

L A LOZA DECORADA EN ESPAÑA

JAUME COLL CONESA

Director del Museo Nacional de Cerámica "González Martí"¹

Abstract: Majolica appeared in the Iberian peninsula under the Muslim rule during the Cordoba caliphate. The oriental technique of leadglaze decorated with metallic oxides, as well as opacified with tin, were made in the court workshops, reaching from there the town markets. In the Christian kingdoms of Spain, the technical transfers as long as the use in the table of majolica didn't start up until the second half of the thirteenth century. There is no doubt that the conquest of Muslim territories and the deportation of Muslim potters to the Christian cities was the main cause of the extension in these of the use of majolica. So many foreign style influences occurred along centuries: in medieval times rule the Muslim taste as long as china porcelain reminiscences, during the XVI and XVII centuries the Italian majolica, particularly due to the arrival of Ligurian potters, and the china porcelain that comes with the Manila galleon or from Portugal, also the French table manners and its fayences from the Enlightenment times. This long tradition resulted in the XIX century in a popular coloristic tableware, that must deal with the first industrial wares, the transfer printing Bristol style bourgeois pottery of that time.

Key words: Majolica/ delftware/ lustre pottery/ Manises lustreware/ Talavera pottery.

Resumen: La loza decorada apareció en la península ibérica bajo la dominación musulmana durante el califato de Córdoba. La técnica oriental de las cubiertas de plomo decoradas con óxidos metálicos, incluso opacificadas con estaño, se produjeron en los talleres de la corte y de ahí se difundieron hacia los mercados urbanos. En los reinos cristianos peninsulares, la transferencia técnica e incluso su uso en la mesa, no se hizo hasta la segunda mitad del siglo XIII. Sin duda, la conquista de los territorios musulmanes y la deportación de alfareros musulmanes hacia las ciudades permitió asimilar el uso de la loza. A lo largo de los siglos se dieron diferentes influencias estilísticas: en el medioevo la oriental musulmana con reminiscencias de la porcelana china, en los siglos XVI y XVII la mayólica italiana, especialmente con la llegada de ceramistas ligures, y la porcelana que llegaba con el galeón de Manila y de Portugal, y el refinamiento de la mesa francés y sus lozas a partir de la Ilustración. Ello desembocó en una vajilla decimonónica popular y colorista, coincidente y contrapunto del inicio de la industrialización con las lozas mecanizadas burguesas impresas de estilo Bristol en el siglo XIX.

Palabras clave: Loza/ mayólica/ loza dorada/ Loza de Manises/ Talaveras.

Durante la Edad Media, y en los territorios de al-Andalus, se produjo durante el califato la recuperación de los talleres especializados de cerámica de valor decorativo. En el extremo occidente mediterráneo la descomposición del imperio romano y la aparición del reino visigodo terminó con la tradición de la industria de cerámica decorada, hasta entonces prácticamente centrada en producciones de barniz rojo de la *Terra Sigillata* Hispánica Tardía, y algunas primeras vidriadas.

Efectivamente, la recuperación de la vida urbana y la instalación de una corte áulica con el Califato de Córdoba, impulsando con ello el artesanado y la instauración de costumbres y formas de vida orientales, permitieron el inicio de las primeras lozas decoradas. Madina Ilbira y Madina Az-Zahra son los primeros lugares en los que aparecen éstas para el servicio de mesa. Frente a la cerámica fina de la antigüedad, que generalmente presentaban como decoración relieves o elementos estampilla-

¹ Fecha de recepción: abril de 2008.

dos bajo un engobe semivitrificado de color rojo en el caso de la *Terra Sigillata*, y a veces bajo una cubierta vítrea de plomo, las nuevas lozas que aparecieron entonces se caracterizaron por su omnipresente cubierta vidriada y una decoración realizada con pigmentos metálicos, principalmente verde de óxido de cobre y negro de óxido de manganeso. Pero la producción más sobresaliente era la tricolor, verde y negro sobre un vidriado opaco de plomo, sílice y estaño, por lo que es llamada loza estannífera. Con esta técnica, y ampliando paulatinamente la paleta cromática, se desarrollaron las principales producciones de lozas decorativas de alta calidad desde el siglo X al XIX, reconocidas en general por apelativos como mayólica o faenza.

Todas las producciones de lozas medievales decoradas tienen paralelos o precedentes en el extremo oriente. El comercio con la China de la dinastía Tang que se estableció desde la corte del califato abásida de Bagdad (750-936), permitió que afluyeran con cierta intensidad hacia el actual Irak las primeras porcelanas opacas que acompañaban a la seda, al marfil o a los metales delicadamente cincelados. El artesanado y las artes en general se vieron influidas por el refinamiento de las labores chinas, generando un nuevo gusto. Los alfareros intentaron emular aquellas cerámicas de cuerpos blancos y apariencia casi vítrea, pero al carecer de caolín no podían conseguirlas sino por la vía de la imitación, por lo que idearon el sistema de recurrir el barro cocido con un vidrio opaco blanco mediante dos procedimientos: crear una capa de engobe de cuarzo sobre el que se superponía el vidriado transparente de plomo, o añadir un opacificante al vidrio, como era la casiterita u óxido de estaño, para que sus partículas suspendidas en el mismo formarían una superficie blanca tras la cocción.

Al establecerse el Emirato de Córdoba llegaron funcionarios con las nuevas refinadas formas de vida de los musulmanes del medio oriente y al florecer la vida en las ciudades musulmanas se facilitó la expansión de los productos elaborados. La cerámica, por su bajo coste y facilidad de producción en cualquier lugar con una tecnología básica, alcanzó un gran auge en la sociedad musulmana de los siglos X al XIII, mucho mayor que en las sociedades cristianas occidentales contemporáneas en las que gran parte de los enseres de mesa se confeccionaban con metal o madera. Sin embargo, las lozas áulicas decoradas en verde y negro representaban un dominio técnico, unos conocimientos y un control de recursos minerales de

cierta complejidad, acorde con la capacidad material de aquella sociedad, ya que los minerales necesarios para producirlas procedían de lugares lejanos.

El dominio técnico musulmán en el campo de la cerámica queda perfectamente expresado en el tratado del iraní Abu'l Qasim (1301) (Coll, 2003), quien describe el trabajo de los alfareros del clan Abu Tahir en Kashan (Persia), de los que sabemos que sus conocimientos son perfectamente parangonables a las técnicas usadas en occidente hasta finales del medioevo gracias a las investigaciones de J. W. Allan y otros. Así, la preparación del cuerpo cerámico exigía la selección de arcillas apropiadas para el conformado a la que se añadían, en función de su uso, los necesarios aditivos aplásticos para darles consistencia o propiedades específicas (arenas o cuarzos, etc.). Ese barro, se mezclaba y decantaba para trabajar luego al torno con el punto de plasticidad adecuada. Una vez dada la forma debía secarse lentamente para que no aparecieran fisuras o grietas y cuidando que no quedaran bolsas de aire, ya que cualquiera de estos defectos destruiría el recipiente durante la cocción. En una loza decorada, ésta requería el paso de la piezas por las llamas dos o tres veces. En la primera se cocía el cuerpo cerámico, y en la segunda el vidriado con la decoración. La tercera cocción era necesaria sólo para producir la loza dorada, como explicaremos más adelante.

Los hornos para las primeras lozas, tanto en Irán como en occidente, eran estructuras cilíndricas realizadas con tapial, adobes o ladrillos. Su principal peculiaridad es que en la parte inferior estaba el hogar o caldera, con su acceso para la carga de combustible, mientras a una distancia de cerca de un metro de la base se disponían hileras de perforaciones horizontales en el muro para clavar unas barras de barro cocido. Éstas formaban los estantes donde se colocaba el material a cocer. La estructura así construida se llama horno de tiro directo o vertical. En las hornadas se podía cocer simultáneamente tanto el primer fuego (de bizcocho) como el segundo, con vidriado o decoración (de fino), pero éste requería que las piezas tuviesen una protección para evitar la llama directa. Ésta se conseguía por varios procedimientos: formando muros de piezas en crudo que protegían por todos los lados el material a vidriar o mediante el uso de cajas o cobijas. La técnica permitía que los vidriados maduraran al cocerse con un calor uniforme (de radiación), emitido por los elementos de protección y sin las llamas del tiro directo (o de convección) que podrían estropearlos.

La cubierta o vidriado decorativo que recubriría los vasos se realizaba con una mezcla de óxidos o carbonatos de plomo y sílice o arena, que se fundían previamente en una cocción llamada frita. Si debía ser blanco se añadía a la mezcla el óxido de estaño, que inicialmente se traía desde Birmania o Malasia y en occidente desde Inglaterra. Una vez formada la masa de vidrio debía ser finamente molida, para lo que se usaban los mismos molinos que para los cereales. El polvo se diluía en agua y luego se bañaba con ello el bizcocho cocido en primera cocción. La decoración se realizaba con óxidos metálicos y pigmentos diluidos con agua o colas y era aplicada usando plumas, pinceles, etc. Podía realizarse bajo cubierta, antes de bañar la pieza con la preparación de cubierta, o sobre cubierta, pero en este segundo caso era habitual que se usasen colas o almidones disueltos en la preparación para que ésta tuviera una mayor dureza en crudo y no se emborronara al pasar el pincel. La porosidad del barro retenía en parte esta delicada decoración hasta que la pieza estaba cocida, por lo que debía manipularse con sumo cuidado.

Además de los colorantes citados se usó el cobalto para el azul marino (procedente de Sajonia o del Irán), y ya tardíamente, desde el siglo XV, el antimonio para el amarillo y el óxido de hierro para el rojo. El primero se aplicaba bajo cubierta por tener mucha capacidad pigmentante, y era fácil que se difuminara manchando la cubierta si no se pintaba directamente sobre el bizcocho. Se difundió desde el medio oriente hacia China, por lo que allí se conocía como azul suleimani. En Oriente se usó también el lapislázuli para un azul más luminoso. Con el óxido de cobre se conseguía el color turquesa, mezclándolo con un esmalte estannífero, y también el pigmento de la loza dorada. Éste se realizaba con un sulfuro de plata y cobre con bermellón (mercurio), se diluía en vinagre y se emulsionaba con óxido de hierro. Este pigmento se aplicaba sobre piezas ya vidriadas, y debía cocerse en atmósfera reductora (con abundante monóxido de carbono) a una temperatura baja cercana a los 600 °C.

En la adopción y el desarrollo de la diversas técnicas cerámicas de la loza hay una clara sucesión cronológica que trataremos de sintetizar. La descomposición del califato con la destrucción de Medina al-Zahra hacia el 1009, trajo consigo la generalización de los talleres especializados de loza en todas las pequeñas cortes urbanas que aparecieron con los reinos de Taifas. Desde entonces, la tecnología usada es casi universal excepto para



Fig. 1. Loza decorada en verde y negro sobre cubierta de plomo. Siglo XI. Museo Nacional de Cerámica. MNCV, depósito del Ayuntamiento de Benetússer.



Fig. 2. Loza estannífera decorada en verde y negro. Siglo X. MNCV.

algunas producciones especializadas. Así, los hispanomusulmanes fabricaron lozas decoradas en manganeso y cobre (negro y verde) sobre vidriados de plomo (Fig. 1), lozas con los mismos pigmentos sobre esmalte estannífero (Fig. 2), así como otras decoradas con la técnica de la cuerda seca (Fig. 3) ya desde entonces. La cuerda seca consistía en yuxtaponer sobre el recipiente vidriados de diferentes colores que estaban separados por una fina línea de pigmento no vitrificado de manganeso, consiguiendo un efecto similar al de los metales de "cloisonné". Bajo la dinastía almorávide se introdujo la difícil técnica de la loza dorada (Fig. 4), siendo Murcia, Almería y Málaga sus centros productores principales, según se menciona



Fig. 3. Loza decorada con cuerda seca. Siglo XI. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. 4. Loza dorada de Murcia. Siglo XIII, procedente de la Cova dels Amagatalls. Museo de Mallorca.

en las fuentes musulmanas. Bajo los nazaries de Granada (1238-1492) esta técnica alcanzó el mayor nivel al producir los famosos vasos de la Alhambra, piezas de considerables dimensiones, destinadas a la corte y como regalos diplomáticos, que exigían una destreza excepcional para conseguir una atmósfera y una temperatura uniforme en el horno, junto a las dificultades de manipular cerámicas de peso elevado. Los vasos de la Alhambra se difundieron hacia lugares especiales del Mediterráneo, como Egipto y Sicilia, mientras lozas de tamaño menor se exportaban a Damasco, diversos puntos de Italia (Cerdeña, la Liguria, la Toscana y el Véneto) o Inglaterra. Los nazaries

adoptaron también el óxido de cobalto, con lo que fabricaron lozas decoradas en azul y dorado sobre blanco, al parecer ya desde el siglo XIV. Pero además, se debe a los nazaries la continuación de las lozas de calidad hispanomusulmanas y su difusión a los nuevos centros cristianos. Incorporaron a sus decoraciones elementos de clara raigambre extremo-oriental, como flores o follajes tupidos, o palmetas de perfil que vemos en porcelanas chinas de los reinados Song (1127-1279) y Yuan (1279-1368) que debieron llegar por repertorios decorativos habituales, no sólo sobre cerámicas sino por sedas o metal.

Por otra parte, los procesos de conquista realizados por la Corona de Aragón especialmente bajo Jaime I, con la toma de Mallorca, Valencia y la ayuda dada a Alfonso X para conquistar Murcia, permitieron el inicio de la fabricación de la primera loza decorada en los reinos cristianos. En 1238 se conquistó la ciudad de Valencia, en 1244 Denia, y en 1266 las tropas aragonesas del infante Pedro sofocaron las revueltas de Murcia, lo que permitió instalar a numerosos colonos catalano-aragoneses en dichos lugares. Esas ciudades poseían una bien asentada industria cerámica de calidad, y probablemente, el incipiente interés por disponer en abundancia de estos bienes, que normalmente llegaban sólo como productos exóticos, hizo que se desplazaran alfareros hacia los nuevos polos de Barcelona o Teruel. En la ciudad de Barcelona se realizaba loza decorada en verde sobre blanco hacia mediados del siglo XIII con bandas de trazos curvos verdes o en verde y negro, o pequeñas virgulas o "eses" (Fig. 5) (Beltrán de Heredia, 2007), mientras en Teruel algo similar parece documentarse hacia finales del mismo siglo (Fig. 6). Cabe

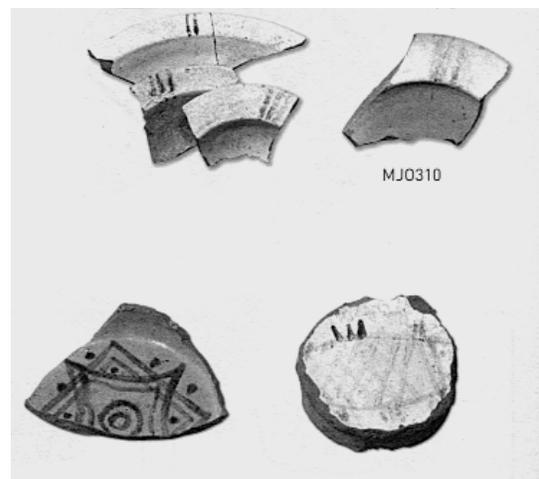


Fig. 5. Loza decorada en verde de Barcelona. Siglo XIII. Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.

señalar que en ambos casos las piezas decoradas más antiguas se asemejan a las estanníferas almohades, cuencos medianos y grandes con decoraciones simples. Hacia finales de siglo se documenta ya en Barcelona temas complejos de hojas reticuladas o pseudoepigráficos, que prefiguran las orlas geométricas y motivos vegetales radiales o heráldicos, encerrando peces, bichas, castillos o antropomorfos que se difundirán en el siglo siguiente (Fig. 7). Respecto a Teruel (Ortega, 2002), podría datarse en un momento antiguo un fragmento de plato con la representación de un motivo de cetrería copiado evidentemente de algún códice, o directamente realizado por un ilustrador. Sin embargo algo más tarde destacarán piezas ricamente decoradas con heráldicos, quimeras, pavones, damas, etc. que influirán claramente en Paterna, motivos que son similares a los de decoraciones trazada por alarifes en los artesanados de la catedral de Teruel o de la iglesia de la Sangre de Liria.

En cuanto a Valencia (Coll, 2007; Coll, 2008²), todo parece indicar que la industria cerámica local instalada entonces especialmente en Paterna y Manises, aunque no cabe olvidar que existieron otros centros como Valencia, Xàtiva, Morvedre (Sagunto), Morella, Traiguera y otros lugares, producía bienes para el día a día, como evidencian los hallazgos bien datados del Castell d'Ambra (Pego) (c. 1285), con loza ordinaria vidriada de formas heredadas de lo musulmán y otras nuevas como los jarros o *pitxers*, pero especialmente, y de forma masiva, envases para la comercialización de vino y aceite (*alcolles*, *alfàbies*). Esa industria basada en objetos esenciales sirvió de base para la elaboración de productos de valor añadido, como la loza decorada, partiendo de las infraestructuras existentes, de las materias primas y de la base técnica, ya asentada. Así, en referencias mercantiles del primer cuarto del siglo XIV se mencionan las lozas valencianas pintadas o de "estilo malagueño", y también doradas (*opus aureum et pictum*) (1325). Ello es una prueba evidente de su producción y de la inserción del producto en las redes comerciales de mercaderes narboneses o mallorquines, aunque su introducción, sin embargo, debió exigir la adaptación de las infraestructuras preexistentes por los especialistas que fabricaron las primeras lozas decoradas en verde y negro, en dorado o en azul de cobalto. No cabe olvidar que el trabajo artesanal especializado en cerámica re-

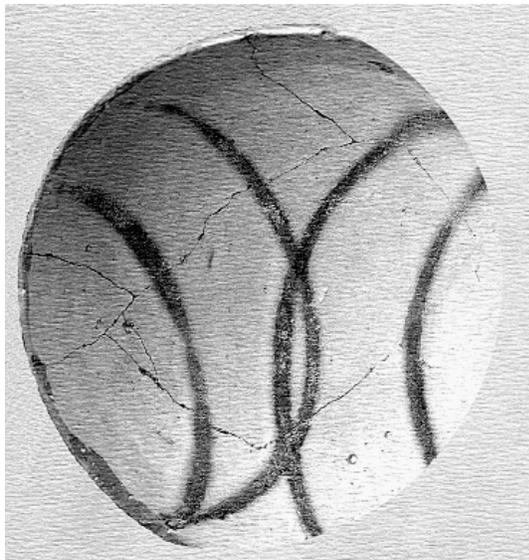


Fig. 6. Loza de Teruel de las series iniciales. Museo de Teruel.



Fig. 7. Plato de Barcelona con decoración en verde y manganeso sobre blanco. Museo de Ceràmica de Barcelona.

quiere una dilatada formación y que los especialistas en las diversas técnicas no suelen ser versátiles ni intercambiables. Del mismo modo, los conocimientos y las infraestructuras para los diferentes tipos de producciones son específicos. Así, sólo la llegada de gentes formadas en la disciplina de la loza decorada hizo posible el cambio hacia una nueva producción de mesa que pronto dominó el mercado local e incluso el europeo. A la luz de los conocimientos actuales suponemos que las lozas

² http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp, consultado en 10/3/2008.



Fig. 8. Plato de Paterna con el escudo de Aragón-Luna. MNCV.

decoradas ciertamente especiales –policromas y doradas– realizadas en el reino nazarí, abrieron el mercado a través de su difusión cualificada y de pequeña escala pero de gran renombre siendo conocidas como “lozas de Málaga”. Su comercio a través de Mallorca como punto de escala, trajo la denominación “obra de mayólica” o “mayólicas”, que a decir de los italianos significaba “*quello qui fano nella isola di Maiorica*”, creando uno de los mayores entuertos historiográficos que ha durado siglos y que arrastó a grandes estudiosos como al barón de Davillier.

Sobre el origen de la loza decorada valenciana, ya Llubí propuso que las guerras de Aragón contra Granada, y en especial las campañas de Almería donde Pedro Boil, señor de Manises, batalló y negoció las capitulaciones como embajador (1310), demuestran contactos e intereses comerciales entre ambos puntos, y quizás fueron la base de la llegada de alfareros poseedores del “secreto” de la loza dorada a Manises. El hecho cristalizó especialmente bajo Felipe Boil y de la Escala, al iniciarse bajo su dominio una producción valenciana de loza dorada como producto de sustitución de la malagueña, aunque denominada comercialmente del mismo modo –*obra de Málica*– con el fin de distribuirla al máximo en las transacciones mercantiles que controlaba. No deja de llamar la atención que estos ceramistas de los primeros documentos llevaran por nisba o apellido gentilicio *al-Murci*, lo cual nos hace recordar los textos de Ibn Saïd (1241) que señalan a Murcia como uno de sus centros de producción musulmanes. Resumiendo los datos a nuestro alcance, en los contra-

tos anteriores a 1325 sólo se citan tinajas como contenedores de valor comercial. En ese año se habla ya de obra decorada, y en 1326 se menciona claramente la loza dorada, especificando que incorpora azul de cobalto desde 1333. Ello testimonia claramente cuándo la loza manisera empezó a tener un interés comercial, aún en un momento incipiente de la producción de loza decorada si consideramos el hecho de que se exigía al contratante de estas lozas la entrega de estaño y plomo, evidenciando claramente un funcionamiento irregular en la provisión de materias primas. Ahora bien, Paterna fabricó además loza decorada en verde y negro, que parece menos numerosa en Manises, cuyo inicio debió darse hacia la segunda década del siglo XIV, dado que documentos de 1319 de Valencia mencionan piezas importadas de Málaga y Teruel (“*terre maleche, et turolii*”). La secuencia arqueológica parece demostrar que en las dos primeras décadas del siglo XIV predominó la importación de lozas de Málaga, de la Liguria (Génova, Savona), de Barcelona y de Teruel, y luego se instaló la producción local. En las series decoradas en verde y negro encontramos tres grupos decorativos, el primero de dibujo complejo y delicado, con temas antropomórficos, de fauna medieval, heráldicos y pseudoepigráficos. Su cronología parece simultánea a la loza dorada por presentar ocasionalmente motivos semejantes, como la cabeza de un guerrero, y puede fecharse por piezas como el plato con los escudos de Aragón y Luna, atribuido al enlace de Violante de Aragón, nieta de Jaime I, con Lope de Luna, celebrado en 1339 (Fig. 8). Junto a éstas se fabricaron lozas de trazo más adocenado en las series llamadas evolucionada y esquemática, alcanzando la última hasta finales del siglo XIV (Pascual y Martí, 1986).

Sin embargo lo más singular de las lozas valencianas son las doradas, que imitaban claramente las producciones malagueñas en perfiles y decoraciones. Su cronología se ve reforzada por la presencia de platos y escudillas de este grupo en las fachadas de iglesias y campanarios de Cerdeña (Santa Susana en Busachi), la Toscana (Santa Maria Novella en Marti), la Liguria (San Ambrogio Nuovo en Varazze) fechados en el segundo cuarto del siglo XIV, y que en otros casos como en Santa Maria la Maggiore de Roma llegan al último cuarto del siglo XIV (Berti, 1999, 2002). Las lozas valencianas son ya famosas en Italia, Francia, Inglaterra y Países Bajos en este momento, y de ello es testimonio no sólo la arqueología, que manifiesta bien a las claras su amplia difusión, sino las palabras que Francesc Eiximenis plasmó en su obra

Lo Terç del Crestià, indicando acerca de la loza dorada de Manises: "Mes sobretot es la obra de Manises maestriolement pintada que tot lo mon ha enamorat" (1383).

En la segunda mitad del siglo XIV prosiguen las decoraciones de raíz oriental basadas en los modelos salidos de los alfares del sur –alfafias, pavones, palmetas borladas, hom–, que conviven con otros temas que parecen directamente inspirados en orlas y elementos repetitivos de las porcelanas Yuan del último cuarto del siglo XIV, que vemos especialmente sobre piezas de bajo precio decoradas en azul de cobalto y estannífero blanco (Fig. 9). Sobre loza dorada y monocroma azul pronto se introducen elementos figurativos del estilo gótico-naturalístico, como las coronas –emblemática del Reino y de la ciudad de Valencia–, la fauna con leones rampantes, águilas, jabalíes, o temas fitomórficos como las llamadas flores de puntos, las cuales, junto a las decoraciones de la hoja de la nuez blanca –brionia– o del perejil (Fig. 10), parecen también inspiradas en tejidos extremo-orientales de la dinastía Ming, como vemos en el conocido motivo de la rosa gótica que parece una clara derivación de la peonía. Otros temas como las flores-lazo o la hoja de hiedra hacen su aparición hacia mediados de siglo, seguidos de los llamados atauriques carnosos (Fig. 11). Hacia el último cuarto del siglo XV las formas cerámicas comienzan a reproducir las bandejas o aguamaniles de palan-gana y jarro realizados en latón, bronce o metales preciosos, apareciendo el llamado estilo orfebre o plateresco (Fig. 12), que destaca por la presencia de elementos decorativos menudos, como las solfas, florecillas, ruedas con radios o milanos, etc. que abarcarán hasta el primer tercio del siglo XVI combinando con epigráficos como el perteneciente a San Juan 1.1 "In principio erat Verbum" o de la bula de León X "Exsurge Domine" (15/6/1520), en capitales humanísticas (Martínez Cavió, 1991; Coll, 2001).³

Cataluña y Teruel, y también los centros castellanos como Toledo, Talavera o Sevilla, son subsidiarios de las lozas valencianas hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuyos motivos y técnicas imitarán. Sin embargo, las lozas fabricadas en esos centros destacan por su personalidad al fabricarse piezas que combinan el azul y el verde en Teruel, azul y manganeso en Sevilla, y en especial por la gran cantidad de piezas doradas catalanas, especialmente de Reus, pero también de Barcelona o



Fig. 9. Escudilla de Paterna decorada en azul, con temas de reminiscencias extremo-orientales. Museu de Paterna.



Fig. 10. Plato dorado de Manises con el tema de la brionia, de inspiración oriental. Museu de Ceràmica de Barcelona.

Valls, firmadas y fechadas como las de Pere Casals o Toni Mestre, que se adentran en el primer tercio del siglo XVII y nos permiten conocer la autoría de algunos maestros y la evolución estilística de las series (Ainaud, 1952; Batllori y Llubí, 1972). La loza dorada valenciana fue también copiada toscamente en Italia en el siglo XV, aunque gracias al pintor Galgano de Belforte, instalado unos años en Valencia donde conoció la técnica local del dorado, ésta se difundió en Italia donde fue muy depurada y mejorada por Maestro Giorgio di Pietro Andreoli de Gubbio (activo 1490-1553), autor de

³ Coll: http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp, consultado en 10/3/2008.



Fig. 11. Plato de Manises con decoración de atauriques carnosos. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. 12. Plato dorado de Manises del estilo orfebre. MNCV.

las más refinadas piezas realizadas con la técnica del reflejo metálico o dorado, que incorporaban además motivos plenamente renacentistas.

Italia se convirtió en la segunda mitad del siglo XV en el foco de la renovación de la cerámica europea a través de varios aspectos: el desarrollo técnico cerámico, con la adaptación de la policromía que incorporaba nuevos colores como el amarillo de antimonio, el rojo de hierro –obras de los Della Robbia–, los dorados en colores oro, cobre y naranja, así como el repertorio renacentista tomado directamente de la escultura y de la pintura mural, y finalmente la inspiración en la porcelana china. Efectivamente, mientras en el extremo occidental mediterráneo las porcelanas llegaban de forma escasa, aunque se documentan en las colec-

ciones reales (Isabel la Católica, Juana la Loca, Carlos V), la ruta hacia oriente controlada por Venecia permitía la llegada de porcelanas en mayor número a Italia. El cuadro *Adoración de los Magos* de Andrea Mantegna (Paul Getty Museum) es una de las pocas representaciones de éstas que encontramos en la pintura renacentista. Los repertorios decorativos, copiados también de las cerámicas otomanas de Iznik, sirvieron para ilustrar el tratado de Cipriano Piccolpasso (1524-1579) realizado para el Cardenal François de Tourmon *Li tre libri dell'arte del vasaio*, que describe el trabajo de los ceramistas de Castel Durante. Concebido como un manual de técnica y decoración cerámica, fue usado para actualizar la producción especialmente en Francia, pero el mismo discurrir de las piezas a través del comercio de toscanos y genoveses, instalados en los principales puertos mediterráneos ibéricos, así como la dominante presencia española en Italia, hicieron llegar numerosas piezas que fueron pronto imitadas. Talavera se convirtió en el crisol de las nuevas decoraciones mientras Barcelona (1514), Reus (1548) o Calatayud seguían las viejas tradiciones de la loza dorada manisera perdurando a través de completos formularios como el del catalán Nicolau Reyner (1514-1519), con unas decoraciones adocenadas que en nada hacían destacar un centro sobre otro aunque sí adoptaron tímidamente en algunos casos dibujos de influencia renacentista.

Antes de proseguir, consideramos relevante indicar dos importantes constantes básicas en relación con los mecanismos de difusión y protección de la industria de la loza decorada dentro del engranaje productivo: la primera es el establecimiento de gremios especializados, instaurados como cofradías o hermandades bajo un santo patrón, y la regulación del oficio a través de reglamentos que velaban por el socorro de los cofrades en la vida y en la muerte, la calidad del producto, el acceso al grado de maestro, etc. La segunda es la difusión de técnicas y estilos por ceramistas y alfareros que van desplazándose de un centro a otro, bien de manera forzosa como población deportada, bien por emigración voluntaria, bien por ser reclamados para obras concretas o necesidades específicas como ocurrió con los ceramistas de Reus que se desplazaron a Muel tras la expulsión de los moriscos. La primera cofradía de ceramistas de obra fina conocida, descontando olleros y cantareros, es la barcelonesa de azulejeros dedicada a San Hipólito (1318), a la que siguió la de todos los oficios cerámicos que incluyen específicamente los “blanquers” o escudilleros (1459), que finalmente se separaron en 1531. En Manises la cofradía de San

Hipólito nació en 1605 y sus primeras ordenanzas datan de 1619. En 1622 se cita por primera vez el gremio de alfareros de Talavera, en cofradía bajo la advocación de las santas sevillanas Justa y Rufina, y sus primeras ordenanzas son de 1657, siendo el hecho coetáneo a la organización del gremio de Puebla de los Ángeles, en el virreinato de Nueva España (México). Esta articulación del oficio no jugó excesivamente en favor de la fácil difusión de técnicas y estilos, pero es relevante porque marcó el desarrollo de los centros productores hasta el siglo XVIII.

Volviendo a las innovaciones del siglo XVI, la vanguardia estética talaverana se cimentó sobre dos aspectos que fueron reseñados ya en su día por el prior de los Jerónimos de Talavera Andrés de Torrejón (1596), que destacó de allí “las mejores bajillas que se hazen en España, no zeden a las de Pisa y procuran ymitar las porcelanas de la China”. Sin embargo, no es difícil reconocer en el auge de Talavera las posibles influencias venidas de Sevilla. Efectivamente, no se puede olvidar que en los últimos años del siglo XV se instaló en aquella ciudad Francisco Niculoso el Pisano, sin duda inventor de la pintura cerámica sobre azulejo plano policromo, introductor además de los nuevos colores de los Della Robbia y de la escultura cerámica policroma, junto al escultor Pedro Millán, en la portada de Santa Paula de Sevilla con tondos robianos y azulejo plano de fondo (1504). En la Sevilla de entonces, además de proseguir la cuerda seca de raíces musulmanas ahora con temas claramente isabelinos, se introdujo la técnica del reflejo metálico que vemos en azulejos y platos, pero además se asentaron en el siglo siguiente alfareros como el pintor flamenco de loza Francisco Andrea (1561), los genoveses Sambarino de Albisola o Tomás de Pésaro (establecido en Sevilla hacia 1559), sus hijos Francisco y Jusepe, o Bernardo Cerrudo, Salomón, Grosso, Cortivas, Xinovés y Pizón, todos fabricantes de “loza de Venecia” (Gestoso, 1995: 223-244; Pleguezuelo, 2002b). Vemos también en 1566 que el químico sevillano Gerónimo Montero redacta un informe para el Rey del trabajo en el horno de Talavera de Antón Díaz que realiza platos, escudillas, jarras y porcelanas para “pintarlas de azul”, “salpicarlas” y pintarlas de “otras colores” (Pleguezuelo, 1992; Portela, 1997 y 1999), lo que nos da indicios claros de los estilos que se fabricaban allí pero además desvela que el entendido que evalúa la producción es sevillano, y por tanto señala una determinada preeminencia de aquel foco frente al castellano al que acude para ensayar las fritas preparadas por él en Sevilla; incluso en Sevilla se usaron las cajas o cobijas



Fig. 13. Tarros de Talavera con jaspes.

para cocer la loza mucho antes que en cualquier otro centro hispano, según comenta Pleguezuelo (1994: 23 y 26). Sin duda, los repertorios decorativos manieristas de raíz flamenca se introdujeron primero en azulejería en Toledo, Talavera y Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI, con el flamenco Juan Flores en el foco castellano (entre 1551 y 1567) y Cristóbal de Augusta, en el segundo, siendo éste originario de Estella y casado con Margarita hija del alfarero Roque Hernández que trabajó en el Alcázar de Sevilla (desde 1575). En el siglo XVI se debieron iniciar tanto en Toledo (Ray, 2002) como en Talavera las series de jaspes y salpicados (Fig. 13), mencionadas por cronistas como García Fernández (1560) aunque se citan ya en escritos de 1551, y la decoración manierista punteada policroma (Fig. 14), documentada en la escultura de San Antón de Juan de Albuquerque fechada en 1571 (Portela, 1999: 331), y la de herrajes conocida por los diseños de Floris (Fig. 15). Piezas heráldicas con armas de Portugal hechas en Talavera aparecen mencionadas ya entre las vajillas que se obsequian al encuentro de Guadalupe (1570) de los reyes Sebastián de Portugal y Felipe II (Pleguezuelo, 2002a, p. 240). Del repertorio renacentista se introduciría la decoración de escamas, con evidente influencia de Gubbio y Deruta, o las orlas de macizos florales con frutos y cuernos de la abundancia, de trazo fino, e incluso la serie azul sobre azul, imitación de las venecianas de la que Pleguezuelo menciona como ejemplo una orza con escudo de Felipe II.

En Cataluña, la influencia italiana introduciría con fuerza una policromía vigorosa de la que se con-

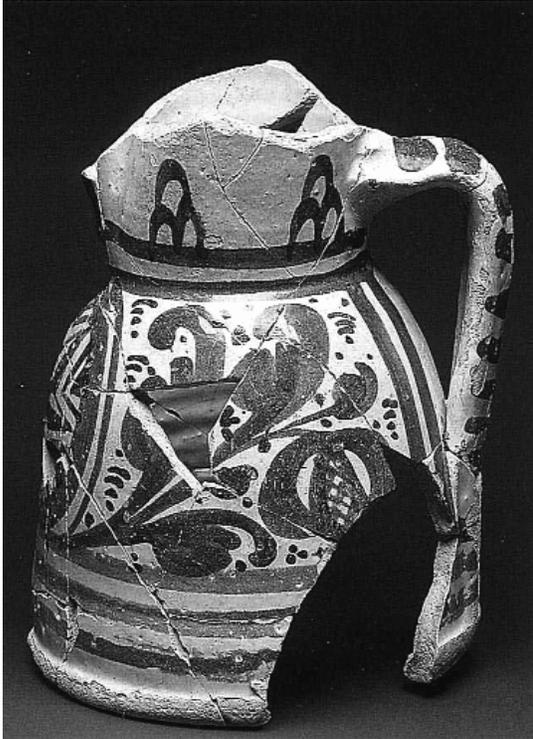


Fig. 14. Jarro toledano con punteado azul.



Fig. 15. Orza con *ferronerie* del siglo XVI. Museu de Ceràmica de Barcelona.

servan piezas como una gran fuente bautismal con el escudo de Igualada fechada en 1598 (museo de Vic), así como los botes de farmacia de Onofre Rodergues (1624-1625) y platos realizados por Llorenç Passoles (Cerdà, 2007) y tal vez por su antecesor Pau, y otros firmados Picó. De todo ello existe una derivación popular conocida por las series de "La Segarra" y "Escornalbou" (Ainaud, 1952; Batllori y Llubia, 1974). Pero la influencia italiana también se descubre en la temática de la loza dorada o azul, en la que destaca como mayor aportación de la loza catalana del momento, la presencia de bustos o figuras, e incluso temas geométricos que encuentran su parangón entre las producciones de los centros toscanos de Montelupo o Faenza (Telese, 2002; Cerdà, 2001, 2007).

Volviendo a Talavera y siguiendo el testimonio de Andrés de Torrejón (1596, copiado por Ajofrín en 1646), ya en el último cuarto de siglo pudieron iniciarse temas extraídos de los embarques de la "porcelana de carraca" o china que llegaron a España a través de las rutas del Galeón de Manila, como las cenefas Ming llamadas en Talavera "castellanas" (Fig. 16), o las series de orlas de volutas, espirales y punteado, los helechos o las cenefas llamadas de las mariposas –que creemos sigue claros modelos chinos de porcelanas y en ningún caso tiene supuestos orígenes mudéjares–. Junto a ello aparecen claros temas orientales: dos ciervos o uno en un paisaje, zancudas y aves, siempre rodeados de follaje (Fig. 17).

La influencia talaverana también se percibe en los centros alfareros valencianos y catalanes con temas similares: orlas de volutas y punteado, cenefas de chevrones, habituales en piezas de bajo precio decoradas en azul. En cualquier caso, los temas más populares de la producción llamada "entrefina" aparecen en un claro contexto cronológico en la Inquisición de Cuenca, construida en 1580, donde se hallaron en los niveles de fundación (Osuna, 1976; Solías et al., 1990). Destaca en especial en Manises el retorno al gusto medieval en la loza dorada y azul, en la que se retoman compartimentaciones radiales con elementos trazados en reserva lejanamente inspirados en el grupo Pula, o se copian las hiedras y hojas reticuladas como vemos en el plato atribuido al enlace de Margarita de Austria y Felipe III (1599) (Fig. 18), junto a jinetes o fauna contorneada por la cenefa de pequeños semicírculos llamada "de la ungla", serie discutida que hoy por hoy debemos reconocer como eminentemente valenciana.

En el siglo XVII sigue la preeminencia de la loza castellana y especialmente la talaverana, con se-



Fig. 16. Plato con cenefa castellana.



Fig. 17. Plato con ciervos y cenefa compleja de imitación Ming. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. 18. Plato de la boda entre Felipe III y Mariana de Austria. Manises, 1599. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. 19. Plato de Talavera con decoración de helechos, inspiración china. Museo Victoria & Albert, Londres.

ries como la llamada de la encomienda, u hojas flor, la tricolor –probablemente iniciada ya con anterioridad– y la de influencia china (Fig. 19) (González, 2004). De hecho existe una clara continuidad de lo iniciado en las últimas décadas del siglo XVII, pero a lo fabricado se une un cierto adocenamiento y empeoramiento en la calidad debido a la carestía de materiales por las crisis bélicas. Los motivos son copiados literalmente en muchos otros centros entre los que Pleguezuelo cita Toledo, Sevilla, Valladolid, Logroño, Madrid, Teruel, Muel, Villafeliche y Lérida. Sin embargo existe una producción de calidad que destaca del resto coincidente con el periodo barroco, en especial en las series llamadas policromas que deben iniciarse hacia el último cuarto de siglo (Fig. 20). En ellas vemos personajes históricos, escenas cinegéticas y otros temas tomados de los grabados de Stradanus y Tempesta, en piezas siempre de aparato de gran calidad técnica que buscan sin duda un acercamiento a la pintura (Mañueco, 2001). En la serie más antigua predominan los fondos azules y se recupera el verde luminoso casi turquesa, abandonado hasta este momento, mientras en el siglo siguiente aparecen fondos más claros, hasta dejarse en esmalte blanco con ligeras entonaciones de color en los celajes (azules o amarillos, simulando la diferente atmósfera del día). Indica la cronología la presencia de elementos fitomorfos de fondo como los árboles de pisos o las “flores de la patata”. De Toledo proceden piezas singulares como las lámparas del convento de las Madres capuchinas de la Purísima Concep-



Fig. 20. Polícromo de Talavera. Museo Victoria & Albert, Londres.



Fig. 21. Pila bautismal de estilo caligráfico naturalista de Morata de Jalón, fechada en 1698.

ción, con el escudo del arzobispo Pascual de Aragón (1666-1667) (Ray, 2002). También se imitaron en los centros castellanos las piezas de Savona o Albisola tratadas en azul y consta la iniciativa de personajes como Ignacio de Velasco (†1738) que estableció en Toledo una fábrica de "loza fina, a imitación de la que se trabaja en Génova". Pero ese interés por lo genovés se descubre también en determinados centros aragoneses, donde se ubicaron ceramistas ligures como los Conrado, Espotorno, Ferrer, Forzán, Isola, Masenta, Michela, Minardo, Morragia, Odón, Picón o Grosso (Álvaro, 1997, 1999, 2002a, b), empezando a producir piezas contrahechas del estilo caligráfico naturalista (Fig. 21), y también con fondos de paisajes, escenografía barroca e incluso los temas de matos llamados de "tapezeria" que también segui-



Fig. 22. Platos catalanes de la Corbata y de Faixes y Cintes. Museo Victoria & Albert, Londres.



Fig. 23. Albahaquero de Juan José de Austria. Museo Victoria & Albert, Londres.

mos en series de Aragón y Cataluña, como en los platos de "la corbata", o de "faixes i cintes" (Fig. 22), o las cenefas florales de la loza de Laterza (Pansini, 2006) paralelo indiscutible de las series catalanas de "transició".

Mientras, la producción valenciana del siglo XVII sigue prestigiando todavía las lozas doradas tras la expulsión de los moriscos en 1609. El dominio de su técnica permite el acceso a la maestría del oficio, ahora regulada estrictamente por las ordenanzas de la cofradía de San Hipólito. Se introducen temas nuevos como las pequeñas hojas rayadas o los claveles, y se producen obras aún notables en dibujo como los albahaqueros dedicados a Juan José de Austria (virrey de Aragón en 1669), con su heráldica (Fig. 23), un plato con un león sobre tupido follaje u otros dos con representaciones de parejas y temas heráldicos (Martínez Caviro, 1983). En ella se aprecia la introducción de ele-

mentos decorativos orientales, como los claveles Iznik, seguramente llegados a través de cerámicas italianas o de tejido, ya que no se conoce la llegada de lozas turcas a España. Todo ello supone una excepción dentro del panorama general de las lozas hispánicas del siglo XVII, con una evolución estilística independiente y diferenciada basada en el dominio técnico de la loza dorada, abandonada en el resto de lugares, en la que la decoración será presidida en numerosas ocasiones por el “pardalot” (Fig. 24), lo que a la larga permitirá su pervivencia y mantendrá esta producción con un cierto éxito comercial hasta que el cambio de gusto del siglo XVIII provoque su rápida desaparición.

El segundo Barroco trajo consigo un cambio radical en la loza de mesa. Acompañado por la moda francesa sobre el transfondo de la difusión de los ideales de la Ilustración que se sustentan políticamente en la nueva dinastía borbónica de Felipe V y en la instauración del despotismo ilustrado, aparecen nuevas iniciativas industriales organizadas con una visión estatalista. Efectivamente, el conde de Aranda Buenaventura Pedro de Alcántara Ximénez de Urrea Abarca de Bolea decide instalar una Real Fábrica de loza en Alcora, fundada en 1727, con un sistema organizativo absolutamente innovador, con dirección administrativa y productiva, división del trabajo por especialidades en sus talleres, formación de los operarios tanto en la propia academia del centro como becados en el exterior, y un estricto reglamento que regula todo el funcionamiento del centro, inspirado en las reales factorías que estableciera en Francia el ministro Colbert para Luis XIV. Al estilo de aquellas iniciativas proteccionistas, contó con numerosos privilegios reales para promover su producción (Escrivá de Romaní, 1919; Todolí, 2002). La producción de Alcora fue dirigida por eminentes ceramistas y químicos contratados en el exterior, en sus orígenes Edouard Roux y Joseph Olerys, luego François Haly, Johan Christian Knipffer y Francisco Martín, llamados para hacer porcelana, y finalmente, desde 1787, a Pierre Cloostermans. Junto a ellos trabajaron un grupo notable de ceramistas locales, algunos de los cuales formados en el extranjero, como Cristóbal Pastor y Vicente Álvaro.

Las etapas productivas de Alcora se ordenan en función de la posesión de la fábrica, por su fundador en la primera (1727-1742), seguido por su hijo y heredero Pedro Pablo, X conde (1742-1798), y por la tenencia del heredero de éste, el duque de Híjar Pedro Alcántara de Silva (Todolí, 2002).

Sin embargo, más allá de esta secuencia histórica interesan las series fabricadas y su evolución (Sán-



Fig. 24. Plato con “pardalot” y clavelinas, de Manises. MNCV.



Fig. 25. Plato con orla Bérain de la primera época de Alcora. MNCV.

chez Pacheco, 1994; Todolí, 2002), ya que éstas no siguen estrictamente aquel orden, si bien es cierto que de acuerdo con la propiedad se favorecen nuevas líneas de producto. Así, en la primera etapa encontramos una producción de carácter barroco en la que se inscribe la llamada serie Bérain (Fig. 25), inspirada en la recopilación de temas decorativos de Jean de Bérain realizada para Luis XIV, a la que se sumaron motivos de la Escuela de Fontainebleau con escenas cinegéticas de Tempesta (Gual Almarcha, 1998) o temas extraídos del grabado religioso, otros trazados por el mismo Olerys, así como cenefas inspiradas en las gruesas orlas perimetrales de las lozas de Rouen. Esos motivos eran llamados “puntillas” por su evidente inspiración textil, y en los repertorios alcoreños se men-



Fig. 26. Chinescos de la primera época de Alcora. Museu de Ceràmica de Barcelona.



Fig. 27. Plato decorado con Andrónica fina y "tallas" de la segunda época de Alcora.

cionan varios tipos: fina, holandesa, mallorquina, etc. Las puntillas perduraron en general hasta 1764 (Todolí, 2002: 239), pero subsiste alguna pieza en la década de los ochenta combinada con elementos neoclásicos en piezas firmadas con la A (Todolí, 2006) –marca desde 1784–. Las primeras series se decoraron en el azul de cobalto, siempre exigido el de máxima calidad llamado de Holanda por ser el utilizado en el centro de Delft, pero desde 1730-32 se adaptó la policromía. Muchos pintores firmaron obras de este grupo y entre ellos encontramos a Miquel Soliva, Cristóbal Cros o Francisco Grangel.

La escultura barroca se introdujo al parecer desde 1742 bajo la dirección de Julián López y de José Ochando, con pirámides, repisas, cornucopias, estatuas o piezas animales en forma de salseras o soperas llamadas "fauna". En el grupo debemos incluir la serie "chasco" o de engaño, esencial-

mente decorativa, en la que sobre los platos se aplicaban simuladas frutas o figuras de reptiles que al parecer se inició en 1752. En la mesa, el gusto francés introdujo completas vajillas con otros elementos para su ornamentación y servicios para té, café, etc.

Dentro de las primeras producciones encontramos la "*chinoiserie*", u obras de influencia oriental en dos grandes grupos: chinescos y rayado rojo. En 1736 se menciona en los listados de la fábrica el grupo "china colores", y más tarde en 1753 los "costur, azul, holandesa y colores". En esas piezas vemos personajes, flores, pequeños animales como zancudas o libélulas (Fig. 26), e incluso arquitecturas –las llamadas pagodas– de inspiración oriental. Puede distinguirse en la producción una serie realizada en monocromía azul, y otras policromas con predominancia de tonos calientes (rojos, rojizos, ocre, a veces verdes), o con azules verdes y amarillos que también pueden incluir pinceladas de ocre rojo. El rayado rojo, también de inspiración oriental debió iniciarse según Todolí en 1749 y parece abandonarse en 1764.

Además se hicieron jaspes, de larga tradición al imitar piedras veteadas o moteadas que ya veíamos en el siglo XVI en Talavera, así como flores, motivos que aparecen citados en listados de 1735. Los jaspes perduraron largamente dando origen a la serie "jaspeada estilo Strasbourg" de Cloostermans (desde 1787), en la que destacó también Garcés (Todolí, 2002: 242).

El estilo Rococó incorpora temas como la rocalla –llamada talla en los repertorios de la fábrica–, los trofeos, el llamado género Álvaro, y además encontramos en él las primeras tierras de pipa. Para conocer las producciones de 1764-65 a 1775 interesa el memorial redactado por el intendente Mameés Lalana en aquel último año. En él menciona dentro del grupo rococó la "Andrónica fina... con sus casalicios y surtim" (Fig. 27), serie también llamada erróneamente estilo Álvaro ya que según los registros se fabricaba siendo este autor muy niño. Aparece la "Andrónica regular" con "países y un poco de talla", el "perrito", por presentar un perrito con "talla" en el centro, y la "Madamita" o bustos con ese mismo esquema. La paternidad del grupo debe atribuirse a la inspiración de Julián López y José Ochando, maestros de la etapa, a pesar de que se ha atribuido a Olerys aunque éste abandonó Alcora en 1737. Lalana menciona además los "Trofeos", género también conocido como "fanfare" que presenta elementos de rocalla con tambores, estandartes, cañones, alabardas y lanzas.



Fig. 28. Aguamanil con decoración de la serie del Ramito, de Alcora. Museu de Ceràmica de Barcelona.



Fig. 29. Tazas con Flores alemanas, Alcora. MNCV.

En estilo neoclásico encontramos una extensa producción mencionada ya en el memorial redactado por el intendente Mamés Lalana en 1775. Debieron iniciarse la "madamita" con cenefas de flores, la "jaula con su pajarito", el "navío", las "flores naturales", el "ramito" (Fig. 28) representado en el cuadro de Goya "El Cacharrero". o la "fuente" que representa un árbol con frutos y se conoce bajo el nombre de chaparro. Se tiene a José Ferrer, posterior dueño de una fábrica en Ribesalbes e intendente de Alcora en 1799, como uno de los renovadores impulsores del estilo.

Naturalmente los jaspes tuvieron en esta etapa un mayor desarrollo por enlazar con decoraciones de moda en Weedgwood, Estrasburgo, Nevers o Apt. Cloostermans fue el gran maestro que permitió los mayores logros en esta producción y en la tierra de pipa, en la que se realizaron vajillas, mim-



Fig. 30. Pieza con dorado Imperio de Alcora.

bres y también esculturas neoclásicas de gran calidad, algunas aún de Julián López pero en especial del maestro Joaquín Ferrer o de José Ferrer, posterior intendente.

Las "flores alemanas" (Fig. 29) se introdujeron en las últimas décadas del siglo XVIII, inspiradas en las flores de Estrasburgo, y tal vez llegaron con Cloostermans en 1787 o con Cristóbal Pastor y Vicente Álvaro tras su estancia en París (1789). Contemporánea es la serie llamada "estilo Sèvres" de corte neoclásico, con dibujos tomados de las *loggias* vaticanas, en la que se hicieron numerosas piezas entre las que destaca un juego de café y otro de té realizado para el Conde en 1789. La serie perduró hasta entrado el siglo XIX.

Ya durante la época del duque de Híjar se introdujeron decoraciones de estilo Imperio, en especial en reflejo dorado pálido con guirnaldas de volutas, y con decoración calcográfica por transferencia (loza estampada) hacia 1825. Elementos del imperio, como guirnaldas o festones (Fig. 30), se hicieron en dorado y trasladaron en policromía sobre piezas de loza o de tierra de pipa.

La influencia de Alcora en la transformación de la loza española fue demoledora (Casanovas, 1994 y 1996). No sólo se copiaron sus motivos decorativos apareciendo en Cataluña las llamadas series de "influencia francesa", con orla Bérain, de "les blondes" o con el tema de la "cirereta" y las "arrecades" (Batllori y Llubia, 1974), sino que operarios de Alcora se trasladaron a otros lugares. Así, José Causada, seguido de miembros de la familia Nebot y José Ochando, se documentan en Talavera y Toledo respectivamente, donde se adaptó la orla de puntilla, se hicieron jarras de bola, platos o mancerinas con árboles parecidos a los alcornoques del chaparro, y una gran flor conocida como la adormidera, adaptando finalmente las



Fig. 31. Plato policromo de Manises del siglo XIX. MNCV.



Fig. 32. Loza estampada del siglo XIX.

guirnaldas florales similares al "ramito" y que incluso se usaron en numerosas piezas que representaban la Virgen del Prado (Seseña, 1989). Aragón también produjo piezas con cenefa Bérain como el plato de Villafeliche dedicado a Juan Alonso Sánchez (Álvaro, 2007), así como una terriza fechada en 1740. Pero la formación de operarios en Alcora que luego se instalaron en otros lugares,

en especial en la propia villa, en Onda, Ribesalbes o Manises, cambió la producción al introducir el conformado por molde, las blancas cubiertas de fondo realizadas con gran riqueza de estaño, por entonces sólo habituales en Talavera o Toledo, y una policromía limpia e innovadora. Los pequeños temas vegetales llamados "del ramito", se popularizaron al igual que las cenefas lineales y simples del neoclasicismo.

En el siglo XIX imperarán las vajillas coloristas, de dibujo ingenuo con personajes relevantes (Napoleón, Fernando VII, santos y vírgenes) o simplemente temas populares (paisajes, aves, flores, fuentes, etc.) (Fig. 31), entre las que las lozas de Manises serán las más renombradas, aunque Onda, Ribesalbes o Biar no le irán a la zaga (Soler, 1992; Coll;⁴ Coll, 2007). El mayor impulso innovador, sin embargo, que buscaba no sólo un producto decorativo de amplio consumo sino de coste reducido, se consiguió con la instalación de fábricas especializadas en la producción de lozas finas realizadas con pastas de pedernal o feldespáticas, y decoradas con el sistema de la estampación. Su producción se intentó mecanizar al máximo por lo que el conformado se realizaba con moldes o mecánicamente. La decoración se basaba en la estampación de grabados con tintas cerámicas, aplicados antes de la primera cocción, que luego eran recubiertos de esmaltes o vidriados, según un procedimiento usado en Bristol y Leeds en el siglo XVIII. Alcora fue pionera en su producción, seguida de la fábrica madrileña de la Moncloa, pero pronto surgieron iniciativas como Sargadelos, llamada "Real Fábrica de Loza a imitación de la de Bristol", fundada por Antonio Ibáñez en 1804, con una numerosa producción inicial de loza blanca de gran calidad con ligeras aplicaciones cromáticas o con relieves, en general en estilo Imperio, hasta ensayos decorativos de loza estampada desde 1838, iniciando una amplia producción en esta serie desde 1845 bajo la firma de su nuevo propietario "Empresa de Don Luis de la Riba y Cía". Estas lozas estampadas se decoraban con cenefas de puntillas o paisajes y encerraban una escena central con paisajes orientales, vistas de monumentos o urbanas, escenas de montería o tauromaquia, e incluso damas o caballeros en actitudes de lectura, galantes, etc. (Fig. 32). Tras una última etapa en manos de los nietos del fundador, la fábrica cerró en 1875 (José y Dalmases, 1982). En Sevilla Carlos Pickman inició la fábrica de La Cartuja en 1839, comenzando la primera producción de loza

⁴ http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp, consultado en 10/3/2008.

de Pickman y Cía en 1841, fábrica que bajo diversas empresas ha subsistido hasta la actualidad. En 1842 se fundó la fábrica de loza fina de Busturia, activa hasta 1862, y también en Cartagena "La Amistad", que perduró hasta 1893, y "La Cartagenera Industrial Cerámica" (1880-1883). En Valdemorillo (Madrid) se instaló en 1846 la Sociedad del Aulencia para fabricar loza fina de pedernal aunque su producción fue muy diversificada (Giralt, 1995; Sierra y Tuda, 1996). Otras fábricas de loza relevantes fueron las de Sandeman en San Juan de Aznalfarache (Buelga, 2000), Pola y Cía en Gijón, y en porcelana, Pasajes (1858-1910), o Valls y Florensa en Barcelona (José y Dalmasas, 1982).

BIBLIOGRAFÍA

- Ainaud de Lasarte, Juan. *Cerámica y Vidrio*. Ars Hispaniae X, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1952.
- Álvaro Zamora, María Isabel. "La penetración de la moda cerámica ligur en los alfares peninsulares de los siglos XVII-XVIII: el caso de Aragón". *XV Jornades d'Estudis Històrics Locals: Transferències i comerç de ceràmica a l'Europa mediterrània (segles XIV-XVII)*. (Palma, de l'11 al 13 de diciembre 1996), Institut d'Estudis Baleàrics, Palma de Mallorca, 1997, pp. 185-213.
- Álvaro Zamora, M. Isabel. "La emigración de ceramistas ligures a Aragón (España) en el siglo XVII y la influencia de sus repertorios decorativos en la producción de los alfares locales". *Atti XXXI Convegno Internazionale della Ceramica (Albisola, 1998)*. Centro Ligure per la Storia della Ceramica, Albisola, 1999, pp. 151-169.
- Álvaro Zamora, María Isabel. "Cerámicas de Aragón". En Pleguezuelo, Alfonso (coord.). *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza, I*. Museo de Santa Cruz. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2002 (a), pp. 133-170.
- Álvaro Zamora, María Isabel. *Cerámica aragonesa*. 3 vols. Ibercaja, Zaragoza, 2002 (b).
- Álvaro Zamora, María Isabel. "La investigación de la cerámica vidriada aragonesa". Soler Ferrer, María Paz (ed.). *Obras maestras de cerámica española en la Fundación Francisco Godia*. [Catálogo de la Exposición] 10 de mayo-22 de julio de 2007, Museo Nacional de Cerámica González Martí, Fundación Abertis, Valencia, 2007, pp. 43-52.
- Batllori, Andreu; Llubià, Lluís Maria. *Ceràmica catalana decorada*. Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1974.
- Beltrán de Heredia, Júlia. "Pisa arcaica i vaixel·la verda al segle XIII. L'inici de la producció de pisa decorada en verd i manganés a la ciutat de Barcelona". *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona 2007*, 3, pp. 138-158.
- Berti, Graziella. "I rapporti Pisa-Spagna (Al-Andalus-Maiorca) tra la fine del X ed il XV secolo testimoniati dalle ceramiche". *Atti XXXI Convegno Internazionale delle Ceramiche, Penisola Iberica e Italia: rapporti e influenze nella produzione ceramica dal medioevo al XVII secolo (Albisola 1998)*, 1999, pp. 241-253.
- Berti, Graziella. "Le role des bacini dans l'étude des céramiques à lustre métallique". En *Le calife, le prince et le potier*. Musée des Beaux Arts, Lyon, 2002, pp. 220-227.
- Buelga Buelga, Marcos. *Estampaciones para lozas de los siglos XIX y XX. La fábrica de San Juan de Aznalfarache, Sevilla (1854-1954)*. Exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Asturias de Oviedo del 18 de mayo al 16 de julio de 2000. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 2000.
- Casanovas, M^a Antònia. "Influencia de Alcora en otras manufacturas españolas". *El Esplendor de Alcora*. Ajuntament de Barcelona / Electa, Barcelona, 1994, pp. 29-31.
- Casanovas, M^a Antònia. "Trascendencia de la Cerámica de Alcora en la Cerámica Española". En Schütz, Ilse (dir.). *Actas del IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera* (Agost del 27 de septiembre al 2 de octubre de 1993). Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, Agost, 1996, pp. 105-110.
- Cerdà i Mellado, Josep Antoni. *La ceràmica catalana del segle XVII trobada a la Plaça Gran (Mataró)*. Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa, Barcelona, 2001.
- Cerdà i Mellado, Josep Antoni. "Estado actual de las investigaciones sobre la loza catalana". Soler Ferrer, María Paz (ed.). *Obras maestras de cerámica española en la Fundación Francisco Godia*. [Catálogo de la Exposición] 10 de mayo-22 de julio de 2007. Museo Nacional de Cerámica González Martí, Fundación Abertis, Valencia, 2007, pp. 53-79.
- Coll Conesa, Jaume. "La Evolución de la Vajilla Cerámica: de los alfareros mudéjares a moriscos". *Separata de X Jornades Històriques del Alto Guadalquivir 'De la Edad Media al siglo XVI'*. Universidad de Jaén, Jaén, 2000, p. 34.
- Coll Conesa, Jaume. "Transferencias técnicas en la producción cerámica entre Al-Andalus y los reinos cristianos: el caso de Sharq Al-Andalus". Malpica, Antonio (ed.). *Cerámicas islámicas y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e intercambios*. [Jornadas] 13-16 noviembre, 2002. Museo de Ceuta, Ceuta, 2003, pp. 301-65.
- Coll Conesa, Jaume. "Loza valenciana del medioevo al siglo XVI". Soler Ferrer, María Paz (ed.). *Obras maestras de cerámica española en la Fundación Francisco Godia*. [Catálogo de la Exposición] 10 de mayo-22 de julio de 2007. Museo Nacional de Cerámica González Martí, Fundación Abertis, Valencia, 2007, pp. 13-21.
- Coll Conesa, Jaume. *La ceràmica valenciana, apuntes para su historia*. Ed. web: (Coll: http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp consultado en 10/3/2008).
- Escrivà de Romaní, Manuel. *Historia de la Cerámica de Alcora*. Imprenta Fortanet, Madrid, 1919.
- Gestoso Pérez, José. *Historia de los barro vidriados sevillanos desde los orígenes a nuestros días*. (Sevilla, 1903). Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1995.
- Giralt Rocamora, María. *Valdemorillo y su actividad cerámica*. Cámara de Comercio e Industria de Madrid, Madrid, 1995, 107 p.
- González Zamora, César. *Talaveras*. Antiquaria, Madrid, 2004.
- Gual Almarcha, Elvira. *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*. Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló, Castelló, 1998, 268 p.

- José Pitarch, Antoni; Dalmases Balañá, Nuria de. *Arte e industria en España (1774-1907)*. Ed. Blume, Barcelona, 1982.
- Mañueco, Carmen. "Comentarios a la evolución de la serie polícroma". En *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la colección Bertrán y Musitu*. Juan Antonio Bertrán, Barcelona, 2001, pp. 23-35.
- Martínez Caviro, Balbina. *La loza dorada*. Editora Nacional, Madrid, 1983, 261 p.
- Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana andalusi y mudéjar*. Ed. El Viso, Madrid, 1991.
- Ortega, Julián M. "Producción artesanal, transferencias comerciales y reproducción doméstica en Teruel, durante la Baja Edad Media (ss. XIII-XV)". En *Operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*. Museo de Teruel, Teruel 2002, pp. 11-195.
- Osuna Ruiz, Manuel. *Un alfar de cerámicas populares del s. XVII en Cuenca*, Cuenca, 1976.
- Pansini, Saverio. "Donne e Madonne tra Sei e Settecento nella maiolica di Laterza". *Azulejos* 2006, 3, pp. 219-233.
- Pascual, Josefa; Martí, Javier. *La cerámica verde-manganeso bajomedieval valenciana*. Arqueologia 5, Ajuntament de València, València, 1986, 167 p.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos". *Faenza* 1992, LXXVIII, fasc. III-IV, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, pp. 171-191.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Retazos de una historia. La cerámica talaverana de los siglos XVI al XVIII". Pleguezuelo Hernández, Alfonso (ed.). *Talaveras en la Colección Carranza*. (Catálogo de la Exposición). Ayuntamiento de Talavera, Talavera, 1994, pp. 17-42.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*. (Catálogo de la Exposición). Real Monasterio de San Clemente, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, 237 p.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Lozas 'contrahechas', ecos de Talavera en la cerámica española". En *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la colección Bertrán y Musitu*. Juan Antonio Bertrán, Barcelona, 2001, pp. 37-53.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Luces y sombras sobre las lozas de Talavera". En Pleguezuelo Hernández, Alfonso (ed.). *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza, I*. Museo de Santa Cruz, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2002 (a), pp. 229-463.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Lozas y azulejos de Sevilla en el siglo de Oro". En Pleguezuelo Hernández, Alfonso (ed.). *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza, I*. Museo de Santa Cruz, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2002 (b), pp. 201-226.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Luces y sombras en la cerámica de Talavera". En Soler Ferrer, María Paz (ed.). *Obras maestras de cerámica española en la Fundación Francisco Godia*. [Catálogo de la Exposición] 10 de mayo-22 de julio de 2007. Museo Nacional de Cerámica González Martí, Fundación Abertis, Valencia, 2007, pp. 81-103.
- Portela Hernando, Domingo. "Las series talaveranas 'jaspeada, salpicada y blanca'. Los juguetes". *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 1997, n° 37, Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Madrid, pp. 111-120.
- Portela Hernando, Domingo. "Apreciaciones sobre la evolución de 'Las Talaveras'. Siglos XVI al XX". *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio* 1999, vol. 38 n° 4, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, Madrid, pp. 329-334.
- Ray, Anthony. "Lozas y azulejos de Toledo". En Pleguezuelo Hernández, Alfonso (ed.). *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza, II*. Museo de Santa Cruz, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2002, pp. 9-92.
- Sánchez Pacheco, Trinidad (dir.). *L'esplendor de l'Alcora. Ceràmica del segle XVIII*. Museu de Ceràmica, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1994, 156 p.
- Seseña Díez, Natacha (dir.). *Las lozas de Talavera y Puente, ss. XVI al XX*. Mercado Puerta de Toledo (Catálogo de la exposición). Consejería de Educación y Cultura C.A. Madrid, Madrid, 1989, 167 p.
- Sierra Álvarez, José; Tuda Rodríguez, Isabel. *Las lozas de Valdemorillo (1845-1915)*. Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, 159 p.
- Soler Ferrer, María Paz. "I. La loza manisera del XIX". En *Historia de la Cerámica Valenciana*, vol 4. Vicent García Editores, Valencia, 1992, pp. 7-120.
- Solías, José María; Huélamo, Juana María; Coll Conesa, Jaume. *El edificio de la Inquisición de Cuenca. Evolución de un programa arquitectónico (1573-1975)*. Excma. Diputación Provincial de Cuenca, XI. Cuenca, 1990.
- Telese, Albert. "La producción cerámica de Cataluña". En Pleguezuelo Hernández, Alfonso (ed.). *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza, I*. Museo de Santa Cruz, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2002, pp. 173-199.
- Todoí Pérez de León, Ximo. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*. Asociación de Ceramología, Valencia, 2002, 466 p.
- Todoí Pérez de León, Ximo. *Estudio de un aguamanil de la Fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora*. Associació d'Amics del Museu de Ceràmica de l'Alcora, Alcora, 2005, 20 p.
- Todoí Pérez de León, Ximo. *Historia sucinta de la fábrica de loza fina en Alcora desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805. Por Don Josef Delgado, intendente de la misma*. Materiales y Documentos, 2. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica, Valencia, 2006.