



Tesis Doctoral

**ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE JOSEPH FERRER ALMIÑANA**  
LA MANUFACTURA DE LOZA DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX EN LA  
LOCALIDAD DE RIBESALBES (CASTELLÓN).  
CARACTERIZACIÓN ARQUEOMÉTRICA

**Esther Nebot Díaz**  
2014

Directores  
Dra. Juana C. Bernal Navarro  
Dr. Isaac Nebot Díaz  
Dr. Manuel Collado Lozano





UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE JOSEPH FERRER ALMIÑANA.  
LA MANUFACTURA DE LOZA DURANTE  
LOS SIGLOS XVIII Y XIX EN LA LOCALIDAD DE RIBESALBES (CASTELLÓN).  
CARACTERIZACIÓN ARQUEOMÉTRICA**

Tesis Doctoral

***Esther Nebot Díaz***

2014

Dirigida por

**Dra. Juana C. Bernal Navarro**

**Dr. Isaac Nebot Díaz**

**Dr. Manuel Collado Lozano**



departament  
Conservació  
Restauració  
Béns  
Culturals





*A mi marido y mi hija*

*A mis padres*



## Agradecimientos

Quiero dar las gracias encarecidamente a todas las personas que me han alentado, respaldado y animado en este largo camino de investigación y trabajo, con el fin de obtener el máximo reconocimiento académico.

Son muchas las personas a las que he involucrado durante años para conseguir presentar esta Tesis Doctoral y a todos os quiero dar las gracias, a los que me habéis dado vuestro conocimiento y sapiencia, a los que me habéis prestado vuestro tiempo en el apoyo técnico y sobre todo a los que me habéis brindado vuestra amistad.

A los Directores de la investigación, Dra. D<sup>a</sup> Juana C. Bernal Navarro, Dr. D. Isaac Nebot Díaz y Dr. D. Manuel Collado Lozano.

Al Servicio de Documentación del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, D<sup>a</sup> Diana Zarzo.

Al Departamento de Archivos Personales e Institucionales de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Monasterio de San Miguel de los Reyes, D. Xavier Asins.

Al Servicio de Documentación y al Departamento de Registro del Museo de Bellas Artes de Valencia "San Pio V", a D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> del Mar Amat.

Al Servicio de Documentación del Museo Nacional del Prado.

Al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Valencia, D<sup>a</sup> Ana Montalvo y D. Vicente Estornell.

Al Arxiu Mas Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, a D<sup>a</sup> Eulàlia Almuzara.

Al Archivo Municipal de L'Alcora. A D<sup>a</sup> Helena Pitarch.

Al Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de L'Alcora. A D. Rodrigo Monfort.

Al Archivo Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Onda. A D. Domingo Galindo.

A la Real Academia de Bellas Artes de "Sant Jordi" de Barcelona, a D<sup>a</sup>. Victoria Durá, conservadora de la colección artística.

Al Museo de Bellas Artes de Castellón, a su Director, D. Ferrán Olucha.

Al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, a su Director, D. Jaume Coll Conesa.

Al Museo de Cerámica de l'Alcora, a su Director, D. Eladi Grangel Nebot.

Al Museo de la Baronía de Ribesalbes.

Al Museo de Ávila, a su Directora, D<sup>a</sup>. María Mariné.



Al Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, a su Presidente, D. Vicente Genovés.

Al Ayuntamiento de Ribesalbes, a su Alcalde, D. José Medina Lozano.

A la Galería de Arte RPH de Madrid, a D. Rafael Pérez Hernando.

A la Galería Caylus de Madrid.

A D. Juan Hinojosa.

A D. Alfonso Segovia.

A D. Rosendo Naseiro.

A D. Andrés Benet Bellver.

A D. Juan Narváez Díaz, Duque de Valencia.

A D. Rafael Romero Asenjo y D<sup>a</sup> Adelina Illán Gutiérrez, directores de la empresa Icono I&R S.C, Madrid.

A Antiquaris Ricart&Ricart, Valencia.

A Antigüedades Sucesores De Muñoz Turegano, Valencia.

A la Escola Superior de Ceràmica de L'Alcora, ESCAL.

A VERNÍS, S.A., al responsable de laboratorios de análisis, D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Carmen Segura.

A mis compañeros del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Particularmente a Dra. D<sup>a</sup> Julia Osca Pons, D. Juan Valcárcel Andrés y D<sup>a</sup> Marisa Martínez. A D<sup>a</sup> Salud Casaus Güemez y D. Alejandro Avellan Castillo. Especial mención a Dra. D<sup>a</sup> Juana C. Bernal Navarro, y a D<sup>a</sup> Maite Moltó Orts, sin ellas nada hubiera sido posible.

A mis Amigos.

A mi Familia. A mis padres, D. Juan Nebot López y D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> del Sagrario Díaz Jiménez, por los valores que me han transmitido y todo lo que me han enseñado. A mi hermano, Dr. D. Isaac Nebot Díaz, por ser ejemplo a seguir. A mis abuelos, siempre presentes.

A mi Marido, D. Mickaël Eiras Sánchez y a mi hija, Inés, por la comprensión y el apoyo incommensurable.

A todos, GRACIAS

Esther Nebot Díaz, 2014



## Resumen

La presente Tesis Doctoral estudia la figura de Joseph Ferrer Almiñana (1745-1815) en sus dos vertientes artísticas, como pintor académico del género pictórico de flores y bodegones; y como maestro pintor ceramista.

Como pintor académico logró ser un aventajado y afamado artista, en la Real Academia de Bellas de San Carlos de Valencia, donde se formó, consiguió numerosos premios y reconocimientos, cabe destacar que fue nombrado Pintor Académico de Mérito en 1795.

Como pintor ceramista inició su formación con tan sólo doce años en la Real Fábrica de Conde de Aranda, y pronto fue nombrado oficial pintor. En 1799 fue contratado como Intendente de la fábrica, sobre el que recaían todas las competencias artísticas y productivas. Pero su éxito máximo fue la construcción de su propia fábrica de loza fina en Ribesalbes en 1780, de la que fue director y maestro, y con la que consiguió un producto que hizo competencia a la Real Fábrica de Alcora. Con el transcurso del tiempo, la primera producción salida de los hornos de Ribesalbes ha creado confusión en cuanto a la catalogación del núcleo fabricante.

El eje principal de la investigación se ha dividido en dos partes:

En primer lugar, se ha analizado y estudiado el currículo académico de Joseph Ferrer y con ello se ha localizado y confeccionado un catálogo pictórico con la obra académica del autor.

En segundo lugar, se ha estudiado el contexto histórico y evolución de la fábrica de loza fina de Ribesalbes, con el fin de dignificar la producción salida de los hornos de la primera fábrica allí establecida. Se han identificado las piezas que en ocasiones están catalogadas como producto de otros centros fabricantes de cerámica, mediante el uso de la arqueometría para la caracterización de restos materiales cerámicos. Se ha logrado determinar, en su vertiente puramente composicional, las pastas cerámicas objeto de estudio, necesario para poder ser cuantificadas e identificadas, y con ello, su posterior comparación con las pastas elaboradas en centros productores vecinos, principalmente con la Real Fábrica de Alcora.





## Resum

La present Tesi Doctoral estudia la figura de Joseph Ferrer Almiñana (1745-1815) en els seus dos vessants artístics, com a pintor acadèmic del gènere pictòric de flors i bodegons; i com mestre pintor ceramista.

Com a pintor acadèmic va aconseguir ser un avantatjat i famós artista, en la Reial Acadèmia de Belles de Sant Carles de València, on es va formar, va aconseguir nombrosos premis i reconeixements, cal destacar que va ser anomenat Pintor Acadèmic de Mèrit en 1795.

Com a pintor ceramista va iniciar la seua formació amb tan sols dotze anys en la Real Fàbrica de Comte d'Aranda, i prompte va ser anomenat oficial pintor. En 1799 va ser contractat com a Intendent de la fàbrica, sobre el qual requeien totes les competències artístiques i productives. Però el seu èxit màxim va ser la construcció de la seua pròpia fàbrica de pisa fina a Ribesalbes en 1780, de la que va ser director i mestre, i amb la que va aconseguir un producte que va fer competència a la Real Fàbrica de L'alcora. Amb el transcurs del temps, la primera producció eixida dels forns de Ribesalbes ha creat confusió quant a la catalogació del nucli fabricant.

L'eix principal de la investigació s'ha dividit en dos parts:

En primer lloc, s'ha analitzat i estudiat el currículum acadèmic de Joseph Ferrer i amb això s'ha localitzat i confeccionat un catàleg pictòric amb l'obra acadèmica de l'autor.

En segon lloc, s'ha estudiat el context històric i evolució de la fàbrica de pisa fina de Ribesalbes, a fi de dignificar la producció eixida dels forns de la primera fàbrica allí establida. S'han identificat les peces que de vegades estan catalogades com a producte d'altres centres fabricants de ceràmica, per mitjà de l'ús de l'arqueometria per a la caracterització de restes materials ceràmics. S'ha aconseguit determinar, en el seu vessant purament composicional, les pastes ceràmiques objecte d'estudi, necessari per a poder ser quantificades i identificades, i amb això, la seua posterior comparació amb les pastes elaborades en centres productors veïns, principalment amb la Real Fàbrica de L'alcora.



## Abstract

This PhD thesis studies the figure of Joseph Ferrer Almiñana (1745-1815) in his two artistic movements, such as academic pictorial genre painter of flowers and still lifes; and such as potter painter and teacher.

As an academic painter managed to be a remarkable and renowned artist, in the *Real Academia de Bellas de San Carlos de Valencia*, where he trained, won numerous awards and recognitions include being named Artist of Merit Academic in 1795.

As ceramics painter began his training with only 12 years in the *Real Fábrica de Conde de Aranda*, and soon he was appointed official painter. In 1799 he was hired as Superintendent of the factory, that fell on all artistic and productive skills. But his greatest success was the construction of its own fine china factory in Ribesalbes in 1780, being its director and main teacher. Products obtained in this factory made directly competition with ones coming from the *Real Fábrica de Alcora*. By this reason, production coming from Ribesalbes furnaces has created confusion about cataloging the core producer.

In this PhD thesis, there are two main focus of research:

Firstly, it has analysed and studied the academic curriculum Joseph Ferrer and it has been located and made a pictorial catalogue of the academic work of the author.

Secondly, it has studied the historical context and evolution of fine china factory in Ribesalbes in order to dignify the production output furnaces established the first factory there. In this way, it has been studied through archaeometry different ceramics coming from different archaeological sites. It has determined the composition of Ribesalbes ceramics and it has compared with other ceramics made in producing centres neighbours, mainly the *Real Fábrica de Alcora*.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	23
Objetivos	27
Metodología	28
<b>Parte I.- CORPUS TEÓRICO</b>	
<b>Capítulo 1. Historia y secretos de la porcelana y la loza</b>	<b>35</b>
1.1.- El origen de la porcelana	38
1.2.- La porcelana en las casas reales europeas	40
1.3.- La porcelana en España	45
1.3.1. Real Fábrica del Buen Retiro	45
1.3.1.1. Primera época: Napolitana o Italiana, 1760-1803	50
1.3.1.1.1. Primer período 1760-1770, etapa de Giuseppe Gricci	51
1.3.1.1.2. Segundo período 1770-1783, etapa de Carlos Scheppers	52
1.3.1.1.3. Tercer período 1783-1803, etapa de Carlos Gricci y Felipe Gricci	53
1.3.1.2. Segunda época: Francesa, 1804-1808	55
1.3.1.3. Devastación de la Real Fábrica del Buen Retiro	56
1.3.1.4. Los operarios de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro	57
1.3.2. Real Fábrica de la Moncloa	61
1.3.2.1. Primera época.- 1817-1821, etapa de Antonio Forni	63
1.3.2.2. Segunda época.- 1821-1833, etapa de Bartolomé Sureda	64
1.3.2.3. Tercera época.- 1834-1850	65
1.3.2.4. Restablecimiento de la Fábrica de La Moncloa	66

1.3.3. Real Fábrica del Conde de Aranda	68
1.3.3.1. El origen de la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora	69
1.3.3.2. Estudios históricos sobre la Real Fábrica	71
1.3.3.3. Organización y estructura de la Real de Alcora	77
1.3.3.4. Evolución histórica de la Real Fábrica	84
1.3.3.5. Los estilos decorativos y la producción	87
1.3.3.6. Las marcas de la manufactura	104
<b>Capítulo 2. Joseph Ferrer y la Real Academia de San Carlos de Valencia: Su influencia en la industria cerámica</b>	109
2.1.- La creación de la Escuela de Flores y Ornatos en la Real Academia de San Carlos de Valencia	111
2.2.- El funcionamiento de la Escuela de Flores y Ornatos	117
2.3.- Joseph Ferrer, pintor académico	120
2.4.- La obra pictórica de Joseph Ferrer	133
2.4.1. Museo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de "Sant Jordi"	134
2.4.2. Obra Social de la Fundación Bancaja	141
2.4.3. Museo Nacional del Prado	143
2.4.4. Museo de Bellas Artes de Valencia	147
2.4.5. Museo de Bellas Artes de Castellón	148
2.4.6. Colecciones privadas	149
2.4.6.1. Colección D. Rosendo Naseiro	149
2.4.6.2. Segunda colección	156
2.4.6.3. Tercera colección	159
2.4.6.4. Cuarta colección	160
2.4.6.5. Quinta colección	161
2.4.6.6. Sexta aportación	164
2.4.7. Temas sacros	165

<b>Capítulo 3. La Cerámica de Ribesalbes. La fabricación de loza</b>	169
3.1.- Contexto histórico de la fundación de la manufactura	172
3.2. - Las manufacturas de loza en Ribesalbes	177
3.2.1. La fábrica de Joseph Ferrer, 1780	177
3.2.1.1. Laborantes de loza en la fábrica de Joseph Ferrer	187
3.2.2. Otras fábricas de loza en Ribesalbes coetáneas a J. Ferrer	193
3.3.- La producción de loza fina	202
3.3.1. Origen de los materiales empleados. Autoabastecimiento	202
3.3.1.1. Las minas de arcilla	202
3.3.1.2. El esmalte	205
3.3.1.3. El combustible	207
3.3.1.4. El agua	208
3.3.2. El proceso de fabricación	209
3.3.2.1. Preparación de pastas	209
3.3.2.2. Conformado de las piezas	211
3.3.2.3. Secado	214
3.3.2.4. Primera cocción	214
3.3.2.5. Esmaltado	219
3.3.2.6. Decoración	221
3.3.2.7. Segunda cocción	223
<b>Parte II.- CORPUS EXPERIMENTAL</b>	
<b>Capítulo 4. Caracterización arqueométrica de la producción cerámica de Ribesalbes</b>	229
4.1.- Técnicas instrumentales empleadas	232
4.1.1. Microscopía electrónica de barrido. SEM	232
4.1.2. Fluorescencia de rayos-X. FRX	233
4.1.3. Análisis térmico diferencial y termogravimétrico. ATD-TG	234
4.1.4. Espectrofotometría de absorción visible	236
4.2.- Materiales objeto de estudio	238
4.2.1. Arcillas	239

4.2.2. Fragmentos cerámicos de testares de Ribesalbes	241
4.2.3. Fragmentos cerámicos de testares de L'Alcora	243
4.3.- Desarrollo experimental	245
4.3.1. Caracterización de arcillas de Ribesalbes	245
4.3.1.1. Diagramas de Gresificación	245
4.3.1.2. Preparación de muestras para análisis mediante Fluorescencia de Rayos X	248
4.3.1.3. Preparación de muestras para Análisis Térmico	249
4.3.2. Caracterización de pastas cerámicas provenientes de los testares de Ribesalbes y L'Alcora	249
4.3.2.1. Preparación de muestras para análisis mediante microscopía electrónica de barrido	249
4.3.2.2. Preparación de muestras para análisis mediante Fluorescencia de Rayos X	251
4.3.2.3. Preparación de muestras para Análisis Térmico	251
4.4.- Resultados y discusión	252
4.4.1. Resultados de arcillas de Ribesalbes	252
4.4.1.1. Análisis Químico	252
4.4.1.2. Diagramas de Gresificación	255
4.4.1.3. Análisis Térmico	258
4.4.2. Resultados de pastas cerámicas provenientes de los testares de Ribesalbes y l'Alcora	259
4.4.2.1. Análisis Térmico	259
4.4.2.2. Análisis Químico	261
4.4.2.2.1. Piezas de los testares de Ribesalbes	262
4.4.2.2.2. Piezas de los testares de L'Alcora	269
4.4.2.2. Análisis colorimétrico	278
CONCLUSIONES	281
BIBLIOGRAFÍA	289
ANEXOS	309
ANEXO I.- Catálogo de la obra pictórica de Joseph Ferrer	
ANEXO II.- Documentos digitalizados (en CD)	



## ÍNDICE ANEXOS

ANEXO I.- Catálogo de la obra pictórica de Joseph Ferrer	3
ANEXO II.- Documentos digitalizados (en CD)	29
<b>Real Academia de Bellas Artes de San Carlos</b>	
<i>Matricula de la R. Academia de San Carlos. Libro I. Desde 18 de Febrero de 1766 hasta Abril de 1799</i>	29
Libro de Individuos desde su creación 1768-1847	32
Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1786	33
Junta Ordinaria de 30 de Abril de 1769	34
Junta General de 12 de Agosto de 1773	38
Junta Ordinaria de 14 de Agosto de 1773	42
Junta General de 21 de Octubre de 1776	47
Junta Ordinaria de 30 de Junio de 1780	52
Junta General de 4 de Julio de 1780	52
<i>Premios concedidos por el estudio de flores. Estudios. Legajo 44 p. 58</i>	56
Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1787-1800	
Junta Ordinaria de 1 de Mayo de 1791	59
Junta Ordinaria de 6 de Diciembre de 1795	62
<i>Memorial de Joseph Ferrer 12 de Abril de 1791. Leg. 65/1-89</i>	66
<b>Documentos relacionados con la producción cerámica</b>	
<i>Donación otorgada por Vicente Ferrer y consorte a favor de Joseph Ferrer su Hijo. Día 9 Agosto 1774. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 22/53, m. 1, f. 100v-102 r.</i>	67
<i>Real Cédula de su Magestad de veinte y tres de mayo de mil setecientos ochenta, Concediendo a todas las Fábricas de Loza del Reyno el Plomo que necesiten para sus Hornadas, (...)</i>	71
<i>Contrata otorgada por Ramón Balaguer a favor de Joseph Ferrer, 14 de agosto de 1780. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, m. 1, f. 40 r - 40 v.</i>	78
<i>Poder otorgado por Joseph Ferrer en favor de Joaquín Benedito, Día</i>	80

- 14 Agosto 1780. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, m. 1, f. 40 v - 41 r.
- Contrata para trabajar en la Fabrica de Ribesalbes, otorgada por Joseph Gasch y Garces, 12 de marzo de 1781.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, m. 2, f. 7 r - 8 r. 82
- Contrata Joseph Ferrer pintor y Chrisóstomo Moya, para trabajar en la fábrica del dicho Ferrer, Día 6 julio 1782.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, m. 3, f. 66 r - 66 v. 85
- Poder otorgado, por Joseph Ferrer y Miñana a D<sup>n</sup> Diego de Alsedo y Llanos. Día 13 Octubre 1784.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/56, m. 2, f. 57 v - 57 r. 87
- Contrata otorgada por Joseph Vicent en favor de Dn. Joseph Ferrer. Día 20 de Marzo de 1802.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, f. 41 v - 42 v. 89
- Testamento otorgado por D<sup>n</sup> Joseph Ferrer y D<sup>a</sup> Gracia Alonso consortes de Alcora. Día 27 Abril 1802.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, f. 51v - 54 r. 92
- Escritura de Compañía otorgada por Juan Ros y Joseph Arzo de Antonio de Ribesalbes. Dia 30 de Abril de 1802.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, f. 80 v -82 r. 98
- Obligación otorgada por María Marzal e favor de D<sup>n</sup> Joseph Ferrer y Vicente Grangel. Día 26 Mayo 1802.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, f. 95 v - 96 r. 102
- Expediente dirigido a la Junta General de Comercio y Moneda de Madrid en 1815 de los fabricantes de loza de Ribesalbes,* Archivo General de Simancas AGS-CSH-00369-002-00001/00048. 104
- Edificios y riqueza industrial, En: Contribución General de 1817 de Ribesalbes,* Archivo Municipal de Ribesalbes. 135
- Declaración de Vicente Grangel, En: Expediente de petición de patente del estampado por el duque de Híjar.* Archivo General de Simancas, Legajo 372. Valencia. Comercio y moneda. AGS-CSH-00372. 181

*Entonces el Señor Dios modeló al hombre con arcilla del suelo  
y sopló en su nariz un aliento de vida.  
Así el hombre se convirtió en un ser viviente.*

Génesis 2:7





# Introducción



## Introducción

Considerables son los estudios realizados sobre la Real Fábrica de Cerámica que el IX Conde de Aranda, Don Buenaventura Pedro de Alcántara Jiménez de Urrea y Abarca de Bolea, fundó en 1727 en el municipio de Alcora, provincia de Castellón. Y documentada está la existencia, de lo que se conoce como "les fabriquetes" o Fábricas Menores. Estas, eran fábricas de cerámica que se implantaron en pueblos cercanos, así como en el mismo Alcora, durante la época de gobierno de la fábrica del X Conde de Aranda.

Pero, son escasos y poco profundos, a excepción de los realizados en las fábricas instaladas en Onda, los estudios de porqué esta proliferación de nuevas manufacturas y, sobre todo, resta especificar y aclarar qué salió de cada obraje. Es por ello que el estudio principal que aquí se plantea se centra en la fábrica que Joseph Ferrer Alminyana, Intendente General y Director de la Real Fábrica de Alcora, fundó en 1780 en Ribesalbes.

Cabe destacar que Ribesalbes, es una población tradicionalmente productora de loza y de cerámica de aplicación arquitectónica, que sorprendentemente carece de investigaciones profundas con fuentes documentadas que analicen su cerámica desde un punto de vista histórico, artístico y técnico.

La necesidad de estudiar la cerámica de Ribesalbes, y dignificar la producción salida de los hornos de la primera fábrica allí establecida a finales del siglo XVIII, es ineludible por distintas y diversas razones.

La principal razón de estudio, es poder identificar las piezas que en ocasiones están catalogadas como producto de otros núcleos fabricantes de cerámica. La primera etapa de producción, correspondiente a la cerámica manufacturada por el propio Joseph Ferrer y su compañeros procedentes de la Real Fábrica de Alcora, Vicente Álvaro, Joseph y Cristobal Mascarós y Joseph Gasch, se confunde lógicamente con producto alcoreño debido a que las manos artífices eran las mismas, así como ocurría en ocasiones con los moldes, e incluso esmaltes y colores.

La etapa en la que la cerámica de Ribesalbes se vuelve más colorista y popular, el producto se confunde y cataloga a menudo como

elaboración de Manises, debido al uso común del claroscuro azul y al empleo de técnicas similares, así como por el tipo de decoración efectista y llamativa.

Es por todo ello, que la presente investigación pretende establecer una base científica para el estudio y caracterización de la cerámica manufacturada en Ribesalbes, y que pueda extrapolarse al estudio de otras áreas de investigación.

Los ceramólogos que han analizado en profundidad el estilismo y morfología de la cerámica producida en la zona marco de estudio, han obtenido resultados y conclusiones brillantes, han logrado realizar catalogaciones de las piezas cerámicas mediante el uso de una metodología rigurosamente empleada, pero también es cierto que tras estas investigaciones estilístico-formales se ha comprobado que es necesario ir más allá de estos estudios; son varios los autores que reclaman la necesidad de datos objetivos con los que valerse para afinar más aún, si cabe, en sus conclusiones. En concreto, recogemos la manifestación que Todolí hace en su monografía *La Cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*<sup>1</sup>, en la que afirma que la dificultad de ordenar cronológicamente la cerámica viene dada por diversos motivos, entre ellos, una de las causas es que “no existen estudios sistematizados y comparativos que recojan los resultados de los análisis cualitativo y cuantitativo de pastas, cubiertas y colores (solo algunos análisis aislados con diferentes técnicas se han efectuado)”.

Es por ello, que el empleo de la arqueometría, estudios de caracterización del material cerámico mediante técnicas de análisis físicos y químicos, ayuda a resolver dudas de manera objetiva. Estudiar la cerámica en profundidad en su vertiente puramente composicional es necesario para poder cuantificar e identificar el material objeto de estudio.

Para que la arqueometría sea efectiva, el puente de comunicación de la investigación experimental con la investigación histórico-social, debe contener una conexión que genere una interdisciplinariedad pura, con el fin de conseguir una interpretación de los datos que dé lugar a la demostración del argumento o hipótesis planteada, sin perdernos en

---

<sup>1</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *La Cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*. Valencia: Asociación de Ceramología, 2003. p. 220.



listados excesivos de datos procedentes de análisis realizados con técnicas instrumentales con falta de contenido.

Por este motivo el objetivo principal planteado en esta Tesis Doctoral en el área experimental, es la caracterización de las pastas cerámicas producidas en Ribesalbes, para su posterior comparación con las pastas elaboradas en los centros productores vecinos, principalmente la Real Fábrica de Alcora.

Fruto de la investigación de esta tesis Doctoral surge una pesquisa ampliada, no menos importante que la de carácter experimental, la cual se aborda en el presente documento en el capítulo 2. Debido a que el fundador de la primera fábrica habilitada en Ribesalbes fue Joseph Ferrer, "*pintor de profesión, dotado de luces para quanto quiere emprender*", según nos describe el botánico Cavanilles. Fue un pintor formado en la Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Académico de Mérito, muy reconocido en su momento, polifacético, de delicada ejecución y que dos siglos y medio después, su obra está exhibida en museos como El Prado, entre otros y altamente valorada en colecciones tanto de empresas y fundaciones como de prestigiosos coleccionistas privados. Por todo ello, era fundamental realizar el seguimiento e investigación a su carrera como pintor académico, así como elaborar un catálogo de su obra pictórica.

## **Objetivos**

El objetivo general de la investigación llevado a cabo para la elaboración de la presente Tesis Doctoral, ha sido colaborar activamente con la conservación del patrimonio cerámico, así como con la larga y prolifera tradición manufacturera ceramista de las comarcas de la Plana Baixa y l'Alcalatén, en concreto del municipio de Ribesalbes.

Los objetivos específicos de la investigación han sido,

### 1.- Estudio histórico-artístico

1.1.- Estudio y análisis de la Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de San Carlos, como núcleo de formación de Joseph Ferrer.

1.2.- Estudio y análisis del currículo académico de Joseph Ferrer, así como su activa participación en concursos y reconocimientos académicos.

1.3.- Estudio y catalogación de la obra artística de Joseph Ferrer como pintor académico en el género pictórico de flores y bodegones.

## 2.- Estudio experimental

2.1.- Estudio de las características del material cerámico como objeto artístico. Tipología de pastas cerámicas.

2.2.- Determinación de las motivaciones que condujeron a Joseph Ferrer Alminyana a fundar la manufactura de Ribesalbes.

2.3.- Caracterización físico-química de las arcillas de las minas explotadas en el municipio de Ribesalbes.

2.4.- Caracterización arqueométrica de las pastas cerámicas elaboradas en Ribesalbes y de las elaboradas en la Real Fábrica de Alcora.

2.5.- Estudio comparativo de ambas caracterizaciones: Creación de un patrón estándar que permita la identificación de pastas cerámicas manufacturadas en Ribesalbes.

2.6.- Reconstruir la secuencia de producción de la fábrica de Joseph Ferrer Alminyana en Ribesalbes de manera que pueda realizarse una estimación del modo de producción de la cerámica.

## **Metodología**

La metodología planteada para el desarrollo del Proyecto de Tesis Doctoral propuesto, ha sido iniciada con el diseño, estudio, análisis y acotación del tema elegido.

En el presente trabajo se distinguen dos partes, para las cuales se ha empleado una metodología diferente.

## 1.- Estudio histórico-artístico

Se ha llevado a cabo una revisión historiográfica del origen y evolución de la porcelana, así como la introducción de este material en Europa y posteriormente en España. Así mismo se ha continuado esta revisión para abordar el tema de las Reales Academias, concretamente la Real Academia de San Carlos de Valencia y su influencia sobre la industria cerámica.

Para la investigación de la biografía artística de Joseph Ferrer se ha programado una revisión bibliográfica, mediante el acceso y la consulta de información *on line*, y en general, de las fuentes de información que contengan, suministren o transfieran cualquier referencia del objeto de estudio y sobre todo que remitan a fuentes de información primarias y/o secundarias. Para ello se ha realizado una intensa recopilación bibliográfica tras la consulta de los fondos de numerosas bibliotecas y centros de documentación, así como Archivos Oficiales y privados seleccionados y considerados de gran interés y relevancia en el ámbito de estudio.

Obtención de información relevante contemporánea mediante la realización de entrevistas con distintos investigadores, coleccionistas, ceramistas y otros informantes de los que se han conseguido testimonios orales como fuentes primarias directas.

Para llevar a cabo la concreción de la investigación se ha optado por la realización de un catálogo de la obra de Joseph Ferrer, mediante la elaboración de unas fichas técnicas de cada pintura localizada.

## 2.- Estudio experimental

La metodología seguida en la investigación experimental está basada en la hipótesis de la capacidad de discernir, mediante la caracterización arqueométrica, la procedencia de piezas cerámicas.

En esta segunda parte, la revisión bibliográfica y estudio de documentos ligados a la clave de la investigación ha sido fundamental e imprescindible. Ya que, uno de los objetivos marcados en la parte experimental, era no desligar la caracterización de materiales cerámicos respecto al contexto histórico.

El plan de trabajo seguido se ha dividido en 4 fases.

#### 1ª Fase. Caracterización de arcilla de los yacimientos de Ribesalbes

Con la realización de esta primera fase, se pretende obtener los análisis químicos detallados de las arcillas empleadas en Ribesalbes y de esta forma poder correlacionar los análisis químicos de las pastas cerámicas empleadas.

Esta primera etapa, se realizará mediante el desarrollo de los siguientes procesos:

- Muestreo de arcillas de las diferentes minas a pie de fábrica de Ribesalbes.
- Elaboración de diagramas de gresificación de las arcillas para dilucidar los posibles ciclos de cocción empleados en la elaboración de la cerámica de Ribesalbes.

#### 2ª Fase. Muestreo de restos cerámicos de Ribesalbes

Puesto que en la zona arqueológica industrial de Ribesalbes, se encuentran las vestigios de las antiguas fábricas, así como los vertederos o *abocadores* de las mismas, se pueden obtener fragmentos cerámicos como muestra para los análisis y caracterización, y así de esta forma poder obtener concordancia entre los análisis de las arcillas realizados en la fase 1 y los posteriores análisis de las pastas cerámicas procesadas y cocidas.

En esta segunda fase, se han realizado los siguientes procesos.

- Recogida de muestras de restos cerámicos (esmaltados y sin esmaltar) localizados en los testares de las fábricas, así como muestras de cajas y tiestos utilizados en los procesos de cocción de las piezas cerámicas.
- Prospección de la zona arqueológica, en concreto del emplazamiento de la fábrica de Joseph Ferrer.

#### 3ª Fase: Caracterización arqueométrica de los restos cerámicos provenientes de Ribesalbes

En esta fase del proyecto se realizarán los análisis instrumentales pertinentes de los bizcochos de los restos cerámicos extraídos en distintos

puntos del abocador, así como de las inmediaciones de las ruinas fabriles, para su total caracterización química, mineralógica y estructural. De esta forma se puede generar un patrón con el que comparar la cerámica de Ribesalbes con otros restos cerámicos y así dilucidar su procedencia.

4ª Fase: Caracterización arqueométrica de fragmentos procedentes del *Museo de Ceràmica de l'Alcora*

Selección y caracterización arqueométrica de las muestras provenientes de distintos testares de la Real Fábrica de Alcora localizados en diversos puntos de la localidad.

El motivo principal por el que se ha optado por la selección de material de testar y no de piezas de colección (de las que obtendríamos más datos previos), es debido a que, en el estudio y caracterización de las pastas cerámicas las muestras se someten a diferentes procesos y ensayos que suponen la destrucción de éstas. Es evidente que en este caso las piezas de testar nos ofrecen una gran ventaja.

Las técnicas instrumentales en la caracterización del material cerámico son:

- Microscopio electrónico de barrido. MEB
- Fluorescencia de Rayos-X. FRX
- Análisis Térmico Diferencial (ATD) y Termogravimétrico (TG)
- Espectrofotometría de absorción visible

5ª Fase: Comparativa de los materiales caracterizados

En este último punto se evaluarán y compararán los resultados obtenidos en las distintas fases del estudio experimental, y se comprobará la veracidad de la tesis planteada para el desarrollo de la presente investigación.

Se establecerá un método de trabajo para la caracterización arqueométrica de piezas cerámicas, en función de las materias primas empleadas en su fabricación. Este método o patrón será extrapolable a otras regiones que planteen la misma problemática en cuanto al origen de las piezas cerámicas, que pudieran haberse catalogado con un origen diferente, o bien se hayan manufacturado en otras regiones pero con la decoración propia de una determinada manufactura.

Josef Ferrer. Vecino de la Villa de la Alcora,  
Discipulo de esta Real Academia con el mayor  
respeto que puede a V. S. M. Y. M. expone, que el  
año 1776. en el concurso G.<sup>o</sup> de premios, merecio  
de la Justificacion de V. S. ser agraciado con el pre-  
mio de pintura en la primera clase, y habiendo  
continuado su carrera en dicha Arte, desea en el dia  
que por V. S. se le señale un asunto con el fin  
de pintarle para que en su vista pueda ser  
agraciado con aquel grado de merito. que en la  
obra se reconozca cuya gracia espere conseguir  
de la notoria equidad de V. S. M. Y. M.

Valencia 12. de Abril de 1793.

Josef Ferrer

Parte I  
CORPUS TEÓRICO







Capítulo  
Historia y secretos de la  
porcelana y la loza

1



## Capítulo 1. HISTORIA Y SECRETOS DE LA PORCELANA Y LA LOZA

El desarrollo histórico de la porcelana tiene su inicio en el intento continuo por parte de los ceramistas antiguos en mejorar las pastas cerámicas para la elaboración de objetos de tierras cocidas. La porcelana, siendo también un producto cerámico, se diferencia del resto de tierras cocidas en dos aspectos claramente disímiles, es blanca y translúcida. La primera cualidad se consigue mediante el empleo de materias primas puras y exentas de hierro durante su fabricación, pero la segunda, el aspecto más original y propio de ese material, sólo se logra si el contenido en fase vítrea es lo suficientemente elevado, para ello es necesario que las composiciones empleadas sean ricas en álcali y alcanzar temperaturas de cocción elevadas, entre 1.200°C y 1.500°C.

La posibilidad de obtener verdadera porcelana china, es decir, una materia blanca, translúcida, no porosa, de elevada dureza y resistencia a los ácidos y al calor, se convirtió en una búsqueda similar a la de la piedra filosofal.



Ilustración sobre los viajes de Marco Polo, S. XV.

## 1.1.- El origen de la porcelana

El desarrollo histórico de la porcelana surge en China, llamada por ellos *cí qì* y la cualidad que más resaltaban es su sonoridad. El origen de la porcelana en oriente es apreciablemente un tanto oscura y confusa, existen afirmaciones que la primera porcelana se obtuvo en el siglo IV a.C.<sup>1</sup>, pero son otros los autores que sostienen que la porcelana surgió en el reinado de la dinastía *T'Ang* –de 618 a 906 d. C.–. Durante la dinastía *T'Ang* hasta la dinastía *Sung* –de 960 a 1279- la producción de porcelanas con diferentes técnicas y colores experimentó notables progresos en calidad y en número de producción.

Hacia principios del siglo XI, el centro productor *Ching-te-Tcheng*, situado en la provincia de *Jiangxi*, fundado en el año 1005, destacó como manufactura y fue considerado el principal núcleo fabricante de todo el imperio durante la dinastía *Yuan* (1279-1368). No obstante, el mayor esplendor productivo se alcanzó durante la dinastía *Ming*<sup>2</sup> (1368-1644), momento en el que la porcelana se decoraba con el característico color azul, convirtiéndose en un producto extraordinario y convirtió en gloriosa y célebre la cerámica china en todo el mundo.

Durante la dinastía Manchú (1644-1912) se esforzaron en purificar y mejorar el color cobalto para obtener una tonalidad azul zafiro brillante. Los Emperadores manchues reconstruyeron y reorganizaron la ciudad industrial de *Ching-te-Tcheng*, antes mencionada, en la que llegaron a funcionar 3.000 hornos.

Se sostiene que el introductor de la porcelana en Europa fue Marco Polo tras el regreso de sus viajes a Oriente cometiéndolo la ruta de la seda China a finales del siglo XIII. Fue el italiano quien bautizó este material con el nombre de *porcellana*, proviene del nombre *porcella*, traducido al castellano literalmente sería *cerdito* o *cochinillo*, nombre con el que se

---

<sup>1</sup> El documento más antiguo que se conoce se remonta al año 442 de nuestra era, los anales escritos de la ciudad de *Fevu-Leang*.  
GARCÍA LÓPEZ, Marcelino. *Manual completo de artes cerámicas*. Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, 1877.

<sup>2</sup> *Ming-hsuan-tsung*, emperador de la dinastía *Ming* durante diez años (1425-1435), fue un gran difusor y promotor de la producción de porcelana, tan gran impulsor fue que en sólo el año 1433 se realizaron más de 440.000 piezas con su sello.

designa una concha univalva marina de superficie blanca y pulimentada que se asemeja al material de la porcelana, estos gasterópodos se empleaban en China como moneda de cambio y como cuencos o taza, y se conocían como *cauri*.

Marco Polo hizo fidedignas descripciones en sus memorias de viaje<sup>3</sup> del material, incluso de cómo se extraían las arcillas de las minas; narraba que era un tiempo extremadamente largo de espera –de 30 a 40 años– para obtener las tierras maduras y refinadas para así poder iniciar el proceso de producción de la porcelana, durante estos largos periodos las tierras permanecían a la intemperie a las inclemencias del tiempo, y sería la siguiente generación la que obtendría los beneficios de producción del material. Pero Marco Polo no era ni ceramista ni químico, por lo que las descripciones, tanto de los materiales empleados como del proceso de producción, son escasas.

Desde el primer momento del conocimiento de su existencia surge la fascinación por el material y se valora en las casas reales europeas como auténtico *oro blanco*. Pero, no fue hasta mediados del siglo XIV cuando se dieron las primeras importaciones comerciales en Europa, siendo los portugueses<sup>4</sup>, en sus viajes a las indias orientales quienes desarrollaron un comercio entre Oriente y Europa de porcelanas.

Durante mucho tiempo se empleó en Europa este material sin conocer su naturaleza. Como se puede suponer, el coste de la porcelana china era elevadísimo, es por esto que solo las familias reales y las personas adineradas podían poseerla, así que los intentos y esfuerzos por imitarla y reproducirla fueron continuos.

---

<sup>3</sup> A su regreso a Venecia en 1298 fue capturado, en una batalla marítima entre Venecia y Génova, y fue llevado a prisión donde dictó a Rustichello de Pisa –escritor romance encarcelado junto a Marco Polo– el libro “*Il Milione*”, conocido en castellano como *Los viajes de Marco Polo*, llamado originalmente *El Libro de las Maravillas*. El libro fue un gran éxito, algo nada frecuente en la época anterior a la invención de la imprenta, y fue traducido a varias lenguas europeas.

<sup>4</sup> Portugal fue, durante cuatro siglos, el principal importador de porcelana de origen chino. Fue la *Campanhia das Indias Orientais* con sus barcos los que introdujeron ese preciado material, abasteciendo así su clientela, que mayoritariamente era, la Casa Real, el clero y la nobleza portuguesa.

## 1.2.- La porcelana en las casas reales europeas

Desde la llegada de la porcelana a Europa hubo muchos intentos por averiguar la fórmula de fabricación, se creó un ansia implacable por reproducir el material considerado objeto de deseo, admiración, culto y prestigio. Valorada como verdadero *oro blanco*, la aristocracia incluso llegó a vender sus bandejas, platos y útiles de oro para poder comprar las vajillas de porcelana, en las que además de su valor inducido, resultaba más complaciente comer, ya que su superficie era mucho más fina y conservaba los alimentos calientes durante más tiempo.

El deseo de poseer este material y sobre todo reproducirlo, hizo que los monarcas europeos llegaran a camuflar espías industriales, o realizar secuestros de alquimistas famosos, con el objetivo de obtener el secreto de producción de la porcelana.

El primer intento de producción de la porcelana se dio en Italia, por el alquimista Antonio de Venecia en 1470, seguido por el príncipe italiano Francisco de Medicis, que en 1575 formuló *porcelana*<sup>5</sup> después de diez años de investigación.

Tras la muerte de Francisco de Medici se retomó la investigación en Francia, obteniendo piezas de producción muy similares a las obtenidas en Italia, en el periodo de finales del siglo XVII y durante el XVIII.

Las primeras fábricas francesas fueron las de Ruán, Saint Cloud, Mennecy y Chantilly. Siendo la más destacada y famosa la fábrica de Sèvres. Esa fábrica se fundó inicialmente en Vincennes, ciudad situada en los alrededores de París, en 1738 por el noble Orry de Fulvy con apoyo del Rey Luis XV, con el fin de proteger el comercio francés de la competencia alemana. Esta fábrica logro resultados muy satisfactorios y su método fue muy difundido, se basa en una mezcla llamada *frita*<sup>6</sup>, material vítreo

---

<sup>5</sup> Material semejante a un vidriado para porcelana blanda. Actualmente se conservan algunas piezas en el *Victoria & Albert Museum* de Londres, se cree que los Medicis fabricaron un total de 72 piezas, de las cuales son 52 las piezas identificadas.

<sup>6</sup> Del francés *Fritte*. Mezcla de sustancias químicas inorgánicas obtenida por enfriamiento rápido de un fundido, que es una combinación compleja de materiales, convirtiendo las

obtenido a partir de la fusión a temperaturas elevadas y un enfriamiento rápido de una combinación de sustancias inorgánicas, en la que predomina el sílice ( $\text{SiO}_2$ ).

Este método fue muy usual en distintas fábricas de Europa, y durante los dos primeros tercios del siglo XVIII la porcelana blanda fue formulada por excelentes alfareros finos que perfeccionaban sus pastas, generalmente cada fábrica tenía sus secretos y procesos propios.

En Alemania las investigaciones y experimentos para imitar la producción de la porcelana china comenzaron más tarde. El iniciador de este cometido fue Federico Augusto II, rey de Polonia y elector de Sajonia<sup>7</sup>, y fue en 1701 cuando conoció a Johann Friedrich Böttger (1682-1719), un joven alquimista de diecinueve años, al que puso a trabajar durante varios años con el fin de obtener la fórmula de la porcelana. En 1708, Böttger consiguió el éxito de la obtención de la verdadera porcelana, nos referimos a la porcelana cocida a alta temperatura a la manera China, este hecho sucedió al preparar crisoles para sus ensayos, observó que algunos de ellos tenían aspecto de la porcelana oriental debido a los diversos materiales refractarios que había utilizado en la pasta para fabricarlos.

En los primeros ensayos que obtuvo resultados fructíferos, Böttger empleó una arcilla, arcilla de Kolditz<sup>8</sup>, que había sido cuidadosamente lavada y parcialmente calcinada junto con alabastro y otros materiales calizos que *blanqueaban* la arcilla. Igualmente, empleó caolín de Aüe<sup>9</sup>,

---

sustancias químicas así elaboradas en compuestos vítreos insolubles que se presentan en forma de escamas o gránulos.

<sup>7</sup> Poseía una extensa y carísima colección. Decía de sí mismo que tenía la enfermedad de la porcelana.

<sup>8</sup> La arcilla de Kolditz es una tierra fina y de tonalidad grisácea, extraída de las minas homónimas, cuya composición se caracteriza por ser similar al caolín.

<sup>9</sup> Descubierta por Schnorr, y conocido como la famosa *tierra blanca de Schnorr* empleada para espolvorear las pelucas.

*...Un maestro de forja, llamado Johan Schnorr, quedando atascado en el territorio de Aue, cerca de Scheeberg, en una especie de bache lleno de una papilla grasienta y blanca, tomó un poco de esta tierra pegada a las patas de su caballo, y se llevó con él. Observó que al secarse se convertía en un polvillo fino y ligero; y tuvo la idea de empolvar con él a sus caballos en lugar de la harina de trigo que se empleaba entonces. Habiendo tenido éxito, se dedicó a vender esta tierra molida, y el criado de Bottcher –Böttger–, llamado Slunker, la compró para su amo. ... Bottcher, perseguido por la idea fija de la incontrolable masa,*

descubierto por Schnorr en 1700, y fue precisamente este caolín el que permitió a Böttger componer la pasta dura que dio origen a la porcelana real. Un hecho que llama la atención en la composición de la masa cerámica es la ausencia de feldespato, material de gran importancia en la fabricación de porcelana, sin embargo la alta calidad y las propiedades fundentes de la arcilla de Kolditz empleada por el alemán, hace que la ausencia de feldespato sea disculpable. Es por esto que las referencias del comienzo de la fabricación de la porcelana *dura* en Europa marcan siempre la importancia del descubrimiento del caolín, *kao-ling*<sup>10</sup>, y nunca sobre el del feldespato, *pet-tung-tsé*, teniendo en cuenta que para los fabricantes chinos estos dos materiales eran indispensables para la elaboración de auténtica porcelana.

Tras diversos ensayos que manifestaron la posibilidad de producir objetos con el material tanpreciado originario de China, Böttger fundó en 1710 una manufactura de porcelana en Meissen, una población cercana a Dresde. Los materiales empleados, las recetas de composición, el diseño de los hornos, así como la mayoría de operaciones de la fábrica se trataban con gran secretismo, pero a pesar de ello alguien rompió dicho secretismo poco después y en 1719, año en el que Böttger fallecía, Viena abrió la primera fábrica de porcelana después de la de Meissen. En 1720 se producía porcelana en Viena y poco después en Berlín, a pesar de contar con sus secretos no consiguieron lograr la blancura del material de Meissen. Producir la primera porcelana en Alemania fue un símbolo de poder y prestigio entre los poderes germánicos hacia el resto de casas reales de Europa.

En Inglaterra la casa real no sintió el deseo de entrar en el círculo del oro blanco, con lo que la fabricación de la porcelana nunca tuvo un mecenazgo real y la iniciativa de poner en marcha las manufacturas de porcelana estuvo en manos de actividad privada, factor determinante en el desarrollo de la industria cerámica ya que el crédito disponible para ello era limitado.

---

*examinó este polvo, lo manejó, lo molió, lo analizó y tuvo la inspiración de emplearlo en sus experiencias. ¡Eureka, se trataba del kaolin! El descubrimiento s había consumado. ...*

Crónica de: GUY DE MAUPASSANT, "Les cadeaux", En: *Le Gaulois*, 7 de enero de 1881.

<sup>10</sup> Kao-ling ó Caolín, significa *alta colina*, arcilla no fusible obtenida de la degradación de las rocas graníticas de Kao-ling, montaña cercana a la ciudad de Jidezhen, provincia de Jiangxi, en el sur de China. Término adaptado del topónimo chino.



En la segunda mitad del siglo XVII, tras un viaje de John Dwight<sup>11</sup> y los hermanos Elers por Alemania, probablemente vieron y aprendieron la forma de trabajar la cerámica y la trasladaron a Inglaterra. John Dwight alcanzó un gran éxito y desarrolló la porcelana fritada que patentó<sup>12</sup> en 1671. No se conserva pieza alguna de su fabricación, es por ello que se conoce poco sobre la composición empleada en las pastas cerámicas, aunque se estima que lo que consiguió Dwight fue una loza blanca que a elevada temperatura se modificaba y transformaba en porcelana. Cooper<sup>13</sup> afirma que Dwight,

*continuó la investigación para la producción de porcelana blanca, intentando producir una pasta blanca, mezcló pedernal calcinado con su arcilla, lo que le permitió producir una loza dura blanca. Desgraciadamente su desconocimiento de la piedra china, un componente esencial de la porcelana, impidió el descubrimiento de la verdadera porcelana.*

Las porcelanas de manufactura inglesa se puede decir que son de tipo *blando*, análogas a las de origen francés, y se produjeron en los centros de Bow<sup>14</sup>, Chelsea, Derby y, con mas delicadeza, se puede nombrar también a Worcester<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> John Dwight (1637-1703), graduado universitario y hombre de letras, trabajó en Fulham, Londres, siguiendo el estilo alemán.

<sup>12</sup> En la patente registrada en Inglaterra, se dice que Dwight había descubierto el misterio de la porcelana china, consiguiendo una cerámica translúcida.

<sup>13</sup> COOPER, Emmanuel. *Historia de la cerámica*. Madrid: Ediciones Ceac, 1993. p. 123.

<sup>14</sup> En esta fábrica se produjo por primera vez la porcelana e huesos o *Boneclay*, en la que se introducía en la masa cerámica huesos calcinados como componente principal, sustituyendo así la introducción de agentes fundentes, tales como los feldespatos sódicos o potásicos. La utilización de óxido de calcio (CaO) -el componente mayoritario de los huesos es el carbonato de calcio (CaCO<sub>3</sub>)-, es una técnica muy empleada para obtener fundentes de alta temperatura. Esta porcelana es más difícil de trabajar que la que contiene feldespato, pues su plasticidad es inferior, tiene menor resistencia, y los intervalos de cocción son inferiores. Sin embargo, el éxito de esta cerámica se debía a que su vidriado es intensamente brillante y su blancura es asombrosa -todos estos atributos son debidos al empleo del óxido de calcio (CaO)-, con lo que ofrece posibilidades decorativas extraordinarias.

<sup>15</sup> En Worcester se fundó una fábrica en 1751, según autores se habla de porcelana de alta temperatura, mientras otros destacan el meritorio hecho que en esta manufactura se empleaba en la elaboración de una pasta para producir gran número de piezas, que contenía sepiolita. En la actualidad es la única fábrica que se mantiene, y entre su producción se contemplan objetos de porcelana *dura*.

En cuanto a la porcelana *dura*, el primer gran éxito lo obtuvo William Cookworthy en 1768, registrando así una patente. El logro se debía a la localización de del caolín de Cornwall y la piedra de Cornisa diez años antes, estaba ante una roca feldespática, parcialmente caolinizada, y con una cuarta parte de contenido en cuarzo aproximadamente. Gracias a la composición de esta roca, la porcelana de Cookworthy estaba más próxima a la de origen Chino que la formulada por Böttger.

Cookworthy, natal de Plymouth, fundó la primera fábrica de porcelana *dura* en Inglaterra en 1760, dos años después de su descubrimiento y ocho antes de que le concedieran la patente. Tan sólo seis años después, en 1774 compraron los derechos de la patente y la fábrica fue trasladada a Bristol, en la que se realizaron piezas de gran valor artístico, pero no se pudo mantener la manufactura y se cerró, con lo que la producción de porcelana *dura* se trasladó a New Hall, donde permaneció hasta 1823. En la actualidad, Worcester sigue produciendo porcelana *dura* desde su fundación en 1751.

### 1.3.- La porcelana en España

España, país de gran tradición en el sector cerámico, no fue una excepción y mostró la misma inquietud e interés por el materialpreciado y considerado que en toda Europa durante los siglos XVIII y XIX, y concretamente fueron tres las manufacturas reales españolas que produjeron porcelana durante esa época, la Real Fábrica del Buen Retiro – de 1760 a 1812–, la Real Fábrica de La Moncloa –de 1817 a 1850– y la Real Fábrica de Alcora –de 1727 a 1858–.

Las tres manufacturas, que estudiaremos a continuación, siguieron la idea primitiva de los monarcas borbones, que fue impulsar el establecimiento de fábricas de objetos suntuarios con el fin de elevar la producción de la industria nacional y así evitar las importaciones de lujo costosas para las arcas públicas.

#### 1.3.1.- REAL FÁBRICA DEL BUEN RETIRO

Carlos III de Borbón (1716-1788) fundó la Real Fábrica de porcelanas del Buen Retiro en Madrid en el año 1760, su motivación vino originada por un regalo recibido durante su reinado en Dos Sicilias<sup>16</sup> de su suegro Federico Augusto III, elector de Sajonia; una vajilla de porcelana decorada realizada en Meissen con escenas de Watteau<sup>17</sup> en verde y dorado con representación de los escudos del matrimonio real. Tal impacto causó el presente en el monarca que decidió montar su propia fábrica de porcelanas en Capodimonte, Nápoles, comenzando a funcionar en el año

---

<sup>16</sup> Reinó en Nápoles y Sicilia con el nombre de Carlos VII, anterior a su herencia del trono español, durante los años 1734 a 1759. Contrajo matrimonio en 1738 con María Amalia de Sajonia, nieta de Federico Augusto II, duque de Sajonia y de Lituania y rey de Polonia, fundador de la manufactura de porcelana de Meissen en 1709, cuna del descubrimiento de la porcelana dura en Europa, y fuente de inspiración durante la primera mitad del siglo para las empresas europeas.

<sup>17</sup> Estilo rococó, con escenas galantes y costumbristas, de cortejo amoroso y diversiones. Recibe el nombre del pintor francés Jean-Antoine Watteau, uno de los grandes artistas del último barroco francés y del primer rococó.

1743 —finalizando en 1759<sup>18</sup>—, bajo la dirección de los flamencos Livio Schepers y su hijo Cayetano Scheppers, y contando con Giuseppe Gricci como modelador. En pocos años la manufactura prosperó notablemente, siendo su producción la porcelana *tierna*, de extraordinaria calidad.

En 1759, Carlos III es nombrado Rey de España al fallecimiento de su hermano Fernando VI, tras este hecho y su llegada a Madrid, traslada la fábrica de Capodimonte a los jardines del Buen Retiro de Madrid, recibiendo la nueva instalación el nombre de Real Fábrica del Buen Retiro<sup>19</sup>. El Rey encargó al arquitecto D. Antonio de Borbón instalar la Real Fábrica de Porcelana en los terrenos que ocupaba la antigua ermita de San Antonio de los Portugueses<sup>20</sup>, construida en el siglo XVII, situada en lo que hoy ocupa la estatua del Ángel Caído en el parque de El Retiro.

En mayo de 1760 se inició la actividad de la manufactura en un edificio de tres plantas con seis pabellones, ciento setenta ventanas y una única entrada<sup>21</sup>, nombrando a José Gricci como director de la nueva factoría de porcelanas.

---

<sup>18</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, En: *La Porcelana del Buen Retiro de Madrid en el Museo Arqueológico Nacional*, p. 63: diserta acerca de la actividad de la fábrica italiana. En 1772 Fernando IV, nuevo Rey de las Dos Sicilias, hijo de Carlos III, reanuda la producción en Napoles y en el año 1806, cesa como fábrica de la corona. La Sociedad francesa *Poulard Pard* se hizo cargo de la fábrica manteniéndola desde 1806 hasta 1821, año en el que fábrica italiana de Doccia adquirió los antiguos moldes, sien do este el fin definitivo de Capodimonte.

<sup>19</sup> Conocida popularmente también como *Fábrica de la China*, debido a que el primer gran trabajo realizado por la fábrica fue la sala "La China" del Palacio de Aranjuez, una labor de gran calidad y elegancia en la figuración representada, firmada por Giuseppe Gricci en 1763.

<sup>20</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, M<sup>o</sup> Jesús. *Op. Cit.* p. 70. Según consulta los documentos inéditos hasta su publicación: Archivos del Palacio Real de Madrid, caja 11.754, expediente 28 y 29.

<sup>21</sup> PEREZ VILLAMIL, Manuel. *Artes e industrias del Buen Retiro*. Madrid: 1904.

MAÑUECO, Carmen. "La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro de a través de sus documentos (1760-1808)", En: *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Secretaría de Estado de Cultura, 1999. p. 21.

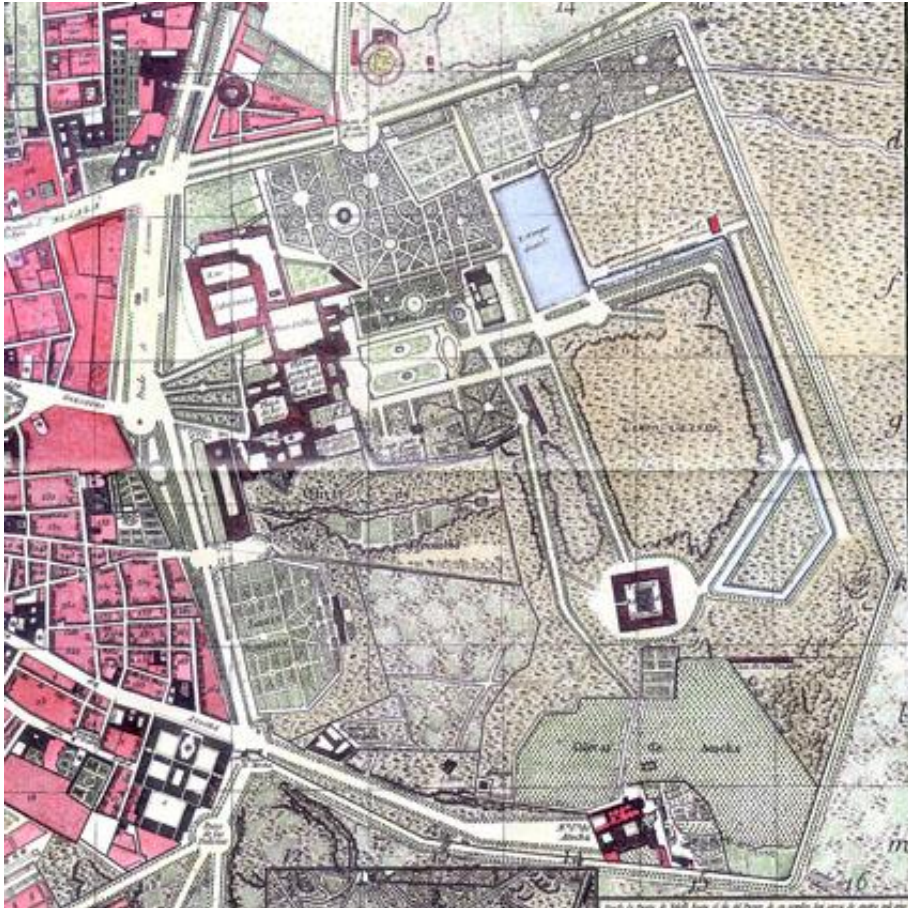
El recinto disponía de una sola entrada con el fin de evitar que se descubriera el secreto de fabricación. La *única* entrada estaba custodiada por un portero, con diversas misiones, debía impedir la entrada a extraños, controlaba la asistencia de los operarios y evitaba los hurtos y sustracciones de cualquier tipo.



*Bandeja de la vajilla de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia. Pasta Dura. Manufactura de Meissen. c. 1745. Museo Arqueológico Nacional, Madrid*



*Ermita de San Antonio de los Portugueses. Grabado de Louis Meunier, 1665*



Plano de Situación de la fábrica de porcelanas en el Buen Retiro realizado por el Conde de Floridablanca para Carlos III -1785-. Biblioteca del Palacio Real, Madrid

Carlos III, antes de su partida a Madrid, ordenó trasladar, en la medida de lo posible, a la mayor parte de operarios que trabajaron en los años de producción de la empresa, así como fórmulas de pastas cerámicas, herramientas y enseres, incluso la pasta de porcelana ya preparada<sup>22</sup>.

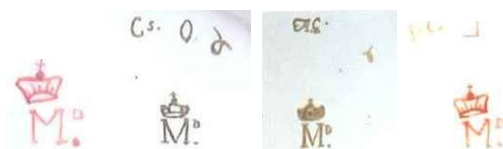
---

<sup>22</sup> MAÑUECO, Carmen, *Op. Cit.* p. 20, que: "esta circunstancia convirtió al Buen Retiro en un caso único en el mundo: un mismo monarca desmonta una fábrica que funcionaba con un rendimiento aceptable y la traslada a un país distinto."

Esta situación dio lugar a que las primeras piezas realizadas en el Buen Retiro igualaran la producción de las manufacturadas en Capodimonte y conservaran, del mismo modo, la marca de fábrica, una flor de lis pintada en esmalte azul<sup>23</sup>, en poco tiempo salieron de sus hornos una producción original y espléndida que resulta difícil argumentar bien, debido a la destrucción que sufrieron sus archivos originales durante la Guerra de la Independencia<sup>24</sup>.



Marca de Fábrica, Flor de Lis. Empleada entre 1760 y 1803



Marca de Fábrica, "MP" (Madrid) bajo corona, en rojo o azul. Empleada entre 1803 y 1808

<sup>23</sup> La flor de lis es la marca principal durante la 1ª y 2ª etapa de la Real Fábrica. En la 3ª etapa utiliza las letras MP bajo corona real para las piezas de vajilla, y R/MADRID/S para la obra en bizcocho y escultura.

<sup>24</sup> Como se verá más adelante, la Fábrica fue ocupada por el ejército francés entre 1808 y 1812 a consecuencia de la Guerra de la Independencia, las tropas napoleónicas se acuartelaron en la Fábrica para controlar la ciudad y defenderla del ejército español. Es en 1812, cuando el edificio de la Real Fábrica desaparece, y con ella sus archivos, a causa de los bombardeos, saqueos e incendios por parte de las tropas inglesas, consiguiendo al fin el ejército angloespañol la liberación de Madrid.

Es valiosísima la obra de Pérez Villamil, ya que los documentos que él consultó están desaparecidos. Igualmente, es de un valor extraordinario la obra de Sánchez Beltrán que dedica su tesis doctoral al estudio de documentos inéditos referidos a la ubicación, construcción y características del edificio, que se recogen en el Archivo del Palacio Real de Madrid y en el Archivo de Simancas; Sánchez Beltrán ha realizado un estudio pormenorizado de la producción de la porcelana del Buen Retiro, no sólo en colecciones españolas, sino que también de piezas dispersas en colecciones internacionales.

MAÑUECO, Carmen, *Op. Cit.* et. "La porcelana del Buen retiro. Investigaciones recientes" En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38[4] p. 335-344, 1999. Nos describe perfectamente como en sus investigaciones ha ido estudiando las fuentes documentales, a pesar de su gran dificultad por la causa ya mencionada, mediante la profundización en las monografías seguidas por los investigadores del tema, así como la inmersión en diversos y numerosos archivos históricos, dando lugar a la localización de documentos inéditos en el Archivo Histórico Nacional.



La actividad que la Real Fábrica del Buen Retiro desarrolló entre 1760 y 1808, estuvo marcada por una serie de circunstancias que condicionaron su evolución, y es por ello y otros factores, por los que investigadores distinguen dentro del periodo de funcionamiento de la Manufactura varias épocas<sup>25</sup>. Haciendo referencia a la clasificación histórica planteada por Pérez Villamil en *Artes e Industrias del Buen Retiro*<sup>26</sup>, se exponen dos épocas: la napolitana o italiana (1760-1803), dividida en tres periodos y la francesa (1804-1808).

### 1.3.1.1.- Primera época: Napolitana o Italiana, 1760-1803

Domina el gusto napolitano como herencia de la Fábrica de Capodimonte, esta época finaliza en completa decadencia, con la muerte del último Gricci.



Fuente perteneciente a la vajilla de Isabel de Farnesio. Pasta tierna. 1760-1766. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Nº inv. 62537

---

<sup>25</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, *Op. Cit.* p. 86-137, considera tres grandes épocas, distinguiendo dos periodos dentro de la primera época, estos corresponderían con la 1ª y 2ª época descritas en el texto que nos ocupa en estas páginas, la 2ª época de Sánchez Beltrán corresponde a la 3ª del texto y la 3ª de Sánchez Beltrán con la 4ª.

Otros investigadores consideran cuatro épocas, coincidiendo en fechas con las épocas y periodos ya mencionados, pero tratándolas independientes sin hacer distinción de periodos.

<sup>26</sup> PEREZ VILLAMIL, *Op. Cit.* p. 29. primer estudioso del tema pormenorizado, que clasifica la historia de la Fábrica según se expone en el texto.



### 1.3.1.1.1.- 1<sup>er</sup> período 1760-1770, etapa de Giuseppe Gricci

Durante la primera etapa de la manufactura estuvo en la dirección Giuseppe Gricci, que permaneció en ella hasta su muerte, fecha que marca el cambio de período. Fue el momento de mayor influencia italiana en el Buen Retiro, debido al predominio de los obradores de Capodimonte, de Nápoles, como ya se ha mencionado, no sólo vinieron operarios, sino también se trasladaron maquinaria, utillaje, pastas elaboradas e incluso piezas iniciadas en la fábrica italiana que se finalizaron en Madrid. Junto a Gricci estuvieron los modeladores Basilio y Cayetano Fumo, los hermanos Bautista, los hermanos Scheppers y Salvador Nofri, entre otros. La producción de este periodo es una porcelana, clasificable como, *tierna* o *blanda*, pero con un alto brillo y de gran característica vidriosa. En cuanto a estilo decorativo, existe un predominio del blanco y de los tonos pálidos, aunque también se realizaron muchos bizcochos. Destacan las formas del barroco italiano, el predominio de los motivos chinoscos y cortesanos y, sobre todo, los temas mitológicos.

Una de la particularidades destacables de esta manufactura es el taller del Buen Retiro de bronces, aunque se conoce poco sobre el mismo a cerca de su composición y modo de operar, sin embargo, sabemos que los maestros escultores y grabadores aplicaban el bronce a la porcelana desde 1764, por lo que es común encontrar en las piezas del Retiro ambos elementos combinados.



Jarrón. M. Nacional González Marfí.  
Nº inv. CE1/15443



Caja de Rapé. M. Arqueológico Nacional.  
Nº inv. 62633

1.3.1.1.2.- 2º período 1770-1783, etapa de Carlos Scheppers

La muerte de Giuseppe Gricci marcó un cambio de periodo, la Fábrica del Retiro quedó sumida en una profunda crisis económica. Con el fin de sanear las arcas se nombró como nuevo director a Carlos Scheppers. Uno de los objetivos de la nueva dirección era la comercialización del producto al público, hasta el momento y al igual que las distintas fábricas reales europeas, la producción de porcelana se destinaba prácticamente a decorar los Reales Sitios.

Durante el segundo período continuaron los ensayos para descubrir el secreto de la porcelana dura, pero los resultados no fueron triunfantes. La década de los 70 se cerró con graves disputas entre las principales familias que regentan la Fábrica, Scheppers y Gricci, y culminó con el fin del predominio italiano. Las piezas producidas en ambos periodos son similares, por lo tanto es complicado distinguir estilísticamente las piezas que corresponden a cada una de las etapas. La diferencia fundamental en estas épocas simplemente radica en el cambio de director.



Jícara y plato. Pasta tierna. 1760-1784. Museo Arqueológico Nacional. N° inv. 63974-5

### 1.3.1.1.3.- 3<sup>er</sup> período 1783-1803, etapa Carlos Gricci y Felipe Gricci

El tercer período de la Fábrica corresponde a la dirección de Carlos Gricci<sup>27</sup>, hijo de Giuseppe Gricci. Fue director hasta su muerte en 1795, sucediéndole seguidamente su hermano Felipe con el fin de mejorar las pastas formuladas por los Gricci, ya que no conseguían resultados óptimos. Este último período de la primera época finaliza en 1803 con la muerte de Felipe.

En los años 80 el cambio estilístico es manifiesto, aunque continúa la influencia italiana, inician nuevas tendencias, como el gusto por lo producido en Inglaterra. Se realizan imitaciones de la porcelana producida en Wedgwood<sup>28</sup> y de las piezas manufacturadas en Alemania.

Durante este período los problemas económicos continúan, y la fábrica no logra salir de la crisis en la que está sumergida. Con el fin de superar esta situación, en el año 1788, se abrió una tienda de venta al público en la calle del Turco –hoy Marqués de Cubas–, pero la mala administración del momento no logró vencer la crisis y el almacén cerró en 1800<sup>29</sup>. Resultaba difícil vender los objetos suntuarios, y las vajillas de series más populares planteaban un grave problema, su fácil craquelación<sup>30</sup>. Este hecho hizo que Carlos IV enviara a Bartolomé Sureda, a realizar una estancia de un año en París, con el fin de estudiar profundamente la tecnología de producción de la porcelana, lo que le llevó a realizar una gran aportación.

---

<sup>27</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> Jesús. *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro*. Madrid: Electa, 1998. p. 32-33.

Como candidatos a nuevo director estaban Sebastian Scheppers, hermano de Carlos Scheppers, y Carlos Gricci. Carlos III tardó varios meses en decidir quién ostentaría el cargo y puso a prueba a los dos aspirantes, mediante la experimentación en la elaboración de una porcelana de mayor calidad. Gricci consiguió una pasta no caolínica, pero que sin embargo demostró mayor resistencia que la formulada hasta ese momento, con lo que el Rey nombró a Carlos Gricci nuevo director.

<sup>28</sup> Fábrica de porcelana inglesa, fundada en 1759 por Josiah Wedgwood. Esta porcelana es símbolo de las Artes Decorativas británicas y sigue produciéndose hoy día, adaptando su estilo a la evolución de los gustos, pero fiel a los principios básicos de su fundador que contempló la producción cerámica como un proceso industrial en el que puso su máxima atención desde los aspectos puramente artísticos hasta los productivos y comerciales.

<sup>29</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *Porcelana del Buen Retiro: escultura*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press, 1973. p. 35-36.

<sup>30</sup> Durante el período 1760-1803 se produjo porcelana *blanda*, no apta para vajillas por su propensión a craquelarse, pero se elaboraron numerosas esculturas, figuras y relieves de temas variados.



Taza. Porcelana tierna. 1784-1803. Marcas: Flor de Lis en azul y "F.G." (Felipe Gricci) en azul. Colección particular, Madrid

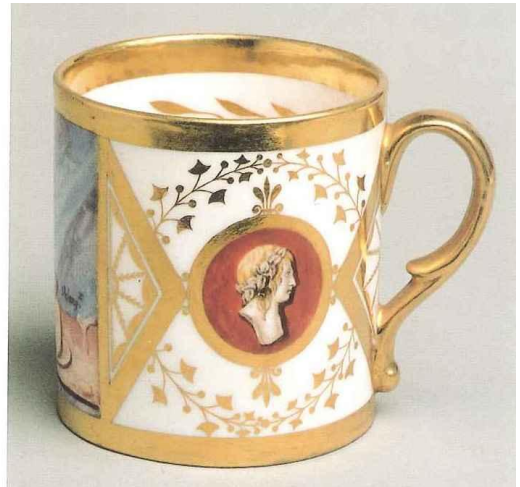
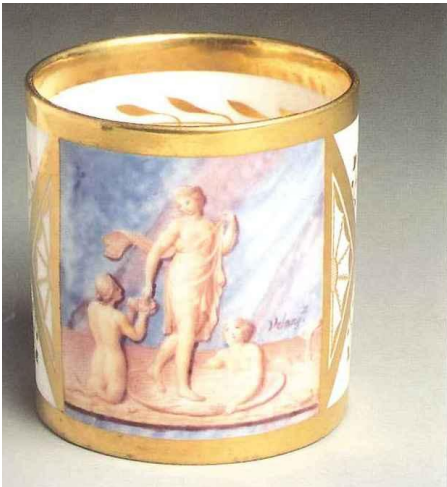
Jícara. Porcelana tierna. 1790-1802. Marcas: Flor de Lis en azul. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. N° inv. CE25584



Placas. 1784-1803. Técnica "pate sur pate", característica similar de Wedwood. Museo Nacional de Artes Decorativas. N° inv. CE04306-CE04307

### 1.3.1.2.- Segunda época: Francesa, 1804-1808

Tras la estancia de Bartolomé Sureda en Francia y su regreso de nuevo a Madrid en 1803 con el "secreto" de la porcelana *dura*, Carlos IV lo nombra nuevo director de la Real Fábrica. Su nueva aportación tecnológica consistió en la contribución de una nueva composición para obtener pasta dura, en la que intervenía el feldespato de Galapagar<sup>31</sup>, y en la que el caolín o arcilla refractaria se sustituía por la sepiolita del Cerro de Almodovar<sup>32</sup>. Con esta nueva formulación se conseguía una pasta mucho más ligera y de propiedades similares a la empleada en Sèvres. Como cabe esperar, en esta época destaca la influencia de las corrientes estilísticas francesas.



Taza. Pasta dura. Decoración pintada.1803-1808. Marcas: "M<sup>o</sup>". Firma: "Velazq.z" (Cástor González Velázquez). Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. N.º inv. 1929

<sup>31</sup> Municipio de Madrid situado al noroeste a unos 30 kilómetros de la capital, en el que se encontraban las minas de las que se extraía el feldespato empleado en El Buen Retiro.

<sup>32</sup> También llamada *sepiolita de Vallecas*, las minas situadas en la zona septentrional de la Comunidad de Madrid abastecieron a la fábrica de porcelanas durante la época de Bartolomé Sureda, el empleo de este mineral es el que caracterizó y diferenció las producciones de Sureda del resto de producciones europeas de porcelanas y que permite hablar propiamente de *Porcelanas de Madrid*, según nos cuenta el Instituto de Cerámica y Vidrio CSIC en su proyecto de Investigación de Porcelanas del Buen Retiro. En: AAVV."Las Porcelanas del Buen Retiro", En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 40 [3], año 2001, p. 221-223.

Con el fin de hacer frente a la crisis económica por la que pasaba la Fábrica se redujo la producción de obras artísticas y decorativas y aumentó la elaboración de vajillas y objetos de uso, y así concurrir en el mercado en el que ya estaban introducidas otras fábricas extranjeras. Con estas dos nuevas aportaciones, la mejora de la calidad de la porcelana y la venta de objetos cotidianos, se consiguió elevar la productividad de la Fábrica.

### 1.3.1.3.- Devastación de la Real Fábrica del Buen Retiro

Sureda continuó dirigiendo el Buen Retiro con éxito y auge constante hasta que en marzo de 1808 las tropas de Napoleón ocuparon y saquearon la Fábrica. Bartolomé Sureda permaneció al frente durante este difícil intervalo, y cuando parecía que la situación permitía una posibilidad de prosperar y resurgir, en diciembre del mismo año, y tras la reocupación de los franceses<sup>33</sup>, éste solicitó el traslado del contenido de la Fábrica a la calle del Turco. Es en este momento, reseña Mañueco<sup>34</sup>, cuando se inicia el desastre, los modelos de dibujo se entregaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los materiales y enseres unos fueron saqueados y otros se perdieron, y los que se salvaron fueron reclamados en 1817 para ser reutilizados en la Real Fábrica de la Moncloa.

En 1812, tras la retirada definitiva de las tropas francesas, el pueblo madrileño saqueó el edificio en señal de desquite contra el enemigo, y con ello se destruyó el archivo, desapareciendo así gran parte de la historia de la Fábrica. Poco después, en octubre del mismo año, las tropas británicas dirigidas por el General Hill<sup>35</sup> dinamitaron la Fábrica del Buen Retiro.

Los vestigios físicos de la construcción fueron eliminados definitivamente tras el arrasamiento final de la fábrica bajo el reinado de Fernando VII, con motivo del aprovechamiento de los materiales para la fundación de la nueva manufactura, la Real Fábrica de La Moncloa -1817-.

---

<sup>33</sup> Las tropas francesas habían salido de Madrid con motivo de la batalla de Bailén, que tras su derrota regresan al Buen Retiro convirtiéndolo en fortificación y depósito de municiones.

<sup>34</sup> MAÑUECO, Carmen. *Op. cit.* p.126-127.

<sup>35</sup> Rowland Hill (11 de agosto de 1772 - 10 de diciembre de 1842) General británico 1º Vizconde Hill, recibió el nombramiento de Comandante en jefe de los ejércitos británicos.



#### 1.3.1.4.- Los operarios de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro

En la Real Fábrica, el trabajo de la fabricación de la porcelana se distribuía en un total de cuatro talleres<sup>36</sup>, el Obrador de composición y fabricación de Pasta, Obrador de Escultura, Obrador de Rueda y Obrador de Pintura, a éstos habría que añadir el Laboratorio de cocción de las piezas<sup>37</sup>. Todos ellos altamente especializados, y cada uno se encargaba de una fase de la producción.

Cada Obrador tenía su plantilla de oficiales y de aprendices a sueldo y además contaba con un número de aprendices sin retribución alguna. Los operarios ascendían de puesto cuando en el escalafón superior sucedía alguna baja, pero las formas de ingreso y ascenso fueron cambiando a lo largo de la historia de la Fábrica buscando un mayor grado de especialización.

De entre todos los cargos y oficios de los distintos obradores, como son, el compositor de pastas, compositor de colores, moedor de colores, sobrestante del Obrador de Rueda, operarios de rueda, químico, batidor de oro, escultores, grabadores, adornistas, compositor de hornos, horneros, etc, destacamos, sucintamente, a los pintores que trabajaron en el Buen Retiro, no por tratarse del oficio más importante, puesto que imprescindibles eran todos, sino por estar directamente relacionados con la figura principal de esta investigación, Joseph Ferrer, pintor de la Real Fábrica de Alcora.

Los pintores que trabajaron en la Fábrica del Buen Retiro fueron muy numerosos, la mayoría provenientes de Nápoles, se cuentan treinta y ocho, y pintores españoles quince, que se pueden clasificar dentro de seis categorías: Oficial de pintura, pintor de 1ª clase, de 2ª clase, de 3ª clase, de 4ª clase y pintor aprendiz<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Dependiendo de los documentos consultados nombran a los distintos obradores como, Laboratorios, Talleres, Galerías o Gabinetes.

<sup>37</sup> AAVV. *Manufactura del Buen Retiro. 1760-1808*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 57.

<sup>38</sup> GONZÁLEZ MONGE, Carmen. "Los pintores de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro" En: *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 585-600.

Entre los pintores italianos, todos miniaturistas napolitanos, destacan, Mariano Nani, Genaro Boltri<sup>39</sup>, Antonio Provinciali<sup>40</sup> y Carlos Domen Remiggi<sup>41</sup>. Otros pintores, llegaron a constituir una saga, como son los de la Torre, los Sorrentini o los Brancaccio<sup>42</sup>.



Plato. Pasta dura. Decoración pintada.1803-1808. Marcas: "MP". Firma: "Sorrentini" (Manuel Sorrentini). 24Ø. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Nº inv. 62838 (Col. Almenas)

---

<sup>39</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: 1800. Tomo VI. Suplemento, p.63

Genaro Boltri — Nápoles 1730-Madrid 1788—, en 1756 se le confiere una plaza de pintor, Real Fábrica de porcelana de Capodimonte y en 1759 se traslada con la corte de Carlos III para trabajar en el Buen Retiro. Considerado de los mejores retratistas de miniatura de Madrid, en distintas ocasiones retrato a miembros de la familia Real.

<sup>40</sup> MAÑUECO, Carmen. *Op. cit.* p.114.

Antonio Provinciali — Nápoles?-Madrid 1796—, Artista en Capodimonte desde 1753 y se traslada con la corte de Carlos III.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Carlos Domen Remiggi — Roma? 1748?-Madrid 1807—, Extraordinario artista, que se inició en Capodimonte siendo un niño. Viaja a España para trabajar en el Buen retiro en 1759, aparece matriculado en la Academia de San Fernando y fue nombrado en 1798 Pintor de Cámara.

<sup>42</sup> *Ibid.* p.113.



En el grupo de pintores españoles destaca un número importante de pintores académicos formados en el seno de las Academias de Bellas Artes. Se hace especial mención a tres pintores de origen valenciano; José Camarón y Meliá<sup>43</sup>, Juan Bautista Romero<sup>44</sup> y José Rubio<sup>45</sup>, por encontrarse relacionados con la Academia de San Carlos. Otros importantes pintores de la fábrica fueron, Fernando del Castillo, Castor González Velázquez, Ignacio de Uranga y Eugenio Ximenez de Cisneros, entre otros, algunos de ellos referenciados en la obra de Ceán Bermúdez por ser excelentes artistas reconocidos. Por último, cabe destacar la presencia de dos maestros de la fábrica del Buen Retiro, Luis Poggetti y Domingo Palmerani que recalaron a posteriori en la Real Fábrica del Conde de Aranda en Alcora, la estancia de Palmerani fue breve, ya que regresó a Madrid para incorporarse al nuevo funcionamiento de la fábrica de la Moncloa en 1817.

---

<sup>43</sup> José Camarón y Meliá — Segorbe, (Castellón), 1760- Madrid, 1819— Hijo de José Camarón Boronat y hermano de Manuel, ambos pintores. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Obtuvo pensión para continuar los estudios en Roma y, a su regreso, fue nombrado pintor de cámara. Fue director de pintura de la Real Fábrica de Porcelana, académico de mérito de la Real de San Carlos de Valencia y teniente director de la de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que llegó a ser director honorario.

<sup>44</sup> Juan Bautista Romero — Valencia 1756- ?1804), pintor discípulo de la sala de Flores de la Academia valenciana, posteriormente asistió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, finalmente recaló en la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro en 1801-1802. Conocido por ser un refinado pintor en su género, componía e iluminaba floreros de una forma delicada.

<sup>45</sup> José Rubio, pintor y grabador. Entró en la Real Fábrica en 1799, de origen valenciano y Maestro de la Escuela de dibujo de los Desamparados, se formó en las Escuelas de Valencia y Madrid.



Placa. Pasta tierna. Decoración pintada. Firma: "J. Camaron". 16cm x 11cm.  
Madrid, Colección particular

### 1.3.2.- REAL FÁBRICA DE LA MONCLOA

Una vez finalizada la Guerra de la Independencia y restablecida la Monarquía Borbónica en España, la reina María Isabel de Braganza, consorte del rey Fernando VII, impulsó la fundación de una nueva fábrica que produjera porcelana, con el fin de suplir la ausencia dejada por la Real Fábrica del Buen Retiro tras su destrucción<sup>46</sup>. El 5 de julio de 1817, por una Real Orden, se resolvía establecer la Real Fábrica de La Moncloa ubicada en el edificio llamado Granjilla de los Jerónimos, en el Real Sitio de La Florida<sup>47</sup>. Cabe destacar que es la única fábrica fundada en el siglo XIX financiada bajo tutela real.

El arquitecto encargado en realizar las obras de reestructuración del mencionado edificio fue Joaquín García Rojo<sup>48</sup>, y los espacios que se reformaron fueron los talleres que ocupaban las dos plantas con las que constaba el inmueble. Cabe destacar que el edificio no había sido concebido para los fines de la industria cerámica y que las instalaciones de las que se partían no eran las adecuadas para ese fin, con lo que hubo que adaptar el edificio a las nuevas exigencias.

Con el fin de marcar que el monarca era dueño de la manufactura habilitó estancias privadas y despacho, tanto para descansar como para recibir visitas. Las salas estaban ubicadas tanto en la planta alta como en la planta baja del edificio<sup>49</sup>.

Para el funcionamiento de los talleres, se recurrió a los operarios más prestigiosos que habían trabajado en el Buen Retiro, incluso requiriendo a personal que estaba trabajando en otras fábricas<sup>50</sup>. No sólo fue el personal

---

<sup>46</sup> PEREZ VILLAMIL, *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 90.

Real Orden: "El Rey, nuestro señor, ha resuelto que á ejemplo de la antigua Real Fábrica de porcelanas, se establezca por ahora una en pequeño para la elaboración de este artículo con destino á la servidumbre de SS.MM., y ha destinado el edificio llamado Granjilla de los Jerónimos en el Real Sitio de la Florida"

<sup>48</sup> Por Real Orden de 27 de mayo de 1814 fue nombrado con el cargo de teniente de arquitecto mayor de los reales palacios y casas de campo. Natural de Fuensalida (Toledo), falleció el 23 de abril de 1829.

<sup>49</sup> ANASAGASTI LOZANO, Isabel. *La Real Fábrica de la Moncloa*. (Tesis Doctoral Inédita). Dpto. Historia del Arte II (Moderno). Universidad Complutense de Madrid, 2008. p. 82-83.

<sup>50</sup> PEREZ VILLAMIL, *Op. Cit.*, p. 91. Forni, primer director de la fábrica da el 1 de agosto de 1820 una relación de operarios que pertenecieron a la Fábrica del Buen Retiro, y nombra un total de trece.

de la nueva fábrica el que procedía de su antecesora del Buen Retiro, sino también materiales, moldes, incluso de los escombros, tras el incendio, se aprovecharon elementos constructivos, dejando así totalmente arrasada y sin vestigio alguno a su anterior manufactura real.

La mayor parte de la producción realizada en la Moncloa no fue señalada con marcas de fábrica, este hecho se da mayoritariamente en el caso de las piezas estándares, en la producción de las piezas de carácter extraordinario, se pueden localizar distintas marcas en las que se puede leer, "R.F.M." bajo corona dorada, "MONCLOA" bajo corona y "REAL FABRICA DE LOZA DE S.M." en círculo con corona en el centro incisa<sup>51</sup>.



Conjunto de tazas, Museo Nacional de Artes Decorativas.  
1 y 2, (1800-1830). 3 y 4, (1820-1850).

---

<sup>51</sup> ANASAGASTI LOZANO, Isabel. *Op. Cit.*

En los listados de nombres de los operarios que trabajaron en la fábrica aparecen varios relacionados con familias trabajadoras de las respectivas en Alcora, Onda y Ribesalbes, incluso algunos que trabajaron en estos obradores.

Entre otros están, Pascual Vilar, Juan José Torremocha, Joaquín Peris, miembros de la familia Valentín, familia Mallol, familia Falcó, familia Aycart, también se localizan miembros de la familia Ferrer<sup>52</sup>.

El funcionamiento de la fábrica puede dividirse en tres épocas, comprendiendo la primera etapa de 1817 a 1821, periodo que se distingue por la dirección de la fábrica Antonio Forni, la segunda etapa engloba los años desde 1821 hasta 1833 y destaca por la dirección de Bartolomé Sureda y la tercera etapa, caracterizada por coincidir con el inicio del reinado de Isabel II, desde 1834 hasta 1850.

### 1.3.2.1.- Primera época: etapa de Antonio Forni, 1817-1821

Antonio Forni, director del primer periodo de la Real Fábrica de La Moncloa, era de origen italiano, procedente de Capodimonte y llegado a Madrid junto con Carlos III al heredar el trono de España, con el fin de la fundación de la Real Fábrica del Buen Retiro.

La manufactura, semejantemente que su antecesora en sus inicios, entre 1817 y 1820, producía con destino al suministro de la corte. Se emplearon hasta su inexistencia pastas y materias primas procedentes del Buen Retiro, una vez agotadas se extrajeron tierras<sup>53</sup> de Colmenarejo, Galapagar, Valdemorillo y Viso –minas situadas en municipios madrileños–, a las que se añadía caolín y feldespato. La producción mayoritaria era de estilo afrancesado y constaba de piezas de vajilla decoradas con abundante policromía y con motivos mitológicos. Destacaron pintores como Cástor Velázquez y a los hermanos Giorgi, que se dedicaron especialmente a dorar.

Llegada la década de los veinte, la Fábrica inició un declive económico y la situación era de carácter insostenible, con lo que repitiendo el suceso ocurrido en el Buen Retiro y se opta por abrir una tienda en la calle del

<sup>52</sup> ANASAGASTI LOZANO, Isabel. *Op. Cit.*

<sup>53</sup> El Rey expidió varias Reales Ordenes recomendando a las autoridades que, no sólo no debían poner obstáculos en la extracción de las tierras, sino que se les *auxiliase en el intento*.

Jaramillo de Madrid. En 1820 se nombra administrador de la Real Florida a Lorenzo Gómez y se procede a la sustitución de Forni como director de fábrica. En poco tiempo se procedió a la expulsión de los Giorgi y de antiguos operarios del Retiro.

En este periodo se crea el laboratorio privado para uso de María Isabel de Braganza y María Francisca de Asís conocido como "Química de la Reina". En este espacio disponían de todo lo necesario para que pudieran poner en práctica la realización de sus propias piezas cerámicas.

### *1.3.2.2.- Segunda época: etapa de Bartolomé Sureda, 1821-1833*

El monarca nombró, mediante Real Decreto de 25 marzo de 1821, a Bartolomé Sureda<sup>54</sup> director facultativo de La Moncloa. Este hecho sucedió tras recibir el extenso informe que Lorenzo Gómez realizó, como administrador de la Real posesión de la Florida, poniendo en duda la capacidad de Forni de levantar la fábrica. Bartolomé Sureda intentó reorganizar la fábrica ya que se encontró con un gran déficit económico y una situación de descontento y revolución entre los operarios.

Impuso un estilo y un material de producción que chocó con los viejos operarios. Inicialmente la producción dirigida por Sureda era de inspiración clara en Sèvres<sup>55</sup> y Weedgwood, de escuela francesa e inglesa, pero paulatinamente se fue abandonando la elaboración de porcelana y se fue introduciendo la exclusiva obtención de loza fina, que debido a su menor coste de producción permitía precios de salida más competentes y de mayor aceptación popular<sup>56</sup>. La decoración empleada en esta nueva técnica, la loza fina, se podía catalogar como estilo imperio, marcando el tema principal con oro u otros colores en los bordes superior e inferior, o en las franjas centrales, mientras que los fondos suelen ser blancos o monocromos. Asimismo, se pueden encontrar ornamentaciones que decoran las piezas total o parcialmente con temas naturistas monocromos.

---

<sup>54</sup> Director de la Real Fábrica del Buen Retiro en su última época –de 1803 a 1812–. Vid. p. 55.

<sup>55</sup> Mencionado anteriormente, estancia de un año –1802– en París, por orden de Carlos IV, con el fin de estudiar profundamente la tecnología de producción de la porcelana.

<sup>56</sup> La dificultad económica de la fábrica se había agravado debido a un incendio acaecido en 1825.

A pesar del nuevo plan económico introducido por Sureda, la situación económica no superó la perspectiva creada, en 1829<sup>57</sup> fue jubilado, nombrando nuevo director a Mateo Frates<sup>58</sup>, subdirector desde 1821, puesto que ocupó hasta 1830, cuando es designado administrador patrimonial del Real Sitio de San Ildefonso.

En octubre de 1830 se nombró nuevo director a Bernardo Conde, quien había dado apoyo a La Moncloa desde 1824 hasta 1829 en ausencia de los directores, pero tan sólo pudo disfrutar de ser director de forma oficial durante tres años, ya que falleció en junio de 1833.

La segunda época finaliza con la dirección de Antonio Salcedo<sup>59</sup>, según los autores se caracterizó por llevar una gestión desastrosa. Salcedo asumió el cargo tras la muerte de Conde, aunque no hubo nombramiento oficial. En abril de 1834 se nombró con rapidez un nuevo administrador y director, con el fin de desplazar a Salcedo de La Moncloa, ya que el mayordomo mayor denunció ante la reina María Cristina varios acontecimientos, entre ellos un robo a las arcas de la fábrica.

### *1.3.2.3.- Tercera época: 1834-1850*

Esta época de la manufactura se caracterizó por coincidir con el inicio del reinado de Isabel II.

Desde el inicio del periodo hasta 1846, la dirección de La Moncloa estuvo a cargo de Mateo Sureda, hermano de Bartolomé, quien simplificó al máximo las decoraciones y el diseño empleado en la loza, empleando simples bandas o motivos abstractos.

---

<sup>57</sup> Bartolomé Sureda compaginó la dirección de la Fábrica de Cristales de la Granja desde Mayo de 1824 hasta la fecha de su jubilación, recibiendo el apoyo en La Moncloa de Bernardo Conde durante la ausencia de los directores.

<sup>58</sup> Perteneciente a una saga de operarios que trabajaron en Capodimonte. Mateo Frates nació en 1786 en el Real sitio del Buen Retiro, y entre los once y quince años comenzó a trabajar en la fábrica. Cuando Bartolomé Sureda accedió a la dirección de La Granja, Frates fue nombrado también su segundo.

<sup>59</sup> Su primera relación con La Moncloa se refiere a 1823, cuando tras solicitud de Bartolomé Sureda por las largas ausencias del Rey solicita un inspector del establecimiento. El monarca, por Real Orden, autorizó a Antonio Salcedo a llevar los asuntos de la fábrica cuando él se ausentase.

Se le consideró un hombre oscuro, de ideas perniciosas y de desafecto hacia la reina.

En 1846 nombraron como nuevo director a Juan Federico Langlois, antiguo director de la manufactura de Isigny-le-Buat –Francia–, con el fin de dar un nuevo empuje a la Real Fábrica, ya que había adquirido el compromiso de comunicar los secretos de la porcelana producida en Isigny, convenio que nunca cumplió. Hecho que se sumó a otras carencias de dirección, como la realización de pocas piezas de calidad, el mal estado de la fábrica y la carencia de adquisición de materiales apropiados para la elaboración del producto final, fueron la causa de su cese y del cierre de la manufactura, establecido según un Real Decreto de 1850.

#### *1.3.2.4.- Restablecimiento de la Fábrica de La Moncloa*

En 1874, el Conde Morphy, secretario particular de Alfonso XII, toma la iniciativa de reiniciar lo que podría considerarse cuarta y última etapa de la Fábrica de La Moncloa, con el objetivo de fabricar diversos tipos de cerámica.

El Conde nombró directores a los hermanos Daniel y Guillermo Zuloaga, de calidad artística y formación francesa, en Sèvres. Fueron varias las novedades que incorporaron, entre ellas destacaron la introducción de técnicas clásicas españolas, como la cuerda seca y el reflejo metálico, otra de las aportaciones fue la producción de piezas tipo grupos escultóricos, botes de farmacia y placas de imitación a la Real Fábrica del Conde de Aranda de Alcora, pero la principal novedad de La Moncloa fue la producción de azulejos de decoración arquitectónica<sup>60</sup>.

El fin de la Fábrica provino a causa de la falta de interés mostrado por el público, que junto al déficit económico que ya arrastraba la manufactura, debido a los grandes gastos de su inicio de actividad, hicieron que La Moncloa cerrase de manera definitiva a finales del siglo XIX.

---

<sup>60</sup> Destaca la decoración realizada en 1884, por el arquitecto Ricardo Velásquez Bosco, del Palacio Velásquez de Madrid, picado en el Parque del Retiro.





Los hermanos Zuloaga con los trabajadores de la Real Fábrica de la Moncloa, c.1880



Taller de Daniel Zuloaga, c.1880

### 1.3.3.- REAL FÁBRICA DEL CONDE DE ARANDA<sup>61</sup>

El establecimiento fabril del Conde de Aranda, creado treinta y tres años antes que la fábrica del Buen Retiro, se estudia en último lugar por ser la de mayor interés en esta investigación; como se indica posteriormente<sup>62</sup> es la precursora de las manufacturas de Ribesalbes del siglo XVIII y XIX.



Fábrica del Conde de Aranda, fachada principal, principios s. XX

---

<sup>61</sup> A continuación se presenta la manufactura del conde de Aranda mediante una sinopsis, basada en la revisión bibliográfica publicada hasta la fecha, y en la medida de lo posible remitiéndonos a fuentes primarias e históricas de primer grado.

<sup>62</sup> Vid. Capítulo 3.

### 1.3.3.1.- El origen de la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora

La que fue llamada la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora, fundada y patrocinada por los condes de Aranda, fue instituida en 1727 por Don Buenaventura Pedro de Alcántara Abarca de Bolea y Bermúdez de Castro, IX conde de Aranda, magnate aragonés y hombre de confianza de Felipe V, perteneciente a una familia noble que poseía gran extensión de tierras y una mansión palaciega en la villa castellanense de Alcora. Esta villa perteneciente a la diócesis de Segorbe, emplazada en la comarca de l'Alcalatén, situada entre las comarcas del Maestrazgo y La Plana, que en aquel entonces tenía un carácter autárquico y rural, dinámica en la que se encontraba con escasa diferencia todo el país, vio cambiar su destino al convertirse por mano del Conde en asiento de su innovadora manufactura.

El Conde, reparó en la villa de Alcora por su tradición alfarera<sup>63</sup> y por sus óptimas condiciones naturales, pues en el mismo término de Alcora poseía proximidad de agua del río Lluçena, abundancia de leña para los hornos y el factor definitivo fue la ubicación de la villa sobre un territorio triásico, compuesto de roca arenisca o silíceo, sobre el cual se halla frecuentemente arcilla de sedimentación<sup>64</sup>. A ello se sumaba la proximidad al mar, este hecho hacía que fuera más fácil el abastecimiento de otras materias primas necesarias en la producción, como esmaltes y colorantes, así como la comercialización del producto, mediante los puertos marítimos de Castellón y Burriana.

La Real Fábrica de Alcora fue una empresa que gracias al tesón de su creador y continuadores obtuvo gran renombre en todo su dilatado periodo de funcionamiento. No llegó a obtener la delicada producción de porcelanas que salían de los talleres del Buen Retiro, pero seguramente por desinterés, su producción fue variando en sus distintas épocas, pero mayoritariamente de sus talleres salía loza o mayólica, porcelana y tierra de pipa o loza fina, y su destino era, como el resto de fábricas europeas, proveer a los Sitios Reales, así como cubrir las nuevas necesidades de la alta burguesía y la aristocracia española. Para ello contó con la dirección

---

<sup>63</sup> En aquel momento eran veinticuatro los hornos que funcionaban produciendo ollas y otros objetos de barro.

<sup>64</sup> La arcilla se extraía en aquella época de una mina existente en el monte de San Cristóbal, ubicada frente a la fábrica, tras un desprendimiento de rocas se cerró.

de distinguidos ceramistas y químicos traídos desde el extranjero, aunque también los hubo nacionales. Iniciaron los artistas Edouard Roux y Joseph Olerys, y siguieron François Haly, Johan Christian Knipffer y Francisco Martín, contratados con el fin de producir porcelana; en 1787 fue Pierre Cloostermans, y finalmente, en 1799, nombraron a Joseph Ferrer Almiñana intendente de la fábrica, al que sucedió José Delgado.



*Busto de Don Pedro Pablo Abarca de Bolea, X Conde de Aranda. Atribuido a Joaquín Ferrer. Porcelana tierna, c. 1790*

### 1.3.3.2.- Estudios históricos sobre la Real Fábrica

Las reseñas históricas realizadas sobre la Fábrica de Alcora son numerosas y muy interesantes, entre ellas destaca la realizada por el botánico valenciano y viajero ilustrado, Antonio José Cavanilles<sup>65</sup>, a su paso por la villa de Alcora el día 24 de septiembre de 1792, visitó la Fábrica de Alcora<sup>66</sup> y de ella nos cuenta,

*... Aunque la agricultura ha hecho progresos conocidos, no es ella la verdadera causa del aumento y riqueza de la Alcora: las fábricas de loza y porcelana le han dado nueva vida, han multiplicado el numerario, y mantienen una porción crecida del pueblo. Mas de 300 hombres se emplean en las labores y en preparar leña, y como unos 60 se mantienen trajinando y vendiendo la obra por España. Pasé á ver la fábrica, que es un magnífico edificio. Sus directores satisficieron cumplidamente mis deseos, haciéndome ver la manipulación de barros y otras materias, los laboratorios, hornos, depósitos y oficinas: todo respira grandeza. Hácense allí obras de porcelana tan perfecta como la extranjera, lo cual se logró en años pasados haciendo pasar á Paris sujetos que se instruyesen en la Real fábrica de Sevres, los que volvieron a la Alcora despues de adquirir las luces y práctica que necesitaban. ... Además de la porcelana se fabrican en la Alcora tres especies de loza que llaman la fayence, la pipa y la de fuego. El mérito de estas especies es conocido en toda España. Los barros se hayan en las cercanías de la villa, la tierra de pipas junto al pantano, las otras tierras á quarto y medio de hora no léjos de la Ermita de San Vicente; hasta el quarzo se encuentra con abundancia en los términos inmediatos al de Alcalatén.*

---

<sup>65</sup> CAVANILLES, Antonio J. *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia*. Madrid: Imprenta Real, 1795.

<sup>66</sup> *Ibíd.* Libro Primero, p. 96.

La reseña que encontramos de la fábrica realizada por Pascual Madoz<sup>67</sup> en 1850, aproximadamente un siglo después de su fundación, nos brinda la siguiente descripción,

*... A la extremidad de uno de los arrabales, se ve la bien acreditada fáb. De porcelana y loza, en el parage mas oportuno por la proximidad del agua y extension del terreno. La estableció en el año 1727 el Excmo. Sr. Conde de Aranda; el edificio es sólido y grandioso, y de admirable distribución interior para todas las operaciones; se fabrican en 7 departamentos piezas de porcelana tan perfectas como las extranjeras, y 3 especies de loza que llaman de fayence, de pipa y de fuego: los diferentes barros que se sirven se hallan en las cercanias de la v.: la tierra de pipa junto al pantano, de que se dará noticia, las otras tierras á 3/8, no lejos de la ermita de S. Vicente, y hasta el cuarzo del que se valen, lo hallan con abundancia en los térm. Inmediatos al desp. Cast. de Alcalaten. Tambien se encuentra la leña necesaria dentro de la jurisd., ocupándose en su recoleccion mas de 300 jornaleros: las otras primeras materias como plomo, estaño, minio, sal, esmalte, azufre, barrilla, agua fuerte y espíritu de vitriolo, se traen de Valencia. Cada año se elaboran 15,000 piezas de porcelana, 500,000 de pedernal y 1,000,000 de loza común: los operarios son 7 maestros, 136 oficiales, 55 aprendices y 195 jornaleros. No necesitan los fabricantes distraerse de sus faenas para dar salida á los proa. De su ind.: multitud de arrieritos van a estraerlos de los almacenes, y los exportan á todas las prov. del interior, á la América en grandes remesas y aun al estrangero.*

Otra referencia lejana, pero obligada, del panorama de la historiografía castellanense, es la realizada por Bernardo Mundina en 1873<sup>68</sup> que nos relata acerca de la fábrica, lo que en ella se produce y la ubicación de los materiales empleados en la manufactura,

*A la parte S. de la villa, en uno de los arrabales y punto apropósito por la proximidad de las aguas, facil estension y junto á la carretera de Castellón, se halla la tan famosa fábrica de porcelana y loza fina,*

---

<sup>67</sup> MADOZ E IBAÑEZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia*, Tomo I. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'estudis i Investigació, 1987. p. 40.

<sup>68</sup> MUNDINA MILALLAVE, Bernardo. *Historia, Geografía y Estadística de la Provincia de Castellón*. Castellón: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1873. p. 32-43

mejorada hoy con la introduccion del estampado, como rehace en Sevilla.

Este notable establecimiento fué montado en el año 1727 por el Excmo. Sr. conde de Aranda; el edificio es de solidez y grandiosidad; la distribución de los varios departamentos destinados á la complicada fabricacion, estampado, dorado, esculura y demás operaciones, es admirable; hállanse montadas en el mismo edificio y en salones separados la fabricacion de la porcelana tan perfecta y bien dorada, como se fabrica en el extranjero; otra loza llamada de fayense, de pipa, y de pedernal. Al mismo tiempo que ha decaido bastante la porcelana, se van introduciendo nuevos adelantos, como el estampado que dá maravillosos resultados en el día, y la fabricacion de semento romano, montada nuevamente. La tierra que se invierte en los citados ramos de esta fabricacion, se halla en las cercanías de la poblacion; la tierra de pipa junto á un pantano no distante, las otras tierras en las inmediaciones de la ermita de san Vicente, y el cuarzo que necesitan, lo hallan con abundancia en las cercanías del despoblado castillo de Alcalaten. Tambien hacen la provision de combustible del mismo término, empleando en estos trabajos multitud de hombres y caballerias. Todos los operarios obedecen á los toques de una campana que les indica la hora para dar principio á sus trabajos y para suspenderlos; hay además sus directores y maestros encargados de la inspeccion de los trabajos, y su oficina para los operarios comerciales, correpondencia y teneduría de libros.

Además de esta antigua y renombrada fábrica hay seis ó siete mas de loza de pipa, otras tantas alfarerías y ollerías.

Los estudios realizados por el arqueólogo Juan Facundo Riaño<sup>69</sup> nos dejaron un resumen de su saber sobre la cerámica de Alcora en su obra internacional *Spanish Arts* realizada en 1890, tras visitar en profundidad el archivo de la Sra. Duquesa viuda de Híjar. Como lamenta Manuel Escrivá de Romaní en su obra *Historia de la Cerámica de Alcora*<sup>70</sup>, Riaño podría haber transmitido una obra monumental de la cerámica de Alcora y su

<sup>69</sup> RIAÑO, Juan F. "Pottery and Porcelain". In: *The Industrial Arts in Spain*. London: Committee of Council on Education by Chapman and Hall, Limited, 1890. p. 179-210.

<sup>70</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel, Conde de Casal, Marques de Alginet. *Historia de la cerámica de Alcora. Estudio crítico de la fábrica. Recetas originales de sus más afamados artífices. Antiguos reglamentos de la misma*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1919. p. 7.

legado ha sido un resumen basado en su gran erudición y en la vasta documentación contenida en el archivo mencionado anteriormente.

A principios del siglo XX, nos encontramos con la obra de Calos Sarthou Carreres, *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón*, editada en 1913, por aquel entonces era el juez de Vila-real que pasó a ejercer la Secretaría Judicial de Burriana y adscrito primero a la Comisión Provincial de Monumentos de Castellón de la Plana. En su volumen nos deja las siguientes impresiones acerca de la fábrica del conde de Aranda<sup>71</sup>,

*Fábrica del Conde de Aranda.- A la entrada de la villa, por el S., recayente su frontera á la via pública, está la fábrica de loza, algún día de porcelanas, del Conde de Aranda, cuya fama fue general en Europa antiguamente. Es de vasta extensión, y hoy se encuentra en periodo de decadencia. Este notable establecimiento fué montado en 1727 por el poderoso noble. Dióle fama la perfección de sus porcelanas, de las cuales quedan algunas, alcanzando fabulosos precios. La tierra se extrae en las cercanías del pueblo, de la ermita de San Vicente: el cuarzo en las cercanías del despoblado castillo de Alcalatén, y la llamada "pipa" de un pantano del término. Aún hoy los productos de loza de ésta y otras fábricas de Alcora, se exportan en gran cantidad por los pueblos de ésta y otras provincias, por tiendas, ferias y mercados.*

Es en 1919 cuando se publica el más profundo y riguroso estudio sobre la Real Fábrica de Alcora, mencionada ya anteriormente, se trata de la obra de Manuel Escrivá de Romaní<sup>72</sup> *Historia de la Cerámica de Alcora*. Obra

---

<sup>71</sup> SARTHOU CARRERES, Carlos. *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón*. Madrid: Editorial Confederación española de Cajas de Ahorro, 1989. p. 564-565.

<sup>72</sup> Manuel Escrivá de Romaní y de la Quintana, X Conde de Casal y I Marques de Alginet (1871-1954). Licenciado en Derecho y Gentilhombre de Cámara de Carlos III. Senador por la provincia de Toledo de 1914 a 1915 y de 1918 a 1923, académico de la Real Academia de Historia y Bellas Artes de Toledo, donde instaló una fundación titulada *El premio de Alcora*. En 1922 fue nombrado vocal del Real Patronato del Museo del Prado, participó en la primera etapa del patronato y continuó en él tras la Guerra Civil, siendo nombrado en 1939 vicepresidente. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que ingresó en 1923 con el discurso *La azulejería como elemento decorativo en la arquitectura*, y



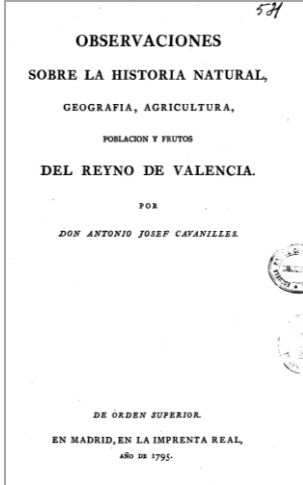
notable bajo todos los conceptos ya que realiza el más importante estudio comprensivo y documentado, convirtiéndose en la obra fundamental para el estudio de la fábrica. La importancia de su aportación es tal que noventa años después sigue siendo la obra más relevante y casi insuperada a pesar de las nuevas tecnologías al servicio de la investigación de esta rama artístico-industrial.

Adolfo Aragonés de la Encarnación, Académico de la Real Academia de Historia y Bellas Artes de Toledo, califica en el informe publicado en el Boletín de la mencionada Academia, el 30 de junio de 1919, con: «*laudabilísima y meritísima empresa y de excelsa originalidad*», a la obra realizada por Escrivá de Romaní en su estudio crítico de la fábrica fundada por el conde de Aranda, siendo asimismo una investigación de índole histórico-artística. El autor ya había adelantado parte de sus investigaciones en una sesión celebrada en la Academia de Toledo, el 10 de marzo de 1918.

El libro está dividido en tres partes, la primera parte dedicada a la historia de la fábrica que se subdivide en cuatro épocas cronológicas y reflexivamente determinadas. La segunda parte del libro recoge las enseñanzas técnicas y en ella se recopilan curiosas recetas, que redactaron y emplearon los artistas para la preparación de las pastas cerámicas, colores y barnices. Y la tercera parte del libro está destinada a las Ordenanzas y Reglamentos por las que se rigieron las fábricas de Alcora, de la misma forma, completa el estudio social de la época.

---

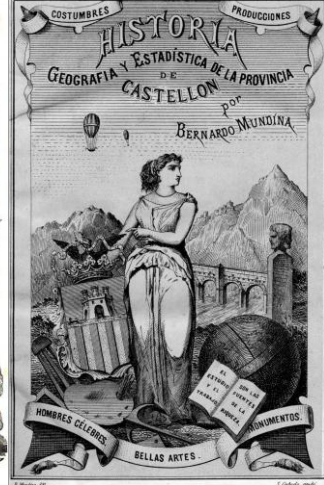
fue Tesorero de la misma entre 1934 y 1936. Miembro del Centro de Cultura de Valencia, del Patronato del Museo de Artes Decorativas, secretario de los Amigos del Arte, entre otros. Gran coleccionista de pintura, muebles y cerámica, en especial de Alcora. Su primera publicación sobre Alcora la realizó el año 1913, en *Industrias*, titulada "Cerámica de Alcora". Cabe destacar otra gran obra publicada por el Conde, *Cerámica de la ciudad de Toledo* en 1954.



A. Cavanilles, 1795



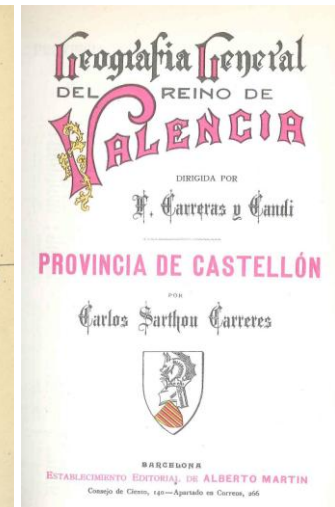
P. Madoz, 1850



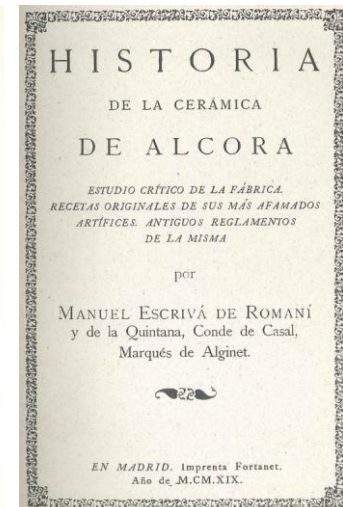
B. Mundina, 1873



J. Riaño, 1890



C. Sarthou, 1913



M. Escrivá de Romaní, 1919





Siguiendo con la organización y estructura de la fábrica, la ordenación y distribución de la plantilla de empleados ha sido analizado por distintos autores como Olucha<sup>75</sup>, Sánchez Adell<sup>76</sup>, Todolí<sup>77</sup> y por supuesto Escrivá de Romani<sup>78</sup>, entre otros, basándose en documentos históricos, como en las ordenanzas fabriles. Estos autores han realizado laboriosos detalles de organigramas de plantilla de empleados y relaciones de las competencias, así como contrataciones, retribuciones, ascensos de puestos y cargos, etc.

Un aspecto a destacar en la estructura fabril es el establecimiento de la academia de aprendices, esta idea destaca el pensar ilustrado que poseía D. Buenaventura así como su hijo D. Pedro Pablo. El conde de Aranda, partidario de la cualificación personal a través de una formación especializada de sus operarios, destacó en las Ordenanzas de 1727 la creación de una academia de aprendices en la propia fábrica, a cuyo mando nombraba un Maestro Principal o Regidor de la *quadra* de pintores, así como la formación continuada de los operarios. La gran mayoría de empleados era natural de la zona<sup>79</sup> y su formación carecía de base, por lo que D. Buenaventura además de contratar afamados maestros nacionales, contrató expertos ceramistas extranjeros para que, no sólo realizaran piezas al gusto europeo, sino para que también formaran al resto del personal<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> OLUCHA MONTINS, Ferrán. *Noves dades per la història de la fàbrica de ceràmica d' Alcora*. Estudis castellonencs, ISSN 1130-8788, N° 4, 1987-1988, pàgs. 363-374.

<sup>76</sup> SÁNCHEZ ADELL, José. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora (Nuevos datos para su historia)*. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1973.

<sup>77</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*. Alicante: Asociación de Ceramología, 2002.

<sup>78</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel. *Op. Cit.*

<sup>79</sup> Según las primeras Ordenanzas, de 1727, los aprendices eran naturales de Alcora, de edad comprendida de entre 12 y 16 años, y eran contratados por un período de 10 años con bajo salario, para la época.

En el informe realizado sobre la fábrica en 1729, se hace referencia de la academia de aprendices, y que en ella se impartía enseñanza a 52 niños, todos oriundos de Alcora, que percibían un reducido salario.

<sup>80</sup> Así se referencia en la Real cédula de Felipe V. *Concesión de privilegios y exenciones a la fábrica de loza fina del conde de Aranda y a sus empleados durante 15 años*. Sevilla, 10 de mayo de 1729. (Archivo de la Diputación de Castellón- Sec. Doc. Histórica ajena, caja n°54. Docs. Fábrica conde de Aranda, n°1)



El primer maestro de la escuela fue José Ochando<sup>81,82</sup>, quién tras algunas ausencias, fue sustituido por Julián López, que fue primer maestro de 1752 hasta 1761 en solitario, ya que en 1761 Ochando vuelve a la fábrica<sup>83</sup> con cargo por debajo de López. En las tareas docentes también participaron J. Kniffer, los Alvaro y los Ferrer, familias que aportaron a la fábrica excelentes artistas, entre otros, ya que los dibujos existentes fechados, realizados por los alumnos de la academia, evidencian que ésta existió hasta el siglo XIX.



Dibujo de estilo chinesco



Dibujo estudio figura humana,  
firmado por Julián Mas

---

<sup>81</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op. Cit.* 2002. p.67-68.

<sup>82</sup> José Ochando, natural de Almazora (Castellón) de familia de escultores y de formación artística, contratado en la fábrica de Alcora, con intermitencias por sus encargos externos, desde 1727 hasta 1763, como dibujante y maestro de talla, además de responsable de la academia, según se refleja en su contrato de trabajo.

<sup>83</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op. Cit.* 2002. p.74.

En el seno de esta escuela se formó Joseph Ferrer Almiñana (o Miñana, según textos), siguiendo el prototipo de formación planteado por el Conde de Aranda. Nacido en Alcora en 1745, hijo de Vicente Ferrer<sup>84</sup>, operario de la fábrica desde sus inicios, por ello Joseph Ferrer tuvo la opción de aprender de la mano de su padre tanto la fabricación como la decoración de la cerámica. Con doce años inició su formación en la escuela de la Fábrica, y en 1761 ya consta en las listas de operarios como aprendiz de pintura sobre loza, y debido a su destreza en la decoración, pasó a ser operario de pintura sobre porcelana. Ferrer destacó por su perfección en la ejecución y en 1767, el X Conde de Aranda, decidió pensionarlo enviándolo a culminar su formación a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia<sup>85</sup>, convirtiéndose en uno de los pintores más destacados de la fábrica, un afamado pintor del género de la flores, Académico de Mérito, director de la fábrica de Alcora y fundador de la primera fábrica de cerámica en Ribesalbes, origen de toda la posterior industria cerámica de esta población, que perdura hasta nuestros días.

Otra de las agudezas introducidas por el Conde fue disponer de una estructura organizativa de comercialización<sup>86</sup> centralizada desde la misma fábrica. El interés de hacer llegar su producto de gran calidad a todos aquellos consumidores potenciales y no sólo a las casas reales, hizo que además de la venta directa desde el almacén de la fábrica, se procurara el abastecimiento de otras sucursales situados en las principales ciudades españolas, llegando así a la alta burguesía y aristocracia que podían adquirir la reconocida cerámica producida en Alcora. La producción también se comercializó en venta ambulante<sup>87</sup> e indudablemente se cubría también el mercado extranjero, haciendo así competencia con las mejores producciones cerámicas; las piezas destinadas a la exportación mediterránea se trasladaban a los puertos de Castellón, Burriana y

---

<sup>84</sup> No hay que confundir a Vicente Ferrer, padre de Joseph Ferrer, con el escultor Vicente Ferrer, ni con Vicente Ferrer Carnicer, fundador de una fábrica de cerámica en Alcora, ya que son varios los operarios llamados Vicente Ferrer que trabajaron en la fábrica del Conde.

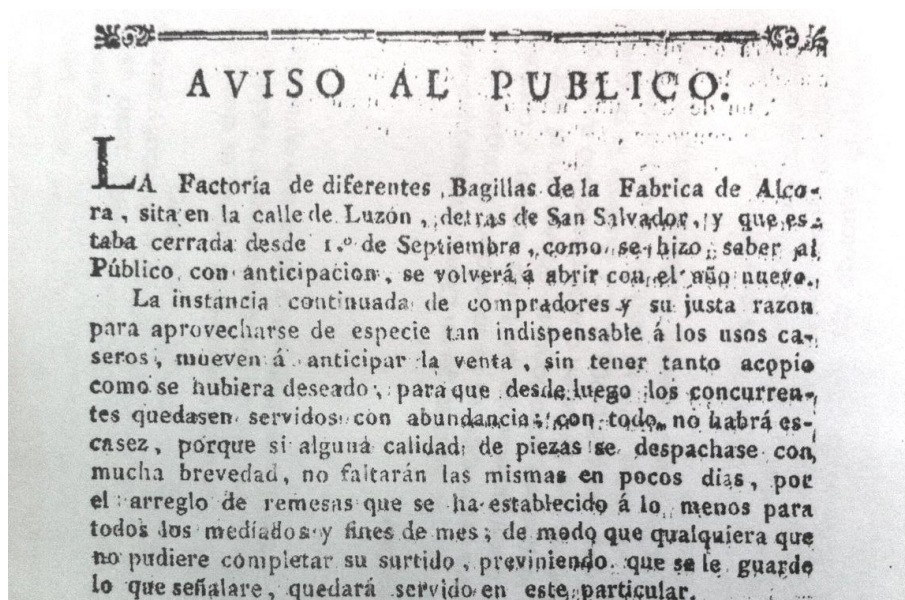
<sup>85</sup> Vid. subcapítulo 2.3, p. 120 del presente documento.

<sup>86</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op. Cit.* 2002.

<sup>87</sup> Se establecieron almacenes en Madrid —principal mercado por estar la Corte—, Zaragoza, Valencia y otras ciudades peninsulares. La venta directa fue bastante frecuente por parte de los arrieros en mercadillos ambulantes, nos queda como buen testigo la obra de Goya "El Cacharrero", donde vendedores ambulantes ofrecen cerámica de Alcora a dos jóvenes y una vieja.

Valencia; mientras que la cerámica exportada a América se trasladaba al puerto de Cádiz. Todo ello se vio favorecido por la concesión de privilegios otorgados por la Casa Real en las diversas Reales cédulas, siguiendo el modelo francés del s. XVII, por el cual favorecerían la instalación de fábricas con gran capacidad de facturación<sup>88</sup>. El fundador, IX Conde de Aranda, requirió de la protección de la corona y solicitó al Rey Felipe V la aplicación de esta política industrial para su fábrica<sup>89</sup>, con lo que lograría impulsar la actividad comercial.

Sánchez Adell<sup>90</sup>, en su publicación, muestra el estudio realizado de los principales mercados de la fábrica en los años iniciales, que no sólo nos dejan ver importantes datos de la red de factorías en las principales ciudades, números de piezas producidas, piezas vendidas, etc, sino que con esto podemos comprobar el gran pilar en el que se fundamentó la comercialización de la fábrica del Conde, un sistema de cantidad-calidad que hizo que no tuviera competencia alguna la producción de Alcora.



*Diario de Madrid, Viernes 7 de enero de 1791, p. 5-7*

<sup>88</sup> Así ocurrió también con las Reales Fábricas de tapices, sedas y tejidos, cristales, armas, etc.

<sup>89</sup> Siendo concedida la primera Real cédula en Mayo de 1729.

<sup>90</sup> SÁNCHEZ ADELL, José. *Op. Cit.*





Francisco de Goya y Lucientes, 1778. "El Cacharrero". Museo Nacional del Prado

### 1.3.3.4.- Evolución histórica de la Real Fábrica

Durante el año 1726 el conde de Aranda gastó 10.000 libras en establecer y organizar todos los menesteres para que el 1 de mayo<sup>91</sup> de 1727<sup>92</sup> se iniciara la jornada laboral de la manufactura de Alcora. A partir de este momento y hasta 1940<sup>93</sup> suceden distintos propietarios —D. Buenaventura y D. Pablo, ambos condes de Aranda, los Duques de Híjar, la familia Girona y, por último, la familia Aycart—.

La disposición y la táctica de cada uno de los propietarios de la manufactura condujeron el rumbo y el hacer de cada época de la fábrica, así como otros factores externos como la situación política, económica y social de España en cada momento. Su fundador, D. Buenaventura, concibió la empresa como una cuestión de prestigio y reputación, además de pretender contribuir a la economía del país, dado que la porcelana y la loza era un producto apreciado por las clases sociales altas. Se consiguió que la producción de la Real Fábrica fuera considerada, a lo largo del tiempo y actualmente, como una de las de más alta calidad entre la cerámica elaborada en el s.XVIII en Europa.

El IX Conde de Aranda, fue pionero en implantar un modelo ilustrado según la organización de la empresa, totalmente inspirada en las reales manufacturas francesas fundadas según las pautas de Luis XIV. Para elaborar el mejor producto, el Conde quiso rodearse de los mejores ceramistas del momento y así darle a su fábrica una influencia del estilo ornamental francés, según el gusto del momento. En 1726 ya contrató para su plantilla a Joseph Olerys<sup>94</sup> y con él establecer el inicio del

---

<sup>91</sup> Anota Manuel Escrivá de Romaní, Conde de Casal, en la página 70 de su libro *Historia de la Cerámica de Alcora*, al mencionar la inauguración de la fábrica el 1º de Mayo de 1727: *Curiosa coincidencia. El 1º de Mayo celebrase hoy la fiesta llamada del Trabajo*.

<sup>92</sup> RIAÑO, Juan F. *Op. cit.* p. 179.

<sup>93</sup> La actividad de la fábrica finaliza definitivamente en 1940 y en 1944 sucede su demolición. El periodo 1895-1944, en el que la *Fábrica Gran* perteneció a la familia Aycart, no se contempla en la periodización de Escrivá de Romaní por ser posterior a su obra.

<sup>94</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2003: "La influencia de Olerys en la cerámica de Alcora y Moustiers". En: *Revista de la federación española de anticuarios*. Año VI, 1er semestre 2003, nº 11, pp. 54-69.

Joseph Olerys, dibujante y pintor de cerámica francés (Marsella, 1679 - Moustiers, 1749), permanece hasta 1737 en Alcora, salvo un período intermedio en 1735 en el que viaja a Marsella. Olerys, debía encargarse de crear y dibujar modelos decorativos de la fábrica, así como de la enseñanza de dibujo, pintura, arquitectura y escultura, de la dirección de las secciones o «quadras» de tornos, molduras y dibujo, de la confección de cubiertas y colores,

funcionamiento de la fábrica. Se organizó la fábrica de forma rigurosa mediante la redacción de unas ordenanzas estrictas, que desde 1727 fueron ampliándose y transformándose según las necesidades, y existía una jurisdicción privada para los obreros.

En 1749, las nuevas ordenanzas<sup>95</sup> introducen cambios que favorecen a los trabajadores. En 1742 muere D. Buenaventura, y su hijo, D. Pedro Pablo, X Conde de Aranda, ministro de Carlos III y persona ilustrada e influyente, hereda la Real Fábrica cuya primera y principal ambición al frente de la empresa será la fabricación de la porcelana, con ello inicia, posiblemente, la época de mayor esplendor de la fábrica. Para ello contrató técnicos franceses y sajones como François Haly, Johan Christian Knipfer, François Martin, Pierre Cloosterman y Christoph Boull que tras numerosos ensayos fallidos, lograron obtener un tipo de porcelana denominada *blanda*, semejante a la elaborada en Francia. Asimismo, se trabajaba con distintos materiales y técnicas como la tierra de pipa y la mayólica, y por supuesto la loza de distintas calidades.

En 1798, Pedro Alcántara, el duque de Híjar, sobrino del conde de Aranda, hereda la fábrica y dicta un nuevo reglamento en 1799, en el que se modifican los cargos y con ello la estructura de la empresa, suprime los maestros de los departamentos y el director deja de su cargo de alcaide para ser nombrado intendente. El 8 de marzo de este año Joseph Ferrer Almiñana es contratado como intendente, con una asignación anual de 18.000 reales<sup>96</sup>, ejerciendo todas las competencias artísticas y productivas de la manufactura. Su nombramiento no perseguía el único fin de obtener un director eficiente y experimentado, sino también eliminar cierta competencia, ya que Joseph Ferrer tenía activa una fábrica en Ribesalbes desde 1780 en la que funcionaban doce ruedas que elaboraban loza y tierra de pipa, pero debido a diferencias contractuales dejó el cargo en 1800<sup>97</sup>. En 1810, vuelven a modificarse las ordenanzas, y se abre una sala

---

etc. En el Memorial de la Fábrica de 1735, Olerys no figura como maestro pintor si no que era más que un pintor, algo parecido a un director técnico. Por lo tanto, no es de extrañar que no haya piezas de Alcora firmadas Olerys.

En 1738 funda una fábrica en Moustiers que se mantuvo activa hasta c. 1793.

<sup>95</sup> Las primeras Ordenanzas tuvieron lugar junto con la fundación de la fábrica en 1727, y sucesivamente se vieron modificadas, en 1749, 1799, 1810 y 1825, con el fin de adaptar la organización interna de la fábrica a la situación política, judicial y social de cada momento.

<sup>96</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ. *Op. Cit.* p. 241-242.

<sup>97</sup> *Ibid.*

de exposición y venta en la propia fábrica, hecho motivado por la única existencia de un almacén de ventas en Madrid y otro en Zaragoza. El duque de Híjar, suprime la elaboración de la porcelana, por su poca rentabilidad, fomentando la producción de loza y tierra de pipa. Cabe recordar que en ese momento España sufre una crisis económica causada por la guerra de la Independencia, y con ello inicia la verdadera decadencia de la fábrica.

Tras varios intentos de rehacer la economía de la fábrica y no lograrlo, la casa de Híjar inicia tratos en 1842 con la familia Girona<sup>98</sup>, y en 1851 se realiza el primer contrato de arrendamiento que condujo a la venta de la fábrica en 1858. Fueron los hermanos Girona los que intentaron levantar la fábrica, con el fin de modernizar la producción contrataron a técnicos ingleses de Staffordshire, pero fue un intento malogrado, ya que en 1895 deciden vender la fábrica.

Cristóbal Aicart Moya, abogado y político valenciano descendiente de Alcora fue el último propietario de la fábrica, quién se apropió de ella tras un proceso judicial y la mantuvo activa hasta 1930. Fue en 1944 cuando la hija de Cristóbal, María Aicart y su esposo Tomás Aldás, vendieron la fábrica, prácticamente en ruinas a un constructor valenciano<sup>99</sup>.

---

*De un manuscrito en que se hace reseña de la fábrica en 1813, (...), parece desprenderse que continuaba en esa fecha D. José Ferrer dirigiendo la fábrica, por cuanto al hablar de él se dice textualmente: y sigue el día gobernando la fábrica con aquel celo y acierto...*

<sup>98</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi. *Museu de Ceràmica de l'Alcora. Noves adquisicions, 1998-2000*. Castellón: Il·lm. Ajuntament de l'Alcora, 2000. p.20.

Ramón y Matías Girona Mezquita, miembros de una familia de la burguesía valenciana. Posteriormente la fábrica pasa a manos de Daniel Girona (probablemente hijo de Ramón) que la conserva hasta 1895.

<sup>99</sup> *Íbid.*

*...con el único propósito de derribar algunas naves y aprovechar la madera de las techumbres. Así se hizo poco después, no sin la oposición del consistorio de l'Alcora y parte de su ciudadanía, poniéndose punto y final a una institución singular y modélica en muchos aspectos.*

### 1.3.3.5.- Los estilos decorativos y la producción

La primera periodización<sup>100</sup> de la fábrica, con el fin de clasificar su producción de porcelana y loza, la establece en primer lugar Manuel Escrivá de Romaní. Este autor tiene en cuenta dos aspectos, en primer lugar considera la técnica de producción, que al igual que en Europa, aparece primero la loza, luego la porcelana y por último y conviviendo con las dos anteriores la tierra de pipa. Y en segundo lugar, para la división de las épocas, tiene en cuenta que a cada cambio de propietario de la fábrica deriva una reforma en la producción. A continuación podemos ver como divide este autor la producción y la historia de la Real Fábrica de Loza del Conde de Aranda en las tres épocas de la ya clásica sistematización.

La *Primera época, 1727-1742 (1748 según Escrivá de Romaní)*, inicia el año de la fundación de la Manufactura y finaliza con la muerte de su fundador el IX conde de Aranda<sup>101</sup>.

La *Segunda época, 1742-1798*, inicia con la herencia de la fábrica de D. Pedro Pablo, X conde de Aranda, hasta su muerte en 1798

La *Tercera época, 1798-1858*, bajo la casa de Híjar.

La *Cuarta época, 1858-1895*, que no se contempla en la periodización de Escrivá de Romaní como tal, corresponde a la etapa cuyos propietarios fueron la familia Girona. A pesar de esta clasificación, la Fábrica se mantuvo activa hasta mediados de la década de 1930, siendo propietario Cristóbal Aicart.

Reconocidos investigadores de la historia de la cerámica alcoreña, proponen una fecha distinta en la transición de la *primera* a la *segunda* época ya que no debería ser la muerte de IX Conde de Aranda el que cambie el período, sino que debería ser 1749 la fecha frontera, ya que es este año en el que se promulgan las ordenanzas nuevas de la fábrica.

<sup>100</sup> Según expone Escrivá de Romaní, *Op. Cit.*, p.67, hasta el momento sólo se había clasificado la obra producida en Alcora como de *buena o mala* o de *primera o última* época, pero sin establecer períodos ni acotación de fechas alguna.

<sup>101</sup> El IX conde de Aranda, Pedro de Alcántara Abarca de Bolea y Bermúdez de Castro, muere en 1742, error que se mantiene en distintos documentos, artículos y demás por la confusión ratificada por Escrivá de Romaní en su obra.

Pero en este tema son otros autores de gran prestigio los que consideran que esta división solo se adecua en líneas generales a la evolución estilística de la producción de Alcora y la clasifican de inflexible y poco ajustada<sup>102</sup>, aunque viene siendo utilizada como referencia por la mayoría de investigadores, anticuarios y coleccionistas, convirtiéndose en una clasificación *universal* en las menciones a la cerámica de Alcora.

Josep Pérez Camps, Secretario de la Asociación de Ceramología, sostiene en el prólogo de la monografía de Ximo Todolí: *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*, en línea paralela al párrafo precedente, que la división de épocas establecida por Escrivá de Romaní está muy arraigada entre los investigadores de la cerámica de Alcora, pero es este autor, especializado en el estudio de la cerámica y de la fábrica del conde de Aranda, quien aporta una nueva división sobre la ordenación cronológica de producción<sup>103</sup>, teniendo en cuenta las pastas utilizadas, las principales técnicas decorativas empleadas y las series formales y decorativas manufacturadas, considerando el propio autor que es este último aspecto el que más información facilita a la hora de una datación de la producción. Se considera que la ordenación cronológica es muy compleja por diversas causas<sup>104</sup>,

*a) Carecemos de la información que nos proporcionarían sus testares; b) no están plenamente identificadas algunas de las decoraciones, formas y técnicas de fabricación que constan en la documentación estudiada; c) su producción se puede confundir con la manufacturada, no solo en las fábricas imitadoras, sino incluso en algunas fábricas extranjeras; d) no existen estudios sistematizados y comparativos que recojan los resultados de los análisis cualitativo y cuantitativo de pastas, cubiertas y colores (...)*

---

<sup>102</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi. *Museo de Ceràmica de l'Alcora. Noves adquisicions 1998-2000*. Castellón: Ayuntamiento de l'Alcora, 2000. p. 22.

El autor en su obra:

*En líneas generales, el esquema cronológico de las decoraciones de la manufactura condal no difiere demasiado de la evolución de las corrientes artísticas europeas.*

<sup>103</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op. Cit.* 2002.

El autor en esta obra estudia desde distintos puntos de vista, un análisis pormenorizado de distintos aspectos desde los menos conocidos y menos investigados, hasta los más arraigados por los estudiosos de la cerámica de Alcora como es su clasificación por épocas.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

En el catálogo de la exposición de *La Colección Laia-Bosch*<sup>105</sup>, se plantean otros criterios que ayudan a fijar cronologías, como el uso de torno o del molde, ya que a partir de 1733 la tendencia es el empleo del molde en las piezas importantes. Del mismo modo, la utilización de colores también puede ayudar en la datación, inicialmente sólo se empleaba el azul cobalto y a partir de 1730 se introduce la policromía –azul, amarillo, verde y marrón o violáceo de manganeso-. Se considera primordial la identificación de las firmas, aunque son pocas las piezas firmadas y en ocasiones confusas, ya que tan solo marcan la pieza con las iniciales.

Es obvio que la datación precisa es una tarea sumamente ardua, ya que se desconoce, como bien dicen la mayoría de ceramólogos especializados, el momento exacto en el que se inicia una decoración o cuándo deja de producirse. Debido a la documentación relativa a la Real Fábrica de Alcora y a las investigaciones llevadas a cabo por expertos, se han identificado y clasificado las piezas de producción alcoreña en distintos géneros o series decorativas, a partir de las cuales se puede establecer una evolución estilística y cronológica de la Real Fábrica.

---

<sup>105</sup> AAVV. *Laia-Bosh, Alcora : cerámica de la ilustración : la colección Laia-Bosh del Museo Nacional de Cerámica*. Valencia: Pentagraf Impresores, 2010. p. 9.

<p><b>Serie - Datación</b><sup>106</sup></p>	
<p>Berain, c. 1727-1749</p> <p>Decoración 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 o temas extraídos de grabados religiosos.</p>	
<p>Olerys, c. 1735-1737</p> <p>Recibe el nombre del iniciado de este tipo de decoración, Joseph Olerys, en el que son protagonistas las cenefas de pequeñas flores en el ala de la fuente o plato y centro decorado con un ramillete mayor o escena figurada. La tonalidad predominante es el amarillo ocre.</p>	
<p>Chinescos, 1735-1760</p> <p>De influencia oriental, en la que se representan personajes, flores, pequeños animales como zancudas o libélulas, también se decoran con arquitecturas de inspiración oriental. Existen piezas decoradas íntegramente en tonalidad azul y otras en las que se incluyen verdes, amarillos, incluso ocre-rojo.</p>	

<sup>106</sup> La datación de las series corresponde con la aceptada por Trinidad Sánchez Pacheco en "Cerámica Española", En: *Summa Artis*, Vol XLII, Madrid: Espasa Calpe, 1997. pp. 410-432. Hay que tener en cuenta que la aparición de series o motivos decorativos no significa que se dejarán de utilizar los anteriores, sino más bien hay que entender la convivencia de los mismos, incluso en la misma pieza podemos encontrar combinaciones de varios géneros o estilos ornamentales.



Lambrequines, 1740-1750

Género de inspiración oriental, como elemento principal se representan cenefas en las que se integran lambrequines.



Rayado Rojo, 1740-1750

Se compone de puntillas, volutas y hojas de acanto en policromía, con un característico rayado rojo, y están dispuestos de forma radial en las piezas que decoran.



Flores naturalistas, 1740-1760

Decoración de flores naturalistas, compuesta por abigarrados ramilletes de fucsias, dalias, rosas, claveles y margaritas con puntillas como escena central o parte de cenefas, que se combinaban con otras decoraciones con las que convive.



Rocalla, 1749-1770

Elemento decorativo basado en la asimetría, las formas recortadas, volutas, curvas y contracurvas y motivos derivados del caracol marino. Normalmente enmarcan escenas, paisajes, figuras y arquitecturas.



Del Navío, 1749-1770

Estilo decorativo combinado en el que en la escena central se representan una nave o barco de velas.



La Madamita, 1749-1775

Serie popular en la que el elemento decorativo principal son los bustos femeninos, conocida en la Fábrica con el nombre de "madamita", serie que se combina con otras con las que convive, mayormente con la rocalla.



<p>El "Fanfare", 1750-1760</p> <p>Género también conocido como "Trofeos", que presenta elementos de rocalla con tambores, estandartes, cañones, alabardas y lanzas.</p>	
<p>El Chaparro, 1750-1760</p> <p>Estilo decorativo combinado en el que en la escena central se representan árboles frutales junto con arquitecturas básicas, tipo torreones.</p>	
<p>Andrónica fina<sup>107</sup>, 1749-1785</p> <p>Representación de rocalla, combinada con casiliceos, soles, puentes. Puede darse este género incorporado con otros, como puede ser el de la "Madamita" u otros que convivieron.</p>	

<sup>107</sup> Serie también llamada erróneamente estilo Álvaro, por Vicente Álvaro, ya que según los registros se fabricaba siendo este autor muy niño. Este grupo se atribuye a la inspiración de Julián López y José Ochando.

COLL CONESA, Jaume. "La loza decorada en España" En: *Ars Longa*, nº 17, año 2008, p. 151-168.

De Ramito, c. 1770 – 1800

Serie popular más prolífica, que consiste en la esquematización floral, caracterizada por una pequeña flor policroma. Aparece en piezas sencillas de forma aislada, pero también es habitual con ramos más complejos de hojas bícromas o con pequeños frutos muy sencillas que se asemejan a manzanas y peras.

Las piezas pertenecientes a este estilo eran comercializadas por los arrieros en mercados ambulantes, y han sido inmortalizadas en un lienzo de Goya titulado "El Cacharrero"; de ahí que también se denomine así la serie con este popular motivo. Se suele reconocer así, "Cacharrero", la decoración que combina el rameado estilizado y las pequeñas frutas antes descritas.



Fauna de Alcora, 1798-1825

Soperas, salseras, vinagreras, especieros, joyeros y otras piezas que adoptan curiosas formas de animales: patos, perdices, gallinas, carneros, perros, etc.

Los llamados platos "de engaño" o "de chasco" son piezas decorativas destinadas a producir la sorpresa y la ilusión óptica, estratégicamente colocados en escaparates o mesas y siguiendo la moda francesa del *trompe d'oeil*.



Vajillas Blancas, c. 1760–p. siglo XIX

Estos modelos de vajillas blancas fueron introducidos en la fábrica por François Martin, contratado por el Conde de Aranda, y destacan por su sencillez y ausencia de decoración que las hacían muy asequibles y muy demandadas por la clientela.



Al estilo de Sèvres, f. siglo XVIII

Estilos representativos en este tiempo, el neoclasicismo imperante, con el que se decora la porcelana de gran calidad del momento.

Combina decoración pintada, óxidos metálicos y pequeñas escenas estampadas.



Flores alemanas, 1787-1825

Pequeño ramito policromo en el que destacan las rosas. Con estas ornamentaciones se decoraron platos y otras piezas de pequeño formato, los juegos de café o té, bebidas que a finales de la centuria desplazaron al chocolate como bebida de moda entre la aristocracia y la burguesía.



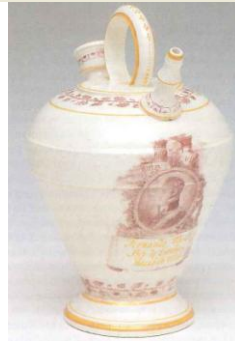
Reflejo dorado, 1800-1825

Decoraciones de estilo Imperio, en especial, guirnaldas de volutas y festones realizadas en reflejo dorado. Destaca el color amarillo vivo.



Vajillas estampadas, c. 1825

Decoración de estilo Imperio, realizadas por estampación calcográfica, técnica decorativa de origen inglés,



Durante los dos siglos de vida de la Real Fábrica de Alcora, se produjeron multitud de piezas de diversos usos, entre los que destacaban, en número de producción, los destinados a formar parte de vajillas, como platos, fuentes, bandejas, soperas, etc., de la misma forma, destacaron complementos de servicio de mesa, como salvillas, salseras, vinajeras, especieros, cubiertos, etc. Con la llegada y expansión en Europa del consumo de café, chocolate y té, surgen los juegos de café que estaban compuestos por numerosas piezas, entre ellas, platitos, tazas, cafeteras, azucareros, jarras de leche, etc., y por supuesto las tan características piezas empleadas para tomar chocolate como las mancerinas y las jícaras.

Los elementos de tocador y escritorio, aunque en menor medida, también fueron numerosos, entre los primeros predominan los joyeros, orinales, palanganas, cajas para jabón o lunares postizos, bacías de barbero, aguamaniles. Y entre los de escritorio, debido a que en la época,

el escritorio era el mueble por excelencia, podemos encontrar juegos de escribanía, tinteros, pisapapeles y cajas de rapé o de tabaco.

Otro tipo de objetos decorativos que se produjeron en Alcora fueron centros de mesa, lámparas, espejos, candelabros, estufas portátiles, maceteros, y los característicos platos "de engaño" y la "fauna"<sup>108</sup>.

Mención aparte merecen otros tipos de producción alcoreña como son las placas ornamentales, la escultura y la azulejería.

Las placas ornamentales, conocidas en la fábrica como "láminas" o "miniaturas", se comercializaron desde la primera época, normalmente bajo encargo, y se realizaban en loza mediante molde. Su tipología era variada ya que se pueden encontrar, rectangulares, con ángulos a bisel, ovaladas ornamentadas con molduras diversas, con copetes o apéndices, entre otros modelos. La ejecución del diseño venía elaborada por el maestro principal y en raras ocasiones, por pintores premiados, de ahí la extraordinaria calidad de ejecución que muestran estas placas. La decoración se realizaba a partir de grabados de la época y se representaban temas alegóricos o escenas religiosas, entre otros muchos destacaron las inspiraciones representadas por las obras de Antonio Tempesta (1555-c.1630). Además, la temática religiosa tuvo su iluminación en las imágenes de la *Biblia de Sacy* con ilustraciones de Sebastian Leclerc (1637-1714) y también en grabados de la *Letania Lauretana* ilustrada por los hermanos Klauber (c.1700-c.1768), Joseph Sebastian y Johann Rudolph. Otros grabados fueron usados por pintores de Alcora como por ejemplo los de Franz Xaver Habermann (1721-1796), Bernard Picart (1673- 1733), Jacques Callot (1592-1635), entre otros.

En el Museo de Ceràmica de l'Alcora, se exponen las cuatro estaciones del Vía Crucis original del Calvario de l'Alcora que se conservan en la actualidad, corresponden a la 7ª, 9ª, 11ª y 14ª estaciones. Está datado hacia 1775 y atribuido a Joseph Ferrer. Son propiedad de la Parroquia de la Asunción de l'Alcora, y están basados en los grabados de François Dubercelle realizados en París durante la primera mitad del siglo XVIII.

---

<sup>108</sup> Serie formal de la producción de Alcora que aparece documentada por primera vez en 1742, se trata de objetos diversos en forma de animales que representan, perdices, gallos, palomas, ranas, perros, carneros...





J.S. Klauer. Bibl. Nacional

Placas devocionales. The Hispanic Society





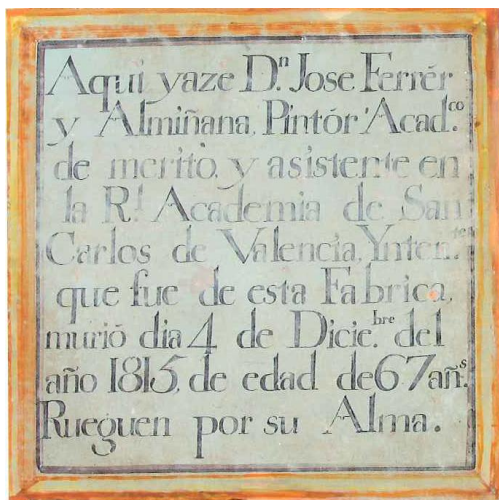
9ª estación del Vía Crucis, Jesús cae por tercera vez. F. Dubercelle. Museo di Gubbio



Placa cerámica, c. 1780. Atribuida a Joseph Ferrer

En la Real Fábrica se realizaron además otro tipo de placas, las de carácter mortuario, con el fin de colocarse delante de los nichos. Este tipo de laudas sepulcrales se realizaron desde el inicio de la producción pero de forma esporádica y para un público acaudalado. En el siglo XIX se generalizó el uso de las lápidas de cerámica. En cuanto a la decoración, suele ser discreta, perimetral con un amplio campo destinado al texto, en algunos ejemplos se localizan símbolos mortuorios, como pueden ser, el ciprés, la calavera, la lechuza, la guadaña o la cruz.

Existen numerosos ejemplos en las colecciones del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí de Valencia, en el Museo de Bellas Artes de Castellón, en el Museo de Cerámica de l'Alcora y en el Museo Parroquial de Figueroles (Castellón). Entre ellos destacan las lápidas conservadas en el Museo de Cerámica de l'Alcora que se realizaron para los propios operarios de la Real Fábrica como Joseph Ferrer Almiñana, Luis Poggetti, Francisco Garces y Vidal, Pascual Álbaro y Manuel Cros, entre otros.



Lápida funeraria de Joseph Ferrer.  
Museo de Cerámica de l'Alcora

Aquí yaze D.<sup>n</sup>. Jose Ferrér  
y Almiñana, Pintor Acad.<sup>co</sup>.  
de merito y asistente en  
la R.<sup>l</sup>. Academia de San  
Carlos de Valencia. Ynten.<sup>te</sup>  
que fue de esta Fabrica,  
murió día 4 de Diem.<sup>bre</sup> del  
año 1815 de edad de 67añ.<sup>s</sup>  
Rueguen por su Alma. [sic]

La escultura realizada en Alcora como tal, de carácter exento, se inicia hacia el año 1746<sup>109</sup>, con la contratación de Julián López con el fin de hacerse cargo de la *quadra de escultura*. Las figuras se realizaban en distintos materiales empleados en la fábrica, *biscuit*, tierra de pipa, loza... y con distintos acabados, bizcochadas con blanco natural, con cubierta transparente, con esmalte blanco, o bien policromadas o metalizadas. Los temas tratados fueron diversos, destacan los bustos de los propietarios de la fábrica en distintas épocas y los realizados a monarcas. También se frecuentaron las escenas galantes y los temas populares, como músicos, campesinos, chinos, jardineros..., así como la representación de figuras de santos como Santa Teresa de Jesús, San Bruno, San Vicente,... Pero los temas más tratados fueron los grupos escultóricos, figuras alegóricas y mitológicas como el destacado "Toro Farnesio", "Neptuno", "Las cuatro estaciones"...

En esta área destacó Joaquín Ferrer Almiñana, hermano de Joseph Ferrer, de quien se conservan considerables piezas firmadas, además, se le atribuye una serie de bustos de D. Pedro Pablo, y moldes de numerosos grupos escultóricos como el destacado "Toro Farnesio", "León atacando un caballo", etc. Joaquín Ferrer se ocupó de la dirección de la escuela de dibujo de la fábrica a la que asistieron sus hijos José, Joaquín y Vicente. Su hijo José Ferrer Pardo, fue autor de "Apoteosis de San Pedro de Alcántara", "Santa Inés", "el Silencio", "la Fe", "la Esperanza", entre otras. La producción escultórica de este artista ha sido clasificada en el catálogo de la exposición de The Hispanic Society of América como, *una especie de gramática de estilo de la que se derivan las mejores obras de escultura de ese periodo*<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> El primer escultor en modelar figuras de porcelana de tamaño reducido fue Johann Joachim Kändler para manufactura sajona de Meissen, marcando una tendencia en la decoración, ya que las pequeñas esculturas realizadas en porcelana blanca sin barnizar se comercializaron para ornamentar salas de recepción, gabinetes y tocadores. RÖBBIG Gerhard. *Cabinet Pieces: The Meissen Porcelain Birds of Johann Joachim Kändler*. London: Hirmer Publishers, 2008.

<sup>110</sup> JOSÉ I PITARCH, Antoni. "La Real Fábrica de Loza de Alcora durante las casas de Aranda y de Híjar (1727-1858)". En: *La Colección de Cerámica de Alcora. The Hispanic Society of América*. Castellón: Fundación Blasco de Alagón, 2005. p. 97.



*Toro Farnesio.* Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.  
Porcelana de huesos. 45x31x29.5 cm.

En cuanto a los azulejos y pavimentos manufacturados en la Real Fábrica, son de calidad análoga a la realizada en el resto de productos. La pasta empleada era más ligera y delicada que la que se pudiera utilizar en otras fábricas coetáneas dedicadas en exclusiva a la producción de cerámica arquitectónica, eran muy depuradas y bien decantadas, sin apenas impurezas. Lo mismo ocurría con los esmaltes empleados, opacos, mates y uniformes, y la decoración era extremadamente cuidada, que reflejaba los estilos ornamentales empleados en la fábrica, puntillas Berain, rocallas, lambrequines, entre otros.

En las primeras Ordenanzas se habla de una sección de *valdosas* [sic] y un *Regidor de la Quadra* [sic], pero la fábrica del Conde apenas produjo azulejos seriados, los fabricados venían siendo realizados previo encargo y se ejecutaba el proyecto adecuándolo al gusto y a las necesidades del



cliente. Rápidamente deja de reflejarse en los textos la existencia de esa sección, ya que en las siguientes Ordenanzas ya no se nombra la presencia de esta *quadra*, esto no significa que dejaran de aceptar encargos y realizar proyectos de cerámica arquitectónica, sólo que no se consideraba oportuno una sección dedicada en exclusiva para tales menesteres.

Actualmente se conservan piezas de extraordinaria calidad como son: los seis paneles cerámicos que componen el zócalo de la Iglesia de la Purísima Sangre de Castellón, representando las *Arma Christi* empleadas en la Pasión de Cristo como tema principal<sup>111</sup>; el pavimento que representa la alegoría de "La Fama", conservado en el museo de Cerámica de l'Alcora; en el convento de los Padres Carmelitas del Desierto de las Palmas de Castellón se conserva un Vía crucis y un panel cerámico formado por nueve piezas representando la Crucifixión; y entre otros, el panel de azulejos que se localizaba en el patio de la propia fábrica del Conde con sus patronos, la Virgen del Pilar entre Santiago y San Pascual Bailón, actualmente perteneciente a la colección Bancaixa.



Patio de la Real Fábrica, panel cerámico de la Virgen del Pilar, Colección Bancaixa. Detalle

<sup>111</sup> En el Museo de Bellas Artes de Castellón se conservan parte de los bocetos de los paneles que constituyen el zócalo de la Iglesia.

### 1.3.3.6.- Las marcas de la manufactura

Desde los inicios de la fundación de la Fábrica, las normas<sup>112</sup> obligaban a firmar todas las piezas, pero desafortunadamente existe un gran número de piezas de calidad excepcional que no están rubricadas por lo que no se les puede atribuir autor, y en algunos casos las piezas están marcadas únicamente con las iniciales del pintor, con lo que resulta muy difícil identificar autoría.

La producción resultante bajo el segundo propietario, Pedro Pablo, el X Conde de Aranda, apenas se firmaba, con lo que es muy difícil localizar una pieza con rubrica de los pintores de este período. Otro menester fueron las marcas propias de la fábrica que surgieron a raíz de conflictos con otras manufacturas.

A partir del último cuarto del siglo XVIII, algunos operarios de Alcora comienzan a "independizarse" de la fábrica y a fundar sus propios talleres<sup>113</sup> en poblaciones vecinas, así como en el propio Alcora. Este hecho supuso un grave problema ya que surgió una competencia difícil de superar<sup>114</sup>, ya que fábricas<sup>115</sup>, como la de Joseph Ferrer en Ribesalbes, hicieron dura competencia a la de Alcora y por ello el Conde inició la tarea de discernir la producción de su fábrica de la que salía de otras, mayoritariamente dirigidas por personal formado bajo su amparo.

En 1784, la Real Fábrica recibe resolución de la Real Junta de Comercio dictando que es la marca "A" la distinción privativa de la fábrica. A partir de ese momento los pintores de la fábrica de Alcora, y solo ellos, debían marcar toda su producción con una "A"<sup>116</sup>, y con ello se facilitaría la

---

<sup>112</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel. *Op. Cit.* Primeras Ordenanzas.

<sup>113</sup> Este hecho no solo sucedió en Alcora, en manufacturas europeas acontecía de igual forma, ya que los operarios sentían la necesidad de desarrollar sus propias fábricas con los conocimientos técnicos y artísticos adquiridos, incluso con moldes y diseños sustraídos como ocurrió en la Real Fábrica del Conde.

<sup>114</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel. *Op. Cit.* p. 182.

*... el malestar que las constantes quejas de los artistas contra la dirección de la fabrica originaron, y la no menos crónica rivalidad que entre ellos existía, fueron causas, más que sobradas, de que despedidos algunos, forzosa o voluntariamente, establecieron talleres independientes, que en la misma villa de Alcora, donde se abrieron cuatro, en las inmediatas de Ribesalbes, Onda y Val de Cristo, llegaron a hacer seria competencia a la manufactura de Aranda ...*

<sup>115</sup> Estas fábricas, ubicadas tanto en Alcora como en pueblos vecinos de Ribesalbes, Onda y Val de Cristo, recibieron el peyorativo sobrenombre de *fabriquetes, fabriquillas* o *fabricones*.

<sup>116</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op. Cit.* 2002. p. 196

identificación del producto auténtico de la fábrica del Conde, pero esto no sucedió así. El problema surgía debido a que los propietarios de las nuevas fábricas no solo habían sido formados en la fábrica del Conde, y por ello utilizaban las mismas técnicas decorativas, sino porque además llegaron a usar los mismos moldes y formas, incluso en ocasiones los mismos esmaltes, que, según documentos escritos, habían sido sustraídos de la Real Fábrica. Con todo lo sucedido, el Conde volvió a informar a la Junta de Comercio, y en la carta dirigida al rey Carlos III en 1786, le solicita que se cierren las fábricas competidoras establecidas en Alcora y que las fábricas de Ribesalbes, Onda y Vall de Crist marcaran su producción<sup>117</sup>.



Distintas marcas de fábrica "A", privativa de la manufactura, pintadas en reversos de piezas realizados en La Real Fábrica del Conde de Aranda

En el año 1787, la Real Junta de Comercio notificó la prohibición de establecer más fábricas de loza en Alcora y dicta que *cada obrador ponga una marca, letra o señal, que las distinga competentemente, arreglando Vm. De acuerdo con los mismos Fabricantes...*

Tras esta comunicación por parte de la Junta de Comercio, Mariano de Lobera, subdelegado y juez privativo de la fábrica, convocó a los cuatro obradores establecidos en Alcora para que eligieran las marcas correspondientes que utilizarían a partir de ese momento<sup>118</sup>, siendo mayo de 1788 la fecha que Lobera envió la diligencia a la Junta de Comercio con estos datos.

---

Al principio de dictar la Junta de Comercio la marca distintiva, se usó la "A", después se incluyeron otras marcas que incluían el nombre completo de los propietarios "Conde de Aranda" y/o "Duque de Hajar".

<sup>117</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Op. Cit.* p. 184-187.

<sup>118</sup> Estableciendo que Vicente Ferrer usará por marca la letra "F", Francisco Badenes la letra "B", Joaquín Ten la "T", y Nadal Nebot la letra "N".

*Diligencias del subdelegado Lobera del 5 mayo de 1788, en la que se solicita que las fábricas de Alcora marquen su producción distinta a la "A".* Archivo de la Diputación de Castellón, Sec. Doc. histórica ajena, caja 54. Docs. Fábrica Conde de Aranda, nº 49.

arrojándose impetrados su Señoría que en esta Villa  
 á las de dicha Real Fábrica, se hallan cuatro ho-  
 bradores de Loxa fina, el uno de Vicente Ferrer,  
 el otro de Francisco Badenes el otro de Joaquín Fen,  
 y el otro de Madal Nebot, les mando comparecer  
 y ante mí el Escribano eligieron la marca que  
 cada uno deve hacer en la Loxa de su respectiva Ho-  
 bradora, y quedando de acuerdo con su Señoría de lo  
 que deve usar cada uno lo fue en esta forma:  
 Vicente Ferrer usara por marca de la letra **F.**  
 Francisco Badenes usara por marca de la letra **B.**  
 Joaquín Fen usara por marca de la letra **T.** y Madal  
 Nebot usara por marca de la letra **N.** y estan  
 do conformes en lo mando su Señoría que cada uno

Fragmento de las diligencias del subdelegado Lobera del 5 mayo de 1788, en la que se solicita que las fábricas de Alcora marquen su producción distinta a la "A"

El marcado de las piezas no surgió el efecto deseado, el Conde de Aranda apeló reiteradamente a la Junta de Comercio, por lo tanto, en 1789, por orden del Rey, y con resolución de la Junta, surgieron nuevas disposiciones que limitaban la extensión de los negocios a la que tenían en 1787, este hecho ocasionó el cierre de tres de las cuatro fábricas imitadoras de Alcora<sup>119</sup>, quedando en funcionamiento la de Vicente Ferrer,

<sup>119</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. Op. Cit. 2002. p. 198-202.



que probablemente cerrara en 1790<sup>120</sup>, permaneciendo abierta, sólo, en el Señorío de Aranda, la propia fábrica del Conde.

Sin embargo, el Conde no pudo hacer nada por las fábricas establecidas en Onda, fundada por Miguel Guinot en 1778, y en Ribesalbes, por Joseph Ferrer en 1780, por estar fuera de la jurisdicción de los Aranda.

Una vez superado el conflicto de la *Revolta dels Caragols* y la Guerra de la Independencia, hubo una corriente que favoreció la instalación de nuevas fábricas, siendo las dos primeras las de Cristóbal Pastor y Cía. y Joaquín Ten<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel. *Op. Cit.* p. 547.

<sup>121</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op. Cit.* p. 202.



Capítulo **2**  
**José Ferrer y la Real Academia de  
San Carlos de Valencia:**  
Su influencia en la industria cerámica



## **Capítulo 2. JOSEPH FERRER Y LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA: SU INFLUENCIA EN LA INDUSTRIA CERÁMICA**

La Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y en concreto la Sala de Flores y Ornatos de la Academia, influyó a lo largo de los siglos XVIII y XIX, en los diseños de la industria cerámica desarrollada en la Real Fábrica del Conde de Aranda, y en otra industria de gran importancia de la época, como fue la manufactura valenciana de la seda, la Fábrica de Tejidos de Seda, Plata y Oro de Valencia, creada por los Cinco Gremios Mayores de Madrid en 1753<sup>122</sup>.

### **2. 1.- La creación de la Escuela de Flores y Ornatos en la Real Academia de San Carlos de Valencia**

Las academias y asociaciones artesanales de Valencia impartían clases de pintura desde hacía tiempo, incluso figuras importantes de la pintura valenciana como Juan Conchillos Falcó (1641-1711), había establecido una escuela en su casa<sup>123</sup>; pero la idea de crear una Academia Oficial para la enseñanza de las Bellas Artes vino a través de los destacados hermanos Vergara, José e Ignacio, que solicitaron al Rey Fernando VI su creación. Tras la fundación, el 12 de abril 1752, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>124</sup> de Madrid, pocos meses después, el 7 de enero de 1753 nació la Academia de Santa Bárbara de Valencia<sup>125</sup>, designándola con el nombre de la esposa del Rey Fernando VI, D<sup>a</sup> Bárbara de Braganza.

Desde el primer momento la Real Academia de Valencia pasó por vicisitudes económicas, ya que la prometida ayuda financiera del Rey

---

<sup>122</sup> RODRÍGUEZ GARCÍA, S. *El arte de la seda valenciana en el siglo XVIII*. Valencia, 1959.

<sup>123</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Tomo III: *El parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724. pp. 492-494

SIMÓ SANTOJA, V.L. *Valencia en la época de los corregidores*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1975. p. 225

<sup>124</sup> Antecedía desde 1744 una Academia provisional por iniciativa de Domenico Olivieri, escultor italiano.

<sup>125</sup> La actividad docente se explicaba en un folleto titulado: *Breve Noticia de los Principios y Progresos de la Academia de Pintura, Escultura, y Architectura, erigida en la Ciudad de Valencia, baxo el titulo de SANTA BARBARA; y de la proporción que tienen sus naturales para las bellas Artes*. En: Madrid, Año MDCCLVII.

nunca llegó a concretarse. En el año 1759 las enseñanzas de la Academia de Santa Bárbara se suspendieron con motivo del fallecimiento de Fernando VI, cabe añadir que hacía un año de la muerte de la reina Bárbara de Braganza, estos hechos dejaron sin patronato a la Academia y sentenciada a disolverse.

Tras la coronación del nuevo rey, Carlos III, los Académicos aunaron fuerzas para impulsar nuevamente las Bellas Artes en Valencia, y el Rey acogió favorablemente la petición, creando así el 25 de enero de 1765 la Junta Preparatoria para elaborar los Estatutos de la misma. Finalmente, el 14 de febrero de 1768 se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por Real Despacho del rey D. Carlos III, tras la aprobación de los Estatutos y con el voto favorable de la Real Academia de San Fernando.

Estas instituciones, al igual que otras similares, se convirtieron en importantes centros de formación de artistas, particularmente, la Academia valenciana ocupó un lugar destacadísimo a lo largo de los siglos XVIII y XIX. En concreto, la Escuela de Flores formó un gran número de pintores creadores de un inigualable conjunto de obras, que dieron prestigio y reconocimiento a la Escuela. La creación de esta Escuela de Flores y Ornatos estaba destinada a cubrir la necesidad de la formación de diseñadores de tejidos para manufactura sedera, asimismo influyó sobre otra industria importante de la época, la industria cerámica. Fueron numerosos los pintores de flores los que formaron parte de los talleres de las fábricas más importantes de loza fina y porcelana, como la Real Fábrica de loza y porcelana del Conde de Aranda de Alcora y la Real Fábrica de porcelanas del Buen Retiro.

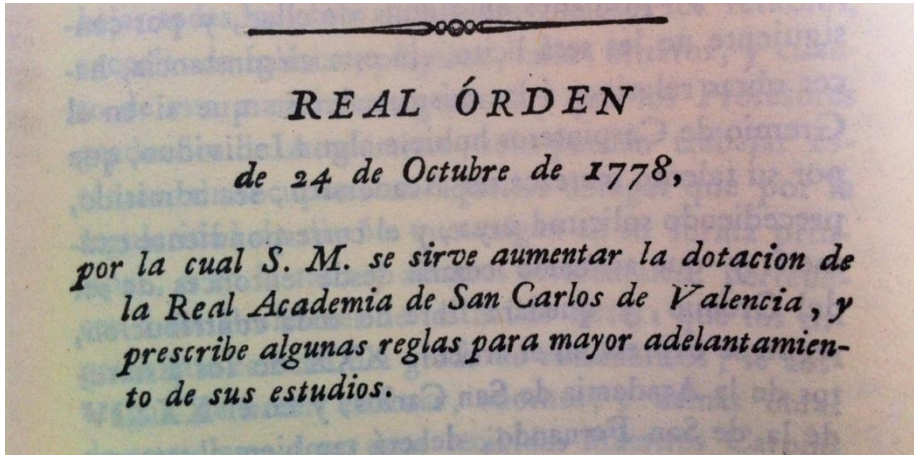
Durante los años 1776<sup>126</sup> y 1778 se instaló, en los locales de la *Universitat de València*, la Sala de Flores destinada al estudio de flor al natural, concretamente la *Academia de Dibujo de flor natural y conferencia, en materias del Arte*, debido a la iniciativa tomada en 1775 por el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia de fundar una academia en la que los artistas aprendieran a realizar motivos florales con el fin de ser reproducidos por la manufactura sedera.

---

<sup>126</sup> *Deliberación sobre Academia de Dibujo y Flor Natural y conferencias en materia de Arte*. 5 de Julio de 1776.  
*Memorial al Intendente sobre Academia para enseñanza del Arte*. 25 Enero 1777. Imprenta Eleuterio Lorente.



El 24 de octubre de 1778, Carlos III, mediante una Real Orden, mandó establecer una sala donde se estudiara *la pintura de flores y ornatos y otros diseños adecuados a los tejidos*, en el seno de la Academia de San Carlos, fundamentando que,



(...)

Como los tejidos de seda de las manufacturas de Valencia forman uno de los principales objetos de industria de aquellos naturales, prometiéndole considerables utilidades al Estado, siempre que se consiga suministrar á los fabricantes dibujos de flores, y de diferentes ideas caprichosas, para variar las estofas, y excitar su consumo; ha considerado el Rey que la Academia de San Carlos se halla, á este respecto, en caso distinto que otra Academia de las tres Bellas Artes, pues allí debe concurrir directamente á dar fomento á aquellas manufacturas. Por tan justo motivo ha resuelto S.M. se establezca en dicha Academia una sala separada para el estudio de flores, ornatos, y otros diseños adecuado para los tejidos, creándose y dotándose la plaza de un Maestro inteligente en esta parte, y en la mecánica de adaptar los dibujos á las operaciones de los telares, el cual no haya de tener otra ocupacion, que la de enseñar, y dirigir á los jóvenes. La Academia cuidará de destinar á este nuevo estudio á aquellos de entre sus discípulos, que manifestando

quizá menos talento<sup>127</sup> para hacer grandes progresos en alguna de las tres Nobles Artes, descubra acaso aquel genio y varia inventiva que se requiere para semejante especie de diseños: bien que no se admitirá en dicha sala á discípulo alguno que no sepa ya diseñar las partes del cuerpo humano, en cuyo egercicio pueden solo adquirirse la exactitud y corrección necesarias; sin que el número de estos dibujantes pueda exceder por ahora de doce. Y á fin de que abunden en ideas, y se formen el gusto, procurará la Academia de San Carlos adquirir colecciones de Estampas de grotescos, y ornatos antiguos, que nos han quedado de los mejores Profesores de las Artes, donde la diversidad compite con lo exquisito y agradable de la invención<sup>128</sup>. [sic]  
(...)

Durante el primer periodo<sup>129</sup> de existencia de la Sala de flores no se llegó a adjudicar Maestro de Estudio de Flores, pero sí disfrutaron los discípulos de la Sala de los premios del Concurso General que cada tres años se celebraba en la Academia, oficiándose el primer concurso el año 1780<sup>130</sup>. Por Real Orden, eran los Directores y Tenientes de la Academia los que repartían los premios, otorgando todos los años «cuatro, seis o más premios a los Discípulos, y a cualesquiera personas que presenten mejores muestras, y mas adaptables á los tegidos, invirtiendo en dichos premios el salario que se habia de dar al Maestro de Flores»<sup>131</sup>.

---

<sup>127</sup> Los Académicos de San Carlos, no solo dilataron la creación de los estudios de flores, igualmente sucedido en la Real Academia de San Fernando, sino que además influyeron en el dictamen de la Real Orden para que se especificara que serán los alumnos de *menos talento* los que se inscriban en los mencionados estudios. Todo esto se debe, en primer lugar, a que los Académicos no entienden la transformación de una actividad "artesanal", en un estudio de una Real Academia, mostrando su desaire de esta forma; y posiblemente pueda deberse también, al recelo por parte de los Académicos a que las otras Artes perdieran influencia en la Corte. Según apunta el maestro Aldana en:

ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Pintores Valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, 1970. p. 65.

<sup>128</sup> "REAL ÓRDEN de 24 de Octubre de 1778, por la cual S.M. se sirve aumentar la dotación de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y prescribe algunas reglas para mayor alentamiento", En: *Colección de Reales Órdenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818*. Valencia: Imp. Manuel Monfort, 1828. (edic. facsímile, Valencia: Librería Paris-Valencia, 1980. p. 14-19.

<sup>129</sup> El primer período comprende de 1778 a 1784, según establece Aldana. Cabe destacar, que fue en 1784 cuando, por Real Orden, se estableció con carácter definitivo el Estudio Oficial.

<sup>130</sup> La Academia otorgó en este primer concurso la victoria a Joseph Ferrer.

<sup>131</sup> "REAL ÓRDEN de 1.º de Abril de 1779". En: *Colección de Reales Órdenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818*. Valencia: Imp. Manuel Monfort, 1828. (edic. facsímile, Valencia: Librería Paris-Valencia, 1980. p. 19-24.



La importancia de esta Sala fue fundamental, siendo la antecesora de la Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de San Carlos ya que tomó de ella el sistema de enseñanza, pero esta Sala no tuvo el éxito esperado, puesto que fueron pocos los estudiantes formados en ella, ya que en el año 1780 fueron cuatro los alumnos matriculados y en 1784 se matricularon quince<sup>132</sup>.

Fue en este momento cuando finaliza el primer período docente de la Escuela de Flores y Ornatos, según estudia y acota Salvador Aldana<sup>133</sup>, que abarca desde 1778 a 1784 y comprende la costosa instauración de la Sala de Flores y sus primeros tiempos; dando paso al segundo período docente, de 1784 a 1855, que contempla la época gloriosa de la pintura de flores valenciana, se halla subdividida en tres períodos a su vez: época de Espinós; época de Zapata, y época de Romá y discípulos de los dos últimos maestros; éste período finaliza en 1855, momento en el que la Escuela de Flores y Ornatos desaparece, siendo sustituida por dos asignaturas de materia relacionada<sup>134</sup>. El descenso del número de alumnos fue capital y el plan de enseñanza de la Academia fue reformado.

La instauración de la Escuela y la primera época del segundo período, corresponde con la dirección de Benito Espinós (1784-1818). Con el fin de competir con las manufacturas sederas francesas<sup>135</sup> y fomentar la independencia de Valencia respecto a las sederías lionesas, Carlos III dispuso en 1784 que «se establezca en dicha Academia de S. Carlos una Sala separada con destino únicamente al Estudio de Flores y Ornatos»<sup>136</sup>. Con esta nueva Escuela se buscaba la reconversión de los talleres

---

<sup>132</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, S. "Notas sobre el alumnado de la Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1780-1848)". En: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1960, vol. XXXVI, nº 4, pp. 284-299.

<sup>133</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Op. Cit.*, 1970. p. 57.

<sup>134</sup> Las asignaturas que sustituyeron la Escuela de Flores y Ornatos según la reforma del plan de enseñanza de la Academia de San Carlos fueron: "Dibujo lineal y de Adornos" y "Dibujo aplicado a las Artes y fabricación". *Ibid.*

<sup>135</sup> LÓPEZ TERRADA, M.J. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ed: Ayuntamiento de Valencia. 2001.

<sup>136</sup> "REAL ÓRDEN DE S.M. de 30 de Enero de 1784 por la cual se sirve mandar establecer en esta Real Academia de San Carlos una Escuela para el estudio del dibujo de flores, y ornatos, prescribiendo las reglas y prevenciones conducentes al buen gobierno, y arreglo de dicho estudio. Comunicada por el Exc. Señor Conde de Floridablanca, primer Secretario de Estado, y del Despacho". En: *Colección de Reales Órdenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818*. Valencia: Imp. Manuel Monfort, 1828. (edic. facsímil, Valencia: Librería Paris-Valencia, 1980. pp. 31-39.

artesanales en una profesión especializada y moderna, capaz de crear diseños novedosos aplicados a la fabricación de tejidos. Benito Espinós (1784-1818), pintor especializado en el género, Maestro de Flores, fue nombrado por el Rey Carlos III por Real Orden<sup>137</sup>, en calidad de Director<sup>138</sup> por su mérito conocido. Pero la directrices que venían marcadas para la formación de los alumnos de la Escuela se vieron entorpecidas, pues los Académicos y sobre todo su Director, se mostraron reacios en convertir a sus discípulos en diseñadores textiles, ya que los dibujos y modelos realizados en la escuela requerían una simplificación de diseños y un obligado tratamiento rítmico y repetitivo<sup>139</sup> para poder ser utilizados en los talleres de tejidos, según los planes ilustrados de Carlos III. Espinós, no consideraba propio transformar la aptitud artística de estos pintores en una actividad mecánica, y con tal actitud creó el núcleo de pintores de flores mejor formados de España, dando lugar a alumnos ilustres y destacados de gran talento que querían ser Pintores de Flores y no diseñadores textiles. A pesar de esto, la Escuela de Flores valenciana mantuvo relación continua con las escuelas de Madrid, Barcelona, Valladolid, Zaragoza, Mallorca, Tarragona y Murcia, hecho que demuestra que los estudios realizados en Valencia sí tenían utilidad para la industria sedera<sup>140</sup>, incluso se enviaron a las escuelas, series de dibujos de ornatos aplicados a las sedas.

Los pintores de la Sala encontraron demanda de este género en la burguesía valenciana de finales del siglo XVIII, y muchos de ellos fuera del mercado local, ya que el embellecimiento de las casas cobró máxima importancia y la pintura de flores ofrecía un gratificante deleite que ganaba terreno. Esta situación llevó a crear tensiones y diferencias de criterios entre la Academia, el Colegio de Arte Mayor de la Seda y la Real Fábrica de los Cinco Gremios Mayores<sup>141</sup>.

Por fin, la pintura de flores y bodegones se integraba como género pictórico en España y se reconocía el talento artístico de esta pintura con

---

<sup>137</sup> REAL ÓRDEN DE S.M. de 30 de Enero de 1784.

<sup>138</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1786*. Junta General de 22 de febrero de 1784.

<sup>139</sup> Hacían uso de la *raqueta* para poder llevar el dibujo al tejido, pero partían siempre del estudio del natural, eran grandes conocedores de las distintas especies botánicas, según podemos comprobar en los estudios realizados por López Terrada.

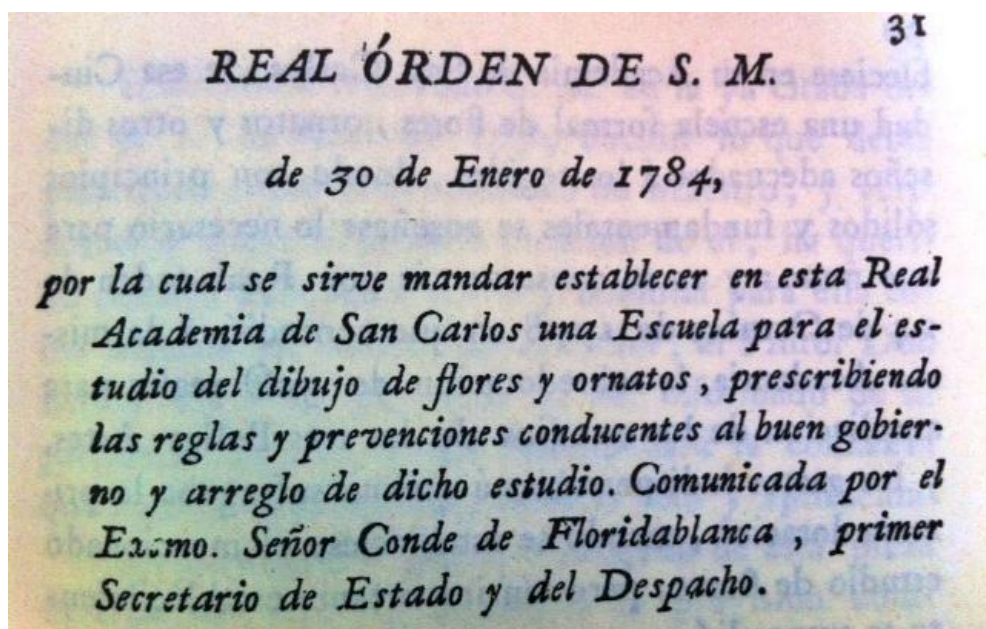
<sup>140</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Op. Cit.*, 1970.

<sup>141</sup> RODRÍGUEZ GARCÍA. *Op. Cit.*

el mismo grado, o similar, que a la "pintura historiada", dejando de ser un género menor con este reconocimiento. Tal y como venía sucediendo en otros países, el género pictórico de las flores y bodegones evolucionó según las características de las escuelas y academias pictóricas de cada país, y aunque existía alguna variedad dependiendo del momento histórico, España desarrolló una rica y productiva colección pictórica de gran calidad en el periodo comprendido desde inicios del siglo XVII hasta el primer cuarto del siglo XIX. Fruto de ello son numerosos estudios e investigaciones pioneras que tratan este tema tan extenso y que en esta investigación no corresponde inquirir.

## 2. 2.- El funcionamiento de la Escuela de Flores y Ornatos

El 30 de enero de 1784 queda la Escuela de Flores y Ornatos equilibrada y compensada al resto de clases de la Real Academia de San Carlos de Valencia, por Real Orden de Carlos III<sup>142</sup>.



---

<sup>142</sup> "REAL ÓRDEN de 30 de Enero de 1784, ...", En: *Colección de Reales Órdenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818*. Valencia: Imp. Manuel Monfort, 1828. (edic. facsímil, Valencia: Librería Paris-Valencia, 1980. p. 31-39.

Los requisitos para la elección del Director fueron descritos en la Real Orden de 1º de Abril de 1779, documento anterior al de creación de los estudios, la Real Orden de 1784.

Será en esta nueva Real Orden, de 1784, la que establezca el calendario docente, que comprendía dos temporadas de estudio y dos meses de descanso, uno el de agosto y otro el de marzo.

La primera temporada era la de primavera, del 1 de abril al 31 de julio, en la que los alumnos asistían dos horas por la mañana. Durante este periodo se estudiaban las flores naturales florecidas en esos cuatro meses, mediante el dibujo a lápiz, y el colorido se aplicaba bien con pastel, con aguadas o al óleo<sup>143</sup>.

La segunda temporada de la Escuela, la de invierno, comenzaba el 1 de septiembre, fecha en la que iniciaba el curso para la Academia, y finalizaba el último día de febrero. Las clases se impartían por la noche coincidiendo con el resto de docencia de la Academia. Durante esta temporada, los alumnos copiaban de originales dibujados con color.

Todos los alumnos de la Escuela de estudio de flores debían pasar por las clases de dibujo al natural, y debían presentar un memorial a la Junta con el fin de que ésta diera paso al alumno al estudio de flores y ornatos.

En cuanto a la organización de los premios para el estudio de flores y ornatos; en el Concurso general se otorgaban desde 1780 tres premios iguales que los de la clase de Pintura, incluso votados por los mismos Vocales. A esto, cabe añadir que, con el fin de motivar a los alumnos se convocaba en cada temporada de estudios tres *ayudas de costa*, tal y como se hacía para el resto de estudios. Los alumnos premiados con las *ayudas de costa*, recibían además una pensión diaria de un año de duración, con cargo a unas contribuciones económicas que Fernando VI concedió en 1756 por Real Cédula a la ciudad de Valencia para proveer

---

<sup>143</sup> Curioso dato nos aporta la Real Orden, se especifica que el coste y la preparación de las flores naturales propias de los meses comprendidos entre abril y julio, corría a cargo de la Academia.

de fondos a la manufactura de la seda para que en ella estudiaran seis alumnos y no se habían hecho efectivas aún dichas contribuciones<sup>144</sup>.

La motivación de los Profesores del estudio de flores también se tuvo en cuenta en la Real Orden de 1784, para ello se les otorgaba a aquellos profesores que acreditaran *habilidad sobresaliente* el grado de Académicos Supernumerarios y de Mérito. Con este reconocimiento se intentaba suplir el hecho que en la Real Orden de 1 de abril de 1779 se dictaba que no se podía ni aumentar sueldos ni crear nuevos empleos.



Benito Espinos, 1803, "Ramilletes de flores", clarión sobre papel, 324 mm x 226 mm  
Museo Nacional del Prado, n° de catálogo D00706 - D00706

---

<sup>144</sup> Colección de Reales Órdenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818. Valencia: Imp. Manuel Monfort, 1828. (edic. facsímile, Valencia: Librería Paris-Valencia, 1980. p. 36.

### 2.3.- Joseph Ferrer, pintor académico

Por la Sala de Flores y Ornatos pasaron numerosos pintores<sup>145</sup>, muchos de ellos de una calidad excepcional, pero no todos se dedicaron al diseño de dibujos de flores para su adaptación a la industria sedera, también las factorías cerámicas ofrecieron oportunidades a los pintores de flores. Cabe destacar como destinos más importantes de estos artistas, las dos manufacturas ilustres del momento, la Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro y la Real Fábrica de Cerámica del Conde de Aranda de Alcora, también se formaron en la Escuela operarios de las fábricas valencianas de azulejos<sup>146</sup>.

Entre ellos despuntó el artista destacado en esta investigación, Joseph Francisco Pasqual Ferrer Almiñana (o Miñana) -Joseph Ferrer-, bautizado el 23 de diciembre de 1745<sup>147</sup> y fallecido el 4 de diciembre de 1815<sup>148</sup>, natural de Alcora, hijo de Vicente Ferrer y Vicenta Almiñana<sup>149</sup>. Fueron padrinos de

---

<sup>145</sup> Cerca de doscientos artistas, según datos de Aldana en: ALDANA FERNÁNDEZ, S. "La Escuela valenciana de pintores de flores (1766-1866)". En: *Archivo de arte valenciano*, 1959, nº 30, p. 77-93.

ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Op. Cit.*, 1970.

<sup>146</sup> Entre otros destacaron Vicente Miralles, Juan Bru, Josep Sanchís y Francisco Dasí. En: COLL CONESA, J. "Loza y cerámica decorativa del siglo XX". En: *Historia de la cerámica valenciana*. En: [http://www.avec.com/historia\\_de\\_la\\_ceramica\\_valenciana.asp](http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp) [Fecha: 18-12-2008]

<sup>147</sup> Documentación inédita derivada de la presente investigación. Partida de bautismo de Joseph Ferrer. *5º Libro de Bautismo Año 1719 hasta 1746*, folio 339. Archivo Parroquial de L'Alcora. Hasta el momento se desconoce el día exacto de nacimiento, no obstante se considera próximo, incluso podría coincidir con la fecha de bautismo, si se estima que el nacido debía ser bautizado cuanto antes; siendo esta la fecha en la que recibe bautismo por el Vicario D. Thomas Fabregat.

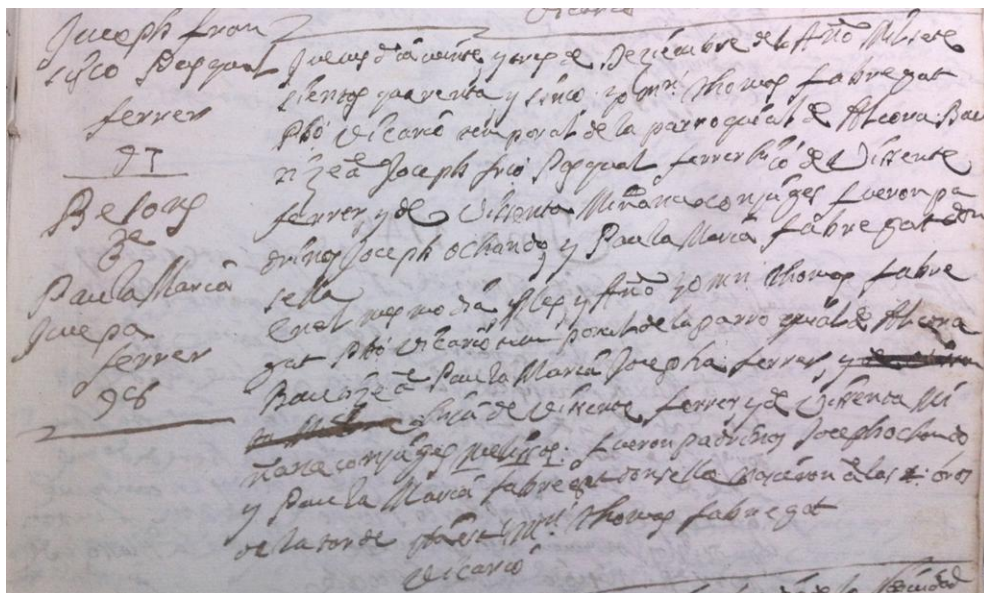
ESCRIVÁ DE ROMANÍ. *Op. Cit.*, p. 240, proporciona la fecha de nacimiento de Joseph Ferrer como 23 de diciembre de 1745.

<sup>148</sup> Vid. Capítulo 3.

<sup>149</sup> Según ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Op. Cit.*, p. 240, la madre de Joseph Ferrer se llamaba María, tras consultar la partida bautismal en el Archivo Parroquial de L'Alcora, este dato se enmienda, ratificando que el nombre correcto es Vicenta Miñana.

El apellido maternal también sufre variaciones dependiendo de la fuente escrita, ya que se encuentra el certificado de Matrimonio de Joaquín Ferrer con Rosa Pardo, hermano de Joseph, en el libro 7º de *Matrimonios del Archivo Parroquial de L'Alcora*, en el cual, el apellido está inscrito como Almiñana. Se localiza el apellido escrito de la misma forma en la lápida funeraria realizada en la Fábrica de Alcora, *vid.* p. 100.

bautismo Joseph Ochando<sup>150</sup> y Paula María Fabregat, mellizo de Paula María Josepha y hermano de Joaquín Ferrer<sup>151</sup>.



Partida de bautismo de Joseph Ferrer. 5º Libro de Bautismo Año 1719 hasta 1746, folio 339.  
Archivo Parroquial de L'Alcora

Joseph Ferrer, desde niño tuvo la opción de aprender y desarrollar su talento artístico, pues su padre, Vicente Ferrer, fue Maestro Pintor desde la primera época de la Real Fábrica de Cerámica del Conde de Aranda, siendo su primer instructor. La primera referencia escrita que se localiza, en la que figura su nombre como aprendiz de pintor en la Real Fábrica, es en un documento de 1763<sup>152</sup> de la Fábrica de Alcora, en el cual, se hace una

<sup>150</sup> Primer maestro de la academia de aprendices de la Real Fábrica de Alcora, contratado entre 1727 y 1763, además era Maestro principal dibujante y tallista, de familia de escultores y formación artística.

<sup>151</sup> Vid. p. 101.

<sup>152</sup> Documento del 12 de septiembre de 1763 de la Fábrica de Alcora, en el que se hace una relación de empleados, producción, consumo de materias primas y últimas novedades fabricadas en el período desde el 1 de septiembre de 1761, hasta el 31 de Agosto de 1763.

En la mencionada relación de empleados aparece junto al nombre de Joseph Ferrer, el de Joaquín Ferrer, siendo con toda probabilidad su hermano.



relación de empleados desde el 1 de septiembre de 1761 hasta el mismo día y mes de 1763. Implícito a ello entendemos que Joseph Ferrer inició asistencia en la Academia de aprendices de la misma con la temprana edad de doce años, donde aprendió el dibujo del natural de la mano del director de pintura de la fábrica<sup>153</sup>. Pronto destacó entre los pintores de la Real manufactura, lo que hizo que el Conde de Aranda decidiera enviarlo a Valencia concediéndole una pensión para perfeccionar su arte, de la misma forma procedió con otros pintores de la fábrica. Se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en el año 1767, en la Sala del Natural<sup>154</sup>, y fue uno de los primeros pintores que ingresó en la Sala de Flores.

En 1769, dos años después de iniciar sus estudios en Valencia, consta en las Actas de la Real Academia de San Carlos, que Joseph Ferrer solicitó tema para aspirar a Académico de Mérito. En el Acta de la Junta Ordinaria de 30 de Abril de 1769<sup>155</sup>, podemos verificar:

(...)  
*Igualmente habiendose visto algunos memoriales de Profesores que desean ser aprobados en sus respectivas clases, se les señalaron los asuntos Sig.<sup>s</sup>*

*Joseph Ferrer\_\_ Pintarà un Quadro del Transito de S. Joseph, y hecho lo presentará a la Junta, para resolver y sea dentro del Termino de dos meses. [sic]*

Tal y como aparece en el texto transcrito, Joseph Ferrer debía entregar el cuadro terminado dos meses después, pero como podemos comprobar en la Junta Ordinaria celebrada el 25 de Junio de 1769, D<sup>o</sup> Thomas Bayarri -

---

Documento perteneciente al Archivo de la Diputación de Castellón. Sección Documentación histórica ajena, caja nº54. Docs. fábrica conde de Aranda, nº 36.

<sup>153</sup> Ver capítulo 1, apartado *Organización y estructura de la Real Fábrica*, p. 77.

<sup>154</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos –ARASCV-. *Matricula de la R. Academia de S.<sup>o</sup> Carlos. Libro I. Desde 18 de Febrero de 1766 hasta Abril de 1799.*

La lista de matriculados en esa fecha es: *Pedro Juncar, Josef Inglés, Josef Ferrer, Josef Esteve, Mariano Torra, Fran.<sup>co</sup> Sanchis, Agustín Portaña, Manuel Brú, Tomas Medina, Josef Puchol, Tomas Llorens.* [sic].

<sup>155</sup> ARASCV. *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1786.* Junta Ordinaria de 30 de Abril de 1769.



Secretario-, no levanta acta de haber sido presentada obra alguna<sup>156</sup>. Son varios los autores que afirman que la obra no fue del gusto de los académicos, por lo que desestimaron la solicitud, pero tras las pesquisas realizadas en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos no se ha encontrado Acta que corrobore esta afirmación.

Joseph Ferrer proseguía su formación en la Academia y en el año 1773 se presentó a los Premios de Pintura de Segunda Clase, sin obtener buen resultado. En el acta levantada en la Junta General de 12 de Agosto de 1773<sup>157</sup> por D<sup>o</sup> Thomas Bayarri – Secretario, se puede constatar:

*Esta Junta Fue Convocada à las 7. y m<sup>a</sup> de la mañana  
À fin de dar nuevos asuntos para las pruebas de repente,  
y en vista de estas, y las obras de pensado hacer el devi  
do examen, para adjudicar los premios. (...)  
(...) En essa conformidad se propusieron  
varios asuntos para las pruebas de repente, y havien-  
dose sorteado salieron los sig<sup>s</sup>.*

*Pintura de prim<sup>a</sup>. Clase.*

*Sanson reclinado en las faldas de Dalila es aprisiona-  
do por los Filisteos.*

*Segunda Clase.*

*Reconviene Jacob à Laban por haverle dado à Lia, en  
Lugar de Raquel.*

*Tercera Clase.*

*Dibujar la figura de Apolo por el yeso que está en la Academia.  
(...)*

*Para ejecutar los antedichos asuntos, se dieron pape-  
les iguales rubricados, à todos los opositores, y separada-  
mente sin ser vistos, ni asistidos de Profesor ni Maestro  
alguno, si solo por el Presidente y Secretario, trabajaron  
las obras de prueba, en espacio de dos horas: y havien-  
do recogido todos los papeles, se pasó à hacer el cotejo  
de estos, con las obras de pensado. Y hecho el correspon<sup>te</sup>*

---

<sup>156</sup> ARASCV. Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1786. Junta de 25 de Junio de 1769. Ordinaria.

Al igual que el pintor Joseph Gomez y el escultor Francisco Navarro, asimismo mencionados en la Junta del 30 de abril, no presentaron obra alguna.

<sup>157</sup> ARASCV. Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1786. Junta General de 12 de Agosto de 1773.

examen, se votò sobre cada una de las obras, en la forma sig<sup>te</sup>.

(...)

*Pintura Segunda. Clase.*

*En vista de las pruebas hechas por los opositores de esa Clase; siete vocales estuvieron por Severo Manayra. N°3. y uno por Joseph Ferrer. N°5. y comparados con las obras de pensado, todos los vocales declararon à favor de Severo, y se le adjudicó à este el premio.[sic]*

Tan solo tres años después, en 1776, una convocatoria más tarde<sup>158</sup> del infortunio sufrido en el Concurso General de premios de 1773, Joseph Ferrer volvió a opositar a los Premios de Pintura, presentándose en esta ocasión a los de primera clase con el tema propuesto en Junta General: *El gran Kan de los Tartaros, imbia dos embajadores al Rey D<sup>n</sup> Jayme de Aragon, ofreciendole su ayuda, para la Conquista de la Tierra Santa*[sic]. Preparó el dibujo a lápiz, sobre papel verjurado blanco y realizó el ejercicio “de repente” con pluma y aguada sepia, en el que representó al rey Don Jaime a la derecha, sentado en su trono, ante él arrodillados los embajadores, mientras que a sus espaldas hay miembros del séquito portando regalos, todo ello en un interior y al fondo un jardín, desde donde varios personajes contemplan la escena<sup>159</sup>.

El éxito fue clamoroso, ya que Ferrer obtuvo el primer premio con siete votos a favor de los vocales, frente a un voto que le concedieron a Vicente Inglés; el veredicto fue confrontado con las obras “de pensado”<sup>160</sup> presentadas por los opositores, de los dieciséis votos emitidos, diez se le otorgaron a Ferrer, siendo los otros seis repartidos entre otros cuatro opositores presentados a las pruebas. De este hecho levantó Acta el

---

<sup>158</sup> El Concurso General de premios se celebraba en la Academia cada tres años, siendo el primero en 1780, según la Real Orden de 1 de Abril de 1779.

<sup>159</sup> ESPINÓS DÍAZ, Adela. “A-U”, En: *Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII)*. Vol 1. Madrid: Ministerio de Cultura. Publicaciones, 1984. p. 101-102.

<sup>160</sup> Las pruebas para los Concursos Generales consistían, bien, en una “prueba de pensado”, en la que la Junta proponía un tema al opositor y le facilitaba una fecha para la entrega del mismo; o en una “prueba de repente”, en la que la Junta presentaba el tema y concedía un tiempo limitado para la realización de la obra en la propia Academia.

Secretario de la Junta, Tomás Bayari, el 21 y 22 de Octubre de 1776<sup>161</sup> que transcribimos a continuación las secciones que competen:

*Junta General de 21 de Octubre de 1776.*

*Esta junta fue convocada para formar juicio sobre las obra que havian entregado los Opositores á los premios del Concurso general, proponer y elegir asuntos para las pruebas de repente. Concurrieron los SS.  
(...)*

*Firmada assí la Junta, se propusieron varios asuntos para las pruebas de repente, y se sortearon los siguientes.*

*Pintura prim.ª Clase.*

*El gran Kan de los Tartaros, imbia dos embajadores al Rey D<sup>n</sup> Jayme de Aragon, ofreciendole su ayuda, para la Conquista de la Tierra Santa.*

*Pintura seg.ª Clase.*

*Abraham subiendo al monte del sacrificio, con su hijo Isach cargado con la Leña.*

*Pintura Tercera Clase.*

*Dibujar la figura del Apolo que está en la Academia.  
(...)*

*Día 22 de Octubre*

*En este día se continuó la Junta para completar las pruebas de repente, que no tuvieron lugar en la antecedente y en ella se propusieron asuntos, para las tres clases de escultura, (...)  
(...), y sobre ellos se pasó á votar con arreglo á los estatutos, para adjudicar los premios , y resultó como sigue.*

---

<sup>161</sup> ARASCV. Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1786. Junta General de 21 de Octubre de 1776. Día 22 de Octubre.

*Pintura prim.ª Clase.*

*Vistas las pruebas de esta clase siete vocales estuvieron por Joseph Ferrer, y uno por Vicente Ingles. Comparados con las obras de pensado, diez votos tuvo Ferrer, dos Ingles, dos Pedro Pasqual Calado, uno Baut<sup>a</sup> Zuñer, y uno Joseph Ribelles, y en resulta se adjudicó el premio a Joseph Ferrer.*

*(...)[sic]*



Joseph Ferrer. *El gran Kan de los Tartaros, imbia dos embajadores al Rey Dn Jayme de Aragon, ofreciendole su ayuda, para la Conquista de la Tierra Santa.* Dibujo Preparatorio 1776. Museo de Bellas Artes de Valencia, n<sup>o</sup> de inventario 23

Nos hallamos en el año 1776<sup>162</sup>, año en el que se iniciaban los estudios de Flores en Valencia, aunque no será hasta 1778 cuando se instala la Sala de Flores por Real Órden. Joseph Ferrer fue uno de los primeros pintores que ingresó en la Sala de Flores, bien por propia iniciativa o quizá por consejo de D. Pedro Pablo Abarca de Bolea, ya que el Conde de Aranda tenía interés en desarrollar y perfeccionar la pintura de flores en la cerámica manufacturada en la Real Fábrica de Alcora<sup>163</sup>.

Fue en este momento cuando se dictaron por Real Órden<sup>164</sup> que cada tres años se celebrarían los Concursos Generales de Premios de la Escuela de Flores y Ornatos, iniciando éstos en 1780.

En la primera edición del concurso opositó Ferrer, según el acta de la Junta General<sup>165</sup> celebrada sabemos que presentó un memorial, en el cual expresaba que había sido nombrado y elegido para Maestro y Director General de una Academia para el estudio del dibujo de flores del Colegio de fabricantes de tejidos de seda, según la Junta General del mencionado Colegio celebrada el 2 de febrero de 1775<sup>166</sup>. Y por este motivo, solicitaba a la Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, tuviera presente el mérito para la concesión de los premios. La prueba "de repente" consistió, en pintar en el periodo de dos horas un jarrón con flores naturales que se les facilitó a los cuatro opositores, de los cuales tres optaban a primer premio, siendo uno de ellos Ferrer. Una vez sometidas a votación las pruebas recogidas, de los veinte vocales, diez y nueve dieron su voto al primer premio a Joseph Ferrer, consiguiendo una vez más un

---

<sup>162</sup> Vid. p. 112, nota 124.

*Deliberación sobre Academia de Dibujo y Flor Natural y conferencias en materia de Arte.* 5 de Julio de 1776.

*Memorial al Intendente sobre Academia para enseñanza del Arte.* 25 Enero 1777. Eleuterio Lorente.

<sup>163</sup> Periodo en el que consiguió elevar los objetivos y producción de la fábrica al máximo esplendor y plenitud que vivió -2ª época (1742-1798)-.

<sup>164</sup> Real Orden de 1 de Abril de 1779.

<sup>165</sup> ARASCV. *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1768-1786.* Junta General de 4 de Julio de 1780.

<sup>166</sup> Fecha anterior a la formación de la primera Sala dedicada al estudio de Flores y Ornatos en la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Vista y revisada la documentación del Archivo del Colegio Mayor de la Seda sita en la Biblioteca Valenciana *Nicolau Primitiu* en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, se puede aseverar que el legajo, con los documentos correspondientes al año 1775, se encuentra desaparecido.

rotundo éxito<sup>167</sup>. En el Archivo de la Real Academia consta un documento<sup>168</sup> en el que señala *Premios concedidos por el Estudio de flores adaptables à los texidos de seda, antes de la execución de la Esencia para dicha\_\_\_*, concediéndole a fecha 4 de julio de 1780 *Premio primero de 1000 r. V<sup>n</sup> (reales de vellón)*<sup>169</sup> à Josef Ferrer.

De igual forma, se transcriben las partes relevantes del Acta de la Junta levantada por el Secretario D. Tomás Bayarri, en la que se celebra el primer Concurso General de Premios de la Sala de Flores y Ornatos,

*Junta General de quatro de Julio de 1780.*

*Esta Junta fue convocada para hacer juicio Sobre las obras presentadas por los opositores a los premios de flores, y habiendose estos presentado á la Junta en el mismo día, á las tres de la tarde, se entregó á cada de ellos un Jarro de Flores naturales, y en salas separadas sin ser vistos de Profesor alguno, trabajaron las pruebas de repente en el termino de dos horas, con arreglo a lo prevenido por el edicto.*

*(...)*

*Se vio así mismo un memorial de Joseph Ferrer otro de los opositores al concurso de los premios de flores, en el expresa, que el cuerpo o colegio de fabricantes de tegidos de seda, en Junta general que celebró en 2 de febrero de 1775, con el objeto de establecer una Academia, para el estudio del dibujo de flores propio de dichas fabricas, eligió y nombrò por Maestro y Director general de dicha Academia al expresado Ferrer, lo que supp.<sup>ca</sup> a la Junta se sirva tener presente al tiem*

---

<sup>167</sup> ALDANA, S. *Pintores Valencianos de Flores (1766-1866)*, pp. 67-70, recoge la controversia creada en el momento por la adjudicación del mencionado premio a Joseph Ferrer.

<sup>168</sup> ARASCV. *Legajo 44 - Estudios*. p. 68.

<sup>169</sup> El real de vellón era una moneda que José I Bonaparte mandó acuñar durante su reinado. Existieron dos sistemas monetarios paralelos basados en el real como unidad monetaria, pero con dos valores diferentes: el real español tradicional y el «real de vellón» (nombre de la aleación de cobre y plata en que estaba acuñado), con una equivalencia de 2,5 reales de vellón por cada real tradicional. *1 real de plata = 2,5 reales de vellón.*

El último monarca que acuñó el real español tradicional fue Fernando VII. Isabel II tan solo acuñó monedas con facial expresado en reales de vellón.

*po de la adjudicación de los premios  
Haviendose concluido las dos horas de tiempo  
entregaron sus pruebas los quatro opositores, à sa-  
ber Joseph Soriano, Joseph Ferrer, y Dionisio Me-  
dina al primer premio, (...). Y vistas y examina-  
das dichas pruebas de repente se pasó á votar  
por ellas, y de los veinte Vocales facultativos  
que componian la Junta los diez y nueve es-  
tuvieron por Joseph Ferrer, y uno por Dioni-  
sio Medina: cotejadas despues con las obras de  
pensado Joseph Ferrer sacò diez y ocho votos,  
y dos Dionisio Medina, y en su conseq<sup>a</sup> se ad-  
judicò el primer premio á Joseph Ferrer.  
(...)[sic]*

A partir de este momento, el nombre de Joseph Ferrer desaparece de las Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y no volverá a aparecer hasta 1791, año que solicita ser nombrado Académico de Mérito de Pintura, para este cargo se le asigna la consecución del tema histórico *Jesucristo arrojando del templo a los mercaderes*, siendo en el año 1795 cuando presenta la obra a la Academia para ser evaluada, consiguiendo entonces el título de Académico de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia<sup>170</sup>.

A continuación se transcribe el texto del acta de la Junta Ordinaria<sup>171</sup> donde se le atribuye tema,

*Junta Ordinaria en 1º. de Mayo de 1791...*

*Di cuenta de un Memorial  
de Josef Ferrer vecino de la Alcora  
Discipulo de esta Academia, a quien  
se le adjudicó el premio primero de Pin*

---

<sup>170</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Op. Cit.*, 1970. p. 94, 178.

FELIU FRANCH, J.: "La Academia y la industria. Ferrer Minyana. Pintor y Ceramista", En: *Archivo de Arte Valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2000. p. 103.

JORDAN, W. y CHERRY, P.: *El bodegón español: de Velázquez a Goya*. Madrid: Ediciones El Viso, 1995. p. 165.

<sup>171</sup> ARASCV. *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1787-1800*. Junta General de 1 de Mayo de 1791.

*tura en el concurso General de el año de setenta y seis. Pidiendo asunto á la Junta para pintar un cuadro con el fin de crearse Académico de merito. Y este le señaló el asunto siguiente.*

*Jesu Christo echa del templo los Mercaderes, en un cuadro de seis y cuatro palmas, el cual podrá pintar donde le acomode y en el tiempo que necesite.*

*(...)*

*Mariano Ferrer Secretº. [sic]  
[Rubrica]*

El memorial que se menciona en el Acta, presentado por Joseph Ferrer para optar a Académico de Mérito, está conservado en el Archivo de la Real Academia de San Carlos, en el que se puede leer<sup>172</sup>,

*M Yll<sup>e</sup>. Sor. [Muy Ilustre Señor]*

*Josef Ferrer vecino de la Villa de la Alcora,  
Discipulo de esta Real Academia con el mayor respeto que puede a V. S M. Yll<sup>e</sup> expone, que el año 1776 en el concurso G.<sup>l</sup> de premios, mereció de la justificacion de V.S. ser agracido con el premio de pintura en la primera clase, y habiendo continuado su carrera en dicha Arte, desea en el dia que por V.S. se le señale un asunto con el fin de pintarle para que en su vista pueda ser agraciado con aquel grado de merito. que en la obra se reconozca cuya gracia espera conseguir de la notoria equidad de V.S.M.Yll.<sup>e</sup>*

*Valencia 12. de Abril de 1791.*

*Josef Ferrer [sic]*

---

<sup>172</sup> ARASCV. Legajo 65/1-89.



Después de transcurrir cuatro años, desde que Ferrer solicitara tema para el grado de Académico de Mérito, en 1795, presentó la obra para su reconocimiento. A continuación, el texto de la Junta Ordinaria<sup>173</sup> donde se resuelve:

*Junta Ordinaria, de 6. Drê. de 1795.*

*(...)*

*Di cuenta de un Memorial de D.<sup>n</sup> Josef Ferrer vecino de la Alcora, al que acompañara un cuadro pintado de su mano segun el asunto que la Junta le señaló para ejecutarle que fue Jesu Christo arrojando del Portico del templo á los tratantes que le profanaran, cuya obra presentara à la Academia con el objeto de que se le creara Academico de merito en su clase de Pintura, y haviendole examinado y estar conforme el asunto, y demas necesario, de comun parecer de todos se le creo Academico de merito en su clase de Pintura.*

*(...)*

*Mariano Ferrer Secret<sup>o</sup>. [sic]*

*[Rubrica]*

---

<sup>173</sup> ARASCV. Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1787-1800. Junta General de 6 de diciembre de 1795.



Joseph Ferrer. *Expulsión de los mercaderes*. 1795. Museo de Bellas Artes, Valencia. Nº inv. 2630

Mientras tanto y en torno a estos años, Joseph Ferrer desarrolló buena parte de su producción artística como pintor de flores y bodegones fuera de la Academia de Valencia, simultáneamente instaló en la población de Ribesalbes (Castellón) su propia manufactura de cerámica<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> Vid. Capítulo 3.

## 2. 4.- La obra pictórica de Joseph Ferrer

Joseph Ferrer formó parte de la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Carlos como alumno durante varios años, y fue de los primeros pintores en ingresar en la Sala de Flores<sup>175</sup>, convirtiéndose en un afamado maestro en el género. Estas dotes artísticas ya las mostró cuando el Conde de Aranda se fijó en su hacer y lo pensionó para que se formara en Valencia.

Su obra artística no es muy numerosa, pero sí muy apreciada por ser su calidad pictórica de carácter claramente naturalista y con un colorido brillante e intenso. La técnica empleada es, normalmente, óleo sobre lienzo y, ocasionalmente, sobre tabla<sup>176</sup>, siendo estas últimas de mayor calidad artística, más aún si cabe. Ferrer se caracteriza por una producción de pequeño formato, y una ejecución delicada y detallista en la que denota su maestría en el tratamiento de las flores y frutas.

En sus composiciones introduce recipientes variados, desde jarras de vidrio, mimbres, jarrones metálicos de estilo neoclásico o piezas de loza, todo ello armonizado en composiciones escalonadas o quebradas, o simplemente depositadas sobre el suelo, asimismo, podemos encontrar representaciones únicamente florales, tratándose de ramilletes de flores como diseños para ser adaptadas en el adorno de tejidos o estudios previos para conocer la exactitud botánica.

Las especies florales representadas son herencia del siglo XVII, cabe destacar que Joseph Ferrer utilizó y estudió los modelos del periodo Barroco español, igualmente incluyó en su repertorio plantas ornamentales nuevas, de procedencia oriental o americana. En cuanto a las especies representadas, todas ellas corresponden con los estudios del natural que se realizaban previamente, con el fin de describir con gran precisión todos los ejemplares ilustrados. En sus composiciones se encuentran representaciones florales de clavel, tulipán, campanillas, jazmín,

---

<sup>175</sup> «José Ferrer es, cronológicamente, es el primer artista especializado en pintura de flores de la escuela Valenciana.» En:

LOPEZ TERRADA, M<sup>a</sup> José. *Tradicón y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001. p. 214.

<sup>176</sup> Se localiza obra realizada en óleo sobre tabla en la colección del Museo del Prado y en la Colección privada de D. Rosendo Naseiro. En la colección de la Real Academia de *Sant Jordi* albergan cuatro grisallas realizadas sobre tabla también.

adormidera, arañuela, rosa castellana, peonía, celinda, dalia, bola de nieve, anémona, flor de almendro, jacintos, entre otras.

La delicada técnica que ejecutaba Ferrer, nos recuerda el modo de trabajar la porcelana, refinada al mismo tiempo que notoria, sabiendo ejecutar las transparencias y la superposición de tonalidades de una forma efectiva, mediante pinceladas vibrantes y empastes con equilibrio matérico que dominan el cromatismo, así como el gran control técnico de contrastes de luces y sombras.

#### 2.4.1.- Museo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de "Sant Jordi"

Centrándonos en la producción pictórica de Ferrer durante este periodo, en el Museo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de "Sant Jordi", se conservan seis obras, fruto de un encargo realizado por la Junta de Comercio de Barcelona con el fin de que sirviesen de modelo a los estudiantes de la Escuela de Barcelona. Cabe mencionar que la Academia de Valencia fue modelo para la creación de la escuela barcelonesa, su proximidad geográfica, su parecida situación comercial y sus similitudes históricas e idiomáticas, hicieron que se crearan vínculos en el campo académico<sup>177</sup>.

De las seis obras, dos son composiciones florales con color, firmadas y sin fechar realizadas con la técnica de óleo sobre tela montado en tabla, y de idénticas dimensiones, 26 x 36 cm. Ambas están firmadas, «Jhp. Ferrer pin».

Estas dos obras muestran una sencillez compositiva en forma triangular sobre plano, que recuerdan a las flores que adapta para decorar la cerámica de su manufactura en Ribesalbes, así como la que desarrolló en Alcora. El escenario sobre el que se sitúan ambas composiciones se verá repetido en distintas ocasiones en otras obras recogidas en este capítulo, se trata de un fondo azul oscuro, sobre una base tierra, tonalidad ocre con varios matices.

---

<sup>177</sup> RUIZ ORTEGA, Manuel. *Escuela gratuita de diseño, 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990.

En la primera obra, que lleva por título *Flores*, número de inventario 0124, se comprueba que la rúbrica se halla parcialmente oculta por el marco decorativo.

La composición interpreta las flores más representadas por el artista, centrando el interés visual de la obra a través de la suave tonalidad de las rosas en blanco y rosa pálido, como característica particular no falta la figuración de pequeñas flores silvestres azules. A la derecha, prácticamente oculto entre el follaje verde de las hojas de rosal, un tulipán negro cerrado completa el conjunto del artista.



Joseph Ferrer. *Flores*. S.f. Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. Nº inv. 0124

La segunda obra, homónima de la anterior, con número de inventario 0116, representa análogo estilo formal, destacando en el eje central compositivo una bola de nieve rodeada de un clavel reventón y una anémona coronaria, bajo ésta un pequeño ramilletes de flores de botón. Como peculiaridad del artista, insiste en la incorporación de flores azules, en este caso unas arañuelas, rematando el conjunto unas clavelinas rosáceas.



Joseph Ferrer. *Flores*. S.f. Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. N<sup>o</sup> inv. 0116

Las otras cuatro obras que alberga la colección son grisallas, con la que el pintor demuestra su control y dominio sobre la técnica pictórica, todas ellas realizadas al óleo sobre tabla. Posiblemente fueran adquiridas estas piezas por motivos docentes para formar a los estudiantes en esta modalidad de composiciones florales. Es obvio que realizando estas pinturas con la técnica de la grisalla, técnica de pintura monocroma, en la



que se emplean únicamente tonos grises, neutros, o colores tierra, Joseph Ferrer no buscaba el efecto propio de esta técnica, que es producir un efecto frío y sólido, en el que se consigue que una pintura bidimensional parezca un relieve o escultura tridimensional. Sino que, al igual que otras obras localizadas en el seno académico y docente, fueran puramente un elemento didáctico, con el que los alumnos no sólo aprendieran el estudio de las composiciones florales sino también a introducir tonalidades. Seguramente serían prácticas realizadas en las temporadas de invierno en las que no se disponía de flores naturales.

La primera grisalla con técnica óleo sobre tabla, que lleva por título *Jarro con flores*, número de inventario 0127, tamaño 27 x 35 cm, formalmente tiene como elemento principal un jarrón metálico de estilo neoclásico apoyado sobre una mesa, éste contiene un buqué de flores variadas.



Joseph Ferrer. *Jarro con flores*. 1780. Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. Nº inv. 0127

La segunda grisalla, idéntica técnica pictórica, titulada *Flores*, número de inventario 0133 y de tamaño similar, 28 x 35 cm, representa un cestillo de flores de morfología variada.



Joseph Ferrer. *Flores*. 1781. Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. Nº inv. 0133

La tercera y cuarta grisalla, ambas tituladas *Flores*, con número de inventario 0719 y 0102 respectivamente, tamaño 35 x 27 cm, son dos ramilletes de flores, realizados en óleo sobre tabla, perfectamente adaptables a los tejidos de seda, pero que también podemos encontrar en la decoración empleada en la cerámica de Alcora. Con firma «Josef Ferrer f.† Val. 1780.».





Joseph Ferrer. *Flores*. 1780. Real Academia Bellas Artes de Sant Jordi. N° inv. 0719



Joseph Ferrer. Flores 1780. Real Academia de Bellas Artes Sant Jordi. N° inv. 0102

#### 2.4.2.- *Obra Social de la Fundación Bancaja*

Son dos las obras que se conservan en la Obra Social de la Fundación Bancaja. Estilísticamente representan dos mesas servidas de idéntico tamaño, 39 x 26.5 cm, y realizadas con la misma técnica de óleo sobre tabla. Ambos bodegones están profusamente decorados con numerosos y variados elementos en su composición, desde flores a frutas frescas y frutos secos.

La primera obra, *Bodegón de flores y frutas*, proviene de la colección particular de D. Rosendo Naseiro<sup>178</sup>, fue adquirida por la Fundación con mediación de la Galería Caylus de Madrid, en el año 1995<sup>179</sup>. Con firma legible «*Ferrer f.*»). Cabe destacar un plato de loza alcoreña, elemento muy cercano a su labor como ceramista, sobre un mantel blanco que sirve como foco de luz para incidir sobre la fruta y las flores.

La segunda composición adquirida por la Fundación, se titula *Bodegón de flores y limón*, está dominada por la figura de un limón mondado. Esta interpretación del cítrico, a medio pelar y con la monda curvada nos evoca la pintura flamenca de este mismo género del siglo XVII. Todo ello servido sobre un plato.

Se puntualiza que la Fundación Bancaja en su catálogo considera que esta segunda composición es de Joseph Ferrer, y que tras solicitar en reiteradas ocasiones su visita y acceso para realizar un examen organoléptico, no se ha recibido respuesta alguna. Tras el análisis realizado a la imagen y las confrontaciones con el resto de obras estudiadas, queda una duda sobre la autoría de Ferrer en esta obra puesto que el bodegón no sigue ninguna de las características artísticas del pintor, en cuanto a estructuras de composición, los puntos de iluminación, los elementos representados, las variedades florales interpretadas, etc. Siempre queda la imprecisión de no haber podido examinar la obra directamente y observar su calidad técnica.

---

<sup>178</sup> D. Rosendo Naseiro es uno de los máximos especialistas en naturalezas muertas españolas fechadas entre los siglos XVII y XVIII, ha conseguido reunir el conjunto de obras de arte de este género más amplio e importante de todo el mundo.

<sup>179</sup> MARTÍNEZ, Juan. "José Ferrer". En: *Tres siglos de pintura*. Caylus. 1995. Madrid: Ed. Caylus Anticuaria S.A., 1995. p. 228-23.





Joseph Ferrer. *Bodegón de flores y frutas*. Fundación Bancaja Obra Social



Atribuido a Joseph Ferrer. *Bodegón de flores y limón*. Fundación Bancaja Obra Social

### 2.4.3.- Museo Nacional del Prado

El Museo Nacional del Prado alberga en su colección dos obras de este autor, ambas obras fueron mostradas en la exposición *Lo fingido verdadero*, que tuvo lugar del 24 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007. Y en el año 2013, de mayo a noviembre, la obra *Bodegón de frutas y florero de cristal*, se pudo contemplar en la exposición *La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*<sup>180</sup>. Esta pareja de óleos sobre tabla, ingresaron en el museo en julio de 2006 tras la aceptación por parte del Ministerio de Hacienda como dación en pago de impuestos de BBVA. Estas obras, junto con un total de cuarenta bodegones y floreros, proceden de la colección privada de D. Rosendo Naseiro, considerada la colección de bodegones españoles más importante a nivel mundial.

Con la adquisición de este conjunto de bodegones, el Museo del Prado se ha convertido en referente de este género, ya que esta aportación se considera "sin precedentes" y con ella se consigue completar la representación de los principales maestros que han abordado el género, que hasta ese momento no estaban presentes en la primera pinacoteca española; tal es el caso de Joseph Ferrer.

En el catálogo de la exposición de 2006<sup>181</sup>, Javier Portús, destaca las dos obras mencionadas, por su gran calidad artística y por mostrar una factura aporcelanada que nos recuerda que su autor estuvo vinculado a la Fábrica de l'Alcora.

La obra *Bodegón de uvas y granadas*, a nivel compositivo, se aprecian dos planos visiblemente acotados, en primer término aparece un bodegón compuesto por frutas otoñales, granadas, membrillos y mirtos. En segundo, destaca el gran racimo de uvas desbordando un cesto de mimbre. Está realizada en óleo sobre tabla con dimensión de 39 x 51 cm.

La obra *Bodegón de frutas y florero de cristal*, de idéntica técnica y tamaño que el anterior, compositivamente se divide en tres grupos claramente diferenciados. En primer plano un grupo de frutas variadas, unas dentro de un cesto de mimbre y otras sobre la mesa, en segundo plano detrás de las frutas y localizado a la izquierda destaca una delicada

---

<sup>180</sup> *La belleza encerrada*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013.

<sup>181</sup> *Lo fingido verdadero*. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.

jarrita de vidrio con una ramitas de frutos rojos y unas refinadas flores de jazmín, en la que se puede apreciar la calidad técnica del pintor plasmando las transparencias y el efecto logrado de la interpretación del agua en la que es perfectamente visible el nivel de la misma en la jarra, y por último, ubicado a la derecha y parte superior de la obra, se localiza en un pedestal, un plato con un grupo de ciruelas maduras.

Ambas pinturas comparten la singularidad de poseer una inscripción realizada por el autor, en la que se recoge «Josef Ferrer la pintó en Val<sup>o</sup>. 1781».



Joseph Ferrer. *Bodegón de uvas y granadas*, 1781. Museo Nacional del Prado. N° cat. P7932





Detalle de granada y mirtos



Detalle del racimo de uvas



Joseph Ferrer. *Bodegón de frutas y florero de cristal*, 1781. Museo Nacional del Prado. N.ºcat.7933



Detalle de las flores de jazmín



Detalle del nivel de agua y frutas



#### 2.4.4.- Museo de Bellas Artes de Valencia

La obra *Florero* representa un decorado de mesa en dos planos o alturas claramente diferenciados. Sobre la mesa, en el lado derecho, encontramos una cesta de mimbre, como ya representó en diversas ocasiones el autor, cuajada de flores variadas de abundantes tonos. Y en el plano izquierdo en alto, sobre un pedestal, se muestra un recipiente metálico de estilo neoclásico con numerosas y heterogéneas flores que caen en cascada hacia la mesa. La obra, óleo sobre tabla de 42 x 56.5cm, está firmada y fechada en el borde derecho de la repisa inferior, «Josef Ferrer fecit Val 1780», y formó parte de la colección particular del historiador Pedro María Orts i Bosch hasta noviembre de 2004, momento en el cual se firmó la generosa donación compuesta por más de trescientas pinturas, esculturas, cerámicas, muebles y tapices de diversas épocas al Museo de Bellas Artes de Valencia.



Joseph Ferrer. *Florero*. Museo de Bellas Artes de Valencia

#### 2.4.5.- Museo de Bellas Artes de Castellón

En el Museo de Bellas Artes de Castellón se conserva un bodegón de flores pintado al óleo sobre lienzo, con un formato distinto a los localizados, pues se trata de un óvalo con dimensión en las diagonales de 45 x 60 cm, con número de inventario 3025.

Esta obra de composición piramidal, con base en el suelo, y fondo azulado, recuerda a las obras descritas anteriormente, pertenecientes a la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, con números de inventario 0124 y 0116, pero estilísticamente aparece un mayor número de flores representadas.

El bodegón de flores es adquirido por la Diputación de Castellón, previa autorización de la Junta de Valoración de Ministerio de Cultura, en mayo de 1999, a un coleccionista particular que ofreció la obra al museo un año antes<sup>182</sup>.



Joseph Ferrer. *Bodegón de flores*. Museo de Bellas Artes de Castellón. N° inv. 3025

---

<sup>182</sup> Según datos obtenidos, esta obra fue subastada en *Castellana Subastas de Arte*, el 19 de mayo de 1998, con el número de lote 122, posiblemente el particular la adquirió para más tarde ofrecerla al Museo.

#### 2.4.6.- Colecciones privadas

Fruto de las pesquisas realizadas en este trabajo de investigación, se han localizado varias obras de Joseph Ferrer pertenecientes a coleccionistas particulares, por indicación expresa de los mismos, se ha tenido que obviar en el presente texto algunos de los nombres de las colecciones y sus propietarios, con el fin de mantener su anonimato.

##### 2.4.6.1. Colección D. Rosendo Naseiro

La magnífica colección de bodegones y floreros españoles de D. Rosendo Naseiro, posee tres excelentes obras maestras del pintor objeto de estudio en esta investigación, Joseph Ferrer. Esta colección es el acervo más importante de obras del siglo XVII, XVIII y XIX de este género pictórico en manos privadas, y cabe destacar la numerosa representación de obras de pintores valencianos. Se trata de la colección particular de pintura de bodegones y flores más especializada a nivel mundial.

En primer lugar, una pareja de composiciones florales. Dos lienzos al óleo con un fondo azulado análogo, que evoca un cielo tormentoso; tanto las flores como sus elementos están dispuestos sobre un suelo de tonalidades ocre, como si de tierra se tratara.

Ambos lienzos, están firmados y fechados con la siguiente inscripción, «Josef Ferrer lo pintó en Valencia año 1779 / a 24 de Mayo», dato que revela que la pareja de óleos fue realizada mientras era alumno de la Academia, y que el autor revele el mes y día de término de su ejecución, declara que la pintura está realizada al natural con flores frescas. Las dos composiciones reflejan la depurada y controlada técnica que Ferrer ejecutaba en la representación de las flores, tanto en su colorido como en su anatomía, cabe recordar que un año después a la ejecución de estas dos obras, se le concedió el primer en el Concurso General de Premios de la Escuela de Flores y Ornatos de Valencia.

La primera obra, *Jarra de flores caída en el suelo* (33.7 x 46.5 cm), presenta un búcaro de vidrio caído, destacando la dirección oblicua del eje compositivo de derecha a izquierda en la diagonal de arriba hacia abajo, el cual marca el declinado jarrón en el que se derrama el agua que contiene. De la pieza de vidrio surge un buqué de flores heterogéneas propias del autor. En la parte alta destaca un ramillete de jazmín, unas arañuelas azules y una peonía rosa, emergiendo del búcaro, un conjunto de celindas entre un tulipán loro y una rosa castellana abierta, y cerrando la composición a ambos lados sendos claveles estallados dispuestos hacia abajo, entre otras representaciones florales.

Su ejecución es de una delicadeza extrema, se puede apreciar en la representación las gotas de agua que resbalan por el cuello de la jarra, así como el follaje plumoso de las arañuelas, entre multitud de detalles que podrían resaltarse.



Joseph Ferrer. *Jarra de flores caída en el suelo*. Colección D. Rosendo Naseiro





Detalle gotas de agua



Detalle follaje plumoso de las arañuelas

La segunda obra, *Cesta de flores en el suelo* (33,4 x 46,6 cm), pareja de la anterior, dispone como elemento principal de la composición y de sujeción de las flores, una cesta plana de mimbre trenzado con un asa, recurso empleado por el artista en varias ocasiones, y que normalmente acostumbra a disponer sobre el suelo. El arreglo floral se inscribe en una composición piramidal, Ferrer utiliza su tradicional repertorio floral, destacan sus características campanillas azules, que transmite la delicadeza y calidad con la que el autor ha ejecutado esta obra. En el centro de la composición destaca una dalia blanca, flor que por sus peculiaridades y color le sirve como punto de iluminación de la obra. Alrededor del elemento principal aparecen flores de azahar, reforzando la luz del blanco, y a ambos lados de la cesta sendas flores rosas, una peonía a la derecha y un clavel estallado, en la zona superior de la cesta las características campanillas azules, así como una vara de espuela de caballero, amapola, jazmín amarillo, adormidera doble oriental, etc.



Joseph Ferrer. *Cesta de flores en el suelo*. Colección D. Rosendo Naseiro





Detalle firma



Detalle eje compositivo

La tercera obra maestra que se puede disfrutar en esta colección, *Flores en el suelo* (28.6 x 41.2 cm), es una composición floral sobre suelo de formato oval, esta vez realizada en óleo sobre tabla<sup>183</sup>, técnica que le permite al pintor obtener mayor calidad, aún si cabe, pues el soporte le confiere esta característica. Añadido a la exquisita minuciosidad del artista, vuelve a usar el recurso de iluminar el cuadro mediante un elemento central de color blanco, en esta ocasión, una rosa castellana totalmente abierta, circundándola unos narcisos comunes o *nadaletes* que refuerzan la tonalidad blanca, otras rosas de distintas tonalidades, un clavel reventón y una adormidera estallada de tonos rojizos, y con tonalidades azules representa, flor de lino, adormidera azul, y otras muestras de pequeñas flores silvestres.



Joseph Ferrer. *Flores en el suelo*

---

<sup>183</sup> Las dos obras que se conservan en el Museo del Prado, están realizadas también con técnica de óleo sobre tabla, por lo que se semeja la calidad de la pincelada. Cabe recordar que las dos obras del Prado también formaron parte de la colección de D. Rosendo Naseiro hasta 2006. *Vid.* p. 141.





Detalle de pequeñas flores y ramas que completan la composición floral



Detalle gotas de agua

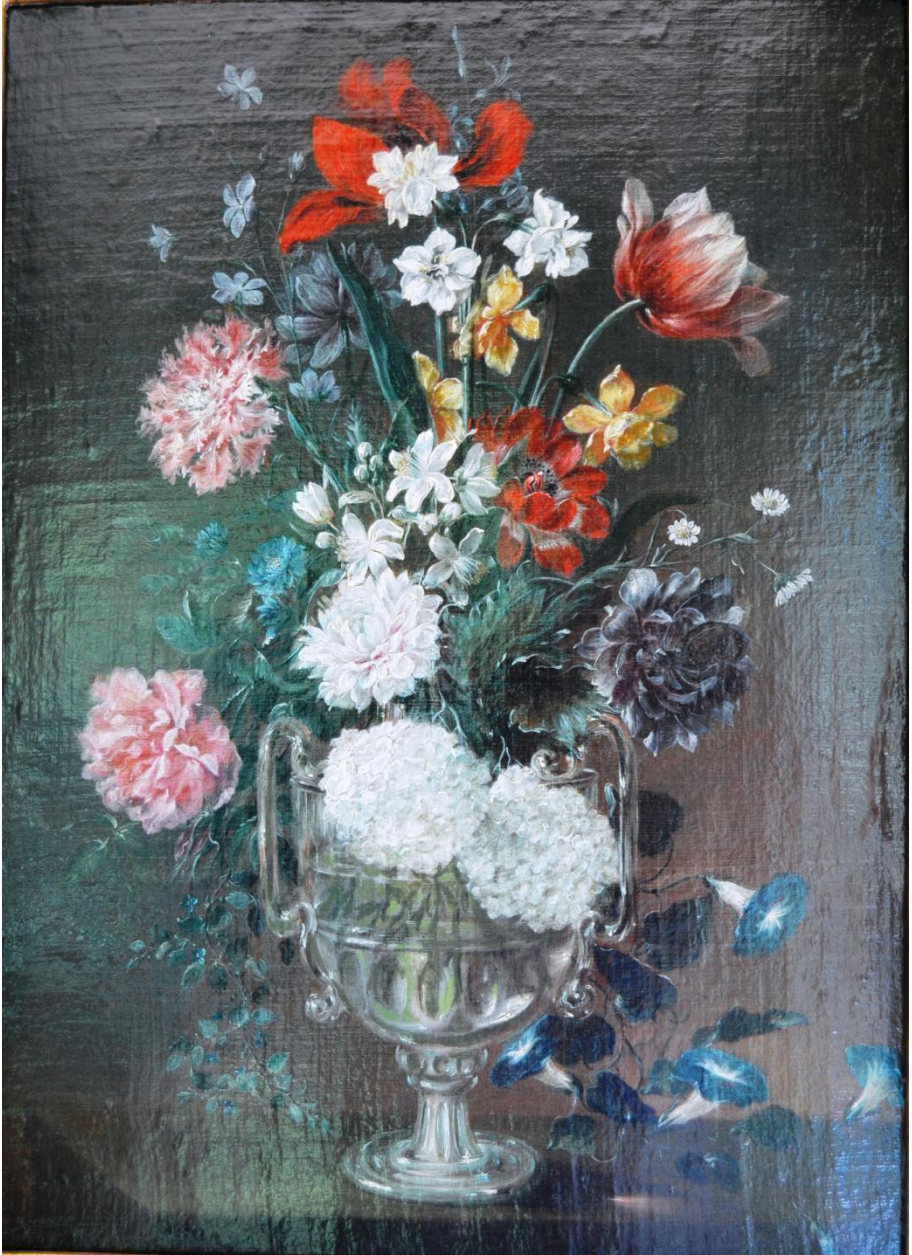
#### 2.4.6.2. Segunda colección

Pareja de jarras de vidrio, pertenecientes a una colección particular de Madrid; técnica óleo sobre lienzo. Los dos lienzos están firmados con el lugar y el año de factura de las obras, «Josef ferrer fct. Valencia 1781.».

Formalmente se puede apreciar dos idénticas jarras de vidrio de estilo neoclásico con dos asas, ambas colocadas encima de un rústico sobre de mesa. La factura desarrollada en la representación de la transparencia del vidrio alcanza niveles de máximo virtuosismo en el detalle, como es propio del autor.

La profusa composición floral es distinta, pero empleando la misma o similar variedad floral con tonos análogos en ambas obras, sobre fondo muy oscuro.

La representación pictórica consiste en una composición floral ascendente en la que predomina como eje central compositivo las flores blancas, concretamente en un caso la variedad bola de nieve, y en la otra obra, narcisos comunes. Otras variedades de flor blanca representada son las dalias, flor de azahar, margaritas silvestres, claveles, flor de manzano, anémonas coronarias. El resto de ornamentación vegetal está caracterizado por tonalidades cálidas, en la que destacan los colores rojos y amarillos aportados por claveles, rosas, amapolas, peonías, tulipanes lisos y loro, y narcisos comunes. Y en cuanto a las tonalidades frías, azules y grises, cabe mencionar dalias negras, tulipán negro rizado, anémona, campanillas, camas, flor de lino, arañuelas y verónica silvestre.



Joseph Ferrer. *Florero*. Óleo sobre lienzo





Joseph Ferrer. *Florero*. Óleo sobre lienzo

### 2.4.6.3. Tercera colección

En otra colección particular ubicada en Madrid, se localiza un óleo sobre lienzo, con un tamaño de 40 x 55.5 cm, que representa una jarra de vidrio caída sobre el suelo con un buqué de flores heterogéneas de variedad similares a las que el autor solía representar.

La obra, sin firmar y atribuida a Ferrer, presenta una composición que nos recuerda a la anteriormente descrita de la colección de D. Rosendo Naseiro.

La disposición y las variedades de flores empleadas siguen el mismo patrón y reflejan innegables similitudes, en las que destaca la análoga composición oblicua, marcada por la caída de la jarra.



Atribuida a Joseph Ferrer. *Jarrón caído con flores*. Colección privada, Madrid

#### 2.4.6.4. Cuarta colección

Las dos obras siguientes pertenecen a una colección privada localizada en Barcelona, son dos lienzos al óleo, de dimensiones reducidas, 28.2 x 37.2 cm, en las dos se puede leer la firma «ferrer fc. 1)», pero no están datadas.

El escenario en el que se ubican las dos composuras florales, son semejantes a los fondos de las obras de la colección de D. Rosendo Naseiro. Se reproduce el cielo azulado tormentoso y suelo de tierra ocre, este dato nos da indicios que pudieran haber sido pintados en la misma fecha. En este caso no existen elementos que sostienen las flores, sino que están dispuestas directamente como conjunto en el suelo. La tonalidad de las flores se asemeja al de otras composiciones, con lo que el pintor aporta luz a la obra desde el punto central representado un ramillete de pequeñas flores blancas de almendro.



Joseph Ferrer. Flores. Colección privada Barcelona





Joseph Ferrer. *Flores*. Colección privada Barcelona

#### 2.4.6.5. Quinta colección

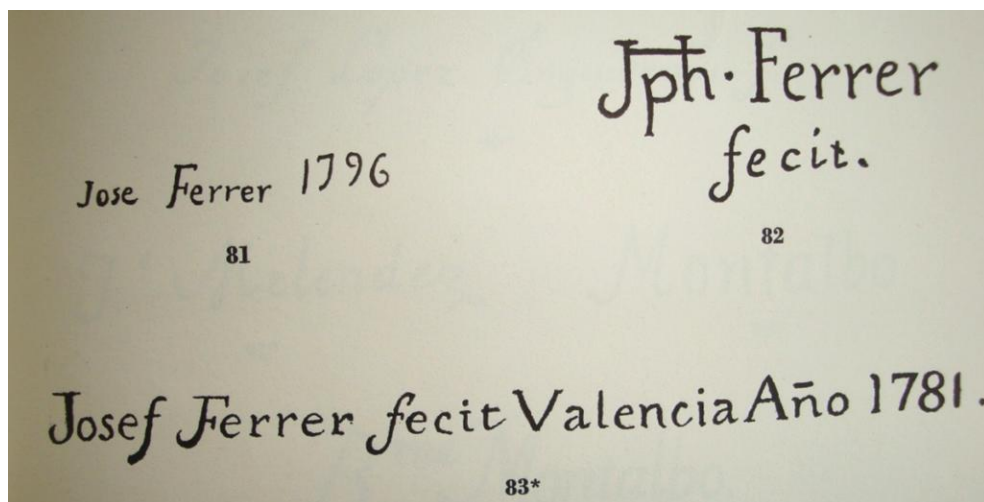
En la antigua colección particular perteneciente al Duque de Valencia, se podían hallar dos *Jarras de flores*, de reducido tamaño, 32 x 21 cm, realizadas al óleo sobre lienzo, que por circunstancias desconocidas estaban adheridos a tablas, probablemente por procesos de restauración extemporáneos. La pareja de jarras estaban firmadas y datadas, «José Ferrer 1796». La composición es sencilla, en una de ellas, la jarra de vidrio tan sólo contiene tres elementos, un clavel, una rosa y una ramita de azahar, al mismo tiempo una flor sobre la mesa remata la modesta compostura. Por descripciones estudiadas, las dos obras, de idénticas características técnicas, eran de composición análoga, en la que sólo se incluían en la composición rosas y un clavel.



Estos datos, así como la fotografía de una de las obras, nos llegan de la mano de Julio Cavestany, gracias al magnífico catálogo<sup>184</sup> que realizó con motivo de la pionera exposición *Floreros y Bodegones en la pintura Española*, celebrada en Madrid en el año 1936.

Más tarde, en el año 1944, Oña Iribarren describe en su laboriosa obra *165 firmas de pintores*, tres obras del pintor<sup>185</sup> con rúbrica, coincidiendo una con la obra aquí descrita y catalogada con el número 81 de la publicación, de la que proporciona los siguientes datos,

81. *Jarra de cristal con flores.*  
Lienzo sobre tabla 0,32 x 0,21.  
Propietario Duque de Valencia.  
V. Cat. Bodg., págs. 101 y 169 (nº 151).



Rúbricas de Joseph Ferrer tomadas por Oña Iribarren de Cuadros de flores y bodegones<sup>186</sup>

<sup>184</sup> CAVESTANY, Julio. *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-40. p. 101, 169.

<sup>185</sup> Las otras dos obras que se mencionan son,

82. Jarrón con flores. / L. 0,55 x 0,40. / Col. Particular. / V. Cat. Bodg., págs. 101.

83. Jarrón con flores. / T. 0,50 x 0,38. / Prop.: Sres. De López Gutiérrez. / V. Cat. Bodg., págs. 101.

de las que no se han obtenido más datos tras las pesquisas realizadas.

OÑA IRIBARREN, Gelasio. *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. Madrid: Palacio de la Biblioteca Nacional, 1944. p. 98.

<sup>186</sup> *Ibid.*

Tras la indagación realizada acerca del paradero de las mencionadas obras, se puede señalar que, tras el fallecimiento de la V duquesa de Valencia en 1983, D<sup>a</sup> María Luisa de Narváez y Macías, realizó una cesión al Estado de su casa-palacio de los Águila en Ávila con todo su contenido, para la creación de un museo<sup>187</sup>. La información facilitada por la familia Narváez nos indica que probablemente las obras se encuentren allí. Actualmente la casa-palacio está adscrita al Museo del Prado y pretende crearse un Centro de Gestión de Depósitos, lamentablemente el proyecto está demorado.



Joseph Ferrer. *Jarra de flores*. Según Cavestany Colección Duque de Valencia

---

<sup>187</sup> El legado fue aceptado en 1985 y posteriormente, en el año 1992, fue adscrito al Museo de Ávila, pero mediante un nuevo convenio de colaboración entre el entonces Ministerio de Educación y Cultura y la Junta de Castilla y León se cambió la adscripción, pasando a estar asignado desde entonces al Museo del Prado. De este modo, este antiguo palacio pasaba a ser la primera sede del Prado fuera de Madrid, siendo destinado a acoger el Centro de Gestión de Depósitos. Las labores para la adaptación a su nuevo uso se iniciaron en 2003, pero han pasado por muchas vicisitudes, incluido un contencioso entre el Ministerio y la empresa adjudicataria que acabó con la rescisión del contrato y la adjudicación a una nueva contratista. También ha habido retrasos a causa del hallazgo de restos arqueológicos romanos, medievales y modernos, resultando todo ello en que en la actualidad las obras no hayan aún concluido.

#### 2.4.6.6. Sexta aportación

Julio Cavestany<sup>188</sup> publicó un artículo, *Pintores españoles de flores*, en la revista *Arte Español*, en el año 1922, en el que entre floreros y bodegones de pintores destacados del siglo XVII y XVIII, resaltó la figura de Joseph Ferrer e ilustró el artículo con la fotografía de una composición floral sobre el suelo realizada por el autor. La imagen está tomada por el fotógrafo J. Roig, sucesor del fotógrafo Juan Laurent y Minier<sup>189</sup>. No se disponen más datos de la obra.



Joseph Ferrer. Flores

---

<sup>188</sup> CAVESTANY, Julio. "Pintores españoles de flores". En: *Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte*. Año XI, tomo VI, número 3, 3er trimestre de 1922, pp. 124-135.

<sup>189</sup> Los herederos del sucesor del fotógrafo J. Roig, Ruiz Vernacci, vendieron el archivo con más de cincuenta mil imágenes, al Ministerio de Educación y Cultura, en 1975.

PÉREZ GALLARDO, Helena; SOUGEZ MÜLLE, Marie-Loup. *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2003.

Éstas son las obras pictóricas, localizadas, que realizó Joseph Ferrer en el área que destacó y queda de forma manifiesta, e incluso reiterativa, que las flores era su temática predilecta. El fin que perseguía el Conde de Aranda, pensionando a Ferrer para cursar los estudios de Bellas Artes en Valencia, se superó sobradamente, y la manufactura alcorense vio reflejada con gran destreza la aplicación de este saber en el oficio cerámico.

#### 2.4.7.- Temas sacros

Para finalizar este capítulo, en el que se recoge la obra artística de Joseph Ferrer como pintor académico, sintetizaremos la labor pictórica que Ferrer realizó de temática histórica y religiosa.

Cabe destacar, que a pesar de ser Académico de Mérito en clase de Pintura con tema que la Junta Ordinaria de la Real Academia de San Carlos le otorgó<sup>190</sup>, no son muchas las obras localizadas en cuanto a ésta temática se refiere y es un número muy escaso el que se conserva.

Podemos enumerar las siguientes obras, mencionadas en obras de referencia historiográfica,

- *Santo Tomás y el Virrey visitando el Hospital General*, pintado al óleo, de dimensiones de vara y media de ancho por una de alto<sup>191</sup>. Según referencian el Barón de Alcahalí<sup>192</sup> y Bénézit<sup>193</sup> en sus respectivas obras, ubican este cuadro en el Museo de Valencia, según Escrivá de Romaní, este óleo fue destruido en el bombardeo de la ciudad de Valencia en 1812, actualmente este lienzo no se encuentra en la colección de la pinacoteca valenciana según la consulta realizada.

- *Jesucristo arrojando del templo á los mercaderes*, nuevamente el Barón de Alcahalí<sup>194</sup> y Bénézit<sup>195</sup> remiten la localización de esta obra al Museo de Valencia, en esta ocasión el cuadro ya mencionado, por ser el

---

<sup>190</sup> Vid. p. 130, *Jesu Christo arrojando del pórtico del templo á los tratantes que le profanaran*. ARASCV. Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, años 1787-1800. Junta General de 6 de diciembre de 1795.

<sup>191</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ; Manuel. *Op. Cit.* p. 241.

<sup>192</sup> ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. 1897. p. 120.

<sup>193</sup> BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 5 París: Gründ, 1999. p. 411.

que le otorgó el título de Académico de Mérito, sí se localiza en el Museo San Pio V de Valencia.

- Pintura mural al fresco de varios Santos de la Orden de los Alcantarinos en la fachada del convento franciscano de Alcora, según referencia José Cornide<sup>194</sup> en su libro de viajes.

El convento de Franciscanos Alcantarinos fue fundado el 4 de junio de 1632, en los años 1734-1748 sufrió reformas y, posteriormente, gran parte del convento desapareció durante la Tercera Guerra Carlista (1872-1876). Actualmente el único testimonio de este convento es la actual iglesia de San Francisco, sita en la calle del Convento.

- Pintura mural en el ábside y las cuatro pechinas, con representación de los cuatro evangelistas, de la ermita del Calvario de l'Alcora. Actualmente se encuentra en muy mal estado de conservación.

- Cristo Crucificado, realizado por encargo para la ermita de San Cristóbal de l'Alcora en 1787<sup>195</sup>, en la actualidad desaparecido, pero conservamos la descripción del Conde de Casal:

*De su arte como pintor tenemos muestra suficiente en el cuadro que, representando la crucifixión del Señor y firmado en el año 1787, se venera en la capilla de la izquierda de la ermita de San Cristóbal de su villa natal. El colorido del mismo nos da la impresión de las pinturas al fresco; las figuras están perfectamente combinadas y los efectos de luz discretamente buscados.*

- Tres cuadros que representan temas del ciclo de la pasión de Jesucristo, según describe Mundina Milallave<sup>196</sup> se encontraban en la ermita del Calvario y eran “*de perfecta ejecución (...) y atestiguan la facilidad y corrección de su notable autor Ferrer*”. En la actualidad están desaparecidos.

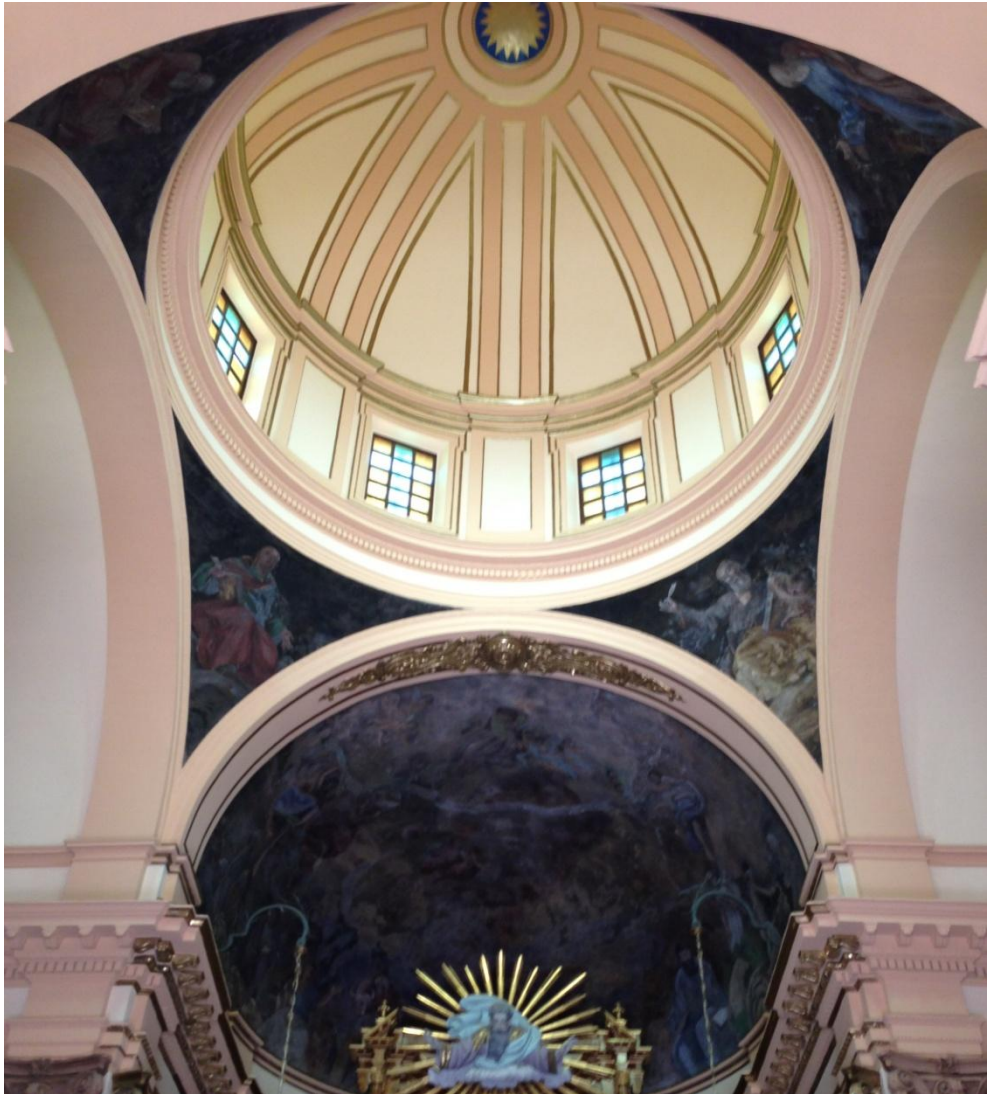
---

<sup>194</sup> ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, Rosario. *Los viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009. p. 272.

<sup>195</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Op. Cit.* p. 240.

PUCHOL TEN, José Manuel. *San Cristóbal de l'Alcora: mito y realidad*. Castellón: Cmykprint, S.L., 2012.

<sup>196</sup> MUNDINA MILALLAVE, Bernardo. *Historia, geografía y estadística de la provincia de Castellón*. Castellón: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1873. Reedición: Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1988. p. 33.



Vista general del ábside y cuatro pechinas de la ermita del Calvario de l'Alcora







Capítulo **3**  
**La cerámica de Ribesalbes:  
La fabricación de loza**



### Capítulo 3. LA CERÁMICA DE RIBESALBES. LA FABRICACIÓN DE LOZA

Ribesalbes, localidad situada a 27 kilómetros de Castellón de la Plana, forma parte de la comarca de la Plana Baixa. Su altitud sobre el nivel del mar es de 172 metros y posee un término municipal de 8,4 kilómetros cuadrados. La población enclavada originalmente en la ribera izquierda de un valle de tierras blanquecinas, excavado por el río Mijares. La etimología de la palabra corresponde a la contracción de dos palabras valencianas *ribes-albes*<sup>197</sup> que lo describen como "el de las blancas riberas".

Limita por el Norte con l'Alcora; y por el Este y el Sur, con el término de Onda, la proximidad con estas dos villas resulta determinante en la historia de Ribesalbes. Ya que las tres localidades, l'Alcora, Onda y Ribesalbes configuran históricamente, el eje principal de la cerámica en la provincia de Castellón, desde el siglo XVIII. Circunstancia ésta que, evidentemente, no es fruto de la casualidad, sino de la causalidad. Pues una serie de condicionantes naturales e históricos las convirtió, de forma indefectible, en núcleos esencial y tradicionalmente cerámicos.

Los estudios relacionados con la instalación de esta nueva factoría, y con ello, la fundación de un nuevo centro cerámico, son exiguos y reducidos. Cabe destacar el hecho que los archivos del municipio y prácticamente toda la documentación, fueron destruidos durante la Guerra Civil española, devastando así el legado histórico de Ribesalbes.

El estudio principal que aquí se plantea se centra en la fábrica que Joseph Ferrer Alminyana, Intendente General y Director de la Real Fábrica de Alcora, fundó en 1780 en Ribesalbes.

La necesidad de estudiar la cerámica de Ribesalbes, y dignificar la producción salida de los hornos de la primera fábrica allí establecida a finales del siglo XVIII, es ineludible por distintas y diversas razones.

---

<sup>197</sup> Cavanilles cuando escribe el nombre del municipio lo hace siguiendo la etimología del nombre, es decir separa las palabras con un guión, *Ribes-albes*. También, José Cornide en su libro de viajes, hace referencia al municipio como *Ribes Albes*, separando el nombre de la población.

ABASCAL, Juan Manuel y CEBRIÁN, Rosario. *Op. Cit.* p. 255 y 272.

### 3.1.- Contexto histórico de la fundación de la manufactura de Joseph Ferrer

La existencia de las “fábricas menores”, “fabriquetas” o “fabriquillas”<sup>198</sup>, es fehaciente y podemos localizar algún dato a cerca de ellas en numerosos documentos que tienen como objeto principal el estudio de la Real Fábrica de Alcora, siendo estos establecimiento, fábricas de cerámica que se implantaron en pueblos cercanos, así como en el mismo Alcora durante la época del X Conde de Aranda como titular. Pero los estudios de cómo proliferan estas nuevas manufacturas son escasos y poco profundos, a excepción de los realizados en las fábricas instaladas en Onda<sup>199</sup>, y sobre todo resta especificar y aclarar qué salió de cada obrador.

Los eruditos, que a lo largo del tiempo realizaron visitas con fines investigadores al municipio de Ribesalbes, lo que se conoce como viajes de estudio o viajes literarios, dejaron plasmado en sus diversos relatos las excepcionales condiciones geográficas y naturales de la zona, así como, comentarios y análisis muy interesantes de este municipio y de lo que allí se hacía.



Detalle, mapa provincias de Castellón y Valencia. Ed. R. Alabern y E. Mabon, 1847

<sup>198</sup> Vid. Capítulo 1, p. 67.

<sup>199</sup> Feliu Franch, J. La cerámica arquitectónica de Onda en el s. XIX. [Tesis Doctoral]. Universitat Jaume I, Castellón, 1998.

Si nos remontamos a finales del siglo XVIII, Antonio José Cavanilles describe en su obra<sup>200</sup>,

130. *Al mediodía de la Alcora y á una hora de distancia se halla Ribes-albes, y media hora de Ribes-albes hácia el poniente Fanzára, uno y otro pueblo á la izquierda del Milláres. (...)*

131. *Un solo monte separa á Fanzára de Ribes-albes, y sus cuevas alargan la verdadera distancia. Desde la altura se descubre este último pueblo, y aunque el piso es pedregoso, sostiene muchos arbustos y plantas, todas conocidas. El rio forma un grande rodeo para buscar las gargantas de aquellos montes, y pasar luego junto a Ribes-albes, que está á la orilla, prolongándose cuesta arriba. Quarenta años hace no pasaban de 30 sus vecinos, y hoy llegan á 130. Algo ha contribuido á este aumento el de la agricultura, (...); pero la principal causa es la fábrica establecida allí por D. Joseph Ferrer, pintor de profesión, dotado de luces para quanto quiere emprender, el qual por sí solo concibió y executó en Ribes-albes una fábrica semejante á la de la Alcora. Se aprovechó de la naturaleza del terreno contiguo á la fábrica, compuesto de arcilla amarillenta, que destinó para materia primera de la obra; y constituyéndose él mismo arquitecto, maquinista y director, levantó el edificio con un taller completo, mejoró la condición de los hornos, y construyó una buena máquina para moler los materiales del barniz. De modo que desde el año 81 en que puso mano a la execución de su proyecto, ha dado tal aumento á la fábrica, que anualmente consume 700 arrobas de plomo, y el correspondiente estaño para barnizar la obra, que vendida por mayor á los cargadores produce más de 9.000 pesos. Esta fábrica ha dado nueva vida al pueblo, y ocupacion á muchas familias, empleándose en ella hasta los niños de diez años. Con estos provechos, y con los que les facilita la agricultura, viven con decencia los del pueblo. (...).*

132. *En este término y en los inmediatos á la Alcora y Onda son freqüentes las minas de excelente arcilla, de que se hace el barro para las fábricas. Los montes son por lo común calizos, bien que hay porciones areniscas, y algunas minas de hierro micáceo ya compacto, y ya reducido á polvos. En los barrancos contiguos a Ribes-albes se hallan masas considerables de marga endurecida de un blanco obscuro, dispuestas en capas desde un dedo de grueso hasta lo sutil de un papel: están muy penetradas de betun, que se da á conocer por el olor fétido que sale frotando algun pedazo: puesto sobre las*

---

<sup>200</sup> CAVANILLES, Antonio J. Op. Cit. Libro 1º, p. 97-98.

*aguas arde, y es insoportable el hedor que exhala. Algunos han creído que es carbón de piedra, sin mas fundamento que arder aquella materia, y aun esto con dificultad. La mucha tierra de que se compone, y el fétido é insoportable olor que despide, la hacen inútil para usos económicos.*

3. *Caminando de Ribes-albes hácia el mediodía á una hora de distancia se halla la villa de Onda. En este camino se pasa el Milláres, (...). Los edificios anuncian un pueblo acomodado y numeroso, que pasa de 1000 vecinos, todos labradores, á excepción de los empleados en la fábrica de loza, semejante pero inferior á la de Ribes-albes.(...)<sup>201</sup>*

A mediados del siglo XVIII, en el año 1754, José Andrés Cornide de Folguera y Saavedra, ilustrado gallego, inició sus viajes por España y Portugal, y a finales de siglo, en el verano de 1797, no sólo visitó Ribesalbes, y por supuesto Alcora y municipios aledaños, sino que se alojó en casa de Joseph Ferrer, a quien describe como *pintor muy inteligente en la perspectiva, hombre muy ingenioso y dueño de la fábrica de loza ordinaria de Ribas Albas [Ribes Albes]*, se puede leer en sus relatos de viajes<sup>202</sup>,

*(...)*

*En casa de este profesor estuve excelentemente alojado y con él pasé el lunes a Ribes Albes, que dista una legua y cuarto de La Alcora.*

*Ribes Albes está a la margen del río Mijares, que es bastante caudaloso y sin puente; pertenece a la Baronesa de su título, de apellido Coll. Es pueblo pequeño pero tiene su iglesita aseada, de tres naves. Goza una porción de huerta a la orilla del Mijares y, en los montes, algarrobos, higueras y algunos olivos.*

*Como Ferrer no se ha empeñado en hacer en su fábrica otras especializaciones que las que conducen a la utilidad, aunque es hombre muy inteligente en el ramo de la alfarería, se ha contentado con platos, tazas, jarras, fuentes, etc., todo común; y aquí he visto que el tamaño de las jícaras que se gastan en las diversas provincias de*

---

<sup>201</sup> CAVANILLES, Antonio J. *Op. Cit.* Libro 2º. p. 100.

<sup>202</sup> ABASCAL, Juan Manuel y CEBRIÁN, Rosario. *Los viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009. p. 255 y 272.

*España se halla en su tamaño en razón de lo que las tales provincias distan de Caracas [sic.], de suerte que las jícaras propias de Cataluña se pueden mirar como de pequeño módulo y las de Andalucía de grande.*

(...)

Un siglo después, Bernardo Mundina<sup>203</sup>, en 1873, nos relata la bondad y fertilidad que proporciona el río Mijares a los cultivos de la localidad y en cuanto a la obtención de materiales para su empresa nos refiere,

(...)

*Es abundante en minas pobres en mineral, pero las hay de muchísima importancia, de tierra de Pipa que da brillantes resultados a la fabricación de loza.*

Previamente nos proporciona el dato, que hay,

*(...) muchas fábricas de loza blanca y algunas tahonas de moler barniz para el vidriado; tiene 1133 habitantes, y la mayor parte se ocupan en la fabricación de loza.*

Escrivá de Romani, no siendo un libro de viajes sino el pilar fundamental en la historia de la Real Fábrica del Conde de Aranda, también nos aporta datos acerca del establecimiento fabril ubicado en Ribesalbes, así como a otras empresas de otras localidades y nos indica como el Conde llamaba de forma despectiva a estas manufacturas, "las nuevas fabriquillas", término con el que llegó a conocerlas todo el país<sup>204</sup>,

*El malestar que las constantes quejas de los artistas contra la dirección de la fábrica originaron, y la no menos crónica rivalidad que entre ellos existía, fueron causas, más que sobradas, de que despedidos algunos, forzosa o voluntariamente, establecieron talleres independientes, que en la misma villa de Alcora, donde se abrieron cuatro, en las inmediatas Ribesalbes, Onda y Val de Cristo, llegaron a hacer seria competencia a la manufactura de Aranda, por los años 1784, 85 y 86. (...)*

---

<sup>203</sup> MUNDINA, B. *Op. Cit.* p. 474.

<sup>204</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Op. Cit.* p. 181-187.



Por último, por ser ya lejano de la acotación temporal objeto de estudio, pero muy interesante por los datos aportados, se hace referencia a los relatos de Carlos Sarthou que en su publicación de principios de siglo XX<sup>205</sup>, en el capítulo dedicado a Ribesalbes, obviamente también hace referencia a los elementos necesarios e imprescindibles para producción de cerámica, agua, leña, y tierra.

(...)

*En su término, cruzado por regulares caminos vecinales, tiene mucho cultivo de secano (viñedos y algarroberales, por lo general, y huertas junto al río Mijares). Abundan los yacimientos metalíferos de minerales pobres. Actualmente se explota con rendimiento uno de esquistos bituminosos.*

*De agua, surten al pueblo tres fuentes cercanas; el Mijáres y su afluente, para el riego. Abundando los yacimientos de tierra de pipa para la fabricación de cerámica y loza fina, hay mucha fabricación de ésta y de azulejos, cuya industria comparte con su vecina Onda.*

---

<sup>205</sup> SARTHOU CARRERES, Carlos. *Op. Cit.* p. 590-592.

### 3.2.- Las manufacturas de loza en Ribesalbes

#### 3.2.1.- La fábrica de Joseph Ferrer, 1780

*Pero la principal causa (del crecimiento de Ribesalbes) es la fábrica establecida allí por D. Joseph Ferrer, pintor de profesión, dotado de luces para quanto quiere emprender, el qual por sí solo concibió y executó en Ribes-albes una fábrica semejante á la de la Alcora.*<sup>206</sup>

Joseph Ferrer trabajaba en la Real Fábrica de Alcora, y pudiera ser por su descontento<sup>207</sup>, de no haber sido nombrado maestro principal de pintura, el hecho que le llevara a formar su propia fábrica de cerámica<sup>208</sup>. Cabe destacar que Ferrer disponía de un talento profesional indiscutible, y docto en todo lo que trabajaba, cuando el Duque de Híjar lo nombró Intendente de su fábrica de Alcora, el 8 de marzo de 1799, dictó que lo hacía "*por sus aptitudes químicas, económicas y artísticas*"<sup>209</sup>, es innegable que Ferrer había demostrado su valía holgadamente como hombre polifacético y gran figura creativa.

La fábrica que ideó, diseñó, construyó y dirigió Joseph Ferrer, se ubicó en Ribesalbes. La elección de esta localidad como emplazamiento para la fábrica en 1780, no fue fruto del azar, ni de la casualidad sino que fueron toda una serie de requisitos que, indudablemente, la Baronía reunía; los que hicieron que se eligiera este asiento.

---

<sup>206</sup> CAVANILLES, Antonio J. *Op. Cit.* Libro 1º, 1795. p. 98.

<sup>207</sup> Hacia finales de la segunda época, período en el que se contrataron técnicos franceses y sajones, con el fin de obtener la fórmula de la porcelana, se crearon tensiones internas con operarios y maestros locales. Entre ellos, Vicente Álvaro y Cristóbal Mascarós, trabajaron también en la fábrica de Joseph Ferrer, aunque luego solicitaron la readmisión en la condal.

<sup>208</sup> COLL CONESA, J. *Historia de la cerámica valenciana*. Disponible en:

[http://www.avec.com/historia\\_de\\_la\\_ceramica\\_valenciana.asp](http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp). Cap. 14, p.181.

<sup>209</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, MANUEL. *Op. Cit.* p. 239



Ribesalbes, 1919. Arxiu Más

Por una parte, los excelentes condicionantes naturales de Ribesalbes, que le facilitaban la imprescindible materia prima, la arcilla, que abundaba en su término, la abundancia de agua, junto a la proximidad de los lugares de extracción de la materia prima, así como de los espacios forestales para la provisión de leña, constituyeron factores determinantes en la elección del lugar. Por otra parte, la existencia de una tradición alfarera, de origen morisco, que le proporcionaba mano de obra experimentada, en la elaboración y cocción del barro.

Y por último, su ubicación geográfica; pues aunque cercana a l'Alcora, la Baronía se situaba fuera de los dominios territoriales del conde de Aranda; y por tanto, escapaba a su jurisdicción. Lo que resultó fundamental para la pervivencia de la fábrica; sobre la que los Aranda no lograron hacer valer su poder, influencias y privilegios. Ofreciendo además su emplazamiento otra sustancial ventaja, dado que la proximidad a la capital castellanense, facilitaba la comercialización de la producción.

Factores éstos que, básicamente, fueron los mismos que, varios años antes, llevaron al conde de Aranda a establecer su Manufactura en l'Alcora, población que formaba parte de su señorío de l'Alcalaten.

Hasta la publicación de los estudios de Eladi Grangel<sup>210</sup>, se fijaba 1781 como el año de la fundación de la fábrica de Ferrer, dato que aporta Cavanilles en su obra en 1795. Un siglo después, Escrivá de Romaní arrastra esta fecha por considerar fidedigno el dato alegado por un autor coetáneo a la fundación. Actualmente se consideraba esta aportación incuestionable por los avales de los dos autores, cabe destacar que Escrivá es considerado el autor de referencia en el estudio de la historia de la Fábrica de Alcora. Es por ello que el hallazgo realizado por parte de Grangel y en consecuencia la rectificación de la fecha de fundación de la primera fábrica de loza fina en Ribesalbes es de capital importancia. Según referencia Grangel, la nueva fecha de fundación de la fábrica es 1780, dato corroborado tras localizar un documento, el contrato que Joseph Ferrer realiza a Jayme Balaguer para trabajar en su fábrica a fecha 14 de agosto de 1780, es por este motivo que considera este año el de fundación del establecimiento fabril.

Se ha contrastado la información y se ha revisado el mencionado contrato en el Archivo Municipal de Alcora, centro que salvaguarda el documento<sup>211</sup>.

La producción que salía de los hornos de la fábrica de Ferrer, fue de calidad excepcional, a ello se deben varios factores, uno de ellos es que durante un tiempo, varios artistas de la fábrica condal trabajaron en ella, entre ellos estaban Vicente Álvaro y los hermanos Joseph y Cristóbal

---

<sup>210</sup> GRANGEL, Eladi. *Museu de ceràmica de l'Alcora: noves adquisicions 1998-2000*. L'Alcora: Ajuntament de l'Alcora, 2000. p.18.

<sup>211</sup> *Vid.* Anexo II Documentación digitalizada. p. 78.

Mascarós<sup>212</sup>, considerados pintores destacados de la Real Fábrica de Alcora, entre otros pintores de la fábrica condal. Este es el principal motivo que conduce a la difícil tarea de catalogar el producto salido de Ribesalbes o Alcora, y discernir su lugar de producción, durante los primeros años de funcionamiento de la fábrica. Son muchas las piezas cerámicas que podría haber sido elaboradas en Ribesalbes pero por cuestiones de reputación y de mercado acaban siendo catalogados como procedentes de Alcora<sup>213</sup>.



Plato género "Alvaro". Anticuario Muñoz Turégano, Valencia

---

<sup>212</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. "Cerámica y Vidrio". En: *Ars Hispaniae - Historia Universal del Arte Hispanico*. Vol. X. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952. p. 296.

SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad. *Op.Cit.* p. 433.

FELIU FRANCH, Joan. *La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*. [Tesis doctoral]. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1998. p. 44.

<sup>213</sup> Es por ello que el Conde de Aranda realiza los trámites pertinentes sobre las marcas de las piezas, con el fin de discernir la procedencia.

Vid. Capítulo 1.3.3.6. p.104.

Otro de los factores, que nos determina que el producto de Ribesalbes fuera de excelente calidad, nos lo describe Cavanilles<sup>214</sup>, las características de la fábrica eran semejantes a las de Alcora, mejorando la condición de los hornos, y construyendo una buena máquina para moler los materiales de barniz.

A la semejante calidad y acabado del producto también se refiere el Conde de Casal en su obra<sup>215</sup>, indicando la diferencia del color del bizcocho, pero advirtiendo la similitud de la producción:

*Aunque no hemos encontrado dato alguno que nos marque las diferencias esenciales que distinguieran las obras salidas de las fábricas de Alcora y Ribesalbes, no podemos menos de anotar la calidad "amarillenta" de la arcilla, que, según Cavanilles, se encontraba como materia prima de la última, mientras que hemos dejado sentado que la loza de la primera era visiblemente "rojiza", como se observa en las piezas que de procedencia indiscutible guardan museos y colecciones, y que la mayor cocción ha podido hacer más o menos intensa.*

*Por lo demás los terrenos de los tres poblados<sup>216</sup> fabriles son semejantes, como parecidas debieron ser sus producciones, por los mismos artifices concebidas.*

En el texto de la obra del Conde de Casal, se hace referencia al peligro que la producción de estas fábricas podía suponer a la fábrica de Alcora y la confusión que podía provocar la semejanza del producto, de ahí que el Conde de Aranda considerara necesario marcar<sup>217</sup> el producto salido de cada obrador:

*Comprendiendo el Conde de Aranda que aquellas fabriquillas, aunque modestas en su origen, podían perjudicar seriamente a la suya, no dejó que el mal se consumara, y sagaz y previsor elevó al Rey Carlos III, en 1786, un memorial bien razonado en demanda de que se hicieran cerrar las fundadas en el mismo Alcora y se mandara marcar*

---

<sup>214</sup> CAVANILLES, Antonio J. Op. Cit. Libro 1º, 1795. p. 98-100.

Vid. p. 170.

<sup>215</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. Op. Cit. p. 183-184.

<sup>216</sup> Escrivá de Romaní hace referencia con los tres poblados fabriles, a Alcora, Ribesalbes y Onda.

<sup>217</sup> Vid. p. 104.

*sus productos a las de Ribesalbes, Onda y Val de Cristo, con objeto de que el público supiera apreciar los salidos de sus talleres.*

Será a partir de 1784, cuando surge la marca de fábrica en la manufactura del Conde de Aranda, siendo la “A”, la que distinguía y diferenciaba el producto realizado en la Real Fábrica<sup>218</sup>, y asimismo obligó el Conde a marcar el producto de cada taller. Ribesalbes estaba situado fuera de la jurisdicción de los Aranda, por lo que la presión ejercida sobre la fábrica de Joseph Ferrer sería diferente, ya que sus obligaciones debían rendirse ante la Baronía de Ribesalbes, cuya Señora Territorial era D<sup>a</sup> Inés Coll, y no ante el Conde de Aranda.

Aun contando de no tener que rendir pleitesía ni obligaciones ante la Casa Aranda por estar la fábrica fuera de los límites territoriales, Ferrer seguía siendo vecino de Alcora y pudiera ser que por haciendas o intereses desconocidos, se viera en cierta manera comprometido con los empeños del Conde. Estos hechos se pueden conjeturar tras la localización de una escritura pública<sup>219,220</sup> ante notario de 1784, en la cual Ferrer otorga poderes a Diego de Alsedo y Llanos, habitante de la Villa de Madrid, como procurador y defensor de,

*pleytos y causas, civiles y criminales, movidos y por mover, así demandando como defendiendo, ante qualquier justicia eclesiasticas o seculares, de qualquiera partes jurisdicción que sean, y ante ellos hago demandas, pedimentos, requerimientos, protestaciones, citaciones y emplazamientos(...)[sic].*

Esta descripción de la prestación que De Alsedo y Llanos debía cometer, y la reseña que el escribano hace de Ferrer transcribiendo y destacando su posesión de la fábrica de Ribesalbes, es lo que induce a presuponer que eran temas relacionados con la manufactura lo que le hacían “contratar” el servicio de un procurador en Madrid, para su

---

<sup>218</sup> Vid. p. 104.

Carta del director de la fábrica al subdelegado y juez privativo de la fábrica, comunicando que se ha adoptado la “A” como marca privativa. Archivo Diputación de Castellón Sec. Doc. Histórica ajena, caja nº 54. Docs. Fábrica conde de Aranda, nº 47.

<sup>219</sup> Poder otorgado, por Joseph Ferrer y Miñana a D<sup>n</sup> Diego de Alsedo y Llanos. Día 13 Octubre 1784. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/56, mano 2, folios 57v – 57 r.

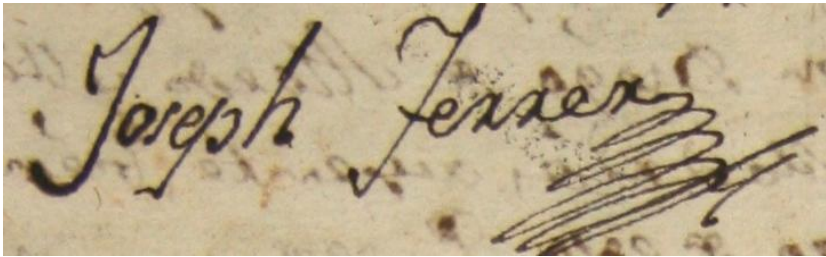
Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 80.

<sup>220</sup> En esta escritura ante notario se ha podido observar la firma de Joseph Ferrer.



defensa, ante las medidas tomadas por el Conde de Aranda a la Real Junta de Comercio.

*Joseph Ferrer y Miñana, Pintor, vecino de la villa de Alcora y habitante en la Baronía de Ribesalbes<sup>221</sup>, ambas cituadas en el Reyno de Valencia, dueño, Director, y Maestro de una Fabrica de Loza fina, que tengo erigida, á mis expensas, en la citada Baronía de Ribesalbes.*



Firma de Joseph Ferrer en la escritura pública ante notario.  
A.M.A. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/56, mano 2, folios 57v – 57 r

En 1799, tras diecinueve años de funcionamiento de la manufactura de Joseph Ferrer, el duque de Híjar lo nombra Intendente de la fábrica de Alcora, suceso coetáneo a la dirección de su fábrica en Ribesalbes. El 8 de marzo de este año Joseph Ferrer es contratado, con una asignación anual de 18.000 reales, con el fin de ejercer todas las competencias artísticas y productivas de la manufactura. Este nombramiento lo hace a instancias de Domingo Mascarós, y se llega al acuerdo con Ferrer que debía trasladar ocho de los doce tornos que tenía en su fábrica, junto con los operarios a la fábrica de Alcora, y que los cuatro tornos restantes debían obrar piezas bastas, además Ferrer debía destruir moldes y por ello sería indemnizado<sup>222</sup>.

Tan sólo dieciocho meses después de su nombramiento como Intendente, en septiembre de 1800, Joseph Ferrer dimitió de su puesto pues no cumplió el pacto<sup>223</sup>. Además, según recoge Ainaud de Lasarte, se le

---

<sup>221</sup> Esta investigación ha propiciado descubrir por vez primera que Joseph Ferrer manifiesta ser habitante de Ribesalbes ante una escritura pública, en el resto de documentos se identifica, tan solo, como vecino (natural) de Alcora. Por lo tanto, en este protocolo notarial cerciora no estar sometido a la jurisdicción del Condado de los Aranda.

<sup>222</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. "Cerámica y Vidrio". En: *Ars Hispaniae - Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. X. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952. p. 303.

<sup>223</sup> *Ibid.*

acusaba de la sustracción de moldes, incluso de esmaltes alcorinos para ser empleados en su fábrica.

Otras noticias son las que aporta Escrivá de Romaní<sup>224</sup> y recoge Todolí<sup>225</sup>, Ferrer estuvo dirigiendo la fábrica hasta al menos 1813, dos años antes de su muerte se documenta que seguía al cargo:

*De un manuscrito en que se hace reseña de la fábrica en 1813, (...), parece desprenderse que continuaba en esa fecha D. José Ferrer dirigiendo la fábrica, por cuanto al hablar de él se dice textualmente: y sigue el día gobernando la fábrica con aquel celo y acierto...<sup>224</sup>*

El hecho real por el que un Intendente imprescindible y de la calidad de Ferrer durara en su puesto tal brevedad será una incógnita difícil de despejar. Pero los motivos por los cuales el duque de Híjar instara a su nombramiento son obvios, en primer lugar el mismo Duque reconocía sus talentos y méritos con sus palabras ya mencionadas, y en segundo lugar, pretendía eliminar la dura competencia que suponía el producto realizado en la fábrica de Joseph Ferrer y el daño que le practicaba en su negocio.

Pero estos hechos no hicieron mella, ya que consta que Ferrer mantuvo su fábrica durante años, al menos hasta 1806 según informa Escrivá de Romaní<sup>226</sup>, según el autor figura un documento de este año en el cual Ferrer firma una compra de loza para su fábrica, se deduce que se trata de una compra de piezas en bizcocho, para ser decoradas en Ribesalbes.

Tras las labor realizada en los archivos documentales, y la revisión de los documentos expuestos, se confiere la relevante e inédita información que, Joseph Ferrer estaba casado con Gracia Alonso, como se puede corroborar en la escritura pública en la que los progenitores de éste, Vicente Ferrer y Vicenta Almiñana, hacen una donación otorgada en 1774<sup>227</sup>, en la que consta que, además de una cuantía económica, le dan una casa sita extramuros, en la calle San Vicente en el arrabal de la Sangre de la Villa de Alcora, por haber contraído matrimonio con Gracia Alonso

---

<sup>224</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Op. Cit.* p. 242.

<sup>225</sup> TODOLÍ PEREZ DE LEÓN, Ximo. *Op. Cit.* p. 204.

<sup>226</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Op. Cit.* p. 241.

<sup>227</sup> *Donación otorgada por Vicente Ferrer y consorte a favor de Joseph Ferrer su Hijo. Día 9 Agosto 1774.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 22/53, mano 1, folios 100v – 102 r.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 67.

hacía unos años y no haberle dado *bien alguno para subvenir, a las preciosas obligaciones del estado nupcial*. De este matrimonio no hubo descendencia, tal y como manifiesta el testamento que ambos dejaron en pública escritura ante el notario Joaquín Salvia en 1802<sup>228</sup>, del cual se puede extraer también, que nombró albacea ejecutor testamentario a Vicente Albaro, maestro de pintura de la Real Fábrica de Alcora, además de Christoval Pallares y Bernardo Saborit, Presbiteros de Alcora, hecho que confirma la estrecha relación entre ambos maestros pintores.

Sin embargo, este no fue el único matrimonio que contrajo Joseph Ferrer, en su partida de defunción<sup>229</sup>, certificada por el Vicario D. Pedro Rodríguez, consta que era consorte de D<sup>a</sup> María Vicenta Bonifaci, natural de Onda<sup>230</sup>, por lo que se deduce que al enviudar<sup>231</sup> Joseph Ferrer en 1807, volvió a contraer matrimonio con la mencionada Vicenta Bonifaci, siendo ella la heredera de su fábrica de Ribesalbes<sup>232</sup>.

Debido a que no existe constancia escrita, respecto a la continuidad de la fábrica del alcorino Joseph Ferrer Almiñana más allá de 1813, se deduce que fue propietario de la fábrica hasta su fallecimiento en 1815, este hecho lo demuestra el documento *Contribución General de 1817 de Ribesalbes*, donde figura su viuda, Vicenta Bonifaci, como arrendataria a Jayme Balaguer de la fábrica de mayor envergadura y con más beneficio del municipio.

---

<sup>228</sup> Testamento otorgado por D<sup>n</sup> Joseph Ferrer y D<sup>a</sup> Gracia Alonso consortes de Alcora. Día 27 Abril 1802. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, folios 51v –54 r.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 92.

<sup>229</sup> Archivo Parroquial de L'Alcora. Libro 10<sup>o</sup> de difuntos 1808-1818.

<sup>230</sup> Al fallecer Joseph Ferrer, Vicenta Bonifaci vuelve a su municipio natal, Onda, como se indica en *Contribución General de 1817 de Ribesalbes*. Tras la consulta realizada al Archivo Parroquial de Onda, sólo se han localizado los tomos de *Índice de Bautismos de 1701-1888*, inscrita en el f.35 r, y el *Índice de Defunciones de 1786-1856*, inscrita f. 52 v. Los índices de matrimonios, así como los volúmenes de registro parroquial, referentes a las fechas motivo de investigación, han desaparecido por motivo de la devastación durante la Guerra Civil española.

<sup>231</sup> Gracia Alonso, fue enterrada el 8 de octubre de 1807. En la partida de defunción consta que existe un testamento posterior al nombrado en le texto *supra*, en el Archivo Municipal de L'Alcora no se hallan protocolos notariales del notario Joaquín Salviá más allá de 1803, y según se indica en la partida de defunción, el testamento se firmó el 16 de julio de 1805.

<sup>232</sup> En la *Contribución General de 1817 de Ribesalbes*, archivo Municipal de Ribesalbes, se atestigua que Vicenta Bonifaci era arrendataria de la fábrica de mayor envergadura y mayor beneficio a Jayme Balguer y Compañía, por la cuantía de 1.000 r<sup>l</sup>.v<sup>o</sup>.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 135.

D.<sup>o</sup> Josef  
 Ferrer  
 121  
 —  
 —  
 —
 
 Día cinco de Diciembre de mil ochocientos quin-  
 ce. Fue enterrado en esta Parroquia de *Ylesia*  
 de Alcora, con entierro general de tres alto,  
 y asistencia de los Religiosos del Convento de la  
 misma, D.<sup>o</sup> Josef Ferrer, Académico de me-  
 dico, con su c.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Maria Vicenta Bonifazi.  
 Dejó para dho entierro doscientos cincuenta  
 pesos, como consta del testamento que otorgó  
 ante D. Joaquín Salvia. Recibió en su  
 última enfermedad los santos sacramen-  
 tos de Penitencia, Viatico, y Extrema Un-  
 cion. De que le refirió el Vicario de la misma.  

 D.<sup>o</sup> Pedro Rodríguez

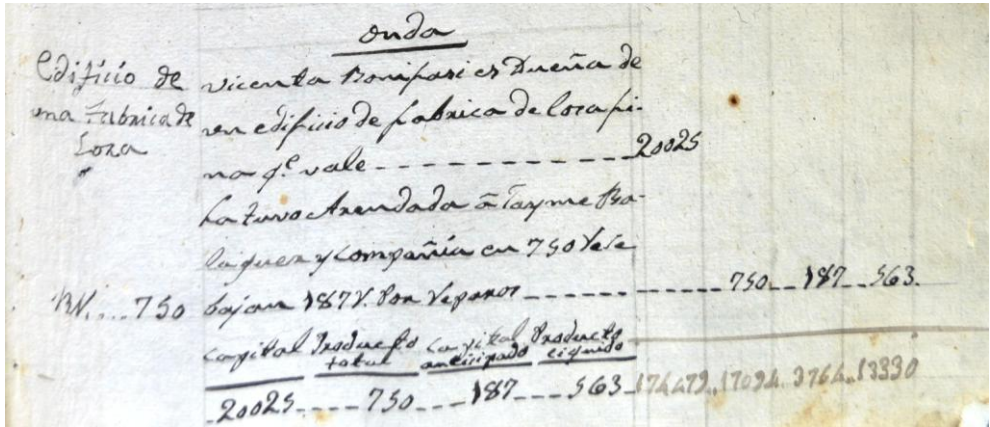
Este fue un famoso pintor y el dho suyo el lim-  
 pio de la Capilla de la  
 esta en la Capilla del  
 Calvario.

Libro 10º de difuntos 1808-1818, registro 121. Archivo Parroquial de L'Alcora

D.<sup>o</sup> Gra-  
 cia  
 Alonso  
 88  
 —  
 —  
 —
 
 Día ocho de Octubre de mil ochocientos siete. Fue  
 enterrada en esta Parroquia de *Ylesia* de Alcora,  
 D.<sup>o</sup> Graacia Alonso, vecina de la misma. Con su c.<sup>o</sup>  
 de D.<sup>o</sup> Josef Ferrer, (con entierro general de tres  
 alto y asistencia de los Religiosos de este Con-  
 vento) Recibió en su última enfermedad los santos  
 sacramentos de Penitencia, Viatico, y Extrema Un-  
 cion. Dejó para dho entierro doscientos pesos, como consta  
 del testamento que otorgó ante Joaquín Salvia, en la  
 Villa de 1805, y otras cosas y quaxenta pesos para  
 una caputana que ordenó últimamente. De que le refirió  

 D.<sup>o</sup> Pedro Rodríguez

Libro 9º de difuntos 1785-1808, folio 274, registro 88. Archivo Parroquial de L'Alcora



Detalle de la Contribución General de 1817 de Ribesalbes, nº 72r, 7º pliego Edificios

### 3.2.1.1.- Laborantes de loza en la fábrica de Joseph Ferrer

Además de los artistas mencionados por otros autores<sup>233</sup>, Vicente Álvaro y los hermanos José y Cristobal Mascarós, se ha podido corroborar el nombre de otros jornaleros que trabajaron en la primera fábrica de Ribesalbes.

Del Archivo Municipal de L'Alcora, se han podido extraer cuatro contratos en los que se firma el acuerdo para trabajar en la fábrica de loza de Ferrer y otros dos documentos referidos a protocolos notariales, de los que se deduce la relación con ésta fábrica, pues se testifica que los implicados son pintores o fabricantes de loza.

- En cuanto al contrato de Jayme Balaguer<sup>234</sup>, firmado el 14 de agosto de 1780, la contrata la acuerda su padre, Ramón Balaguer, de oficio labrador, por ser su hijo menor de edad, ambos naturales de Ribesalbes. Se estipula que éste trabajará en la oficina de rueda, durante un periodo de

<sup>233</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.* p. 296.  
SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad. *Op. Cit.* p. 433.  
FELIU FRANCH, Joan. *Op. Cit.* p. 44.

<sup>234</sup> *Contrata otorgada por Ramón Balaguer a favor de Joseph Ferrer, 14 de agosto de 1780.*  
Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, mano 1, folio 40 r -40 v.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 78.

ocho años, iniciando el 1 de septiembre de 1780 hasta el mismo día de 1788. Como salario se le otorga;

*los dos primeros años un sueldo y quatro dineros por día, los quatro siguientes dos sueldos y ocho dineros, y los dos últimos cinco sueldos de moneda corriente de este Reyno, trabaxando en la oficina, y demas trabaxos que se ofrecieren en la Fabrica aquellas oras que al día son de estilo en la Fabrica de la Villa de Alcora, en cuyo tiempo cumpliendo en el pago de los referidos jornales estará tenido y obligado el expresado Jayme Balaguer mi hijo a obedecer con puntualidad las ordenes, y mandatos del mencionado Joseph Ferrer (...)*

El contrato continua, y la parte concerniente al acuerdo de Ferrer, el escribano transcribe que cuando Jayme Balaguer rinda a diario la mitad de lo que se produce en un jornal regular de la fábrica de Alcora pasará a cobrar el segundo sueldo establecido, y el salario completo lo cobrará cuando produzca el mismo jornal que se produce en la fábrica de Alcora.

Como testigos del contrato aparecen Juan Isquierdo, de oficio Labrador y Joaquín Benedito, Albañil, vecinos de la Baronía. El escribano deja constancia que solo deja firmado Joseph Ferrer el contrato, pues los aceptantes, así como los testigos no sabían escribir.

- Contrato de Joseph Gasch y Gorris<sup>235</sup>, firmado el 12 de marzo de 1781, en el que consta que es laborante de loza y vecino de Alcora, por lo que se deduce que es operario de la fábrica condal. En esta escritura pública se acuerda que Gasch trabajará en la oficina de rueda por tiempo y espacio de nueve años, iniciando ese mismo día del contrato y finalizando en el año 1791, recibiendo un salario de *trece sueldos y dos dineros moneda corriente [sic]* por día trabajado, a lo que se añade que se le dará trabajo todos los días laborables del mes, este salario será pagado de la siguiente forma; el último día de la primera semana de cada mes recibirá la mitad del sueldo mensual, y la ora mitad concluido el mes.

---

<sup>235</sup> *Contrata para trabajar en la Fabrica de Ribesalbes, otorgada por Joseph Gasch y Garces, 12 de marzo de 1781.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, mano 2, folio 7 r – 8 r.

De la misma forma, se acuerda que en caso de que despidan a su padre, Agustín Gasch<sup>236</sup>, de la Fábrica de Alcora, como represalia de emplearse él en la de Ribesalbes, Joseph Ferrer se compromete a admitirle en su fábrica por el mismo sueldo que recibe en la de Alcora.

En el siguiente capítulo de la contrata se especifican que, en caso que la fábrica de Ferrer sea alquilada o pase a otro propietario, el contrato de Joseph Gasch será respetado.

A continuación se detalla que Joseph Gasch, además de trabajar en la oficina de rueda, será su cometido instruir y enseñar a los jóvenes aprendices, y por cada uno que consiga desarrollar su destreza en la *rueda*, con beneplácito de Joseph Ferrer y en comparación con la labor que realizan los del mismo cargo en la fábrica de Alcora, se aumentará el jornal en seis *díneros[sic]* por cada uno de ellos.

Por último, se acuerda que Joseph Gasch en dos meses, contados desde la fecha de la escritura pública, realizará el mismo jornal que hacen los laborantes de la Fábrica de Onda, *ejecutando toda especie de obra que pertenece a dicha oficina de Ruedas [sic]*.

En este documento aparecen como testigos Christoval Pallarés Pbro. (Presbítero) y Joseph Vilar, el escribano, y también firman los otorgantes.

- En el contrato a Chrisostomo Moya para trabajar en la fábrica de Ferrer, firmado el 6 de julio de 1782<sup>237</sup>, se puntualiza que Moya es *también Pintor*<sup>238</sup>, y natural de Alcora, pero habitante en la Baronía de Ribesalbes.

En la escritura pública consta que Moya trabajará en la fábrica de Ribesalbes *en la oficina de Pintor*, por tiempo de seis años, iniciando el 1 de agosto de 1782, finalizando el mismo día del año 1788. El jornal diario de los días trabajados se los pagaba a *nueve sueldos y seis díneros*, los dos

---

<sup>236</sup> Aparece ya en la relación de empleados del 31 de diciembre de 1745, en el periodo 1743-1745, como oficial pintor. Archivo Diputación de Castellón Sec. Doc. Histórica ajena, caja nº 54. Docs. Fábrica conde de Aranda, nº 6.

<sup>237</sup> *Contrata Joseph Ferrer pintor y Chrisóstomo Moya, para trabajar en la fábrica del dicho Ferrer, Día 6 julio 1782.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, mano 3, folios 66 r - 66 v.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 85.

<sup>238</sup> Ferrer firma, y a él se refieren siempre en escrituras y documentos oficiales como *Joseph Ferrer, Pintor*, puntualizando su oficio, puesto que en Alcora era común este nombre, encontrando también, Joseph Ferrer, hornero, carpintero y labrador.



primeros años y los cuatro últimos a *diez sueldos moneda corriente del reyno*, abonados por mensualidades.

Firman como testigos Christoval Pallarés Pbro. (Presbítero), y Vicente Grangel, vecinos de Alcora<sup>239</sup>.

- En 1802, el día 20 de marzo, se firma por pública escritura el contrato de Joseph Ferrer a Joseph Vicent<sup>240</sup>, de profesión fabricante de loza fina, vecino de Ribesalbes. Para trabajar en el ejercicio de Rueda, por tiempo y espacio de nueve años, iniciando el día de la firma y finalizando el día diecinueve de marzo de 1811, ganando de jornal diario *diez sueldos moneda corriente de este Reyno de Valencia*.

Además del oficio de rueda, Joseph Vicent aporta que *en los referidos años despues de haver concluido el jornal me impondré en el Ramo de Porcelana y Pipa en el caso que se trabajare de ello en dicha Fabrica[sic]*. Especificando que la obra producida será *en hechuras y calidad*, como la que hacen los oficiales de la Real Fábrica de loza fina establecida en la Villa de Alcora.

En el tiempo de contrato, Vicent, se compromete a enseñar a los trabajadores que Joseph Ferrer le pidiera; y de este modo, se impone que no se trabajará ni usará un horno de cocer ollas que Vicent tiene en Ribesalbes, ni por él, ni ningún otro operario, durante el tiempo de contrato.

Ferrer, aceptando todo lo convenido en la escritura pública, añade que si el muriera antes de los nueve años estipulados, los sucesores y dueños de su fábrica deberán cumplir el contrato según lo acordado hasta su vencimiento.

Los testigos de la contrata fueron Vicente Grangel, vecino de la Villa de Alcora, y Vicente Arquer, pintor, vecino de la Baronía de Ribesalbes.

- El 5 de septiembre de 1785, Joaquín Garcés, firma un otorgamiento de poderes<sup>241</sup> con un abogado de Madrid con el fin de solicitar al nuncio

---

<sup>239</sup> En la escritura el escribano transcribe *de otra villa* vecinos, refiriéndose a la Villa de Alcora.

<sup>240</sup> *Contrata otorgada por Joseph Vicent en favor de Dn. Joseph Ferrer. Día 20 de Marzo de 1802.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, folios 41 verso - 42 verso.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 89.

<sup>241</sup> *Otorgamiento de poderes de Joaquín Garcés a favor de Joseph López. Día 5 septiembre de 1785.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales. Tomo 23/56, m 3, folios 45 r-45 v.

papal autorización para casarse con la hermana de la que había contraído esponsales de futuro, ya que había fallecido. En esta escritura pública se identifica Joaquín Garcés como, *soltero, pintor de loza fina, natural de la villa del Puerto Mingalbo, Diócesis de Zaragoza, Reyno de Aragón, y residente en la Baronía de Ribesalbes, Reyno de Valencia.*

Es por ello, que a tan solo cinco años de la fundación de la fábrica de Joseph Ferrer, y sin noticia alguna de que existiera ninguna otra, Joaquín Garcés debía ser pintor de loza de esta fábrica.

- El último documento aportado referido a los laborantes de loza relacionados con la fábrica de Joseph Ferrer, es una *Venta otorgada*<sup>242</sup> de una casa en 1787, en la cual uno de los vendedores, Joseph Aguilar Flor, en la escritura pública ante notario dice ser fabricante<sup>243</sup>, vecino de Ribesalbes. Posteriormente, en 1817<sup>244</sup>, se comprueba que sigue figurando como fabricante de loza en la misma localidad.



Detalle de uno de los hornos de la fábrica de Joseph Ferrer, según indicios. Estado actual

---

<sup>242</sup> *Venta otorgada. Día 5 marzo de 1787.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales.

<sup>243</sup> Término que hace referencia al trabajador de una fábrica de loza.

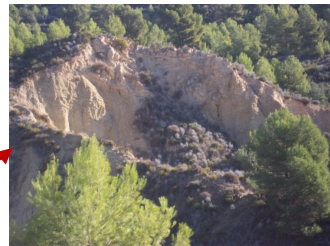
<sup>244</sup> En la *Contribución General de 1817 de Ribesalbes*, Archivo Municipal de Ribesalbes. Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 135.



Vista aérea Ribesalbes



Vista aérea barrio industrial



Mina de arcilla



Fábrica de Joseph Ferrer, según indicios

### 3.2.2.- Otras fábricas de loza en Ribesalbes coetáneas a Joseph Ferrer

Siguiendo con una revisión cronológica de los escasos documentos<sup>245</sup> que referencian la actividad de fabricación de loza en Ribesalbes.

Se localizan tres nombres de alfareros, que desarrollaron su profesión coetáneos al funcionamiento de la fábrica de Joseph Ferrer. En un *libro de difuntos*<sup>246</sup>, que recoge los entierros efectuados, se recopilan tres datos importantes, tres defunciones de niñas ocurridos en los años 1801 y 1802 por distintas causas y que en los registros se recogen la profesión de los padres, alfareros. Los nombres de estos alfareros que aparecen en los libros parroquiales son; Pasqual Albalat, Antonio Benedito y Manuel Bonet<sup>247</sup>.

Esto indica, la posibilidad del funcionamiento de otras fábricas a cargo de los alfareros mencionados, o posiblemente que fueran operarios de la fábrica de Ferrer<sup>248</sup>.

Existe constancia, a fecha 30 de abril de 1802 por escritura pública, el inicio de una nueva fábrica de loza fina, constituida en compañía y sociedad por los labradores, vecinos de Ribesalbes, Juan Ros y Joseph Arzo<sup>249</sup>.<sup>250</sup>. El contrato se firmó por un espacio de tiempo de nueve años, para finalizar en 1811, con el propósito de fabricar y vender loza fina. Durante este tiempo no se podría disociar la sociedad sin consentimiento de ambos.

Se hace constar en el documento que, Juan Ros es quien aporta a la compañía una fábrica que posee en la Baronía de Ribesalbes, esta declaración constata que anterior a 1802 Juan Ros ya tenía en

<sup>245</sup> Cabe destacar la carencia de fuentes documentales que aporten datos a la historia de Ribesalbes, puesto que la mayoría fueron destruidos durante la Guerra Civil española.

<sup>246</sup> Libros sacramentales del Archivo Parroquial de Ribesalbes, de 1795 en adelante.

<sup>247</sup> MARCELO-MARCO V., COLLADO-LOZANO M., NEBOT -DÍAZ I. "Olleros, alfareros y fabricantes de loza en Ribesalbes, entre 1742 y 1817". En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, Vol 51, 5, 269-274.

<sup>248</sup> Cabe recordar que Ferrer disponía de doce tornos funcionando en su fábrica en 1799.

<sup>249</sup> *Escritura de Compañía otorgada por Juan Ros y Joseph Arzo de Antonio de Ribesalbes. Día 30 de Abril de 1802*. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, folios 80 v – 82 r.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 98.

<sup>250</sup> Apellido que tras la consulta en los Archivos Municipal y Parroquial de L'Alcora y Municipal de Ribesalbes, hemos podido ver escrito de la forma Arzo y Arso indistintamente.

funcionamiento la empresa, el dato que se desconoce es desde cuando era propietario. Tan solo se puede citar como dato relevante, que en 1783 en la escritura pública de bodas<sup>251</sup> de Juan Ros, realizada un tiempo después de contraer matrimonio con María Arzo, no aporta mencionado edificio, ni empresa, tampoco lo hace María Arzo, ambos con progenitores labradores.

A la constitución en compañía de Juan Ros y Joseph Arzo, se resalta que, además de aportar el edificio, Ros contribuye con los hornos y demás utensilios y enseres necesarios para trabajar la loza, que atesora en su fábrica, y que por ello no puede exigir a Joseph Arzo el menor interés. Ambos acuerdan que, en caso que tanto el edificio, hornos o herramientas se deteriorasen en el plazo de los nueve años de contrato y no sirvieran para seguir trabajando, se debería reparar o reponer del fondo común de la compañía, se procedería de la misma forma en caso de incendio fortuito; pero si ocurriera algún suceso intencionado o fuera debido a inclemencias meteorológicas, Joseph Arzo no sería obligado a participar en las pérdidas.

Los enseres y herramientas aportados en la fábrica, fueron tasados por Francisco Vilar, vecino de Ribesalbes y *fabricante*<sup>252</sup> de loza fina, y acordaron una cantidad de mil sesenta libras, *moneda corriente del Reyno de Valencia*.

Las aportaciones económicas con el fin de realizar compras de material y pagos de jornal se repartían con la contribución de dos tercios por parte de Juan Ros y un tercio por parte de Joseph Arzo. Con la misma proporción participaban en reparto de ganancias o respondiendo ante pérdidas, cuentas que se liquidaban anualmente.

La escritura pública, relatada por el escribano fue firmada sólo por Arzo, ya que Ros expreso no saber escribir; como testigos asistieron Joseph Vilar, escribano, y Clemente Sanz, labrador, ambos vecinos de Alcora.

---

<sup>251</sup> *Declaración de bienes aportados al matrimonio Juan Ros y María Arzó. Día 1 junio 1783.* Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Agustín Garces. Tomo 9/29, f 35v-36v.

<sup>252</sup> Término relacionado como trabajador en una fábrica de loza, y no como propietario. Se deduce que Francisco Vilar sería un empleado fabricante de loza fina de la fábrica que aportaba Juan Ros.

De los dos documentos notariales mencionados, la constitución en compañía Ros y Arzo, y la escritura de bodas de Ros, se deduce que entre ambos socios debía existir parentesco, siendo probablemente cuñados<sup>253</sup>.

El siguiente documento estudiado que nos referencia la actividad industrial en Ribesalbes se ha localizado en el *Archivo General de Simancas*, se trata del Expediente dirigido a la Junta General de Comercio y Moneda de Madrid en 1815<sup>254</sup>, con número de expediente AGS-CSH-00369-002-00001/00048. Este documento nos deja constancia de, al menos, tres fábricas de loza que hay en activo en el municipio en ese momento, ya que son los propietarios de las mismas, Joaquín Garcés<sup>255</sup> y Benagues, Francisco Arsó y Ramón Bordonan, los que se dirigen a la Junta de Comercio con queja del precio del plomo que compraban para la elaboración de esmaltes, ya que cita que se paga a 50r<sup>r</sup>.v<sup>n</sup>. (reales de vellón) cada arroba como gravamen que se satisface al señor territorial, cuando podría pagarse la arroba de plomo a 25r<sup>r</sup>.v<sup>n</sup>., privilegio que consta en la Real Cédula de 23 de Mayo de 1780<sup>256</sup>. De la misma forma, solicitaban que se les descargara de las elevadas y numerosas tasas que pagaban al señor de la baronía, ya que se pagaba no sólo por establecer la fábrica y el terreno, sino que también por las balsas de purificar, por cada hornada de loza, por el agua, etc., y alegaban que las elevadas cargas que debían satisfacer hacía que no se establecieran fábricas nuevas, o no se pudieran arreglar las que estaban funcionando, algunas de ellas en estado ruinoso, y además de no producir mayor cantidad de loza debido a las tasas por hornada. Este abuso de autoridad por parte del dueño territorial era contrario al sentir de la Casa Real, ya que las

<sup>253</sup> Esta conjetura, adelanta el dato que en 1817 se pueda corroborar la existencia de una fábrica en la que figura como propietario Francisco Arzo Ros. Pudiera ser que la fábrica en 1811 a nombre de Francisco Arzo, ya fuera el mismo propietario, sucesor de la compañía Arzo y Ros.

<sup>254</sup> *Vid.* Anexo II Documentación digitalizada. p. 104.

Este expediente ya fue referenciado por Ximo Todolí en: TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op Cit.* 2002, p. 432-440

<sup>255</sup> Joaquín Garcés aparece como pintor de loza fina en 1785. *Vid.* p. 190-191.

<sup>256</sup> *Real Cédula de su Magestad de veinte y tres de mayo de mil setecientos ochenta, Concediendo a todas las Fábricas de Loza del Reyno el Plomo que necesiten para sus Hornadas, à los precios, y bajo las precauciones que se expresan [sic.]*

Documento que los fabricantes anexaron a la solicitud realizada a la Junta de Comercio.

Actualmente se conserva una copia de esta Real Cedula en el Ayuntamiento de Ribesalbes. *Vid.* Anexo II Documentación digitalizada. p. 71.

intenciones soberanas eran proteger toda clase de establecimientos industriales, con el fin de repercutir en beneficios para el estado.

El expediente se cerró por el Fiscal con el informe de los Directores Generales de Rentas de la Junta General de Comercio y Moneda a favor de los fabricantes de Ribesalbes para que compraran la arroba de plomo a 25r<sup>✓</sup>.v<sup>n</sup>.

Del informe de los fabricantes se extraen datos interesantes, se nombra el Decreto de las Cortes de 1811<sup>257</sup>, y manifiestan que antes de este Decreto los tres fabricantes ya pagaban el canon correspondiente, y que después de esa fecha se establecieron dos fábricas más<sup>217</sup>a las cuales se les obligaba a pagar este canon, esta información aporta el dato que en el año 1815 eran, al menos, cinco las fábricas instaladas en Ribesalbes, de las cuales tres ya estaban establecidas en 1811, sin saber la fecha inicial de fundación.

Se deduce que, la fábrica propiedad de Francisco Arsó, es la que conformaron en compañía en el año 1802 Joseph Arzó y Juan Ros, que tenía como vencimiento el año 1811, siendo este el año en el que pasó a un sucesor familiar<sup>258</sup>. Y que esta misma fábrica, anteriormente a 1802, fue sólo de propiedad de Juan Ros, sin conocer el año de inicio.

Una conclusión fundamental que se extrae, es que no se nombra la fábrica de Joseph Ferrer y se conoce que hasta la fecha de su muerte tuvo en propiedad una fábrica, ya que su viuda la tuvo en arrendamiento tras su fallecimiento. Es por ello, que pudiera ser tuviera arrendado el edificio fábril o simplemente no se mencione<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> El Decreto del 6 de agosto de 1811, es un documento redactado por las Cortes de Cádiz, previo a la Constitución de 1812, donde ya se adelantaba que el principio de soberanía residía en la Nación, en este Decreto se abolía el régimen señorial, célula básica de la organización local, por el cual se eliminaba la potestad de los señores para ejercer justicia y realizar nombramientos administrativos, y el cual pretendía "remover los obstáculos que hayan podido oponerse al buen régimen de aumento de población y prosperidad de la Monarquía española".

<sup>258</sup> Se deduce ser descendiente de la unión de ambas familias Arzó y Ros, como se puede corroborar en el siguiente documento estudiado, la *Contribución General de 1817 de Ribesalbes*, ya que se localiza como Fran<sup>co</sup> Arsó y Ros.

<sup>259</sup> Cabe recordar que el año de este informe coincide con el año defunción de Joseph Ferrer, 1815.



Joaquín Garcés y Benagues, Francisco Arsó, y  
Ramon Bordonan, Vecinos de la Baronía de  
Ribesalbes en el Reyno de Valencia: Sobre  
que se les conceda el plomo que necesiten para  
sus fabricas de loza, por el precio de 25 reales,  
y otras gracias.

1-369-2

Com.  
1815.

Expediente del Archivo General de Simancas CSH-00369-002-00001, 19 de Junio de 1815

El nombre de los propietarios de las otras fábricas, a los que se hace referencia en el expediente de Simancas que se instauran después de 1811, se comprueba gracias a la información aportada por la *Contribución General de 1817*<sup>260</sup>. Es un documento compuesto por pliegos, se conserva en el Archivo Municipal de Ribesalbes, el cual estuvo desaparecido durante años y fue hallado de manera fortuita en la rehabilitación de 1992 del Museo de la Baronía de Ribesalbes, antiguo edificio casa de los barones. Según el propio documento describe, se trata de un cuaderno dividido en tres partes de las riquezas generadas en el pueblo de Ribesalbes durante el año mencionado, las tres partes corresponden con la riqueza territorial, industrial y comercial.

En la parte correspondiente a la riqueza industrial, este documento confirma que:

- Francisco Arsó y Ros<sup>261</sup> era dueño en 1817 de una fábrica de loza fina.

<sup>260</sup> Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 135.

Documento digitalizado con motivo de esta investigación y transferido a los fondos del Archivo Municipal de Ribesalbes para uso de otras investigaciones con el fin de la salvaguarda del documento original.

<sup>261</sup> Vid. nota 258.

- Joaquín Garses (Garcés) mayor era dueño de una fábrica de loza fina.

Como “nuevos” dueños se documenta:

- Jayme Balaguer y compañía, teniendo arrendada la fábrica de loza fina de Vicenta Bonifasi.
- Antonio Vicent y Bonet era dueño de una fábrica de loza fina.
- En líneas distintas y alternadas con los otros nombres de dueños de la fábrica, se nombra a los copropietarios Francisco Albalat, Joseph Vicen y Bonet y Francisco Albalat y Domenech como dueños de una “tercer” (tercera) parte de una fábrica de loza fina.

No se nombra como dueño de fábrica a Ramón Bordonau (Bordonan), que en el expediente de 1815 de Simancas, aparece como firmante propietario, sin embargo, sí aparece en la relación<sup>262</sup> de vecinos con oficio como *fabricante*. Por lo que se deduce que Bordonau pudiera ser socio de Balaguer, estableciendo junto con él, y posiblemente con otros fabricantes, la fábrica de *Jayme Balaguer y Compañía [sic]*.

En el apartado anterior del documento, Riqueza Territorial, en la sección dedicada a *Edificios*, se ha extraído el valor de cada fábrica, así como la estimación del producto, que según describe el texto son “*productos qe. Recogen estilo del País*”. Debido a que el documento es nominal, también se conoce el valor de tasación de las viviendas en las que habitaban, así como si eran poseedores de otras propiedades. Se reflejan los datos concernidos en la siguiente tabla:

---

<sup>262</sup> Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 135. Relación de vecinos y oficios.

Propietario	Valor del edificio: fábrica de loza fina	Valoración oferinas y utensilios	Produjo, ya pagados los jornales	Otras propiedades y su valor estimado
Fran <sup>co</sup> . Arsó y Ros	6.000 RV	1.200 RV	1.071 RV	Casa 1.800 RV Molino 3.750 RV
Joaquin Garses mayor	12.750 RV	452 RV	1.384 RV	Casa 1.350 RV
Antonio Vicent y Bonet	12.750 RV	1.000 RV	1.384 RV	Casa 1.995 RV
Vicenta Bonifassi (Arrendado a Jayme Balaguer y Cia. en 750 RV)	20.025 RV		1.200 RV	Jayme Balaguer casa que habita 675 RV, otra casa 750 RV Ramón Bordonan casa 1.050 RV
Fran <sup>co</sup> . Albalat Josef Vicen y Bonet Fran <sup>co</sup> . Albalat y Domenech	Cada propietario es dueño de 1/3  Valor total 12.150 RV	1.000 RV	1.617 RV	F.A. casa 1.275 RV J.V.B. casa 750 RV F.A.D. casa 4.050RV

Tabla 1. Datos económicos relativos a las fábricas recogidas en la Contribución General, 1817

Por último, se referencia un documento de 1820, hecho público por Todolí<sup>263</sup>, que aporta el interesante dato que Vicente Grangel Mesquida había tenido “una Fábrica de Loza propia por espacio de 20 años en la Baronia de Ribesalbes”<sup>264</sup>. Este documento es un expediente realizado entre 1819 y 1820 en el cual, el duque de Híjar solicita la patente del estampado<sup>265</sup> para su fábrica de la villa de Alcora a la Junta de Comercio.

<sup>263</sup> Expediente de petición de patente del estampado por el duque de Híjar. Archivo General de Simancas, Legajo 372. Valencia. Comercio y moneda. AGS-CSH-00372.

TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Op Cit.* 2002, p.457-466.

<sup>264</sup> Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 181.

<sup>265</sup> El estampado es una técnica decorativa realizada mediante transferencia calcográfica sobre cerámica, es de carácter industrial y permitía el abaratamiento de los costes.

Para ello, en el expediente se incluyeron las declaraciones bajo juramento de testigos que aportaba el intendente director de la fábrica Isidro Escura, por citación del Sindico Procurador General.

Puesto que en el expediente de 1815 no se nombra como propietario a Grangel Mesquida, se deduce que para esta fecha ya no era operativa o era propiedad de otro dueño, es por ello que si nos remontamos veinte años atrás, la fundación de la fábrica de Grangel tuvo que ser anterior a 1794, por lo que fue coetánea a la fábrica de Joseph Ferrer.

Otra hipótesis cuestionada en esta presente investigación es que Vicente Grangel Mezquita hubiera sido socio partícipe de la fábrica de Joseph Ferrer, este indicio se extrae tras la localización de una escritura pública<sup>266</sup> ante el notario Joaquín Salvia, fechada en 1802, en la cual figura una deuda de María Marzal, vecina de la Villa de Alcora, hacia Joseph Ferrer y Vicente Grangel y ésta declara,

*(...) otorgo por la presente que devo à Dn Joseph Ferrer Académico de Merito dela Academia de San Carlos de la ciudad de Valencia y a Vicente Grangel Mezquita Ciudadanos vecinos ambos de esta otra Villa, la cantidad de ciento diez y siete Libras nueve sueldos y siete dineros moneda corriente de este Reyno de Valencia, precedente del valor y precio de Diez y seis cajones de Loza fina que me vendieron dela Fabrica que los mismos tienen establecida enla Baronía de Ribesalbes de este propio Reyno, y se llevo mi hijo Crescencio Nebot (...) [sic]*

El protocolo notarial deja constancia que en 1802, Ferrer y Grangel tenían establecida en compañía o similar una fábrica establecida en Ribesalbes. Otro dato a destacar, Vicente Grangel mantenía relación laboral con Ferrer puesto que es en varias ocasiones las que firma como testigo en su actos notariales. Al respecto, no se ha localizado documento

---

Con esta técnica decorativa se realizaron diseños que desarrollaban el estilo imperio, paralelamente se efectuaron ornamentaciones en reflejo dorado pálido, así como piezas blancas elaboradas en tierra de pipa.

Esta técnica era conocida desde el siglo XVIII y se empleó en fábricas inglesas, Wedgwood, pero la Real Fábrica de Alcora fue el primer centro fabril que lo desarrolló en España, haciendo uso de ella hasta finales del siglo XIX.

<sup>266</sup> *Obligación otorgada por Maria Marzal e favor de D<sup>n</sup> Joseph Ferrer y Vicente Grangel. Día 26 Mayo 1802. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Joaquín Salvia. Tomo 28/68, f 95v-96r.*

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 102.

alguno más que acredite la relación corporativa entre ambos. No se conservan en el Archivo Municipal de L'Alcora, protocolos, ni escrituras públicas, firmadas ante notario en la Villa de Alcora más allá de 1802. El periodo cronológico que abarca esta investigación finaliza con el deceso de Joseph Ferrer en 1815.

El establecimiento de la fábrica de Ferrer, fue la génesis de una riqueza sustentada en la producción de loza, que sus coetáneos y posteriores manufacturas, perpetuaron con los años hasta convertirlo en una industria sobresaliente del sector cerámico actual. En la vertiente artística de la producción cerámica, actualmente, Ribesalbes cuenta con cinco talleres artesanales que recuperan el modelo de producción y decoración del siglo XVIII y XIX, siendo; Cerámicas Crespo, Ceràmica Artística Ted'or, L'antic Alfara D'en Solsona, Ceràmica Artístiques Albalat y Alfarería Ceràmica Juan A. Cano.

### 3.3.- La producción de loza fina

El producto que en Ribesalbes se produjo era loza fina decorada o pipa. Esta cerámica se caracteriza por ser de calidad superior, siendo la loza una cerámica blanda opaca, no vítrea, esmaltada para darle mayores propiedades y más próximas a la deseada porcelana<sup>267</sup>, pero no es translúcida ni ofrece un sonido como el de éste material. La temperatura de cocción de la loza fina es de aproximadamente 1000-1150°C.

#### 3.3.1.- Origen de los materiales. Autoabastecimiento

##### 3.3.1.1.- Las minas de arcilla

Ribesalbes se ubica en el Valle del Mijares, que se encuentra en la cuenca de Ribesalbes-Alcora. Dicha cuenca originada en el Terciario se encuentra al Oeste de la Plana de Castellón, en el sector Sudeste de la Rama Aragonesa de la cadena Ibérica. En el tránsito Eoceno-Oligoceno, las fallas extensionales del rift Mesozoico fueron reactivadas como fallas inversas a causa de la compresión alpina y posteriormente, durante el Neógeno (Mioceno medio), volvieron a actuar como fallas normales dando lugar de nuevo a cuencas de tipo graben<sup>268</sup>. La cuenca de Ribesalbes-Alcora está relacionada con el rift que se desarrolló durante el Neógeno en el Mediterráneo Occidental y los materiales se disponen en un graben<sup>269</sup> complejo condicionado por fallas de dirección Estenordeste-oestesudoeste.

Estas singularidades geofísicas caracterizan la materia prima objeto de este estudio.

---

<sup>267</sup> La loza surge y se extiende como material cerámico empleado en vajillas y objetos de uso doméstico y decorativo en uno de los tantos intentos que hubieron en producir porcelana china.

<sup>268</sup> SIMÓN GÓMEZ, José Luis. *Compresión y distensión alpinas en la Cadena Ibérica oriental*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), 1984.

<sup>269</sup> Un graben es una fosa tectónica limitada por una serie de fallas escalonadas. Una depresión respecto a su entorno.

Actualmente Ribesalbes tiene una clara vocación industrial, en la que su tierra, la arcilla, ha sido el elemento que dio lugar al resurgimiento económico del municipio, y la cerámica artística y la loza, el producto que el artesano ha ejecutado con ella.

Su tierra, es una arcilla amarillenta o blanca oscura, tal y como el botánico Cavanilles describe en su obra<sup>270</sup>,

*En los barrancos contiguos a Ribes-albes se hallan masas considerables de marga endurecida de un blanco obscuro, dispuestas en capas desde un dedo de grueso hasta lo sutil de un papel...*

La arcilla es un material natural compuesto fundamentalmente por minerales de granulometría fina, que presenta generalmente un comportamiento plástico con contenidos apropiados de agua y que endurece tras el secado o cocción<sup>271</sup>. Es por ello que los minerales que componen la arcilla son los que proporcionan las distintas características según su porcentaje en el contenido.

Las arcillas de cocción blancas tienen contenido inferior al 3% en peso de óxidos de hierro, este óxido es el que caracteriza el color rojizo en otro tipo de arcillas; siendo su contenido mayoritario los silicatos del grupo de la caolinita o de las kanditas, como producto de alteración de feldespatos y otros aluminosilicatos cuyo origen suele ser sedimentario. También la coloración blanca de las arcillas puede ser debida a que la presencia del hierro no esté en forma de  $Fe_2O_3$ , sino de gohetita ( $FeO(OH)$ ), de color amarillento.

Esta es la característica que determina las arcillas objeto de estudio, el color blanquecino de la loza producida en Ribesalbes, se debe a su menor contenido en óxido de hierro o bien a que el hierro se encuentra en forma de gohetita.

---

<sup>270</sup> CAVANILLES, Antonio J. *Op.Cit.* p. 100.

<sup>271</sup> Definición de Arcilla propuesta por Guggenheim, S; Martín, R.T. y aceptadas por los comités de nomenclatura de AIPEA (Asociación Internacional para el estudio de las arcillas) y CMS (Clay Mineral Society).

GUGGENHEIM, S; MARTÍN, R.T. "Definition of clay and clay mineral: Joint report of the AIPEA nomenclature and CMS nomenclature committees", En: *Clays and Clay Minerals*, Vol. 43, No. 2, 255-256, 1995.





Yacimiento de arcillas en la zona arqueológica de Ribesalbes

La zona de donde se extraía la tierra, nos la sitúa Cavanilles<sup>272</sup> en su obra,

*D. Joseph Ferrer, (...) concibió y executó en Ribes-albes una fábrica semejante á la de la Alcora. Se aprovechó de la naturaleza del terreno contiguo á la fábrica, compuesto de arcilla amarillenta, que destinó para materia primera de la obra;*

Este dato que aporta Cavanilles se ha sentado por los especialistas que han abordado el tema, pero lo que se desconocía hasta el momento, es que Joseph Ferrer también utilizó tierras de la mina ubicada en una heredad propiedad de Domingo Villalba, labrador, situada en la partida de las Balsas Estancadas en el término de Fanzara. Este aportación se extrae de la escritura pública del poder otorgado por Joseph Ferrer en

---

<sup>272</sup> CAVANILLES, Antonio J. *Op. Cit.* Libro 2º. p. 100.

favor de Joaquín Benedito<sup>273</sup>, a fecha 14 de agosto de 1780, para conferirle a Benedito, albañil, vecino de Ribesalbes, poderes de representación para tratar con Domingo Villalba para que solamente Ferrer pudiera extraer tierra de la mina mencionada, a cambio, se comprometía a pagar y satisfacer la cuantía que se estableciera con Villalba y además indemnizar los perjuicios que se pudieran ocasionar de la extracción de la tierra. Siendo testigos de la escritura Juan Ysquierdo y Ramón Balaguer, labradores y vecinos de la Baronía.

### 3.3.1.3.- El esmalte

El esmalte es una capa vítrea con la que se recubren las piezas bizcochadas con el fin de impermeabilizar el material, además de conferirle un acabado estético y decorativo y con voluntad de imitar el acabado de la porcelana.

Los componentes principales del esmalte son:

- cuarzo ( $\text{SiO}_2$ ) como compuesto generador de fase vítrea mayoritario, se empleaba arena extraída de las canteras de Ribesalbes ubicadas en la ribera del río Mijares.

- plomo, en forma de compuesto salino que actúa como fundente, ya que el cuarzo necesita una elevada temperatura para fundir, alrededor de  $1450^\circ\text{C}$ . Es por ello que en composición del esmalte podía añadirse entre un 40-60% de mineral de plomo consiguiendo bajar las temperaturas de fusión entre  $750\text{-}1000^\circ\text{C}$ . Para ello, el plomo se compraba como materia prima en forma de mineral (galena,  $\text{PbS}$ ) y se pagaban aranceles regulados por Real Cédula para asegurar la prosperidad de la industria del país<sup>274</sup>.

- estaño ( $\text{SnO}_2$ ), empleado como opacificador, convirtiendo el barniz transparente plúmbico en esmalte blanco. El óxido estannico era el opacificador más eficaz, consiguiendo esmaltes fuertemente opacos con

---

<sup>273</sup> Poder otorgado por Joseph Ferrer en favor de Joaquín Benedito, Día 14 Agosto 1780. Archivo Municipal de L'Alcora. Protocolos Notariales Cristóbal Tarragó. Tomo 23/55, mano 1, folio 40 v - 41 r.

Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 80.

<sup>274</sup> Vid. p. 181 y AGS-CSH-00369-002-00001/00048, Vid. Anexo II Documentación digitalizada. p. 104.

una adición entre el 8 y el 10%, si se quería conseguir esmaltes semi-opacos se añadía entre el 4 y el 7%. La opacidad de los esmaltes es debida a la reflexión, refracción y dispersión de la luz al incidir sobre los cristales de estaño dispersos en la matriz vítrea plúmbica, ya que no existe disolución del material puesto que perdería la efectividad.

En adiciones entre el 4 y el 7% produce esmaltes semi-opacos, y entre el 8 y el 10%, fuertes opacos.

Estos son los principales componentes del esmalte que se aplicaba, aunque existían otros aditivos que se añadían a la composición química de los esmaltes con distintos fines, bien como estabilizantes o colorantes, entre otros.

En los documentos históricos y libros de viajes nos proporcionan noticia de ciertos datos relacionados con los materiales empleados en los esmaltes en Ribesalbes.

El botánico Cavanilles describe en su obra<sup>275</sup>,

*anualmente consume 700 arrobas de plomo, y el correspondiente estaño para barnizar la obra, que vendida por mayor á los cargadores produce más de 9.000 pesos.*

Pascual Madoz, en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*<sup>276</sup>, nos aporta el dato concreto de la existencia en 1849 de 12 fábricas y 4 tahonas de barniz.

Poco después, Mundina Milallave en 1873, en *Historia, Geografía y Estadística de la Provincia de Castellón*<sup>277</sup>, anota en el espacio dedicado a Ribesalbes en el que menciona, entre otros datos, los edificios destacables del municipio y relata;

*muchas fábricas de loza blanca y algunas tahonas de moler barniz para el vidriado; tiene 1133 habitantes, y la mayor parte se ocupan en la fabricación de loza.*

---

<sup>275</sup> CAVANILLES, Antonio J. *Op. Cit.* Libro 1º, 1795. p. 98-100.

<sup>276</sup> MADDOZ, Pascual. *Op. Cit.* Vol XIII. p. 468-469.

<sup>277</sup> MUNDINA MILALLAVE, Bernardo. *Op. Cit.* p. 473-474.

### 3.3.1.4.- Combustible

Gran parte del término de Ribesalbes se halla poblado de grandes extensiones de bosque en donde las especies predominantes son las pináceas, las fagáceas y, en general, arbustos de bajo monte.

Para el funcionamiento de los hornos empleados en la cocción de la cerámica, los de tipo árabe, era necesario el acopio de grandes cantidades de combustible y para ello se empleaba leña, en menor medida madera y en mayor cantidad maleza o "malea"<sup>278</sup>, proveniente de los arbustos y matorrales de las laderas de las montañas, entre las especies más usuales estaba el romero, tomillo, coscoja, carrasca, enebro, etc.

De la provisión del combustible se encargaban los cortadores de maleza o "talladors de malea", oficio hoy desaparecido por cuestiones obvias, acostumbraban a ser vecinos de pueblos cercanos que complementaban la economía doméstica con estas labores. Eran jornadas muy duras por distintas cuestiones, por el desgaste físico, por la dificultad de acceder a tierras yermas y laderas agrestes con el calzado inadecuado de suela de esparto y atado con cintas, por las herramientas rudimentarias, poco más de una azada, y cabe sumar la acción antrópica, ya que la escasez de esta vegetación de monte bajo era cada vez mayor, y con esto las distancias a cubrir para realizar una jornada fructífera eran superiores.

Una vez cortados los arbustos, se juntaban en grupos de dos o tres para hacer manojos o gavillas que se ataban con cordel de esparto, éstas se transportaban hasta la fábrica a lomos de animales, normalmente de mulos o burros. Esta tarea la realizaban los mismos "talladors de malea" o en ocasiones eran "leñateros" los que efectuaban las labores del transporte, acostumbraban ser pequeños agricultores que disponían de caballerías u otros animales y así completaban sus ingresos.

A principios del siglo pasado, hacia el año 20, empieza a realizarse el transporte con vehículos, lo que hizo que cada vez las zonas de colecta fueran cada vez más lejanas y con ello el monte estuviera más y más árido, esto produjo un aumento en el coste hasta unos niveles que hicieron

---

<sup>278</sup> Término empleado localmente para referirse al combustible empleado en los procesos de cocción de los hornos árabes.

buscar alternativas combustibles, pero se tuvo que esperar hasta la década de los 60, momento en el que se introduce el horno túnel de fuel-oil y con ello el despegue de la industria cerámica.

### 3.3.1.5.- El agua

Uno de los recursos necesarios en la producción de cerámica es el agua, y en Ribesalbes era abundante en el momento de la fundación de la nueva fábrica de Ferrer. Tal y como Carlos Sarthou relata en su obra<sup>279</sup>; "*De agua, surten al pueblo tres fuentes cercanas; el Mijáres y su afluente*<sup>280</sup>, *para el riego.*"

Una de las tres fuentes a las que hace referencia es la conocida como fuente de los Tres Chorros, localizada en el barrio arqueológico industrial, próxima a la fábrica de Ferrer. Al pie de la fábrica el barranco de las Estañadas, otro punto próximo del que abastecerse de agua, y como no el río Mijares, pero como bien podemos leer en la cita anteriormente mencionada, era fundamentalmente para el riego.

El río Mijares es capital en los regadíos de la Plana, corriente fluvial aprovechada al máximo pues no vierte agua al mar, y cuenta con diversos embalses y presas.

Los *Fueros de Valencia*, conjunto de leyes que rigieron el Reino de Valencia desde 1261, y en el que se rige el principio jurídico de la naturaleza pública del dominio de los ríos y de la distribución del caudal para el uso de regantes y usuarios, "*Tos los flums e ls ports de les aygües dolces o de la mar són públichs e comuns a tots*", actualmente sigue en funcionamiento en la resolución de conflictos en el uso de las aguas de regantes por medio del dictamen del *Tribunal de las Aguas*.

El río Mijares ha sido siempre objeto de pugna por las diferentes poblaciones interesadas en sus aguas<sup>281</sup> y Ribesalbes también participó en ello en varias ocasiones. Anterior a la fecha de interés en este estudio, son

---

<sup>279</sup> SARTHOU CARRERES, Carlos. *Op. Cit.*, p. 590-591.

<sup>280</sup> Hace referencia a la Rambla de la Viuda.

<sup>281</sup> GARCIA EDO, Vicente. *Derechos históricos de los pueblos de La Plana a las aguas del río Mijares*. Castellón: Diputació de Castelló, 1994.

dos ocasiones<sup>282</sup> en las que la localidad es denunciada por apropiación del agua por las cuatro villas<sup>283</sup> que gozan la legitimidad del agua en La Plana. Posteriormente, ocurrieron también varios litigios, siendo el más controvertido el resuelto en 1798<sup>284</sup> a favor de las cuatro villas que interponían la demanda por la misma causa.

En el documento de octubre de 1797<sup>285</sup>, con motivo del pleito contra la baronía de Ribesalbes, se describe el reconocimiento del río Mijares. En el término de Ribesalbes se refieren tres acequias<sup>286</sup> anteriores a la controvertida; la principal acequia descrita, es la conocida como acequia de Ribesalbes, y la detalla de tres palmos de ancha y tres de profunda que proviene de un azud del término de Fanzara entra por el pueblo por la partida de Valderán, regando la huerta de la Rinconada, atraviesa el pueblo y sale por la partida de Chapalau y llega hasta el término de Onda, la partida de los Moros donde hace una balsa.

Es por ello que se deduce que los tres puntos posibles de abastecimiento de agua para la elaboración de la loza blanca de Ribesalbes; la fuente de los Tres Chorros, el barranco de las Estañadas y, siendo el mismo río Mijares la fuente de agua más importante.

### 3.3.2.- El proceso de fabricación

El proceso de fabricación de los productos cerámicos se desarrollaba en las siguientes fases:

#### 3.3.2.1.- Preparación de las pastas

El principal componente de las pastas cerámicas es la materia básica arcillosa. Ésta exige un procedimiento de elaboración *a priori* con el fin de conseguir un material de características específicas para ofrecer el resultado deseado al ceramista. El único cambio en la elaboración de las

---

<sup>282</sup> 1670 y 1722. En ambas ocasiones se pretendía hacer una acequia desviando el agua del Mijares, hecho que fue prohibido por la autoridad capacitada.

<sup>283</sup> *Ibid.* p. 25.

Burriana, Castellón, Villareal y Almazora, son las poblaciones que desde el siglo XIII monopolizaron el uso de las aguas del Mijares.

<sup>284</sup> *Ibid.* p. 77, 248-258.

<sup>285</sup> Archivo Municipal de Villarreal.

<sup>286</sup> Las otras dos acequias referenciadas son de menos tamaño y por la descripción del curso no habrían abastecido de agua a la zona fabril.

pastas a lo largo de los siglos, ha sido la incorporación de maquinaria que facilita el proceso, siendo el guión de la preparación el mismo.

Una vez traída, al taller, la *tierra* de las minas al pie de la fábrica, con su color característico amarillento, se sometía a su preparación. Se iniciaba eliminando cualquier piedra o material extraño, y se extendía en las eras donde se molía con el paso de un cilindro de piedra, llamado rulo, hasta transformar toda la tierra en polvo. Una vez triturada la tierra se mezclaba con agua formando un barro muy líquido, "barbotina", y se dejaba en unas balsas con el fin de decantar el barro, éste se trasladaba a otra balsa situada en un nivel inferior dejando en el fondo todos los materiales gruesos y pesados. La suspensión de barro se iba pasando de balsa en balsa y por decantación se eliminaban todos los materiales no deseados<sup>287</sup>, finalmente se pasaba por un tamiz para eliminar materiales de baja densidad o que flotarían en el proceso de decantación, y en la última balsa se dejaba reposar durante días para que el barro sedimentara, de esta manera, eliminando el agua en exceso se recuperaba la arcilla, que se oreaba hasta aumentar su plasticidad, alcanzando un estado llamado "dureza de cuero" que facilitaba el transporte a los depósitos y así se conservaba durante la temporada de trabajo<sup>288</sup>. Una vez preparada la arcilla se añadían el resto de elementos para conformar la pasta cerámica.

En el momento de su utilización, para que el barro tuviera la firmeza correcta para ser manipulado se le restaba el exceso de humedad, para ello el trabajador lo colocaba "al pany", es decir, disponía el barro sobre una pared de escayola que se encargaba de reducir la humedad al gusto del alfarero. Una vez la saturación de agua era la adecuada se sometía el barro al amasado en unas mesas o bancos, con el fin de conseguir una textura fácil de trabajar, plástica, suave y homogénea.

La pasta cerámica o barro, además de los elementos plásticos, como es la arcilla en sí y el caolín, contenía, y contiene otros elementos que le aportan las características necesarias para poder ser modelada y para concluir el proceso de cocción, que son; los desgrasantes o elementos magros, y los fundentes.

---

<sup>287</sup> Estos materiales no deseados podrían producir el agrietamiento del producto cerámico al secarse, o su explosión en la cocción.

<sup>288</sup> Cabe destacar que las labores de preparación del barro se realizaban principalmente en la temporada de verano.



Los desgrasantes son materiales arenosos que reducen el exceso de plasticidad, debido a que no retienen agua, y hace que disminuya la retracción o merma de la pasta en el proceso de secado, así como facilitar el proceso de cocción. Los materiales más utilizados como desgrasantes son la arena de cuarzo o sílice, el feldespato potásico, que da transparencia a la pasta cerámica, la chamota, que procede de piezas rotas o defectuosas que se pulverizan añadiéndose a la arcilla y este material no se contrae al volverse a cocer, o restos orgánicos pulverizados, como paja, plumas o huesos, que al cocer las piezas consiguen dejar huecos que permiten el ajuste del espacio intersticial de las partículas.

Los fundentes se añaden a la pasta con el fin de reducir la temperatura necesaria de cocción ya que bajan el punto de fusión del material. Son los elementos que durante el proceso de cocción favorecen la fusión de los minerales que componen la pasta cerámica dando lugar al material cerámico. El principal fundente es el feldespato, también lo es la mica, la cal, los fosfatos, el vidrio pulverizado y las arcillas ferrosas y calcáreas.

### 3.3.2.2.- Conformado de las piezas

Las arcillas se modificaban y las pastas se preparaban según el tipo de producto que se quería producir, y con el fin de obtener los mejores resultados, se adaptaban al tipo de técnica utilizada para la conformación de las piezas. Las técnicas empleadas para el conformado eran básicamente tres:

#### *Modelado directo de la arcilla sobre el torno o rueda de alfarero*

Como bien se sabe, el torno es una herramienta del artesano alfarero que le sirve para crear una pieza cerámica partiendo de una porción de pasta cerámica amasada, llamada pella. La función principal del torno es proporcionar fuerza centrífuga a la pella colocada en el centro de la rueda, debe estar bien centrada y se le hace girar a un mínimo de revoluciones para comenzar a adquirir la forma que, presionando con las manos y maestría proporciona a la masa de barro la forma deseada.

En numerosas ocasiones, en los talleres que nos ocupa el estudio, se empleaban "terrajás" para conformar las piezas. La terraja es una pieza, normalmente elaborada en madera, con la forma del perfil, esta pieza se

acercaba a la pella trabajada y con la ayuda del torno y ejerciendo la debida presión, es capaz de reproducir la generatriz de la superficie exterior o interior de la pieza.



Grabado A. Brongniart, 1877. Elaboración de pieza cerámica a torno

*Modelado mediante la técnica de apretón o modelado por presión manual con la ayuda de moldes de escayola*

Con el fin de obtener piezas exactas e idénticas, se parte de un molde y mediante la técnica del apretón se pueden conseguir, además, que éstas sean lo más finas posibles. Para ello se realizaban planchas grandes y finas de barro mediante el empleo de rodillos o prensas, y estas planchas se ponían sobre el molde, y con las manos se acomodaba el barro al molde

con cuidado de no desgarrarla, mediante piezas de madera o herramientas de modelar, se oprimía al molde reproduciendo perfectamente toda la impronta y forma de este, y por último se cortaba el exceso de la plancha. Una vez seco, con una textura tipo cuero, se separaba del molde, se repasaba, y si era necesario y el modelo lo requería, se añadían los detalles complementarios mediante barbotina.



14.- Preparación de la pasta en placas, moldeado de piezas y aplicación de guarniciones.

Grabado publicado por Alexander Brongniart, 1877. Conformado con moldes

### *Colado de molde de escayola*

Otra técnica empleada en la elaboración de piezas cerámicas con moldes consiste en la técnica de la colada de barbotina o mezcla de arcilla en agua.

En la técnica de la colada, los moldes estaban realizados en materia porosa, normalmente escayola, de manera que se llenaban de barbotina que permanecía en ellos durante cierto tiempo, y el material de los moldes

absorbía el exceso de agua de las paredes. Una vez pasado el tiempo oportuno, los moldes se vaciaban y una capa de arcilla se deposita sobre las paredes del molde. La arcilla sobrante se eliminaba; para efectuar el desmoldado se esperaba a que se hubiera endurecido en parte.

Este método tiene la ventaja de permitir la fácil repetición, al mismo tiempo que la elaboración de piezas de paredes de extrema delgadez y finura, así como de extraordinaria uniformidad.

### 3.3.2.3.- Secado

El secado es el proceso durante el cual la composición arcillosa pierde una gran cantidad de su contenido en agua, disminuyendo aproximadamente un 10% del volumen<sup>289</sup>, dando a la pasta un aspecto más compacto, es una fase denominada "estado de cuero". Este proceso es necesario, ya que si la pieza se cociera directamente en su estado húmedo, la pérdida brusca de agua, y por consiguiente de volumen, produciría alabeos o resquebrajamientos, y en el peor de los casos roturas por choque térmico. Es por ello, que el secado se realizaba<sup>290</sup> de forma lenta, gradual y controlada, directamente al aire, colocando el producto sobre repisas bajo techumbre o en un ambiente apropiado de temperatura constante. En esta fase las piezas adquieren una tonalidad más clara y deben manipularse con extremo cuidado pues son muy frágiles.

### 3.3.2.4.- Primera cocción

El objetivo principal de la primera cocción o bizcochado es transformar los productos cerámicos crudos en productos con unas determinadas características de dureza, tenacidad, resistencia química y mecánica, así como estéticas, que hacen que se puedan utilizar para el fin para el cual se han diseñado.

---

<sup>289</sup> Una desecación en exceso puede originar una disminución posterior del contenido de agua no combinada.

<sup>290</sup> Actualmente se utilizan cámaras secaderos, que consisten en unos locales en los que se hace pasar aire caliente, que puede proceder del calor de recuperación de los hornos.

La cocción es la operación más importante en la obtención del producto cerámico deseado, ya que durante este proceso, se comprueba si las etapas anteriores de conformación de las piezas se han realizado de una forma correcta o no, ya que es durante la cocción cuando se manifiestan los defectos. El procedimiento cocción consiste en el calentamiento, es decir en el aporte de energía al producto cerámico crudo hasta una temperatura establecida y durante un tiempo determinado, para que se puedan producir estas transformaciones físico-químicas que confieren a la pasta las propiedades requeridas, ya comentadas.

Es importante reseñar que durante la etapa de cocción, los productos cerámicos sufren una serie de modificaciones estructurales, como son dilataciones, contracciones y deformaciones, que si no se tienen en cuenta en el diseño del ciclo de cocción pueden dar lugar a defectos permanentes como grietas, roturas, etc., que hacen inviable su utilización.

Antiguamente<sup>291</sup> era un proceso mucho más complejo, ya que intervenían muchos factores como el tipo de combustible empleado, el tiempo del ciclo de cocción, la composición mineralógica de la cerámica, la cantidad y disposición de las piezas, el tipo de atmósfera que se producía en el interior del horno, la posible fluctuación de temperatura de cocción, etc., y en consecuencia a todos estos parámetros y su control el proceso de cocción podía ser un éxito o un fracaso de toda la producción.

La cocción se realizaba en el horno de tipo árabe o moruno, de construcción realizada en ladrillo, piedras y barro, de planta circular, que estaba dividida en dos partes; el hogar o caldera, que era el lugar donde se realizaba el fuego, generalmente estaba bajo tierra, y sobre ésta, la cámara de cocción, que ocupaba el espacio central y disponía una cubierta abovedada con aberturas, que funcionaban como chimeneas, sobre estas aberturas se tenía control de tapar o abrir con el fin de regular el tiro. Normalmente se separaba el hogar del horno, de la cámara por un enrejado fijo realizado por construcción en ladrillo, que permitía el paso del calor y de la llama.

---

<sup>291</sup> Actualmente, el proceso de cocción está mucho más controlado debido al avance de los hornos, el control de los combustibles y el proceso de preparación de pastas y su conformado.

El horno se cargaba con las piezas, éstas se disponían en las cajas<sup>292</sup> con ayuda de los clavos, que servían para acomodar y rentabilizar el espacio de la cámara, los objetos se introducían con un orden específico, los de menor tamaño se ubicaban en la parte superior y siendo cautelosos de que ninguna pieza, ni perfil, ni asa estuvieran en contacto entre sí. Una vez cargado, se cubría con "llimutxa<sup>293</sup>" y "tamo", una mezcla de barro diluido con cáscara de trigo, todos los huecos que hubieran quedado, con el fin de que el fuego no dañara los esmaltes. Cuando el horno estaba lleno se tapaba la entrada para evitar corrientes de aire que alteraran el proceso de cocción.

Cuando el horno estaba completamente dispuesto se iniciaba la fase de preparación del fuego que era lenta y progresiva, para ello se encendía leña verde, de tamaño menudo, para ir templando el horno, para incrementar la temperatura se echaba más leña y poco a poco, en cada carga, los fardos de leña eran mayores, hasta que el horno cogía la temperatura adecuada. El proceso de cocción tenía una duración aproximada de cuatro días, y era muy delicado, había que vigilar que la temperatura fuera constante y que el horno no "flechare", es decir, que el fuego no saliese por la parte superior del horno, "la lluna", si esto ocurría las piezas sufrían alteraciones produciendo defectos irreparables.

En el momento en el que el proceso se daba por finalizado se procedía a "mostejar", comprobar el estado óptimo de cocción, para ello se

---

<sup>292</sup> Las cajas o tiestos, eran estuches o receptáculos, realizadas también en material cerámico, con el fin de albergar los objetos que iban a ser cocidos, la principal función era evitar el contacto directo con la llama con las piezas, así como organizar mejor la capacidad del horno. Si las piezas eran grandes o importantes se utilizaba una única caja por pieza y se realizaba con la forma precisa; si eran piezas pequeñas o de menor importancia, se albergaban varias piezas en la misma caja, evitando siempre que se tocaran entre sí, o que unas estuvieran dentro de otras, en este caso las cajas tenían posibilidad de ser compartimentadas. Para el mejor apoyo y sujeción de las piezas, así como de las cajas mismas, hacían uso de otros elementos, todos ellos realizados en material cerámico, con distintas formas, clavos cilindros, etc. En las fábricas existía la labor específica de realizar estos elementos, ya que se rompían fácilmente.

<sup>293</sup> La "llimutxa" es barro diluido, con una textura cremosa, que se usaba para unir distintas piezas, con asas de tazas o soperas a los cuerpos, también se empleaba en el cargado de hornos, como ya se ha explicado en el texto.

El "tamo", es un residuo que quedaba en las eras de trigo, se empleaba para alimentar al ganado y como se ha explicado en el texto, para formar una pasta empleada en el proceso de cocción.

Ambos términos, al igual que otros muchos, se empleaban en valenciano, y no resulta apropiada su traducción.

introducía por un agujero que se había dejado en la puerta y por "la lluna" unos ganchos largos, y si el tanteo era incorrecto tapaban algunos agujeros de tiro para corregir la zona de cocción o temperatura, si por el contrario, se daba ya por concluido, se tapaba el tiro por completo con el fin de apagar el horno y comenzar el proceso de enfriado. Esta última etapa podía durar alrededor de cinco días, periodo en el cual el horno quedaba cerrado para que el enfriamiento de las piezas fuera lento y progresivo.





*Techo o "lluna" y suelo o "dau", interior de un horno del barrio industrial de Ribesalbes*



*Vista exterior general de un horno del barrio industrial de Ribesalbes y exterior de la "lluna"*



*Detalles de puertas de hornos del barrio industrial de Ribesalbes*

### 3.3.2.5.- Esmaltado

El esmalte que se iba a emplear en el recubrimiento de las piezas cerámicas, ya bizcochadas, se preparaba en cada establecimiento fabril, para ello se realizaba una mezcla de distintas materias primas que variaban según la fábrica, pero habitualmente entre ellas estaba el caolín, sílice en forma de arena, sosa, arsénico, plomo calcinado, etc<sup>294</sup>. Esta mezcla se sometía a un ciclo de cocción, con el fin que todos los materiales se fundieran y se formara un nuevo material de naturaleza vítrea, al que se denomina frita o "gleba"<sup>295</sup>, para ello se extendían todas las sustancias que la componen en el "dau" o suelo del horno. Una vez formada la frita, ésta se limpiaba de cenizas y residuos que se hubieran adherido, y se procedía a su rotura en pedazos mediante mazas, con esto iniciaba el proceso de molturación. Cuando se había reducido toda la masa a piedras de un tamaño de 1 ó 2 cm en los morteros se trasladaba el material a orilla del río, allí se introducía en las tahonas, unos molinos movidos por acción hidráulica, que servían como mecanismos de molturación, estos permitían transformar las piedras de gleba en líquido para esmaltar mediante la pulverización del material y su suspensión en agua. Finalmente se subía el esmalte a las fábricas a lomos de caballos y se introducía en los bombos.

El proceso de esmaltado de las piezas cerámicas, era un trabajo delicado, ya que su correcta preparación y aplicación daría un correcto acabado o por el contrario podía arruinar el trabajo realizado. Una vez preparado el esmalte, se tamizaba y se vertía sobre las finas de esmaltado, se comprobaba que no existieran grumos y que la densidad del esmalte fuera óptima<sup>296</sup>, así como que la pieza que se iba a esmaltar estaba limpia

---

<sup>294</sup> Las materias primas empleadas son muy diferentes, tanto en su composición como en las características físicas y mineralógicas. Dependiendo de las materias primas empleadas, se obtiene un esmalte con unas propiedades u otras. Existen dos tipos de propiedades, las que ofrecen las características al vidriado, como son, la opacidad, el brillo, la dureza, la resistencia al ataque químico, el índice de refracción o la elasticidad; y por otra parte las propiedades que se desarrollan a lo largo del proceso de fabricación, como son, la solubilidad, la viscosidad, la fundencia, la tensión superficial, el acoplamiento esmalte-soporte.

<sup>295</sup> Comúnmente se pronunciaba de esta forma en valenciano, y proviene de la palabra análoga del castellano que significa terrón o tierra compacta y endurecida, por tener cierto parecido con la masa de la frita. Asimismo, la palabra del latín *gleba*, contiene la raíz *gl-* que conlleva la idea de aglutinación, de masa pegada y aglutinada.

<sup>296</sup> La mezcla de agua y esmalte debía removerse bien, ya que el esmalte precipita al fondo de la fina por no ser soluble en agua.

y no tenía nada de polvo, con el fin de facilitar la adherencia del esmalte. Una vez estaba todo preparado, el operario, con gran destreza, sumergía cada pieza durante unos segundos con el fin de cubrirla totalmente, la extraía del esmalte y dejaba que goteara el exceso de material, durante un corto periodo de tiempo, la pieza se secaba y estaba preparada para ser decorada, teniendo mucha precaución puesto que el esmalte en crudo es muy frágil y puede ser dañado fácilmente.

La superficie de color blanco opaco que ofrecía el esmalte era una excelente base para acometer la decoración.



A. Brongniart, 1877. Esmaltado de piezas

### 3.3.2.6.- Decoración

La técnica empleada en Ribesalbes para la decoración de la producción cerámica que allí se realizaba, era mayoritariamente el empleo de pigmentos de óxidos metálicos diluidos al agua y aplicados sobre la cubierta sin cocer, es decir sobre el esmalte crudo, de esta forma el esmalte y el pigmento cocían juntos ofreciendo así mayor resistencia y durabilidad.

Se utilizaban pinceles de caña o rama de olivo que cada pintor se fabricaba a su gusto y necesidad, con pelo de la barba de las crías de cabra.

Los óxidos colorantes empleados, comúnmente óxido de cobalto para azul, óxido de cobre para verde, óxido de hierro para marrón, dióxido de manganeso para marrón – púrpura, marrón y antimonio para amarillo-, se mezclaban con fundentes y se aplicaban en base de agua al esmalte blanco opaco mediante pinceladas sueltas, decididas y precisas, se requería una técnica depurada y mucha experiencia para obtener resultados óptimos.

Los motivos decorativos se podían transferir a la pieza de varias formas bien con pincelada directa o mano alzada, o bien transferir el dibujo a la pieza que una vez definida se procedía a pintar. Habitualmente se transfería el dibujo mediante estarcido, se aplicaba polvo de carbón con una "muñequilla" que al penetrar por las perforaciones del papel dejaba el dibujo trasladado sobre el esmalte, posteriormente se daba color con los óxidos y se perfilaba el dibujo con tonos oscuros, con el uso habitual del óxido de manganeso.

Otras técnicas decorativas empleadas en Ribesalbes, en un período más avanzado, fueron de pinceladas más sueltas y más coloristas, incluyendo esponjados. Se puede leer en textos que es debido a que eran mujeres y niños los decoradores, aludiendo con ello a la mano inexperta. Pudiera ser debido a esto, o a que por demanda popular se requiriera un tipo de loza para todos los públicos de uso diario y por lo tanto de menor tiempo de producción para que repercutiera en el coste y con ello abaratarla. Lo que nunca perdió fue la clara influencia de la cerámica alcoreña, donde predominaban los motivos centrales, mayoritariamente vegetales o animales, con sencilla y ordenada representación y bien

proporcionados, de esta forma se decoraron multitud de piezas, entre ellas vajillas, juegos de café, bandejas, jarros y aguamaniles, entre otros.

En todas las técnicas decorativas, uno de los elementos principales era el plato giratorio, que se colocaba sobre el banco de pintar y sobre este la pieza que se iba a decorar, con la acción giratoria era más fácil el perfilado de bordes, los rayados y efectuar cualquier línea decorativa, que abundan en los ornatos efectuados en Ribesalbes.

Una vez finalizada la decoración de la pieza estaba lista para someterla a la segunda cocción.



Antiquaris Ricart&Ricart, Valencia, Ø 41 cm.



### 3.3.2.7.- Segunda cocción

Proceso mediante el cual se vitrificaban las piezas. Una vez decorada la loza se finalizaba el proceso de fabricación del producto con una segunda cocción, esta etapa era similar a la primera cocción, pero mucho más delicada, por el manejo y manipulación de las piezas para introducirlas en el horno. En este caso, la operación se realizaba en los mismos hornos pero los ciclos de cocción era diferentes, la principal característica del fuego, es que en esta ocasión, la llama no podía estar en contacto directo con la cerámica, para ello las piezas se introducían en cajas o tientos.

Una vez finalizada esta última etapa el producto estaba preparado para su uso y disfrute.



Museo Nacional Artes Decorativas. N° inv CE02633 y CE02630. Ø 33 cm.



Bacía. Museo Nacional Artes Decorativas. Nº inv CE16501. 37 x 27.5 cm.



Bacía. Museo Nacional Artes Decorativas. Nº inv CE16502. 36 x 28 cm.



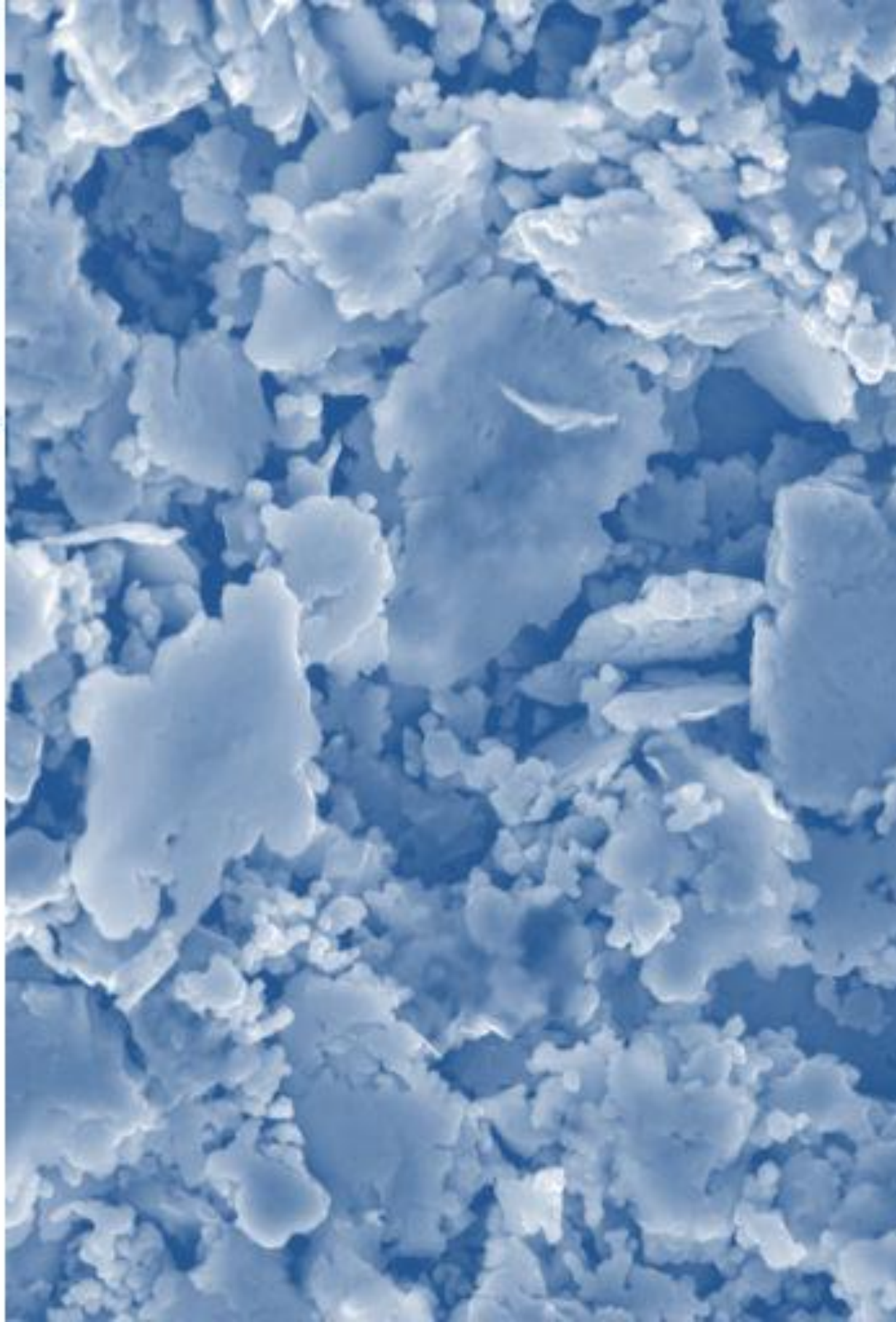


Bacía. Museo Nacional Artes Decorativas. Nº inv CE09133. 37 x 22.5 cm.



Bacía. Museo Nacional Artes Decorativas. Nº inv CE15516. 37 x 28 cm

10µm



Parte II  
CORPUS EXPERIMENTAL





Capítulo  
**Caracterización Arqueométrica  
de pastas cerámicas**

4



## **Capítulo 4. CARACTERIZACIÓN ARQUEOMÉTRICA DE LAS PASTAS CERÁMICA PRODUCIDAS EN RIBESALBES**

Para conseguir los objetivos planteados en el presente trabajo de investigación, es necesario un estudio más allá de los análisis de tipo estilístico-formal que nos aporten datos crono-tipológicos, es por ello que se recurre a tecnologías aplicables con el fin de obtener información contenida en otros niveles de estructura, que nos aportan datos relacionados con todos los aspectos de la producción cerámica, desde la materia prima empleada, los procesos de manufactura, así como la tecnología de producción.

Por medio de la caracterización, empleando las técnicas instrumentales adecuadas, se puede acceder a los distintos niveles de información contenidos en el material cerámico objeto de estudio. Mediante las técnicas de caracterización físico-química, se realizará un estudio sistemático del proceso tecnológico de fabricación, así como de los materiales empleados. La aplicación de estas técnicas instrumentales con el fin de caracterizar tanto física, como químicamente el material cerámico, en este caso, para responder a las hipótesis de carácter histórico-social antiguo, responde a la tarea que se conoce como Arqueometría.

La Arqueometría es una rama científica que emplea métodos físico-químicos para estudiar los restos de materiales históricos, con el fin de conocer la evolución social en todos los ámbitos desde la antigüedad hasta hoy. Ante todo, esta disciplina hace confluir tareas multidisciplinares en las que convergen estudios técnicos y científicos con estudios sociales y humanísticos.

Se debe tener en cuenta que los datos arqueométricos no son un fin en sí mismo, sino que responden a las cuestiones planteadas en la hipótesis de trabajo, es por ello que los exámenes de caracterización cerámica por medio de la arqueometría siempre responderán a la enunciación de dudas histórico-sociales relacionadas con el material estudiado.



#### **4.1.- Técnicas instrumentales empleadas**

Para el estudio completo del material cerámico en todas sus dimensiones, se hace indispensable el uso de varias técnicas de caracterización de forma combinada y complementaria, ya que la utilización de una técnica aislada sólo ofrecería información parcial. Por ello es necesario el paso final de integración de todos los datos, incluyendo el análisis estilístico formal.

Se tiene que considerar que los análisis realizados a la cerámica histórica, nos ofrecen un resultado que refleja su composición en el presente, que es la consecuencia de su crónica: su composición, su producción y su disfrute, y con el uso, las alteraciones incluso intervenciones de conservación y restauración.

La información, como tal, que obtendremos tras aplicar las técnicas analíticas, será relativa a las materias primas empleadas así como al proceso tecnológico utilizado en su elaboración.

A continuación, se incluye una breve descripción de cada uno de los métodos y técnicas utilizados en el laboratorio para el análisis de las muestras y las composiciones desarrolladas.

##### *4.1.1.- Microscopía electrónica de barrido. SEM*

La microscopía electrónica de barrido (con su acrónimo MEB, o bien en la literatura anglosajona, SEM, Scanning Electron Microscopy) se basa en el estudio de señales que emite una muestra al ser bombardeada por un haz acelerado de electrones. Este haz de electrones se genera al someter a un filamento de wolframio (W) o hexaboruro de lantano (LaB<sub>6</sub>) a una diferencia de potencial que puede llegar hasta los 50kV. El haz de electrones emitidos se hace pasar a través de unas bobinas condensadoras que focalizan este haz sobre la muestra objeto de estudio.

Alrededor de la muestra, se disponen (en la geometría adecuada) los diferentes detectores de electrones a utilizar. En todos los casos, al ser una interacción electrónica, no se va a apreciar ningún tipo de color, por lo que las imágenes son todas en blanco y negro. Las escalas de grises nos pueden dar una información muy útil sobre la muestra analizada. Generalmente los detectores más empleados en la técnica SEM, son:

detectores de electrones secundarios (SE), que ofrece la imagen topográfica de la muestra; detector de electrones retrodispersados (BSE), que ofrece una información composicional, ya que los electrones detectados son siempre en función del elemento con el que inciden. Esto es, dependiendo de la masa atómica del elemento, los electrones retrodispersados tendrán una energía característica. Mediante el empleo de este tipo de detectores, se puede diferenciar la masa de los elementos presentes en función de la blancura (elementos más pesados) u oscuridad (elementos más ligeros); detector de energías dispersivas de Rayos X (EDX), donde se recogen los rayos X procedentes de cada uno de los puntos donde se está realizando la interacción de los electrones. Al incidir los electrones sobre la muestra, estos generan una radiación X, que es característica de cada elemento, y por lo tanto se puede obtener información cualitativa y cuantitativa de las regiones o puntos que se deseen sobre la muestra.

El microscopio empleado para la caracterización de los materiales objeto de estudio es un SEM, marca JEOL, Modelo JSM6300 dotado de detectores SE y BSE de la casa JEOL y de un detector EDX de la casa Oxford Instruments. Este equipo se encuentra dentro del servicio de Microscopia Electrónica de la Universitat Politècnica de València.

Mediante esta técnica se han analizado los diferentes fragmentos de piezas cerámicas encontradas en los diferentes testares estudiados.

#### *4.1.2.- Fluorescencia de Rayos-X. FRX*

La fluorescencia de Rayos X (FRX) es una técnica espectroscópica que utiliza la emisión secundaria o fluorescente de radiación X generada al excitar una muestra con una fuente de radiación X.

El fundamento de la fluorescencia de rayos X se basa en los diferentes niveles energéticos que se encuentran en el átomo y las posibles transiciones electrónicas entre ellos. La base técnica de la Fluorescencia de Rayos X, es la medida de la energía de la radiación emitida en estas transiciones electrónicas, que a su vez son propias de cada elemento químico, puesto que cada uno de ellos posee una configuración electrónica.

Considerando un sistema en su estado de menor energía, o fundamental, al aplicarse una energía de una magnitud suficiente, ésta puede ser absorbida por el sistema, pasando éste a un estado de mayor energía o excitado. En este caso, los electrones de capas internas son expulsados, y los electrones de las capas más externas ocupan las posiciones vacantes con el fin de recuperar el estado original, o de mínima energía. Este proceso de "reocupación electrónica" disipa energía en forma de radiación X, con una longitud de onda característica que depende del entorno energético del átomo en cuestión. Además, la intensidad de dicha energía es directamente proporcional a la concentración del elemento analizado.

Mediante el empleo de curvas de calibración determinadas y apropiadas para cada tipo de material se puede realizar la cuantificación química de muestras de una forma rápida y fiable. El único inconveniente que presenta esta técnica es la baja fiabilidad en la determinación de elementos ligeros como el Boro, si bien se han desarrollado técnicas analíticas volumétricas específicas para subsanarlo.

El equipo empleado en la técnica de Fluorescencia de Rayos X, es un PHILIPS, modelo Magix 648.

Con esta técnica, se ha realizado la determinación cuantitativa de la composición química de las arcillas procedentes de las canteras de Ribesalbes situadas a pie de fábrica, empleando la curva de calibrado correspondiente a arcillas. También se han caracterizado fragmentos procedentes de los testares de Ribesalbes.

#### 4.1.3.- *Análisis Térmico Diferencial (ATD) y Termogravimétrico (TG)*

El Análisis Térmico engloba el conjunto de técnicas analíticas que estudian el comportamiento térmico de los materiales. Cuando un material es calentado o enfriado, su estructura cristalina y su composición química sufren cambios más o menos importantes.

El análisis termogravimétrico (TG) se basa en la medida de la variación de la masa de una muestra cuando es sometida a un programa de temperatura en una atmósfera controlada. La variación de masa puede ser una pérdida de masa o una ganancia de masa, y puede dar una idea de los procesos físicos o químicos que tienen lugar. El análisis

termogravimétrico, para que sea fácilmente interpretable, debe ir acompañado con el análisis térmico diferencial. Los equipos actuales, en su gran mayoría, pueden realizar simultáneamente ambos análisis.

El análisis térmico diferencial (ATD) es una técnica en la que se mide la diferencia de temperatura entre una sustancia y un material de referencia inerte<sup>297</sup>, cuando dichas muestras se someten a un programa de temperatura controlado. Normalmente, el programa de temperatura implica el calentamiento de la muestra y del material de referencia de tal manera que la temperatura de la muestra  $T_s$  aumenta linealmente con el tiempo. La diferencia de temperatura  $\Delta T$  entre la temperatura de la muestra y la temperatura de la sustancia de referencia  $T_r$  ( $\Delta T = T_r - T_s$ ) se controla y se representa frente a la temperatura de la muestra para dar un termograma diferencial.

En el caso de que ocurra un proceso endotérmico ( $\Delta H$  positivo, como es el caso de la fusión de materiales), la temperatura de la muestra  $T_s$ , sufrirá un retraso respecto a la de referencia,  $T_r$ , mientras continua el programa de calentamiento. Si ocurre un proceso exotérmico en la muestra ( $\Delta H$  negativo, como ocurre en los procesos de cristalización u oxidación), la respuesta será en sentido contrario.

El equipo empleado para la caracterización térmica de los materiales estudiados es un ATD/TG simultáneo de la marca BÄHR, modelo STA503, empleando crisoles de Platino con curvas de calentamiento hasta 1200°C con una velocidad de calentamiento de 20°C/min<sup>298</sup>. Se ha utilizado el equipo de la *Escola Superior de Ceràmica de L'Alcora*.

Mediante esta técnica se ha estudiado el comportamiento térmico de las arcillas procedentes del yacimiento de Ribesalbes, así como los fragmentos y piezas halladas en los testares, con el fin de determinar las temperaturas de cocción de las mismas.

---

<sup>297</sup> Que no sufre reacciones o cambios de fase en el rango de temperaturas del ensayo. Normalmente, y en este estudio se ha empleado la alúmina calcinada ( $Al_2O_3$ ) como material de referencia.

<sup>298</sup> El ciclo empleado es el tradicionalmente utilizado en el estudio sistemático de materias primas cerámicas, con un compromiso entre velocidad de ensayo, y calidad de señales obtenidas.

#### 4.1.4.- Espectrofotometría de absorción visible

La espectrofotometría de absorción visible o colorimetría forma parte del grupo de métodos de ensayo no destructivos. Las técnicas colorimétricas se basan en la medida de la absorción de radiación en la zona visible por sustancias coloreadas y refiere a métodos cuantitativos de análisis físico que utilizan la luz para medir las radiaciones reflejadas por los colores de las pastas cerámicas.

La colorimetría aplicada, a través de mediciones espectrofotométricas, tiene como finalidad registrar con precisión las magnitudes con las que se identifican objetivamente los atributos de un color, los cuales son: el tono, la claridad y la saturación. Se emplearán, el espacio de color  $Yxy$ , por corresponderse a los valores triestímulo y por estar basado en la teoría de los tres componentes de la visión en color de la Comisión Internacional de Iluminación (CIE), y el sistema  $CIE L^*a^*b^*$ , y por ser el recomendado en España por la vigente norma UNE 72031-83 de la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR).

El espacio de color CIE-Lab presenta 3 ejes: el eje de luminosidad o claridad ( $L^*=100$ , blanco;  $L^*=0$  negro), el eje rojo-verde ( $a^*<0$ , verde;  $a^*>0$ , rojo) y el eje amarillo-azul ( $b^*<0$ , azul;  $b^*>0$ , amarillo).

El espectrofotómetro empleado ha sido un KONICA MINOLTA, modelo CM 3600d de la *Escola Superior de Ceràmica de L'Alcora*, para el análisis colorimétrico de las tierras. Y para el análisis de las piezas provenientes de testares, se ha empleado un CM 2600d de la Universitat Politècnica de València.

En ambos casos, para la obtención de los datos espectrales la medición se ha realizado por contacto con condiciones de medidas iluminante estándar CIE tipo D65 (luz día, temperatura de color 6500° K) y el observador estándar 10°. Los datos han sido tomados con componente especular incluida (SCI), que minimiza la influencia de las condiciones de la superficie de medida, y con el 100% de Ultravioleta.

Mediante la aplicación de esta técnica, se ha medido el color de las piezas, y por comparativa con los diagramas de gresificación se han determinado las temperaturas a las que se sometieron durante el proceso de cocción.



SEM JEOL JSM6300



FRX, PHILIPS modelo Magix 648 / ATD/TG simultáneo BÄHR, STA503



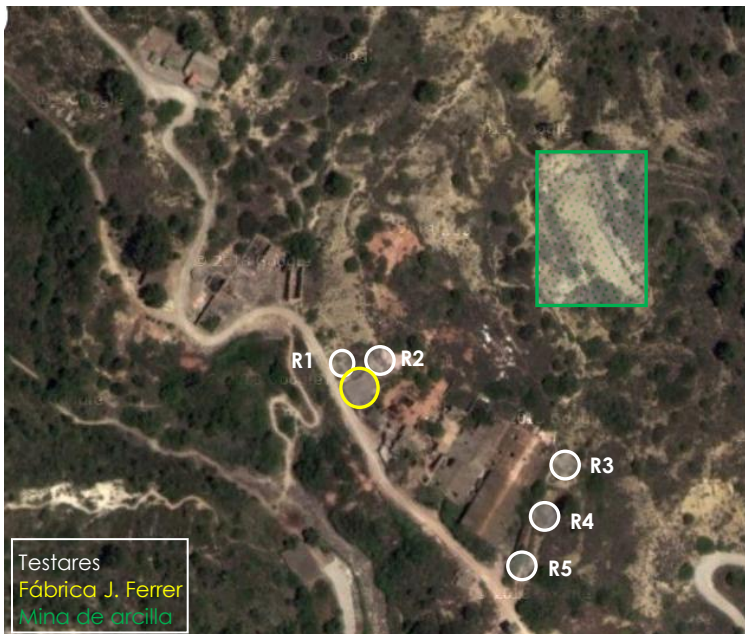
Espectrofotómetros KONICAMINOLTA CM 3600d / KONICAMINOLTA CM 2600d portátil

## 4.2.- Materiales objeto de estudio

La fase más importante en cualquier estudio de caracterización es la selección de las muestras que se van a analizar.

Para ello, se ha realizado un muestreo lo suficientemente representativo con el fin de obtener resultados exhaustivos que nos den respuesta a la hipótesis diseñada y con ello cubrir los objetivos planteados en este proyecto de investigación.

Los materiales que se han seleccionado para esta investigación se clasifican en tres niveles, dos de los cuales, las arcillas y las pastas cerámicas (fragmentos procedentes de testares), derivan de los trabajos de prospección realizados en el antiguo barrio industrial de la población de Ribesalbes, centro de producción industrial durante los siglos XVIII, XIX y principios del siglo XX, lugar donde se ubicaron las fábricas objeto de estudio. El tercer nivel, corresponde a fragmentos cerámicos pertenecientes a los fondos del Museo de Cerámica de L'Alcora, concretamente son una selección de muestras provenientes de distintos testares de la Real Fábrica de Alcora localizados en diversos puntos de la localidad.



Localización de testares en el Barrio Industrial de Ribesalbes





Localización de los testares seleccionados de L'Alcora

#### 4.2.1.- Arcillas

En primer lugar, tras un proceso de muestreo se ha seleccionado arcilla procedente del yacimiento<sup>299</sup> situado al pie de la fábrica que Joseph Ferrer fundó, que según indicios de la prospección, así como las fuentes bibliográficas nos indican que fue la mina que abasteció de materia prima para la elaboración de cerámica.

Por lo tanto, se ha efectuado una selección representativa de la materia prima arcillosa presente en el entorno y concretamente del yacimiento más cercano. La recogida de material se ha realizado siguiendo las pautas de muestreo de materias primas de la industria cerámica, es decir, se ha recogido arcilla en cinco puntos diferentes del

<sup>299</sup> Vid. p.202-205.

yacimiento, para posteriormente homogeneizarlas, triturarla y molturarla y con ello preparar las muestras que se emplearan en las técnicas analíticas, así como para la elaboración del diagrama de gresificación de dicha arcilla.

El proceso de trituración se ha realizado empleando un molino de mandíbulas con una apertura de 5mm.; una vez finalizado, se ha procedido a la molturación con un molino de martillos y un tamiz de salida de material de 1mm.



Molino de martillos y tamiz de 1mm. Molino de mandíbulas de apertura 5mm

#### 4.2.2.- Fragmentos cerámicos de testares de Ribesalbes

En la zona arqueológica industrial de Ribesalbes, conocido como "Barrio Industrial", se encuentran los restos de las antiguas fábricas. En esta ubicación se pueden localizar, anexo a los restos fabriles, lo que se usaban como "vertederos", en los que se abocaba producto cerámico inservible, bien por tener deficiencias en la elaboración y no corresponder con las expectativas de la pieza acabada, o bien por excedencias de producto, estos "vertederos" se denominan "testares". En ellos, además de este material descrito, también se puede encontrar producto de desarrollo técnico, materias primas, pruebas de producción, marcas y cuños, elementos auxiliares, como pueden ser clavos o cajas, etc. Estos vertederos de material cumplían la función además, de corregir desniveles de terreno, reforzar paredes de bancales, o simplemente se realizaban cavidades en el terreno de forma intencionada, etc.

De estos testares, se han extraído numerosas piezas y fragmentos, todos ellos muy interesantes, incluyendo el fragmento más relevante en esta investigación, extraída en el testar R2. Se trata de una base de plato, en la que en su reverso podemos ver acuñado J.F.A., siglas correspondientes a Joseph Ferrer Almiñana. Esta revelación pone de manifiesto que la cerámica proveniente de la fábrica de Joseph Ferrer, y que se desechaba por diversas posibilidades y no se consideraba como óptima para su comercialización en el mercado, se vertía en estos emplazamientos.



Fragmento cerámico con las iniciales JFA, Joseph Ferrer Almiñana

Es por ello que tras una prospección de la zona arqueológica industrial, en concreto del emplazamiento de la fábrica de Joseph Ferrer, según indicios, se ha recogido un número considerable de muestras de restos cerámicos localizados en los testares de las fábricas, así como muestras de cajas y tiestos utilizados en los procesos de cocción de las piezas cerámicas. Con las muestras recogidas se ha procedido a un inventario de las mismas, así como a la realización de análisis y la caracterización arqueométrica, con el fin de poder obtener una correlación entre los estudios y análisis de las arcillas de la mina ubicada en la zona y los posteriores análisis de las pastas cerámicas procesadas y cocidas.

Entre las piezas seleccionadas se cuenta con fragmentos de cerámica plana abierta, platos de distintos tamaños, se dispone tanto de segmentos de bases como de alas, con lo que se puede apreciar la variedad del diámetro que se realizaba y la morfología del acabado del ala, en ocasiones plana, lobular, ondulada, etc., así mismo se han localizado piezas y fragmentos de morfología cerrada, como jarras de distintas formas, como las entrantes con cuello, realizadas a torno y terraja, pues se pueden apreciar las líneas de proyección de la misma, con asas y sin ellas. También se han localizado numerosas tazas con un asa, realizadas con molde, con decoración gallonada cóncava; por último destacar la localización de varias piezas de "joguets d'escuraeta", juguetes populares de la época, realizados por los fabricantes en cerámica, que reproducían en miniatura los enseres de cocina y del hogar, con el que jugaban las niñas hasta un pasado no muy lejano.



Muestra de piezas y fragmentos extraídos de los testares de Ribesalbes

#### 4.2.3.- Fragmentos cerámicos de testares de L'Alcora

Las muestras seleccionadas para la realización de los análisis oportunos para la caracterización de las pastas cerámicas elaboradas en Alcora, han sido facilitadas por el *Museu de Ceràmica de L'Alcora*, en precisa colaboración con su director, D. Eladi Grangel.

Se ha optado por seleccionar fragmentos provenientes de testar por dos razones; en primer lugar, por evitar manipular piezas de colección, ya que la extracción de muestra de cualquier pieza, es una tarea complicada y arriesgada, puesto que puede dañar la pieza entera; y en segundo lugar, las muestras de testar aportan, aún si cabe, más testimonios que las piezas de colección, ya que se pueden localizar ejemplares con procesos de cocción inconclusos, o vestigios con bizcocho crudo. Asimismo, se ha optado por seleccionar muestras de testar, por mantener la misma metodología empleada en el estudio de las pastas cerámicas elaboradas en Ribesalbes.

Los testares de la Real Fábrica de Alcora son una fuente de investigación, con la que se trabaja desde hace quince años en el *Museu de Ceràmica de L'Alcora*<sup>300</sup>. Cuando se realizan obras de remoción en zonas de interés de estudio, si se conoce la existencia de otros testares próximos o si se presupone que pudiera haberlos, se realiza una prospección del terreno y se procede con los protocolos de recogida de material, si fuera necesario. El material recogido, proveniente de testares, se clasifica y se limpia en el *Museu de Ceràmica* donde queda recogido e inventariado para posteriores estudios.

Tras la puesta en común del proyecto de investigación llevado a cabo con el Museo, y planteadas las necesidades del material para analizar, con el que se pretende establecer comparación con las muestras recogidas de los testares de Ribesalbes, se ha seleccionado un número significativo de fragmentos de distintos testares que corresponden con los parámetros estipulados previamente. Estos parámetros son, concordancia datacional, similitud formal, y semejanza composicional, según estudio organoléptico.

---

<sup>300</sup> ARTERO GONELL, T. "Els Testars de la Reial Fàbrica". En: *Festes del Crist*. L'Alcora: Ayto de l'Alcora, 2010. p.119-122.



Los testares seleccionados son, Baix la Vila (T02), La Paloma (T03), Grupo Záfer (T19), Carrer Jucar (T21) y El Saltador (T24), nomenclatura establecida por el Museu de Ceràmica de L'Alcora, que por cuestiones de operatividad y por facilitar a futuros estudios que el Museu pueda establecer con otros centros de investigación, se mantiene la misma relación.



Muestra de fragmentos de testares de L'Alcora. Por orden, T02, T24, T21, T19, T03



Vista del vertido del testar T19

### 4.3.- Desarrollo experimental

El desarrollo experimental para la caracterización de los materiales objeto de estudio se divide en dos grandes grupos:

- Caracterización de la arcilla de Ribesalbes.
- Caracterización de los piezas provenientes de testares.

El objeto del presente estudio experimental es la comparación entre las arcillas procedentes de las minas, supuestamente empleadas, en la fábrica de Joseph Ferrer, con los restos arqueológicos estudiados para obtener algún tipo de correlación entre las mismas.

#### 4.3.1.- Caracterización de arcillas de Ribesalbes

##### 4.3.1.1.- Diagramas de gresificación

Los diagramas de gresificación son una herramienta fundamental en el proceso de desarrollo y formulación de pastas cerámicas. Son una representación de los parámetros de absorción de agua y de contracción lineal que sufre una pasta cerámica (o materias primas empleadas en la cerámica) en función de la temperatura de cocción de las mismas<sup>301</sup>.

La absorción de agua de una pasta cerámica está directamente relacionada con la porosidad abierta de la misma, y puede dar una idea de cuáles son los contenidos en carbonato cálcico de la misma. El proceso de medición de dicha porosidad, se realiza mediante la inmersión, de las piezas cocidas a diferentes temperaturas, en un recipiente con agua en ebullición durante dos horas (según norma UNE-ISO 10545.3) y posteriormente se determina la cantidad de agua absorbida por diferencia de pesada.

La contracción lineal, es el resultado de los procesos físico-químicos ocurridos durante el proceso de cocción de la pasta cerámica (eliminación de agua de hidratación, transformaciones de fase, reacciones

---

<sup>301</sup> ESCARDINO, A.; AMORÓS, J.L.; ENRIQUE, J.E. "Estudio de pastas de gres para pavimentos". En: *Boletín de la Sociedad Española Cerámica y Vidrio*. Vol. 20, número 1, p.17-24.



en estado sólido, etc.) y que, consecuentemente, produce una disminución del tamaño final de la pieza. Es importante determinar la contracción lineal, con el fin de conocer las variaciones dimensionales de la pieza durante el proceso de cocción. La contracción lineal, se determina mediante medición directa de las dimensiones de la pieza tanto antes como después del proceso de cocción, según norma UNE-ISO 10545.2.

Para la elaboración de los diagramas de gresificación, se ha procedido según el siguiente esquema:

- a) Preparación y homogeneización de la arcilla, según procedimiento descrito en el apartado 4.2.1.
- b) Molturación de la arcilla en molino planetario de bolas<sup>302</sup> en vía seca y tamizado a 500 $\mu$ m.
- c) Humectación de la arcilla hasta un contenido del 6,5% en agua.
- d) Prensado de probetas de 5cm de diámetro a 200kg/cm<sup>2</sup>, empleando una prensa de laboratorio Nannetti Mignon/SSE de 40Tn.
- e) Secado de las probetas.
- f) Cocción de las probetas en horno de gradientes Nannetti GR98 de 6 cámaras<sup>303</sup>. Temperaturas de cocción: 1000°C, 960°C, 920°C, 880°C, 840°C, 800°C, con una rampa de calentamiento de 5°C/min y retención a temperatura máxima de 20 minutos.
- g) Medición de los parámetros de absorción de agua y contracción lineal y construcción del diagrama de gresificación.

---

<sup>302</sup> Los molinos planetarios de bolas pueden usarse se usan en aplicaciones en las que se deben obtener granulometrías finísimas. Además de realizar los procesos clásicos de trituración y mezcla, estos molinos cumplen técnicamente con todos los requisitos para la molienda coloidal y cuentan con el rendimiento energético necesario para efectuar aleaciones mecánicas. La fuerza centrífuga extremadamente alta de estos molinos planetarios de bolas hace que se genere una energía de trituración muy alta, la cual se traduce en tiempos muy cortos de molienda.

<sup>303</sup> Los hornos de gradientes tienen zonas de cocción diferentes con distintas temperaturas (gradiente de temperatura), que siguen el mismo ciclo de cocción. El modelo empleado tiene seis cámaras de cocción independientes. Con esto se consigue que las diferentes temperaturas no afecten a los resultados finales.



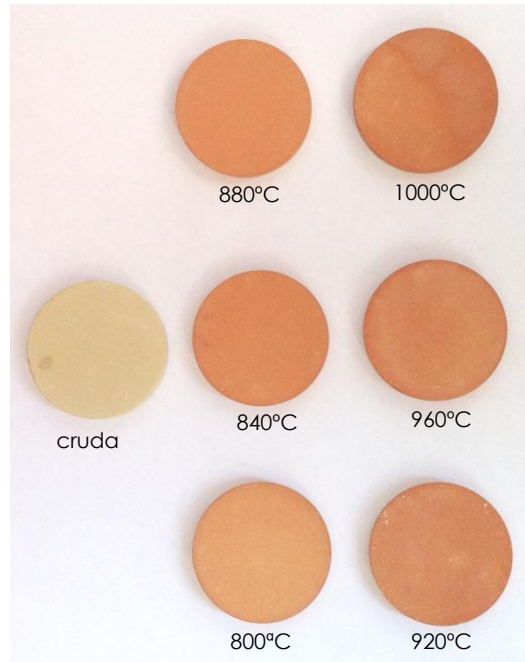
Molino planetario de bolas



Horno de gradientes de seis cámaras



Prensa



Probetas de arcilla cocidas en gradiente

Haciendo uso de las diferentes probetas cocidas, se ha procedido también a la determinación de las coordenadas colorimétricas de las mismas, puesto que la variación de temperatura de cocción produce una variación en la coloración final de la pieza. Esta variación de color puede ser una herramienta para dilucidar aproximadamente el intervalo de temperaturas al que se sometieron las piezas en su fabricación.

#### 4.3.1.2.- Preparación de muestras para análisis mediante Fluorescencia de Rayos X

La muestra empleada, para la determinación analítica, se obtiene a partir de la homogeneización de la arcilla, tal y como se ha descrito en el apartado 4.2.1.

Esta muestra, se ha molturado mediante un molino de anillos de carburo de wolframio<sup>304</sup> específico para la preparación de muestras para esta técnica analítica. Una vez molturada la muestra, se prepara una perla de fusión<sup>305</sup> homogeneizando en un crisol de platino la muestra con ácido bórico en una proporción del 50%. El material se funde a 1000°C y posteriormente se enfría sobre un molde de platino. La perla obtenida se analiza con el equipo de fluorescencia, utilizando un patrón de calibración estándar correspondiente a arcillas.



Anillos de molienda



Perladora Claisse Fluxy

<sup>304</sup> Consiste en un cilindro con anillos que poseen movimiento libre y un disco interior, de material de alta dureza. La molienda se realiza por movimiento excéntrico de los elementos.

<sup>305</sup> Las perlas de fusión se han realizado mediante una perladora Claisse Fluxy. Las perladoras permiten transformar materiales de diversa procedencia, en este caso arcilla, en soluciones ácidas, aptas para ser sometidas a análisis por Fluorescencia de Rayos X.

#### 4.3.1.3.- Preparación de muestras para Análisis Térmico

La muestra de arcilla empleada, se obtiene al igual que los casos anteriores a partir del procedimiento descrito en el apartado 4.2.1.

Se utilizan crisoles de platino de 50 $\mu$ L en el equipo de Análisis Térmico. Se emplea alúmina como material de referencia en el análisis simultáneo. El ciclo de calcinación se realiza mediante calentamiento a velocidad constante de 20°C/min, hasta alcanzar una temperatura de 1200°C.



Crisol de platino de 50  $\mu$ L para ATD/TG

#### 4.3.2.- Caracterización de pastas cerámicas provenientes de los testares de Ribesalbes y L'Alcora

##### 4.3.2.1.- Preparación de muestras para análisis mediante microscopio electrónico de barrido

Debido a que algunas de las muestras arqueológicas que se disponen son relativamente pequeñas, se decide realizar los análisis de las mismas mediante la técnica de análisis de energías dispersivas de Rayos X, utilizando un microscopio electrónico de barrido. En esta técnica, la cantidad necesaria de muestra a introducir es muy pequeña, y por lo tanto es suficiente como para poder analizar sin problemas las muestras disponibles.

Después de un proceso de lavado exhaustivo de cada una de las piezas, se ha procedido a su secado y a la preparación para su análisis mediante microscopía. Para el proceso de preparación, se han seccionado los fragmentos con cortadora de disco de diamante y posteriormente se han montado sobre el portamuestras, al cual han sido fijadas con bandas adhesivas de carbono. Se han realizado los puentes de descarga de las muestras con plata y por último se han recubierto mediante "sputtering" de carbono.

Las condiciones de análisis en el microscopio son: Voltaje de aceleración 20kV, distancia focal 25mm y se han empleado detectores de electrones secundarios y retrodispersados. El filamento utilizado ha sido de wolframio.



Recubridor BAL-TEC SCD005 / Ejemplo preparación portamuestra, previo "sputtering"

#### *4.3.2.2.- Preparación de muestras para análisis mediante Fluorescencia de Rayos X*

Con el fin de obtener las muestras para el análisis mediante Fluorescencia de rayos X, se lavan las piezas de los testares, para eliminar el máximo de impurezas posibles y de esta forma evitar contaminaciones e interferencias. Una vez secas se someten a molturación en molino planetario, en vía seca y tamizado a 500  $\mu\text{m}$ .

Una vez molturadas las piezas se continúa con el mismo procedimiento descrito en el apartado 4.3.1.2., es decir, se reitera la molienda con un molino de anillos de wolframio y se preparan las perlas de fusión para ser analizadas con el equipo de fluorescencia de rayos X.

#### *4.3.2.3.- Preparación de muestras para análisis térmico*

Las muestras empleadas, nuevamente, se obtienen mediante molturación en molino planetario de los fragmentos objeto de estudio. Previo al proceso de molturación, estas piezas se lavan con el fin de eliminar el máximo de impurezas posibles y de esta forma evitar contaminaciones e interferencias.

Se sigue el mismo ciclo de calentamiento descrito en el punto 4.3.1.3. Utilizando crisoles de platino de 50 $\mu\text{L}$  en el equipo de análisis térmico. Se emplea alúmina como material de referencia en el análisis simultáneo. El ciclo de calcinación se realiza mediante calentamiento a velocidad constante de 20°C/min, hasta alcanzar una temperatura de 1200°C.

#### 4.4.- Resultados y discusión

De la misma forma que se ha descrito en el proceso de desarrollo experimental, en el presente apartado de resultados se va a dividir en los dos grupos previamente referidos, arcillas y piezas de testar. Por último se establecerán las conclusiones entre el empleo de las materias primas en la fabricación de los soportes estudiados y las piezas de los testares.

##### 4.4.1.- Resultados de Arcilla de Ribesalbes

##### 4.4.1.1.- Análisis Químico

El análisis químico, realizado mediante fluorescencia de Rayos X, a la arcilla proveniente del yacimiento de Ribesalbes, ha ofrecido los resultados que se muestran en la tabla 2,

Óxido	Porcentaje	Normalización sin PPC
Óxido de Aluminio ( $\text{Al}_2\text{O}_3$ )	15,62	18,80
Óxido de Calcio ( $\text{CaO}$ )	13,19	15,88
Óxido de Hierro ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ )	4,81	5,79
Óxido de Potasio ( $\text{K}_2\text{O}$ )	3,20	3,85
Óxido de Magnesio ( $\text{MgO}$ )	2,94	3,54
Óxido de Titanio ( $\text{TiO}_2$ )	0,40	0,48
Óxido de Silicio ( $\text{SiO}_2$ )	41,15	49,53
Óxido de azufre ( $\text{SO}_3$ )	1,11	1,30
Óxido de Estaño ( $\text{SnO}_2$ )	0,69	0,83
Pérdida por Calcinación (PPC)	16,92	--

Tabla 2. Análisis semicuantitativo de la arcilla procedente del yacimiento de Ribesalbes



A la vista de los resultados, se pueden observar varias peculiaridades en la composición de la arcilla:

- a) La pérdida por calcinación es del 16,92%, junto con un 13,19% de óxido de calcio (CaO). Estos porcentajes muestran lo que es indicativo de un elevado contenido en carbonato cálcico (CaCO<sub>3</sub>), lo que producirá una elevada porosidad a las piezas conferidas con la utilización de esta arcilla.
- b) Posee un elevado contenido en óxido de magnesio (MgO), que procede del talco que se haya exfoliado en el yacimiento junto con la arcilla.
- c) A pesar de su apariencia "blanca", la arcilla posee un elevado contenido en óxidos colorantes como son el óxido de hierro (III) (Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) (4,81%) y óxido de titanio (TiO<sub>2</sub>) (0,40%). Posiblemente el hierro no se encuentre en la forma de óxido, sino en la forma de goethita (FeO(OH)), que es de color amarillo claro, justificando la tonalidad clara de la arcilla.
- d) Uno de los aspectos más relevantes es encontrar el óxido de estaño (SnO<sub>2</sub>) en la composición de la arcilla (0,69% ó 0,83% en el caso de normalizar los resultados sin pérdida por calcinación). No suele ser habitual encontrar este metal en yacimientos arcillosos, por lo que puede ser considerado como elemento traza para posteriores análisis en piezas e intentar localizar su procedencia.
- e) El resto de componentes, suelen ser los habituales en la composición de una arcilla.

A continuación, para su comparativa con los resultados obtenidos de la arcilla de Ribesalbes, se muestra el análisis de las principales arcillas empleadas en la fábrica del Conde de Aranda, que Pedro M. de Artiaño realizó, tanto de la tierra del Monte de San Cristóbal, así como de la tierra roja de Olleros<sup>306</sup>.

---

<sup>306</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, MANUEL. *Op. Cit.* p. 49-60.

Óxido	Arcilla Monte San Cristóbal (%)	Arcilla Sierra Roja Olleros(%)
Óxido de Aluminio ( $Al_2O_3$ )	18,80	14,32
Óxido de Calcio ( $CaO$ )	9,81	1,81
Óxido de Hierro ( $Fe_2O_3$ )	5,20	5,36
Óxido de Potasio ( $K_2O$ )	1,81	0,76
Óxido de Magnesio ( $MgO$ )	-	0,45
Óxido de Silicio ( $SiO_2$ )	50,25	69,99
Otros	0,49	1,41
Humedad	3,34	2,54
Pérdida por Calcinación (PPC)	13,64	7,10

Tabla 3. Análisis químico de las arcillas empleadas en la fábrica del Conde de Aranda

Tal y como se puede comprobar comparando las tablas 2 y 3, las composiciones comparativas de los principales óxidos son similares, a excepción del contenido en óxido de calcio ( $CaO$ ), que es muy superior en las arcillas de Ribesalbes, debido a la presencia de las capas exfoliadas de talco en su composición.

La principal diferencia, tal y como se ha comentado anteriormente, estriba en la ausencia de óxido de estaño ( $SnO_2$ ) en el resto de arcillas estudiadas, y que por lo tanto se utilizará como elemento traza en la caracterización y catalogación de las composiciones de las piezas procedentes de la manufactura de Ribesalbes.

#### 4.4.1.2.- Diagramas de gresificación

A tenor de los datos representados, se observa que se trata de una arcilla que posee un elevado contenido en carbonatos, debido a la elevada porosidad abierta que presenta la pieza, siempre superior al 19%, y a la baja variación dimensional durante el proceso de cocción, nunca superior al 3,5%. Estos datos se corroboran con el análisis químico obtenido por fluorescencia de Rayos X, mostrados en el punto anterior, 4.4.1.1.

Los resultados obtenidos en los diagramas de gresificación de las piezas conformadas de arcilla, se resumen en la tabla 4.

Muestra	Temperatura (°C)	C.L. (%)	A.A.(%)
1	1000	3,4	19,32
2	960	3,3	19,34
3	920	3,1	19,37
4	880	2,8	20,20
5	840	0,8	21,46
6	800	0,6	22,22

Tabla 4. Valores para la construcción de diagrama de gresificación de la arcilla de Ribesalbes (C.L. = contracción Lineal %; A.A. = Absorción de agua %)

La representación gráfica del mismo, se muestra en la siguiente figura:

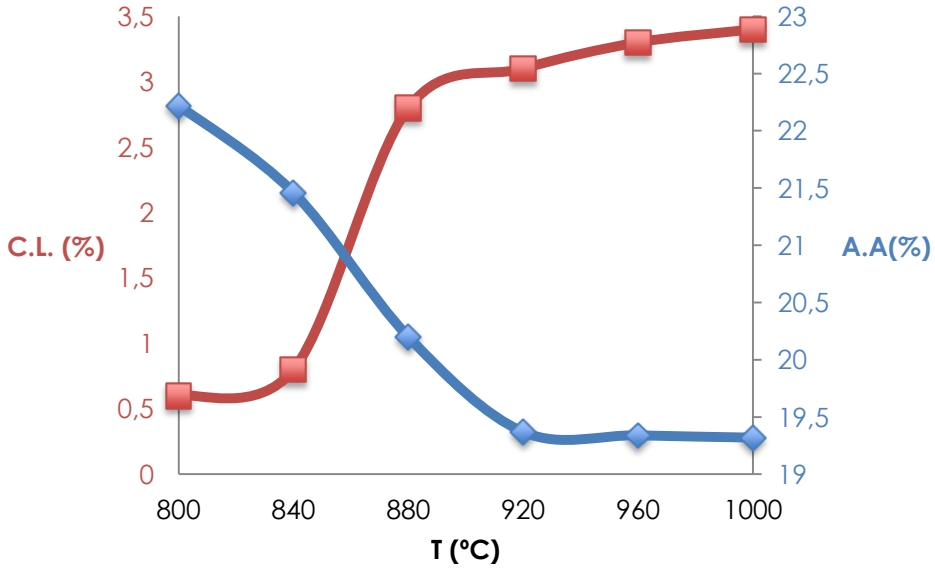
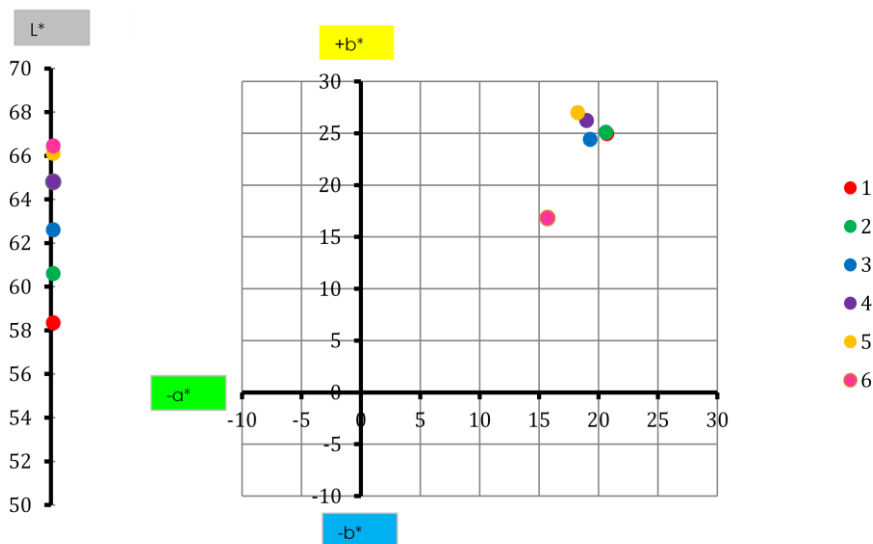
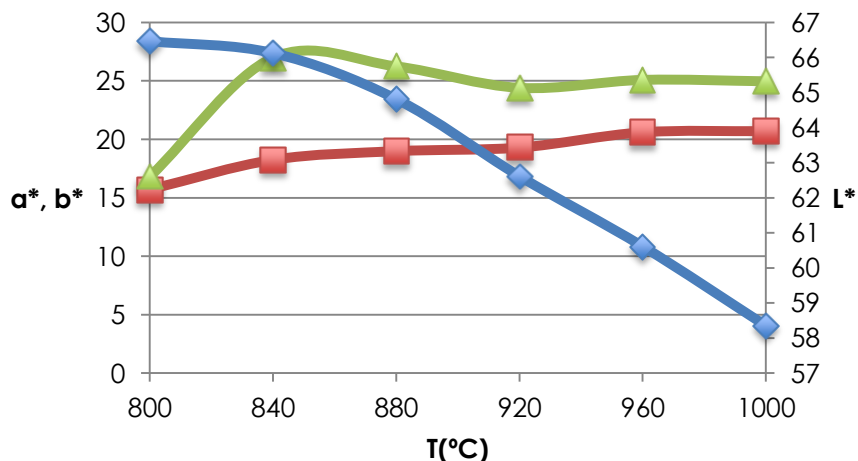


Diagrama de gresificación de la arcilla de Ribesalbes  
(C.L. = contracción Lineal %; A.A. = Absorción de agua %)

Los resultados de la colorimetría de la arcilla cocida a diferentes temperaturas se muestran en la siguiente tabla.

Muestra	Temperatura (°C)	L*	a*	b*
1	1000	58,35	20,71	24,97
2	960	60,61	20,61	25,09
3	920	62,61	19,30	24,41
4	880	64,81	18,99	26,24
5	840	66,12	18,25	26,99
6	800	66,46	15,71	16,82

Tabla 5. Colorimetría CIE-Lab de la arcilla de Ribesalbes

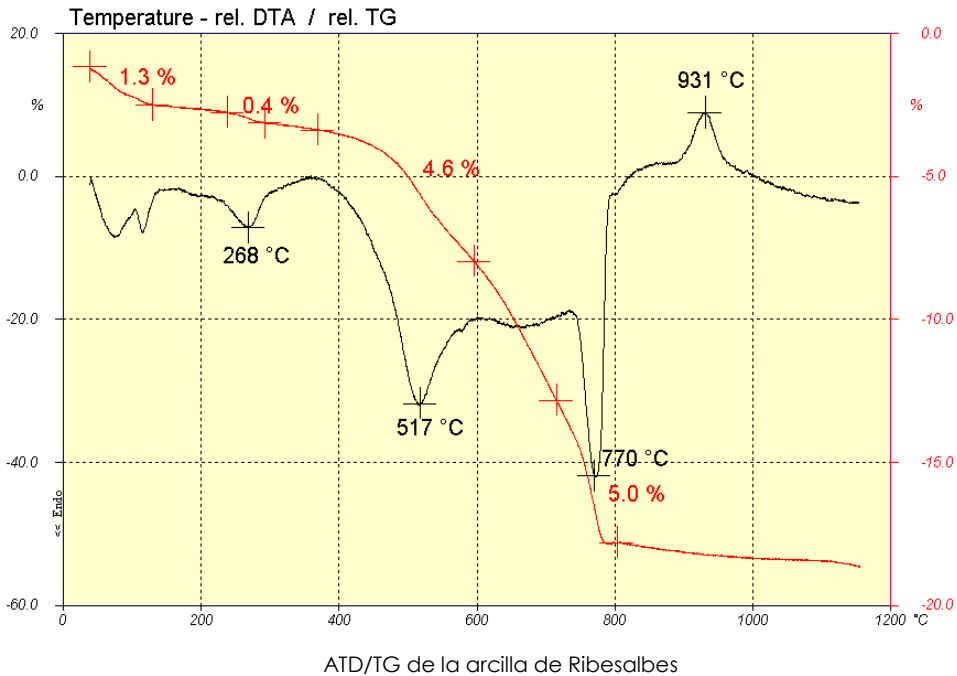


Colorimetría CIE L\*a\*b\* de la arcilla cocida en gradientes de Ribesalbes

Se comprueba como a medida que se incrementa la temperatura de cocción de la arcilla, el color obtenido es más rojizo (incremento de la coordenada  $a^*$ ) y más oscuro (disminución de la coordenada  $L^*$ ). La coordenada  $b^*$  se mantiene más o menos estable, a excepción de la pieza cocida a 800°C, que es menor, lo que indica una coloración menos amarilla, y por lo tanto el color final de la pieza es menos cromático.

### 4.4.1.3.- Análisis Térmico

En la siguiente gráfica, se muestra el análisis térmico de la arcilla procedente del yacimiento de Ribesalbes.



El análisis termogravimétrico (en rojo), muestra cuatro señales de pérdida de masa, acompañadas con señales en el análisis térmico diferencial (en negro).

- La primera señal a 100°C tiene una pérdida del 1.3% en peso acompañada de una señal endotérmica, que corresponde a la pérdida de la humedad de la arcilla.
- La señal endotérmica a 266°C, tiene asociada una pérdida del 0.4% en peso. Esta señal corresponde a la pérdida de agua de hidratación de los elementos constitutivos de la arcilla.

- c) La señal endotérmica a 517°C acompañada con una pérdida de masa del 4,6% corresponde a la combustión de la materia orgánica de la muestra.
- d) La señal endotérmica a 770°C y con un 5.0% de pérdida de masa corresponde a la pérdida de carbonatos de la arcilla.
- e) Por último, la señal exotérmica a 931°C sin pérdida de masa corresponde a la formación de la caolinita, lo que es indicativo de la naturaleza caolinítica de la arcilla.

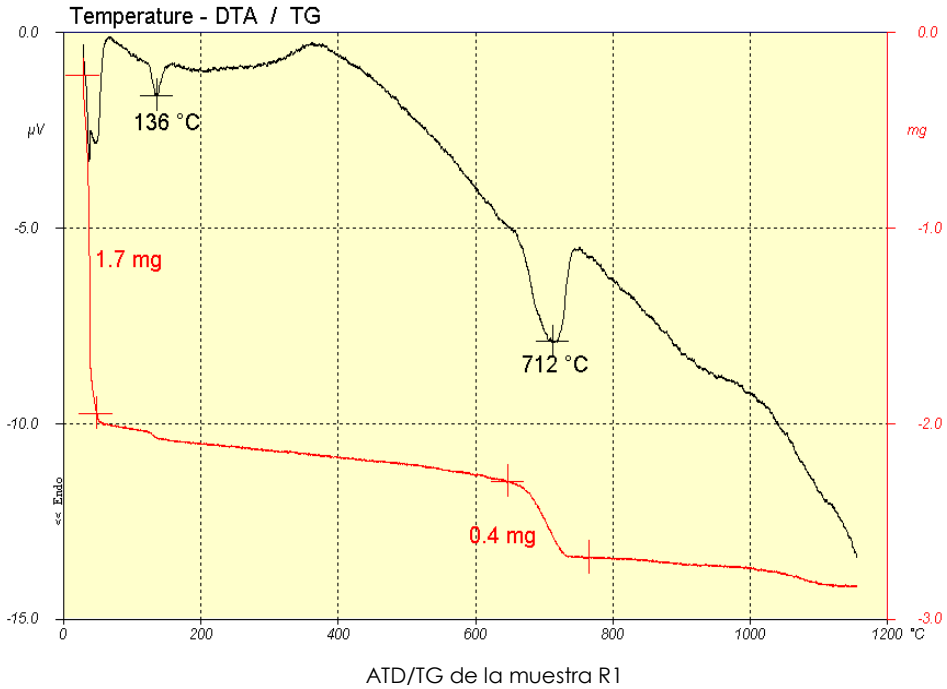
#### *4.4.2.- Resultados de pastas cerámicas provenientes de los testares de Ribesalbes y L'Alcora*

##### *4.4.2.1.- Análisis Térmico*

En primer lugar, se realiza el análisis térmico de las piezas provenientes de los testares. En todos los casos, tanto de las piezas catalogadas como Ribesalbes, como de las piezas catalogadas como Alcora, se han obtenido unos resultados muy similares, variando únicamente la intensidad de las señales obtenidas, pero no el número de ellas.

A continuación se muestra el análisis térmico de la pieza referenciada como R1, por ser la representativa y mostrar las señales comentadas con una mayor nitidez e intensidad.





El análisis termogravimétrico (en rojo), muestra dos señales de pérdida de masa, acompañadas con señales en el análisis térmico diferencial (en negro)

- a) La primera señal sobre los 50°C tiene una pérdida de 1.7mg (corresponde a un 6.3% en peso) acompañada de una señal endotérmica, que corresponde a la evaporación de la acetona absorbida durante el proceso de limpieza de la pieza.
- b) La señal endotérmica a 136°C acompañada de una muy ligera pérdida de masa puede ser debida a la eliminación del agua residual en el interior de la pieza
- c) La señal endotérmica a 712°C acompañada con una pérdida de masa de 0,4mg (1,5% en peso) puede corresponder a la pérdida de carbonatos de la pieza. Esto podría tener dos interpretaciones. La primera de ellas, sería que la pieza se coció a una temperatura inferior a la temperatura de descarbonatación. La segunda lectura

que se podría extraer sería que la pieza, durante el periodo en el que ha estado enterrada, ha absorbido carbonatos procedentes de la tierra.

La interpretación del ATD/TG, parece revelar que la segunda hipótesis cobra mayor protagonismo, puesto, que tal y como se ha podido observar en el análisis térmico de la arcilla, el contenido en carbonatos de esta arcilla es muy elevado, en comparación con la señal obtenida sobre la pieza R1 (recordar que se ha escogido esta referencia puesto que es la que presenta unas señales más intensas y definidas). Otro elemento clave para poder llegar a esta conclusión, es la ausencia de la señal exotérmica sobre los 930-950°C, característica de la cristalización de la caolinita. En el hipotético caso que la pieza hubiese sido cocida a temperaturas inferiores a la eliminación de los carbonatos, se registraría la cristalización de la caolinita, puesto que el proceso es posterior. La ausencia de esta señal, es indicativa que las piezas fueron cocidas a temperaturas igual o superior a los 950°C.

#### 4.4.2.2.- Análisis químico

Tal y como se ha comentado en el apartado anterior, las piezas de los diferentes testares se han analizado mediante la técnica de energías dispersivas de Rayos X en el microscopio electrónico de barrido (SEM-EDX), debido al pequeño tamaño de las piezas provenientes de los testares de L'Alcora y por lo tanto para que puedan ser representativas y comparables entre ambos testares. En el caso de los testares de Ribesalbes, se muestra el análisis correspondiente a las piezas del testar R2 de Ribesalbes obtenido mediante la técnica de FRX. La elección del testar R2 corresponde a la localización de la pieza marcada con J.F.A.

4.4.2.2.1.- Piezas de los testares de Ribesalbes

En la tabla 6 se muestran los análisis químicos mediante fluorescencia de rayos X realizados a las piezas del testar R2.

Óxido	Porcentaje	Normalización sin PPC
Óxido de Aluminio ( $Al_2O_3$ )	18,84	19,26
Óxido de Calcio ( $CaO$ )	18,91	19,33
Óxido de Hierro ( $Fe_2O_3$ )	4,93	5,04
Óxido de Potasio ( $K_2O$ )	3,69	3,77
Óxido de Magnesio ( $MgO$ )	3,82	3,90
Óxido de Titanio ( $TiO_2$ )	0,43	0,44
Óxido de Silicio ( $SiO_2$ )	45,81	46,83
Óxido de azufre ( $SO_3$ )	0,68	0,69
Óxido de Estaño ( $SnO_2$ )	0,70	0,71
Pérdida por Calcinación (PPC)	2,19	--

Tabla 6. Análisis FRX de las muestras procedente de R2

A continuación, se muestran los datos obtenidos mediante la técnica SEM-EDX de las piezas seleccionadas de los diferentes testares. Destacar la buena correlación obtenida entre los resultados de las piezas procedentes del testar R2 entre las dos técnicas analíticas empleadas.

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar R1

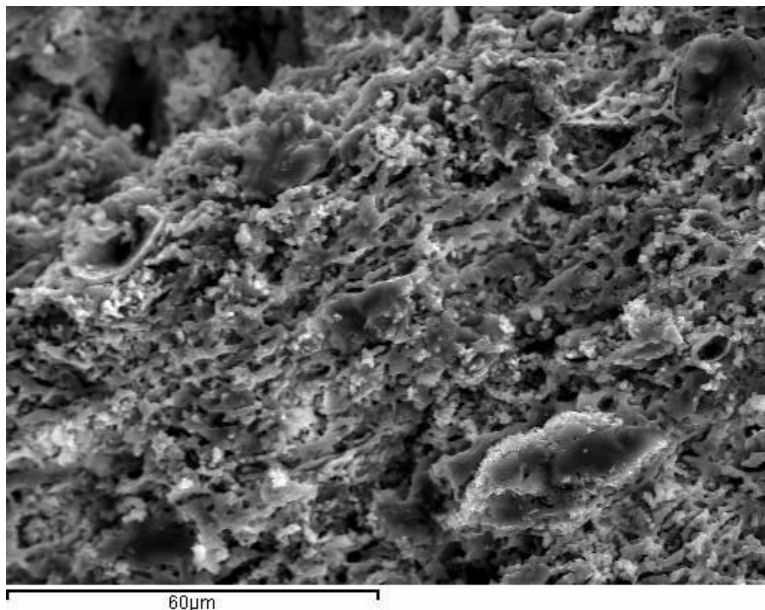
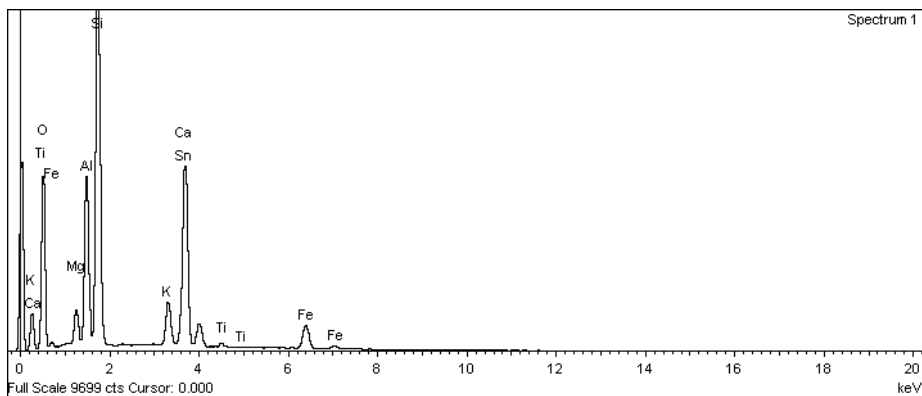


Imagen pieza R1



Espectro R1

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SnO <sub>2</sub>
R1	4.49	19.17	44.47	3.52	20.89	0.79	5.83	0.85

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en R1

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar R2

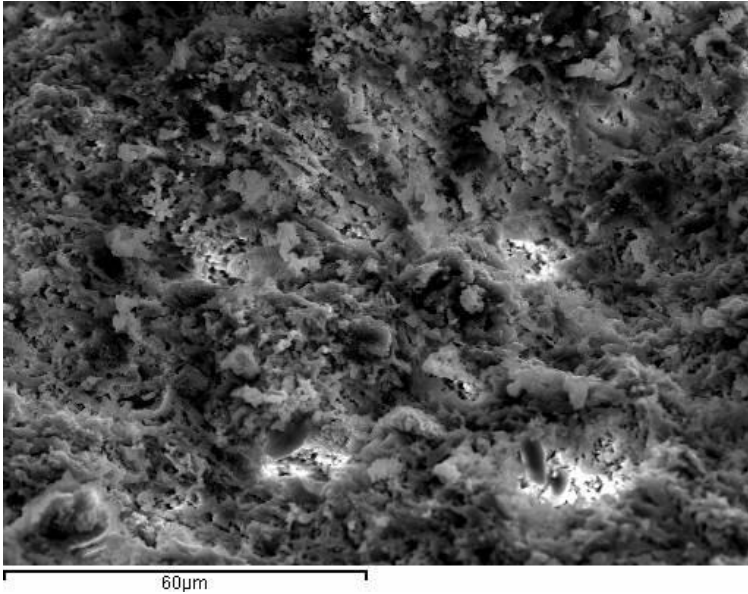
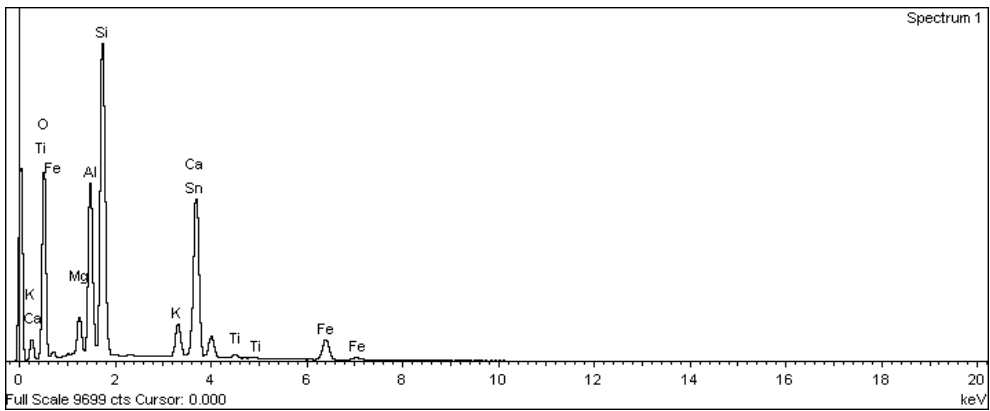


Imagen pieza R2



Espectro R2

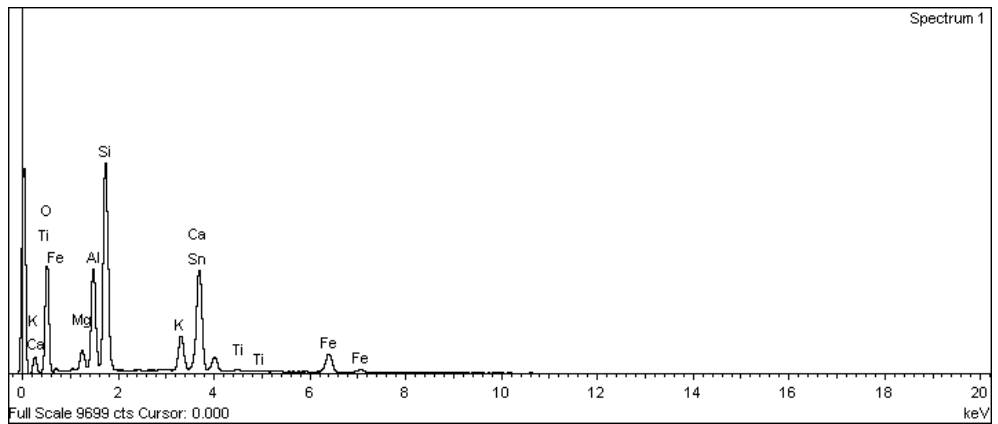
Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SnO <sub>2</sub>
R2	3.64	16.61	46.61	4.18	21.53	0.72	6.29	0.88

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en R2

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar R3



Imagen R3

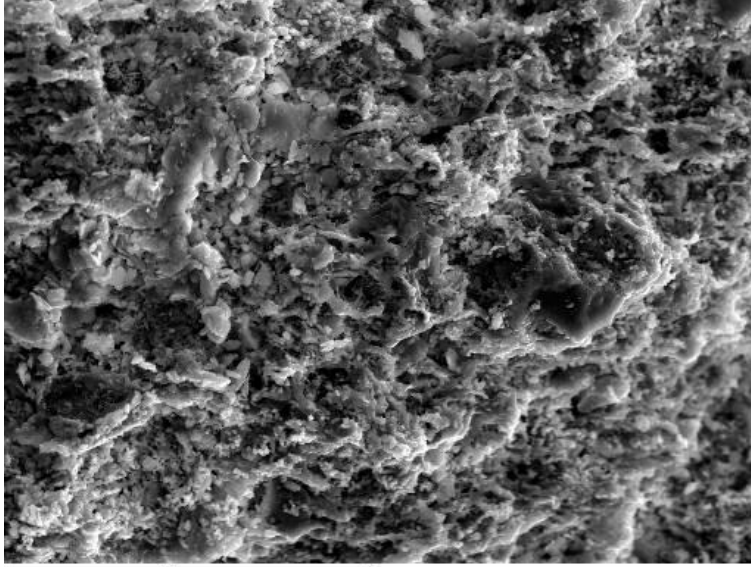


Espectro R3

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SnO <sub>2</sub>
R3	4.54	18.92	44.94	2.43	20.45	1.30	6.98	0.44

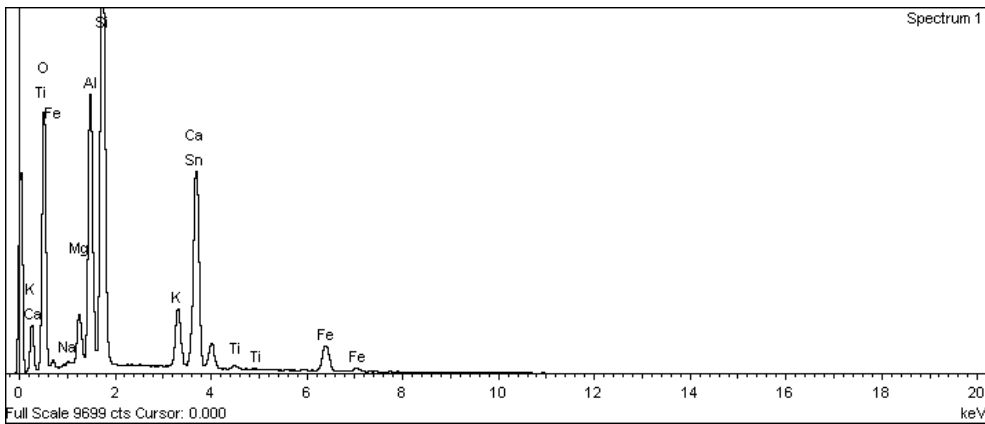
Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en R3

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar R4



60µm

Imagen R4



Espectro R4

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SnO <sub>2</sub>
R4	4.10	21.26	45.00	4.27	18.82	0.65	5.65	0.25

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en R4



Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar R5

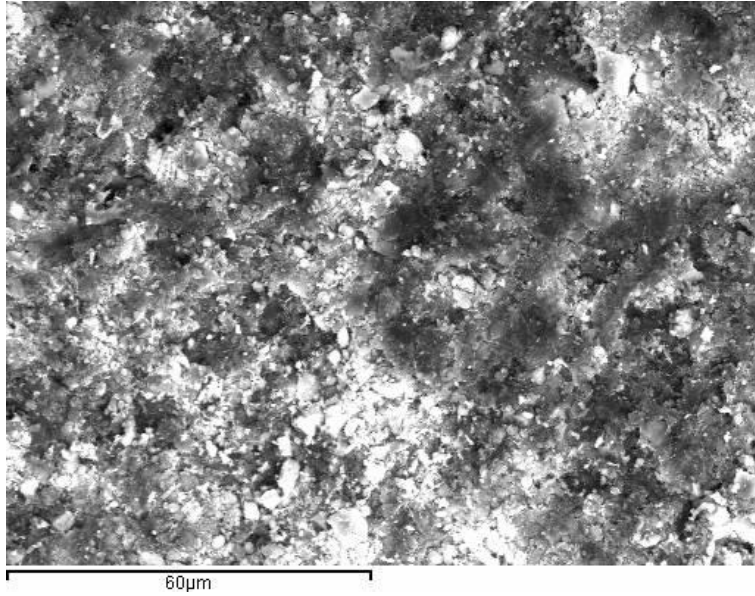
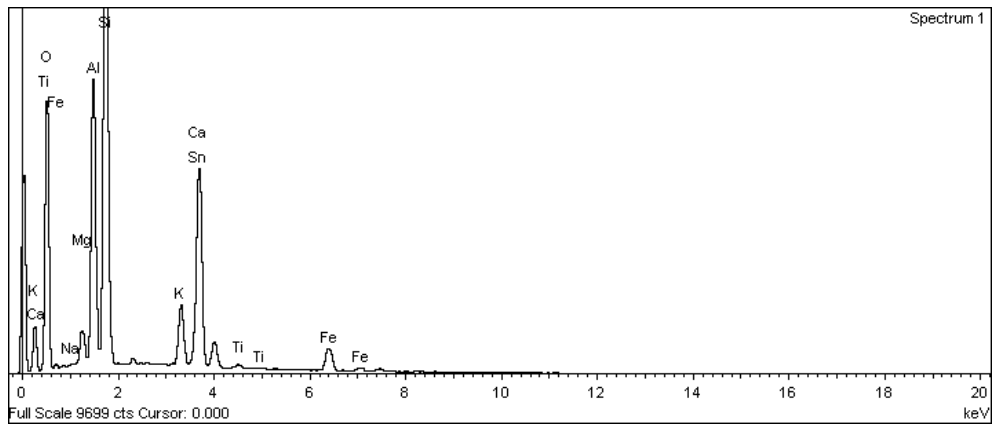


Imagen R5



Espectro R5

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SnO <sub>2</sub>
R5	2.89	21.33	46.94	4.56	18.12	0.53	4.89	0.73

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en R5

En todos los casos se puede observar una microestructura muy similar, donde se aprecia una distribución homogénea de partículas sin ninguna heterogeneidad considerable.

El grado de sinterización en todos los casos es similar, a excepción de la muestra R5 donde se aprecia que es mayor, posiblemente debido a una mayor temperatura de cocción y por lo tanto se incrementa la fase vítrea del material. En el resto de observaciones es muy similar en todos los casos.

La recopilación de los resultados de los microanálisis por dispersión de energías de rayos-X efectuados, se muestran en la siguiente tabla:

	R1	R2	R3	R4	R5
MgO	4.49	3.64	4.54	4.10	2.89
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	19.17	16.61	18.92	21.26	21.33
SiO <sub>2</sub>	44.47	46.61	44.94	45.00	46.94
K <sub>2</sub> O	3.52	4.18	2.43	4.27	4.56
CaO	20.89	21.53	20.45	18.82	18.12
TiO <sub>2</sub>	0.79	0.72	1.30	0.65	0.53
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	5.83	6.29	6.98	5.65	4.89
SnO <sub>2</sub>	0.85	0.88	0.44	0.25	0.73

Tabla 7. Resultados del SEM/EDX de piezas procedentes de los testares de Ribesalbes

El dato más relevante de todos los análisis efectuados es la presencia de óxido de estaño (SnO<sub>2</sub>) en la composición de las piezas estudiadas. Esto es una prueba irrefutable de que en la preparación de las pastas de la factoría de Joseph Ferrer, se ha empleado la arcilla proveniente de los yacimientos contiguos.

La hipótesis que este óxido de estaño (SnO<sub>2</sub>) hubiese procedido de una contaminación de esmaltes, o del empleo de material esmaltado como

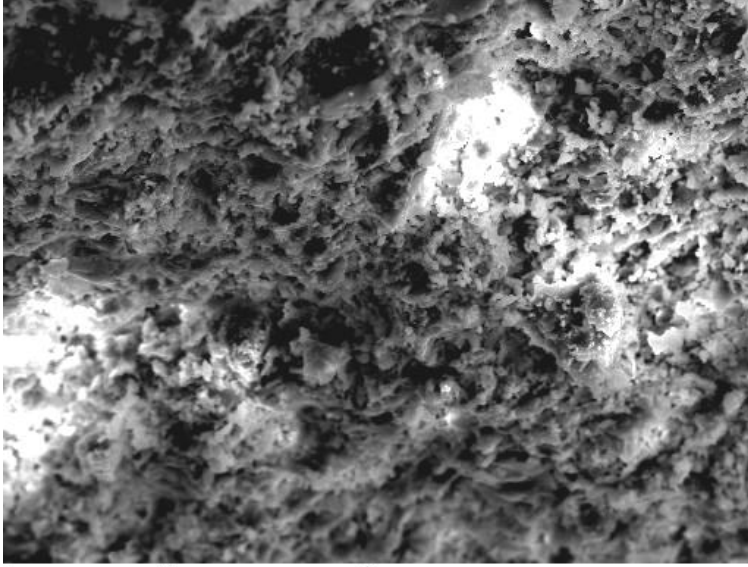
chamota en la composición de las pastas hay que descartarlo, puesto que en ningún caso se ha detectado óxido de plomo (PbO), que era uno de los componentes mayoritarios de los esmaltes que se empleaban en la época.

El resto de contenido de óxidos es muy similar en todos los casos, a excepción de la muestra R5 que presenta un menor contenido en óxido de magnesio (MgO) que el resto de composiciones, así como de óxido de calcio (CaO), pero sin embargo tiene un mayor contenido en óxido de potasio (K<sub>2</sub>O), por lo que tiene un carácter más fundente, y puede explicar la diferencia en la microestructura observada anteriormente.

#### *4.4.2.2.1.- Piezas de los testares de L'Alcora*

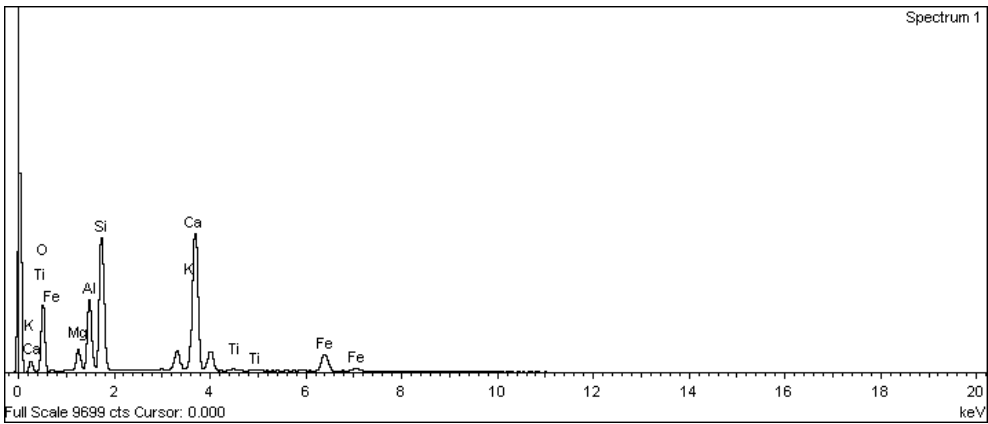
A continuación se muestran las imágenes correspondientes a las piezas de los testares de L'Alcora.

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar T02



60µm

Imagen T02



Espectro T02

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Na <sub>2</sub> O	PbO
T02	4.44	14.44	34.38	3.38	32.89	0.72	9.76	--	--

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en T02

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar T03

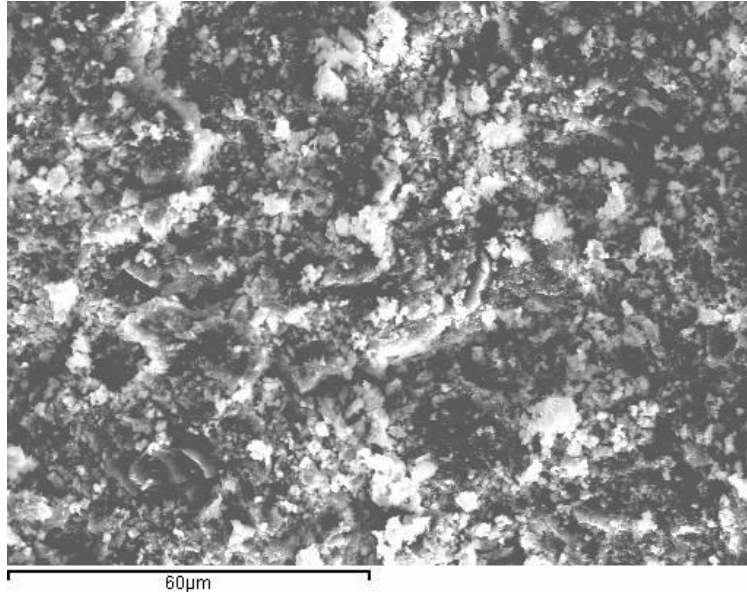
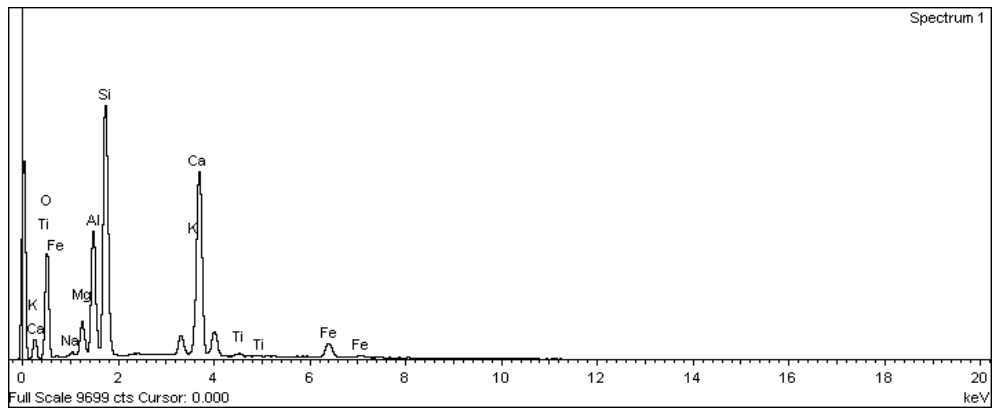


Imagen T03

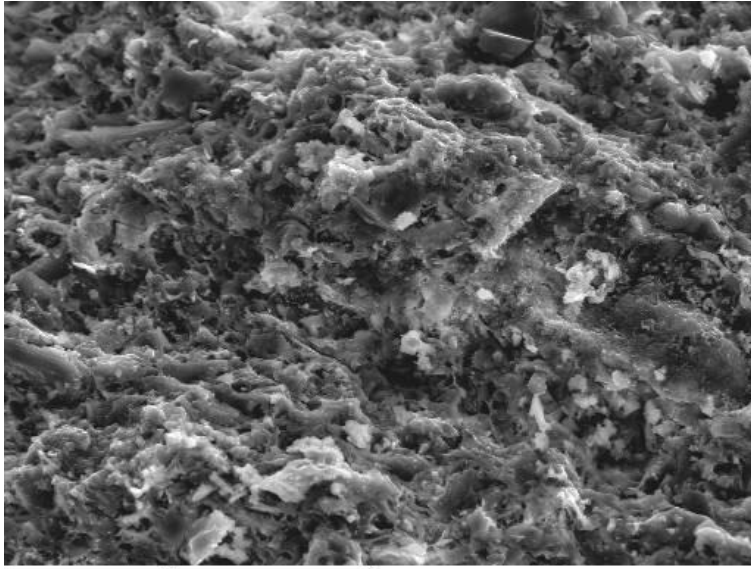


Espectro T03

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Na <sub>2</sub> O	PbO
T03	4.59	16.52	41.67	2.34	28.59	0.82	5.02	0.46	--

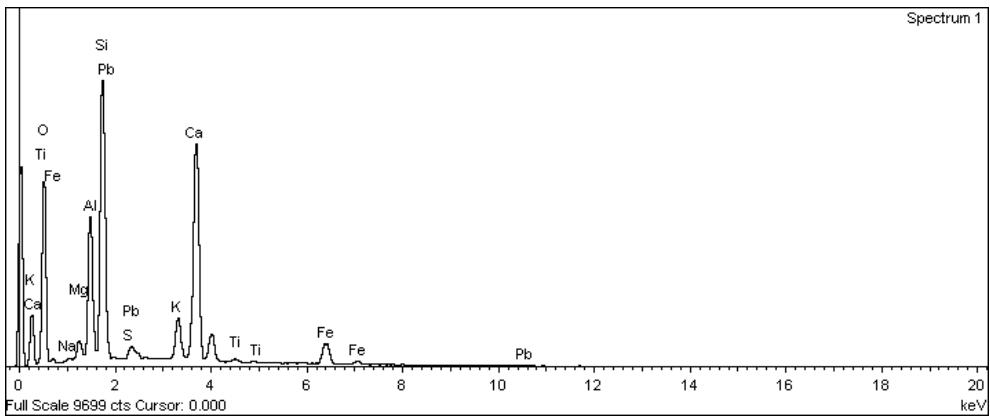
Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en T03

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar T19



60µm

Imagen T19



Espectro T19

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Na <sub>2</sub> O	PbO
T19	2.18	15.82	38.71	4.04	28.59	0.72	6.50	0.30	2.34

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en T19

Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar T21

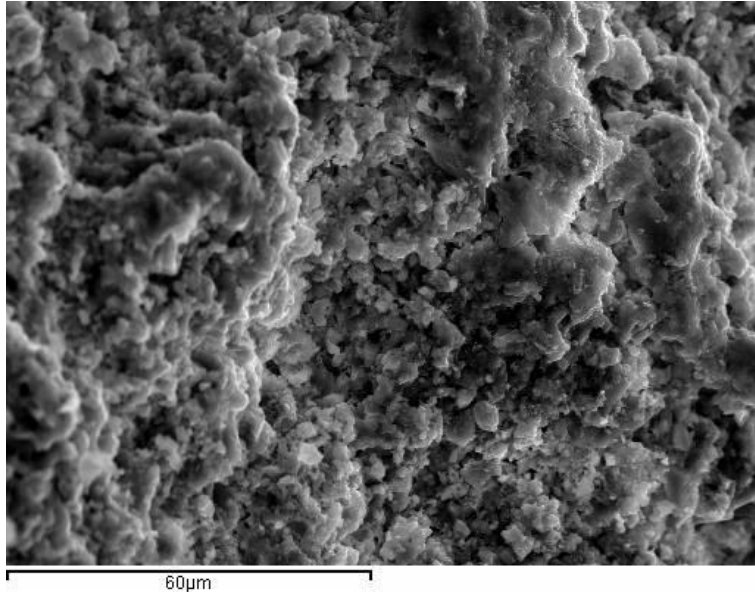
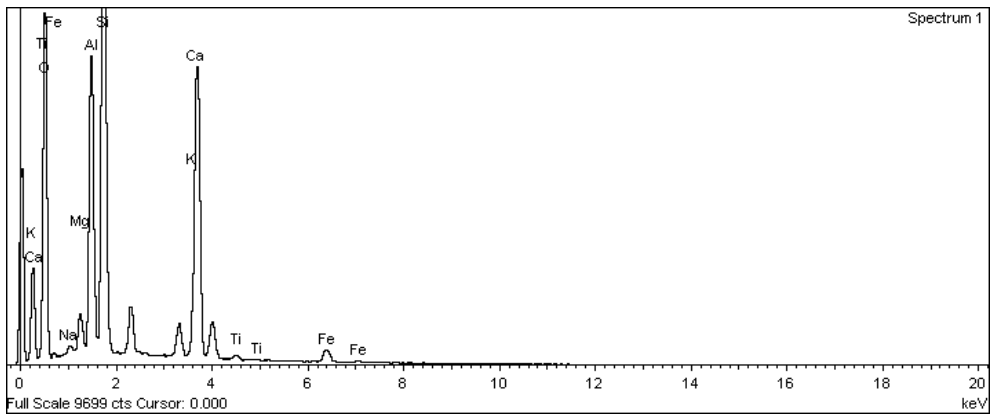


Imagen T21



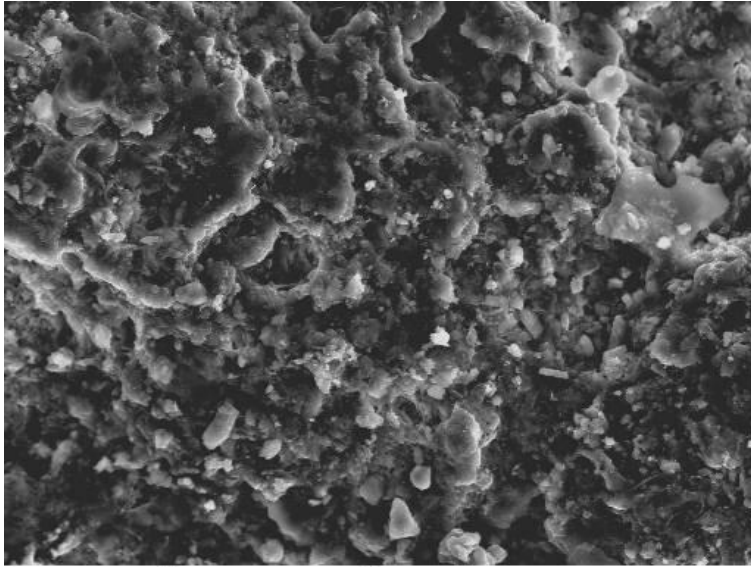
Espectro T21

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Na <sub>2</sub> O	PbO
T21	2.75	21.09	44.50	2.20	25.57	0.68	2.59	0.62	--

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en T21

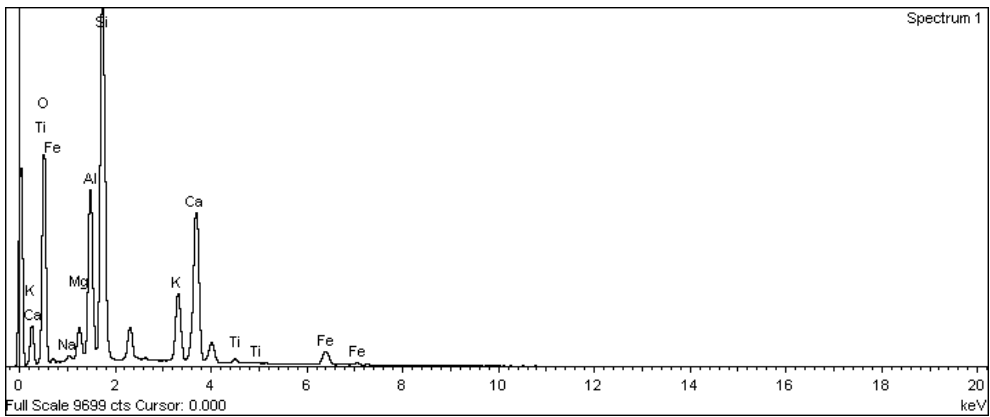


Datos obtenidos en SEM-EDX de muestra representativa del testar T24



60µm

Imagen T24



Espectro T24

Óxido	MgO	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	SiO <sub>2</sub>	K <sub>2</sub> O	CaO	TiO <sub>2</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Na <sub>2</sub> O	PbO
T24	3.27	17.64	47.54	6.70	19.40	0.83	4.06	0.56	--

Microanálisis por dispersión de energías de rayos-X en T24

Los microanálisis por dispersión de energías de rayos-X, realizados mediante el Microscopio Electrónico, muestran resultados muy similares a los obtenidos con las piezas procedentes del testar de Ribesalbes. Se trata de una composición muy homogénea y con ausencia de heterogeneidades.

La recopilación de los resultados, se muestran en la siguiente tabla:

	T02	T03	T19	T21	T24
MgO	4.44	4.59	2.18	2.75	3.27
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	14.44	16.52	15.82	21.09	17.64
SiO <sub>2</sub>	34.38	41.67	38.71	44.50	47.54
K <sub>2</sub> O	3.38	2.34	4.04	2.20	6.70
CaO	32.89	28.59	28.59	25.57	19.40
TiO <sub>2</sub>	0.72	0.82	0.72	0.68	0.83
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	9.76	5.02	6.50	2.59	4.06
Na <sub>2</sub> O	--	0.46	0.30	0.62	0.56
PbO	--	--	2.34	--	--

Tabla 8. Resultados del SEM/EDX de piezas procedentes de los testares de L'Alcora

La conclusión más relevante tras realizar la comparación, en líneas generales, entre los análisis de las piezas provenientes de los testares de Ribesalbes y de L'Alcora, es que en estas últimas hay una ausencia total de óxido de estaño (SnO<sub>2</sub>), por lo que se argumenta una vez más el tipo de arcilla empleada en la manufactura de Ribesalbes.

En muestras T19, se encuentran restos de óxido de plomo (PbO), posiblemente proveniente de los esmaltes empleados en la decoración y protección de las piezas.

Otra diferencia importante al establecer la comparación entre los testares de las dos localidades, es que en los de L'Alcora, se encuentra una mayor cantidad de óxido de calcio (CaO) que en los de Ribesalbes. Esto puede resultar debido a que, en la Real Fábrica del Conde de Aranda, se preparaba la denominada "porcelana blanda", en la que se utilizaba una mayor proporción de óxido de calcio (CaO) que en las lozas tradicionales. Se puede corroborar que también se encuentra mayor proporción de óxido de potasio (K<sub>2</sub>O) en las composiciones de L'Alcora, que hace más fundentes las pastas cerámicas.

4.4.2.3.- Análisis colorimétrico

Los datos de colorimetría sobre las piezas de los testares, se muestran en la siguiente tabla:

	R1	R2	R3	R4	R5	T02	T03	T19	T21	T24
L*	80.72	80.96	80.11	73.16	81.22	82.83	82.37	62.07	81.46	81.31
a*	-1.34	-1.21	-0.85	-0.12	-1.23	-0.93	-0.33	19.95	-0.48	-0.53
b*	15.50	17.05	16.57	18.01	16.41	18.99	14.62	25.32	13.71	14.24

Tabla 9. Resultados del análisis colorimétrico de piezas procedentes de los testares. Cielab\*

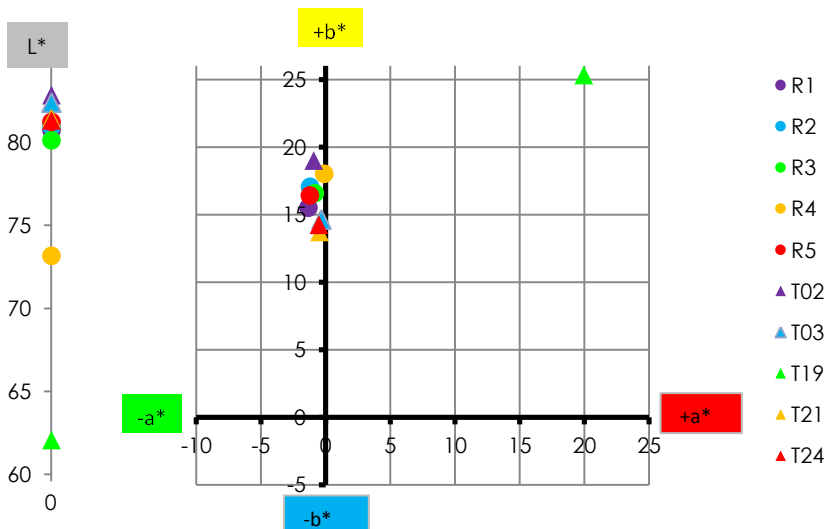


Gráfico de representación del sistema Cielab\* de las muestras de los testares

La interpretación que se extrae, tras el análisis de los datos resumidos en la tabla 9, es que las piezas procedentes de los testares de Ribesalbes, son ligeramente más amarillentas que las procedentes de L'Alcora, con excepción de las piezas del testar T19, que presentan una marcada tonalidad rojiza.

Estos resultados no están de acuerdo con los datos colorimétricos obtenidos tanto en las muestras de arcilla del yacimiento de Ribesalbes<sup>307</sup> cocidas a diferentes temperaturas, que si tienen una marcada tonalidad roja, así como con los análisis de las muestras de los testares<sup>308</sup>, que tienen una tonalidad mucho más amarillenta y clara.

La explicación viable de este suceso, sería el proceso de cocción. Si se tiene en cuenta que las técnicas analíticas empleadas (FRX y SEM-EDX) utilizan como patrón de referencia para el hierro, su forma de óxido de hierro (III) ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), que es de color rojo, y que el hierro presente en las muestras no tiene por qué coincidir con este estado. Los análisis de fluorescencia de rayos X, proporcionan un contenido en  $\text{Fe}_2\text{O}_3$  de la arcilla proveniente del yacimiento de Ribesalbes de 4,81% (5,79% en el análisis normalizado sin pérdida por calcinación), lo que indicaría una tonalidad roja en la arcilla. Sin embargo, ésta es de color amarillento claro ( $L^*=72,32$ ,  $a^*=3,75$ ,  $b^*=19,82$ ), lo que se atribuye a que el hierro está en su forma de goethita ( $\text{FeO}(\text{OH})$ ) que es de color amarillo. La diferencia de color entre las piezas de los testares y las obtenidas mediante el diagrama de gresificación a pesar de estar realizadas con las mismas arcillas, puede ser debido al proceso de cocción, puesto que las muestras empleadas en el diagrama de gresificación se han cocido en un horno eléctrico moderno.

Otro aspecto a destacar, son las coordenadas de las muestras del testar T19, que dan una tonalidad roja, tal y como perceptualmente se aprecia. Los análisis mostrados mediante la técnica SEM-EDX, arrojan un contenido de  $\text{Fe}_2\text{O}_3$  muy similar al resto de piezas, pero sin embargo estas muestras si son de color rojo. En el mismo análisis se observa la presencia de óxido de plomo ( $\text{PbO}$ ), que tal y como se ha explicado, puede venir derivado de que las muestras estuviesen esmaltadas, y se hubiesen sometido a una segunda cocción. Se conjetura que la arcilla empleada en

---

<sup>307</sup> Vid. apartado. 4.4.1.1.

<sup>308</sup> Vid. análisis SEM-EDX muestras testares

parte de las piezas de este testar, las que muestran la tonalidad roja, asimismo, pudieran estar realizadas con arcillas rojas de Olleros, o procedentes de otros yacimientos que se emplearon en la Real Fábrica de Alcora.

Por último, se puede añadir que los resultados obtenidos mediante la colorimetría no aportan datos analíticos fiables, puesto que no se correlacionan con los datos semicuantitativos químicos obtenidos por las diferentes técnicas analíticas.

Conclusiones





## CONCLUSIONES

Para poner término a este documento, y dar respuesta a los objetivos e hipótesis planteadas, a continuación se detallan las conclusiones obtenidas, inferidas en el presente texto.

Se considera conveniente seguir con la división planteada desde el inicio del proyecto de investigación, por lo que se detallaran las conclusiones relativas a ambas partes tratadas, por un lado el denominado Corpus teórico y por otro lado las correspondientes al Corpus experimental.

Tras los estudios realizados de la trayectoria formativa y de la obra pictórica realizada por Joseph Ferrer, y teniendo en cuenta los factores externos y el contexto histórico que influyó en su devenir, se concluye que Ferrer fue un pintor que sentía deleite por la pintura de flores. Ser pensionado por el Conde de Aranda para mejorar en la pintura del género de flores y así aplicar en la manufactura cerámica la técnica y el repertorio floral, fue para él una dádiva, ya que con esta prebenda descubrió su gran potencial.

Cabe destacar que la producción pictórica que nos ha llegado hasta nuestros días de Joseph Ferrer, tras las pesquisas realizadas, no es una obra numerosa, pero si se tiene en cuenta que las obras están pintadas entre 1779 y 1781, la cantidad no es escasa; se resalta que en ese periodo es cuando el autor, además de producir las obras, en 1780 funda su manufactura en Ribesalbes, año en el que también obtiene el Primer Premio concedido por el *Estudio de flores adaptables à los texidos de seda*.

Su obra pictórica, de reducido tamaño, puede describirse como composiciones florales, presentadas en grupo sobre el suelo, y cuando introduce elementos que recogen las flores son cestas de mimbre o jarrones de estilo neoclásico. En cuanto a la composición pictórica, repetidamente hace uso de una flor blanca que sitúa en el eje central de la obra, y mediante ésta proyecta la luz al resto del cuadro, convirtiéndola en foco de iluminación. El virtuosismo y minuciosidad que refleja es lograda con finos y precisos trazos, que sólo puede conseguir con pinceles de un

*pele*, obteniendo unos magistrales detalles como son los estambres de las flores, la transparencia del vidrio o del agua y la reproducción exacta de una gota de agua. Esta maestría se evidencia, aun más si cabe, cuando las pinturas al óleo son plasmadas sobre tabla, en lugar del lienzo que es mayoritariamente empleado.

Con los resultados que Ferrer obtiene, demuestra ser un pintor observador, sistemático y metódico, hecho que también se aprecia por seguir unas pautas compositivas, como es incluir ciertas variedades florales invariablemente en sus obras, nunca faltan pequeñas flores silvestres azules, como arañuelas, espuelas de caballero, aguileñas, campanillas, flor de lino, y alguna flor madura, como rosas castellanas, claveles o tulipanes.

En cuanto a su vertiente como pintor de loza fina y su labor desarrollada en el sector cerámico, destacó con la ambiciosa empresa de convertirse en competencia de la Real Fábrica de Alcora. Los dueños de la fábrica, el Conde de Aranda, y su sucesor el Duque de Híjar, conocedores del riesgo que suponía el nuevo establecimiento fabril, tomaron medidas ante esta alarma, que fueron desde marcar el producto e intentar obligar a que se hiciera lo mismo con el producto salido de cada fábrica, hasta contratar a Joseph Ferrer como intendente de la fábrica, máximo cargo en la dirección, con el fin de paliar la competencia y gozar de sus dotes empresariales y artísticas.

Desde su nacimiento ya estuvo marcado por la profesión, su padre Vicente Ferrer fue maestro pintor de la Real Fábrica. Su padrino de bautismo fue Joseph Ochando, quien trabajó en la fábrica desde su fundación y fue primer maestro de la academia de aprendices de la Real Fábrica de Alcora, además era maestro principal dibujante y tallista, de formación artística y familia de escultores. Su albacea y executor testamentario fue Vicente Álbaro, uno de los máximos artífices de la Real Fábrica, que dio nombre a uno de los estilos más característicos y más imitados de la manufactura condal y quien le acompañó los primeros años de la fundación de su fábrica en Ribesalbes, junto con los hermanos Mascarós.

De su vida personal esta investigación ha conseguido desvelar, a través de los archivos parroquiales y municipales, documentación inédita. Estuvo casado dos veces, la primera vez con Gracia Alonso, natural de

Villafeliche, municipio Zaragozano, ésta falleció en L'Alcora, el ocho de octubre de 1807. Al enviudar Joseph Ferrer, volvió a contraer matrimonio con Vicenta Bonifaci, natural de Onda, quien fue heredera de la fábrica de Ribesalbes, al morir Joseph Ferrer volvió a su municipio natal y allí fue enterrada. Joseph Ferrer no tuvo descendencia de ninguno de los dos matrimonios.

El producto que consiguió elaborar Ferrer, en su fábrica en Ribesalbes, fue de calidad extraordinaria y difícil de discernir el lugar de producción, siendo confundido con producto de la Fábrica Condal, debido a varios factores:

- La fábrica fue *semejante* a la de Alcora, en cuanto a forma de trabajar y estructuración, de ningún modo en tamaño.
- Las materias primas empleadas fueron de calidad análoga, y la arcilla recurso fácil, pues se localizaba en las inmediaciones de la fábrica. Ribesalbes le brindaba unos excelente condicionantes naturales.
- El personal con el que contó inicialmente, fueron pintores destacados de la Real Fábrica de Alcora que se encargarían de formar al resto de laborantes, consiguiendo así una plantilla de pintores, trabajadores de rueda y demás oficios bien preparada y organizada. Entre los que trabajaron en la fábrica podemos mencionar y documentar, Vicente Álbaro, los hermanos José y Cristóbal Mascarós, Jayme Balaguer, Joseph Gasch y Gorris, Chrisostomo Moya, Joseph Vicent, Joaquín Garcés y Joseph Aguilar Flor. Asimismo, en la fábrica se formaron trabajadores que ya tenían conocimientos del trabajo del barro, por haberse dedicado al oficio de la ollería y alfarería.

Respecto a la continuidad de la fábrica de Joseph Ferrer, se ha concluido y documentado que fue heredada por su segunda esposa tras su fallecimiento, Vicenta Bonifaci, quien se la arrendó a *Jayme Balaguer y Compañía*.

Tras la consulta realizada de expedientes y documentos notariales en distintos archivos locales y nacionales, se ha extraído la relación de las fábricas existentes en Ribesalbes coetáneas a la fábrica de Joseph Ferrer, desde la fundación en 1780 hasta su defunción.

- En 1780 Joseph Ferrer Almiñana funda su fábrica en Ribesalbes.
- Con fecha anterior a 1794, Vicente Grangel Mesquida, tuvo una fábrica durante veinte años. Se conjetura la posibilidad que Fuera socio de Joseph Ferrer. No se puede corroborar sólidamente por falta de documentación.
- Con fecha anterior a 1802, Juan Ros era propietario de una fábrica. En 1802, el 30 de abril, se constituye en compañía con Joseph Arzo de Antonio. En 1811, la fábrica de loza fina pasa a ser propiedad de un descendiente directo de ambos, Francisco Arzo y Ros, en 1817 sigue siendo de su propiedad.
- Consta que, en 1811 Joaquín Garces y Benagues era propietario de una fábrica de loza fina, en 1817 sigue referenciada.
- Consta que, en 1811 Ramón Bordonan era propietario de una fábrica de loza fina, en 1817 ya no se referencia.
- Consta que, en 1817 Antonio Vicent y Bonet tiene una fábrica.
- Consta que 1817 Francisco Albalat, Joseph Vicen y Bonet y Francisco Albalat y Domenech, son copropietarios de una fábrica de loza a partes iguales.
- Consta que en 1817 Jayme Balaguer y Cia, tiene una fábrica de loza fina arrendada a Vicenta Bonifasi, viuda de Ferrer. Esta fábrica es la que en 1780 fundó Joseph Ferrer Almiñana.

Se afirma que el establecimiento de la fábrica de Ferrer, fue la génesis de una riqueza sustentada en la producción de loza, que sus coetáneos y posteriores manufacturas, perpetuaron con los años hasta convertirlo en una industria sobresaliente del sector cerámico actual. En la vertiente artística de la producción cerámica, en este momento, Ribesalbes cuenta con cinco talleres artesanales que recuperan el modelo de producción y decoración de los siglos XVIII y XIX. Cerámicas Crespo, Ceràmica Artística Ted'or, L'antic Alfara D'en Solsona, Ceràmica Artístiques Albalat y Alfarería Ceràmica Juan A. Cano.

En el corpus experimental del presente proyecto de investigación, se presentan los resultados obtenidos mediante las diferentes técnicas con las que se ha caracterizado la producción cerámica de Ribesalbes.

Tras la interpretación de estos resultados se resuelve como conclusión principal, y como hallazgo más importante de este trabajo, la determinación de óxido de estaño ( $\text{SnO}_2$ ) en la composición de las arcillas extraídas del yacimiento de Ribesalbes, y como este elemento se manifiesta en todos los fragmentos estudiados provenientes de los testares de este municipio, objeto de estudio.

Por lo tanto, se considera que el óxido de estaño ( $\text{SnO}_2$ ) como elemento traza y diferenciador entre la cerámica de Ribesalbes y la procedente de L'Alcora, pues no se ha localizado óxido de estaño ( $\text{SnO}_2$ ) en ningún fragmento derivado de esta última.

Asimismo, se concluye, tras los resultados obtenidos en las distintas técnicas analíticas, que las arcillas del yacimiento de Ribesalbes, tienen un elevado contenido en óxido de magnesio ( $\text{MgO}$ ), en comparación con las arcillas referenciadas por Artiaño en la manufactura alcorense. Estos resultados se deben al veteado de yeso que presentan las minas de Ribesalbes.

Del mismo modo, las arcillas extraídas en Ribesalbes presentan un alto contenido en carbonatos ( $\text{CaCO}_3$ ), lo que confiere a las pastas cerámicas porosidad y estabilidad dimensional.

Las piezas procedentes de los testares estudiados, han sido sometidas a ciclos de cocción, que en todos los casos han superado los  $900^\circ\text{C}$ , tal y como se ve en los resultados de los análisis térmicos.

Las piezas de los testares de L'Alcora poseen un mayor contenido en óxido de calcio ( $\text{CaO}$ ) y óxido de potasio ( $\text{K}_2\text{O}$ ), es por ello que se estos contenidos más altos sean indicativos de composiciones más parecidas a la porcelana blanda que las empleadas en Ribesalbes. Cabe recordar que en Alcora se prepararon distintas pastas cerámicas, tierra de pipa, pedernal, porcelana blanda, bicuits, tierra de fuego, etc.

Tras el estudio comparativo de los resultados ofrecidos mediante las distintas técnicas de caracterización, tanto de las tierras, como de las piezas de los testares, se puede establecer un protocolo de ensayos para

determinar la procedencia de las cerámicas manufacturadas con arcillas de Ribesalbes, en función de los resultados analíticos obtenidos, en base a la presencia de óxido de estaño ( $\text{SnO}_2$ ) y en ausencia de óxido de plomo ( $\text{PbO}$ ), ya que si se determina contenido en plomo pudiera ser indicativo de la utilización de esmaltes o piezas esmaltadas en la composición de las pastas.

Bibliografía





## BIBLIOGRAFÍA

*Colección de Reales Ordenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818* (edic. facsímil, Valencia, 1980): Valencia: Imp. Manuel Monfort, 1828.

*Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó, en 6 de Noviembre de 1795*. Valencia: En la oficina de D. Benito Monfort, Impresor de la Real Academia, Año 1796.

*Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia: En la imprenta de D. Benito Monfort, 1828.

AAVV. *El esplendor de Alcora. Cerámica del s.XVIII*. Valencia: Generalitat Valenciana-Editorial Electa, 1995. ISBN 84-8156-089-8.

AAVV. *Loza y porcelana de Alcora en el Museo de Cerámica de Barcelona*. Barcelona: Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1998. ISBN 84-8156-176-2.

AAVV. *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*. Colaborador: Museo Arqueológico Nacional. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 1999. ISBN 84-369-3206-4.

AAVV. *El Conde de Aranda y su tiempo*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico." Sección de Historia y Ciencias Historiográficas, Universidad de Zaragoza, 2000.

AAVV. *El Bodegón*. Madrid: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000. ISBN 84-8109-307-6

AAVV. *Alcora en Nueva York. La colección de cerámica de la The Hispanic Society*. Castellón: Fundación Blasco de Alagón, 2005. ISBN 84-609-4813-7.

AAVV. *Natures mortes. De Sánchez Cotán a Goya. A l'entorn de la Col·lecció Naseiro adquirida per al Prado*. Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2007. ISBN 978-84-8043-171-2.

AAVV. *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2006*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, Rosario. *Los viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009. ISBN 978-84-96849-55-6.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de Estudios sobre Carlos III y su época*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988. ISBN 84-00-06906-4.

AGUILERA, Emiliano. M. *La Porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1834.

AGUILERA CERNI, Vicente. "Del Manierismo al Arte Moderno", En: *Historia de Arte Valenciano*. Vol. 4. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, S.A., 1986. ISBN 84-7575-357-4.

AINAUD DE LASARTE, Joan. "Cerámica y Vidrio". En: *Ars Hispaniae - Historia Universal del Arte Hispanico*. Vol. X. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952.

ALBA PAGÁN, Ester. "La pintura y los pintores valencianos en las «Casitas» del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial: Mariano Salvador Maella, Benito Espinós, Miguel Parra, José López Enguídanos y Mariano Sánchez", En: *Actas del Simposium El Monasterio del Escorial y la Pintura*. El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, p.759-784. ISBN 84-89942-24-2.

ALBA PAGÁN, Ester. *La pintura y los pintores valencianos en la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*. [Tesis Doctoral]. Universitat de València (Estudi General), Departamento de Historia del Arte, 2003.

ALBA PAGÁN, E. *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*. Valencia: Universitat de València, 2004. ISBN 84-370-5962-3

ALBIS, Jean d'. "Limoges-Alcora, o las tribulaciones de un porcelanero en España". En: *Archivo de Arte Valenciano*, 72, 1991, p. 51-53. ISSN 0211-5808.

ALCAHALÍ Y DE MOSQUERA JOSÉ MARÍA RUIZ DE LIHORI Y PARDINES, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Librerías Paris - Valencia, 1989.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La escuela valenciana de pintores de flores (1766-1866): inventario de obras existentes en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". En: *Archivo de arte valenciano*, 1959, N°. 30, pp. 77-93. ISSN: 0211-5808.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "Notas sobre el alumnado de la escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1780-1848)". En: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1960. pp. 284-299. ISSN 0210-1475

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "Benito Espinós, pintor académico". En: *Archivo de arte valenciano*, 1968, N°. 39, pp. 29-40. ISSN 0211-5808.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ed. Ayuntamiento de Valencia, 1970.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores*. Valencia: Ed: Institución Alfonso el Magnánimo, 1970. ISBN 978-84-500-0714-5.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970. ISBN 978-84-00-02535-9.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia : historia de una institución*. Valencia: Ed: Ayuntamiento de Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001. ISBN 978-84-9228392-7.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La academia de Santa Bárbara y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Noticia Histórica", En: *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de Sant Carles: cent anys d'ensenyament de l'art (1754-1854)*. Valencia: Ed: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, 2004. ISBN 84-933282-6-X.

ANDRÉS ROBRES, Fernando. "La fábrica de cerámica de Alcora. Algunas reflexiones sobre su arrendamiento en 1750". En: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 61-2, 1985, p. 261-275. ISSN 0210-1475.

ARECHAGA RODRIGUEZ-PASCUAL, Carmen. *Cerámica del siglo XVIII*. Madrid: Planeta de Agostini, 1989.

ARECHAGA RODRIGUEZ-PASCUAL, Carmen. *Cerámica del siglo XIX*. Madrid: Planeta de Agostini, 1989. ISBN 84-395-1237-6.

ARLANDIS, Lisard. "Una elegancia llamada Alcora". En: *Penyagolosa*, 14, 1977, p. 22-28. ISSN 0213-6821.

ARTERO GONELL, Teresa. "Els testars de la Reial Fàbrica". En: *L'Alcora, Festes del Crist 2010*. L'Alcora: Ajuntament de L'Alcora, 2010. p. 119-122.

ARTERO GONELL, Teresa. "La ruta de les mines: patrimoni etnoindustrial per descobrir a l'Alcora". En: *L'Alcora, Festes del Crist 2013*. L'Alcora: Ajuntament de L'Alcora, 2013. p. 98-101.

BADENES GOR, M<sup>a</sup> Carmen. "La Industria cerámica de Onda". En: *Cuadernos de geografía*, 1965, nº2, Universidad de Valencia, p. 107-265. ISSN 0210-086X.

BALBÁS CRUZ, Juan Antonio. *El libro de la provincia de Castellón*. (Facs.: 1892). Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1987. ISBN 84-7580-411-X.

BEDAT, C. "Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 109, 1970.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 14 vols. París: Gründ, 1999. ISBN 2-7000-3010-9.

BENITO DOMENECH, Fernando (coord.); GÓMEZ FRECHINA, José (coord.). *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006. ISBN 84-482-4348-X.

BROGNIART, Alexandre. *Traite des arts céramiques ou des poteries*. Paris, 1844.

BROGNIART, Alexandre. *Description méthodique du musée céramique de la Manufacture Royale de Porcelaine de Sevres*. Paris: A. Leleus, Libraire-Editeurs, 1845.

CALVO CABEZAS, Patrici; Beatriz Joda Esteve. "Exequias y proclamaciones regias: causa del "Género Álvaro" en la Real Fábrica del Conde de Aranda." En: *Millars: espai i història* [en línia], 2007, Vol. 30 , p. 29-41. <http://www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/168976> [Consulta: 13-03-13]

CALVO SERRALLER, Francisco. *Flores Españolas del Siglo de Oro: La Pintura de flores en la España del siglo XVII*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002. ISBN 84-95452-10-3.

CANO, Juan Antonio. "Quienes Somos, de dónde venimos". En: *Ribesalbes festes d'octubre 1997*. Ribesalbes: Ayuntamiento de Ribesalbes, 1997.

CANO, Juan Antonio. "Quienes Somos, de dónde venimos II". En: *Ribesalbes festes d'octubre 1998*. Ribesalbes: Ayuntamiento de Ribesalbes, 1998.

CANO, Juan Antonio. "Quienes Somos, de dónde venimos III". En: *Ribesalbes festes d'octubre 1999*. Ribesalbes: Ayuntamiento de Ribesalbes, 1999.

CASANOVAS GIMÉNEZ, María Antonia. "Alcora". En: *Cerámica esmaltada española*. Barcelona: Labor, 1981. p. 149-164. ISBN 84-335-7301- 2.

CASANOVAS GIMÉNEZ, María Antonia. "Trascendencia de la cerámica de Alcora en la cerámica española". En: *Visión global y acción local. Global Denken-Local Handeln*. Actas IV Simposio Internacional de Investigación Cerámica y Alfarera. Centro Agost de Investigación Cerámica y Alfarera. Agost, 1993, pp. 105-110.

CASANOVAS GIMÉNEZ, María Antonia. "La Manufactura de Alcora. Innovaciones Técnicas y Primicias Artísticas". En: Ferrer Benimeli, José Antonio; dir.; Sarasa, Esteban; Serrano, Eliseo; coords.: *Congreso Internacional 'El Conde de Aranda y su tiempo'*. Zaragoza: Institución

'Fernando el Católico' (CSIC); Excma. Diputación Zaragoza, 2000, p. 463-477. ISBN 84-7820-562-4.

CAVANILLES, Antonio Josef. *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia*. Madrid: Imprenta Real, 1795.

CAVESTANY, Julio; LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1935.

CAVESTANY, Julio. *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-40.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Akal, 2001. ISBN 84-460-1617-6.

CODINA ARMENGOT, Eduardo. "Artistas y artesanos del siglo XVIII en Castellón". En: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1979, vol. XXII, nº4. p. 265-364. ISSN 0210-1475.

CODINA ARMENGOT, Eduardo. *Aportación Documental a la Historia de la Real Fábrica de Loza Fina de Alcora*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1980. ISBN 84-00-04553-X.

COLL CONESA, J. *Historia de la cerámica valenciana*. Disponible en: [http://www.avec.com/historia\\_de\\_la\\_ceramica\\_valenciana.asp](http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp) [Consulta: 18-12-2008]

COLL CONESA, Jaume. "La loza decorada en España" En: *Ars Longa*, nº 17, año 2008, p. 151-168. ISSN 1130-7099.

COLL CONESA, Jaume. "Evolución de la loza decorada de los siglos XIII al XIX". En: *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 2011. ISBN 978-84-451-3375-0.

COLLADO LOZANO, Manuel. "La cerámica de Ribesalbes". En: *Aguanaj*. Revista de la Asociación Cultural de Higueras, nº17, año 2008, p. 21-25. DL CS-83-1994.

DAVID, N.; KRAMER, C. *Ethnoarchaeology in action*. Cambridge World Archaeology. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. ISBN 05-216-6779-8

DE LAIGLESIA Y AUSET, Francisco. *Catálogo de la colección de porcelanas del Buen Retiro del Excmo. Señor D. Francisco de Laiglesia: con una carta prólogo de D. Manuel Pérez Villamil*. Madrid: Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1908.

DE LA CALLE, Román (editor). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2011. ISBN 978-84-3708-246-2.

DÍAZ MANTECA, Eugeni. *Cerámica histórica de las comarcas castellonenses*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1984.

DÍAZ MANTECA, Eugeni. "Cerámica de Ribesalbes: popular, brillante, colorista". En: *Antiquaria*, 1988, 6 (53), p. 44-48. ISSN 0212-8810.

DÍAZ MANTECA, Eugeni; PERIS DOMÍNGUEZ, J; Luis Porcar, J. *Alcora, un siglo de arte e industria*. Castellón: Fundació Caixa Castelló, 1996.

DÍAZ MANTECA, Eugeni. "Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda, y su fábrica de Alcora (1742-1798)". En: *Festa Plena*, 1998, p. 84-87.

ESCARDINO, A.; AMORÓS, J.L.; ENRIQUE, J.E. "Estudio de pastas de gres para pavimentos". En: *Boletín de la Sociedad Española Cerámica y Vidrio*. Vol. 20, número 1, p.17-24.

ESCRIVA DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA (Manuel "Conde de Casal"). *Historia de la cerámica de Alcora: estudio crítico de la fábrica. Recetas originales de sus más afamados artífices*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1919.

ESCRIBANO, P.; CARDA, J.B.; CORDONCILLO, E. *Enciclopedia Cerámica*, Vol. I. Castellón: Ed. Faenza Editrice Ibérica S.L., 2001.

ESTALL I POLES, Vicent Joan. *Catálogo de la colección de azulejos de serie del siglo XIX*. Castellón: Faenza Editrice Ibérica, 2000. ISBN 84-87683-18-5.



ESTALL I POLES, Vicent Joan. *La industria cerámica de Onda: las fábricas, 1778-1997*. Onda: Ajuntament d'Onda, 1997. ISBN 84-922956-0-0.

ESTEVE GÁLVEZ, F. *Cerámica d'Onda*. Castellón: Diputació de Castelló, 1993. ISBN 84-86895-45-6.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. "A-U", En: *Museo de Bellas Artes de Valencia: catálogo de dibujos II (siglo XVIII)*. Vol 1. Madrid: Ministerio de Cultura. Publicaciones, 1984. ISBN 978-84-7483-375-1.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Catálogo de Dibujos (s. XVIII)*. Valencia: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Subdirección General de Museos, Patronato Nacional de Museos, 1984. ISBN 84-7483374-4.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. "José Camarón Meliá (1760-1819), artista valenciano establecido en la Corte" (separata), En: *Cinco Siglos de Arte en Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Dibujos de flores aplicados al textil". En: *El arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997. ISBN 84-88715-75-7.

FELIU FRANCH, Joan. *La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*. [Tesis doctoral]. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1998.

FELIU FRANCH, Joan. "La Academia y la Industria. Ferrer Minyana. Pintor y Ceramista". En: *Archivo de Arte Valenciano*. 2000, nº81, p. 99-104. ISSN 0211-5808.

FELIU FRANCH, Joan. *La arquitectura esmaltada: cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*. Onda: Ajuntament d'Onda, 2001. ISBN 84-922-956-5-1.

FELIU FRANCH, Joan. *Dinero color azul cobalto: el negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX*. Castellón: Universitat Jaume I, 2005. ISBN 84-8021-509-7.

FELIU FRANCH, Joan; et. al. *Historia del retablo cerámico en la Plana de Castelló*. Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher, 2007. ISBN 978-84-690-8565-3.

FERNÁNDEZ NAVARRO, José María; CAPEL DEL ÁGUILA, Francisco. *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012. ISBN 978-84-00-09461-4.

FERRÁN SALVADOR, V. *El pintor segorbino José Camarón Boronat*, Segorbe, 1949.

FROTTHINGAM, A. W. *Capodimonte and Buen Retiro Porcelains. Period of Charles III*. New York: The Hispanic Society of América, 1955.

FROTTHINGHAM, A. W., "Vicente Álvaro, pintor de porcelana en Alcora", En: *Archivo Español de Arte*, (169), 1970, p. 329-338. ISSN 0004-0428.

GARCÍA, Aurora. "La Fábrica de Alcora: un modelo cerámico. II, Aspectos artísticos". En: *Cimal*, 7, 1980, p. 29-32. ISSN 0210-119X.

GARCÍA EDO, Vicente. *Cerámica de Onda del siglo XIX*. Onda: Ajuntament d'Onda, 1989. ISBN 84-505-8610-0.

GARCIA EDO, Vicente. *Derechos históricos de los pueblos de La Plana a las aguas del río Mijares*. Castellón: Diputació de Castelló, 1994. ISBN 84-86895-53-7.

GARCÍA LÓPEZ, Marcelino. *Manual completo de artes cerámicas*. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2009. Edición reimpressa, 1ª ed. 1877. ISBN 84-9761-638-3.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup>. "Protohistoria de la Academia de Bellas Artes". En: *Archivo Arte Valenciano*, 1968, p. 23-28. ISSN 0211-5808.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup>. *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Valencia, 1993. ISBN 84-606-1671-1.

GASCÓ SIDRO, Antonio J. *Dos siglos de pintura castellanense*. [Tesis doctoral]. Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, Valencia, 1973.

GASCÓ SIDRO, Antonio J. *Dos siglos de pintura castellanense*. Madrid: Fragua, 1974. ISBN 84-7074-018-0.

GIL SALINAS, Rafael. *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1994. ISBN 84-7822-125-5.

GLEESON Janet. *El arcano: la extraordinaria y verdadera historia de la invención de la porcelana en Europa*. Madrid: Editorial Debate, 1999. ISBN 84-8306-173-2.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Cerámica del Levante español*. Barcelona: Labor, 1944-1952. 3 vol.

GONZÁLEZ MONGE, Carmen. "Los pintores de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro". En: *I Congreso Internacional Pintura española siglo XVIII*, 1998, pp. 585-600 ISBN 84-95021-02-1.

GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte Valenciano*. Col. Cuadernos arte cátedra, 33. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. ISBN 978-84-376-1628-5.

GRANGEL NEBOT, Eladi. *Museu de ceràmica L'Alcora*. L'Alcora (Castellón): Ajuntament de l'Alcora, 1995.

GRANGEL NEBOT, Eladi. *Museu de ceràmica L'Alcora, noves adquisicions, 1998-2000*. L'Alcora (Castellón): Ajuntament de l'Alcora, 2000. DL: CS-538-2000.

GRANGEL NEBOT, Eladi; et. al. *La ruta de la ceràmica*. Castellón: ALICER, 2000. ISBN 84-607-0561-7.

GRANGEL NEBOT, Eladi; FALCÓ, Victoria. *La ceràmica olvidada: los Nomdedeu, alfareros en l'Alcora durante 300 años*. Castellón: Faenza Editrice Ibérica, S.L., 2003. ISBN 84-87683-25-8.

GRANGEL NEBOT, Eladi. *L'escultura a la Reial Fàbrica del Comte D'Aranda*. L'Alcora (Castellón): Ajuntament de l'Alcora, 2004. ISBN 84-606-3698-4.

GRIMM, Claus. *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Herscher, 1996. ISBN 2-7335-0259-X.

GUAL ALMARCHA, Elvira. *El Sistema Ornamental de la Cerámica de Alcora: De la Primera Escuela de Fontainebleau y Francisco I, a la Primera*

época de Alcora y el Conde de Aranda. Castellón: Universitat Jaume I, 1998.

GUERRERO BOSCH, Laia; SOLER FERRER, M<sup>a</sup> Paz. *Laia-Bosh, Alcora: cerámica de la ilustración: la colección Laia-Bosh del Museo Nacional de Cerámica*. Valencia: Pentagrif impresores, 2010. ISBN 978-84-938347-1-5.

GUGGENHEIM, S; MARTÍN, R.T. "Definition of clay and clay mineral: Joint report of the AIPEA nomenclature and CMS nomenclature committees", En: *Clays and Clay Minerals*, Vol. 43, No. 2, 255-256, 1995.

JORDAN, William B.; CHERRY, Peter. *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid: Ediciones el Viso, S.A. 1995. ISBN 84-8602275-4.

LEÓN TELLO, Francisco José. *La estética académica española en el siglo XVIII*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1974. ISBN 84-500-3408-6.

LÓPEZ TERRADA, M<sup>a</sup> José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Oficina de Publicaciones, 2001. ISBN 84-95171-92-9.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia*. 2 volúmenes. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, Institución Valenciana de Estudios e Investigación, 1987.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. "La Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro" En: *Reales Fábricas*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1995. ISBN 84-88458-41-X.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. "La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro a través de sus documentos (1760-1808)". En: *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*. Colaborador: Museo Arqueológico Nacional. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 1999. ISBN 84-369-3206-4.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. "La porcelana del Buen retiro. Investigaciones recientes", En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38[4] p. 335-344, 1999. ISSN 0366-3175.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. "Las porcelanas del Buen retiro", En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 40[3] p. 221-223, 2001. ISSN 0366-3175.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. "Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro". En: *Jornadas sobre las Reales Fábricas* (2002. La Granja de San Ildefonso) / coord. por Susana Torreguitart Búa, 2004, p. 49-76. ISBN 84-88044-26-7.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. *Cerámica de Alcora, (1727-1827)*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural, 2005. ISBN 84-96145-34-4.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. *Un siglo de cerámica de Alcora en el Museo Arqueológico Nacional (1727-1827)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006. ISBN 84-8181-311-7.

MAÑUECO SANTURTÚN, María del Carmen. *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI: colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural, 2009. ISBN 978-84-92432-22-6.

MARCELO MARCO V., COLLADO LOZANO M., NEBOT -DÍAZ I. "Olleros, alfareros y fabricantes de loza en Ribesalbes, entre 1742 y 1817". En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, Vol 51, 5, p. 269-274. ISSN 0366-3175. e-ISSN 2173-0431.

MARCELO MARCO, V.; NEBOT-DÍAZ, E.; BERNAL NAVARRO, J.C.; COLLADO LOZANO, M.; NEBOT-DÍAZ, I. "Determinación de las manufacturas de loza en Ribesalbes, entre 1780 y 1817", En: *Arche*, nº 4, pp. 195-202, 2009, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, U.P.V. ISSN 1887-3960.

MARTÍNEZ, Juan. "José Ferrer". En: *Tres siglos de pintura. Caylus. 1995*. Madrid: Ed. Caylus Anticuario S.A., 1995. pp. 228-231. DL: M-18504-1995.

MARTÍNEZ BAZÁN, M<sup>a</sup> Luisa. *Determinación de los colores existentes en la decoración al fresco, ejecutada por A. Palomino, en un fragmento de la nave central de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. [Tesis Doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *Porcelana del Buen Retiro*. Madrid: Instituto Diego Velázquez. CSIC, 1973. ISBN 84-00-03845-2.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *Catálogo de Cerámica Española*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1978. ISBN 84-400-4361-9.

MATEOS PÉREZ, Prudencio. "Cerámica de Alcora: esplendor y decadencia". Madrid: *Antiquaria*, 1988. p. 14-24. ISSN 1130-2747.

MATILLA TASCON, Antonio. "Documentos del archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de Cámara, y de las fábricas de tapices y porcelana. Siglo XVIII". En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Tomo LXVIII, 1. Año 1960. p. 199-270.

MECD (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). *Red Digital de Colecciones de Museos de España*. CER.ES. [On line]. <http://ceres.mcu.es>. NIPO 551-09-131-6.

MILLY, Nicolas Christiern de Thy (Conde de). *L'Art de la Porcelaine*. Paris, 1771.

MINIERI-RICCIO, Camilo; NOVI, Giuseppe. *Storia delle porcellane in Napoli e sue vicende* (rist. anast. Napoli, 1880). Italia: Ed. Forni, 1980. ISBN 978-88-2712-089-7.

MOLERA, J. "Análisis arqueométrico de los vidriados cerámicos". En: *XVI Reunión Científica de la Sociedad Española de Arcillas*, Baeza (Jaén), del 24 al 26 de Octubre de 2001. [On line] <http://www.sea-arcillas.es/publicaciones/Curso%20Materias%20primas%20y%20metodos%20de%20produccion-2001.pdf> [fecha de consulta: 10/01/13].

MONTAÑÉS, Luís. "Un rico y único muestrario de cerámica : el esplendor de Alcora". En: *Antiquaria*, 124, 1995, p. 38-45. ISSN 1130-2747.

MONTERO, Julie; et. al. *La periferia emergente: La Comunidad Valenciana en la Europa de las regiones*. Madrid: Ariel, 2001. ISBN 84-34434-70-9.

MONTOLIÚ SOLER, V. "La docencia de las bellas Artes en la Real Academia de San Carlos de Valencia". En: *I Congreso Español de Historia del Arte*, Sección II, Trujillo, Junio de 1997.

MUNDINA MILALLAVE, Bernardo. *Historia, geografía y estadística de la provincia de Castellón*. Castellón: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1873.

NEBOT-DÍAZ, Isaac; NEBOT-DÍAZ, Esther. "Técnicas de análisis químico para la restauración de objetos cerámicos". En: *Preprints -16th International Meeting on Heritage Conservation*, vol 3, año 2006, p. 2011-2012. ISBN 84-8363-025-7.

NEBOT-DÍAZ, I.; COLLADO LOZANO, M. "Caracterización previa a la restauración de baldosas cerámicas". En: *17th International Meeting on Heritage Conservation, Fundación de la C.V. Valencia: La Luz de Las Imágenes. Generalitat Valenciana*, 2008. p. 477-481. ISBN 84-4825-069-9.

NEBOT-DÍAZ, E.; MARCELO MARCO, V.; BERNAL NAVARRO, J.C.; COLLADO LOZANO, M.; NEBOT-DÍAZ, I. "José Ferrer, pintor académico. Su paso por la Sala de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia", En: *Arche*, nº 4, pp. 189-194, 2009, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, U.P.V. ISSN 1887-3960.

OLUCHA MONTINS, Ferran. *Cerámica de Alcora y Ribesalbes de la colección del Museo de Bellas Artes de Castellón*. Castellón: Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, 1990.

OLUCHA MONTINS, Fernando F. "Noves dades per la historia de la fàbrica de ceramica d'Alcora". En: *Estudis Castellonencs*, nº 4, 1987-1988, p. 363-373.

OÑA IRIBARREN, Gelasio. *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. Madrid: Palacio de la Biblioteca Nacional, 1944.

ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia: Ed. París-Valencia, 1995.

ORDOÑEZ, Leticia. "La Real Fábrica de La Moncloa". En: *Villa de Madrid*, n.º 80, 1984, p. 41-54.

OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Giner, 1975. ISBN 84-7273-084-0.

PASCUAL, C.; CRIADO, E.; CAPEL, F.; RECIO, P. "Arqueometría y Patrimonio de la Cerámica y el Vidrio". En: *Ciencia y Tecnología para la Conservación del Patrimonio Cultural*. Sevilla: Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología de Sevilla, CSIC, 2011. p. 125-128. ISBN 978-84- 694-6137-2

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio. *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII: Barroco, Rococó y Academicismo Clasicista*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institutió Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.

PEREZ GUILLEM, Inocencio. *Cerámica arquitectónica valenciana*. 2 vol. (Los azulejos de serie ss. XVIII-XIX). Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.

PEREZ GUILLEM, Inocencio. *Pintura cerámica Religiosa: paneles de azulejos y placas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006. ISBN 84-8181-286-2.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura. Publicaciones, 1983. ISBN: 84-500-9335-X.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Naturalezas Muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997. ISBN 84-482-1389-0

PÉREZ-VILLAMIL, Manuel. *Artes e industrias del Buen Retiro : la fábrica de la China, el Laboratorio de piedras duras y mosaico, obradores de bronces y marfiles*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1904.

PORTÚS, Javier. *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006. ISBN 84-8480-097-0.

PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Madrid: edic. Aguilar, 1947.

PUCHE, O; MAZADIEGO, L.F. "Industria cerámica madrileña: Real Fábrica de Porcelana de La Moncloa". En: *Temas Geológico-Mineros*, nº31, año 2000. p. 277-287. ISBN 84-7840-419-8.

PUCHOL TEN, José Manuel. *De Urrea a l'Alcalatén*. Castellón: Diputación de Castelló, 2007. ISBN 978-84-9637238-2.



PUCHOL TEN, José Manuel. *San Cristóbal de l'Alcora: mito y realidad*. Castellón: Cmykprint, S.L., 2012. ISBN 978-84-940605-0-2.

RÁFOLS, José F. *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. 5 vol. Barcelona: Edicions Catalanes, 1980-1981. ISBN 84-2480-506-2.

RIAÑO, Juan F. *The Industrial Arts in Spain*. London: Chapman and Hall Limited, 1890.

RÖBBIG Gerhard. *Cabinet Pieces: The Meissen Porcelain Birds of Johann Joachim Kändler*. London: Hirmer Publishers, 2008. ISBN 37-774-4225-9.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1959. DL: V-1610-1959.

ROSAS ARTOLA, Manuel José. "Rajoles, teules i taulells als edificis de Castelló de la Plana durant els segles XV-XVIII segons els documents de l'Arxiu Històric Municipal". En: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Num. LXXXI. Año 2005. p. 843-864. ISSN 0210-1475.

SÁNCHEZ ADELL, José. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora: (Nuevos datos para su historia)*. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso El Magnánimo, 1973. ISBN 84-500-6048-6.

SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús. *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro en el Museo Arqueológico Nacional*. Homenaje al prof. Martín Almagro Basch, Vol. 4, 1983. pp. 185-194. ISBN 84-7483-350-7.

SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús. *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro en el Museo Arqueológico Nacional*. [Tesis Doctoral]. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1984.

SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús. "Carlos III, fundador de las Reales Fábricas de Porcelana y el Buen Retiro". En: *El arte en tiempo de Carlos III*. Madrid: 1989. ISBN 84-3810-139-9.

SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús. *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro*. Madrid: Electa España, 1998. ISBN 84-8156-186-X.

SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús. "Hallazgos de porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro". En: *Restauración & rehabilitación*, Nº 35, 1999, p. 20-25. ISSN 1134-4571.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. "La porcelana de Meissen en la colección del Patrimonio Nacional 1759-1788". En: *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 96, 1988. p. 55-64. ISSN 0486-0993.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Leticia. *Catálogo de Porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional, en los palacios reales*. Madrid: Patrimonio Nacional. Servicio de Publicaciones, 1989. ISBN 84-7120-133-X.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad. "Cerámica Española". En: *Summa Artis*, vol. XLII. Madrid: Espasa Calpe, 1997. ISBN 84-239-5485-4.

SANFELIU, T.; CEPRIÁ J.J. "Arcillas de uso cerámico", En: *XVI Reunión Científica de la Sociedad Española de Arcillas*, Baeza (Jaén), del 24 al 26 de Octubre de 2001. [On line]  
<http://www.sea-arcillas.es/publicaciones/Curso%20Materias%20primas%20y%20metodos%20de%20produccion-2001.pdf> [fecha de consulta: 10/01/13]

SARTHOU CARRERES, Carlos. *Geografía general del reino de Valencia, provincia de Castellón*. Castellón: Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1989. ISBN 84-7580-612-0.

SIERRA ÁLVAREZ, J. "En los orígenes de la moderna dirección de empresa. La reorganización del trabajo de la Real Fábrica de Loza de la Moncloa (Madrid), 1820-1823". En: *Sociología del trabajo*, nº 27, año 1996, p. 141-146. ISSN 0210-8364.

SIMÓ SANTONJA, Vicente L. *Valencia en la época de los Corregidores*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1975. ISBN 84-500-6737-5.

SIMÓN GÓMEZ, José Luis. *Compresión y distensión alpinas en la Cadena Ibérica orienta*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.), 1984. ISBN 84-00-05642-6.

SOLER FERRER, María Paz. *Historia de la Cerámica Valenciana*. Valencia: Vicent García Editores, 1988.

TODOLÍ, Ximo. "El reflejo metálico en la cerámica de Alcora". En: *Antiquaria*, 113, 1994, p. 48-54. ISSN 1130-2747.

TODOLÍ, Ximo. "Olerys en la fábrica de Alcora". En: *Antiquaria*, 138, 1996, p. 34-41. ISSN 1130-2747.

TODOLÍ, Ximo. "Estudio y expertización de una placa cerámica. Extraordinaria pieza perteneciente al Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia". En: *Archivo de Arte Valenciano*, 77, 1996, p. 163-166. ISSN 0211-5808.

TODOLÍ, Ximo. "Herencia española de olerys: Alcora y moustiers". En: *Antiquaria*, 139, 1996, p. 36-43. ISSN 1130-2747.

TODOLÍ PEREZ DE LEÓN, Ximo. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora: historia documentada (1725-1858)*. Agost (Alicante): Asociación de Ceramología, 2002. ISBN 84-930239-1-4.

TODOLÍ PEREZ DE LEÓN, Ximo. *Análisis crítico de la "Historia sucinta de la Fábrica de Loza fina en Alcora, desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805. Por D.<sup>n</sup> Josef Delgado, Intendente de la misma"*. Valencia: Amigos del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, 2006. ISBN 84-611-3334-X.

THY DE, Nicolas-Christiern (Conde de Milly). *L'art de la porcelaine*. Paris, 1771.

TUDA RODRÍGUEZ, Isabel; et.al. *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2000. ISBN 84-7812-494-2.

TUDA RODRÍGUEZ, Isabel; SIERRA ÁLVAREZ, José María. *Las lozas de Valdemorillo, 1845-1915: una aportación a la historia de las artes industriales madrileñas*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 1996. ISBN 84-451-1170-1.

VICIANO AGRAMUNT, Josep L. "E-1: Una cavitat tester (Espadilla, Castelló)". En: *Berig*, nº 6, diciembre 2002. CS – 133-1995.

ANEXOS



ANEXO I  
Catálogo de la obra pictórica de  
Joseph Ferrer Almiñana



Catalogación	001
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	<i>Jhp. Ferrer pin.</i>
Fecha	S.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo montado en tabla
Dimensiones	26 x 36 cm
Localización actual	Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi
Nº registro	Nº inventario 0124
Procedencia	
Composición floral	Rosas blancas, rosa rosa, pequeñas flores silvestres azules y tulipán





Catalogación	002
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	<i>Jhp. Ferrer pin.</i>
Fecha	S.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo montado en tabla
Dimensiones	26 x 36 cm
Localización actual	Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi
Nº registro	Nº inventario 0116
Procedencia	
Composición floral	Bola de nieve, clavel reventón, anémona coronaria, ramillete de flores de botón, arañuelas y clavelinas rosáceas.



Catalogación	003
Título	<i>Jarro con flores</i>
Firma/inscripción	
Fecha	1780
Técnica/Soporte	Grisalla al óleo sobre tabla
Dimensiones	27 x 35 cm
Localización actual	Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi
Nº registro	Nº de inventario 0127
Procedencia	
Composición floral	Tulipán, rosas, clavel, campanillas, narcisos, etc.




Catalogación	004
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer f. Val. año 1781</i>
Fecha	1781
Técnica/Soporte	Grisalla al óleo sobre tabla
Dimensiones	28 x 35 cm
Localización actual	Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi
Nº registro	Nº de inventario 0133
Procedencia	
Composición floral	Rosas, crisantemos,



Catalogación	005
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer f.º Val. 1780</i>
Fecha	1780
Técnica/Soporte	Grisalla al óleo sobre tabla
Dimensiones	35 x 27 cm
Localización actual	Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi
Nº registro	Nº inventario 0719
Procedencia	
Composición floral	Rosa, adormidera, celindas, arañuelas
	



Catalogación	006
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer f.º Val. 1780</i>
Fecha	1780
Técnica/Soporte	Grisalla al óleo sobre tabla
Dimensiones	35 x 27 cm
Localización actual	Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi
Nº registro	Nº inventario 0102
Procedencia	
Composición floral	Adormideras



Catalogación	007
Título	<i>Bodegón de flores y frutas</i>
Firma/inscripción	<i>Ferrer f.</i>
Fecha	s.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre tabla
Dimensiones	39 x 26.5 cm
Localización actual	Fundación Bancaja Obra Social
Nº registro	
Procedencia	Colección D. Rosendo Naseiro
Composición floral	Flores frutales, crisantemos, anemonas, tulipán, nueces, dátiles y membrillos



Catalogación	008
Título	<i>Bodegón de flores y limón</i>
Firma/inscripción	
Fecha	s.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre tabla
Dimensiones	39 x 26.5 cm
Localización actual	Fundación Bancaja Obra Social
Nº registro	
Procedencia	Colección particular
Composición floral	Rosas rosa. Frutas: Limón, higos, uvas
Observaciones	Atribuido



Catalogación	009
Título	<i>Bodegón de uvas y granadas</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer la pintó en Val<sup>a</sup>. 1781</i>
Fecha	1781
Técnica/Soporte	Óleo sobre tabla
Dimensiones	39 x 51cm
Localización actual	Museo Nacional del Prado
Nº registro	P7932
Procedencia	Colección D. Rosendo Naseiro
Composición floral	Frutas: uvas, granadas, membrillos y mirtos





Catalogación	0010
Título	<i>Bodegón de frutas y florero de cristal</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer la pintó en Valª. 1781</i>
Fecha	1781
Técnica/Soporte	Óleo sobre tabla
Dimensiones	39 x 51cm
Localización actual	Museo Nacional del Prado
Nº registro	P7933
Procedencia	Colección D. Rosendo Naseiro
Composición floral	Flores de jazmín y bayas rojas. Frutas: Manzanas, peras, ciruelas, membrillos y moras negras.



Catalogación	0011
Título	<i>Florero</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer fecit Val 1780</i>
Fecha	1780
Técnica/Soporte	Óleo sobre tabla
Dimensiones	42 x 56,5 cm
Localización actual	Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pio V
Nº registro	Nº inventario 200/2004
Procedencia	Colección Pedro María Orts i Bosch
Composición floral	Bola de nieve, rosas, claveles, campanillas, aguiluelas, arañuelas, tulipanes, narcisos, espuela de caballero, celindas.



Catalogación	0012
Título	<i>Bodegón de flores</i>
Firma/inscripción	
Fecha	s.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	45 x 60 cm
Localización actual	Museo de Bellas Artes de Castellón
Nº registro	Nº inventario 3025
Procedencia	Colección particular
Composición floral	Narcisos, tulipán negro, tulipán loro, rosas, bolas de nieve, arañuelas, crisantemos.
Observaciones	Atribuido



Catalogación	0013
Título	<i>Jarra de flores caída en el suelo</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer lo pintó en Valencia año 1779 / a 24 de Mayo</i>
Fecha	1779
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	33.7 x 46.5 cm
Localización actual	Colección D. Rosendo Naseiro
Nº registro	Sin registro
Procedencia	
Composición floral	Ramillete de jazmín, arañuelas, peonía rosa, celindas, tulipán loro, rosa castellana y claveles.





Catalogación	0014
Título	<i>Cesta de flores en el suelo</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer lo pintó en Valencia año 1779 / a 24 de Mayo</i>
Fecha	1779
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	33.4 x 46.6 cm
Localización actual	Colección D. Rosendo Naseiro
Nº registro	Sin registro
Procedencia	
Composición floral	Dalia blanca, flores de azahar, peonía rosa, clavel, campanillas azules, vara de espuela de caballero, amapola, jazmín amarillo, adormidera doble oriental.



Catalogación	0015
Título	<i>Flores en el suelo</i>
Firma/inscripción	
Fecha	s.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre tabla
Dimensiones	28.6 x 41.2 cm
Localización actual	Colección D. Rosendo Naseiro
Nº registro	Sin registro
Procedencia	
Composición floral	Rosa castellana, narcisos comunes o <i>nadaletes</i> , rosas de distintas tonalidades, clavel, adormidera roja, flor de lino, adormidera azul, y otras pequeñas flores silvestres.



Catalogación	0016
Título	<i>Florero</i>
Firma/inscripción	<i>Josef ferrer fct. Valencia 1781.</i>
Fecha	1781
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	
Localización actual	Colección particular, Madrid
Nº registro	Sin registro
Procedencia	
Composición floral	Bola de nieve, dalias, flor de azahar, margaritas silvestres, claveles, flor de manzano, anémonas coronarias, claveles, rosas, amapolas, peonías, tulipanes lisos y loro, narcisos comunes, dalias negras, tulipán negro rizado, anémona, campanillas, camas, flor de lino, arañuelas, verónica silvestre.
	

Catalogación	0017
Título	<i>Florero</i>
Firma/inscripción	<i>Josef ferrer fct. Valencia 1781.</i>
Fecha	1781
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	
Localización actual	Colección particular, Madrid
Nº registro	Sin registro
Procedencia	
Composición floral	Narcisos comunes, dalias, flor de azahar, margaritas silvestres, claveles, flor de manzano, anémonas coronarias, claveles, rosas, amapolas, peonías, tulipanes lisos y loro, dalias negras, tulipán negro rizado, anémona, camas, flor de lino, arañuelas, verónica silvestre.
	



Catalogación	0018
Título	<i>Jarrón caído con flores</i>
Firma/inscripción	
Fecha	s.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	40 x 55.5 cm
Localización actual	Colección particular, Madrid
Nº registro	Sin registro
Procedencia	Colección particular
Composición floral	Ramillete de jazmín, arañuelas, peonía rosa, celindas, tulipán loro, rosa castellana y claveles.



Catalogación	0019
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	<i>ferrer fc.†</i>
Fecha	s.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	28.2 x 37.2 cm
Localización actual	Colección particular, Barcelona
Nº registro	
Procedencia	
Composición floral	Rosa, clavel, iris naranja, campanillas, anémona, celindas, adormidera



Catalogación	0020
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	<i>ferrer fc.t</i>
Fecha	s.f.
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	28.2 x 37.2 cm
Localización actual	Colección particular, Barcelona
Nº registro	
Procedencia	
Composición floral	Clavel, amapola, flor de manzano, margaritas silvestres, anémona, y flores silvestres



Catalogación	0021
Título	<i>Jarra de cristal con flores</i>
Firma/inscripción	<i>Jose Ferrer 1796</i>
Fecha	1796
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo adherido a tabla
Dimensiones	21 x 32 cm
Localización actual	Desconocida
Nº registro	Sin registro
Procedencia	Colección Duque de Valencia
Composición floral	clavel, rosa y ramita de azahar
Observaciones	Imagen de: CAVESTANY, Julio. <i>Floreros y bodegones en la pintura española</i> . Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-40. Referencia 81.



Catalogación	0022
Título	<i>Jarrón con flores</i>
Firma/inscripción	<i>Jph Ferrer fecit.</i>
Fecha	
Técnica/Soporte	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	55 x 40 cm
Localización actual	Desconocida
Nº registro	Sin registro
Procedencia	Colección particular
Composición floral	
Observaciones	Imagen de: CAVESTANY, Julio. <i>Floreros y bodegones en la pintura española</i> . Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-40. Referencia 82.
No se dispone de imagen	

Catalogación	0023
Título	<i>Jarrón con flores</i>
Firma/inscripción	<i>Josef Ferrer fecit Valencia Año 1781.</i>
Fecha	1781
Técnica/Soporte	Óleo sobre tabla
Dimensiones	50 x 38 cm
Localización actual	Desconocida
Nº registro	Sin registro
Procedencia	Sres. de López Gutiérrez
Composición floral	
Observaciones	Imagen de: CAVESTANY, Julio. <i>Floreros y bodegones en la pintura española</i> . Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-40. Referencia 83.
No se dispone de imagen	



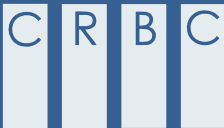
Catalogación	0024
Título	<i>Flores</i>
Firma/inscripción	
Fecha	
Técnica/Soporte	
Dimensiones	
Localización actual	
Nº registro	Sin registro
Procedencia	
Composición floral	Claveles, tulipanes, rosa, flores silvestres y otras especies no identificadas.
Observaciones	Imagen de: CAVESTANY, Julio. "Pintores españoles de flores". En: <i>Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte</i> . Año XI, tomo VI, número 3, 3er trimestre de 1922, pp. 124-135.







UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



departament  
Conservació  
Restauració  
Béns  
Culturals