

CERÁMICAS DE REFLEJO METÁLICO EN ALCORA: UNA PRODUCCIÓN SINGULAR.

Ximo Todolí Pérez de León
L. C. Químicas y Ceramólogo

1. CUESTIONES PREVIAS

Antes de abordar el estudio de la técnica decorativa del reflejo metálico en Alcora, también denominado reflejo dorado, ópera malika, reflejo hispano-árabe o, como se denominaba en la fábrica alcoreña, “Dorado de Manises” o “dorado de España”, es obligado precisar algunas consideraciones.

1.1 Fundamentos básicos de las reacciones químicas: reducción de metales

Desde los primeros modelos atómicos de los elementos propuestos por los físicos Rutherford y Bohr de principios de siglo XX, con ilustres aportaciones posteriores, se reveló que los elementos se conforman de átomos, con un núcleo que contiene unas partículas elementales entre las que cabe destacar los protones (p+) con carga positiva

y otras partículas, entre las que cabe destacar los electrones (e-) con carga negativa, que transitan a gran velocidad a su alrededor, formando una nube que adopta distintas formas –orbitales- según su nivel energético. De su cesión, aceptación o compartición dependen las reacciones químicas.

En general, la reducción de metales se produce cuando captan electrones de otros elementos. En ese sentido, el reflejo metálico supone una reacción de reducción de los compuestos de cobre y plata que captan electrones, con lo que se obtiene cobre y plata metálicos. Esta reacción de reducción es contraria a la oxidación en la que los metales pierden electrones en favor de oxidantes como el oxígeno o el azufre, que tiene la particularidad de poder actuar también como reductor. En consecuencia, el azufre tiene un papel esencial en esta técnica (Fig. 1).

la técnica del reflejo metálico islámico, se descubrió en la antigua Mesopotamia, más concretamente a orillas del Tigris, en la ciudad de Samarra

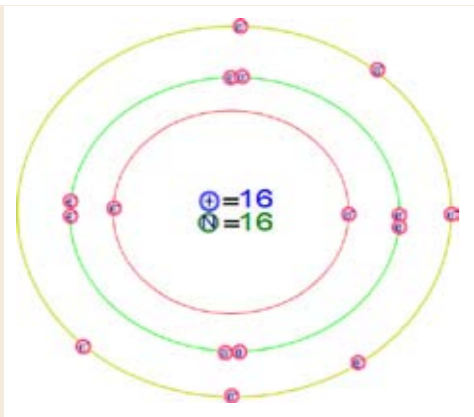


Figura 1
Representación gráfica del átomo de azufre (S) que con 6 electrones en la última capa (orbital) le permite actuar como reductor (cediendo 2, 4 o 6 electrones) o como oxidante (aceptando 2 electrones).



1.2 Origen y expansión del reflejo metálico

En primer lugar quiero expresar mi preferencia en denominar reflejo metálico a esta técnica decorativa cerámica, y no de otra manera como reflejo dorado, precisamente para evitar la confusión que puede provocar con el dorado de oro.

Se acepta que la técnica del reflejo metálico islámico, al cual nos referimos en este estudio, que decora las cerámicas estanníferas con una fina capa –aproximadamente de una micra de espesor- que imita el color y el brillo áureo, se descubrió en la antigua Mesopotamia, más concretamente a orillas del Tigris, en la ciudad de Samarra, donde se documenta ya en el siglo IX¹, extendiéndose en siglos posteriores por otros países de oriente medio (Irán, Siria, Turquía, etc.) (Fig. 2).

Su expansión hacia occidente hizo que llegara a países del norte de África (Egipto, Argelia, Túnez y Marruecos) alcanzando en el siglo XI los alfares de Al-Andalus (Sevilla, Málaga, Almería, Murcia, etc.). El reflejo no llegó a los obradores de Manises y Paterna hasta el primer cuarto del siglo XIV², extendiéndose a continuación por la mayor parte del área mediterránea (Fig. 3). A mediados del siglo XVIII la técnica, procedente de Manises, recaló en Alcora.

< Figura 2
Cuenco.

Dromedario con bandera. Reflejo metálico.
Irak, siglo X. Museo del Louvre (París).

Figura 3

Mapa actual del área mediterránea de máxima influencia de la técnica del reflejo metálico islámico.



1.3 Consecución del reflejo metálico

La preparación empírica del pigmento para la obtención del reflejo metálico, hace que puedan existir distintos modos de elaborarlo, aunque prácticamente emplean los mismos componentes, y así lo atestiguan las distintas recetas conocidas³.

Algunas teorías apuntan a su descubrimiento fortuito, sin embargo, aunque no se conozca la receta original es fruto, en mi opinión, del conocimiento del alfarero de un proceso metalúrgico, actividad conocida desde hace miles de años que trata de extraer los metales de los minerales o menas que los contienen. El auténtico hallazgo fue aplicar esos conocimientos a las decoraciones cerámicas.

Este innovador proceso se consigue básicamente mediante la aplicación de un pigmento, cuya preparación en Alcora se detalla más adelante, sobre el vidriado estannífero de la pieza y someterla a una tercera cocción entre 500 y 600 °C en hornos de reducido tamaño que facilitan una temperatura uniforme y la ausencia de oxígeno. Es entonces cuando tiene lugar la reducción de parte de los compuestos de cobre y plata contenidos en el pigmento. De la proporción de los compuestos de cobre y plata contenidos en el pigmento, depende la coloración final del reflejo metálico, como demuestran las cerámicas antiguas egipcias⁴ y también las cerámicas de Manises manufacturadas entre los siglos XIV y XVIII, en las que aumenta progresivamente la proporción de cobre⁵ y, en consecuencia, el reflejo es cada vez más cobrizo.

Los análisis realizados empleando las más modernas técnicas, la reducción de los compuestos de cobre y plata tiene lugar en el vidriado estannífero a través de un intercambio electrónico con compuestos alcalinos (potasio, sodio) allí contenidos aunque, como se ha comprobado, la mayor parte de los compuestos de cobre y plata permanecen sin reaccionar en un residuo sólido⁶, denominado cosella en el argot cerámico, lo que permite ser aprovechado para sucesivas aplicaciones.

En resumen, el reflejo se produce en el interior de hornos reductores, que no se diferencian de los hornos tradicionales, aunque no suelen superar el metro cúbico, lo que facilita la necesaria temperatura uniforme y la expulsión del aire de su interior, donde tiene lugar una reacción de reducción de los compuestos de cobre y plata en la que se obtiene ambos metales. En el transcurso de la reacción debe evitarse la presencia de oxígeno en el interior del horno para, de este modo, minimizar la posibilidad de reversión del proceso; para ello se emplea un combustible (plantas aromáticas como romero, aliaga, etc.) que produce una combustión reductora que, a la vez, es capaz de expulsar el aire al exterior. Por otra parte, el proceso está diseñado para que el residuo sólido recubra los metales purificados, lo que evita que entren en contacto con el oxígeno residual que pudiera quedar en el interior del horno, que a las temperaturas del proceso provocaría su indeseada y rápida oxidación. Cuando se enfría la pieza se tiene que lavar para eliminar el residuo sólido que cubre el reflejo metálico compuesto por nanocristales de cobre y plata que se reparten de forma heterogénea sobre el vidriado, como se ha observado utilizando modernas técnicas microscópicas⁷.

1.4 La fábrica de cerámica de Alcora en las primeras décadas

En 1727 se inauguró en Alcora una fábrica cerámica, propiedad de don Buenaventura Abarca de Bolea (1699-1742), IX conde de Aranda, cuya intención era prestigiar su apellido, rentabilizar su amplio patrimonio recientemente heredado y promover la industria nacional.

Su producción inicial se centró en la fabricación de un producto cerámico novedoso en el país, cuyo modelo fue la vajilla de loza decorada sobrecubierta estannífera blanca producida en la fábrica de Pedro Clérissy que, ubicada en Moustiers, abastecía a la corona gala del Rey Sol, Luis XIV, desde los últimos años del siglo XVII y, en consecuencia, marcaba tendencia en el viejo continente.

La fábrica cerámica de Alcora iba a transformar profundamente el panorama nacional de la cerámica decorativa, no solo en lo que atañe a los modelos formales y decorativos, sino también en la organización y formación de los trabajadores, aspectos dominados durante siglos por las asociaciones gremiales.

El proyecto de don Buenaventura era la fabricación a gran escala de una vajilla de loza que incluyera modelos formales y decorativos a la moda en Europa. Para ello contrató a José Olerys, ceramista marsellés con una amplia experiencia en el campo cerámico. No hay duda que Olerys fue, de hecho, el primer director artístico o “maestro principal” de la fábrica alcoreña, alabado por don Buenaventura en 1728 por su “singular primor con la dirección de construir toda suerte de piezas⁸. Por otra parte, según un memorial de 1729, en la fábrica había “un director y maestro principal [...] de nación francés, que [...] forma dibuxos, istorias, y otras cosas primorosas”⁹, en referencia inequívoca a la labor creativa de Olerys, que, desde luego, contó con la contribución de un reducido grupo de avezados ceramistas galos contratados por el conde.

La contratación en 1746 de un escultor, Julián López, como director artístico o “maestro principal”, cambió la dinámica de la fábrica.

La tarea de Olerys no fue fácil pues mientras estuvo en la fábrica, entre 1727 y 1737, además de un amago de cierre de la fábrica, que el propio Olerys apoyaba, las frecuentes críticas hacia el “franzés” y sus frecuentes enfrentamientos con los directivos de la empresa, que no veían con buenos ojos los planes que tenía de introducir nuevos modelos, dificultaba el ejercicio de sus competencias¹⁰.

Entre los modelos formales introducidos por Olerys destacan las populares “mancerinas de concha” y las “pirámides”; entre las decoraciones cabe mencionar el “ornamento”, popularmente conocido como decoración Berain¹¹, las omnipresentes “punti-

llas” y la “china”, que se relacionan entre las piezas enviadas a Madrid en 1736 para ser supervisadas por la Junta de Comercio¹².

A partir del abandono de la fábrica de Olerys en 1737, la fábrica siguió fabricando los modelos introducidos por él mismo, bajo la dirección de un ceramista aragonés, Jacinto Causada, y un escultor de la zona, José Ochando, cuyas ausencias más o menos justificadas, hacían que sus trabajos no tuvieran la continuidad necesaria.

Bajo la dirección artística del escultor Julián López, la producción de Alcora se enriqueció con una técnica ancestral de decoración cerámica de origen musulmán: el reflejo metálico.

La contratación en 1746 de un escultor, Julián López, como director artístico o “maestro principal”, cambió la dinámica de la fábrica. López, al que se le puede considerar como el padre de la estatuaria alcoreña, estuvo en la fábrica prácticamente hasta su muerte en 1792, años fructíferos en los que las cerámicas de tipología barroca-rococó alcanzaron su máximo esplendor. Sin embargo, unos años antes de su muerte, su obra era denostada por el “director principal”, Domingo Abadía, que abogaba por la introducción de modelos neoclásicos, de tipología formal y decorativa austera de moda en Europa.

En el haber del director artístico López, hay que anotar también la introducción entre 1764 y 1775, de toda una batería de modelos decorativos de corte popular (“ramito nuevo”, “madamita”, “andrómica fina”, “trofeos”, “países”, “perrito”, “paxarito”, “navio”, etc.). Estos modelos eran más económicos y más acordes con el gusto de una clientela de estrato social medio-alto, que sustituyeron a modelos anteriores más caros y pasados de moda, como la exótica “china” y los sofisticados “ornamentos” salvando, a la postre, la grave crisis dada en 1763 por la falta de ventas provocada por la obligación del pago de tasas a las exportaciones a América¹³.

Bajo la dirección de López, la producción de Alcora se enriqueció con una técnica ancestral de decoración cerámica de origen musulmán: el reflejo metálico.

La introducción de la técnica a mediados de siglo XVIII, coincidía con un periodo de bonanza económica en la fábrica en el que se ampliaron las infraestructuras fabriles multiplicando por dos la extensión inicial de 1.800 m²¹⁴. En cifras de empleo y producción aproximadas, se puede decir que si entre 1728/48 había una media de 100 empleados, que producían unas 17.000 piezas/mes, entre 1748/50 había unos 155 empleados y casi 21.000 piezas/mes, aunque hay que decir que el rendimiento productivo bajó ligeramente¹⁵. En este contexto histórico, Alcora introdujo en sus talleres la técnica decorativa que nos ocupa.

2. INTRODUCCIÓN DEL REFLEJO METÁLICO EN ALCORA: INFLUENCIA DE MANISES, RECETAS, VARIANTES CROMÁTICAS Y CRONOLOGÍA.

A partir del primer cuarto del siglo XIV, los obradores de Manises empezaron a producir reflejo metálico, por lo que cuando llegó a Alcora, a mediados del siglo XVIII, los ceramistas maniseros llevaban más de cuatro siglos produciéndolo ininterrumpidamente y, por tanto, eran perfectos conocedores de su tecnología y, cómo no, de su éxito comercial entre las clases privilegiadas, factores que no fueron soslayados por los principales responsables de la fábrica de Alcora, por lo que no es extraño que la técnica llegara allí a través de los alfareros de Manises (Fig. 4).



Figura 4

Plato. Ave (pardalot) con tres matas de clavellinas y motivos vegetales a su alrededor. Reflejo metálico cobrizo. Manises, 2ª mitad del siglo XVIII. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Nº Inv. CE1/3117.

Desde sus orígenes, las esplendorosas piezas adornadas en reflejo se destinaron a un cliente de élite (una tercera cocción adicional encarecía el producto con respecto a la cerámica decorada sobrecubierta estannífera) entre los que no faltaban aristócratas y nobles, incluso reyes que, en representación simbólica de poder, adquirían estas cerámicas. No es nada extraño que la fábrica de Alcora se fijara en esta producción de lujo que se hacía en Manises para clientes adinerados, a los que sus propietarios aspiraban a captar, aunque fue don Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), X conde de Aranda, hijo del fundador, el que acabó, finalmente, fabricándolo.

Existen sobradas evidencias de la influencia, incluso del posible asesoramiento, por parte de los alfareros de Manises, en la introducción del reflejo metálico en Alcora, como por ejemplo una receta contenida en un Recetario de 1749, cuyo texto se incluye íntegro y literalmente más adelante, denominada “Dorado de Manises”, donde se dice

que horneaban “en el mismo horno de Manises” y “tocando unas con otras a rastrillo según voz de los manises” o como un informe de 1785 del “Maioral del Gremio” de Manises, que describe la manera de hacer reflejo¹⁶ que, básicamente, coincide con la receta “Dorado de Manises” citada.

En cuanto a su fabricación en Alcora, además de la fecha del Recetario, 1749, otras noticias documentales indican que la fábrica del conde de Aranda no contempló su producción regular hasta finales de los años 40 del siglo XVIII.

En efecto, en 1749 se anota en un Anuncio de objetos fabricados ese mismo año, que la fábrica disponía del color “dorado”, en referencia inequívoca a la técnica del reflejo¹⁷.

Por otra parte, como se reseña en las nuevas obras reseñadas en el Parte del estado de la fábrica en el período 1748-1750, se dice que “Desde 1 de Hen.o 1749 hasta el presente [octubre de 1750] se ha añadido en la fabrica (...) un orno mayor, que los regulares de la Fabrica, para cozer la loza. Otro orno pequeño para dorar la loza”¹⁸, palabras que indican que en 1750 ya había un horno de cocción reductora para elaborar el reflejo.

Finalmente, en un memorial de petición de un nuevo período de concesión de privilegios, que se puede fechar en 1753, se dice que “a aumentado el conde desde el citado año de 1743 hasta el presente muchas obras y fabricas (...) y a dos ornos para aplicar el dorado para las piezas de perfeccionadas...”¹⁹, palabras que indican que en 1753 había dos hornos reductores para producir reflejo dorado reservado, únicamente, a la decoración de las cerámicas más perfectas, posiblemente previo encargo.

Además de esta receta de 1749, existen otras posteriores para fabricar reflejo en Alcora. En efecto, en un Recetario de 1765, elaborado por Jacinto Causada, que consta como “maestro pintor y para varios barnices y color” en la nómina de 1761-1763²⁰, se anota la preparación del “Dorado de España” y “otro dorado de manises” donde se detalla la obtención del pigmento y se advierte que “los ornos an de ser como los de manises y el fuego suave o de umo” en referencia a los hornos reductores²¹, -en Alcora también se les denomina “hornos para dorar la loza”²² o también “ornos para aplicar el dorado”²³- aunque no son tan detalladas como la receta de 1749 antes citada. Cabe señalar que estas dos recetas obvian la presencia del cobre, aunque sí alude a los ingredientes “almangra” o “almanguena”, “mermellon”, “plata”, “azufre” y “vinagre” y su preparación es similar a la de la receta de 1749, aunque no tengamos la evidencia de su fabricación, sin cobre, en esos años. Se puede añadir que en el Recetario de 1765 también se anota una receta para preparar “Color dorado para pintar”, cuya preparación revela que no tiene nada que ver con el reflejo metálico y se trata, más bien, de un color amarillo de antimonio²⁴.

Por tanto, la información documental aportada nos hace concluir que el “Dorado de Manises” de 1749, era el reflejo metálico cobrizo y comenzó a emplearse en Alcora ese mismo año, cuando ya se había producido el relevo de su fundador don Buenaventura, fallecido en 1742, por su hijo don Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda.

Como veremos más adelante, en Alcora también se fabricó un reflejo de coloración ambarina, perfectamente distinguible de la cobrizo que, aún careciendo de los análisis químicos pertinentes, se puede afirmar que no comparten la proporción de cobre y plata, ni tampoco el muestrario decorativo y formal.

2.1 Reflejo metálico cobrizo: aproximación al proceso de elaboración

La receta mencionada de 1749, dice que el “Dorado de Manises” se prepara con:

“Ferret, o, cobre tres onzas = quatro reales y medio de plata
Vermellón tres onzas = Almagre seis onzas = Cosella doze onzas = Azufre el que se necesitasse, y prepara como sigue.

Se toma una cazuela pequeña, se pone un poco de azufre en Grano, enzima de este unos cortadillos o pastillas de Ferret, o, cobre; se pone otra capa de azufre enzima, y sobre este otra capa de Ferret, y dos reales de plata uno a cada lado = enzima de esto otra cubierta de de azufre, y sobre esta lo restante del ferret, y dos reales y medio de plata repartidos, sobre lo que se hecha la ultima cubierta de azufre.

La cantidad de ferret o cobre que entra en esta composizion es las tres onzas de la rezeta; se pone esta cazuela sobre unas trevedes, y se le da fuego fuerte de fuego de llama con leña menuda como romero, aliaga, &, a este fuego se enziende el azufre, y acabada la llama dentro de la cazuela se debe hallar calzinado el ferret, y la plata, lo que si aun no estuviesen se les pone mas azufre, y enciende como va dicho.

Esta materia se pica bien fina en un mortero de bronce, y se le mezcla lo restante de la rezeta a saber = Vermellon tres onzas = si puede ser de piedra bien picado = Almagre seis onzas = Cosella doze onzas = y bien amasado todo en agua, y espeso dentro de una olla se estiende por dentro, y engruda la olla con dicha masa, y se lleva al horno del pan quando le dan calda, o si no en el mismo horno de Manises quando le dan la

ultima calda se pone sobre las brasas, pues debe enzenderse en ascuá la olla y el material. Sacado de allí se muele con vinagre al molinillo, y se usa. Se advierte que siempre que se espesase se ha de aclarar con vinagre, y no con agua.

La Cosela es el polvo de estos materiales que al labarse las piezas quando salen del horno se asuela en los Corizos, de los cuales se vierte el agua con cuidado quando esté ya claro, y se pone aquella masa que queda a secar al sol, y después se guarda para la mezcla de esta Composizion, en la que es ingrediente mui preciso.

Este Color se pinta en Loza ya embarnizada, y cozida, mas espeso que los otros colores, si puede ser al sol mejor porque calentandose algo las piezas pega mejor y no se corre; se pone en el horno colocando las piezas de mas resistencia y cuerpo debajo, sin encajonar, y tocando unas con otras a rastrillo según voz de los manises, porque no ha de llegar a correr el barniz.

La boca por donde se carga el horno se ha de cerrar enteramente, y en el agujero de arriba por donde respira el horno se ha de poner una olla desculada, para que restringiendo aquel respiradero se evapore menos el calor; al agujero o boca del mostreador se pone otra olla aujereada por dos lados, los que cubre dicha boca, y por dicho agujero se ve quando el humo se va quitando a la obra; también sirve para sacar las muestras, quitando la olla y volviendola a poner.

Las muestras se van sacando de rato en rato, y la primera después de siete horas de fuego; por ellas se conozerá el estado en que esté la Loza de ahumada o limpia ya, y de color mas o menos subido; lavando la pieza de muestra en agua, y si verdeasse el color será señal de estar aun crudo, y assi se le continuarán las caldas hasta su perfeczion²⁵.

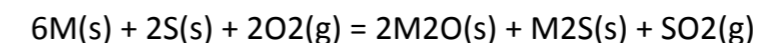
Esta receta se incluye en un recopilatorio de “Recetas de los colores que se usan en mi fábrica de Loza de Alcora (Año 1749)” en el que todas ellas están firmadas por Olerys, Ochando, Causada o López, a excepción de esta receta del dorado que, significativamente, es anónima y ocupa el último lugar²⁶, lo que indica que no estaba elaborada por ninguno de los ceramistas mencionados puesto que, no cabe duda, se había importado de Manises. Los cuatro empleados citados ocuparon, en el mismo orden, el cargo de “maestro principal” o director artístico que, además de diseñar modelos, también elaboraban recetas de colores.

Además de esta receta, “Dorado de Manises”, también se recogen en el mismo Recetario de 1749, otras recetas dirigidas, más bien, a los ensayos para su obtención y a animar la elaboración de recetas que “alguno de los Fabricantes [empleados de la fábrica] quisiera poner”²⁷.

Sirva como referencia el texto de la receta que se ha aportado, “Dorado de Manises”, para analizar su obtención. El proceso se puede dividir en dos fases: elaboración del pigmento y cocción.

I. Elaboración del pigmento: oxidación del cobre y de la plata

La preparación del pigmento partía con tres ingredientes: “ferret”, cobre (Cu); “reales”, plata (Ag) y “azufre” (S) que se depositaban por capas en una cazuela y se ponían al fuego directo hasta calcinar los metales, cobre y plata (ambos tienen similitudes electrónicas) que forman los correspondientes óxidos y sulfuros, según la siguiente reacción:



M = cobre (Cu) o plata (Ag)

Nota.- la reacción está formulada oxidando el cobre (Cu) a óxido de cuproso (Cu₂O).

A este producto, previamente molido en un mortero de bronce, se le añadían las materias primas siguientes:

“vermellón”, cinabrio, óxido de mercurio (SHg): agente reductor.

“almagre”, silicato de aluminio (SiO₄Al₂), cuarzo (SiO₂) y hematita (óxido férrico-Fe₂O₃): arcilla ferruginosa.

“cosella”, residuo sólido.

“vinagre”, ácido acético (C₂H₄O₂): catalizador y disolvente.

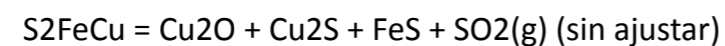
La masa formada se extendía por la pared de una olla y se depositaba en el horno a baja temperatura. La mezcla resultante se molía y se diluía con vinagre.

Con esta última operación, el pigmento estaba listo para depositar a pincel sobre el vidriado estannífero de la cerámica y someterla a su cocción.

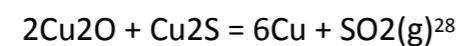
II. Cocción: reducción de los compuestos de cobre y plata

En esta fase se aplicaba el pigmento, antes obtenido, sobre el vidriado de la pieza cerámica y se sometía a una tercera cocción durante 7 horas, al menos, restringiendo las entradas de aire (oxígeno) en el horno.

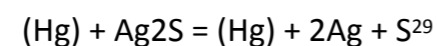
Al margen de lo expuesto anteriormente sobre el reflejo metálico, es evidente que la preparación de la receta tiene puntos en común con un proceso metalúrgico, pues parece que trata de prefabricar un compuesto (mineral) calcinando el cobre y la plata con azufre y mezclar los compuestos obtenidos con “vermellón” (cinabrio) y “almagre” (arcilla ferruginosa). El combinado obtenido, que sería el equivalente a la mena, se somete a un proceso en el que su finalidad es dejar libres ambos metales, dejando un residuo sólido o escoria. En este sentido es sugerente citar las reacciones que, según Hutchinson, tienen lugar en el proceso de extracción del cobre a partir de la calcopirita, sulfuro de hierro y cobre (S₂FeCu), cuya tostación cumple la reacción:



Esta masa se vuelve a tostar en presencia de sílice (Si) dando una escoria de silicato de hierro y cobre metálico, según la reacción final:



En cuanto al sulfuro de plata, reacciona con el mercurio (Hg) dando un proceso total:



2.1.1 Principales series decorativas: cronología.

Dado que en Alcora el reflejo metálico cobrizo se sitúa a partir de 1749, es lógico que entre las cerámicas decoradas con esta técnica sean abundantes las cerámicas que se decoran a la “china” (chinesca) pues esta serie, con todas sus variantes, ocupaba buena parte de la producción en los años 50 del siglo XVIII.

Se pueden mostrar algunos ejemplos en reflejo cobrizo: tres mancerinas de “concha”, la primera decorada con unas típicas arquitecturas, que se puede asociar a una variante de “china”, la “china moderna”, la segunda con los populares lambrequines, que se puede identificar como una variante de “puntilla”, la “puntilla holandesa” y la tercera con la “china” originaria, con aves y ramajes (Fig. 5); las dos primeras series se anotan por primera vez en Alcora en 1749³⁰ y la tercera en 1736³¹, aunque las tres series se empezaron a fabricar en reflejo cobrizo no antes de 1749.

Otro ejemplo es una original escribanía, que coincide con un “molde de escribanía triangulada con diferentes molduras” anotada en la relación de piezas de nueva factura fabricadas entre 1761 y 1763³², cuyos tres pies, que soportan una plataforma triangular, se conforman con grutescos de torso femenino desnudo (Fig. 6). Los pies ya se fabricaban unos años antes como “figuras de medio cuerpo” con “garron” (espolón) adornando los pies de un “bufete” fabricado entre 1752 y 1761³³.

Sí se conocen piezas barrocas y también clasicistas, como unas típicas mancerinas “hoja de parra” o platos que conservan el contorno festoneado, incluso posteriores, adornadas en reflejo cobrizo (fig. 7) todo parece indicar que se fabricó de forma esporádica.

Sin embargo, durante buena parte del siglo XIX se fabricaron regularmente cerámicas de inspiración clasicista con un original reflejo metálico de coloración ambarina.

Figura 5

“Mancerinas de concha”. De izquierda a derecha: decoración de caseríos adscrita a la “china moderna”, de lambrequines o “puntillas holandesas” y de aves y ramajes o “china”. Reflejo metálico cobrizo. Alcora, 1749-1764. Fundación del Banco Santander.



Figura 6

Escribanía. Plataforma de planta triangular que soporta una estructura central con encaje para un portaplumas (falta), apoyada sobre tres pies con cuerpo de felino. La plataforma, con tres encajes para un arenero y dos tinteros (faltan), se sustenta sobre tres pies, situados en cada esquina, en forma de grutesco con torso femenino desnudo alado con faldilla de hojas de acanto y espolón inferior. Confiere volumen a esta cerámica un ribeteado en reflejo metálico cobrizo. Alcora, 1761-1763. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 025.

Figura 7

Plato. Contorno festoneado. Ramillete central de flor con hojas. 3 ramilletes alternos con otros tantos de menor tamaño se sitúan equidistantes en el ala. Labio fileteado. Reflejo metálico cobrizo. Alcora, a partir de 1787. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Nº Inv. CE1/11492.



2.2 Reflejo metálico ambarino: cronología.

Todo indica que la producción de reflejo cobrizo no fue ni abundante ni regular en el tiempo, quizás porque su demanda no tuvo la rentabilidad esperada. Sin embargo, la fabricación de la ambarina tuvo más éxito comercial, si nos atenemos a las muchas piezas que se conocen y a su extensa y continuada pervivencia en el tiempo.

No hay duda de la calidad de las cerámicas ambarinas, avalada por la concesión de la Medalla de Oro en la 1ª Exposición de Industria Española celebrada en 1827, cuyo principal objetivo era estimular la industria nacional y que las principales fábricas nacionales presentaran el “adelantamiento” de sus respectivas empresas³⁴.

En efecto, el XIII duque de Híjar, a la sazón don José Rafael Fadrique de Silva Fernández (1776-1863), último de los propietarios nobiliarios de la fábrica alcoreña entre 1818 y 1858, participó en el Certamen enviando unas piezas manufacturadas en su fábrica “que componen un almuerzo y otras varias, [que] son de formas bellas y de exquisito pintado imitando al oro”³⁵, en clara alusión al reflejo metálico ambarino. Sin duda el duque pretendía publicitar su fábrica con esta innovadora y elegante variante cromática de reflejo metálico, novedosa en el país, coetánea con otra técnica decorativa, no menos novedosa, desde 1819: el estampado. Como veremos, ambas técnicas decorativas se emplearon conjuntamente en algunas cerámicas.

Teniendo en cuenta que no se hace mención de esta variante cromática de reflejo en la documentación analizada, anterior a 1827, incluidas las minuciosas Ordenanzas de enero de 1825, donde constan detalladamente los distintos géneros fabricados y técnicas empleadas³⁶, entre las que no está el “dorado”, en referencia al reflejo metálico ambarino, como cabría esperar de haberse fabricado, podemos situar el inicio de esta original producción entre 1825 y 1827, año de la concesión de la Medalla de Oro por las piezas citadas que, lógicamente, correspondían a las últimas novedades manufacturadas en Alcora.

Los motivos decorativos pintados en reflejo ambarino se confeccionan con estilizada sencillez y pincelada caligráfica, a menudo con roleos, espigas, palmetas, flores, guirnaldas, etc., de inspiración clasicista, que se ordenan correlativamente adoptando la forma de una corona situada sobre el ala de platos, bacías, bandejas, etc., o rodeando el cuerpo de jarras, teteras, tarros, tazas, etc., aunque el muestrario formal evolucionó desde formas sobrias y geométricas de superficies lisas, acordes con el estilo imperio (Fig. 8) hasta formas de geometría más afín con el eclecticismo historicista desde mediados de siglo XIX (Fig. 9).

Una información dada por el historiador Madoz, a través de datos recopilados alrededor de 1845, señala que la fábrica alcoreña elaboraba cada año 15.000 piezas de porcelana, 500.000 de pedernal y 1.000.000 de loza común³⁷, información que conecta con la publicada en un Almanaque de 1864-1865 donde se anuncia que en Barcelona se vende, procedente de Alcora, un “gran surtido de loza de pedernal a la inglesa de

todas clases dorada y pintada”³⁸ que, sin duda, alude al reflejo metálico ambarino. Por lo que se puede concluir, según el anuncio, que el reflejo ambarino se fabricaba con un soporte cerámico denominado pedernal.

Figura 8

Conjunto de tres piezas.

Plato: ala troncocónica decorada con orla de flores y espigas estilizadas entre dos filetes; seno con círculo central.
Taza con asa cuadrangular y cuerpo cilíndrico orlado con roleos, palmetas, guirnaldas; boca y pie anular ribeteados.
Reflejo metálico ambarino. Alcora, c. 1827.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.
Nº Inv. CE1/14519, CE1/14520 y CE1/14521.



Figura 9

Juego de té (incompleto).

Decoración en fajas de espigas y flores estilizadas. Reflejo metálico ambarino.
Alcora, c. 1850.
Colección privada



Por otra parte, en un rasgo de técnica y originalidad, Alcora decoró algunas cerámicas combinando el reflejo ambarino con una técnica decorativa, tan novedosa como exitosa, importada de Inglaterra: la estampación (Fig.10).

En efecto, Alcora fue pionera en el país en el empleo de esta revolucionaria técnica industrial que prometía abaratar costes al limitar una mano de obra cualificada como los pintores. Sucedió en 1819, cuando el propietario de la fábrica don José Rafael Fadrique de Silva Fernández, pedía a la Junta de Comercio la patente exclusiva en España de la fabricación del estampado por un periodo de 12 años, enviando poco después algunas muestras, entre las que, significativamente, tampoco consta ninguna con decoración ambarina³⁹, cuando es pertinente afirmar que se hubiera enviado de haberse fabricado.

Es destacable señalar que a partir de 1851 la fábrica pasó a ser gestionada por los hermanos Girona, que la alquilaron ese mismo año y en 1858 la compraron al último de los propietarios de la casa Híjar, don José Rafael Fadrique de Silva Fernández⁴⁰, por lo que esta nobiliaria familia, que por su delicada situación financiera tuvo que vender gran parte de su patrimonio por estas mismas fechas, se desligaba definitivamente de la importante fábrica castellanense⁴¹.

Sin embargo, los nuevos propietarios siguieron fabricando el reflejo ambarino y así lo avala una noticia dada anteriormente y también las fechas de algunas placas sepulcrales. Una de ellas de 1860 incluye, además de un texto ambarino, una santa Teresa de Jesús cuya calidad pictórica indica que, a pesar del estampado, la fábrica contaba todavía con pintores diestros (Fig. 11).

El reflejo ambarino siguió fabricándose, al menos, hasta 1869, como demuestra la placa ambarina que mostramos. Esta es la última constatación que tenemos de la fabricación del reflejo ambarino en Alcora (Fig. 12).

3. ALCORA Y EL DORADO DE ORO: CRONOLOGÍA

Sirva para indicar que, aunque el término “dorado” lo hemos visto reflejado a menudo en este trabajo en referencia al reflejo metálico, el uso de este término en las fuentes documentales no siempre responde a esta original técnica decorativa sino que, más bien, se refiere a la aplicación de oro, que también se aplicó en las decoraciones alcorañas, lo que evidentemente puede provocar confusión.

En efecto, el significado académico del término “dorado” -“dorar: cubrir alguna cosa con oro”⁴²- hace referencia desde antiguo a la aplicación de oro, que es otra técnica decorativa, también empleada en Alcora, que no guarda ninguna relación con el reflejo metálico.

La técnica de dorar con oro trata de aplicar este escaso y valioso metal, mezclado con un vehículo adecuado, directamente sobre la superficie vidriada de la cerámica y, posteriormente, someterla a una tercera cocción a baja temperatura.

Sobre la aplicación de oro en Alcora se sabe que en 1749 se premiaba a aquel “que adelantase en calidad de barniz, composición de colores, nuevos diseños, moldes, hacer



Figura 10

Jarra. Decoración oval con escena portuaria estampada en reflejo metálico ambarino, ribete en boca y pie. Alcora, 1830-1840. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 411.

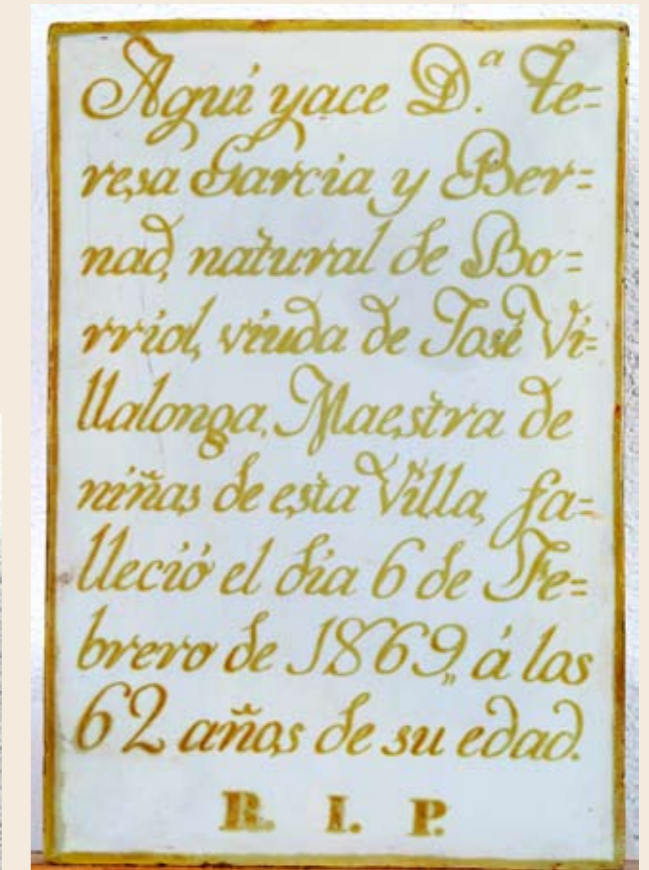


Figura 12

Placa. Lauda sepulcral. Epitafio caligráfico y filetes en reflejo metálico ambarino. Alcora, 1869. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 067.

Figura 11

Placa. Lauda sepulcral. Decoración con medallón oval central con Sta. Teresa portando sus atributos, el libro y la pluma, orlado por un ramaje con una sucesión alterna de hojas y flores, pintada sobrecubierta en policromía, con leyenda inferior en negro “S.TA TERESA DE JESUS.” Epitafio caligráfico, cipreses y filetes laterales en reflejo metálico ambarino. Alcora, 1860. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 060.



Figura 13

Boceto. Acuarela sobre papel. Cartucho que preside un medallón central, con paisaje con arquitectura y pareja dieciochesca, flanqueado por roleos de hojas de acanto, meandros rectilíneos, flores estilizadas, perlaríos, cintas, etc., y un ave exótica a cada extremo.

Firma (reverso): "Pasqual Alvaro y Vilar" -hijo del afamado pintor Vicente Álvaro Ferrando-, nacido en 1774, que podría corresponder a un trabajo de academia en su etapa de aprendizaje, como otras acuarelas anónimas similares que conserva la misma Institución. Alcora, c. 1795. MNAD, CE19241. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Madrid

transparente el barro, y poner oro en la loza con resistencia al fuego"⁴³. En 1764 y 1765 se apuntan recetas elaboradas por Juan Knipffer y Jacinto Causada, "oro para pintar o dorar" del primero⁴⁴ y "tintura o resolución del oro" del segundo⁴⁵. Sin embargo no hay ninguna evidencia de la aplicación de esta técnica en las cerámicas hasta finales del siglo XVIII.

En efecto, los primeros modelos adornados con oro responden a la estética neoclásica. La introducción en Alcora de este estilo se debe atribuir a un afamado ceramista galo procedente de Sèvres y Limoges, Pedro Cloostermans, director artístico técnico contratado en 1787, cargo que ocupó hasta su muerte en 1798.

Cloostermans introdujo importantes novedades en la fábrica alcoreña, entre las que cabe destacar la vajilla de porcelana tierna o francesa pintada en policromía y oro sobrevidriado, técnicas con las que están decoradas las vajillas del primer neoclásico en Alcora, que se puede situar entre 1787, año de la contratación de Cloostermans, y el primer tercio del siglo XIX.

Estos modelos neoclásicos están pintados en policromía (verde, rojo, rosa, morado, ocre, azul, etc., que incluye la aplicación de oro, común en estos modelos) conformando un grupo de cerámicas inspiradas en las porcelanas galas de la época, conocido popularmente como *estilo Sèvres*, caracterizado por medallones, a menudo circulares, con escenas campestres y paisajes en grisalla o coloreados, flanqueados por orlas elaboradas con motivos clásicos que afamados adornistas como Pergolessi o Salembier incorporaron a las artes decorativas en las últimas décadas del siglo XVIII⁴⁶, interpretados en Alcora por algunos pintores de la casa (Fig.13).

Sin embargo, el muestrario formal conserva elementos de influencia barroca, como las asas de acantos curvados en unos típicos enfriadores⁴⁷ o los contornos festoneados en platos y bandejas (Figs. 14 y 15).



Figura 14

Plato. Contorno festoneado.

Decoración con medallón circular central de oro con árbol y arquitectura interior en grisalla con un círculo concéntrico exterior en el que se enrosca un típico ramaje de hoja menuda en oro. Ala con tres cartuchos equidistantes en el que cada uno incluye un medallón oval de oro con paisaje en grisalla, flanqueado en policromía con roleos con roseta terminal, meandros rectilíneos, hojas, flores, guirnalda perlada, etc. Alcora, 1787-1827. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. N° Inv. CE1/14.508.



Figura 15

Conjunto de tres piezas (plato, jarra y azucarero).

Decoración floral y ribetes en oro. Alcora, c. 1825. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. CE1/14522, CE1/14536 y CE1/14537.

4. CONCLUSIONES

Las principales conclusiones que se pueden extraer de este trabajo son: que el reflejo metálico cobrizo se fabricó en Alcora de forma intermitente a partir de 1749, fruto quizás del previo encargo, dejándose ver, incluso, en el siglo XX y que, aunque no se tengan pruebas documentales concluyentes de la fabricación del reflejo metálico ambarino, es indiscutible que se fabricó allí, pues contamos con muchas cerámicas marcadas con la "A", marca de la fábrica a partir de 1784 y, también, con las noticias aportadas que hacen referencia a esta técnica que indican, además, que se manufacturó no antes de 1825, y no en los primeros años del siglo XIX, como se creía.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento especial a D. Jaime Coll Conesa, Director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí y a D. Eladi Grangel Nebot, Director del Museo de Cerámica de Alcora, por su decisiva y desinteresada colaboración en la confección de este trabajo, así como a las Instituciones referenciadas que me han prestado imágenes que lo ilustran.



¹ COLL CONESA, J., “Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, 2014, p. 90.

² COLL CONESA, J., *La cerámica valenciana. (Apuntes para una síntesis)*, Manises, Asociación Valenciana de Cerámica, 2009, pp. 74 y sgtes. Sobre reflejo metálico en España leer CERDÁ i MELLADO, J. A., *La loza dorada de la colección Mascort*, Barcelona, Fundación Mascort, 2011.

³ PÉREZ CAMPS, J., *La cerámica de reflejo metálico en Manises (1850-1960)*, Valencia, Museu d’Etnología de la Diputació de València, 1998; AMIGUES, F., “Technique de fabrication de la ceramique valencienne”. *Le calife, le prince et le poitier*, París, Musée des Beaux-Arts de Lyon et Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 180-197.

⁴ SADEK, H., KHEDR, A., SIMILEANU, M. y RADVAN, R., “Characterisation of luster composition from Egipt by Libs and Iba”, *Digest Journal of Nanomaterials and Biostructures*, vol. 8, nº 4, October-December, 2013, pp. 1357-1363.

⁵ POLVORINOS, A., AUCOUTURIER, M., BOUQUILLON, A., CASTAINGT, J. y PÉREZ CAMPS, J., “The evolution of luster ceramics from Manises (Valencia, Spain) between the 14th and 18th centuries”, *Arqueometry*, 53, 2011, pp. 490-509.

⁶ PÉREZ- ARANTEGUI, J., LARREA, A., MOLERA, J., PRADELL, T. y VENDRELL-SAZ, M., “Some aspects of the characterization of decorations on ceramic glazes”. *Applied Physics A materials science y processing*, 2004 (publicación on line).

⁷ ROQUÉ J., MOLERA, J., SCIAU, P., PANTOS, E. y VENDRELL-SAZ, M., “Copper and silver nanocrystals in lustre lead glazes: development and optical properties”, *Journal of the European Ceramic Society*, vol 26, issue 16, 2006, pp. 3813-3824; y SCIAU, P., “Nanoparticles in Antiente Materilas: The metallic lustre decorations of medieval ceramics”, en HASHÍM, A. A. (ed.), *The Delivery of Nanoparticles*, 2012, pp. 525-140.

⁸ AINAUD DE LASARTE, J., *Ars Hispaniae. Cerámica y vidrio*, Vol. X, Madrid, Plus Ultra, 1952, pp. 285 y 286.

⁹ OLUCHA MONTINS, F., “Noves dades per la història de la fàbrica de cerámica d’Alcora”, *Estudis castellonencs*, núm. 4, 1987-1988, p. 368.

¹⁰ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *La fàbrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*, Agost, Asociación de Ceramología, 2002, pp. 48-53; *Idem*, “Olerys en la Fàbrica de Alcora”, *Galería Antiquaria*, núm. 138, 1996a, pp. 34-41; *Idem*, “La herencia española de Olerys. Alcora y Moustiers”, *Galería Antiquaria*, núm. 139, 1996b, pp. 36-43.

¹¹ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., “Alcora: grutesco versus grotesco”. *Butlletí Informatiu de Cerámica*, nº 105-106, 2012, pp. 126-133.

¹² SÁNCHEZ ADELL, J., *Primeros años de la fàbrica de cerámica de Alcora (nuevos datos para su historia)*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1973, pp. 93 y 94.

¹³ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *Alcora: las series decorativas de Lalana*, Castellón, Editarx, 2015.

¹⁴ *Idem*, *Análisis crítico de la “Historia sucinta de la Fàbrica de Loza fina en Alcora desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805”*. Por D.º Joseph Delgado, Intendente de la misma. Valencia, Amigos del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, 2006. Extensión y recreación virtual del edificio durante el siglo XVIII.

¹⁵ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, pp. 83-91. Tablas de empleo, producción y rendimiento por oficios.

¹⁶ GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales. Loza*. Barcelona, Editorial Labor, 1944, p. 321.

¹⁷ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid, Fortanet, 1919, pp. 172-179. Anuncio de objetos fabricados fechado en enero de 1749.

¹⁸ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 349.

¹⁹ SÁNCHEZ ADELL, J., *Primeros años de la fàbrica de cerámica de Alcora (nuevos datos para su historia)*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1973, pp. 103-105.

²⁰ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 364.

²¹ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, pp. 374 y 375.

²² TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 349.

²³ SÁNCHEZ ADELL, J., *ob. cit.*, 1973, p. 103. Valencia, Diputación Provincial de Valencia.

²⁴ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, p. 367.

²⁵ *Ob. cit.*, pp. 308-310.

²⁶ *Ob. cit.*, pp. 293-310.

²⁷ *Ob. cit.*, pp. 294 y 295.

²⁸ HUTCHINSON, E., “La química del cobre, plata, cinc y mercurio”, *Química: los elementos y*

sus reacciones, Barcelona, Ed. Reverté. S.A., 1960, p. 699.

²⁹ *Ob. cit.*, p. 711.

³⁰ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, p. 179.

³¹ SÁNCHEZ ADELL, J., *ob. cit.*, 1973, pp. 93 y 94. Valencia, Diputación Provincial de Valencia.

³² TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 372.

³³ *Ob. cit.*, p. 359. Para ampliar sobre grutescos leer GUAL ALMARCHA, E., *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*, Castellón, Diputació de Castelló, 1998, p. 132; TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2012, pp. 124-141.

³⁴ LÓPEZ CASTÁN, A., "Las Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española y las artes decorativas en el Madrid fernandino", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. III, 1991.

³⁵ *Memoria de la Junta de calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la Exposición pública de 1827 presentados al Rey Nuestro Señor*, Madrid, Imprenta de D.L. Amarita, 1828, p. 43.

³⁶ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, pp. 475-535.

³⁷ MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia (I)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim (facsimil), 1987, p. 40.

³⁸ *Almanaque Viñas y Campí*, año económico de 1864 a 1865, p. 68.

³⁹ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X. *ob. cit.*, 2002, pp. 457-466. Expediente de petición de patente del estampado.

⁴⁰ GRANGEL NEBOT, E., *La cerámica i la mort*, Alcora, Ajuntament de Alcora, 2010, p. 20.

⁴¹ CASAUS BALLESTER, M. J., *Archivo Ducal de Híjar*, Teruel, Diputación General de Aragón, 1997, pp. 253-256.

⁴² *Diccionario Academia usual*, 1780.

⁴³ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, p. 429. Ordenanzas de 1749, art. 29.

⁴⁴ *Ob. cit.*, p. 343.

⁴⁵ *Ob. cit.*, p. 375.

⁴⁶ BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor S.A., 1928.

⁴⁷ MAÑUECO SANTURTÚN, C., "Porcelana (1763-1827)", en *Un siglo de cerámica de Alcora (1727-1827)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, pp. 136 y 137.