



**UNIVERSITAT
JAUME•I**

**TREBALL FI DE GRAU.
GRAU EN HISTÒRIA I PATRIMONI.**

**La Real Fábrica del conde de Aranda en Alcora:
El programa ilustrado reflejado en sus piezas.**

REALITZAT PER: Eva Calvo Cabezas.
TUTORITZAT PER: Inmaculada Rodríguez Moya.

**UNIVERSITAT JAUME I
CURSO 2013-2014**
Castelló de la Plana, 19 de juny del 2014.

Paraules clau:

Conde de Aranda, Loza fina, Alcora, Reales Fábricas, Historia del Arte, Iconografía, Emblemática, Cerámica, Ilustración.

Índice:

I. Agradecimientos.....	04
II. Resumen/Resum.....	05
III. Abstract.....	06
IV. Introducción.....	07
V. Contenido:	
1. Contexto histórico y artístico.....	09
2. Reales Fábricas y manufacturas de loza fina y porcelana.....	11
2.1 Reales Fábricas y manufacturas europeas.....	12
2.2 Reales Fábricas y manufacturas españolas de loza fina y Porcelana.....	14
2.3 Reales Fábricas y manufacturas valencianas.....	18
3. La Real Fábrica de Alcora y los condes de Aranda.....	21
3.1 Los condes de Aranda como figuras ilustradas.....	22
3.2 La fundación de la Real Fábrica de Alcora por el IX conde de Aranda....	23
3.3 La aplicación de las ideas ilustradas del siglo XVIII a la organización de la Fábrica.....	25
4. Estudio iconográfico de las decoraciones de la Fábrica de Alcora.....	31
4.1 Motivos de importación.....	32
4.2 Motivos de influencia oriental.....	33
4.3 Motivos que reflejan acontecimientos históricos.....	34
4.4 Motivos devocionales.....	34
4.5 Motivos heráldicos.....	35
4.6 Elementos simbólicos.....	36
4.7 Elementos alegóricos.....	37
4.8 Motivos inspirados en la literatura.....	37

5. Líneas de investigación futuras.....	38
6. Conclusiones.....	41
VI. Bibliografía.....	46
VII. Anexos.....	60
VII.1 Catálogo de piezas.....	61
VII.2 Ilustraciones.....	90
VII.3 Documentos transcritos.....	103

*A Patri por guiarme en el camino,
a Josep por acompañarme,
a Víctor por darme las alas
y a ti Miriam por creer en mí, por ilusionarme, por enseñarme a soñar y sobre todo
por ser mi más bonita casualidad.*

II. Resumen/Resum.

El estudio que se presenta a continuación gira en torno a la producción artística, en loza fina y porcelana, que Don Buenaventura Pedro Abarca, IX conde de Aranda, inició en la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana en Alcora, y que determinó el porvenir en la historia de la cerámica valenciana.

En el presente trabajo se realiza un breve estudio sobre el funcionamiento de las manufacturas de loza y porcelana más importantes durante el siglo XVIII en Europa y en el Reino de Valencia, para centrarse en el análisis de la Real Fábrica de Cerámica y Porcelana de Alcora. Asimismo, se realiza una revisión sobre el carácter ilustrado tanto del IX conde de Aranda como de su hijo, Don Pedro Pablo, X conde de Aranda, y de cómo las ideas avanzadas de ambos inspiró, en sus respectivas épocas, a la decoración alcoreña.

Para ello, se han seleccionado una serie de elementos iconográficos de gran relevancia que, a nuestro entender, fueron un claro ejemplo de cómo la producción artística, de la Real Fábrica condal, estuvo condicionada por el contexto social e histórico de la época. Por lo que el presente trabajo es una aproximación a la interpretación simbólica de los trazos de pincel en las piezas que los maestros alcoreños plasmaron sobre el esmalte de estas magníficas piezas.

L'estudi que es presenta a continuació gira entorn de la producció artística, en porcellana, que Don Buenaventura Pedro Abarca, IX comte d'Aranda, va iniciar a la Reial Fàbrica a l'Alcora, i que va determinar el futur en la història de la ceràmica valenciana.

En el present treball es realitza un breu estudi sobre el funcionament de les manufactures de porcellana més importants de tot Europa del segle XVIII i del Regne de València. L'estudi es centrarà més concretament en l'anàlisi de la Reial Fàbrica del comte d'Arandade l'Alcora, que va obrir les seues portes en l'anys 1727. Així mateix, es realitza una revisió sobre el caràcter il·lustrat tant del IX comte d'Aranda com del seu fill, Don Pedro Pablo, X comte d'Aranda, i de com les idees avançades d'ambdós van inspirar, en les seves respectives èpoques, a la decoració alcorina.

Per a això, s'han seleccionat una sèrie d'elements iconogràfics de gran rellevància que, al nostre entendre, van ser un clar exemple de com la producció artística, de la Reial Fàbrica comtal, va estar condicionada pel context social i històric de l'època. Pel que el present treball és una aproximació a la interpretació simbòlica dels traços de pinzell en les peces que els mestres alcorenyes van plasmar sobre l'esmalt d'aquestes magnífiques peces de porcellana.

III. Abstract.

This study focuses on the artistic production of Chinaware and Porcelain in the Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana in Alcora, that was founded by the 9th Count of Aranda, Don Buenaventura Pedro Abarca. This production determined the future of the Valencian ceramics history from 18th century onwards.

The first aim of this study is to analyze briefly the way the most important Factories in Europe along the 18th century, including the Spanish ones, operated. Then, we focused on that in the Kingdom of Valencia, and finally we go deeply into the analysis of the Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora. Furthermore, we do a

review on the Enlightenment thought of the 9th Count of Aranda and his son, Don Pedro Pablo, 10th Count of Aranda. Their advanced ideas inspired in their respective eras the ornamentation of the chinaware in Alcora's Factory.

In order to reach this last goal, we have done a selection of some iconographic motifs that we consider more relevant. They are, in our opinion, determined by the social and historical context of the time. To sum up, this study is an approach to the symbolical interpretation of the brush strokes that the Alcora's master painters did on the enamel of this magnificent chinaware pieces

IV. Introducción

El trabajo que a continuación se presenta gira en torno al estudio de las piezas de vajillas realizadas en la Real Fábrica del conde de Aranda y analiza la organización de la ésta. Por lo tanto, tendrá como objetivo mostrar cómo las ideas ilustradas del IX y X conde de Aranda se vieron reflejadas en la creación artística de la loza fina de Alcora. Para ello, se ha dividido el Trabajo Final de Grado en diferentes apartados en los que se plantea una revisión del contexto histórico y artístico desde lo más general a lo más concreto.

La metodología que se ha empleado para realizar esta investigación es la Historia de la Cultura, un método que tiene en cuenta diferentes corrientes historiográficas de la Historia del Arte para realizar un análisis lo más completo posible, y que tiene en cuenta aspectos históricos, sociales, culturales, económicos, además de los puramente artísticos. Es decir, se partirá del análisis realizado a una serie de publicaciones y documentos históricos, se examinará su contenido y se buscará vincular a las piezas físicas sobre las que gira nuestra investigación. Finalmente, se tendrá en cuenta el

contexto histórico y social, para dotar de significado los diferentes documentos, a los referentes literarios y documentales, y para comprender toda la significación de los mismos, su trascendencia y su importancia en el marco histórico y político.

En el primero de los apartados se mostrarán los diferentes acontecimientos históricos que llevaron a la proliferación de una serie de manufacturas con protección real a lo largo del viejo continente. Asimismo, se hará referencia al papel principal de sus mecenas y de los estilos artísticos que les influyeron. En el segundo apartado se adentrará en las reales fábricas o manufacturas de loza fina y porcelana que se extendieron a lo largo de toda Europa y España, para finalizar en las del Reino de Valencia. En este apartado destacaremos la Fábrica del conde de Aranda en Alcora como el inicio de una época de esplendor de la cerámica valenciana que llega hasta nuestros días.

En el cuarto apartado se detallará la creación y funcionamiento de la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora, y el programa ilustrado que tanto el fundador como su hijo, IX y X conde de Aranda respectivamente, aplicaron a la manufactura que abrió sus puertas en 1727 en el condado del Alcaatén. Tras ello, un quinto apartado estará destinado al estudio iconográfico de las piezas decoradas que, como se intentará mostrar, parecen condicionadas por el contexto social e histórico del momento. La lectura iconográfica irá acompañada de un catálogo de piezas e ilustraciones en el apartado de anexos en el que se analizará el contenido simbólico o alegórico de ellas. Como sexto y último apartado de contenidos, el estudio se centrará en las posibles líneas de investigación a las que podrá dar lugar con la documentación, fuentes y piezas halladas a lo largo de la realización de este trabajo, siendo estos objetivos de investigación para un futuro TFM y una posible tesis doctoral.

En el trabajo también se muestra un apartado de conclusiones, en el que se recapitula y señala la información más interesante, puesto que consideramos que, en toda la bibliografía consultada, no hay un estudio exhaustivo del significado de la decoración alcoreña y que puede ser una línea de investigación con potencial. Tras ello, se expondrá un listado de los trabajos consultados y utilizados en el apartado de Bibliografía, finalizando con el catálogo de imágenes analizadas, con el repertorio de ilustraciones y con algunos documentos que complementan el texto de este TFG.

V. Contenido

2. Contexto histórico y artístico.

Durante los últimos años del siglo XVII e inicios del siglo XVIII tuvieron lugar una serie de acontecimientos históricos que provocaron un cambio en la sociedad europea. Todo ello fue acompañado con una nueva corriente estética que fue motivada, o reforzada, por un aumento del consumo en las clases altas de la sociedad. El gusto por el lujo y la ostentación quedó reflejado en el aumento de la demanda de tapices, orfebrería y cerámica en general que demostraba el prestigio de quienes los poseían (Díaz et al., 1996: 13). En este mismo momento, se inició un atractivo por el arte considerado en la China del momento como el de mayor atractivo artístico, la Porcelana.¹ Este producto precisaba una técnica depurada que encarecía tanto su precio, que se convirtió en producto exclusivo de la corte y de la nobleza, llegando a ser reflejo del poder económico y del prestigio de quienes la poseían (Sigüenza, 2009: 5).

¹ En oriente la porcelana alcanzaba el mismo estatus que en occidente recibían la pintura y la escultura, por lo que llegó el día que la escasa atención ofrecida por Europa hacia la porcelana dejó de ser eclipsada por la atracción tradicional hacia la seda.

Se podría admitir que el siglo XVIII estuvo caracterizado por los cambios estéticos y formales de una sociedad que orientaba su mirada hacia el país que marcaba tendencia en esos mismos momento, Francia (Hernando, 1999: 329). En este sentido, encontramos cómo durante la época previa a la que trata este estudio hubo importantes cambios para el artista quien, hasta el instante, había trabajado de manera aislada en talleres o gremios. La implantación de Academias, en la época en la que se desarrolla el trabajo, se constituyó cómo un sólido marco institucional para el desarrollo de la teoría del arte, siendo en la Francia de Luis XIV (1638-1715) donde se llevó a cabo la oficialización de la Academia y se puso fin a la autoridad de los gremios sobre los artistas. Una vez más, se observa cómo Francia se convierte en prototipo a seguir tanto en los modelos estéticos como en la forma de llevar a cabo la formación de los artistas.² Así quedó reflejado en la adaptación de la loza fina y la porcelana,³ las cuales, por su facilidad moldeable, se acomodaban a la perfección a la moda de las piezas de mesa – conocidas como “a la francesa”– que se había impuesto en el setecientos: bandejas, mancerinas, chocolateras, mangos de cuchillos, azucareros, saleros, asas, vinagreras, platos de diferentes tamaños, etcétera (Álvaro, 2005a: 283).

Todos estos nuevos cambios en la sociedad se vieron fuertemente reforzados cuando los propios monarcas y la alta nobleza empezaron a verse atraídos por estas

² El modelo de academia artística estatal que acabaría implantándose en España en la segunda mitad del siglo XVIII fue el de inspiración francesa. La fundación definitiva de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que sería la cabeza y modelo del resto de instituciones académicas que posteriormente surgieron en el país, tuvo lugar el 12 de abril de 1752. Aunque antes de esta fecha hubo mucha preparación, e incluso que existieron algunos precedentes además de los ya señalados, como los de Francisco Meléndez en 1726 y Juan Domingo Oliveri en 1741

³ La loza es el nombre que recibe el material que no alcanza el punto de vitrificación que caracteriza la porcelana dura. Su calidad es poco compacta, dura, de textura mate y generalmente permeable a los líquidos (Guayo, 1994: 117). Ahora bien, cuando hablamos de cerámica, debemos diferenciar dos tipos de producción: por un lado, se encuentra la cerámica arquitectónica, es decir, la que se utiliza para el revestimiento y decoración de una superficie arquitectónica: el azulejo. Por otro lado, hablamos de la loza fina, con mayor trabajo de decoración y con una técnica más precisa, son las conocidas como vajillas, que estaban formadas por gran diversidad de piezas entre las que encontramos, tanto las de uso de mesa, como las de uso funerario, lúdico, etcétera (Álvaro, 2005b: 349).

nuevas modas artísticas. Así se convirtieron en los grandes mecenas, e incluso fueron los impulsores de manufacturas que buscaban distinguirse del resto con su impecable técnica. Para conseguir esta preciada distinción se llevaron a cabo una serie de programas ilustrados, muy avanzados para aquellos años, que iremos mostrando a lo largo del estudio.

Tal vez la clave del éxito del momento fue, además de que se combinaron una serie de factores que lo hicieron posible, la aplicación de un nuevo sistema económico conocido como el *colbertorismo*, en el que el Estado tomaba parte –de forma directa o indirecta– de la economía del país, creando o apoyando manufacturas reales, fortaleciendo el comercio de aduanas, repartiendo privilegios y exenciones, etcétera. Así pues, la nobleza con ganas de cambio se vio fuertemente respaldada por la Corona y ello le motivó a llevar adelante el proyecto.

3. Fábricas y manufacturas reales de loza fina y porcelana.

La nueva doctrina económica que tan bien había funcionado en la Francia durante el reinado de Luis XIV, es decir, durante los siglos siglo XVII-XVIII, fue aplicándose en otros lugares del viejo continente. El sistema consistía en la inversión de capital real y protección real, o capital particular y protección real para crear manufacturas que abastecieran de material al propio país. Para que éstas funcionasen, y para animar la inversión de las altas clases de la sociedad, se les dotaba de una serie de exenciones y privilegios que garantizaban un buen funcionamiento, de ahí que se conocieran por el nombre de Reales Fábricas o manufacturas reales. De este modo, empezaron a fundarse diferentes fábricas como la conocida como Manufactura de Gobelinos (1662) en París

dedicada a trabajos textiles. La idea incluso cruzó el océano y se instaló en las nuevas ciudades del continente americano, como fue la Real Fábrica de Aguardiente en Guayaquil y la de Tabacos en México entre otras.

3.1. Reales Fábricas y manufacturas europeas de loza fina y porcelana.

Todo este nuevo movimiento fabril que fue, en muchas ocasiones iniciativa de los propios monarcas absolutos o de sus ministros de confianza, trajo consigo un tráfico de materiales de lujo, puesto que fueron éstos los productos más fabricados en estas nuevas manufacturas. Así encontramos como proliferan las Reales Fábricas de cristales, tapices, sedas, abanicos y porcelanas entre muchos otros productos de consumo para los diferentes palacios.

Por lo que respecta a las fábricas y manufacturas reales de loza fina y porcelana europeas, cabe destacar, por su importancia, a la Manufactura de Meissen de principios del siglo XVIII. Esta población alemana se convirtió en la cuna de la porcelana europea, y el lugar desde el que se difundió su secreto por todo el continente. Su gran importancia fue debida a dos factores: por un lado, allí trabajaban una serie de expertos que dieron con el secreto de la porcelana; en segundo lugar, se vio favorecida por la protección del rey de Polonia, Augusto II el Fuerte, quien se convirtió en su verdadero mecenas (Sigüenza, 2009: 5).

Por otro lado, también encontramos la producción artística de Moustiers que debemos realzar, no solo por la calidad de sus productos, sino porque sus decoraciones influyeron en gran medida en la loza fina, porcelana y cerámica en general que se realizó en España. Así se puede encontrar los elementos patrióticos, tales como escudos, banderas, etcétera, tan característicos de Francia y que fueron muy utilizados en la

decoración de la loza fina alcoreña, llegando incluso a ser los protagonistas de la serie denominada “trofeos” o “fanfare” [Ilust. 2] (Oña, 1941: 8).⁴ De igual forma, los conocidos como “chinescos” que fueron motivos muy frecuente en el reinado de Luis XV,⁵ también fueron empleados en las piezas que el pintor Soliva realizó en Alcora al igual que sucedió con las mujeres, de gran belleza, conocidas como las *Madamitas*.

Como no podía ser de otra forma, Francia contó con más de una manufactura de loza fina y porcelana. Así encontramos la famosa Manufactura de Vincennes, fundada por Luis XV y Madame de Pompadour en 1740, que posteriormente se trasladará a Sèvres y será bajo este nombre, Real Fábrica de Sèvres, como será conocida en la Historia. De igual modo, la propia ciudad de París también creará su propia manufactura de confección de porcelana, la Fábrica de la Reina, lugar al que el propio conde de Aranda mandó a sus becarios, Cristóbal Pastor y Vicente Álvaro, para que se formaran en las últimas técnicas. Ello sugiere que en las últimas décadas del siglo XVIII era una de las factorías que estaban marcando tendencia en el mercado aunque, a consecuencia del estallido de la Revolución Francesa, fue completamente destruida por el pueblo francés.

Inglaterra tampoco se quedó atrás en la producción cerámica y basó su composición en la tierra de pipa,⁶ siendo Tomás Astbury su cabeza pensante. El empleo de esta nueva técnica y el auge que estaba experimentando la cerámica, llevaron a que, durante el siglo XVIII, se abrieran numerosas manufacturas a lo largo de toda su

⁴ Es una serie que está caracterizada por elementos de guerra como son los estandartes, cañones, escudos, espadas, instrumentos musicales, etcétera. Este tipo de decoración fue utilizada para realzar el patriotismo nacional. Tras la guerra de la independencia, surgió un nuevo brote en las diferentes manufacturas nacionales (Grangel, 2000: 28)

⁵ Son decoraciones de clara influencia oriental, que llegaron a Europa en el siglo XVII con la compañía Holandesa de las Indias Orientales. A estas también se les suman las representaciones de personajes grotescos y de animales imaginarios y/o exóticos, que los viajeros del mundo dibujaron tanto de oriente como de América y África.

⁶ Se trataba de una arcilla fina, mezclada con sílex, calcina y pulverizado.

geografía. Entre otras, la fundación de fábricas en Burslem, Newport, Hanley, Liverpool, Fulham, Castleford, etcétera. Pero fue la de los hermanos Green, en Leeds, la que alcanzó un mayor éxito e inundó de tierra de pipa los mercados del continente europeo (Oña, 1955: 112).

Para finalizar, cabe destacar la cerámica italiana, puesto que este lugar, al igual que parte del Reino de Valencia, disponía de una gran riqueza en materia prima que se convirtió en la principal motivación para que florecieran diferentes manufacturas que, una vez más, buscaron situarse a la altura del resto de Europa. Entre ellas, la fundada por su hijo y sucesor en el reino de las Dos Sicilias, Fernando I, en Portici, y que posteriormente fue trasladada a Nápoles (Oña, 1955: 114).

3.2. Reales Fábricas y manufacturas españolas de loza fina y porcelana.

La situación española a lo largo del siglo XVIII vino marcada por una serie de acontecimientos históricos que dieron lugar a una profunda crisis política y económica. El siglo finalizó con el nombramiento de Felipe de Borbón, hijo de Luis de Borbón y María Ana de Baviera, como heredero de la corona española por Carlos II: «declaro ser mi sucesor, en el caso que Dios me lleve sin dejar hijos, al Duque de Anjou, hijo segundo del Delfín, y como tal le llamo a la sucesión de todos mis reinos y dominios sin excepción de ninguna parte de ello» (López-Cordón, 2000: 67). Con su llegada a la corte se inició una etapa en la que la economía, la política, el pensamiento, el arte y, en definitiva, todo el extracto sociocultural, reflejaron, de forma evidente, la influencia de la Ilustración Francesa.

En lo que respecta a la proliferación de manufacturas reales en España fue algo mucho más complejo que en otros lugares. La idea sobre el papel fue muy interesante y

atractiva, pero la puesta en práctica no encontró más que inconvenientes en las zonas del interior de la península a causa de unas vías de comunicación y unas redes de transporte bastante desfavorables para el traslado de productos. En cambio, fue mejor aceptada en las tierras bañadas por el Mediterráneo y en la costa del sur de España, puesto que vieron en sus puertos el lugar idóneo para la salida y entrada de mercancías. A todos los inconvenientes citados, se le sumó la poca implicación de la nobleza en el nuevo proyecto económico. Ésta, a diferencia de la francesa, prefirió seguir cosechando sus ingresos anuales con el método tradicional, es decir, a través de las rentas de tierra y de sus derechos jurisdiccionales (Díaz et al., 1996: 21).

Aunque todo lo dicho previamente caracterizó todo el proceso de creación de manufacturas durante el siglo XVIII, existió una excepción en la ciudad de Madrid y en las tierras colindantes, puesto que el lugar sí que disponía de unas buenas vías de comunicación, tanto con sus países vecinos (Portugal y Francia), como con los puertos marítimos más importantes de España (Barcelona, Valencia, Sevilla, etcétera).

La primera Real Fábrica de loza fina y porcelana que empezó a funcionar dentro de las fronteras españolas y la que más influyó a partir de su creación, fue la que el IX conde de Aranda inauguró en su señorío del Alcaatén en 1727. Su contribución fue tan notoria durante el siglo XVIII, tanto en España como en Europa, que se convirtió en fuente de inspiración de otras factorías que habían sido fundadas con mucha anterioridad. Por ejemplo la cerámica de Talavera, la cual, tras superar los acontecimientos históricos que marcaron el final del siglo XVII, luchó para adaptarse a los nuevos mecanismos y nuevas tendencias del momento. Entre estos nuevos cambios se encontró la «creación de series nuevas inspiradas en los motivos alcoreños» (Hernando, 1999: 333) y contratación de ceramistas provenientes de Alcora, como fue el caso de José Causada, quien importó las grecas de encaje, entre otros motivos, a la

producción de Talavera (Escrivá de Romaní, 1919: 53). A él le siguieron la familia Nebot y José Ochando, quienes no solo participaron en la producción de Talavera, sino que también están documentados sus trabajos en talleres de la ciudad de Toledo (Coll, 2008: 165). El mismo caso ocurrió con la loza del Puente del Arzobispo (Toledo), manufactura que abrió sus puertas en el siglo XVII y que se adaptó a las tendencias de la nueva época para sobrevivir. Para ello siguió la línea de la producción alcoreña, pero de forma distinta a la de Talavera; no buscó copiar elementos, sino que tomó y asimiló elementos decorativos que funcionaban muy bien en la fábrica del conde de Aranda y los modificó hasta el punto de convertirlos en propios (Oña, 1941: 8).

A todos estos casos previamente citados, de creación y adaptación, cabe añadir otro factor del que fue protagonista el propio monarca español: el traslado de una manufactura que funcionaba previamente fuera de las fronteras a dentro de éstas. Carlos IV de Nápoles, creó su propia fábrica de porcelana para abastecer de esta materia tan preciada a su corte napolitana, en un momento en el que decorar los palacios con ella era signo visible de poder y modernización. La llamada manufactura de Capodimonte fue trasladada a Madrid en 1759, cuando el monarca napolitano fue nombrado como Carlos III, rey de España. Con su mudanza, la fábrica pasó a denominarse como la Real Fábrica del Buen Retiro, siendo su producción artística de un claro gusto francés (Padilla, 1997: 30).

Con la instalación de la fábrica del monarca se inició un periodo en el que sobrevivieron dos Reales Fábricas de loza fina y porcelana importantes: por un lado, la que llevaba más de 25 años funcionando y creada por el conde de Aranda en Alcora, y por otra, la propia del monarca. Esta dualidad fabril siempre fue considerada, y sigue siéndolo por algunos historiadores, como una rivalidad activa durante toda la época en la coincidieron en constante. Bajo mi punto de vista, considero que hay muchas pruebas

que demuestran lo contrario, es decir, que cada una de ellas tenía su propio mercado y trabajó para satisfacer a un tipo de público diferente. Por ejemplo, podemos citar aquí como la fábrica del Conde utilizó un sistema de apertura de puntos de compra y venta de productos en las ciudades comerciales más importantes,⁷ es decir, la creación condal se dedicó, en gran medida, a abastecer a burgueses y aristócratas. En cambio, el único intento que se conoce de apertura de un almacén-tienda por la Fábrica del Buen Retiro para ofrecer servicio a la aristocracia fue un completo desastre, por lo que su producción se ciñó a abastecer a la casa real, a la propia corte, y no al comercio con las altas capas de la sociedad española y con las colonias americanas, como hizo la Real Fábrica de Alcora. Eso sí, ambas lucharon por hacerse con la fórmula de la porcelana durante el siglo XVIII,⁸ producto estrella de la época, pero el propio Conde nunca abandonó la producción de loza fina. Ello se debió, muy posiblemente, a decisiones motivadas por diferentes causas. Por un lado, la necesidad de vender sus productos, puesto que ni la fábrica condal tenía los mismos privilegios que la Real, ni el Conde el mismo poder económico que el monarca que le permitiera la libertad para investigar y dedicarse por completo a conseguir el material máspreciado. Por otro, la estrategia de ampliar el margen de ventas a todo el estrato aristocrático y burgués, desde los más adinerados a

⁷ Con la apertura de los puntos de compra y venta en las ciudades, no solo se extendió su producción, sino que también sirvieron como centro de influencia a los territorios próximos. Así encontramos como en Aragón, gracias a la factoría que se abrió en Zaragoza, se conservaron un gran número de piezas moldeadas en los alfares tradicionales, con motivos a imagen y semejanza de los que se realizaban en Alcora (Álvaro, 2005a: 282).

⁸ Con el inicio de la Guerra de la Independencia a España, la Real Fábrica del Retiro fue saqueada y destruida. Sus maestros se dispersaron en las diferentes manufacturas y fue así como los italianos, Pogetti y Palmera, extrabajadores ya de la reciente fábrica desaparecida, pasaron a formar parte de los jornaleros de la Real Fábrica del Conde (Escrivá de Romaní, 1919: 55), puesto que ésta, también sufrió el robo de decenas de sus piezas pero sus puertas nunca cerraron. La propagación de los trabajadores de la Real Fábrica del Buen Retiro estuvo acompañada con la salida de los moldes que daban forma a sus características figuras, por lo que a partir de ese momento nos encontraremos con piezas de idéntica forma en la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora que llevaron a la confusión de la producción (Oña, 1955: 111). Debemos matizar que la gran diferencia entre la creación de la porcelana del Retiro y de la del conde de Aranda es la diferencia de pasta utilizada para su creación. La producción del Buen Retiro se caracterizaba por la utilización de la pasta sureña para la creación de su porcelana, mientras que la del conde de Aranda se decantaba por la llamada tierra de pipa, de origen inglés, y en la que se especializarán algunos de sus operarios

los más humildes y pobres, mientras que la porcelana sólo atendía a las capas más altas y acaudaladas, minimizando drásticamente el área de comercio.

3.3.Reales Fábricas y manufacturas valencianas de loza fina y porcelana.

La gran riqueza en materia prima, arcilla, abundancia de agua y leña, en diferentes lugares de la geografía del Reino de Valencia, constata la fuerte tradición cerámica, arraigada muchos siglos antes del periodo que nos ocupa, siendo el último tercio del siglo XVII cuando alcanzó un gran auge. Por lo tanto, nos encontrábamos en una zona geográfica con fuerte tradición alfarera y que se localizaba junto al mar Mediterráneo, lugar de conexión entre puertos mercantiles que proporcionaban la idónea entrada y salida de mercancías, como bien se ha expuesto anteriormente. Todo esto fue un gran estímulo para que D. Buenaventura Pedro Abarca de Bolea Ximénez de Urrea y Bermúdez de Castro, IX conde de Aranda, Teniente coronel del Ejército Inmemorial de Castilla y Señor de las tierras de Alcalatén fundase en el pequeño pueblo de Alcora, situado en su señorío de Alcalatén, una Real Fábrica de loza fina y porcelana que no sólo cambió los modos de vida del condado, sino que influyó de modo general en el devenir artístico valenciano,⁹ como se explicará a continuación.

La creación de la manufactura del Conde no solo fue el inicio de una serie de aperturas posteriores de fábricas en la zona, sino que contribuyó a la creación de un sello propio del arte valenciano, puesto que la necesidad de contratar a artistas foráneos en los primeros años de supervivencia fabril, al igual que pasó con la academia de San

⁹ Cuando hablamos de arte valenciano, debemos hacer referencia a una serie de productos que se realizan dentro de nuestras limitaciones geográficas y que tengan unas particularidades plásticas diferentes a los que se realizan fuera de ellas. La escuela valenciana será aplicable, por lo tanto, a aquello que se realizó tras la fundación del Reino cristiano por Jaume I (Pérez, 1994: 167).

Carlos de Valencia,¹⁰ enriqueció y contribuyó a la formación de los artistas nacidos en el lugar, quienes se convirtieron en los futuros maestros e incluso fueron los creadores de nuevas manufacturas. Por ejemplo los propios trabajadores de Alcora se instalaron en Onda, Ribesalbes o Manises, e incluso algunos de ellos formaron parte de diferentes manufacturas españolas¹¹. Ello llevó a que existiera una confluencia de estilos, es decir, motivos alcorinos que eran utilizados en otros lugares y decoraciones de otras zonas que se incorporaron a la producción condal.¹² M^a Antonia Casanovas, especialista de cerámica en España, considera que la influencia de Alcora en todo el país fue “demoledora”, puesto que, no solo se copiaron sus decoraciones sino que sus operarios se convirtieron en preciados maestros (Casanovas, 1984).¹³

La influencia fabril de la Real Fábrica de Alcora también fue considerable dentro de las fronteras del Reino de Valencia. La cerámica popular valenciana fue consecuencia de la continuidad de la Real Fábrica condal, por lo que la ciudad de Valencia y sus alrededores, también vieron nacer manufacturas durante los siglos XVIII y XIX. En la actualidad, existe documentación que muestra la existencia de diversas fábricas de cerámica, aunque éstas estuvieron más especializadas en el azulejo que en

¹⁰ Así encontramos, por ejemplo a Edouard Roux, Joseph Olerys, Christian Knipffer, François Martin y Pierre Cloostermans entre otros. Todos ellos llegaron para formar parte del grupo de maestros de la real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora.

¹¹ Tenemos constancia de que el alcorino José Ferrer creó y dirigió la Fábrica de loza de Ribesalbes desde 1780 hasta, por lo menos, 1806 y que, algunos trabajadores alcorinos, también participaron en la creación artística de ella. También conocemos que, Francisco Marsal, trabajador de la fábrica condal, la abandonó para trabajar en la Fábrica de Onda, creada, más o menos, al mismo tiempo que la de Ribesalbes.

¹² Podemos ejemplificarlo con la introducción de las cubiertas blancas realizadas con estaño, que hasta entonces solo eran utilizadas en Toledo o Talavera (Coll, 2008: 166), o como los llamados “ramitos” que tanto caracterizaron la producción alcoreña fueron imitados en todos los lugares.

¹³ Todo esto queda demostrado en las piezas halladas en Talavera, con el estilo Beraín, tan característico de la producción alcoreña, que han sido fechadas alrededor de 1760 (Martínez, 1969: 31). La decoración alcoreña, no solo influyó dentro de las fronteras españolas sino también está testimoniado como las parejas de aves exóticas que tanto caracterizaron a la manufactura de Sevres de finales del siglo XVIII, ya se trabajaban en la Real Fábrica de Alcora en 1730, época en la que la primera, ni siquiera había sido fundada (Oña, 1941: 9) [Ilust. 1].

loza fina. Así lo afirmó Cavanilles en 1795, quien informaba que «de las 34 fábricas de Manises, cuatro de dedican a imitar la loza de Alcora» (Pérez, 1991b: 19). Verdaderamente interesante es el listado de operarios que llevaban a cabo la fabricación en las diferentes manufacturas valencianas, puesto que muchos de ellos tienen apellidos relacionados con los fabricantes formados en la academia del conde de Aranda, como por ejemplo Pascual Ochando y Cristóbal Villar, trabajadores de la loza de Biar que se habían formado en la academia de aprendices del conde de Aranda (Coll, 2009: 215).

Por lo que respecta a la ciudad de Valencia, existen interesantes noticias gracias a Alejandro Laborde, quien a principios del siglo XIX recorrió España para inventariar todo aquello que pudiera resultar de interés para la próxima e inminente invasión napoleónica. Laborde escribió sobre la existencia de tres famosas fábricas en la ciudad de Valencia y también dejó constancia de la existencia de otras en Alcora, Onda y Ribesalbes, destacando estas últimas sobre las de azulejos de la ciudad de Valencia, de quienes admiraba su vivo colorido, su trabajo paisajista y de figuras (Pérez, 1991b: 23). Diversa documentación que hemos localizado nos informa de que ya hay constancia del funcionamiento de Fábricas desde 1658, y de que éstas fueron cambiando de manos a lo largo de los años. Asimismo, sabemos que existía un mercado con América y que, al menos la Fábrica de la calle del Paradís de Valencia, debería ser de gran importancia puesto que hubo una demanda de azulejos desde el Palacio Real con motivo de unas obras (Pérez, 1991b: 37).

Por lo tanto, en los párrafos anteriores se constata cómo, aunque existía una fuerte actividad cerámica en el Reino de Valencia desde época medieval, a partir del siglo XVIII ésta tendrá un periodo de reactivación debido a la creación de la Real Fábrica de Alcora. Aun así, algunos historiadores critican el injusto trato que ha recibido la producción cerámica valenciana. Ya en 1908 Tramoyes Blasco se lamentaba

de la inexistencia de una historia crítica y documentada de esta actividad artística, tanto por lo que respecta a la producción de vajilla como de azulejería. Pérez Guillem, en su trabajo *La pintura cerámica Valenciana del siglo XVIII* (1991), acusa a Cavanilles de que escribió sobre la cerámica valencia sin un previo estudio *in situ* de ella, lo cual llevó a la no diferenciación entre la cerámica de Manises y la de Valencia (Pérez, 1991b: 20). No sucedió en Alcora lo mismo puesto que tanto Cavanilles como el conde de Casals, Escrivá de Romaní, escribieron sobre ésta, aunque hoy en día se haya demostrado que se han cometido errores de catalogación y de atribución de materiales tanto a la fábrica como a sus propios maestros.¹⁴

3. La Real Fábrica de Alcora y los condes de Aranda.

Con la incorporación del nuevo modelo económico, anteriormente citado, España tuvo que llevar a cabo toda una serie de reformas para poder situar el país a la altura del resto de potencias mundiales y contribuir a que éste saliera de la decadencia del siglo anterior. Para ello, el nuevo soberano trajo desde Francia a un equipo de gobierno con la intención de hacer posible la implantación del nuevo sistema y buscar la forma de que la nobleza se sintiera atraída por éste. Aunque el éxito no fue rotundo, como se ha anteriormente, sí que florecieron importantes manufacturas que siguieron el nuevo régimen monetario, como fueron las fábricas de tapices de Santa Bárbara, la de cristal de La Granja, la de porcelana del Buen Retiro y la que ocupa nuestro estudio, la Real Fábrica de Porcelana y Loza Fina de Alcora (Díaz et al., 1996: 27).

¹⁴ Pérez Guillem afirma y aporta documentación que Escrivá atribuye a Alcora un panel de azulejos realizados en Valencia y junto a éste, muchos otros han demostrado hoy en día de los errores difundidos en su trabajo.

3.1 Los condes de Aranda como figuras ilustradas.

Don Buenaventura Pedro Abarca nació en Zaragoza en 1699. Heredó por línea materna el título de conde de Aranda, el IX de la dinastía. Un condado que le fue otorgado a Don Miguel Félix de Urrea en 1460 y que fue distinguido como grande de España de primera clase por Felipe IV en 1626. Don Buenaventura era un hombre culto y rico, además de joven, cuando recibió tan alta distinción y su dedicación principal a lo largo de la vida se centró en la carrera militar, donde llegaría a conseguir el rango de teniente Coronel. El IX conde de Aranda no sólo fue recordado por su carrera militar al servicio del monarca, sino que también lo fue por la construcción de una fábrica de porcelana en la provincia de Castellón, sumándose así, a la política económica del nuevo modelo francés. Éste, junto a su hijo, consiguió que la manufactura rebasara las fronteras del país y fuera reconocida y admirada en todo el mundo, llegando a convertirse en emblema e identidad de su noble casa, así como revolucionando el pensamiento industrial español de la época.

Don Buenaventura Pedro Abarca, IX conde de Aranda, permaneció a la cabeza de la Fábrica hasta su fallecimiento a mediados del siglo XVIII. Tras éste, la manufactura pasará a manos de su hijo, Don Pedro Pablo, X conde de Aranda, quien según nos cuenta José Antonio Ferrer Benimelli, fue un avanzado de su época y por ello tuvo buenos amigos pero muchos más enemigos que miraron con recelo hacia su persona (Ferrer, 2009: 309).

Don Pedro Pablo Abarca de Bolea estudió Bolonia y en Roma. Viajó y se formó por toda Europa y llegó a ser identificado, por muchos, como un filósofo y enciclopedista. Sirvió en el ejército con el Marqués de Montemar y el general Gages. Vivió en Prusia y Portugal, puesto que Fernando VI lo nombró embajador en Lisboa. Con Carlos III obtuvo el grado de capitán general, fue nombrado gobernador

de Valencia, miembro del Consejo de Castilla y capitán general de Castilla la Nueva y durante el reinado de Carlos IV fue sustituyó a Floridablanca y fue nombrado secretario del Estado y embajador en París. Por todo ello, el X conde de Aranda fue considerado como el aragonés más ilustre y universal de su época, así como uno de los políticos más relevantes que ha tenido España en toda su historia (Ferrer, 1998).

3.2 La fundación de la Real Fábrica de Alcora por el IX conde de Aranda.

En 1726 se empezó a construir la fábrica en el borde de la cañada Real que cruza por el linde sur del pueblo, y se puso en funcionamiento un año después, en 1727. Ya en los inicios escribiría el IX conde de Aranda las ordenanzas de la fábrica, algo novedoso en España y que había importado de las manufacturas reales francesas. En ellas se concretaba la justicia, política, gobierno y economía que regirían la fábrica, o lo que es lo mismo, los deberes y derechos de los trabajadores, así como la organización, estructura y leyes internas que asistían inviolablemente en el seno de la Real Fábrica. Entre todas estas obligaciones cabe resaltar varias que demostraron el gran sentido ilustrado que ambos condes manifestaron en el funcionamiento de la fábrica, como fue la formalización del contrato de sus trabajadores, el control de los despidos para evitar el abuso de poder de quienes se encontraban en la cúspide de la producción, el establecimiento de una academia de aprendices, y muchos otros que se expondrán y se explicarán en el próximo apartado.

En los inicios de la fábrica, el IX conde de Aranda, quien tenía capacidad de legislar en el territorio, promulgó un bando en el que se reservaba todos los derechos sobre la arcilla del territorio. A raíz del descontento que esto generó entre los alfareros previamente asentados, se puso en marcha un convenio, firmado por ambas partes, en el

que se ponía un límite a la producción artesanal, de ollas y cántaros, lo que permitió a los alfareros continuar con sus labores tradicionales (Díaz et al., 1996: 31).

Del mismo modo, también se ha localizado documentación en la que se demuestra como desde su fundación el IX conde de Aranda buscó crear una red de factorías en las que consideró como ciudades más importantes para el comercio de sus materiales. Para conseguir dichas franquicias y diferentes privilegios de la Corona, el Conde alegó haber invertido en la creación y funcionamiento de la manufactura una gran cantidad económica, concretamente cincuenta mil pesos, y haber logrado dar trabajo a más de 300 personas¹⁵ (Díaz et al., 1996: 31). El modus operandi en ellas era conducido por una serie de vendedores que abastecían de productos a las franquicias a la vez que realizaban sus ventas ambulantes por todo su territorio.

Las ciudades de Barcelona, Valencia, Alicante y Cádiz disponían de estos almacenes. Ésta última, Cádiz, fue considerada la más importante de todas, puesto que desde allí se controlaba el comercio americano, del cual, la fábrica del Conde, poseía el monopolio (Todolí, 2006, 171). Zaragoza y Madrid fueron las más activas en el centro, y todavía queda constancia de la apertura de algunos almacenes, como es el caso de el que se situó en la calle Luzón de Madrid en 1791 (Álvaro, 2005a: 285). Cabría realizar aquí un matiz puesto que no todas las piezas eran transportadas por los vendedores a los puntos de compra, sino que también cabía la posibilidad de trabajar por encargo, por lo que se podían personalizar las piezas o simplemente elegir lo que se pretendía comprar al gusto propio como explica Escrivá de Romaní: «Si alguno ordenase pinturas diferentes de lo corriente dará su diseño para que esta factoría pregunte a la fábrica el sobre precio que pudiera resultar [...]» (Escrivá de Romaní, 1919: 285). Así

¹⁵ En documentación hallada en el Archivo de las Diputación de Castellón (A. D. P. en adelante), Estado de Cuentas de agosto de 1763, caja 54, documento nº 40, nos informa de que existían 200 operarios trabajando en la propia fábrica.

encontramos como aparece en el inventario de 1763 el molde de una pila bautismal (Codina, 1980: 284) [Ilust. 3], algo nada usual en sus productos, pero no por ello imposible de realizar.

La fábrica pasó por diferentes etapas, en las series pasaron de ser mucho más tupidas a mucho más decorativas en lo que respecta el trabajo de sus pinceles. En cambio, fue la evolución de la pasta trabajada, la que verdaderamente diferencie los distintos períodos. Así aparece en un principio la loza que se ha asociado a la primera etapa de la Real Fábrica, bajo la orden del IX conde de Aranda¹⁶, su fundador (1727-1743). Posteriormente, y tras un periodo de 5 años de arrendamiento, el objetivo de conseguir el material de la porcelana fue la gran obsesión del X conde de Aranda (1743-1798). Tras ello predominó el uso de la tierra de pipa, de procedencia inglesa, que caracterizó el periodo de los duques de Híjar (1798-1858), pero que se escapa de nuestra época de estudio (Escrivá de Romaní, 1919: 50).

3.3 La aplicación de las ideas ilustradas del siglo XVIII a la organización de la Fábrica.

El programa ilustrado que se llevó a cabo en el funcionamiento de la fábrica quedó más que demostrado, no sólo en las ordenanzas que se crearon y fueron modificándose y adaptándose a los diferentes tiempos, sino en una serie de iniciativas que ambos condes llevaron a cabo en el transcurso del siglo XVIII. La construcción de la fábrica fue algo verdaderamente innovador para sus tiempos y se distinguió de forma notable de la mayoría de las factorías existentes en España. Lo más notorio, a mi entender, fue la introducción en ésta de una escuela de aprendices, lo cual realzó, aún

¹⁶ Importante estudio sobre ello el que publica el Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo LXI, de 1985, en el que nos muestra como durante un periodo de 5 años la fábrica fue arrendada.

más, el carácter ilustrado del IX Conde en un principio y de su hijo posteriormente, puesto que ambos buscaron dotar a los habitantes de sus tierras de unos conocimientos de los que carecían hasta el momento.

Cuando la manufactura abrió sus puertas, se necesitaba de expertos para la formación de los aprendices, por lo que el conde de Aranda se vio en la necesidad de contratar a profesionales extranjeros, quienes se situaron en la cabeza de la academia e instruyeron al aprendizaje de dibujo,¹⁷ modelado o pintura de jóvenes entre 12 y 16 años durante un periodo de 10 años (Todolí, 1998: 10). A cambio del compromiso otorgado a la fábrica, éstos últimos recibieron una remuneración que aumentaba con el paso de los años y que incluso pudo ser incentivado con su esfuerzo, progreso e implicación. El requisito indispensable para poder gozar de tales enseñanzas era ser natural de Alcora y saber leer, escribir y contar, lo cual mostraba la idea ilustrada de que hacía gala la Real Fábrica y la importancia dada a ofrecer bienestar y progreso a su propio pueblo.

El director era quien tenía que ubicar a los aprendices en los lugares más idóneos para cada uno y el maestro de la sección era el encargado de su aprendizaje. A aquellos que iban más retrasados en las lecciones, se les otorgaban más horas de enseñanza, tanto en la Fábrica como en sus las propias casas de los aprendices cuando las puertas de la manufactura cerraban, siendo el propio maestro el encargado de ofrecerlas (Todolí, 1997: 11).

El motivo por el que el IX conde de Aranda realizó tal esfuerzo de formación venía motivado, a mi entender, por la búsqueda de una marca propia que les diferenciara del resto de manufacturas europeas y por la disminución de los costes. Así se reflejaba

¹⁷ Así fue como llegaron, en un principio, Joseph Olérys y Edouard Roux, ambos procedentes de Moustiers. Con su llegada se establecerá un estrecho contacto entre las lozas españolas y las francesas (Joliet, 2008: 28) que quedará demostrado en los diferentes motivos decorativos que compartirán ambas escuelas, como bien mostraremos a un capítulo posterior.

en los contratos de los artistas foráneos,¹⁸ donde se especificaba la obligación de atender y formar a los aprendices (Sánchez, 1973: 24). Quienes, con el paso del tiempo, se convirtieron en grandes maestros tras recibir una formación de especialización en uno de los campos concretos.¹⁹

Todo el sistema de aprendizaje, y el funcionamiento en general de la manufactura, siguió adelante cuando la Fábrica pasó a manos del X conde de Aranda, Don Pedro Pablo. Aun así, y como ya se ha explicado anteriormente, existió un periodo de 5 años en el que la fábrica dejó de estar, en parte, en manos del poder condal. Un espacio de tiempo en el que la manufactura fue arrendada, en mi parecer, de forma parcial y nunca en su totalidad. La explicación que se da a esta es la existencia de un contrato en el que, el propio X conde, elaboró una serie de cláusulas de control hacia la empresa y su producción y que el arrendador debía cumplir. Éste se comprometió a fabricar loza con la misma precisión e intachable técnica como la que se había realizado hasta el momento y, en el caso de que no se cumpliera y que su precio descendiera, debería abonar él mismo la diferencia de su importe. Del mismo modo, se le obligó a que conservar el lugar trabajo de los maestros más cualificados en el momento de su arrendamiento y a respetar todos los contratos de sus trabajadores, quienes sólo podían ser sustituidos por fallecimiento y siempre previo aviso al Conde, quien debía estar informado de todo lo que sucediera en la manufactura. Para cumplimiento de lo estipulado, el Conde nombró a un supervisor de su círculo de confianza que se encargó de que todo se cumpliera a la perfección (Andrés, 1985: 264).

¹⁸ Un claro ejemplo de ello es el de Joseph Olerys (1727-1737), procedente de la Fábrica de Moustiers, en Marsella, del que a fecha de hoy sigue siendo imposible diferenciar su producción artística realizada en Alcora con la que ejecutó en Marsella

¹⁹ Podemos citar a Julián López, Cristóbal Mascarós, Vicente Álbaro Ferrando, Cristóbal Cros, Cristóbal Pastor y José Mascarós, etcétera. (Todolí, 2006: 171).

Con la muerte de Don Buenaventura Pedro de Alcántara en 1743, y el paréntesis que supuso el periodo en el que la fábrica fue arrendada, se dio por terminada la época de la loza y se concentraron todos los esfuerzos sobre el material de moda entre las cortes y la aristocracia europea: la porcelana.²⁰ Los nuevos aires traídos por el –ahora sí–, X conde de Aranda, elevaron el prestigio y la categoría de sus fines y adaptaron las Ordenanzas –más si cabe– al pensamiento enciclopedista de la época, pensamiento del cual se sentía partícipe e involucrado. De ellas cabe destacar tres cuestiones importantes: a) la dotación subsidiaria a que podrían acogerse los trabajadores que sufrieran algún tipo de accidente en la realización de sus trabajos; b) la gratificación monetaria a quienes lograsen progresos en la obtención y dureza de las pastas porcelánicas y otras técnicas; y c) la eliminación de aquellas prácticas piadosas que antaño eran permitidas: «A nadie se le admitirá por excusa de su tardanza la devoción» (Escribá de Romani, 1919: 425). Es aquí precisamente, en las nuevas ordenanzas, donde se consta la aplicación más intensiva del pensamiento ilustrado de Don Pedro Pablo en contraposición a su padre, quien, aunque afín al movimiento, no pudo desligarse nunca de ciertos elementos religiosos.

Con la fábrica en manos del X conde de Aranda se llegó a la etapa de máximo esplendor y en la que se eleboraron las mejores piezas. Todo ello fue debido al gran empeño y confianza que el Conde depositó en el buen funcionamiento de su academia y sus alumnos más aventajados, a quienes envió en calidad de becarios a los centros artísticos más importantes del momento. Buscaba con ello hacerse con la fórmula de la porcelana, pues poseerla en aquellos días era como encontrar hoy la fórmula de

²⁰ Parece ser que Alcora, fue una de las primeras que conocieron la receta de la porcelana, incluso antes que la Real Fábrica del Buen Retiro, la de Sèvres y la de Marsella (Escribá de Romani, 1919: 54). Para ello don Pedro Pablo contrató en primera instancia a Cristian Knipffer, quien llegó y permaneció durante seis años en Alcora, pero del que no logró nada destacable.

trasformar el bruto hierro en noble oro, pero además con un valor añadido: el del prestigio frente a sus iguales.²¹

La iniciativa que se llevó a cabo con los “becarios” no sólo demostró el espíritu ilustrado de la época, sino que testimoniaron el sistema tan innovador y de desarrollo continuo que se respiraba en la fábrica del conde de Aranda.²² Así fue como, en 1786, Cristóbal Pastor y Vicente Álvaro fueron enviados a París, a la manufactura situada en la calle de Thirioux, *La Fabrique á la Reina*, propiedad de los Borbones, para formarse en las nuevas técnicas y aportaciones del momento. Concretamente en el «ramo de la porcelana y otras calidades cerámicas». La estancia de ambos en la gran ciudad francesa coincidió con el momento en el que el X conde de Aranda era embajador en la corte parisina (Álvaro, 2005a: 290). A su vuelta, un año después, cada uno de ellos se especializó en uno de los diferentes apartados de la fábrica. Vicente Álvaro lo hizo en los colores y vidriados, y su trabajo fue elogiado por Cavanilles cuando realizó la visita a la población de Alcora. Pastor, años después, lo hizo en la tierra de pipa, llegando incluso a abrir su propia fábrica en Alcora, a inicios del siglo XIX, para abastecer del material a la condal.²³

²¹ El secreto de la obtención de la porcelana era el tema de intrigas palaciegas en toda Europa, y muchos monarcas empeñaron sus esfuerzos en su obtención, como Luís XIV, María Antonieta, Carlos III de España, el Conde de Aranda, Federico Augusto III de Sajonia, etcétera. Reyes y nobles que poseyeron bajo sus legados fábricas de porcelana que inmortalizaron sus casas y en las cuales se gastaron ingentes cantidades de dinero con el propósito de perpetuar y agrandar su imagen y la de sus territorios. Buena prueba de ello son las palabras del historiador Manuel Escribà de Romaní sobre la Fábrica del Buen Retiro, aquella que creó Carlos III en Madrid, y sobre la fábrica de Alcora: «lejos de ser mercantilismo el objeto de ambas, buscábase en ellas enaltecer la patria, poniendo sus industrias a la altura de las más afamadas extranjeras, ante el convencimiento de que no sólo eleva el nivel de los pueblos sus armamentos militares, sino la cultura de los obreros» (Escribà de Romaní, 1919: 138)

²² Debemos mencionar como del mismo modo, desde la Fábrica del Retiro, en Madrid, Carlos IV envió becado a Bartolomé Sureda, concretamente a *Sèvres*, para formarse y traerse los secretos de la verdadera porcelana (Oña, 1955: 114).

²³ Según nos cuenta Todolí en su trabajo sobre *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada 1721-1858*. La creación de la fábrica está escriturada en 1814 y que, junto a Pastor, habían otros aprendices de la fábrica condal, dando trabajo alrededor a unas 30 personas. Ésta, a diferencia de *les fabriquetes* que hacían la competencia directa a la producción de la manufactura, se especializó en la tierra de pipa y abastecía, sobre todo, a la fábrica condal. Ahora bien, Pastor nunca recibió ningún tipo de privilegios de la Junta de Comercio.

Otro aspecto destacable de estas iniciativas no técnicas fue la creación de una serie de casas adosadas junta a la fábrica de loza fina para alojar a los trabajadores de la misma. Hasta nuestros días ha llegado un plano de construcción en el que aparecen denominadas como “nuevas casas”, lo cual parece sugerir que existían unas previas aunque ello no ha sido confirmado hasta la fecha [Ilust. 4]. Este plano ha sido hallado en el Archivo Histórico de Zaragoza y en cada uno de los habitáculos aparece el nombre del jornalero que iba a disfrutar de sus comodidades, quienes, en función de su importancia en la producción cerámica, recibían una categoría de hogar acorde con su rango. Hay quienes afirman que estas casas nunca llevaron a construirse, puesto que se hallan dentro del perímetro de ampliación de la fábrica de finales del siglo XVIII (Cabrera, 2012: 8). No obstante, se debería realizar un estudio más profundo sobre ello, puesto que, a fecha de hoy, existen unos bloques de pisos que se podrían ubicar perfectamente en una de las hiladas de las casas proyectadas [Ilust. 5].

Realizando un recapitulación de lo dicho en este apartado encontramos como, una serie de acciones que lleva a cabo el X conde en sus instalaciones: formación en la Academia, remuneración a los aprendices, control de calidad, programa de becados, subsidio por enfermedad, la apertura de factorías en diferentes lugares,²⁴ etcétera, marcará la diferencia de la fábrica de Alcora entre el resto de manufacturas existentes. No obstante, a mi modo de entender, la acción que más resaltó en el carácter ilustrado del Conde será la que realizó en los últimos días de su vida.

Si repasamos un poco todo lo que fue su vida política, encontramos como a finales de la centuria, y tras unos años alejado de la corte (se dice que con su nombramiento como embajador en París se buscaba, sobre todo, alejarlo del círculo de

²⁴ Con ello ofrecían trabajo a un gran número de familias. Tenemos constancia de que 200 operarios trabajaban en la fábrica en 1763, como bien demuestra el archivo hallado en el A. D. C., caja 54, documento nº 40, y muchísimos más a lo largo de todo España con las ventas ambulantes del producto y abasteciendo a las diferentes factorías establecidas en la principales ciudades.

Carlos IV) el X Conde fue encarcelado, y desterrado por el propio monarca, en favor del favorito de la reina, Godoy, quien le sustituyó en sus cargos. Don Pedro Pablo permaneció en la prisión durante dos años, lugar donde su salud empeoró considerablemente. En 1795, el rey permitió al anciano Conde retirarse a sus posesiones en Épila. Fue a partir de este momento, alejado de toda política, cuando pudo empezar a dedicarse, al cien por cien de sus posibilidades, a la administración de su patrimonio (Ferrer, 2009: 323). Una de sus últimas decisiones sobre ella fue la concesión a todos los operarios ancianos de la fábrica, que habían trabajado más de diez años en ella, de una «jubilación con el haber integro de su sueldo en activo» (Ferrer, 2009: 324), demostrando así, una vez más, su gran espíritu ilustrado. Cuatro días después de esta decisión, el Conde falleció y la fábrica fue heredada por su sobrino, hijo de su hermana, el duque de Híjar, quien inició una nueva época que se adentrará en el siglo XIX y que por lo tanto, se aleja de este estudio.

En definitiva, el gran bienestar que dio la Real Fábrica a la población de Alcora quedó reflejado en el aumento de sus habitantes a finales de siglo. Cuando se creó, en 1727, la población contaba con 300 vecinos, mientras que, setenta años después, en el momento que moría el X Conde, pasa de los 1.400, de los cuales, 1.100 eran útiles trabajadores, y tan solo 300 no lo eran (Ferrer, 2009: 325).

4. Estudio iconográfico de las decoraciones de la Fábrica de Alcora.

En este apartado se llevará a cabo un estudio de los diferentes motivos que dotan de interés iconográfico a los estilos decorativos de la producción alcoreña. Para ello, analizaremos las diferentes tipologías de motivos iconográficos que, a mi entender, se

encuentran fuertemente influenciados por el contexto histórico y social en el que se encuentran y de los que se pueden extraer un posible significado. Tal conclusión subyace tras observar las realizadas en otras manufacturas europeas, como en grabados y motivos de fuerte significado simbólico y alegórico durante el siglo XVI y XVII.

Este estudio puede ser una importante aportación para la loza y porcelana que el conde de Aranda elaboró en Alcora, puesto que, en toda la bibliografía consultada, no se ha hallado ningún trabajo previo que lo tratase. Para ello, se dividirá el capítulo en diferentes subapartados que recogerán todos los aspectos que son, a mi entender, relevantes para el estudio.

4.1 Motivos de importación.

Como ya se ha comentado anteriormente, el rococó trajo consigo una nueva moda de mesa que respondía al gusto francés imperante de la época. De este modo tazas, soperas, platos, salseras, etcétera, se convirtieron en objeto de decoración tanto en su apariencia física –su forma– como en las diferentes técnicas de decoración que se realizaron sobre ellas.

Precisamente durante la primera etapa de la Real Fábrica, la decoración es de un marcado estilo barroco, influenciado por el estilo que Jean de Berain había realizado para Luis XIV y que fue reconocido, posteriormente, como el estilo Berain [Ilust. 6].²⁵ También en este periodo se hallan las escenas cinegéticas de tormenta –de la Escuela de Fontainebleau– y temas que podían ser extraídos, en ocasiones, de grabados religiosos

²⁵ Tanto en la primera época de la fábrica y en sus primeras decoraciones, encontraremos como el azul cobalto inundará todas sus decoraciones [Ilust. 8]. Este pigmento llegaba tras un largo recorrido, puesto que era exportado desde la Manufactura de *Delft*, en Holanda, como bien encontramos documentado en un documento hallado en el A. D. C. En el transcurso de los años fue perdiendo importancia, a medida que la paleta de colores se hacía más rica en las propias piezas: amarillos rojos y verdes, junto al anterior azul, empezaron a inundar la decoración alcoreña.

[Fig. 1], al igual que otros de la misma estética introducidos por Joseph Olerys, uno de los primeros maestros contratados del extranjero por el IX conde de Aranda (Coll, 2008: 163). No debería olvidarse que en este tiempo, también fueron famosas las “puntillas” [Ilust. 7], de evidente influencia textil, que revolucionaron el diseño de la época y fueron fuente de inspiración para otras manufacturas, como es el caso de Talavera expuesto anteriormente.

4.2 Motivos de influencia oriental.

Un segundo motivo a destacar, sobre todo en la primera época de la Fábrica, fueron los de influencia asiática, conocidos como las *Chinerias*. Este estilo artístico que apareció en Europa a finales del siglo XVII y que experimentó su mayor esplendor a mediados del siglo XVIII, recoge una serie de elementos de influencia china y japonesa que fueron copiados tanto en la arquitectura como en la pintura del momento. La incorporación de la porcelana durante estos siglos fue, a mi entender, beneficiada por esta nueva moda oriental que empezó a concebirse en las decoraciones de salones y palacios a lo largo de toda Europa, y en las colecciones que los engalanaban.

Así pues, la creación de loza fina y porcelana de Alcora también se vio influenciada por esta nueva tendencia, como así quedó reflejado en su serie de *Chinerias*. Éste estilo estuvo lleno de animales exóticos como fueron aves de largas patas y libélulas, de flores extravagantes e incluso se vio reflejada en sus piezas la moda, plumas y paraguas, y la arquitectura oriental con las pagodas (Coll, 2008: 164) [Fig. 2].

4.3 Motivos que reflejan acontecimientos históricos.

Un tercer motivo a tener en cuenta, fueron los acontecimientos históricos, que también se vieron reflejados en la decoración llevada a cabo en la Real Fábrica de Alcora. La introducción de estos motivos siguió la línea de los ceramistas italianos de Faenza, quienes introdujeron por primera vez relatos históricos en la decoración de la cerámica europea. Así se puede observar como una de las series de grabados que realizó el francés Charles Le Brun (1619-1690), llamada *Los triunfos de Alejandro* [Ilust. 9] para Luis XIV fue copiada, coloreada y trabajada en un plato de loza en la primera etapa de la fábrica, y también por pintores posteriores [Fig. 3].²⁶

4.4 Motivos devocionales.

Con motivos devocionales, se puede encontrar las famosas “placas” –cuadros en miniatura– que eran realizados para decorar las paredes. Éstas, por lo general, contaban con una serie de escenas de devoción, las cuales, del mismo modo que sucedió con los acontecimientos históricos anteriormente citados, se inspiraban para su elaboración en grabados muy populares en época barroca. En las piezas que ahora nos ocupan encontramos plasmadas las estampas realizados por el famoso artista de Augsburgo, Josep Sebastian Klauber, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid [Ilust. 10]. Éstas, de gran contenido espiritual y simbólico, son copiadas en una serie de placas que se realizaron en la fábrica condal. En las dos piezas que se ilustran en el catálogo, se observa a la Virgen María y al niño Jesús. En la primera de ellas, la Virgen está rodeada

²⁶ Charles fue el primer pintor de Luis XIV y éste realizó una serie de imágenes, *Los triunfos de Alejandro*, sobre las victorias del monarca en Asia, siendo ésta que nos ocupa la última de ellas. El esbozo se encontraba documentado en el inventario del Louvre pero ha desaparecido. En la actualidad hay una copia de éste, realizada probablemente por Claude Nivelon (1648-1720). El grabado ha sido fuente de inspiración para pintores posteriores, como fue el caso de Bernard Picart, siendo el trabajo de éste último el que, precisamente, se ha copiado en la fuente de loza de la cerámica del conde de Aranda.

por elementos de la Pasión, como son a) la corona de espinas que envuelve su imagen, b) la escalera usada para bajar el cuerpo de la cruz, c) la propia cruz, d) los instrumentos utilizados para la crucifixión, e) la lanza, f) la esponja de vinagre, etcétera [Fig. 4]. En la segunda, se observa cómo un grupo de fieles veneran a la Virgen, y en el cielo, su hijo como Cristo Rey, le ofrece el trono celestial. De nuevo la Virgen es representada con el rosario, la biblia y la cruz, elementos de gran significado religioso. A sus pies, aparece el demonio, que asusta a un grupo de personajes que visten con riqueza ropajes de la época [Fig. 5].

4.5 Motivos heráldicos.

La representación de escudos en las piezas fue algo que cobró gran fuerza desde mediados del siglo XIII. Éstas empezaron a decorarse con divisas o elementos particulares un siglo después, puesto que buscaban personalizar la obra o bien hacer constancia del comitente, introduciendo el escudo personal (Álvaro, 2005b: 351). La incorporación de la heráldica en la loza se inició mucho antes de la época de estudio pero continuó durante el siglo XVIII.

En el caso del Reino de Valencia, ésta ya aparece reflejada en un plato que se conserva en el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres realizado en Manises, en el siglo XV, en el que aparecen las armas de Aragón y Castilla y León, que hace alusión al matrimonio entre Alfonso V y María de Castilla. Junto a la heráldica, existen elementos iconográficos como la piña que alude a la fecundidad [Ilust. 11].

En los primeros años de creación artística de Alcora también se constata como la heráldica decoraba algunas de sus piezas más excepcionales. De este modo, encontramos como algunas de sus piezas que se conservan contienen escudos

personales, junto a los que se colocaron elementos decorativos que embellecían la loza, siendo los florales o de puntilla los más utilizados para la ocasión [Fig. 6]. De igual modo, también se encuentran piezas que ofrecen una amplia e interesante interpretación, puesto que sus elementos, conforman un complejo significado simbólico, como, por ejemplo, la divisa que se expone en el catálogo [Fig. 7].

La decoración heráldica se debería asociar también a la denominada “serie trofeos” que se realizó en la fábrica condal y que tenía una clara influencia francesa, concretamente de la fábrica de Moustiers. Los trofeos eran elementos militares que se introducían en una misma composición: cañones, morteros, estandartes, escudos de armas, etcétera, y que en ocasiones se tomaban como parte de la decoración que acompañaba a un escudo personal, dotándole así, de un fuerte significado militar [Fig. 8].

4.6 Elementos simbólicos.

Existen además varios elementos de gran significado simbólico en la época que fueron muy utilizados en la decoración de la Real Fábrica de Alcora. El más destacable por la fuerte connotación que había tenido durante el XVII, es el Sol con rostro humano, muy utilizado por los monarcas. Éstos no sólo lo convirtieron en un símbolo característico de su poder real, sino en su elemento más representativo desde los Austrias hasta los Borbones. Así se hallan piezas en las que el Sol es representado como acompañamiento en una serie de escenas, o bien como elemento decorativo principal y como gran protagonista de la loza [Fig. 9]. Asimismo, sucede igual con otros elementos, como es el perro, el barco, el mono, etcétera, que, al ser introducidos en las escenas representadas dotan a la pieza de un significado interesante [Fig. 10].

4.7 Elementos alegóricos.

Los elementos alegóricos también formaron parte de la creación cerámica de Alcora y su estudio ofrece una interesante lectura iconográfica. Así se observa como las imágenes son introducidas por norma general en placas puesto que la amplitud de ellas ofrece un mayor campo de dibujo. Los que se muestran como ejemplo en el anexo, hacen referencia a una serie de grabados de P. Aveline en los que se alude a los cuatro elementos [Fig. 11]. Este tipo de representaciones también fueron utilizadas en las manufacturas europeas, como muestra las piezas estudiadas por Raquel Sigüeña y realizadas en Meissen como regalo de Augusto III de Polonia al monarca Luis XV. Su producción es más que el resultado de un regalo diplomático, pues o bien tuvo una clara intención de exaltar al reino francés con fines propagandísticos o fue motivada por una alianza de amistad. [Ilust. 12].

Una placa muy interesante en este apartado es la que ofrece la colección de Laia-Bosch, expuesta actualmente en el Museo Nacional de Cerámica de la ciudad de Valencia. En ella se puede ver a la Virgen Inmaculada que sujeta con unas riendas a la bestia de la Apocalipsis y en la que aparece en nombre de Felipe IV de España y el papa Alejandro VII [Fig. 12].

4.8 Motivos inspirados en la literatura.

Otro de los elementos trabajados en la loza y porcelana de Alcora, que muestra la gran influencia de la sociedad en ella, es la incorporación de elementos literarios a su decoración. Como no podía ser de otra forma, y como ejemplo más claro de todo ello, existe una de las piezas que se trabajó en los primeros años de la Real Fábrica en la que se observa la representación de los personajes de la famosa novela de Miguel de

Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Éstas, al igual que las que encontramos en motivos históricos, religiosos y alegóricos, son copias de grabados que fueron adquiridos por la propia fábrica [Fig. 13].

Para finalizar el apartado cabe señalar que la decoración que se llevó a cabo por la fábrica condal es muy rica y significativa. Este estudio solo ha seleccionado una representación de los elementos más interesantes como posibles línea de estudio para trabajos posteriores, como bien se explicará en el próximo apartado.

5. Líneas de investigación futuras.

Tras realizar una búsqueda en profundidad de todos los estudios publicados que tratan la Real Fábrica de Alcora y del espíritu ilustrado de su fundador e hijo asociado a las piezas, se ha considerado interesante, tras realizar una serie de transcripciones de documentos al respecto, realizar una relación de futuras líneas de investigación posibles sobre el tema. Principalmente porque, a mi entender, carecen de un estudio profundo al respecto. Éstas serán tomadas en cuenta para próximas publicaciones e incluso para un futuro Trabajo Final de Máster y una posible tesis doctoral.

La primera de ellas es la que gira en torno a los privilegios y exenciones que se le otorgó al conde de Aranda para llevar adelante la Real Fábrica. Existe documentación que nos señala como en 1729 se le concedió una Real Cédula de exenciones y franquicias que eximió a los vendedores de la Fábrica de los impuestos indirectos por las ventas en cualquier lugar del Estado o del extranjero con dominio del Rey.²⁷ También supuso el derecho a poder colocar en cualquier ciudad almacenes, como ya se

²⁷ Carta de Felipe V al conde de Aranda, 10-5-1729, caja 54, documento 1, A. D. C.

ha nombrado anteriormente,²⁸ y la no obligatoriedad del pago de aranceles por la importación de las materias primas a cambio de mantener las puertas abiertas de la Real Fábrica y el número de operarios durante el periodo en el que se extendiera la Cédula Real (se prorrogó en diferentes ocasiones, desde 1729 hasta 1801). En este sentido, y en lo que respectaba a los operarios, la fábrica tuvo la potestad de actuar contra cualquier incumplimiento del contrato por parte de sus trabajadores,²⁹ puesto que éstos eran eximidos de pagar el impuesto Equivalente³⁰ y de Repartimiento.³¹ Además quedaban libres de Alojamientos y Quintas, así como de la obligación de participar en obras públicas como caminos,³² fortificaciones, etcétera. El objetivo de esta línea de investigación sería hacer un estudio comparativo entre las diferentes Reales Fábricas españolas del siglo XVIII para ver si todas compartían los mismos privilegios o si la de Conde era más o menos avanzadas en comparación de las otras.³³

Asímismo, también sería muy interesante extraer la documentación sobre los pleitos abiertos que mantuvo el conde de Aranda con diferentes trabajadores de la fábrica por infringir las normas y de ver como éstos se resolvieron por parte de la Junta de Comercio. Para alcanzar el objetivo deseado se tomaría como punto de partida la

²⁸ Disponemos de documentación de cómo el rey proroga en 1743 por un espacio de diez años las franquicias que había concedido al conde de Aranda en 1729. 12-9-1743, caja 54, documento 2, A. D. C.

²⁹ Un claro ejemplo de ello lo encontramos en la carta de la Junta de Comercio al Director de la Real fábrica en la que se autoriza a imponer leves castigos a aquellos operarios que infringieran las normas de conducta, 25-1-1749, caja 54, documento 27, A. D. C.

³⁰ Existe una carta en A. D. C. en el que podemos observar como Miguel Díaz, en 1760, reclama que el Ayuntamiento de Alcora pretenda cobrarles el Real Equivalente cuando éstos están exentos de dicho pago. De Valencia comunican que no puede ser cobrado, junio de 1760, caja 54, documento 32.

³¹ Carta en la que varios empleados de la fábrica se quejan de que se les quiere cobrar el repartimiento cuando en realidad estaban exentos del pago, 25-10-1759, caja 54, documento 30, A. D. C.

³² En el A. D. C. existen varios documentos en el que se trata el tema de los caminos: 19-12-1759, caja 54, documento 41; marzo de 1763, caja 54, documento 37; 9-9-1769, caja 54, documento 44.

³³ Existe un documento en el A. D. C. en el que podemos observar como la Junta de Comercio le envió a la Real Fábrica las ordenanzas de los alfareros de Talavera para ser utilizados como ejemplo, 24-12-1751, caja 54, documento 31. Ello nos muestra que conexión con otros centros de producción hay, ahora hay que seguir trabajando para ver qué es lo que compartían y en que se diferenciaban.

documentación hallada en el Archivo Histórico de la Diputación de Castellón referente a ello.

Una segunda línea de investigación sería el mercado de la loza fina y porcelana en América durante el siglo XVIII. Existe documentación que demuestra que el IX conde de Aranda abrió una franquicia en la ciudad de Sevilla y que se le otorgó el monopolio del comercio americano de loza y porcelana.³⁴ También se conoce la existencia de estudios previos, pero estos pueden y deben ser revisados y actualizados, puesto que hace más de una década que fueron publicados y porque entiendo que la actividad comercial que se llevó a cabo con el continente americano tiene mucho más que aportar a lo realizado hasta el momento. En esta línea pretenderíamos llegar a conocer qué piezas fueron las más demandadas, a quiénes iban dirigidas, cómo afectó el coleccionismo del siglo XVIII en el movimiento de porcelana, y dónde se encontraban los focos de venta más activos en loza fina y porcelana durante el periodo. Todo ello completado con el análisis de elementos y alegorías del continente americano en las piezas de la Real Fábrica de Alcora, lo cual podría abrir una nueva e interesante línea de investigación de “oferta y demanda” que uniera la fábrica condal con el nuevo continente. Para ello, sería necesario realizar una búsqueda exhaustiva en el Archivo de Indias de Sevilla puesto que no hay dudas, que es el lugar clave para ello. Aun así, cabe señalar que en el archivo de la Diputación de Castellón existe un estado de cuentas en el que nombra la existencia de comercio en América.³⁵

Una tercera línea de investigación que ha surgido tras la realización de este estudio de TFG, es la introducción de la heráldica en las piezas realizadas. Cuando se ha realizado la búsqueda se ha hallado que hay un gran número de escudos empleados

³⁴ Sin fecha, caja 54, documento 62, A. D. C.

³⁵ 31-8-63, caja 54, documento 40, A. D. C.

tanto como elemento principal, como secundario, como en tercer plano. Además, hallamos algunos muy interesantes que mezclan elementos de diferente naturaleza y que precisan de un exhaustivo estudio para su entendimiento.

Para finalizar y como última propuesta de investigación considero muy atrayente hacer un estudio en profundidad sobre la propaganda regia y política que aparece en la decoración de las piezas alcoreñas. En muchas de ellas encontramos como nombres de reyes, papas y de la nobleza aparecen introducidos como parte de ornamento, al igual que fechas e incluso edificios arquitectónicos relacionados con el poder político que son perfectamente reconocibles. Todo ello parece sugerir que este tipo de piezas tenían un propósito previo a su creación y éstas, o bien eran encargadas o bien eran creadas como regalo del conde a personas distinguidas.

Conclusiones.

Tras este estudio subyacen afirmaciones sobre la Real Fábrica del Conde de Aranda que carecen de sustento suficiente para considerarlas, bajo mi punto de vista, como incuestionables:

En primer lugar, la supuesta competencia entre la Fábrica del Buen Retiro considero que están totalmente fuera de lugar. Si se analiza las manufacturas del siglo XVIII, en lo que a porcelana se refiere, se observa cómo muchos de los monarcas crearon sus propias fábricas para abastecer sus propios palacios y para utilizar sus refinadas piezas como obsequios a otros soberanos del continente. Así pues, la demanda palaciega quedó cubierta por este tipo de producto, como bien se demuestra en las ricas colecciones reales que se conservan en la actualidad. Éstas, además de porcelana,

contienen otros tipos de materiales como la plata, el oro, el cristal, las piedras finas y muchos otros productos que, supuestamente, eran más demandados por la realeza. Esto abre una serie de interpretaciones entre las que aparece como más aceptada la del barro como material demasiado humilde como para ser utilizado por la casa real. Así pues, si la loza fina no era un producto deseado por la corte y si conocemos, como bien demuestran las colecciones que han llegado hasta nuestros días, que la Real Fábrica de Alcora nunca abandonó la producción de loza fina ¿Cómo es posible que una fábrica que se dedique sólo a la porcelana y otra que se dedique a la porcelana y loza fina entren en competencia? Personalmente, considero que la fábrica del Conde no buscaba abastecer con su producto a la monarquía, puesto que la mayoría de casas europeas disponían, o lo hicieron en un periodo breve, de manufacturas propias para satisfacer sus necesidades. Además, estratégicamente hablando, una fábrica condal no disponía del respaldo monetario del que disfrutaba el propio monarca, por lo que debía buscar la forma de llevar adelante el negocio.³⁶ La mejor solución era proveer a las casas de la nobleza, quienes, en realidad, eran las que otorgaban los verdaderos beneficios y los que realizaban grandes demandas a precios elevados. ¿A caso un Conde, ministro del Rey, se atrevería a cobrar una vajilla de 24 piezas, hecha por sus mejores pintores, al propio monarca?.³⁷

En segundo lugar la obtención de la fórmula de la porcelana. Don Pedro Pablo no se hizo con la dureza deseada para que su producto compitiera con la propia porcelana de China o la conseguida en Meissen. Hay quienes afirman que su fracaso fue

³⁶ Conocemos que la del Buen Retiro era una completa ruina para el pueblo pero siguió adelante hasta que fue destruida por los franceses.

³⁷ La fábrica del Conde pasó por momentos realmente difíciles para su economía, tal vez por invertir mucho empeño en encontrar la fórmula o la técnica que les diferenciara del resto, pero nunca se ha podido justificar que sus difíciles momentos económicos fueran causados por una falta de demanda. En cambio, sí que hay quienes afirman, con documentación en mano, todo lo contrario de la fábrica del Buen Retiro la cual abastecía al 100% a la Casa Real. Ésta ha sido calificada, y lo sigue siendo por muchos, como un pozo sin fondo, que se tragaba sin cesar los fondos públicos.

debido a la obstinación del Conde a no importar caolín, cosa que obligó a Knipffer (contratado especialmente por el X conde de Aranda para hacerse con la fórmula) a utilizar otras materias primas sustitutivas que no dieron nunca el resultado apetecible. Ésta afirmación no deja de ser extraña si tenemos en cuenta que no se dio el mismo trato a otros tipos de materiales, como ciertos pigmentos para la obtención de colores que llegaban procedentes de Holanda, como bien podemos consultar en una cuenta que se conserva en el Archivo de la Diputación de Castellón de azul cobalto procedente de la Manufactura de Delft.³⁸ Por ello, tales afirmaciones parecen un tanto arriesgadas.

Otra hipótesis que se lanza es que Knipffer fue sobornado por el Rey Carlos III para que no diese la auténtica fórmula, pues no le interesaba que Alcora la obtuviese antes que su manufactura de Madrid. Nuevamente pienso que esta conclusión no está lo suficientemente argumentada como para darla por veraz, es más, considero que carece de cualquier tipo de sentido como bien he explicado en el punto anterior. En lo que se refiere a quién consiguió antes la fórmula deseada de la porcelana, encontramos diferentes aportaciones. Hay quienes afirman que fue la fábrica condal y hay otros que no aceptan esta hipótesis porque afirman que de ser así se habría limitado el mercado del Buen Retiro y hubieran provocado el cierre inmediato de sus instalaciones, dejando en inferioridad al propio Rey frente al Conde. Sin embargo todas estas hipótesis carecen de la argumentación necesaria para darles credibilidad y deben quedarse como simples especulaciones derivadas, a mi pensar, de antiguas voces tradicionales.

En cuarto lugar y por lo que respecta a la creación de las “nuevas casas” junto al espacio fabril, considero que debería realizarse un estudio más exhaustivo al respecto puesto que con una visión aérea del lugar [Ilust. 5] podemos observar como hoy en día

³⁸Copia de la factura de materiales enviados desde Ámsterdam a través de la aduana de Valencia, 4-2-1772, caja 54, documento 47.

existen unas calles y construcciones (bloque de pisos y fábrica) que se acoplan perfectamente a la traza del plano realizado a inicios del siglo XIX y que podemos consultar en el Archivo Histórico de Zaragoza.

En quinto lugar y para defender el programa decorado de carácter ilustrado que, a mi entender, aparece en las piezas, me apoyo en que muchas de ellas coinciden en momentos históricos que nos llevan a pensar que la ornamentación no es un mero trazo sino que están acompañadas de un significado concreto. Para un mayor entendimiento del apartado se debería considerar las piezas y sus motivos a medida que va transcurriendo el siglo XVIII. Por ejemplo, se puede observar como en sus inicios existían un mayor número de placas devocionales, y como éstas van perdiendo importancia con el paso de los años. Esto podría estar motivado, en gran medida, por la fuerte fe que procesaba el IX conde de Aranda, quien construyó una capilla en las propias instalaciones e introdujo, en las primeras ordenanzas unos minutos de descanso para la devoción de todos los jornaleros. Todo ello cambió cuando la fábrica fue heredada por su hijo, quien, al redactar las nuevas ordenanzas, eliminó completamente este aspecto. Del mismo modo, también encontramos como se incorporan elementos de una fuerte connotación real, como era el sol con rostro de humano, en unos momentos en el que el IX conde de Aranda perdía el favor del monarca. Otro claro ejemplo de la influencia del contexto histórico-artístico sobre la creación de Alcora la encontramos en un sofisticado plato, de gran detalle, que encontramos en la *Hispanic Society of America* en Nueva York. En él podemos observar una clara conexión entre Francia y Alcora puesto que aparecen pincelados el palacio de Versalles, la iglesia de *Notre Dame*, un paisaje con damas y señores con ricos trajes al estilo francés. Todo ello coincide con el momento que el propio Conde fue embajador en la ciudad de París.

Por último, y en sexto lugar, sé tiene que resaltar el programa ilustrado implantado en la Fábrica, que fue la clave del éxito de su funcionamiento. Por lo que respecta al programa formativo de los aprendices, en primer lugar, los padres debían preocuparse de que sus hijos aprendieran a leer, escribir y contar antes de que cumplieran los 12 años de edad. De no ser así, éstos no podían ingresar en la Academia para su formación. En segundo lugar, los maestros debían preocuparse de que los alumnos permanecieran atentos durante las lección, puesto que si éstos no avanzaban eran los propios formadores quienes, tras cerrar las puertas de la fábrica, debían ir a sus casas a impartirles horas de apoyo completamente gratis para que alcanzaran el nivel del resto. En tercer lugar, debían estar completamente atentos si no querían que sus horas de ocio se convirtieran en horas de estudio extra. Por último, aquellos principiantes que se implicaran en su aprendizaje y que destacaran, se les incrementaban la retribución semanal. ¿Qué se conseguía con todo esto? Que tanto los padres como los maestros llegados de Europa y los propios aprendices, se comprometieran y estuvieran cohesionados para sacar adelante tanto una buena formación como una buena producción, lo cual redundaba en beneficio de los condes. Entiendo pues, que se trata de una clara demostración más de cómo los condes eran personas completamente ilustradas y que confiaban, no sólo en la educación como medio para conseguirlo, sino también en el trabajo de cada uno de los operarios que formaban parte de su Fábrica.

A mi juicio, y tras realizar toda esta búsqueda bibliográfica, considero que se han publicado artículos interesantes sobre la loza fina y porcelana de Alcora, que hay investigadores que han realizado un fabuloso trabajo al respecto, pero que todavía hoy en día queda mucha labor por hacer y mucho que justificar. Hay mucha información que considero que carece de la suficiente documentación para considerarla válida, y, sobre todo, muchos aspectos en el ámbito artístico que todavía han de ser tratados en

profundidad, ya que es el que más carencias presenta en cuanto a investigación realizada.

VI. Bibliografía

AINAUD, J. (1952): *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico: cerámica y vidrio*, vol. X, Plus-Ultra, Madrid.

ALBA E. (2004): *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Universitat de València, Valencia.

ALCÁNTARA, J. (1966): «La cerámica en España», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 22, Madrid. Pp. 5-23.

ALDANA, S. (1998): *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una Institución*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

ANDRÉS, F. (1985). «La fábrica de cerámica de Alcora. Algunas reflexiones sobre su arrendamiento en 1750», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 61, Castellón de la Plana. Pp. 261-275.

ARILLAS, J. A. (2000): «El "ensueño" americano del conde de Aranda», en SERRANO, E. y otros (ed.): *El Conde de Aranda y su tiempo [Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 1 al 5 de diciembre de 1998]*, vol. 2, Instituto Fernando el Católico, s.l. Pp. 437-462.

ARLANDIS, L. (1977): «Una elegancia llamada Alcora», *Penyagolosa*, 14, Diputación de Castellón, Castellón de la Plana. Pp. 22-28.

ÁLVARO, M. I. (2005a): «La pila bautismal de la Iglesia de San Martín de Salillas de Jalón (Zaragoza). Una pieza inédita de Alcora», *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 20, <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/4.pdf>, 25 de febrero de 2014. Pp. 279-298.

—(2005b): «La emblemática en la cerámica», <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/75/10alvaro.pdf>, 22 de febrero de 2014. Pp. 349-406.

BASO, A. (1957): «Memoria del Conde de Aranda a Carlos III sobre la independencia de América», *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 31, pp. 233-244.

BASO, A. (1995): «El Conde de Aranda, fundador de la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora», VV. AA (ed.): *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Instituto de Estudios Altoaragones, Cuenca. Pp. 63-72.

BAUDRILLART, A. (2001): *Felipe V y Luis XIV*, Universidad de Murcia, Murcia.

BAYARRI, J. M. (1957): *Historia de l'Art Valencià*. Bayarri, Valencia.

BURTON, W. (1921): *A general History of Porcelain*, Casell and Company, Universidad de California, California.

CABRERA, J. (2012): «Aspectos sostenibles de la Real Fábrica de loza y Porcelana del conde de Aranda (1726–1944)»

<http://www.qualicer.org/recopilatorio/ponencias/pdf/2012039.pdf>, 15 de octubre del 2013.

CALVO, J. I. (2013): «La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII», *Anales de la Historia del Arte*, 23, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

CALVO, P. y B. JODA (2007): «Exequias y proclamaciones regias. Causa del “género Álvaro” en la Real Fábrica del conde de Aranda», *Millars*, 30. Pp. 29-41.

CASANOVAS, M. A. (1984): «Alcora», *Cerámica esmaltada española*, Labor, Barcelona.

CASANOVAS, M. A. (1994): «Influencia de Alcora en otras manufacturas españolas», en Catálogo de exposición *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII*, Ajuntament de Barcelona/Electa, Barcelona. Pp. 29-31.

CASANOVAS, M. A. (1996): «Trascendencia de la Cerámica de Alcora en la Cerámica Española », en Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera, celebrado en Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993, Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost. Pp. 105-110

CASTELLA, J. L. (2002): «El gobierno de los primeros años del reinado de Felipe V. La influencia francesa», en PEREIRA, J. L. (ed.): *Felipe V de Borbón (1701-1746) Actas del congreso de San Fernando (Cádiz), del 27 de noviembre al 1 de diciembre de 2000*, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba. Pp. 129-142.

- CAVANILLES, A. J. (1795): *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, vol. I, Imprenta Real, Madrid.
- CERVANTES, M. (2004): *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Círculo de Lectores – Centro para la edición de clásicos españoles, Barcelona.
- CERVERA, I. (2005): *La imagen pictórica en la cerámica China*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- CODINA, E. (1980): *Aportación documental a la historia de la Real fábrica de loza fina de Alcora*, Sociedad castellonense de cultura, Castellón de la Plana.
- COLL, J. (2008): «La loza decorada en España», *Ars Longa: Cuadernos de arte*, 17, Universidad de Granada, Granada. Pp. 151-168.
- COLL, J. (2009): *La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis*, AVEC-Gremio, Valencia.
- CORBEILLER, C. (1947): *China Trade Porcelain: Patterns of Exchange*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- DÍAZ, E. y otros (Eds.) (1996): *Alcora, un siglo de arte e Industria*, Ediciones Bancaixa, Castellón de la Plana.
- DÍAZ, E. (1984): *Cerámica histórica de las comarcas castellonenses*. Generalitat Valenciana, Valencia.

- GIRAL, M. D. y M. A. CASANOVAS (1994): *L'esplendor de L'Alcora*, Editorial Electa, Barcelona.
- DOMÍNGUEZ, A. (1998): *Carlos III y la España de la Ilustración*, Editorial Alianza, Madrid.
- ENCISO, L. M. (2001): *La Europa del s. XVIII*, Ediciones Península, Barcelona.
- ESCRIVÀ DE ROMANÍ (1914): «Observaciones en que puede basarse una clasificación de la cerámica de Alcora», *Arte español*, 2, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid. Pp. 4-49.
- ESCRIVÀ DE ROMANÍ, M. (1919): *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid. Ed. Imprenta Fortanet, Madrid.
- ESTEBAN, J. F. (1990): *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid.
- ESTEVE F. (1993): *Cerámica d'Onda*, Diputació de Castelló, Castellón de la Plana.
- FERRER, J. A. (2009): El X Conde de Aranda y Aragón, en CASAUS M. J. (Coord.), *El Condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza. Pp. 309-330.
- FOLCH, J. (1928): *El tesoro artístico de España, la cerámica*, David, Barcelona.
- FONTAINE, G. (1965): *La céramique française*, s.e, París.
- FROTHINGHAM, A. W. (1945): «Manufacture of Creamware at Alcora», *Notes Hispanic*, The Hispanic Society of America, Nueva York. Pp. 71-93.

- FROTHINGHAM, A. W. (1960): «The Count of Aranda. Portraits in Alcora Ceramics"»,
Reprinted from The Connoisseur Year Book, The Hispanic Society of America,
Nueva York. Pp. 32-45.
- FROTHINGHAM, A. W. (1970): «Vicente Álvaro, pintor de porcelana de Alcora», *Archivo
español de Arte*, 43, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
Pp. 329-338.
- FUENTES, J. F. (1988): «Luces y Sombras de la Ilustración española», *Revista de
educación PISA*, 1, Centro de publicaciones del Ministerio de Educación, s. l.
Pp. 9-27.
- GARCÍA, A. (1979): «La fábrica de Alcora. Un modelo cerámico I. Marco histórico»,
Cimal, 6, Ediciones Cimal Internacional, s. l.
- GARCÍA, A. (1980): «La fábrica de Alcora. Un modelo cerámico II. Aspecto artísticos»,
Cimal, 7, Ediciones Cimal Internacional, s. l.
- GIRALS, D. y otros (1994): *L'esplendor de L'Alcora*. Editorial Electa, Barcelona.
- GODDEN, G. A. (1988): *Encyclopedia of British Porcelain Manufacturers*, Hardback,
Londres.
- GÓMEZ, M. (1945): *El Conde de Aranda en su embajada a Francia, años 1773-1787*,
Diana Artes Gráficas, Madrid.
- GOMIZ, J. M. (1990): *Evolución histórica del taulellet*, Diputación de Castellón,
Castellón de la Plana.

- GONZÁLEZ, J. M. (1985): *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Universidad literaria de Valencia, Valencia.
- GRANGEL, E. (2000): *Museu de ceràmica de l'Alcora. Noves adquisicions. 1998-2000*, Ajuntament de l'Alcora, Castellón de la Plana.
- GREBER, E. (1957): *Tratado de cerámica*, Gustavo Gili, Barcelona.
- GUAL, E. (1998): *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*, Publicaciones Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.
- GUILLEME-BRULON, D. (1995): *La faïence fine française: 1550-1867*, Massin, s.l.
- HERNÁNDEZ, J. (2012): «La apertura de la Fábrica de la Cartuja de Sevilla y la Dualidad contable (1841-1850)», <http://www.aeca.es>, 5 de marzo de 2014.
- GUAYO, J. (1994): «La Fábrica de medias porcelanas de Yanci», *Príncipe de Viana*, 201. Pp. 117-136.
- HERNANDO, P. (1999): «Apreciaciones sobre la evolución de “Las Talaveras”, Siglos XVI al XX», *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 4, CSIC, Madrid. Pp. 329-334.
- HILDYARD, R. (1999): *European ceramics*, V&A Publications, Philadelphia
- JESSE, R. y J. AYERS (1971): *Meissen and other European porcelain*, Office du Livre, Universidad de Michigan, Michigan.
- JOLIET, W. (2008): «La cultura del azulejo en el Mediterráneo durante los siglos XVII, XVIII y XIX», *Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*

celebrado en el Museo del Azulejo "Manolo Safont" de Onda, del 7 al 9 diciembre del 2006, versión online. Pp. 27-39.

LÓPEZ-CORDÓN M .V. y otros (Eds.) (2000) *La casa de Borbón*, Alianza Editorial, Madrid.

MARCELO, V y otros (2010): *Determinación de las manufacturas de loza en Ribesalbes, entre 1780 y 1817*, Universitat Politècnica de València, Valencia.

MARTÍNEZ, B. (1968): *Catálogo de cerámica española*, Iberoamericana, Madrid.

MARTÍNEZ, B. (1969): *Cerámica de Talavera*, Instituto Diego Velázquez/CSIC, Madrid.

MARTÍNEZ, B. (1978): *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan: Paterna, Aragón, Cataluña, 'Cuerda Seca', Talavera de la Reina, Alcora, Manises*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

MÍNGUEZ, V. (2001): *Los reyes solares*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

MÍNGUEZ, V. (1995): *Los reyes distante. Imágenes del poder en el México Virreinal*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

NEBOT-DÍAZ y otros (2010): «José Ferrer, pintor académico. Su paso por la sala de las flores y ornatos de la Real académica de bellas Artes de San Carlos de Valencia», *Arché*, 4-5, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Valencia. Pp. 189-194.

OLAECHEA, R. y J. A. FERRER (1978): *El Conde de Aranda (Mito y realidad de un político aragonés)*, Librería General, Zaragoza.

- OLAECHEA, R. (1987): «Información y acción política: el conde de Aranda», *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea*, 7, Universidad de Valladolid, Valladolid. Pp. 81-130.
- OLUCHA, F. (1987-1988): «Noves dades per a la historia de la fàbrica de ceràmica de l'Alcora», *Estudios Castellonenses*, 4, Diputació Provincial de Castellón, Castellón de la Plana. Pp. 365-373.
- OLUCHA, F. (1990): *Ceràmica de Alcora y Ribesalbes de la colecció del Museo de Bellas Artes de Castellón*, Diputació Provincial, Castellón de la Plana.
- OÑA, G. (1941): «La loza de Alcora, su influencia y decadencia», *Arte Español*, 13, 2º trimestre, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid. Pp. 8-11
- OÑA G. (1955): «Ceràmica artística», *Revista Arte español*, nº correspondiente al primer cuatrimestre de 1955, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid. Pp. 111-118.
- ORTELLS, V. (2005): «La industria ceràmica a la Plana de Castelló. Tradició històrica i mundialització actual», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 58, IEC, Barcelona. Pp. 35-66.
- PADILLA, C. (1997): *Historia de la Ceràmica en el Museo Arqueològic Nacional*, MAN, Madrid.
- PARDO, E. (2000): *Manual de Heràldica española*, Edimat libros, s.l.
- PASTOR, P.(1994): *Historia de la Real Fàbrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*, Fundación Centro Nacional del Vidrio: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Patrimonio Nacional, Madrid.

- PÉREZ, I. V. (1991a): «Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII», *Ars longa: cuadernos de arte*, 2, Universitat de Valencia, Valencia. Pp. 103-111.
- (1991b): *La pintura cerámica valenciana del s. XVIII*, ediciones Alfons el Magnànim, Valencia.
- PÉREZ, I. V. (1993): «Las fuentes iconográficas de la pintura cerámica valenciana» en *Actas de los III Coloquios de Iconografía de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Madrid. Pp. 120-130.
- PÉREZ, I. V. (1994): «Arte Valenciano. Puntualizaciones historiográficas (I). Las colonizaciones», *Ars longa: cuadernos de arte*, 5, Universitat de Valencia, Valencia. Pp. 167-172.
- PÉREZ, I. V. (2003a): «La cerámica valenciana del siglo XV como modelo en la Italia del Quattrocento», *Ars longa: cuadernos de arte*, 12, Universitat de València, Valencia. Pp. 17-25.
- (2003b): «Pavimentos de los siglos XVIII y XIX: Aspectos significativos», en *Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX: actas de las ponencias y comunicaciones presentadas al seminario celebrado en Manises los días 1 y 2 de diciembre de 1997*, Asociación de Ceramología, Alicante. Pp. 67-111.
- PONCE, G. y F. J. MARTÍNEZ (2001): Industria y ciudad: entre la aceptación y el rechazo de una relación histórica, *Investigaciones Geográficas*, 27, Universidad de Alicante, Alicante.

- QUEREDA, J. (1973): «Alcora y su industria Azulejera», *Cuadernos de geografía*, 13, Universidad de Valencia, Valencia. Pp. 31-55.
- RAY, A. (1990): «Julián López and figure at Alcora», *Apollo*, Londres. Pp. 405-409
- REQUENA, R. (1932): *La cerámica*, Industrias artísticas valencianas, Valencia.
- RODRÍGUEZ, M. I. (2014): «La construcción heráldica del Imperio carolino en América. Los primeros escudos nobiliarios y urbanos», en PARADA, M. (ed.), *Los Imperios de Trajano a Carlos V*. Bolonia University Press. Bolonia. Pp. 517-531.
- RUIZ, J. (1988): «La Educación del pueblo Español en el proyecto de los Ilustrados», *Revista de Educación*, 1, Publicaciones del Ministerio de Educación, Madrid. Pp. 163-191.
- SAAVEDRA, D. (1999): *Empresas políticas*, Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ-BLANCO, F. (2007): *La Ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, CSIC: centro de estudios políticos y constitucionales, Madrid.
- SÁNCHEZ, J. (1973): *Primeros años de la Fábrica de cerámica de Alcora*, Instituto de Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- SÁNCHEZ, L. (1989): *Catálogo de porcelana y cerámica española, del patrimonio nacional en los Palacios Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid.
- SÁNCHEZ, M. J. (1998): *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro*, Electra España, Madrid.
- SÁNCHEZ, T. (1995): *Cerámica española*, Balmes, Barcelona.

- SÁNCHEZ, T. (1997): *Guia del Museu de la Ceràmica*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- SASSOON, A. (1991): *Vincennes and Sèvres Porcelain*, Catalogue of the collections Paul Getty Museum, Malibu-California.
- SEBASTIÁN, S. (1995): *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid.
- SEMPERE-FERRANDIZ, E. (2006): *Historia y Arte en la cerámica de España y Portugal*, Edición del autor, Barcelona.
- SIGÜEÑA, R. (2008): «La mitología en la porcelana de Meissen», Museo de Cerralbo, Madrid. <http://museocerralbo.mcu.es>, 8 de abril del 2014.
- SULLIVAN, M. (1960): *An introduction to Chinese Art*, Faber and Faber, London.
- TERRERO, J. y J. REGLA (2002): *Historia de España*, Óptima, Barcelona.
- TODOLÍ, X. (1994): «El reflejo metálico en la cerámica de Alcora», *Antiquaria*, 113, Madrid. Pp. 48-52.
- TODOLÍ, X. (1996): «Olerys en la fábrica de Alcora», *Antiquaria*, 138, Madrid. Pp. 34-41.
- (1996b): «Cerámica de Alcora y Moustiers. La herencia española de Olerys» *Antiquaria*, 139, Madrid. Pp. 36-43.
- TODOLÍ, X. (2002): *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada 1721-1858*, Asociación de Ceramología, Alicante.

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.

TODOLÍ, X. (2006a): «La fábrica del Conde de Aranda en Alcora: evolución del edificio y organización de los espacios durante el siglo XVIII», *Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología celebrado en el Museo del Azulejo "Manolo Safont" de Onda, del 7 al 9 diciembre del 2006*, Asociación de Ceramología, versión online. Pp. 171-179.

— (2006b): *Historia sucinta de la Fábrica de Loza fina en Alcora desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805. Por D.n Jose Delgado, Intendente de la misma*, Amigos del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

— (2006c): *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 Don Joseph Delgado, Intendente de la misma*, Amigos del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

TODOLÍ X. (2009): «El rostro solar en la cerámica de Alcora», *Butlletí informatiu de la ceràmica*, 100, Asociación Catalana de Cerámica, Barcelona. Pp. 78-95.

VV. AA. (1991): *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza.

VV. AA. (1994): *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII* Catálogo de Exposición, Madrid.

- VV. AA. (1997): *Japanese Porcelain for European Palaces*, New Orleans Museum of Art, Louisiana.
- VV. AA. (1998): *El conde de Aranda. Catálogo de exposición*, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- VV. AA. (2005): *La colección de cerámica de Alcora. The Hispanic Society of America*, Catálogo de exposición, Diputación de Castellón, Castellón.
- VV. AA. (2006): *Manufactura Sèvres 1740-2006*, Taller-Escuela de Cerámica de Muel, Zaragoza.
- VV. AA. (2011): *Catálogo: Alcora: cerámica de la ilustración. La colección de Laia-Bosch en el Museo Nacional de Cerámica*, Pentagraf editorial, s.l.
- VICENS, J. (1972): *Historia social y económica de España y América*, Vicens-Vives, Barcelona.
- VIZCAINO, M. E. (1999): *Azulejería barroca en Valencia*, Federico Doménech, Valencia.

Fuentes

- A. D. C. Archivo de la Diputación de Castellón de la Plana
- A. M. C. Archivo Municipal de Castellón de la Plana

Anexos

Catálogo de piezas

Catálogo de Piezas.
Piezas

Figura 1.



Placa realizada entre 1730-1750.

Colección Laia-Bosch, Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia.

Análisis técnico: Placa rectangular de loza con bordes achaflanados y rematada con un molde de rostro grotesco en el que observamos tres agujeros bajo este. Sus medidas corresponden a 36,5x27,5 cm.

Análisis artístico: decoración policromada en la que encontramos reflejado el martirio y glorificación de Santa Dorotea. Así lo observamos en el angelote que porta la palma



del martirio en su mano y a la vez está coronando a Dorotea, quien se encuentra recostada sobre nubes que están siendo portadas por ángeles. En la zona de la izquierda observamos una ciudad que, puede que haga alusión a *Cesárea* (Capadocia) puesto que la mártir era de allí, y a sus pies la escena en la que Dorotea, tras ser

torturada, es decapitada como consecuencia de su negativa a abandonar la fe cristiana.

Santa Dorotea cuenta con una amplia representación en la Historia del Arte pero su culto es claramente minoritario. Es representada siempre junto a flores y/o frutos, pero en esta ocasión han sido omitidos.

Imagen extraída del catálogo de *Alcora: cerámica de la Ilustración*. Pág. 149.

Figura 2.



Plato–fuente realizado entre 1735 y 1760.

Colección Laia-Bosch, Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia.

Análisis técnico: Plato redondo y llano de loza con bordes moldurados. Cubierta estannífera y decoración policromada. Sus medidas corresponden a un diámetro de 42,5 cm.

Análisis artístico: La apertura de rutas comerciales hacia India, China y Japón llevó a que desde el siglo XVI se inicie una fuerte actividad de comercio entre Europa y

Oriente que irá creciendo con el paso de los años. Los nuevos productos que llegarán al viejo continente serán incluidos en las nuevas decoraciones que, en gran medida, copiarán el arte oriental y serán conocidos como los chinescos. Como claro ejemplo podemos hallar esta pieza creada en la Real Fábrica de Alcora en la que encontramos,



en el centro, a tres personajes con coraza y elementos orientales como es el sombrero mandarín y una sombrilla de la misma procedencia. La escena está franqueada por dos aves zancudas muy típicas en este tipo de

representaciones. Junto a todo ello hallamos a animales como el jabalí, el perro, mariposas e insectos, que tienen un gran significado en la cultura oriental. Junto a ellos serán las flores exóticas las que se conviertan en una maraña decorativa e inunden los laterales de la pieza.

Imagen extraída del catálogo de *Alcora: cerámica de la ilustración*. Pág. 91.

Figura 3.



Fuente realizada entre 1730 y 1749.

Colección de cerámica de Alcora en *The Hispanic Society of America*, Nueva York.

Análisis técnico: Plato redondo y llano de loza con bordes moldurados. Cubierta estannífera y decoración policromada. Sus medidas corresponden a un diámetro de 57,7 cm.

Análisis artístico: pintura de gran calidad que forma parte de las composiciones historiadas que hemos tratado anteriormente. En ella encontramos a Alejandro Magno



sobre un elefante y rodeado de guerreros.

La escena es una copia del grabado realizado por el pintor de Luis XIV, Charles Le Brun, denominada «La Batalla de Alejandro contra Porus». La serie de grabados que el pintor realizó para conmemorar los triunfos en las campañas en Asia de Alejandro, no solo inspiraron a los pintores alcorinos, si no

que encontramos diferentes ejemplos de obras en distintos soportes.

Los bordes de la escena están trabajados con el trazo de puntilla que fue utilizado en la denominada serie Berain que tanto fue utilizada en los primeros años de funcionamiento de la Real Fábrica.

Imagen extraída e información obtenida en el catálogo de *La colección de cerámica de Alcora. The Hispanic Society of America*. Pág. 179.

Figura 4.



Placa realizada entre 1730 y 1749.

Colección de cerámica de Alcora en *The Hispanic Society of America*, Nueva York.

Análisis técnico.: placa de loza esmaltada y pintada. Cubierta estannífera y decoración policromada. La forma del marco con volutas y vaivenes en color blanco muestran un claro estilo rococó. Sus medidas corresponden a un diámetro de 28,5x16,3 cm.

Análisis artístico: Como anteriormente hemos comentado, la plasmación de grabados en las piezas de Alcora fue utilizada en diferentes ocasiones, tanto para temas históricos como religiosos. Estos eran diseñados para colgarse en la pared, haciendo la misma función que un cuadro al óleo para adornar los muros de los palacios. La imagen que tratamos en esta ocasión, forma parte de un conjunto de ocho placas con escenas de la Virgen María que están inspiradas en los grabados de Joseph Sebastian Klauber (1700-1768).

Encontramos como figura principal a la virgen y al niño Jesús, quienes se están rodeados de los instrumentos de la pasión. Entre ellos podemos observar la cruz, los



clavos y los diferentes aparejos utilizados en la crucifixión de Jesús, la esponja con vinagre que se le dio para calmar su sed, la lanza de Longino, la corona de espinas, el flagelo, etcétera. A los pies de todo este despliegue iconográfico encontramos a unos personajes actuando y formando parte de la escena, con lanzas en sus manos y sobre los que se les aparece un ángel. La imagen de Jesús en los

brazos de su madre y rodeados de los instrumentos de la pasión, que aluden a la muerte de Jesús, alude claramente al principio y al fin de su vida.

Imagen extraída e información obtenida en el catálogo de *La colección de cerámica de Alcora*. *The Hispanic Society of America*. Pág. 249.

Figura 5.

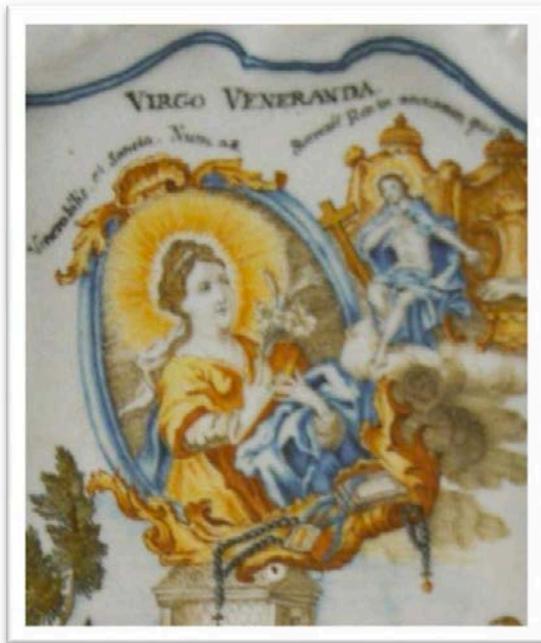


Placa realizada entre 1730 y 1749.

Colección de cerámica de Alcora en *The Hispanic Society of America*, Nueva York.

Análisis técnico: placa de loza esmaltada y pintada. Cubierta estannífera y decoración policromada. La forma del marco con volutas y vaivenes en color blanco muestra un claro estilo rococó. Sus medidas corresponden a un diámetro de 28,5x16,3 cm.

Análisis artístico: En la pieza que mostramos encontramos una multitud de personas que parecen asustados con la aparición del demonio. Éste irrumpe ante un grupo de



gentes, por cuya indumentaria, podemos intuir que pertenecen a la clase alta.

En la zona central, y con un tamaño bastante superior a toda la representación, encontramos a la Virgen María, con un lirio en su mano, y rodeada de instrumentos de fuerte significado religioso como es la Biblia, el Rosario y una estampa. A su lado se encuentra su hijo resucitado, sentado en

el trono real, como Cristo Rey, y con su gesto le invita a colocarse a un segundo trono, que parece reservado a su madre.

A los pies hallamos una escena de un grupo de fieles en oración y junto a ellos, un grupo de personas que parecen amenazados por el diablo, quien irrumpe en la escena por detrás de un árbol.

La composición aludiría a como Jesús y la Virgen guardan las almas del mundo terrenal, amenazadas por el demonio, como bien demuestra el personaje central, arrodillado y de espaldas, que parece solicitar ayuda a la Virgen en el combate contra el mal.

Imagen extraída e información obtenida en el catálogo de *La colección de cerámica de Alcora*. *The Hispanic Society of America*. Pág. 249.

Figura 6.



Bandeja realizada entre 1725 y 1749.

Colección Laia-Bosch, Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia.

Análisis técnico: bandeja de loza esmaltada con cubierta estannífera y decoración policromada contenida. Su forma es ovalada con borde modulado y recortado. Sus medidas corresponden a una longitud de 53,5 cm. y un ancho de 39,7 cm.

Análisis artístico: en los bordes encontramos puntilla Berain muy utilizada en esta época pero añadiendo un segundo color, puesto que la gran mayoría de estas decoraciones se realizaban con el azul cobalto. En la decoración central encontramos grutescos, elementos que forman la serie *singeries*, como es el caso de los monos

tocando los instrumentos, y elementos representados en las chinerías, como serán las aves zancudas. Así pues, guirnaldas, trofeos, animales y otros elementos de decoración rodean al componente decorativo más importante de la pieza, es decir, al escudo con



corona marquesal perteneciente a la familia Beltrani, de Trani (Italia), de procedencia española pero que tenían feudos en Nápoles, Mesina Trani.

Investigaciones al respecto han demostrado que esta pieza formaba parte de una serie que debería tener un gran número de piezas puesto que están firmadas por diferentes pintores de la

fábrica. Tal vez ello demuestra su gran importancia y por ello es considerada como una de las mejores piezas que se conservan en la actualidad.

Imagen extraída e información obtenida en el catálogo de *Alcora: cerámica de la ilustración*. Colección Laia-Bosch. Pág. 41.

Figura 7.



Plato de loza realizado en 1778.

Museo de Cerámica de Alcora, Castelló de la Plana.

Análisis técnico: plato de loza esmaltada con cubierta estannífera y decoración claroscuro. Su forma es circular con ala lisa y decorada con un hilo azul. Sus medidas son de 34 cm.

Análisis artístico: cruz de Caravaca sobre un corazón alado, con capelo cardenalicio, sobre una montaña. Coronando al capelo el triángulo de Dios apareciéndose entre las nubes y potencias.

La representación que encontramos en este plato de loza parece ser bastante compleja. Por un lado, la cruz de Caravaca y las seis borlas que cuelgan del capelo a cada lado del corazón alado parece que hacen referencia a un Arzobispo. La aparición del corazón alado en el lugar en el que debía aparecer el escudo de armas del propio arzobispo no indica que estamos ante una divisa personal. El corazón con alas tiene una clara forma del sagrado corazón de Jesús pero la cruz sobre éste, que normalmente es sencilla, es sustituida por la cruz de Caravaca. El símbolo de la montaña, interpretado tradicionalmente como morada de los dioses, muy utilizada en la Biblia también, como un lugar sagrado, a medio camino entre la tierra y el cielo, que podría dotar al corazón de un significado de ascensión.

La inscripción de un año concreto, 1778, junto al triangulo de Dios, rodeado de nubes y potencias tal vez podría hacernos interpretar ese ascenso en una fecha en particular, quizá la conmemoración de un nombramiento. Aun así, todo esto, debería quedar en meras interpretaciones sin tener ningún documento que nos las dé como ciertas.

Imagen extraída del catálogo *Noves adquisicions* del Museo de Cerámica de Alcora.

Pág. 82.

Figura 8.



Plato realizado entre 1764 y 1784.

Colección de cerámica de Alcora en The Hispanic Society of America, Nueva York.

Análisis técnico: plato de loza esmaltada con cubierta estannífera. Su forma es circular con bordes moldeados y decorados. Sus medidas alcanzan los 2,4 cm. de altura y un diámetro de 24,4 cm.

Análisis artístico: Plato perteneciente a la serie trofeos en el que encontramos elementos de guerra. En la pieza que mostramos observamos tambores, cañones,

morteros y espadas en la parte trasera de un escudo de armas con corona condal. Éste está dividido en cuatro cuarteles: en el primero de ellos encontramos una banda de



sable, con figuras irreconocibles, sobre fondo plata; el segundo con orla de gules sobre fondo plata y dentro de la orla hallamos tres patos de gules; el tercero tiene bordura de azur con estrellas plata que rodean a dos lobos o perros gules sobre fondo plata; y en el último cuartel encontramos el escudo de la familia Mendoza y de la Vega,

con el Ave María Gratia Plena y sus figuras características.

Los bordes de la pieza están decorados con flores y pechinas que acompañan el motivo central, el escudo no se ha asociado a ninguna casa hasta el momento.

Imagen extraída del catálogo de *La colección de cerámica de Alcora. The Hispanic Society of America*. Pág. 271.

Figura 9



Mancerina realizada en los últimos veinte años del siglo XVIII.

Colección Laia-Bosch, Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia.

Análisis técnico: mancerina de loza con borde ingletado, cubierta estannífera y decoración policromada en la que observamos un gran dominio del amarillo junto a tonos azules y verdes. Su forma es circular con ondulaciones. Sus medidas corresponden a un diámetro de 23,5 cm. y una altura de 4 cm.

Análisis artístico: Pieza catalogada como del Género Álvaro y forma parte del estilo *Madamita* (rostro de mujer). En la pieza encontramos un rostro principal en la parte

central y alrededor de esta aparecen seis escenas divididas por motivos decorativos de rocalla. La figura central se repetirá en tres ocasiones pero serán acompañadas por un sol radiante sobre su rostro, mientras que el resto de escenas están formadas por



casalicios que son introducidos en un medio natural y comparten todos ellos la imagen de un puente. El estilo

Madamita será uno de los más sobresalientes en cuanto a calidad de la pincelada y será utilizado junto a elementos de diferentes series. Un gran ejemplo lo encontramos en esta pieza en la que hallamos como la madamita comparte escena con los casalicios y el Sol de la serie “Género Álvaro” y con el elemento de la Rocalla que es utilizado en la serie que lleva su mismo nombre. El fondo blanco ha sido ensuciado por una especie de “nubes” azules-grises.

Imagen extraída del catálogo de *Alcora: cerámica de la ilustración*. Colección Laia-Bosch. Pág. 119.

Figura 10.



Jarra de loza realizada en 1784.

Museo de Cerámica de Alcora, Castelló de la Plana.

Análisis técnico: jarra de loza con cuerpo globular, cuello cilíndrico, pie de copa, pico de pellizco y asa en S. Sus medidas corresponden a una altura de 17,5 cm. y su anchura a 10,5 cm.

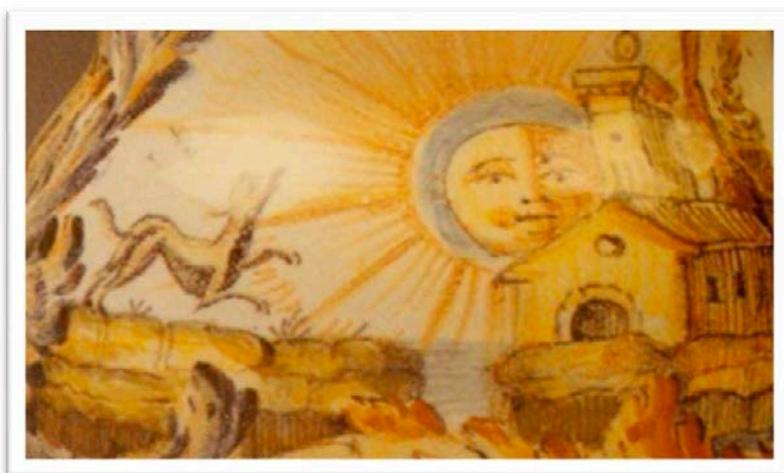
Análisis artístico: El trabajo que hallamos en la jarra consiste en una ornamentación policromada sobre fondo blanco. En ella encontramos una combinación de elementos fundamentales de diferentes series: podemos ver a la izquierda la figura de un perro, muy utilizada en la “Serie el Perrito” y las tallas de la “Serie Rocalla”, a la derecha un casalicio muy característico en la “Serie Andrómina Fina”, a los pies la ornamentación en flores “Serie Chaparro” y en la parte posterior la representación de aves y navíos nos acercan a las se la “Serie Andrómina Fina”, a los pies la ornamentación en flores “Serie Chaparro” y en la parte posterior la representación de aves y navíos nos acercan a las

series “Chinerías” y “Barcos” respectivamente. Junto a todo ello y como elemento más importante por su tamaño, localizamos el Sol con rostro humano quien, junto a unos rótulos que aparecen en el anverso, forman parte de la conocida como “Serie Álvaro”.

El trabajo realizado con la rocalla divide la pieza en tres escenas que siguen un



hilo conductor: encontramos en la primera de ellas como los navíos atacan al castillo, en la segunda aparece como éstos se alejan del enfrentamiento y en una tercera una escena más calmada con un sol radiante en el que aparece un perro.³⁹ En el Rótulo, sostenido por el ave, podemos leer: Soy del Dr. Mn. Vicente Pau.



La escena que observamos en la pieza, a mi entender, muestra las diferentes etapas que se llevan a cabo en todos los enfrentamientos de guerra, que tanto se

³⁹ Tanto los casalicios, como los barcos, son de claro inspiración holandesa puesto que ambos son utilizados por éstos en numerosas ocasiones durante el siglo XVII, al igual que es el ave, de clara influencia oriental³⁹ que, la Fábrica de Delft (Holanda), adaptará a su mercado y servirá de inspiración para el resto de manufacturas europeas. Los perros provienen de Meissen (Alemania) donde tenían una serie idéntica a la del “Perrito” de Alcora (aunque también ésta parece provenir de diseños japoneses muy anteriores). Por último están los rótulos y el sol de rostro humano y resplandeciente, los cuales, como ya hemos mencionado en reiteradas veces, se encontraban reflejados en los emblematas, empresas, jeroglíficos y grabados aludiendo a los monarcas hispánicos de los siglos XVI, XVII y XVIII; los cuales servían como propaganda de su magnificencia.

prolongaron durante el siglo XVIII: se refleja la travesía de unos navíos en su regreso a casa, pasando de la hostilidad de las tierras más alejadas, al reconocimiento (por el perro) y el calor (por el sol) de su propia casa.

Imagen propia tomada en el Museo de Cerámica de Alcora.

Figura 11.



Placa realizada entre 1750-1780.

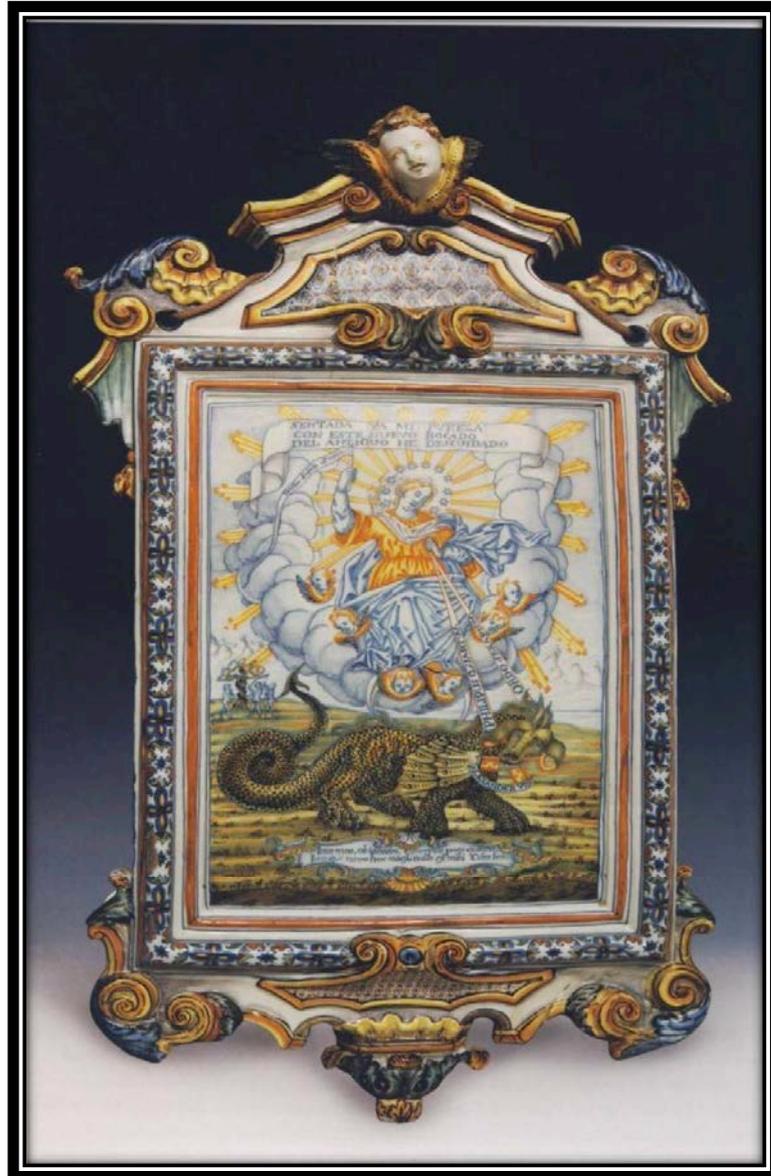
Museo Nacional de Cerámica. Valencia.

Análisis técnico: placa en loza con cubierta estannífera y decoración policromada. Su forma es ovalada, copete con forma de frontón rematado por unas volutas que parecen imitar las olas del mar. Esquinas de la pieza rodeados con moldura de volutas y borde modulado.

Análisis artístico: en la pieza encontramos un refinado trabajo de pincel en el que se combina una rica paleta de colores. En ella podemos observar a tres bellas Nereidas, ninfas del mar, recostadas sobre dos delfines en el agua y sobre ellas volando a dos angelotes quienes interactúan en la escena portando una especie de velo con el que juegan con las nereidas. Junto a ellas encontramos a un tritón, de espaldas, mostrando su torso desnudo y su cola de pez. En sus manos lleva una concha marina. Las montañas de fondo, los cuerpos sumergidos en el mar y los animales marinos, y los colores azules y amarillos del cielo sitúan la escena en un atardecer dentro de un hermoso paisaje.

Imagen propia tomada en la Museo Nacional de Cerámica en Valencia.

Figura 12.



Placa realizada entre 1730 y 1750.

Colección Laia-Bosch, Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia.

Análisis técnico: placa en loza con cubierta estannífera y decoración policromada. Su forma es rectangular, con copete con forma de frontón rematado por una cabeza de

ángel. Esquinas de la pieza rodeados con moldura de volutas y borde modulado. Sus medidas corresponden a una longitud de 53 cm. y un ancho de 29 cm.

Informe artístico: La proclamación del dogma de la Inmaculada se va a convertir en la piedra angular para la Monarquía Hispánica y su política exterior. Así pues, tanto Felipe III, Felipe IV y Carlos II, convocaron Reales Juntas, en las que se enviaron embajadores a Roma para tratar el contenido (Calvo, 2013: 157). Esta actitud de los monarcas va a tener su plasmación en el arte y, muy especialmente, en las estampas, que sirvieron como fuente de inspiración para los pintores alcoreños. Todas ellas compartirán una serie de características en común como fue la representación de la dinastía de los



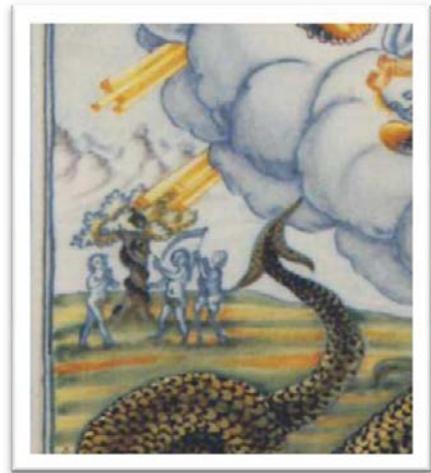
Habsburgo, alusiones al pecado original, iconografía religiosa con gran significado, representación del franciscano Duns Scoto y de la propia orden franciscana como una de sus más sólidas defensoras. Así pues encontramos como la placa realizada por la Real Fábrica comparte todas estas particularidades.

En la imagen diseñada encontramos a la Virgen Inmaculada, quien porta un banderín con la leyenda *Doctor Subtilis Scotus*, sentada sobre las nubes y rodeada de seis ángeles. Ella sujeta unas riendas en las que podemos leer *Philippus Quartus* y *Ordo Seraphicus*, y que retienen a la bestia de la Apocalipsis, quien porta en su boca las llaves papales y la filacteria con el nombre de Alexandre VII.

La posición de la Virgen sentada nos muestra su descanso tras la controversia que levantó su aceptación en la fe religiosa. El banderín que porta en la derecha hace referencia al franciscano que fue su gran defensor frente a los dominicos, quienes son representados con el dragón con cara de perro. El bocado con el que es dominado son

las llaves papales muestra la autoridad pontificia de Alejandro VII sobre el dogma. La Orden de los Franciscanos y Felipe IV, como grandes defensores de este dogma, aparecen inscritos en las riendas que retienen al animal.

En el fondo a la izquierda encontramos la muerte con guadaña, el árbol de la Ciencia, el Bien y el Mal, y a Adán y Eva. Todo ello forma la escena del pecado original cometido, según el cristianismo y judaísmo,



por los primeros padres de la Humanidad al comer del fruto prohibido. La representación de la Inmaculada junto a la escena alude a que ella actuó en contra del pecado para prepararse para ser la madre de Cristo.

Así pues, toda la escena hace alusión a una controversia que hubo entre Felipe IV de España, el papa Alejandro VII y las autoridades que se esgrimieron en torno al dogma de la Virgen Inmaculada.

Imagen e información obtenida en el catálogo de *Alcora: cerámica de la ilustración*. Colección Laia-Bosch. Pág. 145.

Figura 13.



Placa realizada entre 1727 y 1749.

Colección de cerámica de Alcora en The Hispanic Society of America, Nueva York.

Análisis técnico: placa loza con cubierta estannífera y decoración monocromada. Su forma es rectangular, con copete con forma de frontón rematado decorado. Esquinas de

la pieza rodeados con moldura de volutas y borde modulado. Sus medidas corresponden a una altura de 30,8 cm. y una anchura 28,2 cm..

Análisis artístico: La Real Fábrica realizó una serie de placas monocromadas en azul sobre fondo blanco a partir de la famosa novela española *Don Quijote de la Mancha*. Esta serie no cuenta con un gran número de piezas por lo que concluimos que simplemente se trabajaron en un periodo especial o por algún encargo particular (parece ser que solo se crearon cuatro). En la imagen observamos como aparecen representados los tres personajes protagonistas de la novela siendo la propia Dulcinea la que ocupe un lugar privilegiado puesto que su rostro es rodeado con volutas y pechinas mientras que el resto son representados con coraza y motivos militares. Junto a ellos encontramos representados a dos personajes de libros de caballerías, es decir, los que tratan de hazañas de caballeros andantes. Así puesta hallamos en la pieza a *Amadis de Gaula*, a quien tomó como ejemplo el caballero de Don Quijote para añadir *de la Mancha* a su nombre y a quien «honra con tomar el sobrenombre della» (Cervantes, 2004: 46) y a Rolando, nombrados todos ellos en el primer capítulo de la novela de Cervantes. Así pues, parece que esta placa hace alusión al inicio de la obra.

Imagen escaneada y parte de la información obtenida en el catálogo de *Colección de cerámica de Alcora en The Hispanic Society of America*, Nueva York. Pág. 161.

Catálogo de Ilustraciones

Catálogo de Ilustraciones

Ilustraciones

Ilustración 1.

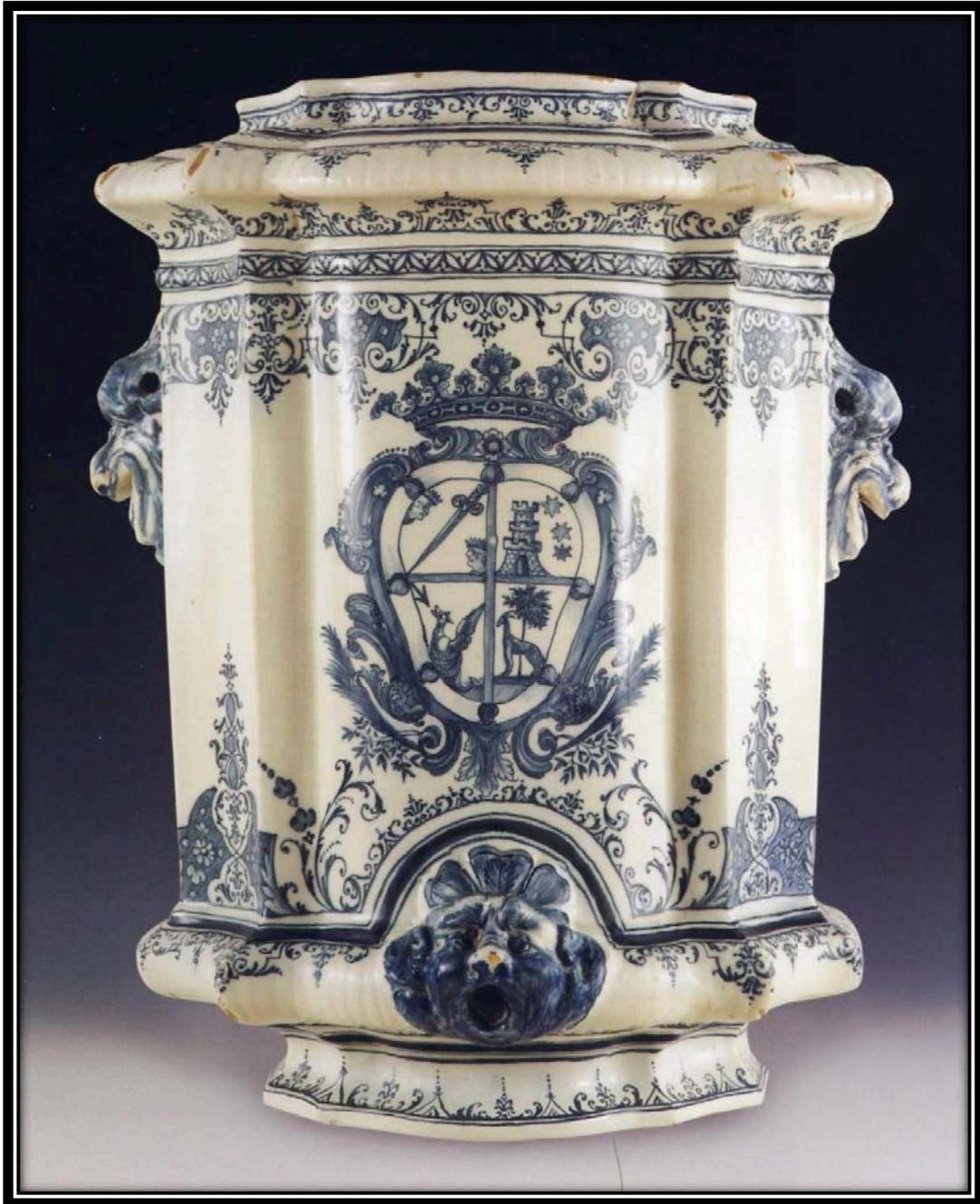


Plato-fuente de loza, 1735-1760, 39 cm. Conservación excelente.

Colección Laia-Bosch, Museo Nacional de Cerámica. Valencia.

Imagen extraída del catálogo de *Alcora: cerámica de la ilustración*. Pág. 75

Ilustración 2.

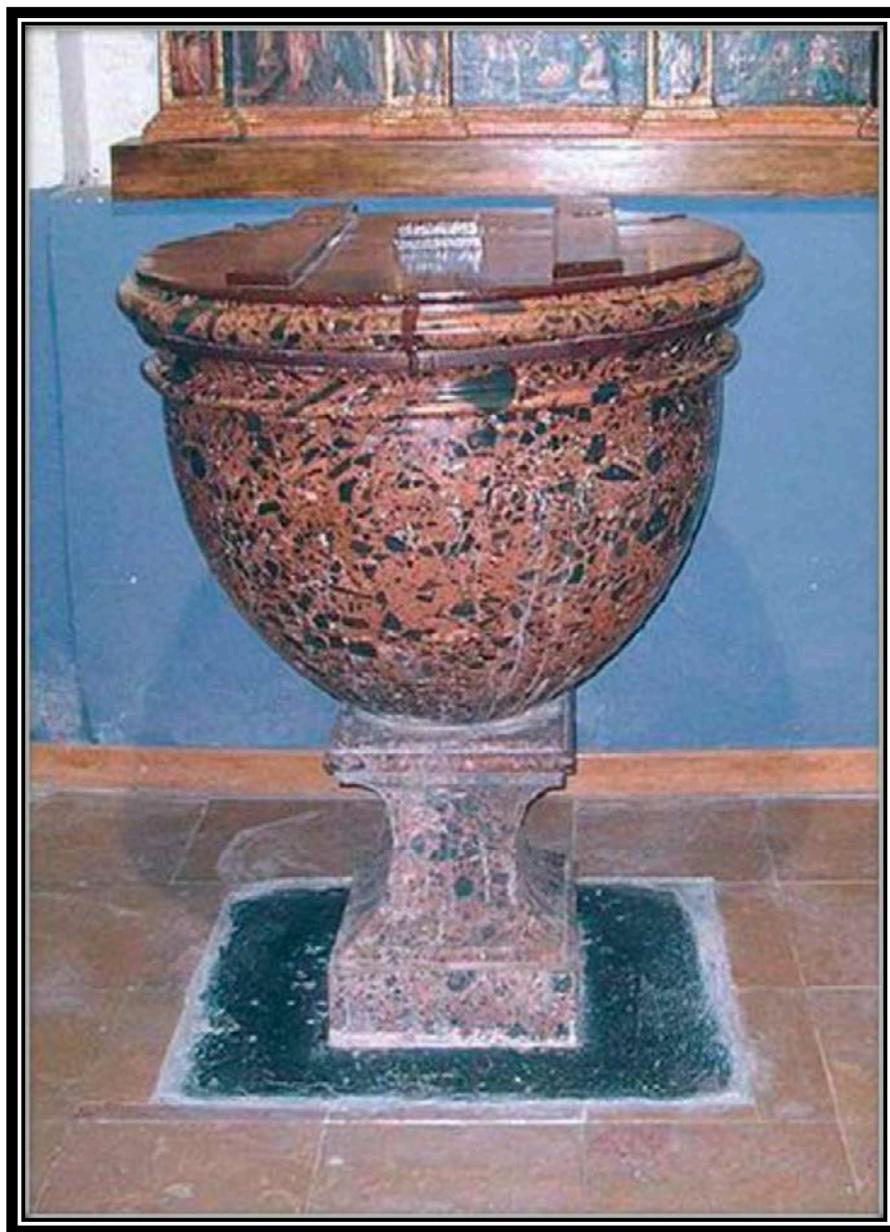


Aguamanil de loza, h. 1736, 43x33,5 cm. Conservación buena.

Colección Laia-Bosch, Museo Nacional de Cerámica. Valencia.

Imagen extraída del catálogo de *Alcora: cerámica de la ilustración*. Pág. 12

Ilustración 3.

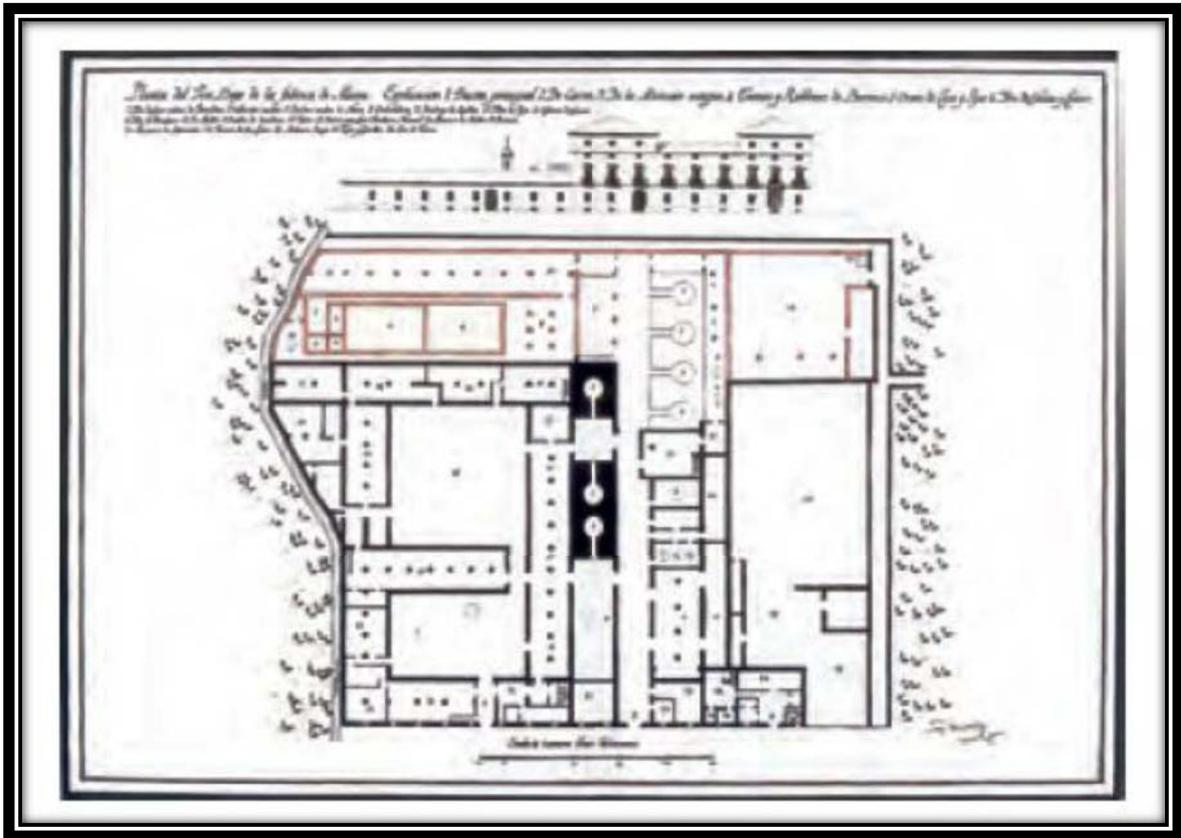


Pila bautismal de loza fina, 1787, cuenco: 45 x 27,5 x 19,5 cm.; y tape: 46 y 42 cm. X 38 cm. Conservación buena.

Iglesia de San Martín de Salillas de Jalón (Zaragoza).

Imagen tomada del estudio: «La Pila Bautismal de la Iglesia de San Martín de Salillas de Jalón (Zaragoza). Una pieza inédita de Alcora (1787)». Pág. 286.

Ilustración 4.



Plano de Delgado, inicios siglo XIX. Archivo Histórico de Zaragoza.

Imagen extraída del estudio: «La Fábrica de Cerámica del conde de Aranda en Alcora: evolución del edificio y organización de los espacios durante el siglo XVIII». Pág. 173.

Ilustración 5.



Imagen actual del lugar donde se ubicaban las casas de los operarios.

Imagen tomada del Google Maps por Eva Calvo.

Ilustración 6.



Plato de loza, primera mitad del siglo XVIII.

Museo Nacional de Cerámica Gómez Martí. Valencia

Imagen propia.

Ilustración 7.



Mancerina de loza, 1727-1753, 5.2x19 cm.

Hispanic Society of America, Nueva York.

Imagen extraída del catálogo: *La colección de cerámica de Alcora. The Hispanic Society of America*. Pág.

Ilustración 8.



Bandeja de loza, 1727-1749, 32,6x46 cm.

Hispanic Society of America, Nueva York.

Imagen extraída del catálogo: *La colección de cerámica de Alcora. The Hispanic*

Society of America. Pág. 149.

Ilustración 10

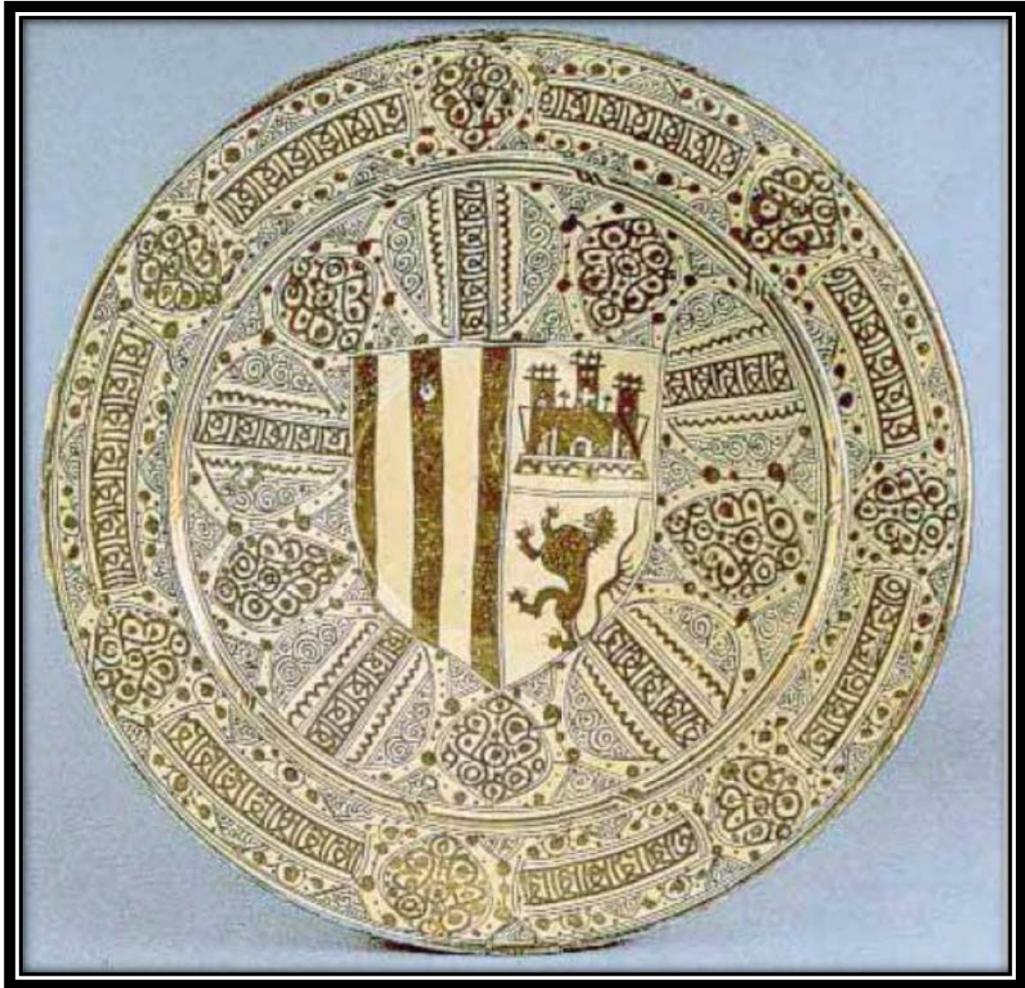


Grabados de Josep Sebastian Klauber (1700-1768)

Biblioteca Nacional de Madrid.

Imagen extraída del catálogo: *La colección de cerámica de Alcora. The Hispanic Society of America*. Pág. 249.

Ilustración 11



Plato de loza, primer cuarto del siglo XV

Museo Nacional de Cerámica de Sèvres.

Imagen tomada del estudio: «La emblemática en la cerámica». Pág. 371.

Ilustración 12



Copia de finales del siglo XIX que imita el modelo encargado por Augusto III para Luis XV. Subastado en Londres en el 2004.

Documento transcrito.

A. D. P. Castellón – Doc. Histórico Conde de Aranda Caja 54, documento nº 40	1763 Alcora 31 de agosto
ESTADO DE CUENTAS	
Relación del estado de la Fábrica entre 1-9-1761 al 31-8-1763. El cual contiene una relación de todos y cada uno de los operarios y del lugar que éstos ocupan en el proceso de producción. En el documento también aparece una lista de las nuevas innovaciones cerámicas del momento.	

Relación del Estado en que existe la Real Fabrica de Loza de Alcora en 31 de Agosto de 1763, sus Maestros, Oficiales y Aprendices. Lo que ha producido desde 1 de Septiembre 1761 hasta fin de Agosto de 1763, Lo que se ha extraido en el espresado tiempo. Los materiales q^e havia existentes en 1 de septiembre de 1761. Los que se han introducido y consumido en la citada fabrica del citado dia 1º de septiembre 1761 hasta el 31 de agosto de 1763y lo que en esta otra hay existentes todo en la forma s^{to}

Juan López, Maestro principal Dibujante, Tallista y Modelista
Joseph Ochonda, Maestro Principal Dibujante, Tallista y Modelista
Juan Knuffer, Maestro Pintor y para la Lozeria
Jacinto Cansada Maestro pintor y para varios barnizes y colores

Oficiales Pintores

Cristobal Crois	1
Miguel Vilar	1
Francisco Grangel	1

Cristobal Rocafort	1
Joseph Pastor	1
Christoval Mascaros	1

Christoval Gash	1
Manuel Blasco	1
Vicente Thomas Feliu	1
Vicente Pastor	1
Joseph Romualdo	1
Joaquin Ten	1
Vicente Montoliu	1
Cristoval Granell	1
Vicente Masso	1
Christoval Berenguer	1
Phelipe Fornench	1
Christoval Zarazona	1
Mariano Andres	1
Manuel Roman	1
Joseph Alvaro	1
Christov. Mascaros Garces	1
Joseph Masso	1
Manuel Maes	1
Juan Catala	1
Christoval Albaro	1
Fran ^{co} Lardo	1
Antonio Flos	1
Christoval Nebot	1
Fran ^{co} Mazquita	1

Juan Nebot	1
Joaquin Lloscos	1
Manuel Catala	1
Joaquin Saborit	1
Joseph Peris	1
Vicente Arquer	1
Manuel Luerol	1
Ramon Calbo	1
Vicente Datos	1
Vicente Prats	1
Antonio Pastor	1
Joseph Nebot	1
Bautista Nebot	1
Pedro Mas	1
Vivente Martir	1
Salvador Català	1
Joseph Marques	1
Joaquin Soliva	1
Chistov. Mascaros Thomes	1
Miguel Vilar menor	1
Felix Buxados	1
Manuel Calbo	1
Vicenre Ferrer	1
Joseph Calbo	1

Aprendices pintores:

Pasqual Castellon	1
Pedro Beltran	1
Fran ^{co} Mas	1
Vicente Feliu menor	1
Joseph Agustina	1
Joaquin Ferres	1
Joseph Ferrer	1

Joseph Cansada	1
Franco Andres	1
Joseph Vilar Tarazona	1
Joaquin Ten menor	1
Phelipe Fornench menor	1
Ventura Aycart	1
Ramon Vilar	1

Oficiales Rueda:

Juan Gasch	1
Franco Trulla	1
Christoval Gasch	1
Pasqual Ferrando	1
Vicente Farrando	1
Christoval Vilar	1
Fran ^{co} Andres	1
Bruno Gasch	1
Vicente Albaro	1

Vicente Mascaros	1
Nadal Nebot	1
Joaquin Gasch	1
Thadeo Herrando	1
Joaquin Thomas	1
Joseph Thomas	1
Manuel Criz	1
Vicente Gasch	1
Fran ^{co} Nebot	1

Aprendices Rueda:

Christoval Serrania	1
Vicente Ferrer	1
Fran Fornench	1
Franco Beltran	1

Oficiales Rueda:

Gabriel Andres	1
Joseph Vilar	1
Vicente Carnizer	1

Oficiales de Moldes:

Franco Gomez	1
Cristoval Pardo	1
Gaspar Datos	1
Pedro Mascaros	1
Pedro Zapater	1
Vicente Blasco	1

Alfonso Buxados	1
Miguel Moliner	1
Fran Prats	1
Fran ^{co} Masso	1
Vicente Gomez	1
Vicente Moliner	1

Maestros Ornos

Christoval Prats	1
Juan Montoliu	1

Oficiales de Ornos

Franco Gasch	1
Joseph Pastor	1
Joseph Ten	1
Gregorio Torner	1
Vicente Flos	1

Oficiales de Barro:

Joseph Sala	1
Joseph Nomdedeu Donis	1
Vicente Cros	1
Franco Marsal	1
J ^{ph} Nomdedeu Duque	1
Pasqual Juan	1

Molineros:

Vicente Cros	1
Christoval Baquero	1
Martin Bonet	1
Joseph Vonet mayor	1

Joseph Vonet menor	1
Vicente Albaro Portero	1
Joseph Gasulta Aguacil	1

Leñateros:

Vicente Feliu	1
Juan Vicente	1
Luis Porcar	1
Joseph Nebot	1
Vicente Miralles	1

Franco Vilar	1
Roque Redolat	1
Thomas Monfort	1
Pedro Falco	1
Manuel Gomez	1

Joseph Mas	1
Juan Pastor	1
Joseph Salvador	1

Vicente Garcia	1
Vicente Grangel	1
Chrisostomo Feliu	1

Tablaxeros:

Pedro Vicente	1
Phelipe Gascon	1
Phelipe Celades	1
Joseph Camps	1
Pedro Vicente	1
Agustin Vicente	1

Vicente Gil	1
Phelipe Tarradoa	1
Miguel San Martín	1
Franco Clemente	1
Sebastian Gil	1
Antonia Bedrina	1

Para la arena:

Lonacio Gasch	1
Juan Vicente Arquer	1
Pablo Balero	1
Bautista Arquer	1
Fran García	1
Christoval Redolat	1
Vicente Arquer	1

Carpiteros

Pasqual Mezquita	1
Christoval Beltran	1
Esteban Beltran	1
Manuel Lopez	1

Herreros:

Joseph Silbestre	1
Juan Piñon	1

Alarifeis:

Fran ^{co} Albella	1
Juan Albella	1
Juan Castillo	1
Juan Tarrago	1

Para diferentes maniobras:

Joseph Gasch	1
Miguel Pons	1
Joseph Feliu	1
Vicente Paus	1
Vicente Gasch	1
Joseph Nebot	1
Francisco Dolz	1
Bautista Aycart	1
Joseph Masso	1
Fran ^{co} Aycart	1
Juan Maisal	1

Joaquin Ciscor	1
Juan Gargallo	1
Joseph Chiva	1
Christoval Gargallo	1
Miguel Gasch	1
Carlos Gasch	1

Total: 194 trabajadores

Son Ciento noventa y quatro individuos dependientes de la fabrica

	PIEZAS DE LOZA
El 31 de Agosto de 1761 havian existentes en la fabrica.....	266.775 pzs.
Desde el 1 de septiembre de 1761 hasta fin de Agosto de 1763 ha producido la fabrica 166 ornadas.....	679.200 pzs
	TOTAL: 945.975 pzs.
En el expresado tiempo se han extraido para diferentes partes de Europa y América.....	754.384 pzs.
Quedan existentes en fin de Agosto de 1763.....	188.591 pzs

	PLOMO
Desde el 1 de septiembre de 1761 hasta fin de Agosto de 1763 se han comprado del estanco real de Valencia.....	2275@
En el expresado tiempo se han consumido.....	2275@

	ESTAÑO
Desde el 1 de septiembre de 1761 hasta fin de Agosto de 1763 se han comprado 487,5@ de Estaño, las que 374,3@ sin derechos de S.	487@ 18U
En el expresado tiempo se han consumido.....	487@ 18U

	ZAFRE
En fin de agosto de 1761 havia existentes en la Fabrica.....	3@
Desde el 1 de septiembre de 1761 hasta fin de Agosto de 1763 se han comprado	6@ 4U
En el expresado tiempo se han consumido.....	9@ 4U

	ESMALTINES
En fin de Agosto de 1761 havia existencia en la Fabrica dos Arrobas de Esmaltines.....	2@
Desde el 1 de Septiembre 1761 hasta fin de Agosto de 1763 se han comprado siete arrobas de esmaltines.....	7@

	ANTIMONIO
En fin de agosto de 1761 havia existentes en la Fabrica.....	5@ 13U
Desde el 1 de septiembre de 1761 hasta fin de Agosto de 1763 se han comprado.....	1@
En el expresado tiempo se han consumido.....	6@ 13L

Adelantamiento de la Fábrica desde la última real Concesión.

Se ha conseguido a costa de grandes sumas el poner el oro fino a la loza de esta Fabrica, como también la purpura, Nacar, Azul Ultramarino, verde esmeralda y otra multitud de exquisitos colores como se haze presente para las muestras de que resultaran las pinturas de Miniatura mas exquisitas.

Se ha descubierto la tierra que resiste al fuego, dada de varios jaspes muy primorosos de que se forma todo genero de piezas de diferentes modelos.

Los que toca al edificio de la citada Fabrica, se le ha añadido una gran cubierta para la leña. Se han renovado todo genero de Moldes Variando y perfeccionando su hechura, se han inventado y de nuevo los siguientes:

1	Vasas, o pedestales, de rincón de arquitectura y adorno moderno, con cuatro estatuas al natural de medio cuerpo con las insignias que les corresponden a las cuatro Diosas. Su altura 7 cuartas
1	Molde de repisa de rincón con su adorno: su altura 2 cuartas
4	Jarros de 2 cuartas y media de altura y sobre ellos un remate de quatro estatuas que representan las cuatro Diosas con las insignias representantes. Su altura 7 cuartos.
1	Repisa de frente: su altura 2 cuartas y media, con su adorno correspondiente par aun asiento de quatro estatuas desnudas de 3 cuartas y media, con las insignias que corresponden a los quatro tiempos que representan diosas
1	Bufete de 5 cuartas y media de largo y 3 de ancho. Su figura de diferentes rompimientos, guarnecido todo su contorno de diferentes molduras.

4	Figuras de medio cuerpo, de 2 q ^{tas} y de altura, que forman los cuatro pies de otro bufete, siguiendo de medio cuerpo un jarron de arquitectura
1	Sortus de figuras mas singular y de mexor gusto: su altura con la estatua de cuerpo entero que asentada le remata 6 q ^{tas} : anchura 4 q ^{tas} . Esta vestida de adornos diferentes a lo moderno y flores naturales. Le mantienen dos pies de arquitectura y adorno.
1	Araña de 4 q ^{tas} de altura. Su primer cuerpo de arquitectura y adorno: el cuerpo de arandelas adornado de sirenas y otros. Su remate de figuras delicadas y cuatro estatuas de una quarta alcanzan el primer cuerpo
1	Laminas apaisadas miniaturas, 3q de anchas y 2 de altura, vestida de adorno moderno de buen gusto
1	Laminas abaladas de la misma pintura. Su altura 4 quartas y 2 de ancho con los mismos adornos.
8	Laminas de moldes diferentes que se pintan de miniatura y países, con diferentes adornos.
1	Molde de Cornucopia adorno moderno con estatua y repisa correspondiente: su altura 3 q ^{tas} .
2	Moldes de repisa de talla de estatuas correspo ^{tes} a 3 quartas
1	Molde de Vassa o pedestal de arquitectura y adorno para diferentes estatuas
5	Moldes diferentes de estatuas de una quarta
4	Moldes de figuras o tritones con sus adornos correspondientes
14	Moldes de figuras de una quarta vestidas y adornadas según lo que les corresponde, con sus vasas y repisas
1	Molde prolongado de Barreño de sangria de manos con guarnición al moderno
1	Juego de estatua del Dios Baco de 2 quartas con su tonel de una y media donde esta sentado tiene los adornos que le corresponden
1	Juego de vinagreras de talla a lo moderno
12	Diferentes invenciones de animalitos de rosca para adorno de bufetes y escritorios
1	Molde de ornamento de chimenea a la Francesa de arquitectura y adorno moderno de diferentes guarniciones
4	Moldes de 7 q ^{tas} de altura, que correspondan los quatro tiempos

2	Moldes de monas vestidas que sirven de candeleros, figuras ridículas de una cuarta
2	Moldes de figuras de medio cuerpo con sus vasas para sobremesas de 2 quartas.
2	Moldes de angelitos vestidos que sirven de candeleros de una cuarta y un tercio
2	Moldes de jarros de adornos modernos, con sus estatuas para remate: estatuas de una cuarta y los jarrones de una y media sirven para sobremesa y repisas
1	Molde empezado de bufete abalado para el medio de una sala, de figura de rompimientos, su pie de figuras enlazadas con un adorno de mucho gusto para sobre el referido bufete con surtidores de agua, su longitud 5 quartas
2	Moldes de Jarros de adorno moderno con sus estatuas por remate: estas de Una cuarta y los jarro de una y med ^{ia} sirven para sobre mesas y repisas.
1	Molde empezado de Bufete abalado para el medio de una sala, de figurad e rompimientos, su pie de figuras enlazadas con un adorno de mucho gusto para sobre el referido bufete con surtidores de agua, su longitud 5 q
	Diferentes moldes del modelo de plata corregidos para una mayor hermosura para servir ala mesa
2	Moldes de imagenes de S ^r Dias y S ^{ra} Theresa de 4 q ^{tas}
	Diferentes moldes de Aves para cosas de olor y Caxas de tabaco
	Diferentes moldes de Animales para charros, los que se colocan en platos y mas pequeñitos para sobre tapas de caxas
2	Bustos o figuras de medio cuerpo por menos q ^e . del natural de 2 quartas para sobre mesa. Asunto Militar y Madama, vestidos de moda
2	Dos pequeños al mismo asunto
2	Negro y Negra del mismo grandio que los primeros
2	Bustos mas viexo y viexa su altura de 2 quartas
2	Mas pequeños al mismo asumpto
1	Molde de pila bautismal de moldura de 3 q ^{tas} de largo y A ½ de ancha.
1	Molde de Aguamanil de rincón con su repisa y vasa de a q ^{tas^o}
1	Molde de Ciserivania triangulada con diferentes molduras.
1	Molde de Candeleros modelo de plata

6	Moldes de tarrinas may ^{es} de modelo de plata con flores y frutas
6	De Medianas
6	De pequeñas
1	Molde de lamina abalada con sus adornos en modernos en los extremos
	Ultimam ^{te} se ha fabricado un cobertizo para leña

Cumpliendo con lo acordado por los señores de la Junta General de Comercio que en carta de 30 de Agosto de este año me comunica el S^r Dⁿ Francisco Fernandez de Samieles remitiéndome al mismo tiempo una copia del memorial que con fecha del 8 del mismo dia a su Mag^d (que Dios guarde) el ex^{mo} señor Conde de Aranda solicitando la prorogacion y aumento de franquicias para su fabrica de Loza fina del lugar de Alcora, devo informar e informo ser el presente estado y constitución actual de la referida fabrica el mismo que demuestra la antecedente puntual relación segun las noticias que he tomado y se me han suministrado. Con lo qual y de mas buen crédito y circunstancias de la referida fabrica y primor de las piezas que en ella se fabrican soy dictamen que el referido Ex^{mo} señor Conde de Aranda a experimentar en un todo la gracia que solicita de la de la piedad del Rey y que se le deven mandar las maderas y leña necesarias en la forma que lo pretenda. Y asi lo siento como Gobernador Correg^{dor} que actualmente soy de la presente villa y subdelegado de la Junta General d Comercio para la dicha fabrica.

Castellon de la Plana y Septiembre de 1763. Don Nicolas Mariño