



## INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene su origen en una estancia en prácticas de la autora que se desarrolló durante los años 1996-1997, en el Museo de Artes Decorativas de París. Fue durante ese tiempo cuando, interesada por la producción de las llamadas artes menores, pude comprobar cómo en el país vecino dichas artes gozaron desde siempre de una atención muy pormenorizada. Tanto es así, que descubrí cómo en ese museo y otros tanto o más reputados, como el Musée National de la Céramique à Sèvres o el Musée National Adrien Dubouché de Limoges, se conservaban piezas de procedencia española de gran interés, aunque mayoritariamente inéditas y sin mostrar al público.

En lo que espero que sea una primera parte de la difusión de esas colecciones dispersas, me centraré en presentar un catálogo de las piezas que, en el departamento de los siglos XVII y XVIII del MAD<sup>1</sup>, estaban atribuidas a la manufactura de Alcora. Aunque no todas ellas se nos han revelado finalmente como originarias de esa fábrica castellanense, pretendemos darlas a conocer a los especialistas e interesados en este campo y en otros colindantes. Tenemos que recordar que el museo permanece aún parcialmente cerrado por la importante remodelación que en él se está llevando a cabo. Precisamente por esta circunstancia, no hemos conseguido localizar dos de las piezas que, en los ficheros manual e informático del museo, constan también como pertenecientes a esa manufactura: se trata de los números de inventario 16064 y 1372 correspondientes, respectivamente, a una gran cuchara y a una mostacera. Esperamos que con la vuelta al museo de todas las colecciones, que ahora se hallan almacenadas en distintos lugares, la catalogación de todas las piezas pueda ser retomada definitivamente.

Las investigaciones bibliográficas realizadas han permitido cotejar las obras del MAD con otras existentes, no sólo en los museos franceses<sup>2</sup> a los que anteriormente nos referimos, sino también en museos españoles ricos en producción de Alcora, obviamente en la región valenciana, pero también en Madrid - Museo Nacional de Artes Decorativas e Instituto Valencia Don Juan- y en Barcelona -Museu Muni-

---

1. Dicho departamento del Museo de Artes Decorativas está dirigido por el conservador Bertrand Rondot, a quien debo agradecer su enorme ayuda en la localización y el estudio de las piezas que a continuación mostraré, así como en la consecución de la mayoría de las fotografías.

2. Quisiera agradecer a Mme. Meslin-Perrier y a M. Guy Sarrauste de Menthère todas las facilidades que ofrecieron para el estudio de las piezas, en el Musée National Adrien Dubouché y en el Musée National de la Céramique à Sèvres, respectivamente.

principal de Cerámica<sup>3</sup>. Aunque las fuentes iconográficas o los destinatarios de las piezas estudiadas siguen siendo aspectos oscuros, con estas cerámicas podemos ofrecer una visión bastante amplia de la variedad de la producción de la manufactura de Alcora, así como de sus influencias y contactos con otros centros de producción de loza o porcelana europeos.

Efectivamente, la actividad de la fábrica se inscribe en un clima particularmente interesante<sup>4</sup>. Con la llegada de los Borbones, la corte española intenta encontrar el nivel de refinamiento y de riqueza de otras monarquías europeas; ello provoca una renovación de las fuentes y los motivos de una producción artística que, a veces, se juzgaba como demasiado austera y poco suntuaria entre los estamentos cortesanos o aristocráticos<sup>5</sup>. Por otra parte, la ideología ilustrada procedente de Francia se instala cómodamente entre gran parte de la clase política. Este panorama rápidamente esbozado es el que explica la creación de este centro cerámico, cuya documentación sigue siendo abundante<sup>6</sup> pese a las pérdidas de legajos acaecidas desde el abandono de la fábrica, así como su relación con otros centros de producción de lozas y porcelanas franceses, entre los que sobresale Moustiers<sup>7</sup>.

Es precisamente el contacto con el último centro francés mencionado, el que ha venido causando las mayores confusiones en lo que a atribución de las piezas se refiere: sin embargo, quisiéramos señalar cómo, otras manufacturas europeas a las que nos referiremos durante este estudio, produjeron un tipo de piezas muy semejante a las de ciertos periodos de Alcora. Las posibles confusiones entre ellas pueden explicar, en todo caso, cómo Alcora se hallaba al mismo nivel de investigación cerámica que otros tantos centros extranjeros y cómo ejerció una notable influencia en los centros de fabricación de loza que habían sido preponderantes en España en los siglos anteriores<sup>8</sup>.

### NACIMIENTO DE LA MANUFACTURA DE ALCORA Y GENERALIDADES SOBRE SU PRODUCCIÓN

Aunque para la aparición de las manufacturas reales hay que esperar al reinado de Carlos III, la fundación de la fábrica de Alcora es debida a la iniciativa del IX Conde de Aranda, D. Buenaventura Pedro de Alcántara Jiménez de Urrea y Abarca de Bolea. Guiado por las ideas ilustradas de reforma y bienestar social, y de fomento de la incipiente producción fabril, pero también por motivos económicos, este hombre cultivado y buen conocedor de las cerámicas extranjeras (como las de Nevers, Moustiers o Marseille en Francia) decidió establecer la fábrica en Alcora, dominio perteneciente a su familia y donde ya existían numerosos talleres de cerámica<sup>9</sup> así como tierras adecuadas para la obtención de una loza de

3. Agradezco la inestimable ayuda prestada por M<sup>a</sup> Antonia Casanovas, en el Museo barcelonés, y por Cristina Partearroyo en el Instituto madrileño, a la hora de buscar piezas de comparación para las del presente estudio.

4. El catálogo de la exposición *Alcora, un siglo de Arte e Industria* ofrece una buenísima panorámica de las búsquedas de progreso socioeconómico que estaban ligadas a la potenciación de estos proyectos industriales.

5. Para el estudio de las circunstancias políticas y económicas y su relación con el arte de la época de los Borbones en España, remitimos a las obras de Yves Bottineau (BOTTINEAU: 1962 y 1986).

6. La obra de Manuel Escrivá de Romani (ESCRIVÁ DE ROMANÍ: 1945) constituye la bibliografía fundamental para el estudio de esta fábrica. Más recientemente ha sido completada por las de José Sánchez Adell (SÁNCHEZ ADELL: 1973) y Eduardo Codina Armengot (CODINA ARMENGOT: 1980).

7. Las referencias a la manufactura de Alcora son numerosas en la mayoría de los trabajos dedicados a las lozas de Moustiers. Desde la obra de Garnier (GARNIER: 1881) del siglo XIX o la de Damiron (DAMIRON: 1919) hasta las de Denise Collard-Moniotte (COLLARD-MONIOTTE: 1988) y Louis Julien (JULIEN: 1991), la importancia concedida a la producción española ha sido, no obstante, bastante irregular.

8. En artículos como, por ejemplo, el de Maria Paz Soler (SOLER: 1984) se ilustra la decadencia de los centros de Talavera o Manises respecto al vigor de Alcora en el siglo XVIII.

9. Según Manuel González Martí (GONZÁLEZ MARTÍ: 1954, p.172), en 1727 se contaban veintiocho centros de fabricación de loza común.

buena calidad. El gusto estético del Conde y un deseo de refinamiento común a toda la nobleza de la época parecen ser las razones de la importación de dos artistas y pintores de loza franceses para la puesta en marcha de la fábrica<sup>10</sup>, que fue abierta en 1727 y sobrevivió hasta la mitad del siglo XIX.

El deseo del Conde de Aranda de producir piezas exportables y capaces de competir con las procedentes de otras manufacturas europeas debió de contar pronto con el sostén de las disposiciones reales. Como la fábrica no siempre alcanzaba sus objetivos de rentabilidad, dependió siempre de esos privilegios de Felipe V hacia la casa condal<sup>11</sup>, para organizarse de forma sobresaliente y para realizar inversiones e investigaciones costosas durante todo el siglo XVIII. Para asegurarse una producción de calidad, el conde creó una academia de pintura<sup>12</sup> para aprendices y proporcionó a la fábrica y a su personal un riguroso sistema jurisdiccional. El alcaide-director del recinto era siempre una persona de confianza, que controlaba los distintos departamentos de torneado, modelado, pintura y escultura. El mismo gestionaba también el registro de producción y de ventas. Periódicamente se publicaban los inventarios de las piezas que circulaban en el mercado y constituían, por lo tanto, una especie de catálogo donde se indicaban el tipo de pasta empleado, las medidas y el precio de los objetos producidos por la manufactura.

Las distintas tentativas e investigaciones en torno a las pastas fueron realizadas de forma más o menos secreta<sup>13</sup> y fueron sin duda una parte importante de la actividad de la fábrica, lo que demuestra que el centro español se hallaba al tanto de los intereses característicos de las manufacturas europeas del siglo XVIII. Aunque era en Meissen donde se encontraba la verdadera producción de porcelana, en toda Europa se volvían las miradas hacia Francia, cuyas modas tuvieron entonces una difusión extraordinaria. La mayoría de las piezas de Alcora tienen un carácter utilitario pero evocan también el refinamiento del siglo y los nuevos usos sociales, como la aparición del chocolate en las reuniones galantes, el gusto por los paseos... Ello explica el carácter ciertamente decorativo de muchas de sus obras. Al mismo tiempo también reflejan una serie de aspectos típicamente españoles, como la religiosidad o el tono popular y jocoso de algunas manifestaciones y costumbres. Además de las diversas pastas finas conseguidas —loza fina, tierra de pipa o porcelana tierna<sup>14</sup>—, las obras de Alcora forman parte de la última producción decorada a mano, pero son pioneras también en la fabricación de loza impresa en España, donde las posteriores manufacturas siguieron el procedimiento inglés del estampado de los distintos motivos decorativos.

Aunque las publicaciones más recientes hayan señalado la necesidad de estudios más centrados en los estilos para un mejor conocimiento de la producción de Alcora, el criterio cronológico establecido en la obra de Romani<sup>15</sup> y reproducido más tarde por Ainaud de Lasarte<sup>16</sup> es todavía el más empleado para dividir la historia de la manufactura, aunque se eviten separaciones tajantes y, por ello, poco consistentes. El primer periodo abarca los años que separan su apertura con la fecha de la muerte del

---

10. En ningún caso se trata de un simple deseo de mimetismo de la producción francesa pues, como ha señalado Aurora García (GARCÍA: 1979), otros artistas holandeses o italianos fueron llamados y otros tipos de producción de loza fueron tomados como modelo; valga como ejemplo la tierra de pipa de Leeds.

11. En los años 1729, 1730 y 1743 Felipe V concedió exenciones de impuestos para la importación de materiales, tales como el estaño de Holanda, y para la exportación de loza al extranjero. Como indica E. Codina Armengot (CODINA ARMENGOT: 1980, p. 14-15), durante los años siguientes esas exenciones y franquicias se renovaron varias veces.

12. GONZÁLEZ MARTÍ 1954, p. 174.

13. Según los documentos publicados por E. Codina Armengot (CODINA ARMENGOT: 1980, p. 24-25) ya desde la primera época de la fábrica, hacia 1744, los empleados Pedro Garcés y Joseph Olérys realizaron ensayos sobre tierras con el fin de obtener piezas a la manera de la porcelana.

14. Los problemas de atribución que pueden plantearse entre la producción en loza fina de Alcora y de Moustiers, no existen en cuanto a la porcelana tierna de Alcora. Como señaló Arthur-Jean Held "on ne connaît jusqu'ici aucune pièce identifiée, mais divers documents utilisant l'expression à façon de porcelaine ou en porcelaine" (HELD: 1960, p. 98).

15. ESCRIVÁ DE ROMANÍ: 1945.

16. Su obra (AINAUD DE LASARTE: 1952) forma parte también de la bibliografía más importante consagrada a la fábrica de Alcora.

conde fundador en 1749. La segunda etapa coincide con la pertenencia de la manufactura al conde Pedro Pablo, X Conde de Aranda y ministro bajo el reinado de Carlos III; a ella le sigue el periodo ligado a los duques de Híjar (Don Pedro de Alcántara Fadrique y, a partir de 1817, Don José Rafael Fadrique) y a las alteraciones producidas por la guerra de la Independencia. En 1858 comenzaría el cuarto periodo de la manufactura, cuando ésta es vendida a los industriales catalanes Ramon y Matías Girona, de quienes pasaría a manos de Cristóbal Aicart. La competencia que se generó con las fábricas de principios del siglo XIX, por ejemplo Sargadelos (1804) o la Moncloa (1819), y la creciente estandarización de la producción provocaron un empobrecimiento en los aspectos artístico y económico que, sin embargo, no frenó su funcionamiento hasta 1939.

### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y ESTILOS DE LA CERÁMICA DE ALCORA

Si bien Moustiers fue el antecedente directo de la producción de Alcora, hay que destacar, no obstante, que la interpenetración de los dos centros fue enorme en cuanto a las técnicas y a los artistas. Durante todo el siglo XVIII la fábrica se nutrió de artistas o pintores de loza extranjeros o formados en manufacturas de otros países: es el caso, principalmente, de los franceses Edouard Roux y Joseph Olérys, introductores de numerosas formas y motivos decorativos en la primera época de la manufactura española, pero también en la francesa, donde renovarían la producción con motivo de su vuelta a Francia.

La localización de la manufactura dio lugar, en todo caso, a unas características técnicas particulares. Al principio, la mayor parte de la producción cerámica de Alcora, es decir, la loza, fue realizada con materiales locales<sup>17</sup>. La pasta de Alcora estaba compuesta por una arcilla muy calcárea y otra arcilla roja muy ferruginosa: los sucesivos ensayos de los ceramistas muestran las dificultades que debían sortear para lograr las cochuras a más alta temperatura que dan lugar a piezas más consistentes y dotadas de esmaltes muy resistentes a los desconchones. Son por lo tanto el tono rosado y la ligereza de la pasta las características más comunes de la loza de Alcora, así como su esmalte de gran calidad.

Por otra parte, es casi imposible hablar de una especificidad de las formas, además muy variadas, que fueron producidas en Alcora. Si el impulso de las manufacturas francesas debe ser puesto en relación con el endurecimiento de las leyes suntuarias en tiempo de Louis XIV<sup>18</sup>, la llegada de artistas franceses a España es la causa de la entrada de formas inspiradas en la orfebrería francesa, cuyos diseños eran difundidos gracias a los grabados de los propios ornamentistas, como Juste Aurèle Meissonier (1693-1750) y G. M. Oppenord (1672-1742).

La introducción de este carácter decorativo en las formas obligó a producir la mayoría de las piezas a partir de moldes, puesto que era el único procedimiento que permitía la variedad y la perfección de los perfiles buscados. Durante la primera época, los servicios de mesa presentaban unas formas barrocas bastante sobrias en los bordes lobulados de las fuentes, platos o soperas, mientras que en el segundo periodo las exuberancias típicas del estilo rococó sustituyen a los sencillos encuadramientos moldurados.

Si los bordes gallonados de algunos platos o el azucarero calado con balaustre y elementos decorativos tales como los mascarones, las cabezas de carnero o las asas lobuladas proceden directamente de los repertorios de la orfebrería francesa, las mancerinas o las jícaras<sup>19</sup> y algunas piezas de uso popular son modelos de origen español.

17. En la obra de Escrivá de Romani (ESCRIVÁ DE ROMANÍ: 1945, p.31 a 37) se encuentra una documentación extensa referida a los componentes de las pastas y de los esmaltes de la loza de Alcora, pero que hoy necesitaría de los avances en la investigación ceramológica para verse totalmente verificada, tal y como indica José Luís Porcar en el catálogo de la exposición *Alcora. Un siglo de Arte e Industria*.

18. HELD: 1960, p.93.

En cuanto a los diferentes estilos o series decorativas<sup>20</sup> producidos en Alcora, la influencia francesa es mucho más fuerte que las demás y se traduce en la importancia concedida, generalmente, a los fondos vacíos y a la disposición simétrica de las decoraciones. Es por ello por lo que la tendencia italiana a cubrir casi totalmente la superficie se modifica ligeramente en la producción castellanense, donde los bordes de la decoración se evitan o consisten en una discreta puntilla.

La manufactura de Alcora debe a los artistas franceses Olérys y Roux la introducción de dos estilos muy famosos. Edouard Roux, cuya presencia está documentada hasta 1735, ha sido considerado desde siempre el impulsor del género “à la Bérain” en España, aunque los estudios más recientes atribuyen este mérito a Olérys<sup>21</sup>. Dicho estilo, realizado sobre todo en claroscuro azul, dio lugar a numerosas piezas de servicios de mesa realizadas con motivos llamados “de grotescos”, con un antecedente claro en Moustiers<sup>22</sup>.

En lo que concierne a Joseph Olérys, fue el creador de varias series: la llamada de medallones y guirnaldas está constituida por servicios de mesa con temas mitológicos o alegóricos enmarcados con guirnaldas de diversas flores. Por otro lado, la serie de chinerías compuesta con personajes grotescos, entremezclados con flores o animales quiméricos de forma dispersa, tuvo una enorme repercusión en las manufacturas europeas. De hecho, el regreso de Olérys a la manufactura de Moustiers en 1737 supone la llegada a esa fábrica francesa, por una parte de la policromía que él había ejercitado primero en Alcora y, por otra parte, de las decoraciones con grotescos<sup>23</sup>.

Otros motivos decorativos introducidos por Olérys en Alcora son los de escenas de combate o de caza, que se encuentran entre los más elaborados y ricos. A propósito de ellos, hay que señalar que una gran parte de los motivos decorativos proceden de grabados del siglo XVII que los maestros franceses llevaron consigo en su viaje a España. Eso sí, mientras que los motivos decorativos de las series de estilo Bérain reproducían total o parcialmente los grabados de los franceses Sébastien Leclerc o Jean LePautre y los de la serie de chinerías se inspiraron en obras de Jacques Callot, las escenas de caza o de combate provienen de grabados del italiano Antonio Tempesta o, del flamenco Frans Floris o el suizo Matheus Merian. Al final de esta primera época, la influencia directa de la manufactura de Rouen dará lugar al empleo sistemático del motivo decorativo de los lambrequines, procedente a su vez de las decoraciones de la porcelana china. Es precisamente la búsqueda de la porcelana la que va a marcar toda la segunda etapa de la manufactura de Alcora, de 1749 a 1798. El décimo Conde de Aranda va a contratar sucesivamente a varios operarios químicos extranjeros<sup>24</sup>, quienes, pese a sus ensayos, no llegaron a producir verdadera porcelana<sup>25</sup> sino sólo porcelana tierna o tierra de pipa.

También durante esta segunda época comienzan a identificarse las piezas de Alcora con la marca “A”<sup>26</sup>, que pretende distinguirlas de las imitaciones realizadas por las “fabriquetes”<sup>27</sup>.

19. La tradicional referencia a Manuel González Martí (GONZÁLEZ MARTÍ: 1956, p. 23) y a su teoría de que dichas piezas fueron creadas por el Virrey Mancera parece hoy en día más clarificada por el estudio de Pilar Sáinz Fuertes (SÁINZ FUERTES: 1996), donde el estudio formal tiene más consistencia.

20. Es en el catálogo *El Esplendor de Alcora* donde se puede encontrar el estudio global más reciente sobre este punto.

21. GUAL: 1992. JULIEN: 1991, p. 59.

22. Louis Julien (JULIEN: 1991, p. 55) atribuye la introducción de la decoración “à la Bérain” a la fábrica de Pierre Ier Clérissy, hacia el año 1696.

23. HELD: 1960, p. 105.

24. François Haly de Nevers en 1751, Christian Knipffer de Saxe en 1764 y François Martin de Paris en 1774 fueron uno tras otro contratados por el Conde (AINAUD DE LASARTE: 1952, p. 290).

25. Para los problemas de los materiales empleados, remitimos a la obra de Escrivá de Romaní (ESCRIVÁ DE ROMANÍ: 1945, capítulo VII).

26. La orden que permitió la marca data de 1784 (AINAUD DE LASARTE: 1952, p. 296).

El estilo rocalla procedente de Francia se impuso en estas piezas producidas antes de 1770. Al repertorio de volutas, de conchas, de flores y de formas siempre ondulantes se añadieron a veces temas inspirados en grabados, como paisajes con arquitecturas, fuentes o ruinas. Por su parte, el estilo "Fanfarre", también de origen francés, fue directamente tomado de repertorios decorativos de Moustiers<sup>28</sup>.

Al lado de esta influencia extranjera, la segunda etapa vio crecer una producción fuertemente enraizada en las tradiciones populares españolas desde los años 60. Las simples decoraciones de ramos de flores o de arquitecturas rodeadas de paisajes esquemáticos fueron utilizadas para adornar obras de perfiles ligeramente curvados y con ricas policromías de tonos siempre suaves. Estas series de carácter español, (las series Álvaro, del Chaparro, del Cacharrero...), contrastan enormemente con otras de fines del XVIII y principios del siglo XIX, vinculadas claramente al neoclasicismo<sup>29</sup> y que se inspiran directamente en las manufacturas europeas de Sèvres, Saxe o Leeds para decorar los productos realizados en porcelana tierna.

Durante el tercer periodo de la manufactura, que se extiende desde 1800 hasta 1858, los cambios respecto a la producción del periodo anterior fueron prácticamente nulos. La porcelana y la tierra de pipa<sup>30</sup> fueron todavía objeto de numerosas investigaciones, pero los servicios de mesa adquieren unas formas más austeras propias del estilo Imperio. Las series de la "fauna" de Alcora (1798-1825) y del reflejo dorado (1800-1825), así como unas series de modelos esculpidos que imitan el estilo del Buen Retiro ilustran las novedades de la época.

A partir de 1858 la capacidad creadora de Alcora parece agotada, y sólo se revitaliza brevemente con la llegada de personal inglés para iniciar la estampación: al mismo tiempo, otras manufacturas buscan la hegemonía que ella había ostentado durante el siglo XVIII. Esta rápida introducción me permite precisar unos breves puntos sobre las obras del Museo de Artes Decorativas de París. Pese a la que pudiera parecer una desigual representación de la producción de Alcora, en cuanto a periodos y estilos, en esta pequeña serie atribuida a la manufactura española en el museo:

- La primera etapa de Alcora está bien ilustrada por varias piezas de estilo "à la Bérain", de espléndida factura y muy interesantes, por pertenecer a la producción de este género en la que comenzó a emplearse la policromía: me refiero específicamente a las piezas que corresponden a los números de catálogo 3, 4 y 5, que además resultan ser obras firmadas por artistas de la talla de Ferrer y Grangel. Ambos artistas de la primera etapa de la fábrica no suelen ser de los más mencionados en los trabajos y estudios recientes, por no existir muchas obras con su firma; por ello, las obras del MAD nos ofrecen la posibilidad de ampliar los conocimientos existentes sobre el personal de Alcora y las valoraciones hasta ahora realizadas sobre sus artistas.
- A la primera etapa pertenecerían también las dos bellas placas decorativas, correspondientes a los números 10 y 11 del catálogo, mientras que la número 12 parece más próxima a la etapa rocalla. Las tres dan buena muestra del cuidado con que se realizaban estas obras, así

27. La complejidad de la manufactura dio lugar a un descontento entre los directores, pintores y otros personales hacia 1780. Algunos pintores decidieron crear otros talleres en las cercanas ciudades de Onda o Ribesalbes. Estas "fabriquetas" produjeron numerosas copias de Alcora (AINAUD DE LASARTE: 1952, p. 296).

28. Dicho estilo Fanfarre o de trofeos militares fue creado para conmemorar la batalla de Fontenay (SÁNCHEZ PACHECO ET ALII: 1981, p. 158).

29. Este estilo está generalmente ligado a la llegada a Alcora de Pierre Cloostermans en 1787 (SÁNCHEZ PACHECO ET ALII: 1981, p. 158).

30. Alice Wilson Frothingham (FROTHINGHAM: 1945) ha hecho el estudio quizá más riguroso sobre la fabricación de tierra de pipa en Alcora.

como del empleo de grabados e imágenes de procedencia extranjera, evidente en el caso de la placa del número 10, o local (número 11), como fuente de iconografía y temáticas.

- El segundo periodo, quizás el último verdaderamente creador y renovador de la manufactura, está representado por lozas y porcelanas que nos dan una idea de las búsquedas y los productos del momento, el más apasionante junto al de los comienzos de la fábrica. La pieza nº16 está marcada con una "A", característica de la producción del momento. Por otra parte, tenemos piezas que podríamos considerar experimentales: el ejemplo del nº13 del catálogo nos remitiría, de este modo, a las imitaciones de la tierra de pipa.
- Se ha incluido también en este estudio aquellas obras atribuidas en el museo a Alcora y que, sin embargo, nos parecen propias de otros alfares. Ocurre así con la pieza 18, que es considerada copia Talaverana de motivos de Alcora; con la pieza 14, que consideramos obra de origen Sevillano y con la nº17, cuya atribución quizá puede situarse en alguna fábrica europea, (probablemente del norte de Italia), imitadora de formas y motivos de Meissen. Pensamos que ellas pueden mostrar, por un lado, la influencia de Alcora en otros centros de producción españoles y, por otro, la dificultad para realizar identificaciones precisas, en este momento de inicio de una progresiva estandarización en los productos cerámicos.

La presentación de las obras sigue en general un orden cronológico, pero pretende clasificarlas también por estilos y acercar las piezas de la misma tipología formal, para permitir su mejor comparación. Así, se ha dividido el catálogo en dos partes, que sitúan a las piezas en la primera o en la segunda etapa de la fábrica: las piezas que permiten mayor precisión en cronología o procedencia contienen esos datos en el breve apartado técnico de cada ficha.

## CATÁLOGO

### LOZAS DE ALCORA: PRIMERA ÉPOCA (1727-1749)

#### 1. Fuente

Loza

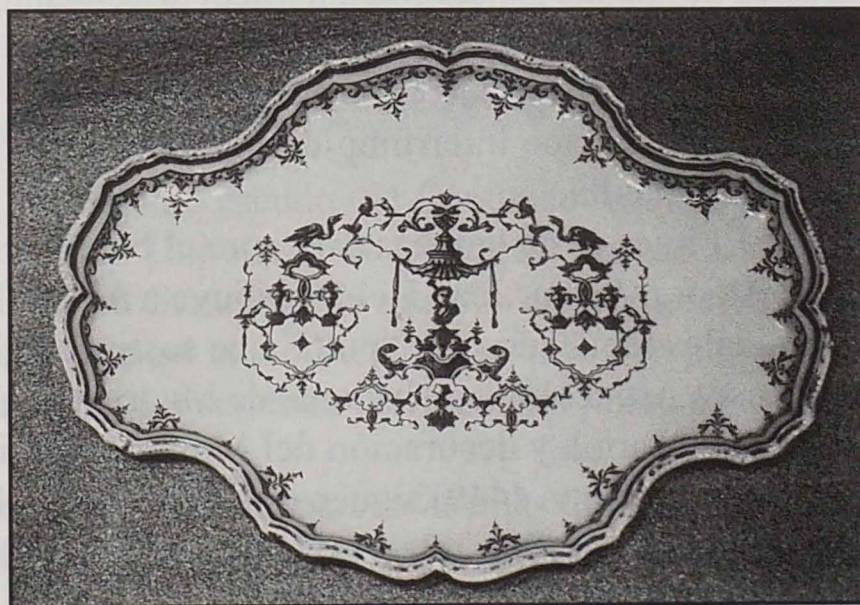
46,5 x 36; alt. 2,6 cm

Donación de Jules Maciet, 1903

Inv. MAD 10958

Fuente de forma contorneada con decoración "à la Bérain" en claroscuro azul rodeada en el borde por una puntilla.

De forma contenida, la decoración "à la Bérain" de esta pieza se articula simétricamente alrededor de un busto femenino central sobre el que se ha situado un baldaquino. Unos arabescos unen dos cartelas laterales donde reposan primero dos vasos y encima dos aves quiméricas. El borde exterior de la fuente está rematado por una fila de perlas en relieve: está subrayado por un doble filete azul, bajo el cual se sitúa una ligera puntilla. Los motivos de la pieza (arabescos, cueros, follajes, baldaquinos, reticulados, pájaros...) pertenecen claramente a las creaciones de Bérain, pero el grafismo más bien esquemático de la decoración la aproxima de la obra de Jacques Androuet du Cerceau (1510-1585), uno de los predecesores más cercanos a Bérain.





Si la forma de la fuente y el carácter aireado de la decoración la aproximan a las piezas con decoración a la Bérain hechas en Francia, particularmente en Moustiers, la minuciosidad de la factura, el tono rosado del esmalte y la ligereza de la pieza muestran su origen en Alcora.

Una bandeja del Museu Municipal de Ceràmica de Barcelona<sup>31</sup> de forma rectangular, reproduce la misma decoración de la pieza del MAD: la única diferencia que se presenta es la orientación del busto central.

## 2. Centro de mesa

Loza

18,5 x 10,5; alt. 26 cm.

Muy restaurado

Adquirido a D. Juan Barón, 1890

Inv. MAD 5480

Elemento perteneciente a un centro de mesa, con cuatro caras de superficie menor según ascienden, base rectangular y decoraciones policromas de estilo "à la Bérain".

En esta pieza el sistema decorativo está organizado por medio de verticales en las que se sitúan floreros, baldaquinos, y un busto, rodeados de arabescos. Desgraciadamente, las restauraciones antiguas y los repintes muy invasivos perjudican enormemente la observación del objeto, cuyo esmalte está muy desgastado. La paleta de colores empleada (azul, verde amarillo y marrón) es, no obstante, muy armoniosa y característica de Alcora. La decoración minuciosa, algo fría y seca en la elaboración de los arabescos, se extiende también a la base, que está adornada por un friso geométrico interrumpido regularmente por una florecilla.

El interior de la pieza así como el borde desgastado de la base dejan al desnudo la pasta típica de Alcora. Arthur Jean Held<sup>32</sup> atribuye a Alcora la creación de un gran número de centros de mesa piramidales rematados por "putti" que sostienen globos. Otros centros de mesa conocidos, como los del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (nº inv. MAN 59243, 59244, 59245)<sup>33</sup>, o los más próximos por su forma y decoración del Museu Municipal de la Ceràmica de Barcelona (nº inv. 100119, y sobre todo nº inv. 4449) siguen este último modelo mencionado. La figurita de la extremidad, seguramente un amorcillo, y la peana faltarían, por lo tanto, en la pieza del MAD y en otra semejante expuesta en el Museo Nacional de la Ceràmica de Sèvres (con nº inv. desconocido).



31. *El esplendor de Alcora*, bandeja nº5 del catálogo, reproducida en la p. 37 y con nº de inv. 18040.

32. HELD: 1960, p. 116.

33. *De Gabinete a Museo*: 1993, p. 430.

### 3. Mancerina y Jícara

¿Emparejamiento reciente?

Loza

Mancerina: Diám. máx. 17,6; alt. 5,5 cm.

Jícara: Diám. máx. 8; alt. 8 cm.

Marcas en la base con la firma "Ferrer"

Dos fisuras cerca del borde de la taza

Adquiridas al Sr. Fulgence, 1886

Inv. MAD 2327 A y B



Mancerina y jícara con decoraciones policromas que alternan bustos de mujeres y ramos y jarrones con flores en la mancerina, y cariátides y floreros, alrededor de un solo busto, en la jícara: en las dos piezas está presente el mismo escudo de armas.

La forma de este objeto, cuyo uso era el consumo de chocolate, está bastante extendida en las manufacturas del siglo XVIII y, desde luego, es muy habitual en la producción alcoreña. Las mancerinas de esta primera época tienen generalmente este aspecto de concha, mientras que en la segunda época surgen otras con forma de paloma, en el centro de la cual sigue existiendo siempre la misma galería horadada para sostener la jícara.

Los motivos procedentes del repertorio de Bérain están distribuidos aquí de forma axial y repetitiva sobre la mancerina, y de forma vertical sobre la jícara.

Las dimensiones del pocillo no parecen las adecuadas para su colocación sobre esta mancerina, lo que nos hace pensar en su combinación moderna o más reciente. Esta sospecha está también reforzada por la diferente policromía, no sólo de las decoraciones sino también de las firmas.

La variedad de los colores empleados es, sin embargo, totalmente propia de la manufactura de Alcora en ambos casos. Los colores predominantes son el azul -fundido con el esmalte y más claro en la jícara- y el ocre. Los colores marrón y verde oliva ponen aún más de manifiesto la procedencia española, así como el tono rosado de la pasta o la minuciosidad con la que están tratadas las decoraciones fileteadas o encuadradas por finísimas filas floreadas.

Las dos piezas llevan sobre el esmalte el presunto escudo del Conde de Aranda, que aparece también en dos objetos del Museo Nacional Adrien Dubouché de Limoges: uno de los objetos es una jabonera (nº inv. ADL 865) ya descrita por Edouard Garnier en su catálogo de la colección Gasnault<sup>34</sup> y que lleva la firma de Grangel<sup>35</sup>. Tanto Francisco Grangel como Vicente Ferrer fueron pintores importantes activos en Alcora durante esta primera etapa. La segunda pieza es una jícara absolutamente idéntica a la del MAD.

En las colecciones españolas existen mancerinas muy parecidas a las del MAD, en cuanto a los motivos y en cuanto a la factura (buena calidad del esmalte y finura de las decoraciones). Es precisamente el caso de una mancerina del Museo Nacional González Martí de Valencia, reproducida sin nº de inventario en la tesis de Elvira Gual<sup>36</sup>, de una pieza del Instituto Valencia Don Juan (nº de inv.

34. GARNIER: 1881, p: 166.

35. El conde de Casal se refiere a ella en su obra (ESCRIVÁ DE ROMANÍ: 1945, p. 70), cuando menciona el tipo de piezas por el que se distinguió Francisco Grangel, a quien sitúa en la fábrica entre 1727 y 1737.

36. GUAL: 1992, p: 335, fig. 39.

desconocido), y de otra del Museu Municipal de Ceràmica de Barcelona (nº inv. 4173) firmada por Calbo. Según Escrivá de Romani<sup>37</sup>, este último pintor fue el difusor de este modelo tan repetido durante toda la primera etapa de la manufactura.

#### 4. Salvilla

Loza

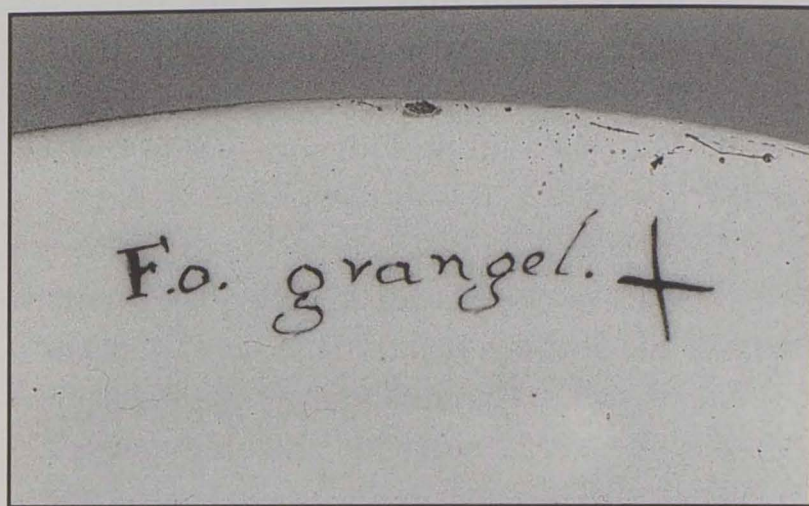
Diám. máx. 32; alt. 9,6 cm.

Marcada en la base con la firma "F. O. Grangel.+"

Legado de Alexandrine Grandjean, 1910

Inv. MAD GR174

Exposición: *Bérain (1640- 1711). Ornementiste et dessinateur des menus plaisirs de Louis XIV.* Musée de Beaux Arts, Nancy, 1961.



Fuente redonda con pie y rica decoración polícroma.

Los motivos simétricos de fuente con amocillos y monos con cariátides aladas, esfinges, flores y aves fantásticas rodean a tres personajes centrales que llevan espadas. El borde decorado con una fila de perlas en relieve está subrayado con líneas en amarillo y azul y con una puntilla. La misma puntilla se ha utilizado para decorar la base del pie.

Las búsquedas realizadas para localizar el o los modelos de las tres figuras centrales con indumentaria romana, que pudieran estar cargadas de sentido alegórico, han resultado en vano. Por el contrario, las esfinges que se hallan bajo el motivo central aparecen representadas, de manera más o menos similar, en numerosos grabados.

37. ESCRIVÁ DE ROMANÍ: 1945, p: 74.

Esta fuente, así como la nº 5 del catálogo, constituyen un buen ejemplo de la reinterpretación del estilo Bérain<sup>38</sup> por los pintores españoles. La factura minuciosa de la decoración y la diversidad de los colores empleados (vivos azules, verdes, ocre, rojos y manganos) son propios de los pintores españoles que, como Francisco Grangel, que firma esta fuente, Miguel Soliva, Miguel Villar o Cristóbal Cros, habían finalizado su aprendizaje hacia 1735 y eran considerados maestros tan capacitados como los franceses.

Una cierta densidad de la decoración, característica de las obras de este género en las que comienza a introducirse la policromía, (a veces con un medallón central en el que se sitúa el motivo historiado), así como el esmalte cubriente y siempre algo rosado identifican fácilmente como española a esta pieza. En cualquier caso, la riqueza de las decoraciones y de las policromías de las obras 4 y 5 del catálogo muestran que las mismas formaban parte de objetos suntuarios, producidos con un esmero especial en la fábrica, para destinatarios seguramente importantes. En el Museo de Sèvres existe una obra firmada por Soliva, "La clémence de Darius" (Inv.8442), con forma, colores y puntillas idénticas a las de la pieza del MAD: desde luego, el tema más historiado resulta quizá más brillante, pero la factura de la pieza de Grangel se reconoce tan perfecta como la de Soliva.

### 5. Fuente oblonga con bordes contorneados

Loza

53,5 x 39; alt. 3,4 cm.

Marca en el exterior del ala, con la firma "F. O. Grangel"

Obra restaurada

Legado de Alexandrine Grandjean, 1910

Inv. MAD GR175

Bibliografía: DAVILLIER: 1863, p. 45-46. MOMPEUT: 1980, p. 98. COLLARD-MONJOTTE: 1988, p.96.

GUAL: 1992, p. 336. JULIEN: 1991, p. 60.

Fuente oblonga con bordes contorneados y rica decoración policroma de estilo Bérain. Unos escudos nobiliarios ocupan el centro de la pieza, adornada de vasos con flores sostenidos por amocillos, esfinges, monos tocando diferentes instrumentos de música... El borde exterior con perlas está subrayado con líneas en amarillo y azul, a las cuales se añade una puntilla "en ferronnerie".

Como la pieza precedente, pero con una decoración más aireada, esta fuente suntuosa forma parte de las obras más lujosas, realizadas por encargo seguramente, y no destinadas a un uso vulgar. La precisión de su decoración y la calidad del esmalte —más rosado que en la fuente nº4— reflejan su procedencia española.



38. Dicho estilo se debe en realidad menos al propio Bérain, que a la adaptación ornamental que se realizó bajo Charles Le Brun en la Manufactura Real de los Gobelinos, con la colaboración de artistas como F. Adam Van der Meulen, J. Lepautre y S. Leclerc, tal como señala Elvira Gual (GUAL: 1992, p. 535).

No se ha encontrado un único grabado que sirviera como modelo global de la pieza. En cuanto al escudo y al signo, no se ha podido comprobar en las recopilaciones de heráldica consultadas su pertenencia al IX<sup>o</sup> Conde de Aranda. No obstante, Julien o Mompeut insisten en dicho origen y lo avalan reproduciendo en sus estudios una réplica de nuestra fuente, prácticamente idéntica, que está firmada por Cristóbal Cros. Esos mismos autores hacen referencia a una fuente idéntica, que habría pertenecido a la colección Damiron.

La existencia de la mancerina y de la jícara del MAD y de las dos piezas del Museo Adrien Dubouché que ya mencionamos (ver nº3 del catálogo), todas ellas portadoras de los mismos escudos, nos hace pensar en la elaboración en Alcora de una gran serie específica para el Conde de Aranda. En todo caso, nuestra fuente nº 5 del MAD parece ser la tercera e inédita de una serie con la misma decoración y, eso sí, firmada ahora por Grangel: Julien hace referencia a un texto del barón Davillier de 1868 en el que se cita una venta pública; en ella aparecía una pieza como la nuestra y perteneciente al mismo artista, lo que nos hace pensar en que se trata de la misma, que debió estar ilocalizada hasta hoy<sup>39</sup>.

Damiron creyó ver en los estandartes que sostienen los monos la marca de Olérys tal y como se presenta en las lozas de Moustiers: una "O" y una "L" entrelazadas; a su entender, el pintor de la pieza homenajeaba así al que fue director del taller de pintura de Alcora. En los detalles que se reproducen no se ha podido verificar dicha afirmación, que pretendía asegurar la creación del monograma de Olérys en España, antes de su retorno a Moustiers<sup>40</sup>.



39. Escrivá de Romani menciona en su estudio de la manufactura los comentarios de Davillier, a propósito de sus anotaciones sobre Grangel: véase ESCRIVÁ DE ROMANI: 1945, p. 70.

40. Hoy en día, la "L" se considera correspondiente al nombre de Jean-Baptiste Laugier, quien fue su socio a partir de 1738, ya de vuelta en Moustiers.

### 6. Albarelo

Loza

Hacia 1745, siguiendo la datación de Drey

Diám. máx. 12,5; alt. 31,5 cm.

Inscripción: "R. Peu/Cedani"

Desconchaduras del esmalte en el borde y la base

Compra a Jules Maciet, 1884

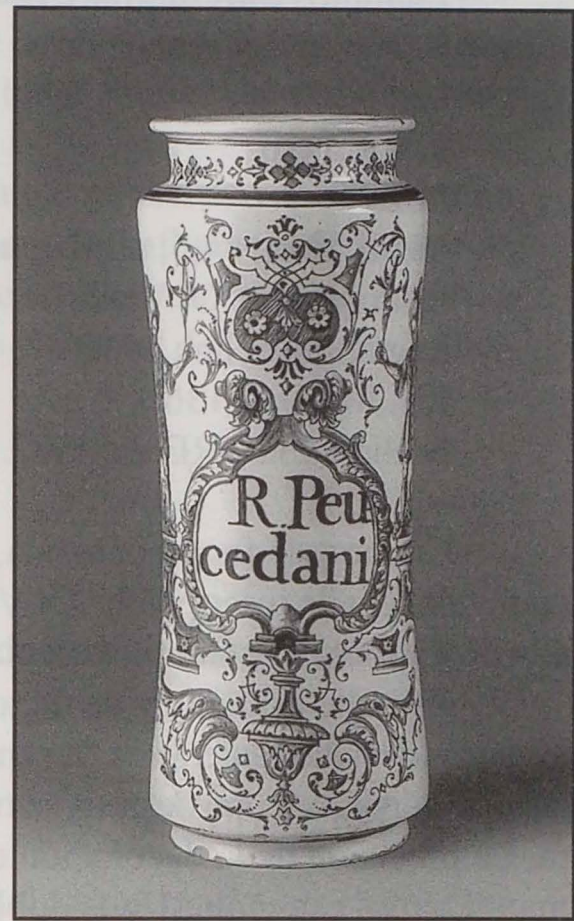
Inv. MAD 552

Bibliografía: DREY: 1976, p. 93 a 96.

Albarelo con decoración parcialmente extendida de colores azul y manganeso, en la que se inserta la inscripción "R. Peu./Cedani" en una cartela, rodeada de figuras masculinas, hojas y arabescos. El cuello lleva un borde de hojas estilizadas y pequeñas flores, realzado por dobles fileteados azules.

Según Rudolf E.A. Drey<sup>41</sup>, este tarro de botica servía para contener raíces de cola de cerdo o raíces de hinojo de cerdo, según indica la inscripción latina completa: "radix peucedani".

El esmalte de la pieza es muy cubriente y untuoso, presentando algunas manchas de color azul. La factura de la decoración es muy detallada y el tratamiento del color azul muy sutil.



### 7. Albarelo

Loza

Hacia 1745

Diám. máx. 13,3; alt. 31,3 cm.

Inscripción: "R. Saxi-fragae"

Estallidos del esmalte en la base

Inv. MAD 523

Bibliografía: DREY: 1976, p. 93 a 96, reproducida en pl.IX.

Albarelo con decoración azul y manganeso, con la inscripción "R. Saxi-fragae" insertada en una cartela sobre la que se halla una máscara sonriente y, a los lados, figuras femeninas y arabescos. El cuello lleva un borde de hojas estilizadas y florecillas, subrayado por filetes azules.

Según Escrivá de Romaní (DREY: 1976, p. 94), la expresión de las máscaras reflejaría los efectos producidos por las drogas contenidas en los tarros; en este preciso caso, se trata de la raíz de saxífraga.

El esmalte brillante y cubriente está desgastado en la base, donde se puede observar la característica pasta rosada de Alcora. El tratamiento del color es tan sutil como en la pieza precedente.



41. Drey (DREY: 1976, p. 94) ofrece las transcripciones de las letras que aparecen en varios tarros de botica, entre los cuales se encuentran nuestros números 6 y 7 del catálogo. Además, considerando la mención de Escrivá de Romaní de una pieza marcada con la fecha de 1745, considera que todas las semejantes pudieron realizarse en torno a ese momento.

Ejemplos muy similares a los números 6 y 7 pueden encontrarse en los museos de Barcelona<sup>42</sup>, Limoges (con Inv. desconocido) o Sèvres<sup>43</sup>, lo que permite pensar en una fecha de fabricación próxima.

### 8. Cántaro

Loza

Diám. máx. 14,5; alt. 20; anch. 18,2 cm.

Inscripción: "Ol Violat"

Legado Mimant, 1910

Inv. MAD 17136

Bibliografía: FREAL: 1982. MOMPEUT: 1980, p. 100.

Cántaro de forma panzuda, asa plana y pico vertedor ondulado, con la inscripción "Ol Violat" en una cartela, rodeada de guirnaldas y florones en claroscuro azul.

Esmalte brillante y de un tono más azulado que el de los tarros de botica anteriores. Sin embargo, en las zonas desgastadas se adivina un tipo de pasta semejante al particular de Alcora. La precisión de la decoración es igualmente propia de la manufactura española. Unos dobles filamentos sirven para compartimentar las zonas con decoración de la pieza.

Existen modelos próximos al de esta pieza, en cuanto a su perfil, pero que generalmente fueron fabricados en manufacturas provenzales ya desde el siglo XVII<sup>44</sup>. Este hecho nos inclina a pensar que esta obra no debería ser atribuida a Alcora, sino más bien a Moustiers, Montpellier o Clérmont-Ferrand, donde pudiera haberse realizado a principios del siglo XVIII.



### 9. Mancerina

Loza

Época de transición, 1740-1750

Diám. máx. 17,2; alt. 5 cm.

Faltas en el esmalte

Donación de Jules Maciet, 1905

Inv. MAD 11997

Mancerina en forma de concha con decoración polícroma amarilla y azul alternando bandas de florecillas sobre un fondo estriado y bandas de florones sobre un fondo blanco.



42. Con los números de Inv. 100254 y 100255, reproducidos en el catálogo *El Esplendor de Alcora*.

43. Cuyos números de inventario son 12587 y 13206: el primero de ellos aparece reproducido en el catálogo de la exposición *Pots de pharmacie des origines au XIXème siècle*. Musée National de la Céramique à Sèvres, 1974.

44. Mompeut (MOMPEUT: 1980, p. 100) reproduce una pieza con perfil casi idéntico, aunque con mayor decoración floral, que procede de la manufactura de Clérissey I en Moustiers y posee un enorme valor documental por llevar en el pie ese dato y la fecha de 1687.

LOZAS Y PORCELANAS TIERNAS DE ALCORA EN EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE PARIS:  
1ª APROXIMACIÓN A UNA SERIE DESCONOCIDA.

El extremo del nacimiento de la concha está adornado con una decoración radial, limitada por un diente de sierra azul y un filete amarillo.

Esta mancerina posee la ligereza, el tono rosado de la pasta y la buena calidad del esmalte, muy brillante, propios de Alcora.

La decoración floral en color azul vivo, así como la disposición radial y los motivos del extremo de la concha, próximos a los lambrequines, permiten clasificarla en la serie de influencia de Rouen de final de la primera época. Otras piezas realizadas con la misma factura se encuentran tanto en el Museo Municipal de Cerámica de Barcelona (nº Inv. 100310), como en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia (nº Inv. desconocido).

**10. Placa decorativa**

Loza

59 x 37; alt. 3 cm.

Muy restaurada: roturas encoladas y reforzadas en la cara posterior por una capa de enlucido  
Legado de la Sra. Abram, 1925

Inv. MAD 25035

Bibliografía: ROSENBERG y PRAT: 1994, p. 170.

Gran placa rectangular, con escena mítica representando a Rinaldo y Armida, en claroscuro azul: borde con moldura decorada de motivos vegetales de color azul oscuro, subrayada por líneas en amarillo ocre.





Esta bella placa, desgraciadamente muy dañada, está inspirada sin duda por el grabado de los Audran<sup>45</sup>, que reproduce el cuadro de Poussin del mismo tema, sacado del poema épico *La Jerusalén libertada* (canto XIV) de Torquato Tasso.

Con la misma atención hacia las emociones que su modelo, la imagen de la placa describe el momento en el que la pasión violenta de Armida, decidida a matar a Rinaldo, se troca en amor. En la obra de Alcora el paisaje lejano de los laterales gana un poco más de espacio, pero el maestro que la pintara captó con total sutileza el contenido de la original.

La finura de la factura, visible también en la decoración del ribete, no tiene parangón posible con la sequedad de líneas de una placa policroma de Moustiers, *La muerte de Dido* (Inv.MNC 23195), expuesta en el Museo de Sèvres. Por el contrario, la placa del MAD está muy próxima, por el tratamiento pictórico del asunto, a otra que representa el *Entierro de Cristo* del Museu Municipal de Barcelona: decorada también en claroscuro azul, reproduce con total fidelidad un grabado de Dure-ro y forma parte de una serie consagrada a los Siete Dolores de la Virgen. Esta serie fue encargada en 1733, lo que nos permitiría situar la obra del MAD hacia la misma época. No obstante, el naturalismo de los motivos vegetales (ramas de trepadora) hace pensar en una fecha algo más avanzada. El esmalte de tono rosado característico de Alcora puede vislumbrarse en el reverso de la placa, bajo el grosero enlucido.

### 11. Placa decorativa

Loza

29 x 19,6 cm.

Estallidos del esmalte y faltas en el volumen del marco

Donación de Jules Audéoud, 1885

Inv. MAD 2780

Placa decorativa, con marco en relieve blanco con máscaras: en el medallón, representación policroma de Santa Teresa.

Aunque la lámina que posiblemente sirviera de modelo no ha sido encontrada, la iconografía de la Santa como escritora y doctora de la Iglesia debía ser muy conocida en la época. Los atributos clásicos de la Santa, sentada, con la pluma en la mano y delante de sus libros, escritos bajo la inspiración divina o de un santo, aparecen en esta placa destinada a un uso devocional. Por el contrario, la elaboración del espacio arquitectónico que la rodea es menos común: el grabado más próximo que se ha encontrado es el de Adrien Collaert y Cornelius Galle del siglo XVII (Biblioteca Nacional de Madrid, ER1638), pero no posee todos los elementos de la placa, que debió de realizarse a partir de un modelo español. La ventana cerrada por una celosía de fondo verde aludiría a los conventos de clausura fundados por la Santa, mientras que la columna ilustraría el camino tortuoso que se ha de recorrer hasta el cielo.



45. "Renaud et Armide", EO 36765 en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia, es obra de Benoît I<sup>o</sup> el Joven, retocada por Gérard, antes de 1692. Tal y como indican Pierre Rosemberg y Louis-Antoine Prat en el catálogo de la exposición *Nicolas Poussin. 1594- 1665*, dicho grabado reproduce la obra de Poussin en el mismo sentido y no de forma invertida, como lo hizo Pierre Dupin, en otro grabado que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia y que se fecha en 1722.

LOZAS Y PORCELANAS TIERNAS DE ALCORA EN EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE PARIS:  
1ª APROXIMACIÓN A UNA SERIE DESCONOCIDA.

En el Museu Municipal de Barcelona existe otra placa de Santa Teresa con iconografía parecida: no está expuesta y nos fue imposible visualizar su número de inventario. De nuevo la Santa aparecía con sus atributos de doctora de la Iglesia y escritora, sentada ante una mesa, con la pluma en la mano, una ventana al fondo y una gran librería a sus espaldas. Se viene a confirmar por lo tanto, el interés por un tema religioso de gran raigambre española.

En cuanto a la forma, el marco de la pieza del MAD, es similar al de la placa de Alcora expuesto en el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres, el *Retrato de Doña Josefa*, (Inv. MNC 9705), pero se diferencia por su policromía. La placa del MAD presenta como particularidad el haber guardado algunas trazas de dorado, pero no esclarecen su fecha de elaboración precisa. En todo caso, se observa que la reutilización de moldes debió ser una práctica común.

Por otra parte, como la placa de Sèvres lleva pintada la fecha de 1733, podemos situar la del MAD a partir de ese momento, aunque el uso de la policromía fuera todavía raro en la producción alcoreña de esos años. Hay que destacar cómo esa riqueza de los colores empleados (manganeso, azul, verde, naranja y amarillo) sirve para subrayar los más mínimos detalles de la representación, como por ejemplo la imitación de mármoles en la arquitectura.

**LOZAS DE ALCORA: SEGUNDA ÉPOCA (1749-1798). OTRAS PIEZAS DE ORIGEN DIVERSO**

**12. Placa decorativa**

Loza

1749-1770

18,9 x 24,7 cm.

Pérdidas por rotura en la parte superior del marco

Donación de Jules Audéoud, 1885

Inv. MAD 2781

Placa con marco de rocalla blanco, presentando en relieve volutas y rosáceas. En el medallón, representación de un palacio con jardines, fuente y figuras.



Las búsquedas y las consultas realizadas en la Biblioteca Nacional de France, donde M. Maxim Préaud ha tenido a bien asesorarnos, nos hacen pensar en Pierre Aveline (1656-1722) como posible inspirador de la vista, -cuya procedencia no parece española-, que se reproduce en la placa. Si el edificio principal y la parte del jardín pudieran deberse a otros artistas, como Israel Sylvestre o Gabriel Perelle, las ruinas que aquí se reproducen son muy parecidas a otras que se encuentran en las vistas de Suiza del primer autor (signatura del microfilm consultado en la Biblioteca Nacional de Francia, ED 104).

La placa posee todas las características propias de Alcora: su peso ligero, el esmalte brillante y rosáceo por el color de la tierra, así como la minuciosidad de la pintura y los delicados matices de los azules. La presencia en el Museu Municipal de Ceràmica de otra placa con el mismo marco (Inv. 100197) vuelve a recordarnos la reutilización de los moldes para distintas escenas o imágenes pintadas. Algunas formas rocallas siguieron empleándose después de 1770.

### 13. Florero de aplique

Loza

Alcora

1774-1798

19,3 x 8,5; alt. 14,2 cm.

Desconchones del esmalte y algunas pérdidas de pasta en los bordes.

Compra Gibert Lévy, 1924

Inv. MAD 24027

Florero de aplique con perfil contorneado en color crema: está dividida por dos molduras y limitada en longitud por dos máscaras gesticulantes. La cara posterior, de borde trilobulado, es más alta y presenta dos perforaciones. La cara superior está horadada.

Aunque el esmalte es cubriente y espeso, presenta numerosas picaduras negruzcas que le confieren un aspecto rugoso. El hecho de encontrar en el esmalte un tono más beige que rosado hace pensar que la pieza ha estado sometida a una temperatura bastante alta. La fabricación en España de una tierra de pipa como la inglesa<sup>46</sup>, cosa que persigue esta pieza, planteó numerosos problemas; las fórmulas españolas necesitaban de tres cochuras y no de una sola como en las manufacturas de Leeds o Derby. Muchas de las piezas salían defectuosas del horno y convertían la producción en un lujo. De hecho, comenzaron a aplicar sobre objetos en loza esmaltes de color crema, buscando reproducir el mismo efecto: el florero de aplique constituiría, quizá, un buen ejemplo de ello, y del intento por conseguir las formas sobrias del estilo inglés de finales del XVIII.



46. Fue François Martin (1774- 1786) el introductor de la moda en la fábrica del conde de Aranda, donde posteriormente se encargaría de su producción Pierre Cloostermans, tal y como indica Alice Wilson Frothingham (FROTHINGHAM 1945, p. 71-73).

#### 14. Barril de mesa

Loza

¿Sevilla?

1775

Diám. máx. 12,5; alt. 18,3 cm.

Inscripciones:

“SOI DEL S, r D, n... TEODO/RO. ROVID/AN.” y “A.D.1775”

Algunas pérdidas de esmalte en el borde superior y pico vertedor fracturado.

Donación Jules Audéoud, 1885

Inv. MAD 2785

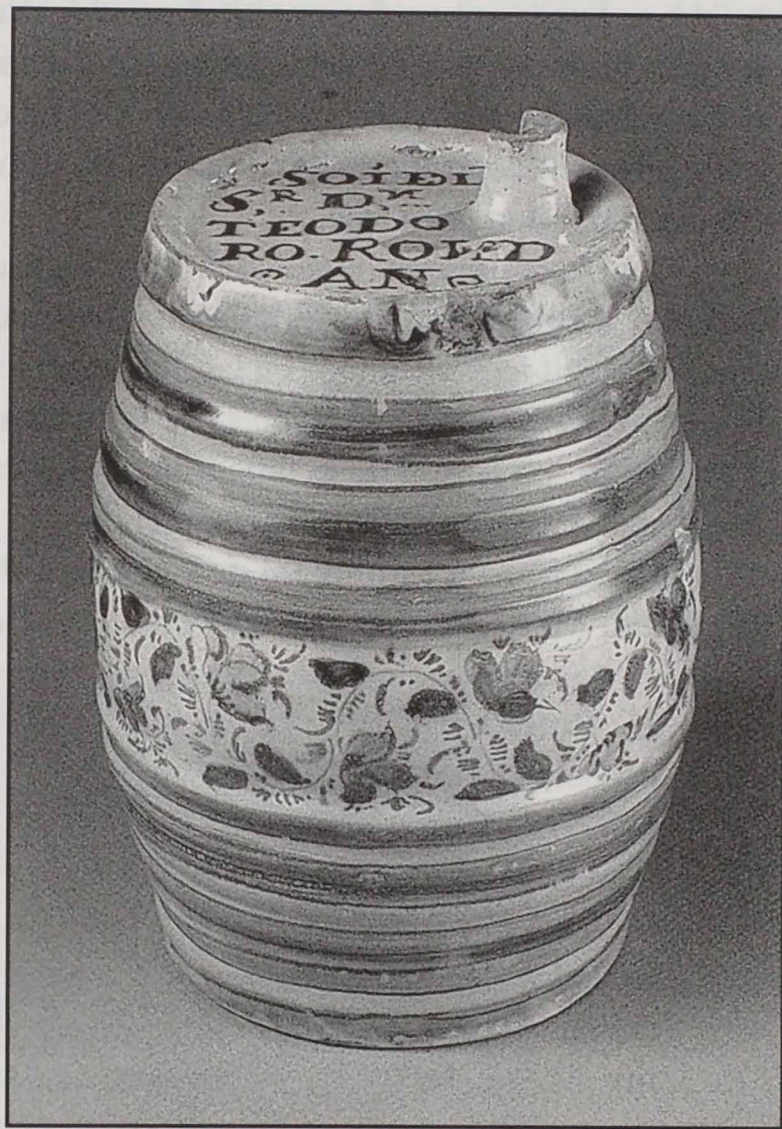
Barril de mesa o tonel con decoración polícroma de burletes, alternando los de color azul, amarillo y naranja, y separados en el centro por una franja plana adornada por motivos florales bajo un fondo azul pálido, que se interrumpe por un orificio. La cara superior tiene una piqueta y la inscripción “SOY DEL SEÑOR DON TEODORO ROVIDAN”. En la base lleva otra inscripción con la fecha 1775.

Esta pieza con bordes suavemente contorneados y polilobulados corresponde a una fabricación de gusto popular de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque en los ficheros del MAD aparecía atribuida a Alcora, la factura de la pieza lo desmiente: el esmalte, muy brillante y cubriente, presenta algunas picaduras, sobre todo en el friso central, debidas a la cocción. Pero son sobre todo su tono azulado y la pasta más oscura, las características que nos hacen pensar en otras manufacturas.

Es cierto que las decoraciones simples, como las de flores aquí reproducidas, dieron lugar, en Alcora y en la fecha en que fue realizado el tonelito, a piezas de una gran frescura, gracias a la bien escogida paleta de colores (amarillos, ocre, azules, verdes, marrones). Varias series de Alcora —como la de flores naturalistas, pero sobre todo la del Cacharrero o la de pintura de ramito— se aproximan a este estilo, en el que muy a menudo figura el nombre de la persona para la que se fabricaba la pieza.

No obstante, este estilo, mucho menos culto si se compara con el de las piezas que anteriormente se han mostrado (y que por eso se despliega en piezas de uso popular como el barrilete de mesa), está tan fuertemente enraizado en la producción cerámica peninsular, que lo encontramos en distintos lugares; eso sí, presentando unas características técnicas propias de cada zona y una delicadeza de dibujo o pintura muy variada.

Creemos que, en este preciso caso, pudiera tratarse de una obra producida en Sevilla (Triana u otra fábrica): las flores que aquí se observan tienen una cierta asimetría en la que se intuye la ascendencia oriental de los diseños. La serie de ramilletes, que allí se dio con éxito incluso en los azulejos, presenta con fuerza la misma influencia oriental que se percibe en el tonelito.



### 15. Cafetera

Porcelana tierna de Alcora

1787-1825

Diám. máx. 14,5; anch. 23,5; alt. 25,5 cm.

Rotura del capullo que remata la tapadera

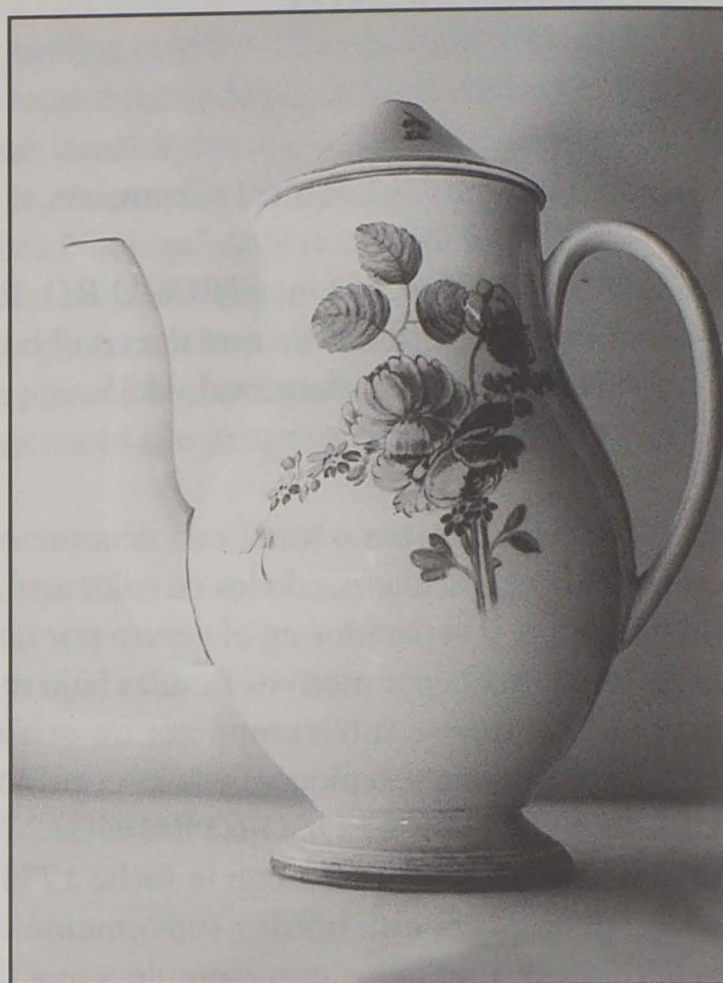
Donación Thierry-Délicourt, 1937

Inv. MAD 32999

Cafetera de forma ovoide sobre pie, con asa y largo pico vertedor. La decoración está compuesta por un gran ramo de flores en una cara y dos pequeños en la otra. Unas líneas rojas subrayan las diversas partes de la pieza, borde, pico vertedor, base. La tapadera cónica, que originariamente debió de estar acabada por un capullo de flor en relieve, está adornada por un ramito y dos flores y limitada por una línea roja.

La pieza presenta una evidente deformación de fábrica. La cubierta lechosa lleva una decoración de ramos en "petit feu", inspirada en las decoraciones florales realizadas en Meissen desde 1740 y, más tarde, en Estrasburgo. La forma de la tapadera cónica procede igualmente de las manufacturas alemanas.

En el Museu Municipal de Ceràmica de Barcelona existe una cafetera (Inv. 17905) muy similar a la del MAD. Ambas pertenecen a la serie llamada de "flores alemanas".



### 16. Botella

Porcelana tierna de Alcora

1787-1825

Altura: 19,5; Anchura: 13,5

Marca "A" en rojo en la base

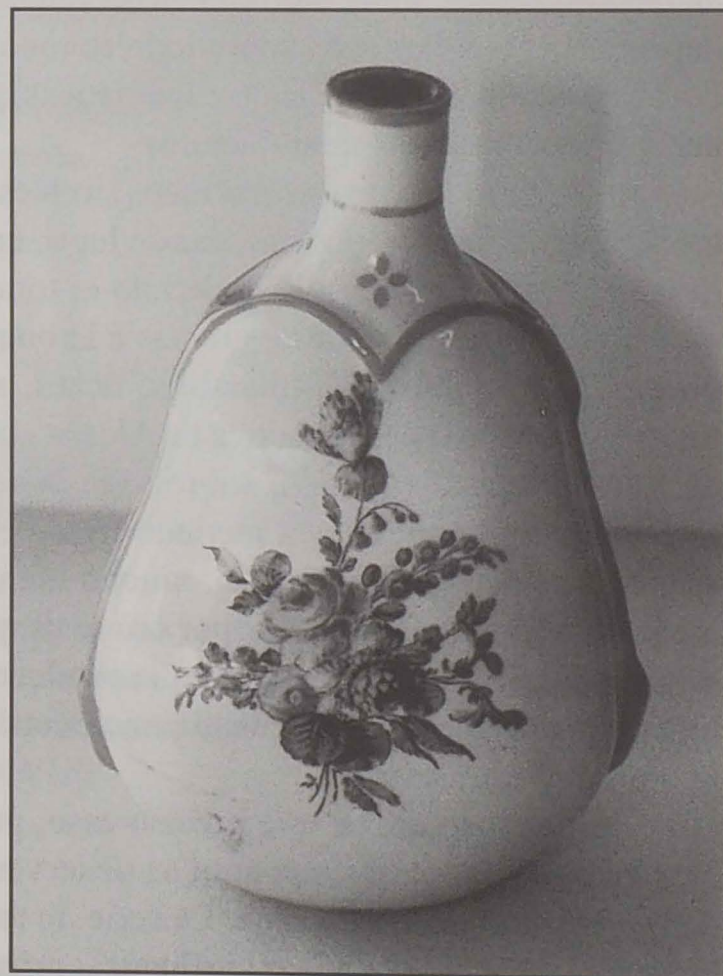
Rayados en el esmalte

Donación de Adolphe Lion, 1948

Inv. MAD 36039

Botella o frasca plana con decoración policroma de un ramo en cada una de las dos caras. Unos ribetes amarillos más gruesos en los laterales —donde se han practicado unos orificios— y unas rosetas también amarillas subrayan las diferentes partes de la pieza, cuerpo, cuello y borde.

La cubierta de la botella es más brillante que la de la pieza precedente. El tono del esmalte es ligeramente más azulado y sobre él están colocados los dos ramos de flores naturalistas. Esta decoración de "petit feu" tiene aquí tonos más vivos y brillantes (rosas, verdes, rojos, amarillos ocres...) en la repre-



LOZAS Y PORCELANAS TIERNAS DE ALCORA EN EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE PARIS:  
1ª APROXIMACIÓN A UNA SERIE DESCONOCIDA.

sentación de las flores (rosas y anémonas); de ellas circulaban numerosos grabados en la época, incluidos en los estudios de botánica alemanes y suizos del siglo XVII, o en los catálogos de decoraciones destinadas a piezas cerámicas, como el que apareció en la época de Joseph Hannong, en 1771, en la manufactura de Estrasburgo.

La forma de la pieza no resulta muy común en las producciones de porcelana tierna europeas. Mientras que existen ejemplos de "frascas de peregrino" (con doble zona globular) en la producción loza de Moustiers, la forma aplanada de la del MAD parece tener sus antecedentes en frascas en loza de Nevers del siglo XVII, o en los greses alemanes de Meissen, de los que se encuentran algunos objetos expuestos, de principios del siglo XVIII, en el Museo de Sèvres. Es, en todo caso, una forma claramente anómala en la fábrica de Alcora.

La marca "A" en la base nos recuerda que, en el segundo periodo de la manufactura, da comienzo el uso de dicha marca para distinguir la producción de Alcora de la copiada en las "fabriquetas" próximas. Es este un dato que, por lo tanto, permitiría mantener la atribución a Alcora de esta pieza.

**17. Caja**

Porcelana tierna

¿Alcora?

1780-1798

Altura: 10,5; Longitud: 12,5

Borde de la tapa desportillado; pérdidas de policromía en los motivos representados

Legado Jean-Jacques Renbell, 1933

Inv. MAD 30746



Caja ovalada con decoración policroma de paisajes introducidos en medallones rectangulares: la misma decoración está reproducida en la tapadera, rematada por un tirador abullonado azul, y portadora también de ramitos. Unos finos frisos rodean los medallones. Dos máscaras barbadas rodeadas de hojas de pámpanos (¿cabezas de jóvenes faunos, o Baco?) limitan la pieza a lo largo.

El color sepia de las líneas y la presencia de medallones con paisajes de suave policromía de "petit feu" (rojos, verdes y violetas), muestran la influencia de la porcelana de Sèvres, cuyas técnicas de fabricación eran el acicate de la investigación en Alcora en este momento<sup>47</sup>. Por el contrario, la influencia extranjera es distinta cuando reparamos en la forma del objeto, mucho más deudora de la manufactura de Meissen, - sobre todo por la presencia de los mascarones-, y que no deja de mostrar que es ésta, precisamente, la primera fuente en la producción de porcelana francesa.

### 18. Escribanía

Loza de Talavera de la Reina, 2ª mitad del siglo XVIII

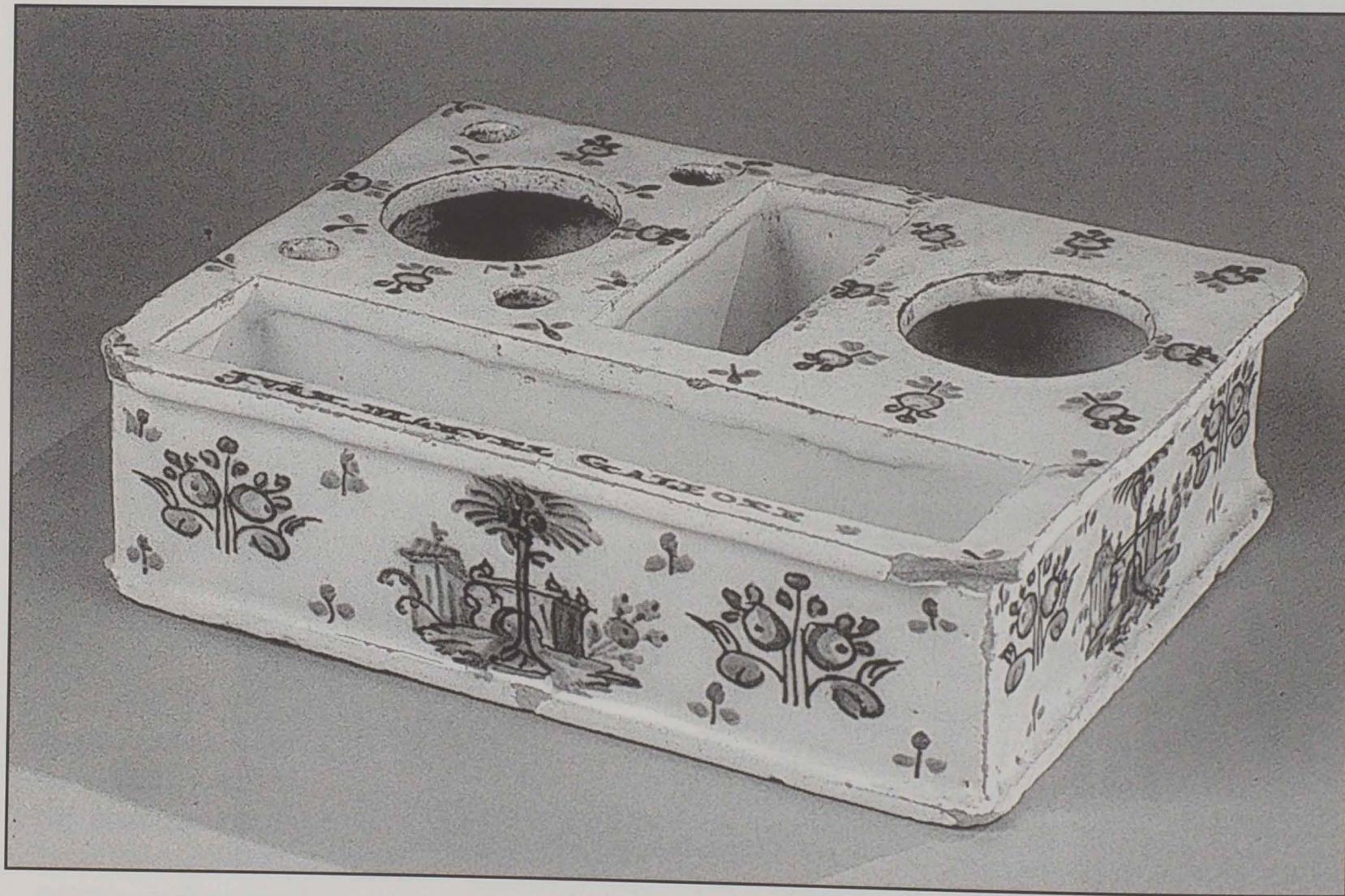
Altura: 6,5; Longitud: 22; Profundidad: 17

Inscripción en azul: "Juan Manuel Galeote"

Pérdidas del esmalte en el borde y fisuras

Donación de la Srta. Fournier, 1904

Inv. MAD 11161



47. La calidad de la porcelana tierna conseguida en esta pieza dista mucho del brillo y la blancura logradas en la fábrica francesa, por lo que no es de extrañar el envío, en 1786, de los empleados españoles Vicente Álvaro y Cristóbal Garcés a París, precisamente a la Manufacture de la Reine de la calle Thiroux. Dicha manufactura era reputada por sus imitaciones de Sèvres, según indica M<sup>a</sup> A. Casanovas en el catálogo *El Esplendor de Alcora*, pero lo cierto es que, a la vuelta de esos operarios de la fábrica, Alcora siguió produciendo piezas carentes de las propiedades de la verdadera porcelana.

Escribanía rectangular decorada en sus cuatro lados por un motivo policromo en el que figuran un puente, un árbol de ramaje espeso, y sencillos ramilletes de flores. La parte superior lleva las aperturas necesarias para la tinta, el secativo en polvo, el porta plumas y una simple decoración de flores intercalada. En el borde se lee en azul la inscripción "Juan Manuel Galeote".

La decoración de esta pieza aparece en numerosos jarrones o platos atribuidos a Talavera. El motivo del árbol, llamado "Chaparro" por su poca altura y el espesor de sus ramas, surge siempre asociado a arquitecturas simples y procede de Alcora. Precisamente fue un artista de Alcora, Jacinto Causada, quien debió implantarlo en Talavera, donde estaba ya instalado en 1750. Un buen ejemplo de esta decoración se encuentra en el Museu de Barcelona, con número de Inv. 17755. Estuvo asociado en Talavera a la decoración de manzanas, en forma de ramito, que se observa en esta escribanía y de la que hay numerosos ejemplos<sup>48</sup>.

La presentación de las obras del MAD que aquí finalizamos, muestra la necesidad de realizar revisiones de los fondos y las fichas catalográficas antiguas de los museos, en este caso preciso de los franceses, en los que abundan colecciones de Alcora, desgraciadamente, no siempre conocidas.

Aunque en algunas piezas no se ha podido llegar a conclusiones definitivas, en cuanto a la atribución a manufacturas exactas se refiere, en general se ha podido diferenciar la procedencia de casi todas ellas, y se ha podido justificar tras una exhaustiva búsqueda de piezas de comparación en museos ricos en colecciones de Alcora.

Evidentemente, un estudio futuro deberá ampliar en mayor medida la somera aproximación que hemos realizado a ciertos aspectos complejos de esta serie, como son los contactos de estas piezas con otras de tipología formal, factura y decoraciones muy similares, que bien pudieran sugerir la existencia de encargos extensos para determinados personajes. Seguramente una mayor insistencia en la investigación en ciertas colecciones privadas o públicas, de un lado y de otro de los Pirineos, podrían arrojar conclusiones más esclarecedoras. Así, por ejemplo, señalamos la necesidad de profundizar en las colecciones de un centro de la importancia del Museo Nacional de Cerámica González Martí, que se hallaba en remodelación durante la realización de este trabajo, o en colecciones privadas de la zona levantina.

Por otro lado, los asuntos o motivos representados en algunas de las piezas merecen, a nuestro parecer, mayores pesquisas en bibliotecas o archivos, en búsqueda de grabados o estampas que permitan ahondar en el conocimiento de la difusión y aceptación de ciertas influencias en la manufactura de Alcora.

No obstante, consideramos que la oportunidad que se nos presentó durante la estancia en el Museo de Artes Decorativas de París, de dar a conocer una serie de piezas de gran categoría y, ocultas al público desde largos años, ha quedado plenamente justificada con este breve texto. La calidad extraordinaria de las piezas firmadas por Francisco Grangel o Ferrer, así como la investigación bibliográfica realizada para algunas de ellas y que ha resultado en el encuentro de datos inéditos (véase, por ejemplo, el descubrimiento de una tercera pieza, la nº 5, con motivos idénticos a otras ya reseñadas), merecían ser puestas de manifiesto.

Hubiera sido lamentable también, por otra parte, no desvelar la existencia de una imagen como la de la placa nº 10 del catálogo, basada en la copia de un grabado francés realizado, a su vez, sobre una obra de un artista de la talla de Nicolas Poussin.

Se aprecia entonces el nivel de una fábrica que tuvo enorme influencia y reconocimientos en su época, dentro y fuera de la península, como lo demuestran, por un lado los motivos decorativos alcoreños trasladados a la producción talaverana o, por otro lado, el hecho de existir numerosas obras en colecciones francesas gestadas antiguamente.

---

48. Véanse, las bacías con influencia de Alcora que aparecen en el Catálogo de Balbina Martínez Caviro (MARTÍNEZ CAVIRO: 1978, p. 154).



Alcora estuvo a la altura y al día de las novedades de su tiempo y quizá este sea el motivo por el que algunas de sus producciones puedan confundirse con las de manufacturas europeas contemporáneas. En cualquier caso, las piezas del MAD que han sido estudiadas, y por primera vez, permiten insistir en algunos aspectos de la producción cerámica del siglo XVIII y en la brillantez de las obras de la manufactura fundada por el Conde de Aranda.

## BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, J. *Cerámica y vidrio. Ars Hispaniae*, vol. X. Plus Ultra, Madrid, 1952.
- Alcora. *Un siglo de Arte e Industria*. Castellón, Febrero 1996- Valencia, Marzo 1996. Fundación Caixa Castelló- Bancaixa, Castellón, 1996.
- CODINA ARMENGOT, E. *Aportación documental a la Historia de la Real Fábrica de Loza Fina de Alcora*. Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón de la Plana, 1980.
- COLLARD-MONIOTTE, D. *Les faïences de Moustiers. Sèvres, Musée National de la Céramique et Limoges, Musée National Adrien Dubouché*. RMN, Paris, 1988.
- DAMIRON, CH. *La faïence artistique de Moustiers*. Veuve Blot, Lyon, 1919.
- DAVILLIER, J-CH. *Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales*. Castel S. Editeurs, Paris, 1863.
- De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. Ministerio de Cultura y Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1993.
- DREY R.E.A. "Pots de pharmacie d'Alcora vers 1745". *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 229, juin 1976.
- El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII*. Palacio Real de Pedralbes, 5 de Octubre 1994- 26 de Marzo 1995. Museu de Ceràmica y Ajuntament de Barcelona, Electa, Barcelona, 1994.
- ESCRIVÀ DE ROMANÍ, M. *Historia de la cerámica de Alcora*. Aldus S.A., Madrid, 1945.
- FRÉAL, J. *Les pots d'apothicaire en France du XVIIème au XIXème siècle*. Ed. Garnier, Cahors, 1982.
- FROTHINGHAM, A W. "Manufacture of creamweare at Alcora". *Notes Hispanic*, nº V, 1945.
- FROTHINGHAM, A W. "Vicente Álvaro, pintor de porcelana en Alcora". *Archivo Español de Arte*, nº171, julio- septiembre, 1970.
- GARCIA, A. "La fábrica de Alcora. Un modelo cerámico.II. Marco Histórico". *Cimal* 6, p.42-46, 1979.
- GARNIER, E. *Catalogue de la collection Gasnault du Musée National Adrien Dubouché*. H. Champion, Paris, 1881.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. *Cerámica española*. Labor, Barcelona, 1954.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Mancerinas". *Faenza*, 1956.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. *Catálogo de los objetos expuestos en el Museo Nacional de Cerámica González Martí*. Ministerio de Educación y Dirección General de Bellas Artes, Valencia, 1964.
- GUAL, E. *Topología y tipología del sistema ornamental de la primera escuela de Fontainebleau y su relación con la ornamentación aplicada a la loza de Alcora en la primera época*. Tesis doctoral. Castellón de la Plana, julio 1992. (Versión manuscrita, actualmente en prensa).
- HELD, A.J. "L'art de la faïence à Moustiers Sainte-Marie". *Cahiers de la Céramique, du verre et des arts du feu*, 18, 1960.
- JULIEN L. *L'art de la faïence à Moustiers. XVIIème-XVIIIème-XIXème siècles*. Edisud, Aix-en-Provence, 1991.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan*. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1978.

LOZAS Y PORCELANAS TIERNAS DE ALCORA EN EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE PARIS:  
1ª APROXIMACIÓN A UNA SERIE DESCONOCIDA.

- MOMPEUT, J. *Les faiïences de Moustiers*. Edisud, Aix-en-Provence, 1980.
- Museo Nacional de Cerámica. Catálogo de los objetos expuestos en el Museo Nacional de Cerámica González Martí*. Ministerio de Educación y Dirección General de Bellas Artes, Valencia, 1964.
- OÑA IRIBARREN, G. "La loza de Alcora. Su influencia y decadencia". *Arte Español*, XIII, 1941.
- ROSENBERG, P. Y PRAT, L.A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Galeries Nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994- 2 janvier 1995*. RMN, Paris, 1994.
- SÁINZ FUERTES, P. *Mancerinas Hispánicas de plata*. Alderabán Ediciones S.L. Fernán Gómez, Arte y Ediciones, Madrid, 1996.
- SÁNCHEZ ADELL, J. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora (Nuevos datos para su historia)*. Institución Alfonso el Magnánimo, CSIC, Valencia, 1973.
- SÁNCHEZ PACHECO, T. ET ALII. *Cerámica esmaltada española*. Destino, Barcelona, 1977.
- SÁNCHEZ PACHECO, T. ET ALII. *Cerámica española (Historia General del Arte) SUMMA ARTIS*, vol. X. Espasa, Madrid, 1997.
- SOLER FERRER, M.P. "Loza valenciana de los siglos XVII-XVIII". *Faenza* 5-6, 1984.
- SOLER FERRER, M.P. *Historia de la cerámica valenciana*. Tomo III. V. García Edit., Valencia, sf.

**\*Addenda bibliográfica:** Tras la redacción del presente artículo (entregado en 1998), hemos tenido conocimiento de dos trabajos fundamentales para el estudio de la fábrica de Alcora, cuya mención se hace necesaria. Se trata de los siguientes:

MARÍA ISABEL ÁLBARO ZAMORA. "Los Causada, entre Aragón y Alcora". *Artigrama*, nº11, 1994-95, pp. 407-424.

XIMO TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN. "Nuevas aportaciones al estudio de la Real Fábrica de loza de Alcora". *Forum Cerámico*, nº7, julio 1998, pp. 5-70.