemplo un rostro solar pintado en la base del pocillo y en el asidero de una mancerina de concha (fig. 34) que identifica al maestro pintor Miguel Soliva (las tres primeras letras del apellido aluden al sol), o una cruz de doble brazo que reconoce al maestro pintor Cristóbal Cros (Todolí: 2011).

Cabe añadir que a partir de la promulgación de las segundas ordenanzas de 1749, empezó a identificarse a los pintores mediante un número, aunque en este caso la finalidad de la marca era la de controlar la producción, principalmente la calidad y la cantidad de la obra realizada por cada pintor, como muestra un plato marcado en el reverso con el número «30» que, según las relaciones de personal del periodo 1748-1750, corresponde al pintor Cristóbal Tarazona (figs. 35a y 35b) Para ampliar sobre marcas de autor y de control de producción, véase Todolí, 2002: 189-193 y Todolí, 2013).



Figura 34.- Mancarina de concha. «Ornamento» (Berain) en abanico. Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1729. Su decorado se atribuye al pintor Miguel Soliva. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01210. (Todolí, 2011: 93).



Figura 35a.- Plato aconchado. «China». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1749-1764. Marca 30, atribuida al pintor Cristóbal Tarazona. Colección particular. (Todolí, 2013: 135-136).



Figura 35b.- Marca de control de producción

Igual de obvio resulta atribuir los diseños decorativos, que son los que aquí interesa resaltar, al director artístico de la empresa o «maestro principal» que, entre otras cosas, era un dibujante experto y era contratado entre ceramistas, incluso extranjeros, de reconocido prestigio.

Abundando en lo dicho, no hemos encontrado, a pesar de una intensa búsqueda, ninguna referencia documental que permita atribuir a ningún pintor la tarea de diseño (creación o adaptación) de los modelos decorativos. Por contra, son bastante abundantes las referencias encontradas en la documentación consultada que explícitamente atribuyen esta labor al «maestro principal», a menudo de profesión escultor y por tanto con conocimientos, antes que de pintura, de escultura y dibujo, lo que le valía para ser, además, el maestro de escultura y el responsable de la escuela de aprendices.

Como veremos a continuación, la conexión entre el «maestro principal» (dibujante) y la creación de modelos, en la que no participa ningún pintor, es muy clara.

En efecto, en marzo de 1727, antes del inicio de la actividad fabril en mayo de ese mismo año, contamos con una valiosa referencia documental citada en el contrato de trabajo del escultor José Ochando, donde se dice que trabajará con «el empleo de

dibujante, y de maestro de talla, formando los dibujos necesarios, así para pintura como para el bulto de las piezas», y también debía «dar cada día dos horas lición a los muchachos aprendices» (Sánchez Adell, 1973: 41). Queda muy claro que Ochando debía realizar «los dibujos necesarios» (modelos), tanto para la pintura como para la escultura.

Sobre esta actividad creadora también hablan las primeras ordenanzas dictadas unos meses después del contrato de Ochando (cuando todavía no se había instituido el empleo de «maestro principal») donde, referidas al empleo de «maestro regidor de dibujantes», máximo responsable de esta sección, se dice entre otras cosas que el tiempo

...deva emplearlo en inventar nuevos dibujos [...] así de pintura como de torno, arquitectura, talla y escultura, y estos de vera entregarlos al Director para que disponga de ellos (Escrivá de Romaní, 1919: 410).

La atribución del director de la empresa de elegir los modelos a producir se extinguió, como se analizó en un estudio anterior, en agosto de 1735, cuando José Olerys, «maestro principal», puso como condición para su continuidad en la empresa la de poder decidir también sobre la producción, con el lógico disgusto del «director principal» Cayetano de Allué que veía mermadas sus atribuciones (Todolí, 2002: 58-59).

Por el contrario nada se dice en estas mismas ordenanzas de la pretendida actividad creadora de los pintores, cuyo responsable o «maestro regidor» estaba encargado, más bien, de dirigir los trabajos y distribuirlos según la habilidad de cada pintor (Escrivá de Romaní, 1919: 411-412).

Otra cita que alude a esta misma actividad la obtenemos en un memorial sin fecha, aunque por la información que contiene fue redactado, sin duda, en la segunda mitad de 1729 (Todolí, 2002: 52) donde se dice que hay:

...un director y maestro principal de toda la fábrica de nacion frances, [en referencia inequívoca a Olerys, primer director artístico de la empresa] que este da las disposiciones y forma dibuxos, istorias, y otras cosas primorosas que se ven en la obra de dicha fábrica (Olucha, 1987-1988: 368)

Palabras que no dejan lugar a dudas de que Olerys era el «maestro principal», cargo citado por primera vez en este documento, el responsable de los diseños de las decoraciones, pues «forma dibuxos, istorias».

Otras referencias documentales a la actividad creadora del «maestro principal», que lógicamente empezaba por su diseño dibujado sobre papel, las podemos encontrar en las distintas nóminas existentes que comprenden desde 1743 a 1763, donde en su cabecera se cita al «maestro principal» como dibujante, tallista, modelista y maestro de aprendices, (Todolí, 2002; véanse las relaciones de personal publicadas) competencias ajenas a la sección de pintura que no dejan lugar a ninguna duda.

Así pues, el «maestro principal» o director artístico, asistido por un grupo reducido de dibujantes, algunos de los cuales constan en la relación de empleados elaborada por Riaño (Escrivá de Romaní, 1919: 543-555) que, insistimos, no se deben confundir con los pintores, realizaba los dibujos de los modelos que posteriormente pasaban a decorar las lozas, previa elaboración del estarcido.

Todo indica que en esta misma dependencia, que pudiera ser la escuela de aprendices, era donde, además, se confeccionaban, sobre el modelo dibujado, los virtuosos y minuciosos estarcidos, que en realidad son dibujos pinchados o «especie de dibujos», como se les denomina en las ordenanzas de 1727 (Escrivá de Romaní, 1919: 412) que, previo visto bueno del director general de la empresa o «director principal» (cargo más bien de orden jurídico-administrativo que no se debe confundir con el de «maestro principal»), como indican estas mismas ordenanzas (Escrivá de Romaní, 1919: 410) eran facilitados al responsable o «maestro regidor» de la sección de pintura que los distribuía entre los pintores según sus habilidades, y a ellos se tenían que ceñir, sin salirse de las líneas de puntos que quedaban marcados sobre la cubierta estannífera blanca, al pasar por encima del estarcido una muñequilla impregnada con polvo de carbón. Previamente al pintado, el maestro colorista —que tampoco era necesariamente el «maestro regidor» de pintura, como se ha comprobado—, se ocupaba de elegir los colores de dichos modelos.<sup>3</sup>

2) Todas las series de Lalana están manufacturadas exclusivamente en loza o «barro común», como se indica en su memorial de 1775, incluidas las que más tarde incorporarían el sol en su decoración, como corroboran las cerámicas que han llegado hasta nosotros, y en ningún caso adornan la denominada porcelana. Sin embargo, las referencias documentales indican

---

3 Para ampliar sobre el proceso creativo de los modelos decorativos, véase el capítulo 2 dedicado al empleo y producción en Todolí, 2002: 47-119.

claramente que Álvaro estaba vinculado a la manufactura de la porcelana distinta, obviamente, al «barro común».

Así lo demuestra Frothingham en su estudio dedicado a «Vicente Álvaro, pintor de porcelana en Alcora» (Frothingham, 1970: 329-338) y también la nómina de los altos cargos de la empresa «Razon de los sueldos» (Frothingham, 1945: 75) que detalla su ocupación y sus emolumentos en 1789 —precisamente el año en que, como veremos más adelante, se sitúa el apogeo de estos soles policromados en Alcora—, en la que Vicente Álvaro consta junto a Cristóbal Pastor que, por ocuparse exclusivamente de la «porcelana», cobran un sueldo de 250 pesos anuales cada uno de ellos. Los dos empleados habían sido becados a París en junio de 1786 para profundizar en el estudio de la manufactura y decorado de la porcelana durante 10 años, como consta en el contrato que ambos aceptaron bajo juramento (Escrivá de Romaní, 1919: 213-216) aunque su regreso se dio apenas un año después (1787), como indica Pitarch (José i Pitarch, 2005, 79) y corrobora la nómina antes mencionada.

Abundando en lo dicho, en esta misma nómina de 1789 se relaciona a Vicente Prats como principal maestro para la «pintura», —en alusión a la pintura sobre la loza—, con una retribución anual de 219 pesos. Él sería, en consecuencia, el responsable de la sección de pintura donde precisamente se pintaban, no creaban, las series solares antes mencionadas, erróneamente atribuidas a Álvaro, fabricadas exclusivamente en «barro común», como lo están, reiteramos, todas las series de Lalana.

La presencia del sol con rostro humano, al que no alude Lalana en la serie decorativa que nos ocupa, supone que debió incorporarse a la «andromica fina», como a otras de sus series («andromica regular», «países», etc.), conformando su variante solar correspondiente, después de la redacción de su memorial de septiembre de 1775 aunque, ciertamente, se puede afinar todavía más su cronología si tenemos en consideración la propuesta razonada que formulan Calvo y Joda, pues «durante las fechas que más o menos se precisan los soles en la cerámica de Alcora, encontramos un hecho histórico de notable trascendencia: la muerte de Carlos III en Diciembre de 1788 y la sucesión en el trono Real de su hijo Carlos IV».

Éstos dos autores fundamentan la conexión de los soles policromados con esta destacada fecha, en tres hechos históricos: la corriente comercial altamente notoria hacia las Indias, las numerosas festividades por todo el reino decretadas por el nuevo monarca y, por último, las intenciones del conde de Aranda de volver a la Corte (Calvo, Joda, 2007: 35-36).

En definitiva, a la fábrica, y desde luego también al conde propietario, le interesaba incluir un sol, a mayor gloria del recién nombrado monarca Carlos IV en 1788, en las decoraciones realizadas con ocasión de este importante acontecimiento nacional, y ello no solo por motivos comerciales, sino también políticos.

En efecto, esta política comercial de incluir un sol humano radiante en algunas de las decoraciones Lalana, en representación simbólica del nuevo monarca Carlos IV, encajaba en los planes de acercamiento de Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), X conde de Aranda, al nuevo monarca.

De este modo, Pedro Pablo, hijo y heredero desde 1742 del fundador de la fábrica, Buenaventura, podía expresar de forma explícita e inequívoca, a través de las lozas manufacturadas en su fábrica de Alcora, su reconocimiento a Carlos IV y, de paso, colaborar en la campaña de propaganda emprendida por el nuevo monarca por todo el territorio nacional.

### «Perrito»

Lalana anota:

...otra mas fina dha del perrito cuyo animal se pone en el medio de la pieza teniendo ademas un adorno de talla muy hermoso, y particular y otro en el borde con sus mascarones hechando agua con igualmente ciertas flores naturales (fig. 36).

Como se ha apuntado anteriormente, esta decoración es, sorprendentemente, la única serie de Lalana que utiliza un animal, como elemento protagonista, en la ornamentación pintada de las cerámicas.

La serie muestra un diminuto grupo central formado por una isleta vegetal donde se posa un perro en actitud de saltar sobre sus patas traseras. Este grupo se adorna, en platos o



Figura 36.- Plato. «Perrito». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico de la colección Feit. (Feit, 2012: 452).

similares, con una cenefa estilizada que recorre el ala, confeccionada con rocallas, entablamentos, acantos y zarcillos, en la que se intercalan grupos alternos de flores naturalistas y «mascarones» de perfil que vierten agua por la boca sobre una gran concha. Según indica Lalana, el grupo central se adornaba con «un adorno de talla muy hermoso» en referencia a la rocalla, aunque no hemos podido encontrar ninguna cerámica que cumpla con esta condición.

Si nos atenemos a las pocas lozas que se conocen del «perrito», cabe concluir que tuvo muy poco éxito comercial como tal serie, aunque el mismo perro, al que se le ha añadido la cornamenta propia de un ciervo, se puede ver saltando en otras series de Lalana, especialmente en aquellas decoraciones que muestran paisajes (Mañueco, 2006: 94, lám. 74).

### «Trofeos»

Lalana escribe que se pinta:

...otra pintura llamada de trofeos, la qual se compone de cañones, morteros, timbales, y vanderas con otros instrumentos de guerra con sus adornos correspondientes, siendo dicha pintura de las mas exquisitas que en la fábrica se hacen (fig. 37a).



Figura 37a.- «Trofeos»

Esta serie decorativa, confeccionada con distintos elementos bélicos entrecruzados entre los que se pueden ver cañones, banderas, estandartes, lanzas, tambores, cadenas, proyectiles, cornetas, espadas, etc., recogidos por una rocalla, a modo de haz, tiene obvias connotaciones bélicas (fig. 37b).

Según apuntan algunos especialistas galos, esta decoración cerámica *a la fanfarre* está vinculada a la batalla de Fontenoy, dada en 1745 en esta ciudad situada actualmente en Bélgica, que enfrentó a Francia, que contaba con un pacto de familia con el monarca español, contra una coalición formada por británicos, austriacos y holandeses.

Tradicionalmente se ha asignado su adaptación a la decoración de las lozas francesas al ceramista marsellés José Olerys (1697-1749) en su taller de Moustiers, precisamente con motivo de la batalla citada, aunque no todos los especialistas coinciden en estos supuestos (Julien, 1991: 139 ss.).

Procedentes de la antigüedad clásica, los objetos bélicos fueron elementos utilizados en las decoraciones renacentistas como se puede comprobar en la estampa n.º 160 de Cornelis Floris de 1554 (Berliner, 1928).

Aunque los que nos ocupan parecen proceder de los trabajos del grabador y decorador galo Jaques de Lajoue quien, a mediados de la década de los años 40 del siglo XVIII, diseñó una alegoría de la guerra que, por la fecha de realización, pudiera conmemorar efectivamente la victoria del ejército galo en Fontenoy (Berliner: 1928, lám. 1, estampa n.º 303).

La alegoría de Lajoue, con cartela asimétrica con ingletes, está presidida por el astro solar humano magnificente, con resplandecientes rayos luminosos, que simboliza al monarca impulsor del rococó, Luis XV, al que acompañan distintos elementos bélicos coincidentes con los que conforman la decoración cerámica a *la fanfarre* gala, utilizados también en la serie alcorená de «trofeos» que aquí nos atañe.

Cabe añadir que existen cerámicas alcorenas que, adornando el escudo de armas de algún personaje de la época, militar de profesión, muestran elementos bélicos en su decoración que, si nos atenemos a los ejemplos existentes, se pudieron pintar antes que la serie de «trofeos» de Lalana y, por tanto, no se pueden incluir entre las series decorativas que nos ocupan que, efectivamente, recoge y utiliza estos mismos elementos aunque prescindiendo de su protagonismo.



Figura 37b.- Plato. «Trofeos». Loza. Fábrica condal (Alcora), 1764/75. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01188. (Inédito).

En efecto, según las primeras ordenanzas de 1727, en la fábrica alcoreña se admitían encargos prioritarios para la...

...persona de afuera, ó que por allí transitare, encargasse á nuestro Director, oficiales, ó qualquier particular de nuestra Villa, que se le trabaje qualesquier piezas con sus armas, ó sin ellas, se le manden trabajar ante todas cosas, y se le sirva con la mayor puntualidad, aunque no entregue su importe como lo afianze persona abonada de nuestra Villa (Escrivá de Romani, 1919: 417).

Esta norma se reitera en las siguientes ordenanzas de 1749 cuando allí se admiten encargos para reproducir en las vajillas el «escudo de armas» de aquel cliente «que hubiese encomendado» (Escrivá de Romani, 1919: 173).

Por tanto, es plausible que dada la importancia que se le daba en la fábrica a esta especialidad decorativa, contrastada por las numerosas piezas que se conocen con este ornamento militar, es bien posible que algunas de estas piezas personalizadas con el escudo de armas, se adornaran con los elementos bélicos en cuestión.

Así lo confirma el encargo a la fábrica de una placa sepulcral, realizado por la familia de Gregorio Castellanos «Coronel de los Exercitos d. s. M.» que, fechada en 1743,



Figura 38.- Placa. Loza. Fábrica condal (Alcora), 1819. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/01604. (Pérez Guillén, 2005: 121).

muestra su escudo de armas adornado, simétricamente, por elementos barrocos, como mascarón, acantos, zarcillos, etc., al que flanquean, en lo que aquí interesa destacar, todo un muestrario de elementos bélicos como lanzas, banderas, tambores, cañones, espadas, proyectiles, etc. (Ainaud, 1952: 301 y Cirici, 1977: 337) que son los mismos que dos décadas después se utilizaron para confeccionar la serie de «trofeos». Por tanto es plausible afirmar, si aceptamos que la fecha de esta placa coincide con la de su manufactura, que la iconografía bélica en Alcora se presentó como muy tarde en 1743, antes incluso de que tuviera lugar la célebre batalla de Fontenoy.

La moda de incluir elementos bélicos en el escudo de armas permaneció en Alcora mucho después de la extinción de los «trofeos»; así lo demuestra una placa sepulcral, perteneciente al MNCASGM, dedicada al teniente coronel de caballería, Cristóbal Jiménez, fechada en 1819 (fig. 38), cuyo escudo de armas, adornado con laurea de frutos y cintas cruzadas neoclásicas, se flanquea por los mismos elementos bélicos que, en esta ocasión, sigue un modelo realizado en 1768 por el pintor y grabador José Camarón (Pérez Guillén, 2006: 323)

### *«Paises naturales»*

La última de las decoraciones anotada por Lalana es aquella en la que:

...se pintan varios paises [paisajes] naturales muy finos, y con mucho arte con algunos arboles con sus terrenos bien definidos (fig. 39a y 39b).



Figura 39a.- «Pais»



Figura 39b.- Mancerina. «Países naturales» que se alternan con *madamita solar* rodean a una «madamita». Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1788. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/15242. (Soler, 2010: 118 y 119).

Otras cerámicas se combinan con flores naturalistas y paisaje central con un grupo de arquitecturas y árboles con ciervo saltando (modelo entresacado de la serie del «perrito» al que se ha añadido la cornamenta de rigor aludida anteriormente), rodeado por tres grupos equidistantes de paisajes entre los que se intercalan flores naturalistas, dando lugar a una variedad que se podría denominar *países naturales con flores naturalistas* que se puede ver en la decoración perimetral de una salvilla festoneada del MAN (Mañueco, 2006: 94, lám. 74).

Otra variante post-Lalana incluye personajes en un ambiente bucólico, formando parte de los paisajes pintados alrededor del pocillo central de una mancerina que cobija el rostro solar luminoso, que se podría denominar *países naturales con personajes* (fig. 40).

Esta serie decorativa se reconoce por la representación de varios «países», en referencia inequívoca a los paisajes, que a veces se encierran en el interior de un medallón, con algunos árboles y, aunque Lalana no lo explicita, a menudo se incluyen otros elementos como personajes, animales, etc., que en buena lógica habría que situar cronológicamente a partir de 1775. Esta serie se diferencia de las dos «andromicas», que también muestran arquitecturas, en que en ésta se obvia la presencia de rocallas.

La representación de paisajes no era una novedad en Alcora pues ya en 1753 se anotan algunas piezas, como salvillas y platos de diferentes tamaños, adornados con «países» (Sánchez Adell, 1973: 106-108).

Como sucede en las «andromicas», a partir de 1788 se incluye un rostro solar, conformando una variedad que se podría denominar *países naturales solares*.

En cuanto a la cronología de las series de Lalana, es claro que el inicio de las 12 series se dio paulatinamente en el intervalo de tiempo que va desde 1764 (Lalana no indica el mes seguramente porque no se le había contratado todavía) a septiembre de 1775, sin poder, ciertamente, determinar exactamente cuándo lo hizo cada una de ellas, ni tampoco el orden en que lo hicieron. Sin embargo, no es tan claro que podamos determinar su extinción con la misma rotundidad, aunque se tiene alguna información que se puede aportar.

Ciertamente, en los años siguientes a 1775, la información documental sobre los modelos producidos es parcial y poco concreta. No obstante, nos puede ayudar el que unos años más tarde se dio la transición del rococó al clasicismo en la fábrica alcoreña, estilo en el que las formas se hacen geométricas y las decoraciones sobre loza muestran el consabido filete azul.

Para delimitar el espacio rococó-neoclásico, se muestra una pila bautismal en la que conviven ambos estilos cuya manufactura, según todos los indicios, se realizó en 1787. En efecto, la pila en cuestión, de indudable manufactura alcoreña, nos fija la transición del rococó al neoclásico en Alcora. Se trata de la pila bautismal que se encuentra en la iglesia parroquial de San Martín de Tours, en la ciudad zaragozana de Salillas de Jalón, que Álvaro ha estudiado exhaustivamente (Álvaro, 2005), de la que se conserva el asiento de la compra en 1787, en el *Libro de Cuentas de la Primicia de Salillas*, cuya fecha de compra es plausible que coincida con la de su producción en la fábrica condal de Alcora (fig. 41a). La pila bautismal (recipiente y tapa) conserva características formales filo-clasicistas, de línea depurada y geométrica



Figura 40.- Mancerina. *Países naturales con personajes*. Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1788. MDB. N.º Ref. 231. (Sánchez, Giral, Casanovas, 1995: 77).

(recipiente semiesférico de base plana y tapa de casquete esférico) que, no obstante, mantiene algunos adornos tridimensionales moldeados, como las dos asas del recipiente confeccionadas con acantos curvados semejantes a los que adornan las esquinas de unas típicas bandejas planas rectangulares, adscritas al barroco en Alcora, con decoración de «ornamento» (Berain) manufacturadas a mediados de siglo XVIII (fig. 42).

Como sucede con el pomo de la tapa que se conforma con alcachofas, frutos y hojas tridimensionales de corte realista —que recuerda los pomos de las tapas de unas inconfundibles soperas rococó (fig. 43)—, que están posadas sobre la simulación de un plato de gallones radiales pintados en azul, con reminiscencias de las formas «aconchadas» de la segunda mitad de la década de los años cuarenta del siglo XVIII, así como también su decoración pintada con flores naturalistas, zarcillos, acantos estilizados, entablamentos y rocallas residuales pintadas en claroscuro azul propias del rococó tardío, que recuerdan a la concha (fig. 41*b*) y que, por tanto, están lejos del esplendor flamígero conseguido, lustros atrás, con amarillos y ocre.



Figura 41*a*.- Pila bautismal. «Flores, zarcillos, acantos estilizados, entablamentos y rocallas residuales». Tapa con pomo de elementos vegetales tridimensionales sobre la simulación de un plato aconchado pintado. Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1787. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). Foto: M.<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora (2005).



Figura 41b.- Detalle. Rocalla que recuerda una concha.



Figura 42.- Bandeja. «Ornamento» (Berain). Loza. Fábrica condal (Alcora), mediados siglo XVIII. Marca MA. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/14446. (Soler, 2010: 30-31).



Figura 43.- Sopera. «Andromica» fina con zarcillo. Loza. Fábrica condal (Alcora), final década años ochenta del siglo XVIII. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/14500. (Soler, 2010: 162-163).

Completa la decoración de la pila bautismal un cordón moldeado de ovas neoclásicas pintadas en azul, adornando el perímetro inferior del recipiente.

Por tanto, se puede pronosticar que la pila bautismal manufacturada en 1787, donde perviven elementos formales y decorativos barrocos y rococó con otros clasicistas a la moda del momento, marca de manera objetiva la transición del rococó al neoclásico en la fábrica alcoreña.

Precisamente en mayo de ese mismo año (1787) tuvo lugar la contratación de Pedro Cloostermans como nuevo «maestro principal» de la fábrica. El afamado ceramista galo, con una amplia experiencia cerámica adquirida en las fábricas de Sèvres y Limoges, manufacturas cerámicas de prestigio mundial, decidió, en noviembre de 1787, dimitir de sus importantes cargos en Limoges debido, sobre todo, a desavenencias con su director (D'Albis, 1986) y, según parece, cuando ya había sido contratado unos meses antes por el conde de Aranda para su fábrica de Alcora. Las dos fábricas galas habían adoptado los modelos neoclásicos algunos años antes, que se pueden resumir, como en Alcora, en formas sencillas, geométricas de superficies

lisas, fabricadas en porcelana tierna, más ligera que la loza, pintada sobre vidriado a la grasa o *petit feu* con motivos clásicos, a menudo acompañados con dorados áuricos (ver fig. 45), aunque Alcora, atenta a la moda y también al mercado, aprovechó además la loza para fabricar formas clasicistas pintadas sobrecubierta, sobre todo con secuelas de una de las series de Lalana, el «ramito nuevo» (fig. 18), pero también de la «madamita», «andromica fina», etc. (figs. 22a, 22b y 22c).

Cloostermans llegó a Alcora en diciembre de ese mismo año y, aunque todo indica que los modelos neoclásicos alcoreños comenzaron a mostrar sus rasgos característicos un poco antes de su llegada, como demuestra la pila bautismal referenciada, no hay duda de que Cloostermans impulsó decididamente la renovación del muestrario formal y decorativo siguiendo la estética clásica, especialmente en los llamados servicios de mesa —que en Alcora se ha reunido tradicionalmente en dos grupos conocidos como *flores alemanas* y *estilo Sèvres*— que incluía además soportes cerámicos más blancos, como la porcelana tierna, de paredes más delgadas y resistentes que la loza tradicional, y también un novedoso procedimiento pictórico aplicado directamente sobre el vidriado, anotado en el contrato de Cloostermans, al «estilo de Strasbourg» (Escrivá de Romaní, 1919: 193) en referencia inequívoca a esta técnica ancestral de pintado de la porcelana de origen oriental sobre vidriado que, desde mediados de siglo se utilizaba en esta ciudad gala de amplia tradición cerámica, como hemos visto, conocida como *petit feu* o pintado a la grasa, que requería de una tercera cocción a baja temperatura.

De la renovación del muestrario de vajillas en la fábrica alcoreña, hay constancia documental en un anuncio de enero de 1791 en el que se avisa al público de la reapertura de la principal factoría de la nación, sita en la calle Luzón de Madrid. En él se informa de la venta de las vajillas al «gusto mas agradable y decente de el dia», en alusión inequívoca a los modelos en porcelana —porcelana tierna— de inspiración clásica, aunque también se ponían a disposición del público «los restos de las bagillas antiguas por si hubiese inclinados a ellas» (Escrivá de Romaní, 1919: 198) en alusión a las vajillas en loza de tipología rococó.

Estas instrucciones dejan bien clara la intención de la empresa de llevar a cabo la renovación del muestrario y de liquidar los antiguos modelos pasados de moda. Sin embargo, no hay duda que los modelos formales anteriores siguieron fabricándose después de 1787, año en el que se puede fijar la irrupción del neoclásico en Alcora. Así lo determina un plato «andromica fina» solar, perteneciente al MNCASGM que todavía conserva los tradicionales festoneados

rococó que, según lo analizado para esta variante solar de la serie decorativa «andromica fina», se pudo manufacturar a partir de finales de 1788 (fig. 33b). Como también una jarra «*andrómica*» regular solar con perrito, igualmente manufacturada a partir de finales de 1788, que muestra las características formales neoclásicas: cuello troncocónico invertido, cuerpo globular, asa de oreja y pie de casquete esférico (fig. 44).



Figura 44.- Jarra. «Andromica» regular solar con perrito. Loza, Fábrica condal (Alcora), ca. 1788. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). Archivo fotográfico del MCA. N.º Inv. 532. (Grangel, 2000: 64-65).

Por tanto, es claro que el muestrario rococó convivió con los modelos formales clasicistas a partir de 1787, aunque dejó de estar de plena moda y se fabricara, más bien, para una clientela de gusto más tradicional.

En consecuencia, la extinción de las series de Lalana, concebidas en pleno periodo rococó alcoreño, no fue drástica y algunas de ellas, con sus variantes (diferencias) y secuelas (consecuencias) continuaron, como hemos visto, fabricándose unos años más tarde compartiendo el muestrario formal moldeado rococó con el muestrario neoclásico más moderno, de formas geométricas, de superficies lisas y depuradas propias de esta novedosa estética que no precisaba necesariamente de moldes para su fabricación.

En efecto, algunas series de Lalana, precisamente en aquellas donde se muestra un rostro solar, especialmente en las que su presencia es muy natural por representar paisajes naturales («andrómica fina», «andrómica regular» y «paisajes naturales») traspasaron el límite establecido en 1787 y pudieron mantenerse en el mercado en los siguientes años a partir de finales de 1788, y ello por

un motivo bien concreto: la presencia de un rostro solar, suficientemente tratado anteriormente cuando se ha estudiado la serie «andrómica fina».

Sin embargo, un ejemplo paradigmático de esta circunstancia es el que proporciona el «ramito nuevo», que continuó fabricándose en el siglo XIX, ciertamente cada vez más exiguo, secuela que se podría designar *ramito nuevo simplificado*, adornando piezas de loza de tipología formal neoclásica que retoma en su decoración los fileteados pintados en azul, tras ser obviados en el rococó (fig. 18).

Esta situación solo se pudo dar porque algunas de estas series, manufacturadas exclusivamente en loza, seguían disfrutando del favor de una clientela de gusto más tradicional, seguramente más preocupada por un precio asequible que por seguir la moda del momento. Por el contrario, las clases sociales más cultas y adineradas podían optar por consumir una porcelana fabricada en Alcora —porcelana tierna (análisis en Mañueco, 2006: 153-155)— decorada a la francesa, conjunto que se agrupa en lo que se conoce como estilo Sèvres (fig. 45) en alusión a los modelos decorativos empleados en este importante centro galo que copia Alcora, o a la alemana, con la archiconocida serie de flores alemanas (fig. 27) de origen germánico, que tan buen resultado comercial dio en Alcora.

Cabe añadir que existen otras decoraciones que no se pueden considerar como variantes, sino más bien como secuelas de las series de Lalana. Además de las comentadas para la serie de «flores naturales», «trofeos» o «ramito nuevo» comentado que, como se ha razonado en sus apartados correspondientes, pudieron manufacturarse hasta finales del siglo XVIII, incluso superar este siglo, se



Figura 45.- Plato. Estilo Sèvres. Porcelana tierna. Fábrica condal (Alcora), 1787-1808. Marca A (privativa de esta manufactura desde 1784). Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/14508. (Soler, 2010: 180 y 181).



Figura 46.- Plato. Rostro solar y ramito nuevo simplificado. Loza. Fábrica condal (Alcora), ca. 1788. Archivo fotográfico del MCA (Alcora). N.º Inv. 506. (Grangel, 2000: 74, lám. 32).

pueden citar las variantes solares citadas: «andromica fina», «andromica regular», «paises naturales», «madamita», «ramito nuevo», etc., con sus secuelas correspondientes, que se situarían a partir de un año después, 1788.

### Imitaciones en el siglo XVIII

No hay duda que el éxito comercial obtenido por las lozas decoradas con las series de Lalana, provocó el deseo de copiarlas en algunos centros cerámicos españoles de la época.

pueden añadir aquellas en las que un rostro solar radiante de gran tamaño, ocupando el centro del espacio decorativo, se erige como indiscutible protagonista, aunque utiliza algunos elementos Lalana para su adorno, especialmente flores y hojas típicas del «ramito nuevo», cuya denominación propuesta sería *ramito nuevo simplificado* que, como las otras series solares, se pudieron manufacturar a partir de finales de 1788 (fig. 46).

En resumen, la llegada a la fábrica de Cloostermans a finales de 1787, supuso la adopción decidida de los modelos neoclásicos en detrimento de los modelos rococó, aunque no por ello dejaron de fabricarse algunas de las series de Lalana, tanto sobre modelos formales rococó como neoclásicos, coexistencia estilística a la que ciertamente Alcora nos tiene acostumbrados, haciendo que la extinción de estas series sea más incierta. Como excepciones al límite establecido en 1787 del inicio del neoclásico, se

Esta circunstancia no era novedosa cuando hicieron acto de presencia estas series en los obradores alcoreños. En efecto, algunas de las decoraciones utilizadas desde el principio en Alcora fueron reproducidas en otros alfares que querían tener su muestrario al día y estar, en definitiva, a la última moda europea, y eso pasaba por adoptar el muestrario alcoreño —también formal, lo que requerirá imprescindiblemente del uso de moldes—, que marcaba tendencia en España y era consumida por las clases más privilegiadas del país, como pretendía su fundador Buenaventura.

Así, una de las primeras series decorativas en Alcora, las «puntillas», fueron imitadas, con mayor o menor fortuna, en alfares nacionales de Sevilla (Pleguezuelo, 1996), Cataluña (Batllori, Llubí, 1949), Muel (Álvaro, 2002: 80-88), etc., si bien realizadas con una evidente merma de su calidad pictórica.

Las series de Lalana no fueron la excepción y también en algunos centros cerámicos nacionales tuvieron la réplica correspondiente, aunque fueron los talleres toledanos de Talavera de la Reina, donde se contagiaron de algunos de estos modelos y donde tuvieron una mayor relevancia comercial.

Es tradicionalmente aceptado que esta circunstancia fue debida a que algunos empleados de la fábrica de Alcora llevaron a la ciudad toledana los diseños de estos modelos, aunque tampoco era imprescindible que se diera este requisito pues, como se sabe, las cerámicas alcoreñas viajaban por toda la nación y, tanto la decoración, como la forma moldeada, podían ser copiadas sin necesidad de que intervinieran terceras personas. La hipotética intervención de esos empleados alcoreños no se limitaría a proporcionar modelos originales de Alcora a los alfareros talaveranos sino, sobre todo, técnicas de fabricación y recetas de barnices y colores.

Desde luego, hay información de la presencia en tierras toledanas de personal vinculado a la fábrica alcoreña, como un miembro de la familia Ochando, de nombre José Pascual (Pérez Camps, 2001: 14), o como la de un miembro de la familia Nebot (Pradillo, 1997: 601-603), aunque todo indica que fue un miembro de la familia de ceramistas Causada, estudiada por Álvaro Zamora (1994-95: 407-424) de nombre José, al que tradicionalmente se le ha reconocido una relación más directa con los alfares talaveranos.

Según la «Lista de artistas» de Riaño, recopilada por Escrivá de Romaní (Escrivá de Romaní, 1919: 543-555), se anota a José Causada, hijo de Jacinto, del que se dice que era pintor de

la fábrica entre 1743 y 1750, que se escapó de la fábrica y se fue a trabajar a Talavera, aunque se le hizo regresar a Alcora. Esta noticia, poco concreta, que tampoco coincide exactamente con los datos documentales analizados, merece un análisis más detallado.

Para empezar, se conocen, al menos, dos miembros pintores de la familia de ceramistas Causada que compartían el nombre de José, tío y sobrino, de segundo apellido Marín y Sangüesa, nacidos en 1701 y 1732, respectivamente. Falta dilucidar si el pintor que, según Riaño, se fue a Talavera, era José Causada Marín, o su sobrino José Causada Sangüesa.

Las relaciones de personal, referentes a la fábrica del conde de Aranda, de las que disponemos, conservadas en el Archivo de la Diputación de Castellón, que recogen el periodo entre 1743 y 1763<sup>4</sup>, nos prestan alguna ayuda al respecto, pues recogen la presencia, bien que intermitentemente, de un José Causada, aprendiz pintor.

En efecto, los periodos en los que está presente éste aprendiz en las nóminas son: de agosto de 1743 a octubre de 1746; de noviembre de 1748 a junio de 1750 y de septiembre de 1761 a agosto de 1763.

Todo indica, según esta información, que el Causada de las listas de personal de Riaño es el referido sobrino, de nombre José Causada Sangüesa; su edad de 11 o 12 años en 1743, lo hace compatible con la edad requerida para los aprendices de la fábrica, aunque habría que matizar que no es muy lógico que durante veinte años mantuviera su aprendizaje, a menos que el José Causada del último periodo (1761-1763) corresponda a un tercero o quizás, cabe la posibilidad de que la empresa quisiera castigar al díscolo Causada, manteniéndolo como aprendiz a los 31-32 años por fugarse a Talavera y facilitar modelos y técnicas de Alcora, quizás también materias primas, precisamente entre 1750 y 1761, periodo de once años en el que no se encuentra en las nóminas de la fábrica. En este periodo pudo llevar a Talavera, en todo caso, modelos de las primeras décadas: «ornamento» (Berain), «puntillas», «china» (chinescos), etc., pero nunca los diseños de las series de Lalana que, recordemos, empezaron a fabricarse en Alcora a partir 1764, a menos que volviera a irse algunos años después de 1763, posibilidad apuntada por Álvaro Zamora (2002: 84).

Entre las decoraciones talaveranas influenciadas por las series de Lalana, cabe destacar dos de ellas. En primer lugar, la archiconocida popularmente *del chaparro* que corresponde

---

4 Véase la transcripción íntegra y literal de las nóminas en Todolí, 2002.



Figura 47.- Plato. *Chaparro*. Loza. Talavera, último cuarto del siglo XVIII. Archivo fotográfico de la colección Feit. (Feit, 2012: 390).



a la de la «fuente» en Alcora, aunque en los alfares toledanos la fuente se ha transformado en un puente por el que transcurren dos corrientes fluviales divergentes aunque, como en Alcora, un árbol (a veces dos) con frutos, que le da la denominación popular a esta serie talaverana, preside el conjunto (fig. 47). En segundo lugar se puede citar la representación de elementos militares a semejanza de los «trofeos» alcoreños (fig. 48).

Sin embargo, capítulo aparte merecen las lozas producidas, a imitación de las series de Lalana, en otras fábricas establecidas en el siglo XVIII en la misma villa de Alcora y otros pueblos del Reino de Valencia.

En efecto, a finales de la década de los años setenta del siglo XVIII salieron al mercado las primeras imitaciones. Cuatro de los empleados de la fábrica condal, propietarios a su vez de alfarerías en Alcora, se dedicaron a cocer también

...loza fina en sus ornos de cantaros, y ollas, que aunque no hera tan superior como la del Señor Conde, hera bastante para quitar el merito al nuevo establecimiento por que con decir en los pueblos

Figura 48.- Plato. Elementos militares. Loza. Talavera, último cuarto del siglo XVIII. Archivo fotográfico de la colección Feit. (Feit, 2012: 398).

que la bendian era loza de Alcora, bastaba a los compradores para hignorar si hera ono del Señor Conde (Todolí, 2006: 23).

O sea, los cuatro alfareros decidieron fabricar loza estannífera a semejanza de la producida en la fábrica del conde de Aranda, aprovechando para ello los conocimientos allí adquiridos y también los materiales que sustraían con facilidad de sus talleres. Sin duda, con este comercio, que vulneraba lo acordado por el conde propietario con las autoridades de Alcora en el que se prohibía la instalación de nuevas fábricas de «loza fina» mientras estuviera activa la suya, esperaban aumentar sus ganancias.

Los cuatro talleres que se instalaron, de envergadura más bien familiar, además de copiar los modelos formales y decorativos de la fábrica condal, se aprovechaban de sus privilegiados cauces comerciales para vender libremente sus lozas mezcladas con aquellas, con la presunta complicidad de los vendedores ambulantes que se exponían, según la normativa, a fuertes sanciones, especialmente para los reincidentes (Todolí, 2002: 289).

Las imitaciones perjudicaban, no solo la cuenta de beneficios de la fábrica del conde, sino también su imagen de marca, por cuanto estas lozas eran necesariamente de inferior calidad técnica y artística, como podremos constatar en sendas piezas, un plato y una mancerina, que se aportan en este trabajo.

Para frenar la competencia desleal de estos talleres, «fabriquillas» o «fabricones», como se denomina a estas fábricas imitadoras, y «obviar fraudes», el conde solicitó al rey Carlos III, la marca privativa «A» para sus cerámicas, cosa que le fue concedido en noviembre de 1784. Así, no es raro encontrar esta marca en el reverso de las piezas, pintada o impronta, producidas a partir de ese año.

Con esta marca no acababan los problemas de reconocimiento en el mercado de la producción del conde de Aranda, pues también podía ser copiada. Por tanto, a requerimiento del influyente conde, las fábricas imitadoras fueron obligadas a marcar su producción con «letra o señal que las distinga [...] distintas entre sí y diferentes a la letra A».

Adoptada en noviembre de 1787, la medida fue comunicada a los interesados en mayo de 1788. Los cuatro, Francisco Badenes, Vicente Ferrer Carnicer, Nadal Nebot y Joaquín Ten, eligieron la inicial mayúscula de su primer apellido: B, F, N y T, respectivamente. Sin pretenderlo ni unos ni otros, la marca les daba de hecho la cobertura legal para poder fabricar su producto

sin ningún impedimento, lo que indujo a sus propietarios a ampliar sus negocios a partir de entonces.

Grangel y Falcó nos informan de que Nebot, seguramente el primero en establecer un obrador imitador de loza fina en Alcora, compró en 1777 la mitad de una ollería con el objetivo de fabricar loza fina; que Ten tenía, al parecer, una ollería y formó una sociedad con otro empleado del conde, el pintor Mariano Causada, para fabricar en sus hornos loza fina; que Badenes era alfarero e hijo de alfarero y en su alfarería era donde presuntamente fabricaba la loza fina con la intervención de algún pintor; y que finalmente, Ferrer no se sabe con certeza si trabajaba en su propio horno o si se asoció con otro alfarero (Grangel, Falcó, 2003: 22-23).

Sin embargo, tampoco estas marcas subsanaron la competencia desleal que estas lozas representaban para el conde, pues en palabras que reproduce, en julio de 1789, el secretario de la Junta de Comercio, Jiménez Bretón, que «además de estar puestas debajo de las piezas, ò no las conocen, ò rara vez las miran los incautos compradores».

Una última disposición impulsada por el conde, adoptada ese mismo mes y año, les obligaba a dejar sus plantillas e instalaciones como cuando se les otorgó una marca para sus lozas en noviembre de 1787<sup>5</sup>. Con esta arbitraria disposición, el conde provocó finalmente el cierre de sus negocios pocos meses después de ese mismo año (1789), y como escribe en 1790 el intendente de la fábrica José Delgado, la fábrica del conde tenía otra vez la exclusiva de la fabricación de loza en Alcora y su término (Todolí, 2006: 83-84).

De la efímera existencia de estas cuatro fábricas imitadoras en el mercado —poco más de diez años entre el final de la década de los años setenta a 1790—, han quedado pocas piezas reconocibles, aunque es fácil vaticinar que, en general, presentan una inferior calidad artística y técnica si las comparamos con las lozas condales.

Sin embargo, se puede asegurar que durante algo más de un año, de mayo de 1788 a julio de 1789 en que cerraron tres de ellos, y el cuarto (según todos los indicios Ferrer lo hizo poco después), estuvieron obligados a marcar su producción. Por tanto, estas marcas solo se pueden ver en el mismo periodo (figs. 49a, 49b, 50a y 50b). Ello nos permite reconocer unas pocas cerámicas marcadas que, precisamente, están decoradas con el «ramito nuevo» o con un ramaje de *ramito nuevo simplificado y frutas*, lo que confirma que esta decoración fue, sin duda, la más

---

5 Para seguir este contencioso, véase Todolí, 2002: 417-420.

popular de las series de Lalana y que, precisamente por ello, rebasó los límites del siglo XVIII y también se manufacturó bien entrado el siglo XIX, ciertamente cada vez más exiguo (fig. 18).



Figura 49a.- Plato. «Ramito nuevo». Loza. Fábrica de Joaquín Ten (Alcora). 1788-1789. Marca T. Colección particular. (Todoli, 2006: 58-59).

Figura 49b.- Marca T

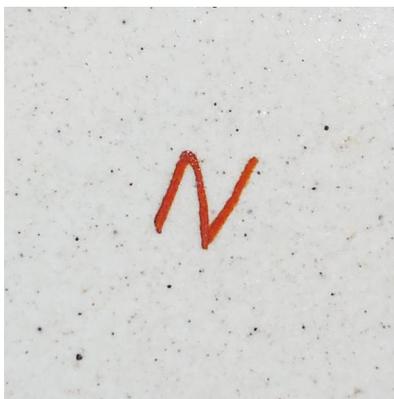


Figura 50a.- Mancerina de concha. Orla de *ramaje* y *ramito nuevo simplificado* (véase fig. 14). Loza. Fábrica de Nadal Nebot (Alcora), 1788-1789. Marca N. Colección particular. (Inédito).

Figura 50b.- Marca N

A pesar de todo, parece obvio que las fábricas imitadoras de Alcora no disponían de la misma tecnología de la fábrica condal, por lo que cabe esperar que sus piezas tengan, en general, un aspecto menos cuidado (barniz contaminado, burbujeo, pelados, pinchazos, etc.), como se puede observar en las imágenes aportadas (figs. 49a, 49b, 50a y 50b) y en la comparativa entre dos platos (fig. 51).



Figura 51.- Platos (comparativa). *Izquierda*: «Ramito nuevo». Fábrica condal (Alcora), ca.1784. Marca A (privativa de esta manufactura a partir de 1784). Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). (Todolí, 2006: 60-61). *Derecha*: «Ramito nuevo». Fábrica de Joaquín Ten (Alcora), 1788-1789. Marca T. Colección particular. (Todolí, 2006: 58-59).

También en otros pueblos de la geografía valenciana se establecieron fábricas de loza fina en la década de los años ochenta del siglo XVIII, algunas de las cuales basaron su producción en copiar a Alcora, aunque las más relevantes y conocidas fueron las instaladas en Ribesalbes, propiedad de un insigne empleado del conde de Aranda, el pintor José Ferrer Miñana; en Onda, por Miguel Guinot, que tuvo la colaboración de Mariano Causada Sangüesa, también empleado del conde y vecino de Onda, hijo de Jacinto Causada Marín; y en Manises por Vicente Morera.

Como sucedía en las fábricas imitadoras establecidas en Alcora en el siglo XVIII, es plausible que el modelo más copiado en estas fábricas fuera el «ramito nuevo» o alguna de sus variantes o secuelas que incluyen frutas.

Escrivá de Romaní indica que en 1786, el conde de Aranda Pedro Pablo demandaba, en un memorial elevado al monarca Carlos III, que se obligara a marcar «sus productos a las [fábricas] de Ribesalbes, Onda y Val de Cristo» (Escrivá de Romaní, 1919: 184).

Es plausible que los fabricantes respectivos marcaran su producción con la inicial del pueblo donde estaban instalados, de modo que se conocen cerámicas de loza fina, con este modelo decorativo, que están marcadas en el reverso con una R pintada, que correspondería a la producción de Ribesalbes, que podría estar vinculada a la fábrica de José Ferrer (figs. 52a y 52b), o una O (figs. 53a y 53b), correspondiente a la de Onda, vinculada a la fábrica de Guinot, que podrían avalar lo dicho.



Figura 52a.- Plato. Loza. *Ramito nuevo simplificado* central y corona de *ramaje con ramito nuevo simplificado y frutas*. Fábrica de José Ferrer (Ribesalbes), última década del siglo XVIII. Marca R. Colección particular. (Inédito).

Figura 52b.- Marca R



Figura 53a.- Bandeja. Loza. «*Ramito nuevo*». Fábrica de Miguel Guinot (Onda), ca. 1786. Marca O. Archivo fotográfico del MNCASGM (Valencia). N.º Inv. CE1/15508. (Inédito).

Figura 53b.- Marca O

A estas cerámicas habría que sumar las que están marcadas con una M, pintada también en el reverso —de la que no disponemos de ninguna imagen—, que podría aludir al producto Alcora realizado en Manises, posiblemente en la fábrica de Vicente Morera, a la que no alude el memorial referenciado, seguramente porque se instaló ese mismo año (1786), como comprobaremos. En efecto, en una nueva petición de privilegios, dirigida a la Junta de Comercio en 1800, formulada por el duque de Híjar, Pedro Pablo Alcántara de Silva,<sup>6</sup> que recientemente había heredado la fábrica de Alcora, tras la muerte en 1798 del anterior propietario, el conde de Aranda Pedro Pablo Abarca de Bolea, la Junta de Comercio redactó un interesante dictamen favorable dirigido al rey Carlos IV que ofrece una información valiosa sobre las fábricas imitadoras establecidas en el Reino de Valencia, especialmente en Manises:

...las [fábricas de loza fina] que hoy se conocen en el Reyno son las de: Onda, Rivesalves, Viar, Bechy y Manises; que todas ellas trabajan en proporcion a los fondos de los propietarios que las manejan, y a pesar de no experimentar las franquicias de las de la Alcora, no hay ninguna que no se fomente diariamente.

Entre todas se distingue mui particularmente la establecida en Manises situada a una legua de esta ciudad, que por su proximidad es la que surte a la Capital de todo genero de loza, asi basta como fina. En dicho pueblo se cuentan unas treinta fabricas de obra basta para el uso comun de los pobres bajo la direccion de otros tantos Maestros que trabajan personalmente en ellas y en este Ramo de industria se ocupan centenares de hombres assi del referido pueblo como de sus alrededores. Dn. Vicente Morera, del comercio que fue de esta ciudad, se propuso en el año 1786 establecer en el mismo pueblo una fabrica de loza fina semejante a la de la Alcora, por considerar que la calidad de sus barros no era inferior a los de la Alcora, y consiguio rapidamente una regular perfeccion, assi en la parte de bajilla, como en el ramo de tableros dorados para pisos, los cuales merecieron el aprecio de Su Magestad en tal grado que en su Real Palacio mandó colocar un piso de dicha clase.

A exemplo e imitacion de dicho Morera, han seguido varios particulares creando otras fabricas finas, de modo que, sin decadencia de las bastas, son ya seis las que trabajan sin intermision. Entre ellas ha progresado felizmente la establecida por Morera, que corre

---

6 Expediente de petición del duque de Híjar de un nuevo periodo de privilegios para la fábrica de loza fina de Alcora. AGS. Legajo 361. Valencia. Comercio y Moneda. Vecindario Legos.

hoy a cargo de Don Mariano Ferrer y Aulet, secretario de esta Real Academia de San Carlos, a cuyos conocimientos nada comunes y a los repetidos experimentos que frecuentemente está practicando se debe una perfeccion tal que en ciertos ramos nada tiene que envidiar esta fábrica a la de la Alcora.

Por las razones dichas se deduce sin equivocacion que las gracias [...] que ha disfrutado la fabrica de la Alcora, en nada han influido para poder hacer decaer a las restantes del Reyno, y que el estado general de todas presenta un aspecto pujante y digno de que S. M. protega este ramo de industria el que tanto interés reporta la Nacion.

Esta persuadida esta Junta de los rectos fines de S. M. y esto mismo alienta a proponer que siendo como son las fabricas de Manises las que surten generalmente a esta Ciudad, parece se hacen acreedoras a alguna distincion y esta podía ser la de la franquicia a la entrada de las Puertas [entrada libre del genero para la venta en la ciudad] ya que no disfrutaban las que estan concedidas a la de la Alcora. (Copias de cartas dirigidas por la Real Junta particular de Comercio de esta ciudad de Valencia. AMV. Documentación Lonja, caja 91<sub>1</sub>, libro 4.º, fol. 49-50).

En cuanto a la producción de Valdecristo, que alude el memorial de 1786, pero no el dictamen de 1800, no tenemos ninguna constancia documental que avale la existencia de una fábrica cerámica instalada en esa villa (Todolí, 2002: 196-212).



**Copia fidedigna  
del memorial de  
Lalana**

Mamie Sabany

1900  
1901  
1902  
1903  
1904  
1905  
1906  
1907  
1908  
1909  
1910  
1911  
1912  
1913  
1914  
1915  
1916  
1917  
1918  
1919  
1920  
1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927  
1928  
1929  
1930  
1931  
1932  
1933  
1934  
1935  
1936  
1937  
1938  
1939  
1940  
1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

t

Noticia individual del actual Estado en que se halla la R.<sup>a</sup> Fabrica de  
Lana de Alcora, propia del Sr. Duque de Aranda, y lo adelantamiento  
que ha tenido desde el año 1764 hasta el presente, habiendo empleado en ella, qual  
Num.<sup>o</sup> de Operarios, que en aquel.

Las Figuras que  
siguen en todas  
historias.

} Originales hechos para el }  
} Ramo de la Media Porcelana }  
}

Se han hecho dos Busto del Natural con sus Pedestales adornados  
de Trofeo de Guerra bajo relieve muy delicado, estando las Insignias  
muy correspondientes al Original.

Los quatro Tiempos figura de quatro palmos, y medio con las  
Insignias, y adornos, que a cada una le corresponde en su ercepcion.

Las quatro Figuras historiadas de un palmo y medio de altas, re-  
presentando estas las quatro Monarquias de Roma, Persia, Grecia  
y Asiria, con todos los atributos propios a la Historia; Teniendo  
un grado de Talla moderna muy delicada, y quarecidas de flores  
los vestidos que les corresponden.

El Grande Alejandro a caballo en acto de Carrera atape-  
llando un Rey, y un Solante, cargado con el Globo del Mundo, Te-  
niendo cada figura de estas un Palmo, con su Siedo real de Talla  
de buen gusto, estando colocada en el una Piramide de las antigüas  
de Roma.

La Estatua de Marco Curcio Senador Romano, manifestando  
en el acto de su Carrera a caballo, el despeno en la Cima. Tiene  
un Pedestal de Talla, y colocado en el vestigio de las ruinas

de Roma. Esta figura es igual, y compañera de la de Alejandro.

Otra Estatua de igual magnitud à las dichas, del Emperador  
Tiberio varo de su terno, ó Pavellon con todas las adornos, y atributo  
tor que corresponden à su Historia. El Pavellon está hecho de tallas  
muy primorosa, manifestando las Quarniciones, y bordados del Cor-  
vinaje todo de relieve muy delicado.

Otra Estatua igual à la dicha de la Reyna Semiramis,  
colocada bajo pavellon de gusto muy agradable con los adornos sig-  
nificativos, y correspondientes à la Historia, haciendo en su Grupo co-  
locado otra figura igual de una Matrona Romana, con una  
contodo lo perteneciente à su adorno.

Otra Estatua de Lucrecia en el acto de pasar por el Techo con  
la Soga manifestando las amara de muerte con dos figuras ma-  
alativas à Historia, que colocadas en este Grupo, y sus adornos, y  
hace muy agradable à la vista.

Un Soldado montado de igual tamaño con todo lo perteneci-  
ente de Armas para su adorno con Uniforme.

Otra Figura de Neptuno desnudo colocado sobre un Ab-  
sin ventu de una Concha, ó pechima manifestando el Agua, y re-  
tiendo las Inimias que corresponden à esta fábula.

Quatro Figuras de Esclavos sujetos con Cadenas hechas de buen  
gusto.

Las Figuras de à palmo de un Partoelo, y Partoelos con la este-  
dor à la Italiana muy graciosa = Otras dos pequeños de la misma  
idea.

Las Estatuas de un Rey Suro, y un Armenio con vesti-  
dor propio de sus Naciones de igual magnitud al Partoelo.

Los quatro Tiempos figurar de tres Tercios de Palmos checos  
por tres terminos diferentes, siendo todas diez figurar.

Un Juego de Figuritas que representan a quatro Animas

El Pezato de los Liones figurar Sueltas, e historiadadas.

Los quatro Elementos por dos terminos diferentes, q<sup>e</sup> componen  
ocho figurar.

Quatro Duxtos del natural, Divertida fabulosa con sus Pedca-  
tales correspondientes de Ximcom, adornos, y atributos a la misma  
historia siendo todo del mejor gusto.

Dier Duxtos para Sobre mesas cada dos diferentes en arumptos

Otro quatro más pequeño tambien para sobremesas, y re-  
picas muy agradables.

Diferentes figuritas de tres Tercios de palmo, cuyo Numero  
son más de ciento, assi para Ramilletes, como Gavinetes, por ter-  
minos muy graciosos, y diferentes, haviendo en tre ellas Bay lavi-  
nes, y Bay laminas, con otras de Avrisos de toda clase de Inscri-  
mentos, Tardimetros, y Tardimetros de lo builesce, venis, y figuradas,  
y de otros arumptos muy graciosos.

Para el ornato de dichos Gavinetes hay Laminas correspondien-  
tes, que a más de ven del mejor gusto, se hallan de qualquiera magni-  
tud, como igualmente Repicas, y Sedestales todo de adorno moderno, y  
Arquitectura.

Se han hecho tambien en este tiempo diferentes juguetes para  
agua de olor a las señoras, como igualmente muchos Conejos, Do-  
guitos, Pajaritos, Sietres, Traquoritas, y otras imo emciones q<sup>e</sup> graciosas,  
con la xoca tan ajustada que no se exalari la fve, ponga en las Pedras.

Otra igualmente la variedad de diferentes especies de Canas de xoca  
de tres tamaños con mucha variedad de figurar graciosas sobre el

Tape de uano relieve, y en otras de medio relieve, estando todas ellas con el mayor arte, y primor.

Esta la Medalla del Srmo S.<sup>to</sup> Conde de Aranda de tres caras de palmo su Diámetro.

Sus quatro partes del mundo figuras historiales de más de palmo de uano sobre las Animales que corresponden á cada parte, con los adornos, y atributos pertenecientes á su Historia; estando todo de buen gusto.

Sobre las figuras que se dejan dicho, hay deas muy particulares por el término de Escultura.

La Comodidad de la Tarta de dicha media Porcelana permite, el que se hagan toda clase de Piezas ad vi de seruiçio de Mesa, como de Te, Cafe, y Chocolate.

Se uarian todo genero de Piezas de Estatuas grandes, y pequeñas con tanta delicadesa, que por ual que sea la figura, y caros de uices de Escultura, y adorno, nada desmerecen sus Sentidos.

Admiten las piedras las diferentes cubiertas, q.<sup>da</sup> se hacen en el País Saxon, que la fabrica tiene para la dirección de este Ramo, siendo todas ellas de la mayor brillantez, y Texura.

Siruen tambien las enpaxadas cubiertas para toda clase de Estatuas, y Figuras que se hagan por ual que sea con uano relieve, sin que se confundan sus Sentidos, y adornos. Ella admite igualmente mucha variedad de colores fino que en este Ramo hay, y en particular la purpura que se gasta en el dia en las delicadas Pinturas.

Se emplean dichos colores con tal delicadesa, y suauidad q.<sup>da</sup> se pintan Saminas, y Retratos de Similituras con una Suma perfección, y en el diámetro de un Cal de plata se colocan vi se quiere tres, ó quatro figuras por entero.

Últimamente es el mayor realce de esta Bagilla el hacerse, como se deja dicho todo genero de Piezas, ad vi de Mesa, como de Estatuas, y figuras grandes, y pequeñas con sus adornos caues pendientes, que dando los perfiles, y toques de oro con el mayor brillante, de manera que

no excede el oro más bruñido.

Todo lo que se deja dicho mira al Ramo de la media Porcelana ha  
llandose corriente hace cerca de veinte años.

El corte del Molino hecho para moler los materiales de la media Por  
celana. Se están contruñidos para colocarse la Tabla, y la Oficina ere  
cutada para trabajar los empleados en ella, asiente á veinte mil Pesos  
sin incluir la ocupacion de los Maestros en esta u años en hacer  
los originales de quantas piezas quedan dichas.

### Ramo de la Pintura en el Barro común.

Para Pintura ordinaria se ha imo endoun Ramito nuevo  
muy gracioso de diferentes colores.

Se hace otro que se llama Ramito mojado compuesto de unas flo  
res.

Otra Pintura que se dice el Navio componiendo se este de  
unos Barquitos con sus Ramitos, y Palomas que le hacen adornar.

Otra que se llama la Tabla con su Ramito, y demas adorna  
mos correspondientes.

Otra que se llama Anatomica regular poniendose en ella  
algunos Paisos, y un poco de Talla.

Otra dicha la Madamita con sus flores, y ojos bien hechos

Otra llamada la Fuente con su Arbolito, Paisos, y algunas florecitas

Otra Pintura de flores naturales muy lindas en quanto pide  
el Arte haciendose en ella unos Ramos en medio de las piedras con  
el borde correspondiente, haciendo unar Mariposas picando unas flores.

Otra Pintura llamada de Anatomica fina componiendose esta de  
unas Adornas de Talla con sus Curulicias, y su timien. de fuentes con  
algunas flores, y Arboles quedando en estos terminos de pintura muy gra  
ciosa.

Otra muy linda de la Serpiente cuyo Animal se pone en el medio de la  
piedra teniendo además un adorno de Talla muy hermoso, y particular yate  
en el borde con sus marcaciones echando agua como igualmente flores nat.

Otra pintura llamada de Tropicos, la qual se compone de Camarones, Mexic-  
nos, Tambales, y Vandersas con otros instrumentos de Guerra, con sus adornos  
con correspondencia, siendo dichas Pinturas de las más exquisitas que en la  
Fabrica se hacen.

Otra en que se pintan varios Paisos naturales muy finos, y con mu-  
cho arte con algunos Arboles con sus Terrenos bien definidos.

Haceense tambien Luminas de todos tamaños, y de quantos arump-  
tos se piden.

Originales hechos con moldes  
para todas clases de Vaquillas

Fuertes con molduras desde el N.º primero hasta el quinto inclusive.

Tunchechos, y Sopetas. Platos de Tapa, y Platillos del Cafe.

Prolongados desde el N.º prim.º hasta el quinto tambien inclusive.

Sopetas, ó Terainas desde el N.º prim.º hasta el sexto inclusive.

Otras Sopetas prolongadas de talla desde el N.º pri.º abeyto inclusive.

En saladeras, y Salvoillas desde el N.º prim.º hasta el quinto inclusive.

Otras Ovaladas de diferente idea desde el N.º prim.º hasta el quinto

Salamparas, Manas, y Bamba con sus Tarras con sus pendientes.

Macerinas con sus Dianas uniformes.

Saleras de Pechina, y otras conchadas con sus Divisiones.

Mortanderas atorneladas, y otras de diferentes especies.

Cafeteras, y Teteras igualmente correspondientes.

Un juego de Vinageras con figura de piramide.

Otro juego de Vinageras con un Platillo apichonado.

Cubos para Botellas de diferentes molduras, y cucharas desde el

N.º prim.º hasta el tercero inclusive.

Tarras regulares de Te, y Cafe de diversas hechuras, y molduras.

Originales de distintas figuras, y hechuras.

Originales hechos con  
Relieve de un buen Gusto

Prolongados desde el N.º prim.º hasta el sexto inclusive.

Superior prolongadas desde el Núm. prim<sup>o</sup> hasta el sexto inclusive.  
Palanquetas planas, y Barba con sus Trazos con sus pendientes.  
Una Tablona con un Puñillo. Algunos Soleros, y horrunderas  
Diferentes Niños de Baston de distintos tamaños.  
Una Palmatoria, y dos Pilas para Aguabendita.  
Diferentes Afiladores, y piccitos para la Agua de Olor.  
Una Azucarera con un Puñillo, y diferentes cucharas.  
Dos exposiciones de Arzimas con flores, y frutas naturales

Amás de lo que se ocasionados en las Obras hechas para  
el Ramo de la media Porcelana, siendo los que se dejaron dichos,  
se le ha dado á la Real Fabrica de Alcora una extension de dos  
Quadras de 160 palmos naturales de largo, y 16 de ancho, se ha  
hecho más un Almacen cubierto para lena de 66 palmos de largo,  
y 16 de ancho; con otro Almacen para materiales, y un Orno  
para calcinar los Venices, con su Oficina para la composicion  
de ellos.

Se han construido tambien quatro Ornos muy grandes para  
caerlas, Vagillas; cuyo coste de todo ascende á doce mil Pesos.

### Ramo de Porcelana.

Para la execucion de esta Vagilla, embió el Excmo. Sr. conde de Aranda desde Paris en Noviembre de 1774 un Sr. Frances el que  
ha estado en tendido, y continua en las nuevas acciones para  
el establecimiento de dicha Porcelana.

En las que ha hecho, ha vacado todas las Mieras tan y parientes,  
y de bastante solidez, por viniendo en executar otras, y exponen-  
do de su solidez el logro de una, y otra circunstancia en quadosu  
verion, con lo que se vea esta Vagilla no menor primorosa, y per-  
fecta que la que se hace en algunas Fabricas de Europa.

Dase tambien el experimento Frances de la Vagilla llamada  
tierra de Riva de Inglaterra, teniendo tambien las piezas  
de prueba, que han valido, alguna transparencia, y un  
rama Solidez.

Asi por los Experimentos de Materiales coloridos hechos hasta  
de presente, como por el Salario con que se le contribuye al Estado por  
costenienno empleador en sus Manifacturas o cho Oceras  
ria, como igualmente en los Oficinas y Oficinas que se han he  
cho para la execucion de aquellas, hanido considerable el Cau  
dal Consumido hasta se dice. Alora 22 de Setiembre de  
1775 = James Sabana Director Principal de dicha Fa-  
brica. =

La transcripción que presentamos a continuación, ha sido realizada por Ximo Todolí y adaptada por la editorial, buscando la máxima fidelidad de las expresiones escritas, respetando siempre la ortografía y puntuación del texto original. Para ello, se ha seguido principalmente las normas de transcripción recogidas en el trabajo de la Red CHARTA (Red CHARTA 2013). Se señalan entre llaves el número de hoja y de línea, situándolo en el lugar que corresponde. Asimismo, se ha utilizado este sistema, aunque sin espacios entre llave y palabra, para indicar cuándo una palabra queda cortada por cambio de renglón. Tras el número de hoja aparece «r» (recto), o «v» (vuelto), para indicar la cara del documento. Ejemplo: {h 1r} {1}.

Dado el carácter histórico del documento, se ha decidido conservar la acentuación original del mismo. En el caso de las mayúsculas y minúsculas se ha optado, según los criterios CHARTA (2013) y los indicados por Branka M. Tanodi (2000), por las reglas de la ortografía actual, manteniéndose en mayúsculas los nombres significativos de las series tratadas en este estudio como: Madamita, la Jaula con el Paxarito, el Navio, el Ramito, etc.

## Transcripción

A.D.C. Sección Documentación Histórica Ajena, caja nº 54. Documentos fábrica del conde de Aranda, n.º 45.

21 de septiembre de 1775

Memorial redactado por Mames Lalana sobre el estado de Fábrica de Loza de Alcora desde 1764.

Papel

Buen estado de conservación

{h1 r} {1} Noticia individual del actual estado en que se halla la Real Fabrica de {2} Loza de Alcora propia del excelentísimo señor conde de Aranda, y los adelantamientos {3} que ha tenido desde el año 1764 hasta el presente, habiendo empleados en ella igual {4} numero de operarios, que en aquel.

{5} Originales hechos para el {6} ramo de la media porcelana

[Margen: Las figuras que siguen son todas historiadas] {7} Se han hecho dos bustos del natural con sus pedestales adornados {8} de trofeos de guerra vajo relieve muy delicado, estando las insignias {9} muy correspondientes al original.

{10} Los quatro tiempos figuras de quatro palmos, y medio con las {11} insignias, y adornos, qua â cada una le corresponde en su excepción.

{12} Las quatro figuras historiadas de un palmo y medio de altas, re{13}presentando estas las quatro monarquias de Roma, Persia, Grecia, y {14} Asiria, con todos los atributos anexos â la historia; teniendo {15} un ardo de talla moderna muy delicada, y guarnecidas de flores {16} los vestidos que les corresponden.

{17} El Grande Alexandro acavallo en acto de carrera atrope{18}llando un rey, y un adlante, cargado con el glovo del mundo, te{19}niendo cada figura de estas un palmo, con su pedestral de talla {20} de buen gusto, estando colocada en èl una piramide de las antiguas {21}de Roma.

{22} La estatua de Marco Curcio senador romano, manifestan{23}do en el acto de su carrera acavallo, el despeño en la cima. Tiene {24} un pedestal de talla, y colocado en el vestigios de las ruinas {h1 v} {1} de Roma. Esta figura es igual, y compañera de la de Alexandro.

{2} Otra estatura de igual magnitud â las dichas, del emperador {3} Eyogabalo vaxo de su trono, ô pavellon con todos los adornos, y atribu{4}tos que corresponden â su historia. El pavellon està hecho de talla {5} muy primorosa, manifestando las guarniciones, y bordador del cor{6}tinaje devaxo de relieve muy delicado.

{7} Otra estatua igual â la dicha de la reyna Semiramis {8} colocada vajo pavellon de gusto muy agradable con los adornos sig{9}nificativos, y correspondientes â la historia, habiendo en su grupo co{10}locado otra figura igual de una matrona romana, gerrera {11}con todo lo perteneciente â su adorno.

{12} Otra estatua de Lucrecia en el acto de pasarse el pecho con {13} la daga manifestando

las ansias de muerte con dos figuras muy {14} alusivas â historia, que colocadas en este grupo, y su adorno, se {15} hace muy agradable â la vista.

{16} Un soldado montado de igual tamaño con todo lo perteneci{17}ente de armas para su adorno con uniforme.

{18} Otra figura de Neptuno desnuda colocada sobre un del{19}fin dentro de una concha, ô pechina manifestando el Agua, y te{20}niendo las insignias que corresponden â esta fabula.

{21} Quatro figuras de esclavos sujetos con cadenas hechas de buen {22} gusto.

{23} Dos figuras de â palmo de un pastorelo, y pastorela con vesti{24}dos â la Italiana muy graciosas = Otros dos pequeños de la misma {25} idea.

{26} Dos estatuas de un rey moro, y un armenio con vesti{27}dos propios de sus naciones de igual magnitud al pastorelo.

{h2 r} {1} Los quatro tiempos figuras de tres tercios de palmo hechos {2} por tres terminos diferentes, siendo todas doze figuras.

{3} Un juego de figuritas que representan â quatro niños

{4} El retrato de los dioses figuras sueltas, ê historiadas.

{5} Los quatro elementos por dos terminos diferentes, que componen {6} ocho figuras.

{7} Quatro bustos del natural, historia fabulosa con sus pedes{8}trales correspondientes de rincon, adornos, y atributos â la misma {9} historia siendo todo del mejor gusto.

{10} Diez bustos para sobre mesas cada dos diferentes en asuntos

{11} Otros quatro màs pequeños tambien para sobremesas, y re{12}pisas muy agradables.

{13} Diferentes figuritas de tres tercios de palmo, cuyo umero {14} son mas de ciento, assi para ramilletes, como gavinetes, por ter{15}minos muy graciosos, y diferentes, haviendo entre ellas baylari{16}nes, y baylarinas, con otras de musicos de toda clase de instru{17}mentos, jardineros, y jardineras â lo burlesco, serio, y fisgonadas, {18} y de otros asuntos muy graciosos.

{19} Para el ornato de dichos gavinetes hay laminas correspondien{20}tes, que â màs de ser del mejor gusto, se haràn de cualquiera magni{21}tud, como igualmente repisas, y pedestrales todo de adorno moderno, y {22} arquitectura.

{23} Se han hecho tambien en este tiempo diferentes juguetes para {24} agua de olor â las señoras, como igualmente muchos conegitos, do{25}guitos, pajaritos, liebres, frasqueritas, y otras invenciones graciosas, {26} con la rosca tan ajustada que no se exalarà lo que se ponga en dichas piezas.

{27} Hay igualmente travajadas diferentes especies de caxas de ros{28}ca son de tres tamaños, con mucha variedad de figuras graciosas sobre el {h2 v} {1} tape de vaxo relieve, y en otras de medio relieve, estando todas ellas con {2} el mayor arte, y primor.

{3} Està la medalla del Excelentísimo Señor Conde de Aranda de tres ter{4}cios de palmo su diametro.

{5} Las quatro partes del mundo figuras historiales de mas de pal{6}mo de vara sobre los animales que corresponden â cada parte, con{7} los adornos, y atributos pertenecientes â su historia, estando todo {8}de buen gusto.

{9} Sobre las figuras que se dejan dichas, hay otras muy particular{10}es por el termino de escultura.

{11} La composicion de la pasta de dicha media porcelana permite el {12} que se hagan toda clase de piezas assi de servicios de mesa, como de {13} te, cafe, y chocolate.

{14} Se vacian todo genero de moldes de estatuas grandes, y peque{15}ñas con tanta delicadeza, que por sutil que sea la figura, y vaxos re{16}lieves de escultura, y adornos, nada desmerecen sus sentidos.

{17} Admiten las piezas las diferentes cubiertas, que se hacen el {18} maestro Saxon, que la fabrica tiene para la direccion de este ramo, sien{19}do todas ellas de la mayor brillantez, y ternura.

{20} Sirven tambien las expresadas cubiertas para toda clase de esta{21}tuas, y figuras que se hagan por sutiles que sean con vaxos relieves, {22} sin que se confundan sus sentidos, y adornos. Ella admite igualmente {23} mucha variedad de colores finos que en este ramo hay, y en particu{24}lar la purpura que se gasta en el dia en las delicadas pinturas.

{25} Se emplean dichos colores con tal delicadeza, y suavidad, que se {26} pintan laminas, y retratos de miniatura con una suma perfeccion, {27} y en el diametro de un real de plata se colocarán si se quiere tes, ô qua{28}tro figuras por entero.

{29} Ultimamente es el mayor realce de esta vajilla el hacerse, como se deja dicho todo genero de piezas, assi de mesa, como de esta {31} tuas, y figuras grandes, y pequeñas con sus adornos correspondientes, que {32} dando los perfiles, y toques de oro con el mayor brillante, de manera que {h3 r} {1} no excede el oro más bruñido.

{2} Todo lo que se deja dicho mira al ramo de la media porcelana ha {3} llandose corriente haze cerca de siete años.

{4} El coste del molino hecho para moler los materiales de la media por {5} celana. Los patios construidos para colocarse la pasta, y la oficina excavada para travajar los empleados en ella, asciende a siete mil pesos, {7} sin incluir la ocupacion de los maestros en estos años en hacer {8} los originales de quantas piezas quedan dichas.

{9} Ramo de la pintura {10} en el barro comun.

{11} Para pintura ordinaria se ha invendo un Ramito nuevo {12} muy gracioso de diferentes colores.

{13} Se hace otro que se llama Ramito morado compuesto de unas flores {14} res.

{15} Otra pintura que se dice el Navio componiendose este de unos {16} barquitos con sus ramitos, y palomas, que le hermosean.

{17} Otra que se llama la Jaula con su paxarito, y demas adornos correspondientes.

{19} Otra que se llama Andromica regular poniendose en ella {20} algunos paisajes, y un poco de talla.

{21} Otra dicha la Madamita con sus flores, y ojos bien hechas

{22} Otra llamada la Fuente con sus arbolitos, y paisajes, y algunas florecitas.

{23} Otra Pinturas de flores naturales muy lindas en quanto pide {24} el arte haciendose en ella unos ramos en medio de las piezas con {25} el bordeo correspondiente, haviendo unas mariposas picando dichas flores.

{26} Otra pintura llamada de Andromica fina componiendose esta de {27} unos adornos de talla con sus casalicios, y surtimientos de fuentes con {28} algunas flores, y arboles quedando en estos terminos dicha pintura muy graciosa.

{30} Otra mas fina dicha del Perrito cuyo animal se pone en el medio de la {31} pieza teniendo además un adorno de talla muy hermoso, y particular y otro {32} en el borde con sus

maskarones hechando agua como igualmente ciertas flores naturales.

{1} Otra pintura llamada de Trofeos, la qual se compone de cañones, morteros, timbales, y vanderas con otros instrumentos de guerra con sus adornos {3} correspondientes, siendo dicha pintura de las mas exquisitas que en la {4} fabrica se hacen.

{5} Otra en que se pintan varios Paisajes naturales muy finos, y con mucho arte con algunos arboles con sus terrenos bien definidos.

{7} Hacense también laminas de todos tamaños, y de quantos asuntos se piden.

{9} Originales echos con molduras para todas clases de vagillas

{11} Fuentes con molduras desde el numero primero hasta el quinto inclusive, {12} trincheros, y soperos. platos de taza, y platillos del cafe.

{13} Prolongados desde el numero primero hasta el quinto tambien inclusive.

{14} Soperas, ò terrinas desde el numero primero hasta el sexto inclusive.

{15} Otras soperas prolongadas de talla desde el numero primero hasta el sexto inclusive.

{16} Ensaladeras, y salvillas desde el numero primero hasta el quinto inclusive

{17} Otras ensaladeras de diferente idea desde el numero primero hasta el quinto

{18} Palanganas manos, y barba con sus jarras correspondientes.

{19} Macerinas con sus xicaras uniformes.

{20} Saleros de pechina, y otros conchados con sus divisiones.

{21} Mostarderas atoneladas, y otras de diferentes especies.

{22} Cafeteras, y teteras igualmente correspondientes.

{23} Un juego de vinageras con figura de piramide.

{24} Otro juego de vinageras con su platillo apichonado.

{25} Cubos para botellas de diferentes molduras, y cucharas desde el {26} numero primero hasta el tercero inclusive.

{27} Tazas regulares de te, y cafe de diversas hechuras, y molduras. {28} Orinales de distintas figuras, y hechuras.

{29} Originales hechos vaxo {30} relieve de un buen gusto

{31} Prolongadas desde el número primero hasta el sexto inclusive

{h4 r} {1} Soperas prolongadas desde el número primero hasta el sexto inclusive.

{2} Palanganas manos, y barba con sus jarros correspondientes.

{3} Una salsera con su platillo. Algunos saleros, y mostarderas.

{4} Diferentes puños de baston de distintos tamaños.

{5} Una palmatoria, y dos pilas para aguabendita.

{6} Diferentes arfileteros, y piececitas para la agua de olor.

{7} Una azucarera con su platillo, y diferentes cucharas.

{8} Dos especieros de terminar con flores, y frutas naturales.

{9} Amàs de los gastos ocasionados en las obras hechas pa{10}ra el Ramo de la media porcelana, siendo los que se dejan dichos {11} se le ha dado â la Real Fabrica de Alcora una extension de dos {12} quadras de 160 palmos naturales de largo, y 16 de ancho. Se ha {13} hecho màs un almacen cubierto para leña de 66 pasos de largo, {14} y 16 de ancho; con otro almacen para materiales, y un {15} orno para calcinar los vernices, con su oficina para la composicion {16} de ellos.

{17} Se han construido tambien quatro ornos muy grandes pa{18}ra cocerlas vagillas, cuyo coste de todo asciende â doce mil pesos.

{19} Ramo de porcelana

{20} Para la egecucion de esta vagilla, embiò el excelentísimo señor conde de Aran{21}da desde Paris en noviembre de 1774 un maestro francès, el que {22} ha estado entendiendo, y continua en las pruebas precisas para {23} el establecimiento de dicha Porcelana.

{24} En las que ha hecho, ha sacado todas las piezas transparentes {25} y de bastante solidez, prosiguiendo en executar otras, y esperan{26}do de su resulta el logro de una, y otra circuns-tancia en grado su{27}perior, con lo que sera esta vagilla no menos primorosa, y per{28}fecta que la que se hace en algunas fabricas de Europa.

{29} Hace tambien el expresado frances otra vagilla llama{30}da tierra de Pipa de Inglaterra, teniendo tambien las piezas {31} de prueba, que han salido, alguna transparencia, y una {32} suma solidez.

{h4 v} {1} Assi por los experimentos de materiales costosos hechos hasta {2} de presente, como por el Salario con que se le contribuye al citado Fran{3}ces teniendo empleados en sus manufacturas a ocho opera{4}rios, como igualmente en los ornos, y oficinas que se han he{5}cho para la execucion de aquellas, ha sido considerable el cau{6}dal consumido hasta ve aora. Alcora 21 de Settiembre de {7} 1775 = Mames Lalana Director Principal de dicha Fa{8}brica.=



**Biografías**



## ABADÍA, Domingo

La llegada de Abadía a la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727, coincidió con la del «maestro principal» (director artístico-técnico) Pedro Cloostermans en diciembre de 1787.

Domingo Abadía fue contratado por el conde de Aranda, Pedro Pablo, para dirigir la empresa en sustitución de Juan Villalonga. Desde el principio surgieron ciertas diferencias entre Abadía y Cloostermans por una parte, y Cristóbal Pastor y Vicente Álvaro, que habían sido becados a París desde 1786 para aprender la elaboración de la porcelana, por otra, aunque Cloosterman, en su calidad de «maestro principal» que debía capitanear el profundo cambio en la producción que el conde pretendía y que se iba a dar en los talleres de la fábrica condal en los siguientes años, estaba muy por encima de los otros dos empleados.

La predisposición del director principal Abadía por introducir en la fábrica las últimas novedades técnicas en el campo cerámico, principalmente las que provenían de Inglaterra, merecieron el apoyo del maestro Cloostermans.

Sus manifestaciones en contra del trabajo artístico de un antiguo y prestigioso «maestro principal», el escultor Julián López, del que decía que «ha tenido mérito, pero hoy todos sus trabajos se van corrigiendo por ser de un gusto pesado y nada conforme a lo que en el día se trabaja en todas partes», dejan bien clara su opinión sobre los agotados modelos rococó del maestro López. Domingo Abadía firmó «la razón de los sueldos, que gozan los Directores, y Prales. Mros. de esta fabrica» de marzo de 1789.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 161, 194 y 196; Frothingham, 1945: 75; Ainaud, 1952: 290-303.

## **ABARCA DE BOLEA XIMÉNEZ DE URREA Y BEMÚDEZ DE CASTRO, Buenaventura Pedro**

Zaragoza, 1699-8/1/1742. Militar y empresario.

De noble y antiguo linaje, hijo de Bernardo Abarca de Bolea, I duque de Almazán, y de Francisca Bermúdez de Castro, Buenaventura fue bautizado el 14 de abril de 1699 en la iglesia de San Miguel de los Navarros de la capital aragonesa. Se casó el 3 de julio de 1715 con María Josefa Pons de Mendoza y Bournonville, IV condesa de Robres, perteneciente a la nobleza catalana.

El día 1 de agosto de 1719 nació en Siétamo su hijo Pedro Pablo, llamado a ser uno de los personajes más importantes e influyentes del siglo XVIII en España. También tuvo dos hijas, la condesa de Aliaga y la marquesa de Valencina.

Tras un largo pleito con las otras ramas familiares, el 15 de mayo de 1723, Buenaventura fue declarado IX conde de Aranda, aunque fue en 1725 cuando el Consejo de Castilla le declaró sucesor legal de la misma. El amplio patrimonio heredado, que unió al de su esposa, incluía la tenencia de Alcatén a la que pertenecía el pueblo castellonense de Alcora, donde pocos años después se construiría su famosa fábrica de cerámica.

Hombre culto y rico, militar de profesión, Buenaventura, guiado por las ideas ilustradas que pretendían modernizar el país, decidió fundar una gran fábrica especializada en la manufactura de vajilla de loza de alta calidad, capaz de abastecer a un mercado interior de élite, pero sin renunciar al exterior, que pudiera competir con las principales manufacturas cerámicas europeas. Así se expresaba en un memorial de la fábrica de septiembre de 1735 que «en todo el referido tiempo [desde 1729] se ha extraído de la expresada loza [manufacturada en la fábrica de Alcora] por toda España a Roma, Nápoles y muchas ciudades de la Italia; a Portugal y a algunas Provincias de Francia».

Con la instalación de la fábrica pretendía aumentar el prestigio de la casa a la que representaba y también acrecentar sus rentas. El modelo a seguir de la producción en los primeros años fue la loza fabricada en la renombrada fábrica de Pedro Clerissy de Moustiers que, funcionando al menos desde 1679, abastecía de vajillas a la monarquía gala. Para llevar a cabo su ambicioso proyecto, Buenaventura contrató a unos pocos ceramistas españoles y a un reducido grupo de maestros ceramistas de la Provenza francesa que, comandados por el marsellés José

Olerys, debían poner en marcha la producción y al mismo tiempo formar al grueso de la plantilla de operarios, en su mayoría vecinos de Alcora inexpertos del proceso productivo en esta manufactura cerámica.

Eligió el pueblo de Alcora para su instalación, no sin antes encargar a su procurador general, Domingo Zarazaga, que visitara sus posesiones para que emitiera informes detallados y así poderlos rentabilizar mejor. Los informes para la instalación de una fábrica de loza en el pueblo castellanense de Alcora fueron muy favorables.

El edificio de la fábrica comenzó a ser construido en 1726 y su primera piedra fue colocada por el mismo Buenaventura que se desplazó a Alcora expresamente para ello y para dictar varios bandos que hacían alusión a la manufactura. En mayo de 1727 todo estaba dispuesto para comenzar los trabajos productivos.

En 1732, el rey Felipe V le ordenó su desplazamiento a Ceuta y posteriormente le mandó a Italia, de modo que en 1736 se encontraba de campaña militar en el pueblo italiano de Suña por lo que «en estos cinco o seis años por voluntad del Rey he estado ausente de mis negocios», aunque estaba pendiente de ellos y, desde luego, tenía puntual noticia de la marcha de su fábrica de cerámica. En efecto, sus escritos demuestran que tenía un conocimiento profundo de su fábrica y que tenía una constante preocupación por su buena marcha y por la obtención de privilegios y exenciones reales que favorecían, no solo a la empresa, sino también a sus empleados. Peticiones que el conde elevó bien pronto al monarca Felipe V, que le fueron concedidas en mayo de 1729 por un periodo de quince años. Buenaventura tenía proyectado ocuparse personalmente de su fábrica a su regreso de Suña y hacer cuantiosas inversiones para que «la Fábrica se ponga corriente y en estado de perfecto comercio».

Por desgracia, sufrió una larga enfermedad que le apartó de sus ocupaciones y le originó grandes dispendios antes de su muerte acaecida prematuramente en 1742, cuando contaba tan solo 42 años de edad.

En su testamento, de diciembre de 1741, autorizaba la venta de trigo y algunas propiedades que tenía en Aragón, incluso, la de la fábrica de cerámica de Alcora si ello fuera necesario para pagar los cuantiosos gastos que le ocasionaban su enfermedad. En este contexto, hay un contrato de arrendamiento de la fábrica de cerámica, el primero que se conoce, de diciembre de 1737, que debía estar vigente por un periodo de seis años. El documento está firmado por

la esposa de Buenaventura, «Condesa de Robres y de Aranda». Finalmente, todo indica que el arrendamiento de la fábrica fue abortado por el público y categórico desacuerdo del subdelegado de la Junta de Comercio y juez privativo de la fábrica, a la sazón gobernador de Castellón, Simón de Rueda y Corro (1729-1740) que alegaba que tres de sus capítulos invadían sus competencias. La enfermedad de Buenaventura, que seguramente le incapacitaba, fue la presunta causa de que ese mismo año Felipe V dictara un decreto nombrando a su esposa «administradora general de todas las rentas y útiles de ella [la fábrica] para atender a su desempeño».

A su muerte dejó a su hijo y heredero, Pedro Pablo, posesiones y título nobiliario, convirtiéndose en el X conde de Aranda, pero también una situación económica delicada que le obligó a comprometer sus posesiones en Valencia, incluida la tenencia de Alcalatén.

Sin duda, el mayor logro de Buenaventura fue la fundación de la fábrica de Alcora y a él cabe atribuir el mérito de ser el primer empresario español propietario de una fábrica moderna de producción de loza en el país.

**Referencia bibliográfica:** Requin, 1903: 7; Escrivá de Romani, 1919: 18-19; Sánchez Adell, 1973: 11, 59-60 (doc. xxxiv), 73 (doc. L), 87-89 (docs. LXXI-LXXII), 95-101 (docs. LXXIX-LXXX); Julien, 1991: 13; Moreno, 1998: 37-54; Anson, 1999-2000: 151-187; Sanz de Bremond, 1999-2000: 207-217; Todolí, 2002: 27-30; 2006: 17, 19-21.

### **ALLUÉ, Cayetano**

De origen aragonés, Allué se hizo cargo en julio de 1735 de la dirección de la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727, cuando su anterior director Manuel Molina renunció definitivamente al cargo, aunque antes ya había sido su segundo director-tesorero entre octubre y diciembre de 1734 y entre junio y julio de 1735, su director interino.

Allué, a pesar de su declarada animadversión hacia el «maestro principal» (director artístico-técnico) José Olerys, del que en diciembre de 1735 escribía «...mejor fuera parar o echar este fransue 200 leguas de aquí», supo reconvertir la crisis que vivió la fábrica alcoreña en los meses anteriores a su mandato. Su talante autoritario, no exento de cierta habilidad para tratar con los pintores y negociar con ellos el cobro de sus jornales en efectivo y «util de la fábrica»

dio buen resultado y pudo, finalmente, enderezar la grave situación de falta de liquidez que incluso amenazó con el cierre de la fábrica en 1735.

Su correspondencia demuestra que estaba comprometido con el proyecto industrial del fundador de la fábrica de cerámica, Buenaventura, IX conde de Aranda. En 1741 defendió el consumo de un plomo de calidad en la fábrica (producto utilizado sobre todo en las cubiertas cerámicas y también de importancia estratégica para la nación pues con él se fabricaban municiones), obligada por la Junta de Comercio a consumir plomo del Real Estanco de Valencia que no cumplía con los controles técnicos efectuados por la empresa que tenía como principal objetivo fabricar un producto de alta calidad.

En 1745, fallecido Buenaventura en enero de 1742, su viuda, la condesa D.<sup>a</sup> María Josefa, le ordenó el recuento de la producción diaria de cada pintor, medida que produjo un conato de huelga de brazos caídos en la sección de pintura que, finalmente, se pudo superar con la intervención del subdelegado José Bermudo (1744-1760).

En marzo de 1746, la misma condesa le ordenó el registro de la casa de uno de los empleados de la fábrica de cerámica, de nombre Pedro Garcés, y se embargaron todos sus papeles después de su detención. A Garcés se le acusaba de haber cometido espionaje industrial y de querer instalar una fábrica de loza en terrenos de la Cartuja de Valdecris.

A finales de la década de los años cuarenta del siglo XVIII, con Allué como director, las instalaciones fabriles experimentaron una ampliación considerable, acompañada de un considerable aumento en la plantilla de operarios y de las cifras productivas. En julio de 1749 se dictaron las segundas ordenanzas conocidas que debían regir la fábrica.

En octubre de 1751 Allué contrató, en nombre de Pedro Pablo, X conde de Aranda, al secretista galo Francisco Haly, cuyo principal cometido debía ser la obtención de la porcelana.

En julio de 1766, el exdirector Allué informó al subdelegado de la fábrica Nicolás Mariño (1763-1767) sobre el despido del pintor José Peris, por tratar despectivamente al «director principal» Mamés Lalana, alabando su proceder.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 153-155; Sánchez Adell, 1973: 11, 14, 15, 60 (doc. xxxv), 62 (doc. xxxviii), 86 (doc. lxix) y 102-103 (doc. lxxxiii); Todolí, 1997: 47-88; 2002: 83, 113, 114, 125-127, 191, 192, 301-319 (docs. 10-15); 2006.

## ÁLVARO FERRANDO, Vicente

Alcora (Castellón), 4/9/1753-Alcora (Castellón), 1827. Pintor.

Hijo de Vicente Álvaro Bertrán y de Antonia Ferrando, se casó con María Vilar en 1771. Fue el miembro más destacado de los Álvaro que trabajaron en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727.

De las relaciones de personal que recogen el periodo entre agosto de 1743 y agosto de 1763, podemos saber que su padre entró en la fábrica alcoreña como aprendiz de rueda y, al menos en este periodo, no pasó de la categoría laboral de oficial.

No consta en las relaciones de personal antes aludidas, aunque es posible que entrara en la fábrica como aprendiz de pintura en los años siguientes a 1763.

Álvaro se decantó hacia la decoración pintada de la «porcelana» y en 1783 se le vincula con el sajón Juan Knipffer «maestro pintor y para la porcelana» entre agosto de 1761 y agosto de 1763, al menos, y director del departamento de «media porcelana» de 1768 a septiembre de 1775, al menos.

Desaparecidos Francisco Martín (por fallecimiento) en mayo de 1786 y Juan C. Knipffer, que abandonó su empleo poco después, responsables de la producción de «pipa» y pastas duras, el conde decidió pensionar en París a dos de sus empleados, Vicente Álvaro y Cristóbal Pastor, en junio de ese mismo año.

Los dos firmaron un contrato donde se especificaban las condiciones del viaje y estancia en París durante diez años para «instruirse ambos en el ramo de la porcelana, y otras calidades». Sin embargo, poco más de un año después, en 1787, Álvaro y Pastor estaban de regreso.

El motivo de su prematuro regreso a la fábrica se puede deber a que en mayo de ese mismo año, 1787, el conde de Aranda contrató en París un nuevo «maestro principal» (director artístico-técnico), Pedro Cloostermans, experimentado ceramista de reconocido prestigio de origen galo.

Álvaro, pintor de porcelana, consta en 1789, junto a Pastor, al frente del departamento de porcelana, cobrando cada uno 250 pesos anuales.

En 1800 fue nombrado «maestro de pintura fina» en solitario, dedicado a preparar colores y a dar ejemplo y enseñar a los oficiales pintores «con mayor perfección».

En 1818, Vicente Álvaro fue «maestro de pintura y porcelana», con un jornal anual de 6 000 reales de vellón.

En 1774 nació su hijo Pascual que, según parece, reemplazó a su padre en las tareas fabriles. Existe una acuarela firmada «Pasqual Alvaro y vilar», depositada en el Museo de Artes Decorativas de Madrid, cuyos motivos decorativos a base de roleos y aves exóticas son característicos del estilo neoclásico que observamos en las piezas alcoreñas de finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 203-205, 213-216, 264, 434, 451, 544; Frothingham, 1945: 75; 1970: 329-338; Todolí, 2002: 412-413 (doc. 89), véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).

### **ANDRÉS, Gabriel**

Alcora (Castellón), 24/3/1733-4/5/1795. Escultor.

Contratado el 18 de marzo de 1744 como aprendiz por diez años en la fábrica de cerámica del conde de Aranda, instalada en Alcora en 1727, no agotó este plazo para su promoción a oficial. En efecto, en las relaciones de personal que recogen el periodo entre agosto de 1743 y agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), Andrés se encuentra como aprendiz de moldes entre agosto de 1743 (aunque fue contratado en 1744) y octubre de 1747; como aprendiz de ruedas entre noviembre de 1747 y octubre de 1748 y de nuevo aprendiz de moldes entre noviembre de 1748 y junio de 1750; en el periodo de octubre de 1752 a agosto de 1763 se encuentra como oficial de talla, categoría laboral recién creada, junto a José Vilar y Manuel Más (sustituido por Vicente Carnicer en septiembre de 1761), bajo el mandato del «maestro principal, dibujante, tallista y modelista», el escultor Julián López, periodo en el que se experimentó un considerable aumento de modelos escultóricos.

Entre 1768 y 1783 Andrés fue «lugarteniente de maestro». Este último año firmó un contrato por nueve años como «maestro principal» (director artístico-técnico) con un sueldo de 300 pesos anuales.

En 1785, Andrés se quejó al apoderado general del conde de Aranda del estado lamentable de la fábrica, sobre todo por la baja productividad de los operarios y por la deficiente organización de los almacenes.

En 1789 se relaciona en la nómina de los principales maestros de la empresa como responsable de «Barros y faenas» con 300 pesos anuales, el mismo jornal percibido por Julián López.

En 1793, Andrés continuaba en la fábrica como «maestro principal».

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 187-188; Frothingham, 1945: 75; Todolí, 2002: véanse las relaciones de personal y modelos producidos en el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50); Grangel, 2004: 24.

### **BADENES, Francisco**

1734-1807. Alfarero.

Alfarero como su padre, Francisco Badenes fue uno de los cuatro trabajadores de la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727, junto a Vicente Ferrer, Nadal Nebot y Joaquín Ten, que a finales de la década de los años setenta del siglo XVIII se independizó instalando una fábrica de loza en Alcora, vulnerando uno de los acuerdos que el conde fundador, Buenaventura, había pactado con las autoridades locales en 1727 por el que se prohibía la apertura de otros talleres de loza en el pueblo de Alcora, al menos mientras su fábrica no «se destruyese, o arruinase».

La producción de los cuatro talleres independientes imitaba a las cerámicas condales haciéndole la competencia desleal, cosa que les valió la reacción del influyente conde de Aranda, Pedro Pablo, heredero de Buenaventura, que consiguió que la Junta de Comercio les obligara, en noviembre de 1787, a firmar su producción con una «marca, letra, o señal» distinta entre sí y diferente a la marca A, privativa de su fábrica desde noviembre de 1784. Comunicada la orden en mayo de 1788, cada uno de sus titulares: Badenes, Ferrer, Nebot y Ten, eligió la inicial mayúscula de su primer apellido. En 1789 se les obligó a restringir la extensión de sus

instalaciones. Estas medidas obligaron a los cuatro a cerrar las puertas de sus respectivas fábricas pocos meses después.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 206; Todolí, 2002: 196-200; 2006: 21, punto 8; Grangel, Falcó, 2003: 22-23.

### **CLOOSTERMANS, Pedro**

París-Alcora. 27/1/1798. Ceramista.

Casado con María Francisca Buiza, Pedro Cloostermans fue contratado en París, en mayo de 1787, por el propietario de la fábrica de cerámica de Alcora, Pedro Pablo, conde de Aranda, que estaba como embajador español en la capital gala (1773-1787), «para dirigir la fabricación de la pasta tierna, llamada francesa, de la dura o sajona; la jaspeada, estilo Strasbourg; la pipa, los colores y materiales concernientes a ellos». En diciembre de ese mismo año, Cloostermans fue presentado como «maestro principal» (director artístico-técnico) en los talleres de la fábrica alcoreña. Llegó a Alcora con una amplia experiencia en el campo cerámico. Sus trabajos como pintor y técnico en Limoges y Sèvres, manufacturas que elaboraban desde hacía años porcelana tierna decorada sobre vidriado (a la grasa o *petit feu*), lo avalaban.

Cloostermans llegó a la fábrica con un amplio abanico de comandas que el conde de Aranda se encargó de plasmar en su contrato de trabajo, aunque su labor se centró sobre todo en la mejora de la manufactura de loza y de «pipa» (la llamada loza fina) y también en la de porcelana, frustrada por la oposición del conde que no quería tierras (caolín) extranjeras para su elaboración.

Como director artístico, a él se debió la sustitución de los viejos modelos formales y decorativos rococó por otros al nuevo gusto clásico imperante en la época, cuyos primeros resultados presentó la empresa a la clientela en enero de 1791 en la «factoría» (tienda-almacén) de la calle Luzón de Madrid.

En 1789 Cloostermans era, con diferencia, el empleado mejor pagado de la empresa con un sueldo anual de 800 pesos. Sin embargo, aunque su trabajo contó con la admiración y el apoyo incondicional del director de la empresa Domingo Abadía, su estancia en Alcora, hasta

su muerte en enero 1798, no fue todo lo fructífera que hubiera podido ser. Motivos de diversa índole obstaculizaron su labor: prematuro regreso de París en 1787 de los becados Cristóbal Pastor y Vicente Álvaro que trataban de dificultar su trabajo; oposición radical del conde, Pedro Pablo, a utilizar arcillas utilizadas en la fábrica de Limoges para la fabricación de la porcelana que Cloostermans le había pedido, en junio de 1789, a su amigo personal y director de la manufactura gala, François Alluaud, y que una vez enviadas el conde se negó a pagar; finalmente, el extrañamiento de Alcora por motivos políticos entre 1793 y 1795.

Su hijo mayor, de igual nombre, pintor de porcelana, fue alabado por el director de la fábrica alcoreña, Domingo Abadía. En 1797 se encontraba en Valencia realizando estudios de pintura académica en la Academia de Valencia y tres años más tarde recopiló el *Compendio Químico. Teórico practico del Arte de Fabricar Lozas pipas y Porcelanas. Sobre los nuevos descubrimientos y adelantamientos de Don Pedro de Cloostermans en la Fabrica de Alcora; siendo su Director y de la de Luis 16 miembro de su academia en París y de Flandes; Austriaca. Dado a luz por su hijo Don Pedro profesor de pintura. Valencia Iro. Marzo de 1800*. Otro de sus hijos, de nombre Juan, fue escultor destacado formado desde 1790 en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, llegando a ser su director general en 1835.

En mayo de 1792 nació en Alcora su hija María Isidra.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romani, 1919: 193-202; Frothingham, 1945: 70-94; Ainaud, 1956: 295-303; D'Albis, 1986: 583-588; Sureda, 2000: 14, n. 17; Aldea, 2000: 45-54.

### **CROS FORÉS, Cristóbal**

Alcora (Castellón), 1707- ¿? Pintor.

Hijo de José Cros y de Josefa Forés, se casó con Teresa Vilar en 1734 de la que tuvo varios hijos.

Cristóbal Cros entró como aprendiz en la fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora desde el principio, 1727. Cros fue un pintor muy destacado, al menos desde 1743, pues en las relaciones de personal que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763

(a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), se encuentra en segundo lugar en la nómina de pintores, solo por detrás de Miguel Soliva que no consta en dicha nómina a partir de octubre de 1752, por lo que Cros ocupó la cabecera de pintores a partir de ese año y estuvo con ese mismo cargo hasta agosto de 1763, al menos.

En diciembre de 1763, Cristóbal Cros firmó un documento (con otros empleados a modo de comité de empresa) redactado por el «maestro principal» (director artístico-técnico) José Ochando, dirigido al subdelegado de la fábrica, a la sazón Nicolás Mariño (1763-1767), comunicando diversos atropellos cometidos por el Ayuntamiento de Alcora contra algunos empleados para persuadirles del pago de tributos.

Sobrino de un escultor con igual nombre fallecido en 1758, se conocen piezas firmadas por el pintor con decoración de «ornamento» (Berain) y algunas pequeñas placas con decoración devocional, así como también una salvilla, magistralmente pintada, alusiva a la Astronomía.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 109-110, 546; Ainaud 1952: 292 y 295; Todolí, 2002: 375-376 (doc. 53), véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50); Grangel, 2004: 22.

### **FERRER CARNICER, Vicente**

Tornero.

Ferrer Carnicer fue uno de los cuatro trabajadores de la fábrica, junto a Francisco Badenes, Nadal Nebot y Joaquín Ten, que a finales de la década de los años setenta del siglo XVIII se independizó instalando una fábrica de loza en Alcora, vulnerando uno de los acuerdos que el conde de Aranda, Buenaventura, había pactado con las autoridades locales en 1727 por el que se prohibía la apertura de otros talleres de loza en el pueblo de Alcora, al menos mientras su fábrica no «se destruyese, o arruinase».

La producción de los cuatro talleres independientes imitaba a las cerámicas condales haciéndole la competencia desleal, cosa que les valió la reacción del influyente conde de Aranda, Pedro Pablo, que consiguió que la Junta de Comercio les obligara en noviembre de 1787

a firmar su producción con una «marca, letra, o señal» distinta entre sí y diferente a la marca A, privativa de su fábrica desde noviembre de 1784. Comunicada la orden en mayo de 1788, cada uno de sus titulares: Badenes, Ferrer, Nebot y Ten, eligió la inicial mayúscula de su primer apellido. En 1789 se les obligó a restringir la extensión de sus instalaciones. Estas medidas obligaron a los cuatro a cerrar las puertas de sus respectivas fábricas unos meses después, siendo Ferrer el último en hacerlo.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 547; Todolí, 2002: 196-202; 2006: 21, punto 8; Grangel, Falcó, 2003: 23.

### **FERRER, Vicente**

Pintor.

Patriarca de la familia Ferrer en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727, estuvo empleado desde el principio como pintor.

En las relaciones de personal que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752), Ferrer se encuentra, entre agosto de 1743 y septiembre de 1752, en tercer lugar de la nómina de pintores solo por detrás de Miguel Soliva y Cristóbal Cros. Vicente Ferrer fue pues, uno de los principales pintores en la fábrica de cerámica, al menos en el periodo indicado.

El pintor Vicente Ferrer firmó una de las placas perteneciente a una colección privada donde se representa uno de los cuatro elementos, el agua. Los cuatro elementos (aire, agua, fuego y tierra), realizados en los talleres de la fábrica condal, se inspiraron en los grabados de P. Aveline según originales del pintor Charles Natoire. Las placas ovales, pintadas en policromía con maestría, están enmarcadas con marcos de media caña adornados con cuatro penachos flamígeros tallados, situados en los cuatro puntos cardinales (el superior de mayor importancia), que incluyen las rocallas típicas de la estética rococó que formalmente se implantó a mediados de los años cincuenta del siglo XVIII en la manufactura alcoreña. Sin embargo, aunque el modelo formal de estas placas se inició en el periodo 1761-63, la existencia de otro juego de estas placas pertenecientes al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia

marcadas con la A, marca de fábrica privativa de la manufactura condal a partir de noviembre de 1784, indica que también se fabricaron después de esta fecha.

Otros empleados pintores del mismo nombre y apellido se conocen en la manufactura condal. En efecto, se sabe de otros dos operarios que empezaron como aprendices pintores en la década de los años cuarenta del siglo XVIII y al menos uno de ellos llegó a ser oficial pintor entre noviembre de 1748 y junio de 1750.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 547; Díaz, Perís, Porcar, 1996: 261 y 288; Ray, 2000: 225; Todolí, 2002: 78, véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).

### **GRANGEL, Francisco**

Alcora (Castellón), 12/5/1710-¿? Pintor.

Francisco Grangel fue contratado por el conde de Aranda para trabajar en su fábrica de cerámica instalada en Alcora en 1727.

Casado con Vicenta Gasch en 1736, aparece en las nóminas de la fábrica alcoreña, que recogen el periodo entre de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), en un lugar preferente entre los pintores.

En efecto, entre agosto de 1743 y octubre de 1748 se encuentra en cuarto lugar por detrás de los maestros Miguel Soliva, Cristóbal Cros y Vicente Ferrer; entre noviembre de 1748 y junio de 1750 bajó un lugar en beneficio de Miguel Vilar y entre octubre de 1752 y agosto de 1763 ganó un puesto en el escalafón de pintores ocupando el tercer lugar, tan solo por detrás de Cros y Vilar.

En diciembre de 1763 firmó un documento (con otros empleados a modo de comité de empresa) redactado por el «maestro principal» (director artístico-técnico) José Ochando, dirigido al subdelegado de la fábrica, a la sazón Nicolás Mariño (1763-1767), comunicando diversos atropellos cometidos por el Ayuntamiento de Alcora contra algunos empleados para persuadirles del pago de tributos.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 112; Sánchez Adell, 1973: 11; Todolí, 2002: 375-376 (doc. 53), véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).

### **HALY, Francisco**

Francia. Técnico.

Haly, posiblemente de Nevers, fue contratado para trabajar en la fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora el 12 de octubre de 1751.

Su «director principal», Cayetano Allué, fue el encargado de su contratación en nombre de su propietario, Pedro Pablo. En el contrato, el técnico galo se obligaba con la fábrica durante un periodo de diez años, cobrando un sueldo de 400 pesos anuales abonables después de cumplir con lo pactado, la obtención de la porcelana, a satisfacción de Allué y otras personas nombradas por el conde. En el mismo contrato se estipula que el conde debía pagar 60 pesos para el viaje desde Francia de su familia y en caso de su muerte otros 200 pesos para su regreso. El maestro francés se comprometía a entregar por escrito sus recetas al director Allué.

Haly contó para tal empeño con la colaboración de dos oficiales de pasta y uno de pintura; se le dio un plazo de un año para cumplir su objetivo y una gratificación de 1 000 pesos franceses si lo conseguía en medio año.

Los intentos fallidos de Haly por conseguir la porcelana decidieron al conde a contratar a otro afamado secretista de origen sajón, Juan Knipffer.

Se conoce una maqueta de horno en el que se puede leer: «*Modele de four pour la porcelene naturele, fait par Haly pour Mr. le Comte d'Aranda. Alcora, 29 Juin, 1756*».

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 152-153; Ainaud, 1952: 290.

### **MARTIN, Francisco**

Francia-Alcora, 25/5/1786. Técnico.

Martin, de origen galo, fue contratado personalmente por el conde de Aranda, embajador en París (1773-1787) en octubre de 1774, con un salario mensual de 100 pesos. Debía trabajar en su fábrica de cerámica de Alcora «porcelana transparente, fayanza japona, de pipa, hornos y muelas».

Un mes después de su contratación, Martin se hizo cargo de la dirección del «Ramo de porcelana» donde se debía producir piezas de vajilla en este apreciado soporte cerámico, y también en loza de pipa, soporte de origen inglés muy comercial en la época utilizado en la fábrica alcoreña por primera vez en la nación. En este departamento era «considerable el caudal consumido» aunque contaba con una modesta dotación de ocho empleados. Martin también fabricó en «media porcelana» (así lo indican dos esculturas en este soporte cerámico marcadas con sus iniciales y fechadas en 1776 representando el invierno y la primavera que, con el verano y el otoño completarían la serie de los «cuatro tiempos» o estaciones, aunque cabe señalar que su tallado original, de marcada influencia rococó, debe atribuirse al escultor, director artístico, Julián López), aunque sus más alabados logros los consiguió con la pipa, reconocida por sus contemporáneos como la mejor de Europa.

En 1782, Martin viajó a París para presentar personalmente un memorial de quejas al conde de Aranda, Pedro Pablo, por el espionaje del que eran objeto sus fórmulas y por rencillas entre el personal. Prueba de este espionaje es un cuaderno donde se recogen las *Observaciones que hacía sobre las mezclas usadas por Mr. Martín, Gabriel Andrés*, escultor que era por estas fechas la mano derecha del «maestro principal» (director artístico-técnico) Julián López y que en 1783 llegó a ser también «maestro principal».

Martin puso fin a su vida trágicamente en Alcora en 1786.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 160-162, 192; Ainaud, 1952: 290 y 295; Todolí, 2002: 414 (doc. 89); Grangel, 2004: 22-23.

## **MAS, Manuel**

Pintor.

Pintor desde 1727 en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora ese

mismo año, Manuel Mas ocupó un puesto relevante entre la plantilla de pintores, al menos entre agosto de 1743 y junio de 1750.

En efecto, en las relaciones de personal que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), Manuel Mas aparece en noveno lugar entre agosto de 1743 y octubre de 1746, por detrás de Miguel Soliva, Cristóbal Cros, Vicente Ferrer, Francisco Grangel, Cristóbal Rocafort, Vicente Serranía, Jacinto Causada y Pedro Valentín. Ausente Jacinto Causada y fallecido Valentín (sustituido por el hijo de Serranía), Mas pasó al octavo lugar entre noviembre de 1746 y octubre de 1748. El regreso de Jacinto Causada, la promoción de Miguel Vilar y la ausencia del hijo de Serranía, entre noviembre de 1748 y junio de 1750, dejó a Mas en noveno lugar entre la plantilla de los principales pintores.

Entre octubre de 1752 y agosto de 1761, Mas fue relegado al puesto 29 de la lista de pintores, y al 26 entre septiembre de 1761 y agosto de 1763.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 549; Todolí, 2002, véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).

## **NEBOT, Nadal**

Tornero.

Nebot entró en el periodo de agosto de 1743 a diciembre de 1745 en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727. De tal modo, consta en las relaciones de personal como aprendiz en la sección de molduras hasta octubre de 1746, fecha en la que lo encontramos entre los aprendices de ruedas hasta al menos junio de 1750. Desde octubre de 1752, hasta agosto de 1763 al menos, Nebot ocupó una plaza poco relevante entre los oficiales de ruedas.

Fue uno de los cuatro trabajadores de la fábrica, junto a Francisco Badenes, Vicente Ferrer y Joaquín Ten, que a finales de la década de los años setenta del siglo XVIII se independizó instalando una fábrica de loza en Alcora, vulnerando uno de los acuerdos que el conde fundador,

Buenaventura, había pactado con las autoridades locales en 1727 por el que se prohibía la apertura de otros talleres de loza en el pueblo de Alcora, al menos mientras su fábrica no «se destruyese, o arruinase».

La producción de los cuatro talleres independientes imitaba a las cerámicas condales haciéndole la competencia desleal, cosa que les valió la reacción del influyente conde de Aranda, Pedro Pablo, que consiguió que la Junta de Comercio les obligara en noviembre de 1787 a firmar su producción con una «marca, letra, o señal» distinta entre sí y diferente a la marca A, privativa de su fábrica desde noviembre de 1784. Comunicada la orden en mayo de 1788, cada uno de sus titulares: Badenes, Ferrer, Nebot y Ten, eligió la inicial mayúscula de su primer apellido. Al año siguiente, se les obligó a restringir la extensión de sus instalaciones. Estas medidas obligaron a los cuatro a cerrar las puertas de sus respectivas fábricas pocos meses después.

**Referencia bibliográfica:** Todolí, 2002: 196-200, véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50); 2006: 21, punto 8; Grangel, Falcó, 2003: 22.

### **OLERYS, José**

Marsella, 27/2/1697-20/3/1749. Ceramista.

Hijo de Teresa Lombard y Juan Bautista, escultor renombrado que trabajó a finales de siglo xviii en la decoración de algunas iglesias marsellesas. Olerys se casó en Moustiers con Catherine Chaudon el 24 de noviembre de 1721, de la que tuvo tres hijos: José (Marsella, marzo de 1723), Rosalía (Alcora, julio de 1730) y M.<sup>a</sup> Ana (Alcora, julio de 1737).

Hasta 1726, Olerys realizó en Marsella diversas actividades vinculadas con el mundo de la cerámica. En efecto, el 19 de diciembre de 1721 fue «*Peintre de la ville de Marseille*»; el 13 de mayo de 1723 «*Fayencier de la ville de Marseille*»; el 16 de enero de 1725 «*Marchand fayencier de la ville de Marseille*» y el 29 de junio de 1726 «*Fayancier de la ville de Marseille*».

El ceramista Olerys fue contratado por el conde de Aranda, Buenaventura, como director artístico de su fábrica de cerámica instalada en Alcora en 1727. En febrero de 1728 «por quanto Joseph Oler, de nación francés, ha manifestado particular celo a los adelantamientos de mi

fabrica de faianza que en el año pasado... empezamos a establecer... y su singular primor con la dirección de construir toda suerte de piezas», cobrando por ello un vitalicio de 500 francos anuales además de su sueldo. Olerys comandó el grupo de maestros ceramistas galos (Eduardo Roux, Antonio Gras, Pedro Robert, Pedro Maurise y Sebastián Carbonel), que fueron contratados para trabajar en la fábrica alcoreña y que junto a unos pocos maestros nacionales debían instruir al grueso de la plantilla de operarios, la mayoría inexpertos en la manufactura en la que se iba a especializar la fábrica: la loza estannífera decorada sobrecubierta, cuyo referente era la fábrica de Pierre Clerissy en Moustiers.

En los años que estuvo en Alcora fueron frecuentes sus enfrentamientos con los directivos de la empresa, especialmente con el «director principal» de la empresa Cayetano Allué, y con algunos empleados, a pesar de que Olerys «director y maestro principal [director artístico-técnico] de toda la fábrica [...] da las disposiciones y forma dibuxos, istorias, y otras cosas primorosas», y de que contaba con el apoyo de su propietario y fundador Buenaventura, conde de Aranda, por lo que decidió abandonar definitivamente la fábrica a finales del verano de 1737 con destino a Moustiers.

Además de preparar algunas recetas de colores utilizados en la fábrica alcoreña, recogidas en «Recetas de los colores que se usan en mi fabrica de Loza de Alcora» del año 1749 y de diseñar el repertorio formal y decorativo, sobre todo en piezas de vajilla, cabe destacar entre sus logros la introducción de la policromía en las decoraciones a partir de 1729 (hasta ese año se utilizó únicamente el color azul) y la creación y adaptación a las cerámicas de la conocida decoración Berain u «ornamento», de temas alegóricos (ambas adornadas con las consabidas «puntillas»), de la decoración chinesca o «china» y de las «flores naturales».

En febrero de 1740, Olerys se asoció con su cuñado Juan Bautista Laugier para instalar una fábrica de cerámica en Moustiers. La marca de su fábrica, una O y una L entrelazadas (iniciales de los apellidos de sus dos propietarios) a menudo se pueden ver pintadas en el reverso de las piezas de la manufactura.

Su principal aportación en Moustiers fue la introducción de la policromía en las decoraciones cerámicas, por primera vez en la villa provenzal, y la creación y adaptación a las cerámicas de los grotescos y de las guirnaldas, conocida como estilo Olerys que, hay que remarcar, no se realizó en la fábrica del conde de Aranda en Alcora.

**Referencia bibliográfica:** Requin, 1903: 272-273; Escrivá de Romaní, 1919: 293-310; Ainaud, 1952: 285-286; Sánchez Adell, 1973, véanse los documentos fechados entre 1731 y 1736; Olucha, 1987-1988: 368; Julien, 1991: 71-88; Todolí, 1996: 34-41; 1996: 36-43; 2002: 48-53; Rességuier, Servel, 1996; Alary, 2002: 5-25.

### **PRATS, Vicente**

Pintor de cerámica.

Prats fue contratado como aprendiz en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727. En efecto, en las relaciones de personal que recogen el periodo entre agosto de 1743 y agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), se encuentra al aprendiz pintor Vicente Prats entre noviembre de 1748 y junio de 1750 y como oficial pintor entre octubre de 1752 y agosto de 1763, aunque ocupando puestos poco relevantes. En este último periodo, la sección de pintura estaba comandada por el «Maestro pintor y para varios barnices y color», Jacinto Causada.

La excepcional promoción del pintor Vicente Prats en la fábrica alcoreña se evidencia cuando en marzo de 1789 se encuentra citado en la nómina de los principales cargos de la empresa cerámica alcoreña como maestro de pintura, dirigiendo esta sección y cobrando 219 pesos anuales, algo menos que lo percibido por el maestro Julián López que cobraba 300 pesos.

Se le suprimió la jubilación en 1818.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 264-265; Frothingham, 1945: 75; Todolí, 2002, véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).

### **ROCAFORT, Cristóbal**

Pintor.

Aprendiz desde el principio en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727, Cristóbal Rocafort ocupó entre agosto de 1743 y agosto de 1763, al menos, un

puesto muy relevante entre la plantilla de pintores. En efecto, según las relaciones de personal que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752) ocupó entre agosto de 1743 y octubre de 1748, el quinto lugar de la nómina de pintores, por detrás de Miguel Soliva, Cristóbal Cros, Vicente Ferrer y Francisco Grangel. Desde esta última fecha y hasta junio de 1750 descendió dos puestos en favor de Miguel Vilar y de Vicente Serranía. Entre octubre de 1752 y agosto de 1763, Rocafort ocupó el cuarto lugar por detrás de Cros, Vilar y Grangel.

En marzo de 1746, el pintor Cristóbal Rocafort fue llamado a declarar en el juicio seguido contra un empleado de la fábrica de nombre Pedro Garcés, por presunto delito de espionaje industrial y de querer instalar una fábrica de loza en terrenos de la Cartuja de Valldecrist, valiéndose de algunos empleados de la empresa. Rocafort declaró no saber nada de dicho proyecto. Además de Rocafort, Miguel Vilar y José Querol fueron los únicos pintores llamados a declarar.

En diciembre de 1763, Cristóbal Rocafort firmó un documento (con otros empleados a modo de comité de empresa) redactado por el «maestro principal» (director artístico-técnico) José Ochando, dirigido al subdelegado de la fábrica, a la sazón Nicolás Mariño (1763-1767) comunicando diversos atropellos cometidos por el Ayuntamiento de Alcora contra algunos empleados para persuadirles del pago de tributos.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romani, 1919: 553; Sánchez Adell, 1973: 11; Todolí, 1997: 47-88; 2002: 314 (doc. 14), 375-376 (doc. 53), véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).

### SERRANÍA, Vicente

Pintor.

Pintor desde 1728 en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727, Vicente Serranía ocupó un puesto muy relevante entre la plantilla de pintores, al menos entre agosto de 1743 y septiembre de 1761. En efecto, según las relaciones de personal que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de

1750 y septiembre de 1752), Serranía ocupó el sexto puesto de la lista de pintores entre agosto de 1743 y junio de 1750, por detrás de Miguel Soliva, Cristóbal Cros, Vicente Ferrer, Francisco Grangel y Cristóbal Rocafort (Miguel Vilar ocupó entre noviembre de 1748 y junio de 1750 el sitio de Rocafort). Serranía todavía ganó dos puestos y ocupó el cuarto lugar entre octubre de 1752 y agosto de 1761, por detrás de Cros, Vilar y Grangel.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 553; Todolí, 2002, véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).

### **SOLIVA CASTRO, Miguel**

Cuenca, *ca.* 1713-Alcora, 5/12/1755. Pintor.

Hijo de Julián y Juliana, vecinos de Cuenca, Miguel Soliva casó en Alcora con María Cabeza en enero de 1733. A finales de ese año nació su hijo Joaquín.

En 1727, Soliva entró como aprendiz pintor en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora ese mismo año, llegando a ser el pintor más insigne de la manufactura.

Según las relaciones de personal que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), Soliva ocupó la cabecera de la sección de pintura entre agosto de 1743 y junio de 1750, y por tanto era el «maestro regidor» de esta sección, por encima de Cristóbal Cros, Vicente Ferrer, Francisco Grangel, Cristóbal Rocafort, Vicente Serranía, Jacinto Causada, Pedro Valentín, Manuel Mas, Miguel Vilar, Cristóbal Mascarós, etc.

En julio de 1747, Miguel Soliva, «Maestro pintor», en ausencia del «maestro principal» (director artístico-técnico) Julián López, tuvo que declarar en el contencioso abierto por la Junta de Comercio por el uso del zafre (mineral de cobalto responsable del color azul) en la fábrica. En diciembre de ese mismo año, después de los pertinentes controles de calidad a los que sometieron el zafre aragonés remitido por la Junta de Comercio para su análisis, volvió a declarar, junto con López, que el zafre aragonés era «mui inferior al safre de Olanda, que es el que se ha usado asta ahora en esta fábrica».

Su hijo Joaquín ocupó una plaza como aprendiz pintor entre octubre de 1752 y agosto de 1761 y como oficial hasta agosto de 1763, al menos. En la década de los años ochenta del siglo XVIII pintó porcelana.

Firmadas por el pintor Miguel Soliva se conocen numerosas piezas, sobre todo placas barrocas finamente decoradas con temas religiosos, bíblicos y mitológicos, pero también vajilla adornada con motivos chinescos o «china» y temas alegóricos acompañados de «puntillas».

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 94 y 553; Todolí, 2002: 326-327 (doc. 19), 336 (doc. 29), véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50); Mañueco, 2003.

## TEN, Joaquín

Pintor.

En las relaciones de personal de la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727, que recogen el periodo entre 1743 y 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), Joaquín Ten está presente en la nómina de pintores en todo este tiempo, llegando a ocupar el doceavo lugar entre septiembre de 1761 y agosto de 1763.

Fue uno de los cuatro trabajadores de la fábrica, junto a Francisco Badenes, Nadal Nebot y Vicente Ferrer, que a finales de la década de los años setenta del siglo XVIII se independizó instalando una fábrica de loza en Alcora, vulnerando uno de los acuerdos que el conde Buena-ventura había pactado con las autoridades locales en 1727 por el que se prohibía la apertura de otros talleres de loza en el pueblo de Alcora, al menos mientras su fábrica no «se destruyese, o arruinase».

La producción del taller de Ten, que tenía como socio a Mariano Causada, imitaba, como los otros tres talleres independientes, a las cerámicas condales haciéndole la competencia desleal, cosa que le valió la reacción del influyente conde de Aranda, Pedro Pablo, que consiguió que la Junta de Comercio les obligara en noviembre de 1787 a firmar su producción con una «marca, letra, o señal» distinta entre sí y diferente a la marca A, privativa de su fábrica desde

noviembre de 1784. Comunicada la orden en mayo de 1788, cada uno de sus titulares: Badenes, Ferrer, Nebot y Ten, eligió la inicial mayúscula de su primer apellido. Al año siguiente se les obligó a restringir la extensión de sus instalaciones. Estas medidas obligaron a los cuatro a cerrar las puertas de sus respectivas fábricas pocos meses después.

El hijo de Joaquín Ten, del mismo nombre, se encuentra como aprendiz pintor en la nómina del periodo de septiembre de 1761 a agosto de 1763. Éste es, seguramente, el que formó sociedad con Cristóbal Pastor para fundar una fábrica de cerámica en Alcora en 1814, aunque poco después se independizó para instalar una fábrica propia.

**Referencia bibliográfica:** Todolí, 2002: 79, 196-203, véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50); 2006: 21, punto 8; Grangel, Falcó, 2003: 22.

### VILAR, José

Tallista.

Hijo de Pedro Vilar y María Perpiñá, al igual que su hermano Miguel, José fue miembro destacado de una saga familiar de pintores, escultores, retocadores y modeladores en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727.

Aparece por primera vez en las listas de personal de la fábrica alcoreña, que recogen el periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción del periodo entre julio de 1750 y septiembre de 1752), entre octubre de 1752 y agosto de 1763, ocupando el segundo lugar entre las tres plazas de oficial de talla, modalidad laboral recientemente creada, encabezadas por Gabriel Andrés, que llegó a ser «maestro principal» (director artístico-técnico). Por tanto, en este periodo de especial relevancia en la creación de nuevos modelos escultóricos, bajo la dirección artística en solitario de Julián López «maestro principal, dibujante, tallista y modelista», José Vilar colaboró decisivamente en la realización de un variado repertorio de esculturas.

En marzo de 1786 se le intervino barniz cuando, escondido en su capa, intentaba sacarlo de las dependencias de la fábrica del conde de Aranda. Por ello fue encarcelado y puesto a disposición del juez.

**Referencia bibliográfica:** Todolí, 2002: 116, véanse las relaciones de personal y de creación de nuevos modelos entre de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50); Grangel, 2004: 24.

## VILAR, Miguel

Alcora (Castellón), 1714-¿? Pintor.

Hijo de Pedro Vilar y María Perpiñá, se casó con Francisca Vidal de la que en 1737 tuvo a su hijo Cristóbal. Al igual que su hermano José, Miguel fue miembro destacado de una familia de pintores, escultores, retocadores y modeladores en la fábrica de cerámica del conde de Aranda instalada en Alcora en 1727. Contratado en la fábrica alcoreña desde el principio, estuvo en ella hasta 1788. En las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763 (a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752) se encuentra como pintor, aunque fue a partir de noviembre de 1748 cuando ocupó puestos muy relevantes en la sección de pintura: el cuarto lugar hasta junio de 1750, por detrás de Miguel Soliva, Cristóbal Cros y Vicente Ferrer, y el segundo puesto en octubre de 1752, tan solo por detrás del principal pintor Cros.

En marzo de 1746, Miguel Vilar declaró en calidad de testigo en el juicio abierto a Pedro Garcés por presunto delito de espionaje industrial y de querer instalar una fábrica de loza en terrenos de la Cartuja de Valldecríst, con la presunta colaboración de algunos empleados. Vilar declaró no saber nada del asunto, tan solo que Garcés había hecho tres o cuatro pruebas de porcelana y jícara en beneficio de la fábrica. Además de Vilar, José Querol y Cristóbal Rocafort fueron los únicos pintores que fueron llamados a declarar.

Se conocen platos pintados por su mano con temas mitológicos y algunas placas devocionales. Su hijo, de igual nombre, entró en la fábrica en 1752 como aprendiz pintor y en 1761 ocupó un lugar poco relevante entre los pintores.

**Referencia bibliográfica:** Escrivá de Romaní, 1919: 111, 554-555; Ainaud, 1952: 286 ss.; Todolí, 1997: 47-88; 2002: 314 (doc. 14), véanse las relaciones de personal del periodo de agosto de 1743 a agosto de 1763, a excepción de julio de 1750 a septiembre de 1752 (docs. 8, 16, 28, 33, 38, 44 y 50).



# Bibliografía



- AINAUD DE LASARTE, J. (1952): Cerámica y vidrio. En ALMAGRO BASCH (coord.): *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, vol. x, Madrid, 420 pp.
- ALARY, C. (2002): La première période de la manufacture d'Alcora. Le rôle et l'oeuvre d'Olérys. *Académie de Moustiers*, 52, Moustiers, pp. 5-25.
- ALDEA HERNÁNDEZ, A. (2000): Trayectoria académica y artística de los escultores José Cloostermans y José Gil Nadales. *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXI, Valencia, pp. 45-54.
- ÁLVARO, M.<sup>a</sup> I. (1994-1995): Los Causada entre Aragón y Alcora. *Artigrama*, 11, Zaragoza, pp. 407-424.
- ÁLVARO, M.<sup>a</sup> I. (2003): *Cerámica aragonesa*. Fundación Ibercaja, Zaragoza, 3 vols.
- ÁLVARO, M.<sup>a</sup> I. (2005): La pila bautismal de la Iglesia de San Martín de Salillas de Jalón (Zaragoza). Una pieza inédita de Alcora (1787). *Artigrama*, 20, Zaragoza, pp. 279-297.
- ANDRÉS, F. (1985): La fábrica de cerámica de Alcora. Algunas reflexiones sobre su arrendamiento en 1750. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXI, Castellón de la Plana, pp. 261-275.
- ANSÓN, M. C. (1999-2000): La herencia paterna de Pedro Pablo Abarca de Bolea, X Conde de Aranda. En FERRER (dir.): *El conde de Aranda y su tiempo*, vol. II. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 151-187.
- AYERS, J., BOSTON, D., CHARLES, R. (1977): *World ceramics: an illustrated history*. The Hamlyn Publishing Group Limited. Londres, 352 pp.
- BATLLORI, A., LLUBIÀ, LI. M. (1949): *Cerámica catalana decorada*. Llibreria Tuebols, Barcelona, 178 pp.
- BERLINER, R. (1928): *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Editorial Labor, Madrid, 3 vols.

- BERTI, G., ROSELLÓ, G. (1993): *Naves andalusíes en cerámicas mallorquinas*. Dirección General de Cultura, Palma de Mallorca, 69 pp.
- CALVO, P., JODA, B. (2007): Exequias y proclamaciones: causa del «género Álvaro» en la Real fábrica del conde de Aranda. *Millars: espais i història*, 30, Barcelona, pp. 29-41.
- CASANOVAS, M. A.<sup>a</sup> (coord.) (2007): *Talaveras de Puebla, cerámica colonial mexicana. Siglos XVII a XXI*. Museu de Ceràmica de Barcelona, Barcelona, 142 pp.
- CIRICI, A. (1977): *Cerámica catalana*. Ediciones Destino, Barcelona, 486 pp.
- CODINA, E. (1946): Artistas y artesanos del siglo XVIII en la villa de Castellón: noticias referentes a sus obras. *Sociedad Castellonense de Cultura*, 22, Castellón de la Plana, 65 pp.
- COLL, J. (2009): *La cerámica valenciana. (Apuntes para una síntesis)*. Asociación Valenciana de Cerámica, Valencia, 302 pp.
- CONNORS, M., JOSÉ I PITARCH, A. (2005): La colección de cerámica de Alcora. *The Hispanic Society of America*. Fundación Blasco de Alagón, Castellón de la Plana, pp. 143-368.
- D'ALBIS, J. (1986): Chronique de la porcelaine, Limoges-Alcora ou les tribulations d'un porcelainier en Espagne. *Estudis Castellonencs*, 3, Castellón de la Plana, pp. 583-588.
- DÍAZ, E., PERÍS, J., PORCAR, J. L. (1996): *Alcora, un siglo de arte e industria*. Fundació Bancaixa Castelló, Castellón de la Plana, 297 pp.
- DUCRET, S. (1962): *Porcelaine de Saxe et autres manufactures allemandes*. Office du Livre, Fribourg, 453 pp.
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M. (1919): *Historia de la cerámica de Alcora*. Imprenta Fortanet, Madrid, 564 pp.
- ESTALL, V. (1997): *La industria cerámica en Onda. Las fábricas. 1778-1997*. Ajuntament d'Onda, Onda, 102 pp.
- FEIT, A., FEIT C. (2012): *Spanische Fayencen: xv. bis xix. Jahrhundert*. Hirmer Verlag, München, 576 pp.
- FOUREST, H. P. (1980): *La faïence de Delft*. Office du Livre, Fribourg, 201 pp.
- FRANCH, R. (1999): El comercio y el problema de las instalaciones portuarias. En FURIÓ, GARCÍA MASILLA, MARTÍ (COORDS.): *Historia de Valencia*. Valencia, pp. 352-353.

- FROTHINGHAM, A. W. (1945): Manufacture of creamware at Alcora. *Notes Hispanic*, Nueva York, pp. 71-94.
- FROTHINGHAM, A. W. (1970): Vicente Álvaro pintor de porcelana en Alcora. *Archivo Español de Arte*, 171, Madrid, pp. 329-338.
- GONZÁLEZ, C. (2003): *Talaveras*. Editorial Antiquaria, Madrid, 525 pp.
- GRANGEL, E. (2000): *Museu de ceràmica de l'Alcora, noves adquisicions 1.998-2.000*. Ajuntament de l'Alcora, Alcora, 109 pp.
- GRANGEL, E. (2010): *La ceràmica i la mort. Làpides sepulcrals del Museu de Ceràmica de l'Alcora*. Ajuntament de l'Alcora, Alcora, 14 pp.
- GRANGEL, E., FALCÓ, V. (2003): *La ceràmica olvidada: los Nomdedéu, alfareros en l'Alcora durante 300 años*. Ajuntament de l'Alcora, Alcora, 115 pp.
- GRANGEL, E., ROIG, T. (2004): *L'escultura a la Reial Fàbrica del comte d'Aranda*. Ajuntament de l'Alcora, Alcora, 154 pp.
- GUAL, E. (1998): *El sistema ornamental de la ceràmica de Alcora*. Diputació de Castellón, Castellón de la Plana, 268 pp.
- GUILLEMÉ, D. (1995): *La faïence fine française. 1750-1867*. Éditions Massin, París, 138 pp.
- GUILLEMÉ, D. (1999): *Histoire de la faïence française. Strasbourg et Niderviller. Sources et rayonnement*. Éditions Massin, París, 167 pp.
- JOSÉ I PITARCH, A. (2005): La real fàbrica de loza de Alcora durante las casas de Aranda y de Híjar (1727-1858). En CONNORS, JOSÉ I PITARCH (coords.): *La colección de ceràmica de Alcora. The Hispanic Society of America*. Fundación Blasco de Alagón, Castellón de la Plana, pp. 21-101.
- JULIEN, L. (1991): *L'art de la Faïence à Moustiers*. Éditions Édisud, Aix-en-Provence, 255 pp.
- LAHAUSOIS, C. (1998): *Faïences de Delft*. Réunion des musées nationaux, París, 311 pp.
- LAMBÁN, J. (2006): *Sèvres, 1740*. Diputació Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 433 pp.
- MAÑUECO, C. (1999): *Manufactura del Buen Retiro*. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 543 pp.
- MAÑUECO, C. (2003): *Ceràmica de Alcora (1727-1827). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Educación, Madrid, 102 pp.

- MAÑUECO, C. (2006): *Un siglo de cerámica de Alcora en el Museo Arqueológico Nacional (1727-1827)*. Ministerio de Cultura, Madrid, 156 pp.
- MÍNGUEZ, V. (2001). *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 345 pp.
- MORENO, P. (1998): Genealogía y patrimonio de la casa de Aranda. En *El Conde de Aranda*. Diputación General de Aragón, Zaragoza, pp. 37-54.
- OLAECHEA, R.; FERRER, J. A. (1998): *El Conde de Aranda: mito y realidad de un político aragonés*. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 478 pp.
- OLUCHA, F. (1987-1988): Noves dades per la història de la fàbrica de ceràmica d'Alcora. *Estudis castellonencs*, 4. Diputació de Castellón, Castellón de la Plana, pp. 365-373.
- PÉREZ CAMPS, J. (2001): *Los azulejos de la casa de los Huerta*. Diputación de Valencia, Valencia, 37 pp.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1991): *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, rococó y academicismo clasicista*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 611 pp.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2005): As fábricas de azulejo da cidade de Valência. En *Cores para a Arquitectura. Azulejaria Valenciana, séculos XIII a XVIII*, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, pp. 77-145.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2006): *Pintura cerámica religiosa: paneles de azulejos y placas: fondos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí*. Ministerio de Cultura, Madrid, 394 pp.
- PLAS, S. (1996): *Les faiènces de Strasbourg et de l'est de la France*. Éditions Massin, París, 79 pp.
- PLEGUEZUELO, A. (1996): *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*. Fundación el Monte, Sevilla, 218 pp.
- PLEGUEZUELO, A. (2002): Luces y sombras sobre las lozas de Talavera. En *Lozas y azulejos de la colección Carranza*, vol. 1, Toledo, pp. 229-463.
- PRADILLO, J. M. (1997): *Alfareros toledanos*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2 vols.
- RAE (2015a): *Diccionario de la lengua española*. [En línea] <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>> [Consulta: 10 de octubre de 2015].

- RAE (2015b): *Diccionario de autoridades (1726-1739)*. [En línea] <<http://web.frl.es/DA.html>> [Consulta: 10 de octubre de 2015].
- RAY, A. (2000): *Spanish pottery 1248-1898*. V&A Publications, Londres, 544 pp.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (2009): *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, 50 vols.
- REQUIN, H. (1903): *Histoire de la faïence artistique de Moustiers*, t. 1. George Rاپilly, París, pp. 7.
- RED CHARTA (2013): Criterios de edición de documentos hispánicos (orígenes-siglo XIX) de la Red Internacional CHARTA. [En línea] <<http://www.charta.es/criterios-de-edicion/>> [Consulta: 25 octubre 2015].
- RESSÉGUIER, B. DE, SERVEL, B. (1996): *Les faïences de Moustier, Rennes*. Éditions Ouest-France, Renne, 32 pp.
- SÁNCHEZ, T., GIRAL, M. D., CASANOVAS, M.<sup>a</sup> A. (1995): *El esplendor de Alcora, cerámica del siglo XVIII*. Editorial Electa, Madrid, 156 pp.
- SÁNCHEZ ADELL, J. (1973): *Primeros años de la Fábrica de cerámica de Alcora (nuevos datos para su historia)*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 110 pp.
- SANZ DE BREMOND, A. (1999-2000): El secuestro de los Estados de Aranda en el reino de Valencia y sus consecuencias. En *El conde de Aranda y su tiempo*, vol. II, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 207-217.
- SOLER, M. P. (1987): La manufactura de Alcora y fábricas que la imitan. En ARANEGUI (coord.): *Historia de la cerámica valenciana*, vol. III, Valencia, pp. 61-136.
- SOLER, M. P. (2010): *Alcora: cerámica de la Ilustración. La colección Laia-Bosch en el Museo Nacional de Cerámica*. Pentagraf Editorial, Valencia, 252 pp.
- SUREDA, B. (2000): *Cuaderno de notas sobre cerámica (1802-1826)*. (Ed., intr. y n. por José SIERRA ÁLVAREZ e Isabel TUDA RODRÍGUEZ). Museo Municipal de Madrid, Madrid, 132 pp.
- TANODI, B. M. (2000): Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación. *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*, 3. Ciudad de Córdoba, pp. 259-270.
- TELESE, A., SALOMÓ, M., FARRÉS, F., SÁNCHEZ, M. (2002): *Les rajoles catalanes d'arts i oficis. Catàleg general (1630-1850)*. MS Editor, Barcelona, 479 pp.
- TODOLÍ, X. (1994). El reflejo metálico en la cerámica de Alcora. *Galería Antiquaria*, 113, Madrid, pp. 48-52.

- TODOLÍ, X. (1996a): Olerys en la Fábrica de Alcora. *Galería Antiquaria*, 138, Madrid, pp. 34-41.
- TODOLÍ, X. (1996b): La herencia española de Olerys. Alcora y Moustiers. *Galería Antiquaria*, 139, Madrid, pp. 36-43.
- TODOLÍ, X. (1996c): Estudio y expertización de una placa cerámica perteneciente al Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia. *Archivo de Arte Valenciano*, 77, Valencia, pp. 163-166.
- TODOLÍ, X. (1997): Proceso a Garcés, dependiente de la Real Fábrica de loza de Alcora. Tablas y Gráficos, 1.743-1.763. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIII, Castellón de la Plana, pp. 47-88.
- TODOLÍ, X. (1998): Nuevas aportaciones al estudio de la fábrica de loza de Alcora. En *Forum cerámico*, 7, Asociación de Ceramología, Agost, 79 pp.
- TODOLÍ, X. (2002): *La fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*. Asociación de Ceramología, Agost, 466 pp.
- TODOLÍ, X. (2005): *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, 20 pp.
- TODOLÍ, X. (2006): *Análisis crítico de la «Historia sucinta de la Fábrica de Loza fina en Alcora desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805 por D.º Joseph Delgado, Intendente de la misma»*. Amigos del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia, 117 pp.
- TODOLÍ, X. (2007): A propósito del texto de Codina: Aportación documental a la historia de la Real Fábrica de Loza Fina de Alcora. *Butlletí informatiu de Ceràmica*, 92-93. Associació Catalana de Ceràmica, Barcelona, pp. 34-39.
- TODOLÍ, X. (2008a): Pleito por la venta en Zaragoza de lozas de Alcora 1804. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 98-99. Associació Catalana de Ceràmica, Barcelona, pp. 52-61.
- TODOLÍ, X. (2008b): La fábrica de cerámica del conde de Aranda de Alcora: evolución del edificio y organización de los espacios durante el siglo XVIII. En *El azulejo, evolución técnica: del taller a la fábrica. Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología celebrado en el Museo del Azulejo "Manolo Safont"*. (Onda, 2006), Onda, pp. 171-179.

- TODOLÍ, X. (2009): Biografía de los 68 personajes más relevantes de la Fábrica de cerámica del conde de Aranda. En *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- TODOLÍ, X. (2010): La fábrica de cerámica del conde de Aranda: de la copia al revival. En GONZÁLEZ (ed.): *Renacimientos: la cerámica española en tiempos de Ruiz de Luna. Actas del XIII Congreso anual de la Asociación de Ceramología. (Talavera, 2008)*, Cuenca, pp. 181-196.
- TODOLÍ, X. (2011): El rostro solar en la cerámica de Alcora. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 100, Associació Catalana de Ceràmica, Barcelona, pp. 78-95.
- TODOLÍ, X. (2013): Alcora: Grutescos versus grotescos. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 105-106. Associació Catalana de Ceràmica, Barcelona, pp. 124-141.
- TODOLÍ, X. (en prensa): La porcelana en Alcora: estado de la cuestión. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, Associació Catalana de Ceràmica, Barcelona.
- VAN LEMMEN, H. (1997): *Cèramiques de Delft*. Èditions Anthèse, Arcueil, 224 pp.
- WILHELM, P., REBER, H. (1980): *La porcelaine européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Office du Livre, Fribourg, 319 pp.





**X**imo Todolí Pérez de León nace en Cocentaina (Alicante) en la primavera de 1948. Cursa estudios de bachillerato en el Instituto Padre Eduardo Vitoria, de Alcoy. Entre 1968 y 1976 cursa estudios universitarios en el Instituto Químico de Sarriá de Barcelona y en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Valencia, donde obtiene la licenciatura en Ciencias Químicas.

En 1978 instala en la capital valenciana *el gerró*, tienda-taller de cerámica. De formación ceramista autodidacta, presenta su obra de corte tradicional en exposiciones individuales y colectivas. En 1982 y 1983 obtiene sendos premios en el Concurso Nacional de Cerámica de Alcora con dos composiciones de azulejos titulados *San Vicente Ferrer* y *Vista de Valencia en 1800*, respectivamente. En 1985 se incluye su obra en el libro *Cerámica en Valencia*. Ese mismo año, *el gerró* se reconvierte en tienda de antigüedades especializada en cerámica tradicional antigua, donde compatibiliza su profesión de anticuario con su labor investigadora centrada en el estudio histórico-artístico de la cerámica manufacturada en la fábrica de cerámica del conde de Aranda, instalada en Alcora en 1727, de la que, utilizando fuentes documentales y bibliográficas, ha publicado diversos trabajos desde 1994. El último día del año 2000 se le dedica la sección «Vida y huella» del diario valenciano *Las Provincias*.

Miembro de la Asociación de Ceramología, sus estudios sobre esta importante manufactura nacional son publicados en revistas y boletines como: *Galería Antiquaria*, *Archivo de Arte Valenciano*, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, *Anticuarios*, *Forum Cerámico de la Asociación de Ceramología* y *Butlletí Informatiu de Cerámica de la Associació de Cerámica Decorada i Terrissa*.

Entre sus trabajos publicados cabe destacar sus monografías: *La fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*, que, editado por la Asociación de Ceramología (Agost) en 2002, se presenta en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia, en el Museo de Cerámica de Barcelona del Palacio de Pedralbes, en el Museo de Cerámica de Alcora y en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid; *Estudio de un aguamanil de la fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora*, editado por la Associació d'Amics del Museu de Cerámica de l'Alcora en 2005 y presentado ese mismo año en el Museo de Cerámica de Alcora y *Análisis crítico de la Historia sucinta de la fábrica de loza fina de Alcora desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805, por D. Josef Delgado, intendente de la misma*, editado por la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia en 2006, donde proyecta la evolución virtual del edificio fabril durante el siglo XVIII.

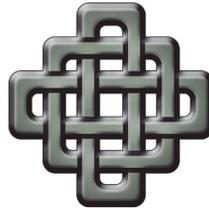
En 2006 presenta en el XI Congreso de la Asociación de Ceramología, celebrado en el Museu del Taulell de Onda, la comunicación «La fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora: evolución del edificio y organización de los espacios durante el siglo XVIII».

En los años 2006 y 2007 elabora, por encargo de la Real Academia de la Historia de Madrid, la biografía de los 68 personajes más relevantes de la manufactura alcoreña para el *Diccionario Biográfico Español*.

En 2008 pronuncia en la Escuela Superior de Cerámica de Alcora, la conferencia de clausura del curso escolar que versa sobre «La importancia de las fuentes documentales y su difusión en el estudio de la fábrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora». Ese mismo año presenta en el XIII Congreso de la Asociación de Ceramología, celebrado en el Centro Cultural Rafael Morales de Talavera de la Reina, la comunicación «La fábrica de cerámica del conde de Aranda: de la copia al revival».

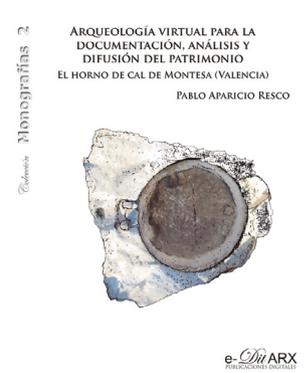
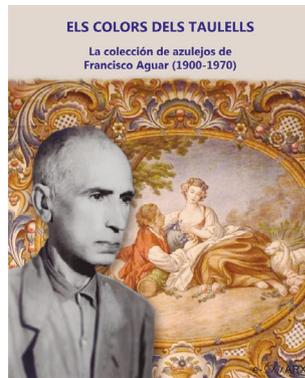
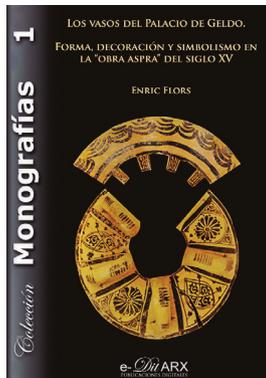
Invitado para colaborar en la revista especial, n.º 100, del *Butlletí Informatiu de Ceràmica de Barcelona*, escribe el artículo «El rostro solar en la cerámica de Alcora».

Actualmente está dedicado al estudio y catalogación de la colección de cerámica de Alcora perteneciente al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia.



Este libro se editó en noviembre de 2015.  
Año Internacional de la Luz  
y las Tecnologías Basadas en la Luz.

### Otros libros de esta línea editorial:









e-*Dit* ARX  
PUBLICACIONES DIGITALES