LA CERÁMICA ARQUITECTÓNICA DE ONDA EN EL SIGLO XIX

Joan Feliu Franch

La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX
Joan Feliu Franch

Resumen:

La cerámica de aplicación arquitectónica de Onda en el siglo XIX manifiesta la evolución del arte industrial en este siglo (Academicismo, Romanticismo, Eclecticismo, Art Nouveau Internacional, etc.) y explica la posterior implantación de las fábricas de azulejos en la zona castellonense.

La deficiente planificación artística o su ausencia ha provocado que la concepción de un patrimonio esté asociada a la destrucción de los recursos históricos y artísticos valencianos, mostrados por otra parte, casi siempre en estado de semiabandono o de forma inadecuada. El ejemplo de la cerámica de aplicación arquitectónica valenciana es paradigmático de esta situación. La importancia artística de la cerámica ha de ser referente obligado entre las consideraciones funcionales previas a cualquier intervención o restauración.

Abstract:

The ceramics architectural application of Onda in the XIX century shows the evolution of the industrial Art in this century (Academic Art, Romanicism, Eclecticism, Art Nouveau...) and explains the introduction of ceramic tiles enterprises in the area of Castellón.

The lackting artistic planing or its absence has originated that conception of a artistic product are associated with the destruction of the valencian historical and artistic resources, shown, on the other hand, almost always very degradated. The example of the valencian ceramics of architectural application is an example of this situation. The ceramic has to be an obligated reference among the precious functional considerations to any intervention or restoration that we described.

ÍNDICE

Introducción.

Capítulo I. Panorámica de la cerámica valenciana en el siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

I.1. La cerámica arquitectónica de la ciudad de Valencia. 1730-1845.

I.2. La ilustración en la cerámica. Las aportaciones de la Real Fábrica del Conde de Aranda al devenir de la cerámica de Onda.

I.3. Los inicios de la cerámica de Onda. La fabricación de loza.

I.3.1. Condicionantes geográficos para la ubicación de las fábricas cerámicas en Onda: los materiales.

I.3.1.1. La génesis de la cerámica: la arcilla.
I.3.1.2. Las minas.
I.3.1.3. Barnices y colorantes.
I.3.1.4. Combustibles.

I.3.2. El establecimiento de las primeras fábricas en Onda. 1778-1848.

I.3.2.1. Las fábricas de loza de Guinot y Peris.
I.3.2.2. Ornamentación de la loza de Onda.
I.3.2.3. Primeras atribuciones de cerámica arquitectónica.

Capítulo II. Evolución histórica de la cerámica arquitectónica ondense. 1847-1900.

II.1. La evolución tecnológica.

II.1.1. El proceso de fabricación.

II.1.2. La evolución de las técnicas de cocción.

II.2. La evolución fabril.

II.2.1. La reconversión de las fábricas de loza y la fundación de la fábrica La Glorieta. 1847-1852.

II.2.2. La industrialización de la cerámica arquitectónica de Onda. Las fábricas La Valenciana y La Palera. 1852-1876.

II.2.3. La plena industrialización. Las fábricas de El Salvador, La Esperanza, Florencio Guinot, Leandro Sansano y La Catalana.

II.2.4. La apertura a la exportación. La implantación del Sistema Métrico Decimal y la mejora de las comunicaciones. 1883-1900.

II.2.4.1. La primera exportación.
II.2.4.2. La respuesta a la demanda.

Capítulo III. La evolución artística de la cerámica arquitectónica ondense en el siglo XIX.

III.1. Características técnico-estilísticas de la cerámica de aplicación arquitectónica.

III.1.1. Prefabricación y diversidad estilística.

III.1.2. Combinabilidad y texturación.

III.1.3. Formas y medidas.

III.1.4. Lugares de aplicación.
III.1.4.1. Soportes: pavimentos, fachadas y cubiertas.
III.1.4.2. Espacios domésticos: las entradas de las viviendas -los arrimaderos-, las cocinas, los baños, otras estancias interiores, lugares comunitarios y patios particulares.
III.1.4.3. Espacios públicos: mobiliario urbano y espacios sacros (lápidas cerámicas, retablos devocionales y calvarios).

III.2. Los modelos ornamentales valencianos en la cerámica arquitectónica de Onda.

III.3. La evolución artística de los modelos.

III.3.1. Neoclasicismo y Academicismo.
III.3.2. Romanticismo *versus* Historicismo.

III.3.3. Los inicios del Art Nouveau Internacional.

Conclusiones.

Diccionario onomástico.
Fuentes Documentales. Bibliografía.
Catálogo.

Agradecimientos

El presente estudio resume las conclusiones de la Tesis Doctoral *La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*, defendida en la Universitat Jaume I, el 11 de diciembre de 1998, ante el tribunal compuesto por: Dr. D. Alfonso Pleguezuelo, Dr. D. Rafael Gil, Dra. Dña. Nelly Sigaut, Dra. Dña. Teresa Sala y Dr. D. Ferrán Olucha, opteniendo la calificación de Sobresaliente Cum Laude por unanimidad. A todos los miembros del tribunal agradezco sus sugerencias, que sin duda han contribuido a mejorar el texto.

Deseo agradecer al Dr. D. Víctor Manuel Mínguez Cornelles que aceptara la dirección de esta Tesis. Desde 1987 ha alentado mis estudios de Historia del Arte, convirtiéndose en un espejo de profesionalidad de donde nunca dejaré de aprender. Con su dirección no sólo ha hecho que esta investigación llegara a buen término, sino que ha conseguido contagiarme el entusiasmo que profesa por el Arte.

A mis padres les doy las gracias por haber mantenido su fe en mí. Espero no defraudarles.

Sobretodo debo este trabajo a Cristina Benaches Mifsud por su infinita paciencia. Ha sido lectora, correctora, fotógrafa, copista y archivera, pero lo más importante es que representa la ilusión por un futuro lleno de posibilidades.

Introducción

La necesidad de realizar un estudio especializado de la cerámica de Onda en el siglo XIX fue evidenciada en las últimas décadas por la mayoría de los investigadores cerámicos españoles. En los últimos años, especialmente a partir de 1990, el Museo del Azulejo de Onda, el Ayuntamiento de esta localidad, o la propia Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, así como otras entidades culturales y museísticas, habían mostrado interés en que este estudio se realizara, puesto que la cerámica arquitectónica decimonónica se encontraba cada vez más en manos de coleccionistas privados, dispersándose un patrimonio todavía sin catalogar.

La principal razón argumental para la elección de Onda, como centro productor cerámico acotado geográficamente, es que fue esta localidad la que aglutinó, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, la elaboración de la cerámica arquitectónica valenciana. Otros centros productores como Alcora, Ribesalbes, Manises o Valencia disminuyeron su aportación al mercado en favor de la azulejería industrializada ondense. Alcora y Ribesalbes mantuvieron una estrecha relación con Onda por su proximidad, pero continuaron dedicándose mayoritariamente a la manufacturación de loza, y sólo se sumaron al tren del arte industrializado muy tardíamente. Manises vivía el profundo declive de su industria cerámica, arrastrado desde doscientos años atrás, mientras esperaba el resurgir que significó la llegada del Modernismo. Por último, Valencia sufrió el trasvase de su industria al área ondense, con lo que las fábricas que restaron en la ciudad fueron una minoría que no supo o no pudo vencer con la calidad de sus productos, la homogénea, mecanizada y económica oferta de la villa de la provincia de Castellón.

En cuanto a la acotación cronológica, ésta es el resultado de la demostración de varias de las hipótesis que nos planteamos previamente al desarrollo de la investigación. En primer lugar, había que distinguir

con claridad la diferente manufacturación de loza y de cerámica arquitectónica. Esta diferenciación nos llevó a datar el inicio de la fabricación de azulejería a partir de mediados del siglo XIX, concretamente en 1848. No obstante, la fundación de fábricas cerámicas en Onda, enmarcables dentro del área de influencia de la Real Fábrica del Conde de Aranda de Alcora, en los últimos años del siglo XVIII, planteaba una segunda pregunta referida a la posibilidad real de que estas manufacturas de loza se pudieran transformar en fábricas de cerámica arquitectónica. Si esto fue así, como demostraremos a continuación, la industria azulejera nacida a mediados del siglo XIX fue heredera de unas fábricas de loza anteriores, hijas a su vez de la manufactura alcorina.

Por tanto, la hipótesis principal de la investigación se basa en la demostración de que la cerámica arquitectónica de Onda fue heredera técnica y formalmente de la valenciana inmediatamente anterior, y que la aportación de la fundación de la manufactura alcorina se restringió a la creación de unas fábricas de loza que constituyeron la infraestructura básica para que este cambio de centro industrial fuera posible.

Nos referimos a continuación a la metodología empleada. Esta debía de ser interdisciplinar, puesto que deseábamos que el estudio de un fenómeno artístico como el de la cerámica no estuviese desligado del contexto de un siglo marcado por la extensión de la revolución industrial. El desarrollo económico y demográfico del siglo XIX llevó aparejado fenómenos sociales y políticos claves en la historia contemporánea, como la migración del campo a los nuevos núcleos económicos -y hacia América y Asia desde Europa-, la escalada del colonialismo, o la aparición de nuevas clases sociales y su lucha por la emancipación; y era a partir de estos factores desde donde debía arrancar nuestro estudio. Junto a estos hechos no debía olvidarse, en el terreno político, el establecimiento de los regímenes liberales que hacia el último tercio del siglo XIX se comenzaron a abrir a los sistemas democráticos; o el propio desarrollo científico y tecnológico en general, algunas de cuyas consecuencias variaron las condiciones de vida de amplios sectores de la

población (mayor rapidez en las comunicaciones, mejoras sanitarias por el desarrollo de la medicina, variaciones en los modos de producción, etc.) y pusieron en contacto culturas diversas que dieron lugar a nuevas formas artísticas y literarias cada vez más amplias y universales.

Por tanto, metodológicamente, se comenzó con la consulta de archivos[1] (entre ellos el entonces inédito Histórico Municipal de Onda), que nos permitieron dibujar el mapa de la evolución industrial de la cerámica de Onda, así como interpretar los cambios sociales de los productores, su ascenso económico y político, etc.

Para reunir la información más completa y desde todos los puntos de vista posibles se recurrió a todas las disciplinas que pudieran ofrecer una interpretación válida de la materia estudiada (algunas de ellas con la necesaria participación de especialistas) como la tecnología cerámica, la química, la geografía, la arqueología (prospecciones y excavaciones), la economía, o la propia historia oral.

Se consultaron, no sólo monografías temáticas, sino también la interpretación del arte y la historia en publicaciones coetáneas al período estudiado, algunas de las cuales pudimos identificar como parte de las bibliotecas de las fábricas estudiadas, utilizadas como base de la confección artística de su oferta.

Se mostró especial interés en la evolución de las técnicas de fabricación, pues consideramos que fueron un condicionante evidente de los resultados artísticos obtenidos.

Por último, la evolución artística se estudió desde la evolución de aspectos estéticos y formales, desde la investigación histórica y de las innovaciones técnicas y desde la interpretación de valores iconográficos, intentando componer un trabajo que fuera realmente Historia del Arte.

En cuanto a las fases del trabajo realizado, una parte importante de la investigación consistió en una completa catalogación (las ilustraciones se suprimen en la presente edición) en la que se

[1] Vid *Fuentes documentales. Abreviaturas.*.

consultaron las colecciones más importantes de cerámica arquitectónica ondense: el Museo del Azulejo de Onda, la colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, el Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón, distintas colecciones privadas de Onda, Castellón y Valencia, el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, etc. También se inventarió el patrimonio cerámico de los pueblos de la provincia de Castellón, y la mayoría de los de Valencia, Alicante y Teruel, así como otras localidades puntuales de diversas provincias, donde se detectaron indicios de pervivencia de aplicaciones cerámicas de procedencia ondense en la arquitectura. Así mismo se inspeccionaron las casas y los terrenos contiguos a la ubicación de fábricas. Naturalmente, el crecimiento de la población de Onda ha producido que las fábricas construidas en lo que eran las afueras de la villa formen actualmente parte del casco urbano, que sus instalaciones sean ahora edificios, y que no existan prácticamente solares sin construir susceptibles de ser prospeccionados. También se realizaron algunas réplicas de diseños a partir de fragmentos de modelos encontrados, mayoritariamente en estas excavaciones aludidas, con la colaboración de la empresa cerámica Decoronda, S.A. Esta misma empresa fue la responsable de las pruebas de distinción y atribución de los modelos, según metodología química cerámica.

Se prefirió insistir en los precedentes iconográficos y establecer comparaciones entre producciones y series en favor de una mayor comprensión del total de la producción.

La confección de todo el repertorio ornamental decimonónico, aportando los modelos más característicos de cada una de las decoraciones y suprimiendo aquellos que no aportaban variantes significativas, fue paralela a la investigación de la evolución histórica y artística de la cerámica arquitectónica ondense. En definitiva, intentamos seguir la tesis de Gombrich que identifica la correcta lectura de la imagen

a partir de tres variables: el código, el texto y el contexto, de forma interactuante[2].

Hemos dividido el estudio en tres apartados. En el primero de ellos analizamos el panorama de la cerámica valenciana en el siglo XVIII, como precedente de las producciones ondenses. De esta forma hemos elaborado una revisión histórica de las fábricas valencianas, pues era necesario conocer su devenir para poder demostrar el trasvase de su producción a la zona de Onda. Por las mismas razones estimamos oportuno relacionar las características de la cerámica de la Fábrica de Alcora, en los momentos previos a la creación de fábricas en Onda, así como los motivos ornamentales empleados por ésta. Añadimos además, una relación de los condicionantes geográficos de la zona de Onda, que posibilitaron la implantación de este tipo de manufacturas. Por último, se expone la historia de las primeras fábricas de Onda, dedicadas en un principio a la fabricación de loza, así como las características estilísticas de su producción.

En un segundo capítulo abordamos la historia de las fábricas de cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX. Tratamos de relatar la historia de estas empresas y de las innovaciones tecnológicas, que creemos indispensable para establecer, tanto los criterios de catalogación, como ciertas características estilísticas derivadas de unos condicionantes meramente técnicos.

El tercer capítulo en que se divide este estudio aborda la evolución artística de la producción de cerámica arquitectónica ondense, incluyendo el precedente artístico valenciano y también las características del material cerámico como obra de arte, lugares de aplicación, formas y medidas, etc.

Creemos interesante especificar a continuación cuál era el estado de la cuestión cuando iniciamos nuestra investigación.

[2] GOMBRICH, E. H. *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura.* Edic. Richard Woolfield, Debate, Madrid, 1997, p. 45.

Afortunadamente, cada vez más, la historia del arte ha ampliado sus estudios hacia la producción artística seriada, dejando de ceñirse únicamente a las investigaciones de las obras exclusivas y de autor. Desde hace más de una década, investigadores castellonenses que parcialmente abordaron el estudio de la cerámica ondense, como José Luis Porcar, Francesc Esteve o Vicent García Edo, entre otros, han venido reclamando la necesidad de una aproximación documentada al patrimonio cerámico de Onda, que tradicionalmente no había merecido un trato particular desde el punto de vista de la Historia del Arte. En este sentido, una tierra históricamente productora de cerámica de aplicación arquitectónica, y lo que es más importante, evidentemente utilizadora de este revestimiento, merecía que los historiadores del arte valenciano dedicaran una mayor atención al estudio de estas piezas que, en definitiva, contribuyeron a la conformación de varios estilos arquitectónicos. No debemos olvidar que tradicionalmente la cerámica fue excluida de la historia del arte valenciano o estuvo incorporada como un apéndice despectivamente calificado de popular, a excepción de investigaciones recientes, realizadas desde una nueva perspectiva historiográfica[3].

Las primeras noticias sobre la realización de cerámica arquitectónica valenciana las publicó Pascual Esclapés en 1738[4], ciñéndose en exclusividad a las fábricas de la ciudad de Valencia. Hay que esperar hasta 1762, para que el padre Tomás Serrano[5] hiciera una

[3] Nos referimos, entre otros estudios recomendables, a: PORCAR, J.L. Y OTROS. *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos.* Instituto de Promoción Cerámica. Diputación de Castellón, Castellón, 1987. SANCHEZ PACHECO, T. (coord.). *Cerámica española. Summa Artis. Historia General del Arte.* Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1997. DIAZ MANTECA, E. "Cerámica histórica de las comarcas castellonenses". En *Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano.* Generalitat Valenciana, Valencia, 1983. GARCÍA EDO, V. *Cerámica de Onda del siglo XIX.* Ayuntamiento de Onda, Onda, 1981.

[4] ESCLAPÉS, P. *Resumen historial de a fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid.* Edic. Joseph Esteban, Valencia, 1805.

[5] SERRANO, T. *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido ángel y*

valoración de la cerámica arquitectónica de la capital valenciana, y la comparara con la de Alcora, dejando entrever lo que fue posteriormente la transformación de una manufactura de loza en una industria principalmente azulejera, a pesar de que lógicamente no citara en ningún momento una producción ondense todavía inexistente.

La primera obra que hizo referencia a la fabricación cerámica en Onda fue la de Bernardo Espinalt, aunque tan sólo mencionó que "la villa es realenga y sus naturales muy inclinados a la agricultura y por eso no hay en ella más fábricas ni comercio que el que produce el sobrante de sus frutos y dos fábricas, la una de ollas y cántaros, y la otra de loza fina que se va estableciendo a semejanza de la de Alcora, aunque les falta mucho para parecérsele"[6].

Palabras similares utilizó el botánico Cavanilles[7] en 1795, cuando sólo se refirió a la fábrica de Onda diciendo que era semejante pero inferior a la de Ribesalbes[8]. Resulta sin embargo de interés la descripción que realizó de las tierras del término, cuyos materiales fueron tan importantes para el proceso manufacturero de la cerámica. Hay que recalcar los sobradamente conocidos errores, en cuanto a la fabricación cerámica, de la obra de Antonio Joseph Cavanilles, que situó todavía en Manises la fabricación azulejera cuando ésta se realizaba netamente en la ciudad de Valencia desde doscientos años atrás. Errores que, dicho sea de paso, repitió Ponz en su *Viaje por España*[9].

Sí habló correctamente de la fabricación de azulejos Bourgoing

---

protector San Vicente Ferrer, Apóstol de Europa. Imp. Viuda de Joseph de Orga, Valencia, 1762.

[6] ESPINALT Y GARCÍA, B. *Atlante español. Descripción general de todo el reyno de Valencia.* T. IX, parte II, s.e., Madrid, 1786, pp. 118-119.

[7] CAVANILLES, A.J. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia.* Imp. Real, Madrid, 1795, edic. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Estella, 1991.

[8] *Ibidem,* p. 100.

[9] PONZ, A. *Viaje por España*. Edic. Aguilar, Madrid, 1947, tomo III, p. 297.

en 1797[10], citando que su producción sólo se realizaba en Valencia. Dato exacto, puesto que en Onda sólo se elaboraba loza a imitación de la cerámica de Alcora y especialmente de la de Ribesalbes, que también era deudora de la primera.

Muy escueta, pero interesante, resultó la alusión a las fábricas de loza que realizó Alejandro Laborde en 1808[11], cuando describió su viaje por Valencia, que no publicaría hasta 1826. Pese a no aportar ningún dato, especificó claramente que los azulejos sólo se producían en la ciudad de Valencia, y que las fábricas de Onda, así como las de Manises y Alcora, eran únicamente de loza. Además, fue Laborde el primero en pluralizar al hablar de instalaciones fabriles en Onda.

Peor suerte corrió la cerámica de Onda en otras obras contemporáneas a la anterior, como la de Bronggniart, publicada en 1844[12], la escrita por el Barón de Davillier en 1861[13], el libro de Jacquemart, en 1879[14], o la guía de Sévres de Papillón de 1904[15], donde no apareció ni siquiera mencionada.

El historiador y pintor ondense Bernardo Mundina escribió en 1873[16] una historia geográfica y estadística de la provincia de Castellón, donde hizo referencia a la industria de su pueblo natal. Sus notas alusivas a la fábrica La Valenciana son de indudable valor, y aún a pesar de que

[10] BOURGOING, J. F. *Tableau de Éspagne Moderne.* Tomo III, s.e., Paris, 1797, p.213.

[11] LABORDE, A. *Reino de Valencia. Itinerario descriptivo de las provincias de España, su situación geográfica, población, historia civil y natural agricultura, comercio, industria, hombres célebres y carácter y costumbres de sus habitantes.* Imp. Cabrerizo, Valencia, 1826, edic. Paris-Valencia, Valencia, 1980.

[12] BRONGGNIART, A. *Traité des arts céramiques ou des potiers consideres dans leur historie, leur practique et leur teorie.* S.e., Paris, 1884.

[13] DAVILLIER. B. de. *Histoire de les faïences hispano-moresques.* Didier, Paris, 1861.

[14] JACQUEMART, A. *Les meraveilles de la cerámique.* S.e., Paris, 1879.

[15] PAPILLÓN, G. *Manufacture Nationales de Sévres. Guide du Musée Céramique.* Beroux, Paris, 1904.

[16] MUNDINA MIRALLAVE, B. *Historia, Geografía y Estadística de la provincia de Castellón.* Imp. Rovira Hermanos, Castellón, 1873, edic. Confederación Española de Cajas de Ahorro, Barcelona, 1988.

contienen algunas fechas erróneas, son muy descriptivas respecto a las características de la producción de la época. Según él mismo comentó, Onda poseía entonces tres fábricas de azulejos y loza.

En resumen, hasta la última década del siglo XIX no se hizo ningún estudio sobre la fabricación cerámica valenciana, aludiéndose a ésta únicamente como referencia de otros asuntos.

Rafael Valls David[17], publicó en 1894 la primera monografía sobre la cerámica valenciana. El resultado de este estudio fue descorazonadoramente decepcionante, puesto que no sólo no aportó nada nuevo a lo dicho por los autores anteriores sobre la cerámica ondense, sino que cayó en graves errores de atribuciones y dataciones que resultaron de mayor peso por la influencia que esta obra tuvo en investigaciones posteriores, como la divulgadísima obra de Teodoro Llorente, *España*[18].

El lamento de Tramoyeres Blasco en 1908[19], quejándose de la inexistencia de una historia crítica de la cerámica, fue parcialmente contestado once años después por Escrivá de Romaní, con la publicación de su monografía sobre la historia de la cerámica de Alcora[20]. Con algunos errores de atribución, son interesantes las noticias que el Conde de Casal aporta, y que implican a la fabricación de cerámica en Onda. Sabemos así, que en la fábrica de Manuel Guinot trabajó Juan Bautista Nebot, obrero de la fábrica del Conde de Aranda, donde había demostrado grandes dotes como pintor. Conocemos su llegada a la fábrica en 1778,

[17] VALLS DAVID, R. *La cerámica. Apuntes para su historia.* Imp. Juan Guix, Valencia, 1894.

[18] LLORENTE, T. *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia.* Daniel Cortezo y Cía., Barcelona, 1889.

[19] TRAMOYERES BLASCO, L. "Cerámica valenciana en el siglo XVII". En *Las Provincias, Almanaque para 1908.* Las Províncias, Valencia, 1907, pp. 185-189.

[20] ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, CONDE DE CASAL, M. *Historia de la cerámica de Alcora. Estudio crítico de la fábrica. Recetas originales de sus más afamados artífices. Antiguos reglamentos de la misma.* Imp. Fortanet, Madrid, 1919.

acompañado del especialista en colorantes Mariano Jacinto Causada,[21] éste último encarcelado más tarde por robar moldes en la Fábrica de Alcora. El Conde de Casal explica así mismo, como Juan Bautista Nebot fue "despedido de la fábrica por haber llevado recetas de colores y barnices de la de Onda"[22] y que "volvió a la de Alcora en 1789"[23]. También el conde de Casal nos refiere que en esta misma fábrica de Manuel Guinot trabajó desde 1783 Francesc Marsal[24], ceramista procedente de la fábrica del Conde de Aranda. Tras haber trabajado en la fábrica de Onda posiblemente con moldes copiados de Alcora, retornó a la manufactura real años más tarde.

Con muchas palabras inspiradas en la obra de Bernardo Mundina, Carlos Sarthou publicó en 1913, la *Geografía General del Reyno de Valencia*[25]. Esta obra, haciendo hincapié en aspectos económicos de la fabricación de cerámica, fue la muestra más evidente del auge de la producción en plena época modernista. Sarthou cifró en más de 90.000 los azulejos mensuales que producían como media fábricas como La Campana o El León.

Por tanto, las alusiones marginales a la cerámica continuaban siendo habituales. Debemos esperar varias décadas para encontrar monografías de carácter artístico sobre la historia de la cerámica. Carlos Cid publicó en 1950 su libro *Los azulejos*[26], que se convirtió en un clásico referente para todos los historiadores cerámicos. Sin embargo, su escrito se basó principalmente en las características de las producciones de los siglos XVII y XVIII. Algo parecido ocurrió con las

[21] *Ibidem,* p. 158.

[22] *Ibidem.*

[23] *Ibidem.*

[24] *Ibidem.* Apéndice, p. 390.

[25] SARTHOU CARRERES, C. *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón.* Alberto Martín, Barcelona, 1913, edic. Confederación Española de las Cajas de Ahorro, Barcelona, 1989.

[26] CID, C. *Los azulejos.* Argos, Barcelona, 1950.

investigaciones de González Martí[27], novedosamente rigurosas tratándose de la cerámica medieval, pero sorprendentemente escasas al traspasar esta época.

Ainaud de Lasarte confeccionó el volumen de *Ars Hispaniae* dedicado a la cerámica y vidrio, en 1952[28]. La cerámica arquitectónica de Onda apareció simplemente mencionada, aunque reconoció que era un campo necesitado de investigación si se pretendía tener una visión completa del variado panorama cerámico valenciano. Entramos entonces en una dinámica historiográfica que demandaba investigaciones sucesivamente, pero que no aportaba estudios novedosos.

Repitieron noticias similares sin aportar nuevas informaciones F. Mª. Garín, en 1978[29], o Pitarch y Dalmases en 1982[30]. Así mismo se volvieron a reclamar estudios monográficos más pormenorizados en la *Cerámica esmaltada española*, en 1981[31].

Mención especial merecen las obras de A. Cirici y R. Manent[32], y C. Pinedo y E. Vizcaíno[33], pues en ambas se atribuyeron producciones de cerámica arquitectónica que deberían someterse a una revisión más pormenorizada.

En 1965 Mª. Carmen Badenes Gor[34] leyó su tesis de licenciatura sobre la cerámica de Onda. Aunque se trató de una

[27]GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Pavimentos y azulejos artísticos valencianos", *Ferario*, nº 25, 1961.

[28] AINAUD DE LASARTE, J. *Cerámica y vidrio. Ars Hispaniae.* Vol. X, Plus Ultra, Madrid, 1952.

[29] GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. Mª. *Historia del Arte de Valencia.* Caja de Ahorros de Valencia, Madrid, 1978.

[30] PITARCH, J. Y DALMASES, N. *Arte e industria en España. 1774-1907.* Blume, Barcelona, 1982.

[31] AA.VV. *Cerámica esmaltada española.* Labor, Barcelona, 1981.

[32] CIRICI, A. Y MANENT, R. *Cerámica catalana.* Destino, Barcelona, 1977.

[33] PINEDO, C. Y VIZCAÍNO E. *La cerámica de Manises en la historia.* Everest, León, 1977.

[34] BADENES GOR, M.C., *La industria cerámica de Onda.* Memoria de licenciatura inédita dirigida por Antonio López, Seminario de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, Valencia, 1965, p.1. Y BADENES

investigación eminentemente geográfica, significó un avance importante pues fue la única monografía sobre el tema que se había realizado hasta entonces. Lamentablemente no se llegó a publicar en su totalidad.

En los últimos años han aparecido varios artículos que aclaran ciertas lagunas históricas sobre la cerámica de Onda, aunque suelen ser redundantes en cuanto a los datos ya aportados en anteriores investigaciones, y ninguno de ellos alude a la vertiente artística de la cerámica arquitectónica, por lo que nombrarlos todos aquí resulta innecesario[35].

Del mismo modo han proliferado los estudios de la cerámica española en términos más generalistas. Entre ellos destacan los estudios de José María Gomis[36] y el *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*[37], publicado por el Instituto de Promoción Cerámica. Ambos versaron sobre los aspectos técnicos de la fabricación, aunque en el segundo estudio apareció incorporado un excelente capítulo dedicado a una visión retrospectiva de la cerámica arquitectónica española, realizado por el profesor Alfonso Pleguezuelo[38].

De excepcional debemos calificar el esfuerzo de Trinidad Sánchez Pacheco en su labor de coordinación del volumen dedicado a la cerámica de la colección *Summa Artis*[39], que recogió una síntesis de la cerámica española, donde únicamente por razones espaciales de la edición, los autores no pudieron dar cabida a revisiones en profundidad región a región (al igual que ocurría en el anterior libro de Sánchez

---

GOR, Mª C. "La industria cerámica de Onda". En *Saitabi*, nº XV, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1965, pp. 167-205.

[35] Todos los estudios sobre el tema aparecen en la bibliografía general.

[36] GOMIS MARTÍ, J.M. *Evolució històrica del taulellet.* Diputación de Castellón, Castellón, 1990.

[37] PORCAR, J.L. Y OTROS. *Op. Cit.*

[38] PLEGUEZUELO, A. "La cerámica arquitectónica en España. Una visión retrospectiva". En PORCAR, J.L. Y OTROS. *Op. Cit.*, pp. 15-60.

[39] SANCHEZ PACHECO, T. (coord.). *Op. Cit.*

Pacheco *Cerámica Española*[40]). Los autores del volumen son, además de la citada Trinidad Sánchez, Mª. Dolores Giral, José Barberá, Ricardo Batista, Balbina Martínez, Mª. Paz Soler, Mª. Isabel Álvaro, Alfonso Pleguezuelo, Sergio Savini, Mª. Antonia Casanovas (encargada del capítulo dedicado a la cerámica de Alcora, Onda y Ribesalbes), y Mª. Pía Subías (autora de la revisión de la cerámica modernista).

Ya muy recientemente, aunque con anterioridad a la publicación anterior, se han iniciado investigaciones que permiten un mejor conocimiento de la producción artística de las manufacturas cerámicas ondenses. El primer paso significativo lo dieron Eugenio Díaz Manteca[41] y Vicent García Edo[42], en 1983 y 1987 respectivamente. El artículo de Díaz Manteca fue valioso por ser la primera aproximación a la cerámica arquitectónica de Onda, desde un punto de vista histórico y artístico. En él aparecieron referidas algunas de las fuentes documentales que nos acercan a los orígenes de la fabricación cerámica ondense, aunque es de lamentar lo breve de la redacción, limitada por el formato de la colección en que se publicó. El estudio de García Edo fue igualmente breve, y estuvo dedicado únicamente a la producción de loza. Fue interesante, sin embargo, la reproducción de veinte piezas cerámicas, así como el intento de diferenciación entre las producciones de Onda, Ribesalbes y Manises, en el siglo XIX.

El deseo de plantear un catálogo de la loza decimonónica ondense llevó a García Edo a escribir una monografía sobre el tema en 1989[43]. El libro recogió algunas notas bibliográficas inéditas de gran interés, pero sobretodo, fue importante por la labor de selección de 46 piezas de loza, que conformaron un catálogo que recogió además

[40] SANCHEZ PACHECO, T. *Cerámica española.* Balmes, Barcelona, 1995.

[41] DIAZ MANTECA, E. *Op. Cit.*

[42] GARCÍA EDO, V. "Cerámica de Onda del XIX". En *Antiquaria*, nº44, Madrid, octubre, 1987.

[43] GARCÍA EDO, V. *Op. Cit.* (1989).

ejemplos del coleccionismo privado. También Francesc Esteve[44] publicó una recolección de imágenes de piezas de loza y azulejería, procedentes en su mayoría de su colección privada, donada ya al Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón. El estudio fue una fuente de imágenes importante, aunque careció de una investigación profunda.

Por último, hemos de destacar la primera monografía del Museo del Azulejo de Onda[45], realizada por Vicent Estall. Se trató de una relación de citas bibliográficas que resultan de gran utilidad para los historiadores de la cerámica.

De todos modos, la carencia de investigaciones sobre la cerámica arquitectónica de Onda se justificaba en cierta forma por la inexistencia de un catálogo clasificado que podría avalar un tratamiento historiográfico más correcto.

Queremos concluir esta introducción con unas consideraciones sobre los azulejos como obras de arte. Ningún historiador del arte duda de esta calificación, pero es necesario reflejar ciertas reflexiones en torno a este concepto con anterioridad al desarrollo de los capítulos de la investigación, pues históricamente no siempre fue así, y en estas argumentaciones encontramos algunas de las razones del trato histórico de los investigadores hacia este campo.[46]

---

[44] ESTEVE GALVEZ, F. *Cerámica d'Onda.* Diputació de Castelló, Castellón, 1993.

[45] ESTALL I POLES, V.J. *La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997.* Ayuntamiento de Onda, Onda, 1997.

[46] Basta citar estudios sobre estética considerados clásicos como el de MORAWSKI, S. *Fundamentos de estética.* Edicions 62, Barcelona, 1977. RESCHER, N. *Introduction to value theory.* Elglewood Cliffs, New Jersey, 1969. WALLIS, M. "Verté et validité des propositions esthétiques". En *Travaux du IX Congrès International de Philosophie,* tomo XII, París, 1937. WHYTE, L. L. "Una opinión científica sobre la energía creadora del hombre". En *Aesthetics Today,* New York, 1961, pp. 349-374. CHILD, A. "La relatividad sociohistórica del valor estético". En *Philosophical Review,* nº 1, vol. 53, enero de 1944, pp. 1-22. FISCHER, E. *The necessity of Art.* Península, Barcelona, 1964. LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Aaesthetischen.* Grijalbo, Barcelona, tr. *Estética,* 1963. En todos estos estudios se hace referencia a la expresión individual como fundamento de la obra de arte en contraposición a una manifestación industrial.

El término cerámica abarca toda la producción de objetos realizados por el hombre con barro[47]. A lo largo de la historia los hombres han realizado en cerámica los utensilios imprescindibles para la vida diaria, por tanto, el utilitarismo es una característica de algunos de los productos cerámicos, y lo es también de los azulejos, entre otras cosas, en cuanto a su facilidad en la limpieza y su cualidad como excelente aislante. Evidentemente este calificativo útil no empaña su condición de obra de arte como uno de los soportes pictóricos utilizados a lo largo de la historia de la civilización, dotada de una indudable función ornamental e incluso, en algunos casos, también de significados iconográficos. El problema de algunos investigadores del arte y la estética surgía ante la necesidad de calificar la cerámica arquitectónica como arte industrial. Ya en 1930, el índice de mercancías comerciales de Eduardo Villegas definía los azulejos como baldosines cuya superficie externa se hallaba cubierta de un intenso esmalte, decorado a menudo, y destacaba que "(...) constituyen un excelente material higiénico para revestir paredes de cocinas, cuartos de baño, retretes, etc." [48], e inmediatamente añadía que "los azulejos artísticos son un precioso elemento decorativo empleado desde las más remotas civilizaciones"[49]. Es decir, el calificativo de decorativo podía acompañar al de industrial, puesto que la asociación del concepto artístico a algo artesano, contrario a la producción industrial, no estaba establecido. Los elogios a la calidad artística de la cerámica arquitectónica iban acompañados por los dedicados a un concepto de la industria como el definido por Malet e Isaac en el libro *La época contemporánea*[50], cuando, aludiendo a las fábricas decimonónicas, a las que llamaban la gran industria, las

[47] GIRAL. M.D., "Técnica cerámica", en *Cerámica esmaltada española*, Labor, Barcelona, s.d., p. 17.

[48] VILLEGAS, E. *Mercancías o productos comerciales*. Imp. Juan Pueyo, Madrid, 1930, p.282.

[49] *Ibidem.*

[50] MALET, A. E ISAAC, J. *La época contemporánea.* 2ª parte, Libraire Hachette, Paris, s.d., pp. 21-22.

calificaban de penetradas por la ciencia, preparadas por las investigaciones de los sabios, creadas en el laboratorio, etc. Se presumía que el trabajo mecánico había substituido al trabajo manual sin que ello modificara la calidad artística, así como de que la máquina había reemplazado al hombre con la finalidad de que las piezas se fabricaran uniformes, con gran calidad y a bajo precio. La cerámica arquitectónica fue considerada en primer lugar una industria, y como tal debía generar beneficios. Sólo el hecho de que la calidad artística garantizaba la venta de la producción, propició que ésta fuera una constante a lo largo de todo el siglo XIX. Por lo tanto fueron estos dos calificativos más compatibles que opuestos. Si ante cualquier obra de arte nos preguntamos qué pretendía el artista, y hasta qué punto la técnica lo hizo posible, en el caso de la cerámica arquitectónica, el calificativo de industrial o comercial ayudó a que la pretensión fuera constantemente respaldada por la innovación técnica. No obstante la duda nacida de la definición de la cerámica de aplicación arquitectónica como manifestación artística persistió durante años, como si ésta cuestionara la cualidad expresiva que todo arte posee como manifestación de índole psíquica o de vivencia transitoria del autor.

Del concepto de la gran industria derivó lo que podríamos denominar gran comercio. La ilimitación geográfica de las ventas no sólo tendió a la igualdad de los precios en los mercados exteriores, sino que posibilitó también la unidad artística de los estilos por su pronta difusión. Teresa Sala valoró todos estos condicionantes de una manera excelente, revisando el concepto de arte industrial en relación con una época básicamente preocupada por la decoratividad y concibiendo todo ornamento como arte[51].

Ahora entendemos que la mecanización y seriación de la cerámica fue un condicionante del resultado formal de la obra de arte, y

[51] SALA, T. "La máscara y el rostro: el debate en torno al ornamento. La búsqueda de la simplicidad y el mito del Mediterráneo". En *El Mediterráneo y el arte español.* XI Congreso CEHA, Valencia, 1996, pp. 250-254.

que aunque podía resultar manipulador, no atentaba a la expresión del sentimiento ni, por tanto, a la misma cualidad de obra de arte. En contra de estudios como los de Beardsley y Schueller[52], que defendían más la importancia de los procesos, que los resultados de la creación artística, pensamos que ésta es mayoritariamente un acto de exteriorización, y aunque reconozcamos que la experiencia interior del artista y la fabricación es de interés crucial, lo que más nos interesa es el producto resultante. De hecho, si describimos el proceso creativo es para ayudarnos en el estudio del objeto de arte en sí mismo. No obstante, en relación a la industrialización, la mecanización y la seriación del objeto artístico continuaba planteándose una supuesta contradicción basada no en la originalidad, que no es un atributo de todos los objetos de arte, sino en el concepto de representatividad de una individualidad artística. Pensamos que este término no se enfrenta al condicionante de la seriación, pues esta característica no indica que el objeto artístico no posea una estructura mínima expresiva de cualidades y valores, ni que éstos se puedan transmitir sensorialmente de una forma directa o indirecta, ni mucho menos que se relacionase (de una u otra manera) con la individualidad creativa del artista. ¿Acaso los cartones de los diseñadores cerámicos no eran portadores de esta carga de expresión de la que hablábamos?, pues bien, si era así, por qué esta expresión se tenía que perder cuando la obra se ritmificaba por su repetición al industrializarse. El objeto para ser arte ha de ser artefacto, en el sentido que se debe producir por medio de una *techne* determinada. Por tanto, la mecanización no es más que una parte de esta tecnología del proceso creativo, independientemente de que el resultado provenga de alguna idea ordenadora inicial. Incluso podríamos decir que cualquier obra de arte, aún siendo única y destinada a la contemplación de muchos o pocos, se convierte en una especie de reproducción de sí misma en la percepción de cada uno de los espectadores. Esta es una de las perennes paradojas

[52] BEARDSLEY, M. C. Y SCHUELLER, H. M. *Aesthetic inquiry: essays on art criticism and philosophy of art.* Encino, California, 1967, pp. 171-187.

del arte, pues lo que transmite una imagen puede ser totalmente independiente de la intención del autor, y la percepción de la que hablamos puede modificar esta lectura, aportando una infinidad de variables almacenadas en nuestra mente.

Además, retrospectivamente, las grandes obras arquitectónicas habían tenido siempre muy en consideración los procedimientos técnicos; de hecho, podríamos decir que en algunos casos, ciertas arquitecturas fueron consideradas realmente como auténticas obras de arte en la medida de la perfección de sus técnicas. La técnica fue un constitutivo del arte del pasado en proporción incomparablemente más relevante que la admitida por una teoría cultural que veía al arte industrial como una contraposición corrompida del arte de la espontaneidad humana. De lo que no cabe duda es de que la tecnología vació las obras de arte de su lenguaje más inmediato, pero esto no las descalifica como objetos artísticos.

Por otro lado, en torno a la concepción artística de cualquier obra no encargada, hay que añadir el condicionante de la ubicación respecto a la expresión artística. Así, en el caso de la cerámica arquitectónica, la expresión del ceramista se vio condicionada por la facturación empresarial de su obra, desligándose ésta de su autor por el desconocimiento que tenía éste respecto al lugar de destino. La ignorancia de la ubicación en la facturación no encargada por un cliente (pocos son los creadores de objetos artísticos que saben exactamente adonde va a dar su producción) no permitió que la obra fuera creada para un lugar concreto, pero este hecho, lejos de menguar la cualidad artística de la cerámica arquitectónica, la enriqueció con la participación del arquitecto que la utilizó para convertirla en otra expresión, fundida con otros elementos creadores de una obra nueva. La expresividad del artista cerámico creador de una obra de arte puede, por tanto, quedar ligada y multiplicada al formar parte de otra obra de arte compuesta por la suma de otras. Tampoco olvidemos que no todo espacio arquitectónico es una

obra de arte, y que por tanto, toda aplicación cerámica sobre un elemento sustentante tampoco tiene porqué serlo.

En definitiva, deberíamos preguntarnos cuántas veces fue decisiva en la significación social de una obra la voluntad que la produjo.

Otra razón del desinterés histórico de los historiadores del arte hacia la cerámica radicó en la difusión de un enfoque evaluativo que clasificaba las obras de arte en atención a la presencia de ciertas cualidades o valores de categoría preferente. Una obra creativa descrita como arte aplicado era entonces automáticamente inferior, conforme a criterios estéticos, a cualquier otra que ofreciera una representación de la expresividad o la realidad. Esta consideración se encuentra fuera de lugar si a cada arte le asignamos los criterios que merece, sometidos al análisis y la comparación dentro del marco de la referencia constante. Las críticas que ha producido la concepción de arte industrial, basadas en la vulgarización y la imitación, en la falta de gusto por necesidades eclécticas de la demanda, en el exceso de novedad, etc. no se corresponden con unas fábricas cerámicas que aprendieron los principios de la decoración desde sus raíces artesanales, y que conocieron las gramáticas de ornamentación: el *Journal of Design and Manufactures*, de Henry Cole, Jones, Redgrave y Wyatt, publicado entre 1849 y 1852; *Der Stil*, (1860-1863), de Gottfried Semper; *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones; el *Album Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales* (1857), de Lluís Rigalt; *Grammaire des Arts Décoratives* (1883), de Charles Blanc; el *Kunstformen der Natur* (1899-1904); y un largo etcétera[53]. Tampoco olvidemos la defensa del arte industrial ejercida desde entidades como el Museum of Ornamental Art (futuro Victoria and Albert Museum), o desde el movimiento de las Arts and Crafts de William Morris (o desde la publicación de las teorías de Pevsner). Recordemos finalmente, que no sólo los diseñadores, sino los mismos empresarios de las fábricas cerámicas insistieron, desde el

[53] *Ibidem,* pp. 251-252.

conocimiento de las más puras reglas ornamentales, en aunar la utilidad con la belleza, y de esta relación fue de donde nació el arte industrial[54].

Es dentro de este contexto desde donde se debe de interpretar la historia de la cerámica artística de Onda.

[54] El termino empresario definió, en los primeros años de la fabricación cerámica ondense, la figura de un pintor ceramista con conocimientos prácticos, que a la vez poseía una empresa, que él mismo dirigía. Posteriormente, la ampliación del capital en las empresas, en las últimas décadas del siglo XIX, inmersas en un progresivo aumento de la producción, permitió el acceso de empresarios que no necesariamente conocían los mecanismos de fabricación, con lo que apareció también la figura del director, que venía a sustituir al empresario primitivo.

Capítulo I
Panorámica de la cerámica valenciana en el siglo XVIII e inicios del siglo XIX

I.1. La cerámica arquitectónica de la ciudad de Valencia. 1730-1845

Es necesario conocer la evolución de las fábricas valencianas para comprender cómo se produjo el cambio de centro productor a mediados del siglo XIX, y justificar así la continuidad de la tradición manufacturera en la villa de Onda.

La práctica totalidad de la cerámica arquitectónica dieciochesca se produjo en la ciudad de Valencia[55], y se caracterizó por una excepcional calidad técnica y artística que evidenciaba la primacía de este centro productor en relación con el resto de fabricas de cerámica arquitectónica de España e incluso del resto de Europa.

De hecho, desde el siglo XVI el renovado repertorio ornamental renacentista había provocado una crisis de tal magnitud en la cerámica de Manises, que la cerámica arquitectónica seriada renació por completo ya ubicada únicamente en la ciudad de Valencia.

Durante las dos primeras décadas del siglo XVIII la producción de cerámica arquitectónica en Valencia es muy poco interesante en cuanto a su ornamentación, debido a la repetición de los modelos manieristas italianos primero, y luego sevillanos, talaveranos y catalanes. Sin embargo consideramos que es en estas fechas cuando se fundaron algunas de las manufacturas que iniciaron el despegue de la producción cerámica valenciana a partir de 1730.

La primera fábrica de cerámica arquitectónica de relevancia que

[55] Esta afirmación fue defendida por primera vez por el profesor I. V. Pérez Guillén, en su libro *La pintura cerámica Valenciana en el siglo XVIII.* Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1991. Hoy en día es una tesis plenamente aceptada por todos los historiadores del arte y ceramólogos.

apareció en el panorama productor valenciano fue la de Esteban Ferrán[56], en la calle Barcas de Valencia, autora de los revestimientos y pavimentos de la iglesia de San Martín, en la misma ciudad, diseñados por Dionís Vidal en 1711. En 1745 era ya una de las principales fábricas de la ciudad a cargo de Manuel Ferrán. En 1762 pasó a ser propiedad de Beatriz Viñales, y desde 1772 a Josep Cola, quien la vendió a Marcos Antonio Disdier en 1795 por no poder soportar la competencia de las Reales Fábricas de Disdier y de otras fábricas, así como por la crisis de abastecimiento de leña que se produjo desde 1784. Pasó así a integrarse en el conjunto de las Fábricas Reales[57].

Otra fábrica importante fue la de Manuel Alapont, sita en la calle del Paradís de Valencia. Posiblemente se trató de una manufactura en activo desde mucho antes, que Alapont compró en 1737[58]. Manuel Alapont fue a la vez ceramista y también platero, lo cual no era novedoso, pero nos revela que dominaba y conocía un repertorio ornamental básico. Esta manufactura aprovechó, al igual que la anterior de Manuel Ferrán, la demanda de cerámica valenciana producida por la construcción del Palacio Real, que puso de moda el uso de los revestimientos cerámicos en las décadas de 1730 y 1740.

Con anterioridad a 1755 se debió fundar la fábrica de Vicente Navarro, en la calle Corona de Valencia. Esta fue la fábrica más importante de mediados del siglo XVIII, causante en gran parte del declive de las anteriores en la década de 1770. Fue la fábrica que realizó en 1755 el zócalo del refectorio de Santo Domingo de Orihuela[59], y que por los mismos años contaba como diseñadores con los pintores Luis Domingo, participe de la ornamentación del palacio del Marqués de Dos Aguas, y con Luciano Calado. En 1772 incluso dispuso de una manufactura menor subsidiaria,

[56] En relación a las fábricas valencianas, y a la problemática de la renovación del repertorio ornamental en el siglo XVI y XVII vid PÉREZ GUILLÉN, I. V. *Op. Cit.*, pp. 32-80.

[57] A.H.M.V. H-2, 28 de noviembre de 1797.

[58] ESCLAPÉS DE GULLÓ, P. *Op. Cit,* pp. 156-157.

[59] TORMO, E. *Levante.* S.e., Madrid, 1923, p. 304.

propiedad de Baltasar Benedito. Pero su época de esplendor terminó con la crisis de abastecimientos de leña en 1784, y la competencia de las Reales Fábricas de Disdier. En 1799 continuaba activa, pero ya inmersa en un declive que la haría desaparecer pocos años después.

Además del refectorio de Santo Domingo de Orihuela, se encuentran, entre las obras realizadas en la manufactura de Vicente Navarro, el pavimento del palacio de los Obispos de Orihuela en Caudete, los zócalos de San Andrés en Valencia, el zócalo de la cartuja de Porta Coeli en Valencia, los zócalos del presbiterio de la ermita del Remedio en Titaguas, el camarín de la Virgen del Olivar en Alacuás, los paneles del atrio de la iglesia del Salvador de Requena, los zócalos del refectorio, y las capillas de San Jaime y San Vicente del convento de Predicadores de Valencia, los zócalos del "Pouet" de San Vicente de Valencia y los de la ermita de la Sangre de Segorbe, el pavimento del Salón de Juntas del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, y el de la Sala Capitular de la Cartuja de Vall de Christ en Altura (Castellón)[60].

La fábrica de Onofre Pedrón ya existía al menos en 1766, situándose en Ruzafa. Esta firma debió desaparecer en 1806 al ser comprada por Josep Fos, sabiendo que en 1808, otro Onofre Pedrón, descendiente del primero, trabajaba como operario en la manufactura de Josep Fos, de la que hablaremos a continuación.

Tampoco tuvieron gran predicamento los azulejos producidos en la fábrica de Alejandro Faure, conocida desde 1777, y que pasó a manos de Pedro Faure al menos desde 1804, y a Antonio Faure en 1816. Este último fue el que se hizo cargo de las Reales Fábricas por herencia materna. Su madre, María Disdier, era hija del ya mencionado Marcos Antonio Disdier, por lo que heredó las Reales Fábricas, a las que incorporó la fábrica de los Faure[61].

La fábrica de Josep Fos se fundó alrededor de 1795, pasando a

[60] PÉREZ GUILLÉN, I. V. *Op. Cit.*, pp. 32-80.

[61] FRANCH BENAVENT, R. *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII.* I.V.E.I., Valencia, 1986, p. 147.

ocuparse también de la fábrica de Onofre Pedrón en 1806, continuando activo en 1817. Su fábrica se encontraba en la calle Ribera de Valencia, en el barrio de Ruzafa, donde ya estaba la fábrica de Pedrón que absorbió.

Otras fábricas de menor envergadura fueron la de Jerónimo Pampló, activa en torno al año 1799; y la fábrica de Vicente Miralles, autora del pavimento de la capilla de San Vito en Cinctorres[62], también activa en torno a 1799.

Por último, hemos de destacar las Reales Fábricas de Azulejos, activas ya en 1643, en la calle mosén Femares (actualmente Femades). En 1778 estaban en manos del comerciante francés Marcos Antonio Disdier, que las dotó de las modernidades técnicas necesarias para ser el relevo comercial a la fábrica de Vicente Navarro. En 1793 dispuso de ceramistas especializados como Vicente Miralles entre sus trabajadores. Dos años después, en 1795, con motivo de una inspección de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, se describe la exportación de un zócalo para el convento de los padres Bethlehemitas de La Habana, que según Pérez Guillén[63] se enmarcaba dentro de una estética ya academicista, lo que suponía un cambio respecto a la ornamentación Rococó de la pintura cerámica realizada por las demás fábricas hasta entonces.

En 1795 Marcos Antonio Disdier compró la fábrica de Josep Cola en la calle Barcas, de forma que cuando en 1807, María Disdier hereda las Reales Fábricas, éstas son ya la manufactura más importante de Valencia. En 1816 las Reales Fábricas pasan a manos de Antonio Faure y Disdier, que aporta también su pequeña empresa familiar, ampliando aún más la manufactura.

En la época en que las Reales Fábricas estaban dirigidas por Antonio Faure, ya se comienza a percibir el decaimiento de la cerámica arquitectónica valenciana.

Debemos advertir que no se trató de un descenso de la calidad

[62] PÉREZ GUILLÉN, I. V. *Op. Cit.*, pp. 32-80.

[63] *Ibidem,* pp. 58-69.

sino únicamente de las ventas, ante la competencia europea (y más tarde ondense), que producía azulejos más económicos con motivo de la progresiva mecanización de los procesos productivos.

El auge vivido por la cerámica valenciana barroca y rococó (vid el capítulo 3 de este estudio) se vio truncado por la aparición de una estética academicista abanderada desde las Reales Fábricas, y posteriormente por la crisis ocasionada por la guerra de la Independencia.

Las Reales Fábricas continuaron su lenta decadencia hasta 1836, año en que todavía expusieron en Sèvres, y es posible que continuaran su producción en 1879, aunque con otro nombre y siendo una empresa de muy poca relevancia.

De las Reales Fábricas proceden, ambos en la época en que fueron propiedad de María Disdier en torno a 1807, el retablo de la Virgen de la Salud de la calle Mayor de Traiguera, y el excepcional pavimento del Museo Nacional de Cerámica González Martí, proveniente de una casa de la calle San Vicente de Valencia[64].

Cuando en 1845 González Valls reformó una fábrica de azulejos en Valencia, para continuar con la fabricación azulejera, el peso de la producción de cerámica arquitectónica había comenzado a sostenerse en la zona ondense, hecho ejemplificado por la fundación de la fábrica de azulejos La Glorieta en Onda, en 1848, y la creación de La Valenciana en 1857, como una sociedad, la Novella y Garcés, de capital mixto ondense y valenciano.

Las fábricas valencianas habían constituido la vanguardia artística de la cerámica barroca europea, continuando este liderazgo con las manufacturas ondenses, como si se tratase de un mero cambio geográfico, permitiendo que la herencia ornamental valenciana se transmitiera con naturalidad.

[64] *Ibidem.*

I.2. La Ilustración en la cerámica. Las aportaciones de la Real Fábrica del Conde de Aranda al devenir de la cerámica de Onda

Si bien la fábrica de Alcora no pudo ser un precedente claro de las producciones de cerámica arquitectónica de Onda por la escasa atención que dedicó a este campo, debemos conocer hasta que punto fue la responsable de la implantación de fábricas de loza que sirvieron de infraestructura técnica para posibilitar la posterior evolución del sector.

La creación, en 1727, de la Fábrica de Cerámica de Alcora se puede considerar una impuesta mutación en el devenir de la historia de la cerámica. Decimos impuesta, porque, si bien Alcora poseía una pequeña tradición alfarera de la cual vivían veinticuatro familias de horneros, la renovación de la artesanía cerámica alcoreña, no fue un hecho natural dependiente de las materias primas y la facilidad para comercializar el producto, sino que se debió al impulso del Conde de Aranda, similar al que supuso para Manises la familia Boíl, en el siglo XV.

No dudamos que don Buenaventura Pedro de Alcántara Jiménez de Urrea y Abarca de Bolea, Conde de Aranda, fundador de la manufactura, persiguiera fines económicos; pero junto con éstos, deberíamos añadir que las ideas de la nobleza ilustrada a la cual pertenecía, le debieron llevar a realizar una obra que redundaba en su propio prestigio personal como mecenas. No se entiende de otro modo, el afán por conseguir la tan preciada porcelana, pensionando en Sèvres, París o Valencia a sus mejores técnicos y pintores, y contratando a los más destacados ceramistas especializados de toda Europa.

Desde que los Medicis fundaron en el siglo XVI la fábrica de loza

de Caffaggiolo, grandes príncipes y nobles emprendieron empresas similares, especialmente con la llegada de la Ilustración. Federico Augusto, Elector de Sajonia, fundó la manufactura de Meissen, y Carlos III hizo lo propio con la fábrica de Capodimonte, trasladada luego al Buen Retiro. Otras Reales Fábricas españolas fueron la de Cristal y la de Piedras Duras de la Granja, o la de Tapices en Madrid. En Francia fueron fundaciones de categoría real las fábricas de loza de Vicennes y la de Sèvres, así como la de tapices de Los Gobelinos[65].

La fábrica de Cerámica de Alcora comenzó su producción con una plantilla de 106 operarios especializados, y si bien, la mayoría de los directores de los departamentos eran de los alrededores, como los ceramistas Miguel Soliva y Cristóbal Mascarós, el escultor José Ochando y los pintores Jacinto y José Causada, Cristóbal Cros, Vicente Serranía, Julián López y Vicente Ferrer; el IX Conde de Aranda confió la dirección de la fábrica a personal experimentado, especialmente de Sèvres y Moustiers, como lo fueron Eduardo Roux, Juan Berain y José Olerys[66].

La aparición de estos artistas extranjeros resultó una novedad en la historia de la cerámica española, basada hasta entonces en gran parte en la espontaneidad de los talleres y en la formación empírica y popular de los alfareros.

En 1749 falleció el Conde Buenaventura, heredando la manufactura su hijo don Pedro Pablo, que compaginó su afición a la cerámica con sus múltiples quehaceres como embajador de Fernando VI en Portugal y Polonia, embajador de Carlos III en Francia, y secretario de Estado de Carlos IV. El X Conde de Aranda intentó renovar la desigual marcha de la manufactura buscando producir porcelana chinesca con arcilla alcorina.

El empeño por conseguir la preciada porcelana llevó al Conde de Aranda a desembolsar grandes cantidades de dinero y a descuidar la

[65] Sobre las manufacturas europeas vid: JAQUEMART, A. *Op Cit.*

[66] Vid las monografías: ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, CONDE DE CASAL, M. *Op. Cit.* SÁNCHEZ ADELL, *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora.* I.V.E.I., Valencia, 1973.

producción de loza.

La búsqueda de la ansiada porcelana no fue una obsesión alcorina, sino que fue un deseo común a todas las grandes manufacturas de Europa. Los mayores esfuerzos económicos los realizó Carlos III, en estos mismos años, en Capodimonte y el Buen Retiro, sin lograr mayores resultados que el Conde de Aranda, y son sobradamente conocidos los rocambolescos avatares de los llamados "secretistas", que pagaron muchas veces con su vida el alarde de su conocimiento porcelánico en la Venecia del siglo XVI o la Florencia de los Medicis.

Mucho dinero se hubiera ahorrado si se hubiera conocido a tiempo que el secreto de la porcelana estaba en la calidad del caolín chino y no tanto en el proceso de fabricación. Esta tierra no es abundante en Europa, por lo que el secreto de la porcelana se resistió por mucho tiempo, hasta que Böttger descubrió la sencillez de su composición en Meissen, el año 1709. Sin embargo el secreto se guardó lo suficientemente bien para que no se consiguiera porcelana en Sèvres, hasta 1769, y no se hiciera nunca ni en el Buen Retiro ni en Alcora.

De hecho, el aumento de la producción de figuritas ornamentales, en detrimento de la loza, se debió no sólo a criterios estéticos, sino también a que las investigaciones para hallar la porcelana derivaban en la creación de pastas extremadamente frágiles respecto a los cambios térmicos, por lo que no servían para la realización de vajillas. Incluso podríamos aventurar que la producción de una Fábrica Real, imitada a causa de la demanda que buscaba el prestigio de coincidir en gustos con la Corona, poseía cierto margen a la hora de dictar las modas, de tal forma que una producción realizada bajo el calificativo de Real, basada en parte en el fracaso técnico de la pasta de la porcelana, pudo generar un mayor aprecio en el mercado por este tipo de figuritas decorativas.

En esta segunda etapa de la Fábrica de Cerámica de Alcora, los operarios especializados nacidos en Alcora o alrededores aumentaron, dada la progresiva experiencia que la manufactura producía entre las gentes del lugar. Pintores ya consolidados en la Fábrica como Ochando, Cristóbal Cros,

Cristóbal Gasch o Francisco Grangel, continuaron pintando en Alcora; aunque se siguió dejando la dirección en manos de técnicos principalmente franceses como Francisco Haly, Francisco Martín, Pierre Cloostermans o del sajón J. Christian Kniffer.

El X Conde de Aranda introdujo en la fábrica a artistas españoles cuya formación había supervisado personalmente; es el caso del pintor Vicente Alvaro Ferrando, el escultor Julián López, el moldeador José Villar o el también pintor José Francisco Ferrer Minyana.

La huida de operarios de Alcora para desarrollar sus propios deseos empresariales fue relativamente común, como ya hemos referido, al igual que en las manufacturas europeas; por lo que no hay que tomarla como una traición exclusiva de Alcora; debemos entender que la vida profesional en la fábrica no era sencilla y, a pesar de las mejoras introducidas por el X Conde de Aranda, las jornadas laborales eran muy largas, sujetas a un férreo control, poco remuneradas, etc., hechos que contribuían a que muchos operarios especializados se aventuraran a la creación de sus propias manufacturas.

Manuel Escrivá de Romaní, refiriéndose a la fábrica alcorina, constató:

> "el malestar que las constantes quejas de los artistas contra la dirección de la fábrica originaron, y la no menos crónica rivalidad que entre ellos existía, fueron causas, más que sobradas, de que despedidos algunos, forzosa o voluntariamente, establecieron talleres independientes, que en la misma villa de Alcora, donde se abrieron cuatro, en las inmediatas de Ribesalbes, Onda y Val de Cristo, llegaron a hacer seria competencia a la manufactura de Aranda, por los años 1784, 85 y 86"[67].

Juan Bautista Nebot (Alcora 1738-1794) fue el primer obrero rebelde de la fábrica del Conde de Aranda, donde había demostrado grandes dotes como pintor. En 1778 se estableció en Onda, con la colaboración de Mariano Jacinto Causada, "maestro de colores y jaspes",[68] hasta que éste

[67] ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, CONDE DE CASAL, M. *Op. Cit* p. 182.

[68] *Ibidem,* p. 158.

último fue encarcelado por robar moldes en la Fábrica de Alcora, al igual que había hecho su padre José Causada con la intención de venderlos a la fábrica de Talavera.

Juan Bautista Nebot debió de trabajar en la fábrica de M. Guinot, pues coincide la fecha de la fundación de la fábrica de Onda con la huida de éste en 1778, hasta que "despedido de la fábrica por haber llevado recetas de colores y barnices de la de Onda, volvió a la de Alcora en 1789"[69].

Vicente Ferrer Carnicer también fundó una fábrica en la misma Alcora, y no fue el único Ferrer que lo hizo, pues Vicente Ferrer, escultor en Alcora entre 1783 y 1789, creó otra en Ribesalbes, al igual que su compañero José Francisco Ferrer Minyana. Este último fue sin lugar a dudas el mayor artífice de la Fábrica del Conde de Aranda, en cuanto a pintura se refiere. Nacido en Alcora en 1746, resumió en su vida las características de un pintor formado de la mano del Conde de Aranda. Perteneciente a una familia al servicio de los Urrea desde la fundación de la manufactura, se adentró en el mundo de la pintura gracias a su padre, Vicente Ferrer, pintor en la primera época de la Fábrica, al que no debemos confundir con el escultor Vicente Ferrer, protagonista de la fuga aludida.

Desde niño tuvo la opción de aprender los secretos de la pintura y la fabricación cerámica, siendo contratado en 1761, a la edad de quince años, como aprendiz de pintura sobre loza. Pronto destacó dentro de la manufactura, donde fue operario de la sección de pintura sobre porcelana. En 1767, el Conde de Aranda, como ya había hecho en otras ocasiones, decidió enviarlo a Valencia, a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde el joven José Francisco Ferrer tendría la oportunidad de estudiar bajo las notables enseñanzas de pintores como Camarón y Maella.

En 1769 intentó conseguir un puesto como Académico de Mérito en la Academia de San Carlos, pero en aquella ocasión su obra *Tránsito de San José* no gustó[70].

---

[69] *Ibidem.*

[70] GASCÓ SIDRO, A. J. *Dos siglos de pintura castellonense.* Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, Valencia, 1974.

Bajo la influencia del Conde de Aranda, José Francisco Ferrer perfeccionó su arte pictórico, aunque pronto tuvo que atender a las solicitudes de su mecenas, puesto que el interés del Conde se basaba en la especialización de su pintor en los temas florales, con el fin de poder aplicar lo aprendido en sus años de formación académica al oficio cerámico.

En el último cuarto del siglo XVIII, Valencia conservaba todavía, alrededor de la industria de la seda, la estética del Rococó que unos años antes había conquistado Europa, y que por supuesto interesó al X Conde de Aranda y a la Fábrica de Alcora. Unida a esta tradición, desde 1775, la industria de la seda aportaba una inconmensurable cantidad de diseños florales que fueron un verdadero campo de experimentación para pintores.

José Francisco Ferrer no se dedicó exclusivamente a los temas florales, consiguiendo incluso el primer premio de la clase de pintura en 1776, en la Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia, con la obra *Santo Tomás y el Virrey visitando el Hospital general*, conservada en el Museo de la Academia hasta que fue destruida en la guerra de la Independencia, ya que no existe constancia de ella en 1815. No obstante, el Conde de Aranda dio por terminada su formación al ganar el concurso de 1779 del gremio de la seda, pintando un florero; el mismo año que había sido asignado al género de flores y adornos para tejidos en la citada Academia. En 1780, José Francisco Ferrer, volvió a la Fábrica de Alcora, siendo nombrado Intendente General y Director de la Fábrica.

Aunque desconocemos sus razones, podemos pensar que su no muy buena posición en la manufactura alcoreña y los conocimientos adquiridos, decidieron a José Francisco Ferrer Minyana a independizarse en 1782.

Eligió Ribesalbes, pueblo cercano a Alcora, con similares características en cuanto a lo referente a la arcilla que lo rodea. La fábrica de Ferrer establecida en esta localidad castellonense, comenzó muy pronto a hacer la competencia a la de Alcora, y empezaron entonces los esfuerzos del Conde de Aranda por separar la loza producida en su factoría, de las otras fábricas nacidas a su sombra, y mayoritariamente dirigidas por capataces instruidos bajo su propia mano.

El 6 de diciembre de 1795, José Francisco Ferrer consiguió el título de Académico de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia[71], donde había destacado como buen pintor de temas ornamentales, debido a su profesión (destacan cuatro floreros en el Museo Provincial de Barcelona). No obstante, se conservan otros cuadros suyos de temática religiosa y excelente factura, especialmente *Jesús arrojando a los mercaderes del templo*, obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, según decía ya el Barón de Alcahalí en 1897, con la que consiguió la citada plaza de Académico de Mérito. José Francisco Ferrer se había convertido en un pintor de cierto prestigio, e incluso llegó a promover la creación en Valencia de una Academia de Dibujo, de la cual él habría sido el director, mientras que el patrocinio, descartado el Conde de Aranda, hubiera corrido a cargo de los fabricantes de seda de la capital. Finalmente no se llevó a cabo, y José Francisco Ferrer, volvió a Ribesalbes.

En su estilo pictórico debió de influir mucho su vinculación a la Fábrica de Alcora (influencia en ambas direcciones), especialmente en sus repertorios ornamentales. Por ejemplo, piezas pertenecientes a la "familia Lafora" de la Fábrica del Conde de Aranda, presentan una decoración a base de zarcillos antropomorfos, meandros, prótomos de león, etc., que podrían atribuirse al círculo de José Francisco Ferrer, pues coinciden con los modelos realizados en la Sala de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos, donde estudió el citado pintor, por maestros dibujantes como Josep Rosell (1778-1853) y Vicente Catalá (1801-1825), y que se conservaban en las colecciones de estos pintores, en la Academia de San Carlos. A su vez, estos dibujos provienen de los repertorios de Jean Baptiste Huet (1745-1811), Louis Maria Bonne (1743-1793), Etienne Lavallé (1735-1803), L. Guyot (1756-1808) y Michelangelo Pergolesi (1771-1801); lo que era del gusto alcorino puesto que el Conde de Aranda pretendía dotar a las obras producidas en su fábrica de un academicismo renovador, de moda en la corte y en las clases altas desde la

[71] La pintura de Ferrer Minyana se catalogó en el proyecto *Pintura religiosa del siglo XIX en Valencia,* Dirigido por el profesor Rafael Gil Salinas, con el patrocinio del IVEI. La obra se conserva aún inétita.

creación, en 1752, de la Academia de San Fernando de Madrid.

En 1798, el X Conde de Aranda murió sin descendientes, heredando la manufactura el Duque de Híjar. Las pocas innovaciones sufridas en la Fábrica de Alcora, y la competencia, hicieron entrar en declive esta empresa. El Duque de Híjar llamó a trabajar a su fábrica al propio José Francisco Ferrer, intentando que la calidad del pintor se aunase a la desaparición de la principal fábrica competidora. Ferrer aceptó, pero no sólo no cerró la fábrica de Ribesalbes, sino que substrajo moldes alcorinos para su utilización en su fábrica. Ello le obligó a dimitir al poco tiempo. Cuando José Francisco Ferrer murió en Valencia, el 4 de diciembre de 1815, había dejado en este pueblo el germen de una industria cerámica que ya entonces se había extendido, y que ha perdurado hasta nuestros días.

El trabajo en manufacturas valencianas, de estudiantes de la Academia de San Carlos, no debió ser extraño; de hecho, José Francisco Ferrer nunca debió de desentenderse de sus intereses en Valencia, creados en sus años de estudio, que como hemos visto fueron importantes e incluso con una clara intención de establecerse en la capital, donde finalmente murió.

Tales fueron los problemas que estas fábricas producían a la locería de Alcora, que en 1787 la Junta de Comercio y Moneda de Madrid, en la persona de Giménez-Bretón, mandó signar con una "A" todas las piezas salidas de la Fábrica del Conde de Aranda.

Pese a todo, los fabricantes continuaron su producción. Los afincados en la misma Alcora, más controlados por la propia Fábrica de Aranda y la Junta de Comercio, comenzaron a marcar las piezas de su producción con la inicial del apellido del fabricante, en 1788. Nebot, al igual que Ferrer, al trabajar en Onda y Ribesalbes respectivamente, no sólo no acuñaron sus piezas con su propia marca, la “O” o la “R”, de Onda o Ribesalbes, o con la “N” o la “F” de sus apellidos, sino que imitaron la “A” de la manufactura alcorina, eliminando de paso la competencia de las otras pequeñas fábricas nacidas de una manera similar a la suya.

La decoración inspirada en la de Alcora tenía restos del estilo “Alvaro”, llamada así por el ornamentista alcorino Vicente Alvaro, consistente

en el predominio de los tonos amarillos y el uso de rocallas y paisajes de arquitecturas clásicas y cipreses, pinos o palmeras, así como soles que despiden largos rayos.

También aparecían flores de contornos movidos al estilo estrasburgués; escenas mitológicas de desordenado barroquismo; algunos temas "a la fanfarre" representando cañones, banderas, trompetas o tambores; y motivos chinescos ya a destiempo por tardíos, y especialmente simplificados en sus trazos.

No obstante, las decoraciones de mayor difusión fueron las más próximas al Neoclasicismo o al estilo Carlos IV español, paralelo al Luis XVI francés. Se trató de ornamentos de filetes dorados, guirnaldas de hojas de laurel, palmetas, ovas, róleos, y cartelas con bustos y paisajes. La fábrica de Alcora respondió así a las últimas innovaciones ornamentales europeas tras los descubrimientos de Herculano y Pompeya.

La producción de loza de Onda y Ribesalbes pudo competir en calidad y precio con la de Alcora, hasta que en julio de 1789, la Junta de Comercio prohibió el establecimiento de más obradores, y la ampliación, venta o traspaso de las fábricas, excepto al propio Conde de Aranda.

Coincide también en el año 1789, el abandono de la fábrica de Onda por parte de Juan Bautista Nebot, y su vuelta a Alcora, probablemente por las dificultades que la política proteccionista con la fábrica de Alcora había impuesto a las fábricas surgidas a su sombra.

A pesar de todo, las mencionadas fábricas de Ferrer Minyana en Ribesalbes y de Nebot en Onda, funcionaban a la perfección, limitando su producción a la imitación de la loza alcorina; imitación basada en la similitud de las arcillas y en la calidad de los laborantes, encabezados por los mismos propietarios. El buen funcionamiento de la fábrica de Ribesalbes la reflejó Cavanilles en 1795[72], puesto que en su viaje pasó primero por Alcora, donde visitó la Fábrica del Conde de Aranda, y se encaminó luego a Ribesalbes, donde pudo comparar la fábrica de José Francisco Ferrer con la alcorina. Por

[72] CAVANILLES, A. J. *Op. Cit.,* p. 100.

sus comentarios deducimos una relativa similitud en cuanto a la calidad e importancia de la producción, naturalmente sin olvidar las dimensiones y la cualificación de los operarios de la manufactura alcorina. Un testimonio similar nos ofreció Bernardo Mundina en 1873[73], historiador y pintor ondense, ya en 1873, cuando la industria de la loza blanca en Ribesalbes había alcanzado un nivel importante, prácticamente desaparecida la manufactura del Conde de Aranda en Alcora. Los motivos de la calidad de la cerámica de Ribesalbes, hay que buscarlos en el hecho de que, junto a José Francisco Ferrer, parece ser que colaboraron los pintores ceramistas Alvaro y José Mascarós, artistas de la Fábrica de Alcora, resultando este último el principal pintor de porcelana alcorina. La producción, por tanto, era de excelente calidad. De la fábrica de Ribesalbes salieron composiciones de herencia chinesca y azulejos de género, que imitaron la corta producción alcorina, pero esta vez, muy por debajo de la calidad de las piezas del Conde de Aranda. Lo más destacable fueron los pequeños paneles con escenas chinescas, arquitecturas fingidas, etc., cubriendo el centro del azulejo o del panel, y dejando el resto de color blanco[74].

Los problemas de la loza y las excelentes expectativas de la azulejería nos llevan a una interesante hipótesis. Es probable que la visión profesional de ciertos fabricantes les condujera a la renovación más importante de la fabricación cerámica, en la difícil convivencia del arte con la industria: la

[73] MUNDINA MIRALLAVE, B. *Op. Cit.,* p. 415.

[74] En el Museo del Azulejo de Onda, se conservan azulejos con pequeñas flores, cuyos diseños provendrían de las estampaciones sobre seda, atribuidos a la mano de José Francisco Ferrer; pero esta atribución se basa en la afinidad de colores utilizados: colores suaves, destacando las gradaciones de óxido de manganeso, aunque es común que aparezca el rojo anaranjado del óxido de hierro y un azul de óxido de cobalto de baja coloración. El hecho de no haber constatado muestras en los alrededores, y la falta de diferencias respecto a los azulejos de flores valencianos, nos hace pensar que esta producción proviene de la capital del Reino, aunque se podría pensar que José Francisco Ferrer intervino en la producción de azulejos de flores en su época de estudiante de la Academia de San Carlos.

Los azulejos de Ribesalbes coinciden en las medidas con las comúnmente utilizadas en Valencia, 21 x 21 cms., diferenciándose tan sólo en su peso, de unos 450 gramos frente a los 500 gramos que llegan a sobrepasar los valencianos, debido a la ligereza de la pasta de los primeros. No obstante, esta ligera diferencia, no es tan evidente en los azulejos de flores del Museo del Azulejo de Onda, que son con toda probabilidad de origen valenciano, aunque no descartamos la mano de José Francisco Ferrer en su ejecución, como ya se ha dicho.

aplicación a las piezas de cerámica arquitectónica de las técnicas productivas propias de la fabricación de loza que ya dominaban. Por otro lado, fue éste un proceso fabril que no requirió grandes cambios infraestructurales ni tecnológicos.

La mayoría de las fábricas nacidas por la influencia de la manufactura alcorina, terminaron por substituir progresivamente la producción de loza por la de azulejos. Este fue el caso paradigmático de las primeras fábricas de Onda, hasta la década de 1850, cuando la implantación de empresas fue ya directamente de producción azulejera, descartando la loza a excepción de pequeños talleres.

Llegamos por tanto a la conclusión de que las antiguas manufacturas de loza se convertieron en fábricas de cerámica arquitectónica, o bien, combinaron ambas producciones, lo que demuestra que la infraestructura tecnológica permitió estos cambios fabriles.

En general, el denominador común de las primeras empresas ondenses fue la substitución de las técnicas y los diseños alcorinos utilizados para la fabricación de loza, por los utilizados por las empresas valencianas para la fabricación de cerámica arquitectónica. A su vez estas técnicas y ornamentos tendieron, en la fabricación ondense, primero al uso del motivo seriado y a los comienzos del empleo del estarcido sobre azulejo, y después a la trepa a nivel industrial por razones enteramente económicas.

Además, pese a que muchos conjuntos de cerámica arquitectónica se atribuyeron a la Fábrica de Alcora, lo cierto es que de la manufactura del Conde de Aranda salieron muy pocos azulejos seriados. Posiblemente, muchas atribuciones de piezas cerámicas se hicieron inspiradas en el aumento de valor y prestigio que le suponía a la propia pieza provenir de una fábrica de cerámica como la de Alcora.

Finalmente, el declive de la fábrica de Alcora llegó a tal extremo que el Duque de Híjar, heredero de la manufactura alcoreña en 1798, enajenó la fábrica a la familia Girona, convirtiéndose en una simple fábrica de loza que alcanzaba una calidad incluso inferior a alguna de las fábricas que habían surgido de su seno.

I.3. Los inicios de la cerámica de Onda. La fabricación de loza

I.3.1. Condicionantes geográficos para la ubicación de fábricas cerámicas en Onda: los materiales

I.3.1.1. La génesis de la cerámica: la arcilla

La materia prima para la fabricación de los azulejos es la arcilla; este compuesto de hidrosilicato de aluminia hidratado, es uno de los productos más abundantes en la superficie de la tierra[75]. La parte de agua que contiene se puede eliminar o aumentar a nuestra conveniencia, de modo que su consistencia, determinada por la unión de cristales escamosos casi inseparables, se caracteriza por su gran plasticidad.

Para identificar la arcilla ondense es necesario conocer la configuración geológica de los terrenos. La localidad de Onda se encuentra situada al pie de las últimas estribaciones del sistema Ibérico, constituyendo un conjunto de montes ásperos de dislocados escalones.

La llanura en que se enmarca el término municipal es un piedemonte cuaternario producido por materiales provenientes de la Sierra de Espadán y afloramientos triásicos[76] con predominio de calizas.

En la zona norte, bordeando el río Mijares, abundaron los materiales cretácicos urgoaptienses, comunes en toda la comarca del

[75] DE LA PEÑA, P. *Cuaderno de cerámica.* Escuela Municipal de Cerámica de Onda, Ayuntamiento de Onda, Onda, s.d.

[76] BADENES GOR, M.C., *Op. Cit.,* p.1. TEMPLADO, D. Y MESEGUER, J. *Mapa geológico de España.* Instituto Geológico y Minero, Madrid, 1949, p. 21.

Maestrazgo, que dieron lugar a calizas grises en la partida del Sitjar que, mezcladas con diaclasas y margas claras, se convieron en una de las canteras para la producción azulejera. Esta tierra sería deleznable en conceptos de fabricación, pero su extracción arrastró derrubios procedentes de las zonas altas, con gran contenido en arcillas.

No obstante, la zona más rica en arcillas se encontraba entre la población de Onda y el río Mijares; plana constituida en épocas recientes, en el holoceno, y que nutrió de tierra con fines industriales, a las principales eras de las fábricas.

La arcilla ondense utilizada en el siglo XIX fue compacta, de secado lento y difícil por sus altos niveles de contracción, y por lo tanto resultaban comunes los azulejos rechazados por defectos producidos por las deformaciones y roturas, al secarse y cocerse.

Básicamente, la arcilla de Onda fue una mezcla heterogénea de silicatos de aluminio hidratados, mezclados con partículas de mica y feldespatos[77]. Su plasticidad excesiva dificultaba un tanto su secado y provocaba deformaciones y resquebrajamientos muy característicos, que pueden resultar útiles en la labor de identificación de la producción ondense.

Además, a pesar de que la coloración de las arcillas puede variar del blanco al gris, la de las canteras de Onda poseía una característica tonalidad rojiza, producida por la aparición de óxido de hierro entre sus compuestos.

Esta arcilla es denominada pasta cuando se utiliza para la fabricación de cerámica, independientemente del cubrimiento que ésta lleve; de este modo podemos hablar de la pasta de la cerámica arquitectónica de Onda como rojiza y de gran plasticidad.

En las pastas de los azulejos se usaban, para paliar los defectos anteriormente citados, los desgrasantes; materiales de baja contracción, entre los que destacaba por su abundante utilización la chamota. Ésta consistía en arcilla cocida y molida en grano fino, obtenida de los restos

[77] BADENES GOR, M.C., *Op. Cit.* p.20.

defectuosos de fabricación, mezclada con la pasta pura. De esta forma la parte de la mezcla correspondiente a la chamota permanecía inalterable a los efectos de la contracción, por haber eliminado ya toda el agua excedente en su primera cocción.

Fueron las proporciones de estos componentes y sus diferentes cualidades, a los que hay que añadir distintos fundentes para rebajar el punto térmico de fusión, las responsables de los distintos tipos de pasta azulejera.

Los fabricantes de azulejos ondenses habían adquirido estos conocimientos químicos de los saberes de los ceramistas de Alcora y, especialmente de los de Valencia, de cuya industria azulejera bebió, al menos en la segunda mitad del siglo XIX, la manufactura ondense. La tradición cerámica había aprendido la química necesaria de un modo empírico, mezclando los elementos naturales más idóneos, según les enseñaba la experiencia.

I.3.1.2. Las minas

La situación de las arcillas con respecto a las fábricas era, en el siglo XIX, inmejorable. Muchas de ellas se encuentran hoy en día agotadas o no responden a las exigencias actuales de calidad en la fabricación, por lo que la problemática actual respecto al abastecimiento de tierras de las empresas cerámicas no existió en el siglo XIX[78].

Las minas más utilizadas durante el siglo pasado se encontraban en las partidas de Ràtils, Les Forques, Sitjar, La Creueta, el Corral Roig y en el Corral Blanc en el Pas de Fulla, constituyendo toda la zona al sur del río Mijares y, desde el término de Vila-real hasta la población de Tales, un sedimento arcilloso de gran calidad para la fabricación de azulejos.

Les Forques era una mina de arcilla secundaria de gran plasticidad y grano fino, pero muy contaminada por el óxido de hierro y

[78] A pesar del abandono mayoritario de las minas de arcilla que se citan en este apartado, la topografía, y la tradición de denominar tipos de pasta comparándolos con los extraídos de minas antiguas, permite identificar con claridad a estas últimas.

especialmente por la cal[79].

El Corral Roig proporcionaba, como su nombre indica, una arcilla rojiza, muy silícea, utilizada sólo mezclada con otras, a modo de desgrasante para el proceso de secado tras la primera cocción.

El Corral Blanc componía el sedimento de la arcilla más plástica de todas, y con mayor resistencia a las altas temperaturas, por lo que era empleada en casi todas las pastas finales.

La Creueta era una mina de magra arcillosa con alto contenido de cal, necesaria para la realización de una pasta final que permitiera la suficiente porosidad para el agarre de los barnices estaníferos de la decoración posterior.

Así pues, las cuatro minas principales eran insuficientes en su individualidad, pero proporcionaban una arcilla de gran calidad si eran mezcladas en proporciones adecuadas.

La extracción de la arcilla era costosa en cuanto al trabajo manual, pero no dificultosa en cuanto a tecnología, al no precisar de instalaciones ni de mano de obra especializada.

Para la fabricación de cerámica arquitectónica se precisó, desde mediados del siglo XIX, la conveniente mezcla de diversas arcillas, que impidiera que alguna irregularidad en la tierra procedente de un cargamento de un único yacimiento, afectase a toda la producción de la jornada.

Esta necesaria mezcla permitió un nuevo mecanismo de identificación de la producción ondense, pues la mezcla de arcillas determinaba un color rojizo bastante uniforme en la pasta del bizcochado, al prevalecer la arcilla colorada sobre los escasos porcentajes utilizados de arcilla lechosa.

I.3.1.3. Barnices y colorantes

[79] Las características técnicas de las arcillas de todas las minas se han comprobado gracias a los servicios químico-cerámicos de la empresa Decoronda (Onda, Castellón).

Una vez cocida la arcilla, al formar el bizcochado, éste se recubría con una capa de barniz o de esmalte y se sometía a una segunda cocción.

El barniz es una capa cristalina con la que se recubren los azulejos para impermeabilizarlos, una vez cocidos. Se realizaba con plomo, arena y sal común, resultando siempre transparente, de no ser por una intencionada coloración con óxidos.

La mayoría de los barnices utilizados en las fábricas ondenses se componían de sílice, elemento que formaba el cristal, y sal de plomo en forma de minio o galena, que actuaba como fundente. La utilización del plomo, cuya sustitución actual por motivos tóxicos ha sido muy costosa, se justificaba por la alta temperatura que requería el cristal para fundirse. Sin la participación del plomo, la arcilla se descompondría, pues ésta fundía a mucho menos temperatura que la sílice y el plomo servía para reducir este grado de fusión.

La utilización de este barniz en la azulejería generalizó la denominación de cubierta plumbífera o barniz plumbífero para designar este tipo de recubrimiento.

El consumo de barniz resultaba elevado, tanto en cantidad como en coste económico. Hemos calculado que se utilizaba una media de 55 gramos de barniz por azulejo, por lo que se comprende que la variedad de colores utilizados en el diseño de las piezas encareciera el producto y fuese (sigue siéndolo para los artesanos manuales de la cerámica) un criterio de establecimiento de precios para la venta.

La sílice era el elemento de más fácil extracción en los alrededores de Onda. Se encontraba en la naturaleza en forma de arena y fue componente obligado de todas las masas usadas en cerámica Su transformación en silicatos fue utilizada como ya hemos dicho como barniz y también como película vitrificante.

La extracción de sílice se realizó en la partida del Salvador y en el cauce del mismo río Mijares. En épocas de prosperidad de los niveles de producción se llegaron a emplear las canteras de los vecinos pueblos de

Fanzara y Ribesalbes.

El segundo componente utilizado en la fabricación del barniz lo constituyó el óxido de plomo. Hoy desestimado por su toxicidad, se encontraba abundantemente por todo el término de la población, destacando por su característico tono anaranjado y por ser un fundente de gran calidad.

Otro componente del barniz utilizado en Onda fue el anhídrido arsenioso, producto que confería al cubrimiento una tonalidad blanca y brillante debido a su composición formada por cristales diminutos. La calidad del barniz que contenía arsénico sólo era comparable al peligro que conllevaba su fabricación, pues, a pesar de que en la década de 1960 todavía estaba permitido su uso (España era el único país que lo permitía), su toxicidad era muy elevada.

El barniz ondense, al igual que el valenciano, incluía también nitrato potásico entre su composición, con la finalidad de ofrecer un acabado suave y brillante en la cubierta. Su fácil descomposición, debida a su incapacidad de absorber la humedad del aire, lo convertía en un enérgico oxidante que devoraba las partículas orgánicas que pudieran haberse formado en la cubierta del azulejo, creando así una fina película a modo de cubrimiento.

En algunas ocasiones se han encontrado como componentes del barniz, bórax y sulfato cálcico; elementos, cuya participación en la fabricación del esmalte puede deberse a la dificultad de la separación de los esenciales, o bien a la variedad de fórmulas y proporciones que cada una de las fábricas desarrollaron con el fin de combinar la calidad de la producción con el abaratamiento de los costes.

Por otro lado, el esmalte fue un barniz como el anteriormente citado, pero con la adición de un opacificador, generalmente blanco. En las fábricas de azulejos se le denominaba barniz estanífero, pues este opacificador empleado fue el óxido de estaño. Se utilizaba sobre el azulejo ya cocido o bizcochado, y se tenía que volver a cocer. El apreciable resultado blanco que proporcionaba se observa en los fondos de la decoración de la mayoría de los diseños de la azulejería.

El mecanismo de fabricación del esmalte comenzaba por la fusión de estaño y plomo, a cuya mezcla se le añadía posteriormente la arena de sílice y la sal común. Una vez molido se mezclaba con agua y se utilizaba como el fondo blanco sobre el que pintar el diseño seleccionado, retrasando la segunda cocción a la terminación de toda la decoración.

En cuanto a los colorantes, éstos eran completamente naturales. En la naturaleza se encontraban todos los elementos necesarios para que, tras su mezcla con las diferentes pastas, barnices o esmaltes, éstos resultaran coloreados. Por lo tanto, no es de extrañar que las coloraciones de los suelos y tierras de los alrededores, coincidieran con los de los azulejos. Incluso, la determinada coloración roja de la tierra de una cantera en las inmediaciones del casco urbano, en la montaña del Montí, entre la ermita de Santa Bárbara y la Fuente del "Retor", permitió obtener un color rojo carmín, que por su escasez fue llamado "rojet d'Onda", y caracterizó la producción de la azulejería ondense mientras esta cantera estuvo activa, entre 1840 y 1870. El color estaba compuesto por una cuarcita rica en óxido de hierro.

Cavanilles describió con bastante exactitud el Montí, en Onda, cuando contó:

> "que es parte de la sierra de Espadán. Su naturaleza es por lo común arenisca, dispuesta en hojas y bancos inclinados al horizonte. La piedra es áspera, de un rojo claro que blanquea algunas veces, está sembrada de infinitas partículas micáceas brillantes como plata, las que se hallan igualmente en lo interior de las hojas; tiene mezcla de arcilla, y mucho más de hierro; y aunque bastante dura, se reduce con el tiempo a fragmentos, que atenuándose con los choques y lluvias, se convierten en tierra roxiza. Entre los bancos se descubren minas de hierro, unas veces micáceas con ganga de piedra arenisca tierna, otras más compactas sin apariencia de ganga, y otras en fin reducidas á polvo negro. En las grietas de dichas piedras de hallan porcioncitas de quarzo pingüe ya puro, ya con laminitas de mina micácea de hierro, ya manchado superficialmente de ocre. Además de las piedras arenisco-micáceas, hay otras sin mica sumamente duras de color castaño roxizo. El vulgo las cree verdadero pórfido, pero en realidad es piedra arenisca"[80].

También el Conde de Casal hizo referencia a unas "rocas areniscas o silíceas de color rojizo claro, que en el país llaman ródenos, a cuyas tonalidades sustituyen a veces como indicio de descomposición las parduscas, lo que sucede en Onda, pudiendo servirnos de base para conocer, tal vez, los productos de aquella fábrica imitadora"[81].

A todos los colorantes cerámicos se les llama por lo común óxidos, aunque también se utilizaban sales metálicas. En Onda se utilizó abundantemente el óxido de hierro para colorear los azulejos de tonos ocres y marrones; el óxido de manganeso, para obtener los colores violetas oscuros, negros, y un característico marrón oscuro; el óxido de cobalto, para la producción de una variada gama de azules, e incluso el negro, aunque para este último se prefería el óxido de manganeso, pues el cobalto aparecía en vetas profundas, y normalmente muy mezclado y difícilmente aislable, extrayéndose, durante todo el siglo XIX de las montañas cercanas a la localidad de Chóvar, por lo que, aún hoy, resulta más caro que la mayoría de óxidos en razón de la dificultad en el proceso de purificación; el óxido de antimonio se utilizó para la producción de amarillos, aunque las decoraciones en este color también se realizaron con cromato de plomo, resultando un tono más anaranjado, sin llegar a alcanzar una coloración ferrosa; y por último, el verde se obtenía del óxido de cobre[82].

Según se mezclaban estos colorantes, a una pasta, un barniz o un esmalte, el color resultante variaba considerablemente, al igual que variaba según la atmósfera de cocción.

Los ceramistas solían utilizar la adición a la mezcla de barniz y colorante anteriormente citada, de agentes modificadores. Estos elementos no pueden considerarse colorantes, puesto que sólo influían en el color tras

---

[80] CAVANILLES, A.J. *Op. Cit.*, T. I, p. 101.

[81] ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M. *Op. Cit*, p. 47.

[82] Los óxidos metálicos más usuales en la producción cerámica y sus coloraciones derivadas son los siguientes: el cromo en amarillo, verde y rojo; el cobalto en azul; el cobre en azul, verde y rojo, en atmósferas reductoras; el hierro en amarillo, marrón y verde; el manganeso en marrón, amarillo y púrpura; el níquel en marrón, caqui y azul; y el pentóxido de vanadio en amarillo, azul y verde. En DE LA PEÑA, P.. *Op. Cit.*, p.45.

la cocción.

Por ejemplo, desde la década de 1890 se pueden observar ciertas tonalidades rosas en algunos colorantes, que no había sido posible conseguir anteriormente. Se realizaron a partir del óxido de cromo utilizado para lograr el color verde, al que se le añadió, muy probablemente a través de investigaciones empíricas de los esmaltadores, un poco de óxido de estaño, o bien se calentó el cromo con un poco de alúmina a elevada temperatura, consiguiendo como resultado sorprendente el nuevo color.

En otras ocasiones se consiguió un color marrón cuando el cromo, destinado a una coloración verde, se había ensuciado con óxido de cinc, y de la misma manera la combinación del óxido de vanadio con el de circonio posibilitó la utilización de una amplia gama de tonalidades turquesa, cuando se esperaba obtener amarillos.

Curiosamente también se conseguía un color negro con el selenio, que se solía utilizar como pigmento rojo. La explicación estribaba en la adición de plomo como fundente, que se añadía al color especialmente para perfilar los contornos, y que en el caso del selenio lo convertía de rojo a negro. Algo similar ocurría con la coloración verde del óxido de cromo, que se volvía más intensa si se añadía a la mezcla blanco de España[83].

No obstante, fueron las temperaturas de cocción las mayores condicionantes de los colorantes en el siglo XIX. El ceramista prestó especial atención a la temperatura de la cocción y a la atmósfera del horno.

Así, por regla general, los colores claros escaseaban, pues resultaban inestables a temperaturas elevadas, quemándose o alterando su pigmentación.

[83] Los agentes modificadores o diluyentes de los colorantes más comunes son: la alúmina que mezclada con óxidos de carbono produce rosas; la sílice que afecta a la tonalidad del color rosa obtenido con óxidos de cromo y estaño; el óxido de plomo que, además de ser un fundente común, vuelve negros los rojos de selenio; la titania que aumenta la coloración del óxido de hierro y produce amarillos con el cromo; el blanco de España que da verdes brillantes con el óxido de cromo; la circonia para producir turquesas con el pentóxido de vanadio; y el circón que estabiliza los colorantes marrones realizados con níquel. En DE LA PEÑA, P.. *Op. Cit.*, p.46.

I.3.1.4. Combustibles

El tipo de vegetación también fue un condicionante para la proliferación de los hornos cerámicos en la población de Onda.

En los alrededores de la villa crecía el bosque típicamente mediterráneo formado por arbustos de romero, cantueso, mirto, palmito y pita. En las estribaciones de la sierra de Espadán abundaban los pinos, aunque en el siglo XIX había también buena cantidad de encinas. Sin embargo, la vegetación dominante continuaba siendo el matorral citado (especialmente el romero y el cantueso) utilizado como combustible para alimentar los hornos de la numerosa industria azulejera.

El combustible empleado era el de monte bajo, y su recogida constituía un verdadero recurso económico de las poblaciones más cercanas de la sierra de Espadán. Muchos vecinos de Tales, Suera, Alcudia de Veo, Veo, o Aioder, trabajaban como recolectores y transportistas de leña para los hornos de Onda, bien de forma independiente, o bien en exclusividad y como asalariados de una fábrica en concreto.

I.3.2. El establecimiento de las primeras fábricas en Onda. 1778-1848

I.3.2.1. Las fábricas de loza de Guinot y Peris

La única cerámica que se había realizado en Onda con anterioridad al siglo XVIII, era la producida por los alfares de obra doméstica, al igual que en cualquier otra localidad de la zona. De estas características fue el alfar de García Cantavella, operativo en 1385, o los de la morería del pueblo vecino, Tales, alrededor de 1430[84] Las primeras noticias que conocemos referentes a la ubicación de fábricas cerámicas en Onda, hacen referencia a dos pequeñas manufacturas de loza fina de escasa entidad[85].

[84] GARCÍA EDO, V. *Op. Cit.,* p.18.

[85] "A través de una nueva documentación hallada en el Archivo del Reino de Valencia, sección Bailía, sabemos que en el año 1806 ya eran dos las fábricas de loza fina: la perteneciente a Manuel Guinot, y una nueva, ya en funcionamiento, propiedad de Elías Peris". En GARCÍA EDO, V. *Op. Cit.,* p.18. En realidad se trata de un error, puesto que el propietario es Andrés Peris.

Notas del negociado de secretaría. Parte de los meses de enero, febrero y marzo de 1821. "En esta villa hay dos pequeñas fábricas de loza fina pero son de poca entidad y sólo abunda de texedores de lienzo". Esta nota se encuentra tachada en el original, aunque resulta legible; le sigue la siguiente: "Dos fábricas de loza fina de poca entidad y que conviene a esta villa se mantienen en el estado en que se hallaban en los últimos años, no obstante que se han visto en algún grado de prosperidad. El comercio de esta villa es de poquísima consideración, porque el negocio que se hase tiende totalmente en el acopio de los bienes de consumo que se necesitan y porque los que sobran y que comercializan los agricultores se extraen por arrieros y comerciantes de fuera de el no considerando por lo mismo desventaja ni mejora en este ramo de industria". *Onda, libros de actas 1803-1828.* A.H.M.O.1821, s.p.

En el Parte de los tres meses de abril, mayo y junio de 1821, se cita: "Industria, artes y manufactura. Dos fábricas de loza fina de poca entidad que conviene a esta villa están en el mismo estado que le manifestó en el parte de marzo último, no obstante que se han visto en algún grado de prosperidad". Onda, libros de actas 1803-1828. A.H.M.O., 1921, s.p.

La cita anterior se repite con exactitud en el parte de los tres meses de julio, agosto y septiembre de 1821, en el parte de los tres meses de octubre, noviembre y diciembre de 1821, y en el parte de los tres meses de enero, febrero y marzo de 1822, aunque sin el calificativo de fina, al referirse a la loza.

En el parte de los tres meses de abril, mayo y junio de 1822, se cita: "Dos fábricas de loza de poca entidad que conviene esta villas en cuanto mismo se manifestó

Normalmente, estas fábricas, identificadas como la de Manuel Guinot, y la de Andrés Peris, se catalogan como fabricantes de azulejos, cuando el término loza es, en este caso, bastante clarificador respecto a la producción única de cerámica "de forma", heredera de la importante producción alcorina.

Joseph Cavanilles hizo ya referencia a una de estas fábricas en 1795, cuando mencionó que "los edificios anuncian un pueblo acomodado y numeroso, que pasa de 1000 vecinos, todos labradores, á excepción de los empleados en la fábrica de loza, semejante pero inferior a la de Ribes-albes (sic)"[86].

También Bernardo Espinalt mencionó que "la villa es realenga y sus naturales muy inclinados a la agricultura y por eso no hay en ella más fábricas ni comercio que el que produce el sobrante de sus frutos y dos fábricas, la una de ollas y cántaros, y la otra de loza fina que se va estableciendo a semejanza de la de Alcora, aunque les falta mucho para parecérsele"[87].

La fábrica de loza fina a la que se hace referencia es la de Manuel Guinot, fundada en 1778. Esta manufactura constaba en la solicitud de Real Protección que se registró el 14 de abril de 1778[88] por la que se pedían exenciones fiscales basadas en los beneficios para con el pueblo y en la calidad de la obra fina que se realizaba. La fecha de fundación que dató Baltasar Rull[89] (el año 1783), cuya fuente no menciona, es errónea, pues ya aparecía también en 1781 según García Edo[90].

La certificación de la creación de la empresa cerámica de Manuel

---

esto es con muy poco adelantamiento aunque en algún tiempo la una de ellas se ha visto prosperar lo bastante".

La cita se repite en el parte de los tres meses de julio, agosto y septiembre de 1822.

[86] CAVANILLES, A. J.*Op. Cit.*, T.I, p. 100.

[87] ESPINALT Y GARCÍA, B. *Op. Cit.*, pp. 118-119.

[88] *Archivo del Reino de Valencia*, *Real Acuerdo.* 1788, folios 453r-464r.

[89] "(...) la de M. Guinot, que aparece en 1783 con un molino de barniz y una mina de yeso al pie del castillo". RULL VILAR, B. *Noticiario histórico de Onda.* S.e., Onda, 1961, p. 168.

[90] GARCÍA EDO, V. *Op. Cit.* p.18.

Guinot el año 1778, citada ya en los estudios de Francesc Esteve[91], aparecía en la documentación del pleito que mantuvo el fabricante con el Ayuntamiento de Onda entre 1783 y 1788[92] por el uso del agua de la acequia mayor. Pedro Escolano de Arrieta, escribano de la Corona de Aragón, había presentado ante la Sociedad Económica de Amigos de País, el año 1778 en Madrid, una muestra de la producción de Guinot, que se acompañó posteriormente del listado de los precios para que esta sociedad aconsejara al Ayuntamiento de Onda la facilitación de la fabricación. Así se hizo el 13 de enero de 1779, cuando el Real Consejo de Castilla aceptó la tutela de la fábrica y aconsejó, el 25 de enero de 1779, que la justicia ondense contribuyera a la prosperidad de la manufactura.

Con la llegada de épocas de sequía, como fue el año 1783, comenzaron las protestas por la utilización del agua de la acequia mayor de la villa, en perjuicio del uso agrícola. El justicia Manuel Prades dio el agua a la fábrica el 31 de marzo de 1783[93], pero el 2 de junio de este mismo año, a instancias del justicia Bru Edo, el procurador general de la villa, Vicente Feliu i Pla, pronunció un auto definitivo en contra de la utilización del agua pública en la manufactura cerámica.

Como podremos comprobar, el problema del abastecimiento de agua para la realización de arcillas que se perfila a fines del siglo XVIII según se ha demostrado en esta documentación continuará en esta población a lo largo de todo el siglo XIX.

Manuel Guinot reclamó el dictamen municipal al Real Consejo el 27 de noviembre de 1783, demostrando que el agua utilizada era la indispensable para la fabricación, y pidiendo responsabilidades a los justicias ondenses.

También pidió la creación de un Juez Protector y Privativo para asuntos relacionados con la fábrica, al igual que poseía la villa de Alcora. Sin embargo, este juez no fue nombrado. Hemos de pensar que la fábrica de

[91] ESTEVE GALVEZ, F. *Op. Cit.,* 1993, p.26.

[92] *Real Acuerdo.* A.R.V., 1788, folios 453r-464r.

Guinot nunca llegó a tener la importancia de la manufactura alcorina, y que no se consideró necesario el nombramiento de una autoridad exclusiva para sus asuntos.

Lo que sí consiguió Manuel Guinot fue que la concesión de agua se mantuviera hasta la resolución del caso. El daño que causaría para la población la paralización de la fábrica, hizo que el Procurador Síndico General de la villa de Onda meditara largo tiempo la resolución definitiva. El Ayuntamiento no presentó toda la documentación requerida por el Real Consejo hasta el 14 de agosto de 1784[94], y provocó con este retraso la preocupación del mismo Ayuntamiento y los ciudadanos de Onda al darse cuenta que el coste montante del pleito era a pagar, según costumbre, por el propio municipio. La resolución se precipitó el 5 de junio de 1787, cuando la Audiencia de Valencia a petición del Real Consejo, otorgó a Manuel Guinot su derecho a agua, siempre que ésta estuviera controlada diariamente en una cantidad fija, para evitar abusos, por un acequiero y por el propio Guinot, construyendo una presa y una canalización a coste de éste último. El Real Consejo ratificó a la sentencia de la Audiencia de Valencia en Auto de 24 de abril de 1788.

En esta fábrica trabajó Juan Bautista Nebot (Alcora 1738-1794), obrero de la fábrica del Conde de Aranda, donde había demostrado grandes dotes como pintor. Llegó a la fábrica en 1778, acompañado del especialista en colorantes Mariano Jacinto Causada,[95] encarcelado más tarde por robar moldes de la Fábrica de Alcora.

Juan Bautista Nebot trabajó hasta que "despedido de la fábrica por haber llevado recetas de colores y barnices de la de Onda, volvió a la de Alcora en 1789"[96].

También en la fábrica de Manuel Guinot, trabajó desde 1783,

---

[93] *Ibidem.*

[94] *Ibidem.*

[95] ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, CONDE DE CASAL, M. *Op. Cit.,* p. 158.

[96] *Ibidem.*

Francesc Marsal[97], ceramista de la fábrica del Conde de Aranda, a la que retornó más tarde, tras haber trabajado en la fábrica de Onda posiblemente con moldes copiados de Alcora.

Sobre la localización de esta fábrica, conocemos los datos aportados por el estudio realizado por Baltasar Rull[98], según el cual la fábrica estaba a los pies del castillo. Esto es cierto, aunque la subasta de los bienes de Guinot, acaecida en 1844[99], de la que volveremos a hablar más adelante, especificaba con mayor exactitud la localización de esta fábrica de loza en el Arrabal de San José[100].

La otra fábrica cerámica ubicada en Onda, situada muy probablemente en el Portal de Valencia, pertenecía a Andrés Peris, y fue fundada en 1806. Es posible que se trate de unas instalaciones posteriormente utilizadas por la fábrica conocida como La Campana, por la ubicación de una de ellas en una pequeña espadaña del lateral de la fábrica[101].

Ya la debió conocer Alejandro Laborde en 1808[102], cuando visitó el Reino de Valencia, puesto que, se refirió a las fábricas de cerámica de Onda empleando el plural, y explicó claramente que los azulejos sólo se producían en la ciudad de Valencia y que las fábricas de Onda, así como las de Manises y Alcora, eran únicamente de loza.

La misma opinión sobre la fabricación de azulejos nos la daba ya Bourgoing en 1797[103], aunque no citaba concretamente la población de Onda.

La mayoría de la producción se dedicó a la loza, aunque de una calidad inferior a la de la fábrica de Guinot; no obstante, es posible que se

[97] *Ibidem.* Apéndice, p. 390.

[98] RULL VILAR, B. *Op. Cit.,* p. 168.

[99] *Boletín Oficial de la Provincia.* 26 de enero de 1844, A.H.D.C., p.42.

[100] ESTALL I POLES, V. *Op. Cit.,* p. 18.

[101] La campana se conserva en la ermita de Santa Catalina del Calvario de Onda, tras donación de la familia Peris-Borrell, dónde se puede leer la inscripción grabada: "me Izo Miguel Vicente, año 1852".

[102] LABORDE, A. *Op. Cit.*.

[103] BOURGOING, J. F. *Op. Cit.,* tomo III, p.213.

hicieran también algunos retablos devocionales sobre azulejo, aunque en ningún caso azulejos de producción en serie, al menos en la primera mitad del siglo XIX.

De hecho, en 1829, cuando el comerciante ondense Francisco Dobón pidió cerámica para la corte en Madrid, sólo hizo referencia a "loza fina de las fábricas de Onda"[104].

Según Vicente Estall[105], la fábrica de Andrés Peris fue una fábrica anterior a la de La Campana y totalmente diferente. La Campana fue fundada por Vicente Peris y Gálver, en 1827 y era conocida como la "fábrica nova"[106]. Aunque la hipótesis de Estall es posible, también lo es el que la segunda fábrica sea una refundación de la primera.

[104] ESTALL I POLES, V. *Op. Cit.* p. 17.

[105] *Ibidem.* p. 16.

[106] *Notas del negociado de secretaría*. Parte de los meses de enero, febrero y marzo de 1821. *Onda, libros de actas 1803-1828.* A.H.M.O., 1921, s.p.

I.3.2.2. Ornamentación de la loza de Onda

La producción de las primeras fábricas de cerámica de Onda se compuso mayoritariamente de obras de loza de inspiración alcorina, aún a través de las producciones de Ribesalbes.

Las formas no fueron en absoluto originales, coincidiendo con las de Alcora, Ribesalbes y Manises: platos llanos de distinto tamaño, jofainas de boca exvasada, jarros ovoides, jarras cilíndricas, azucareros, bacías, teteras, salseras en forma de perdiz y excepcionalmente botijos de engaño, provistos de varios pitorros, pero sólo uno verdadero, y una decoración vegetal coronada por un pájaro de alas extendidas, una mariposa o una libélula.

Las decoraciones recurrieron a la temática vegetal. Fueron comunes los cestillos y jarrones de flores, los ramilletes y flores sueltas, las foliaciones de gran protagonismo y los tallos ondulados.

El bestiario de la loza ondense se redujo casi totalmente a las representaciones de pájaros muy esquematizados, mientras que abundaron las ornamentaciones geométricas sin solución de continuidad.

I.3.2.3. Primeras atribuciones de cerámica arquitectónica

El descubrimiento de la estación nº 14 del calvario de Onda, con la descripción de la escena del entierro de Cristo, en una casa cercana a las puertas del castillo, hizo pensar en la ubicación de un calvario en los accesos de la fortificación antes del derrumbe de las murallas en 1839[107]. Actualmente forma parte de los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón, y pudiera ser la primera obra sobre azulejos realizada en Onda, probablemente a expensas de la fábrica de Guinot, puesto que la de Peris, debió de ser de menor entidad e incapaz de modificar su producción de cántaros y ollas, según citó

[107] MUNDINA MIRALLAVE, B, *Op. Cit.,* pp. 416-417.

Espinalt[108], por una eventual fabricación azulejera.

Francesc Esteve[109] no aportó argumentos convincentes que demostraran la atribución a fábricas de Onda de un panel devocional de la Virgen del Rosario, procedente de una casa particular de Vinaroz y actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón. Aunque los colores y sobre todo la pasta son muy similares a los de la estación nº 14 del calvario de Onda, su datación cercana al año 1800 y la proximidad de otros retablos devocionales en Vinaroz, como el de la Virgen del Pilar y Santiago de la misma época y posiblemente de las Reales Fábricas de Valencia, o el panel de Santa Ana de 1803, también valenciano, nos hacen pensar en una atribución también valenciana para el caso de la Virgen del Rosario[110].

Tampoco hay ninguna razón tras la atribución de Francesc Esteve a fábricas de Onda de un panel de género con escena de danza, conservado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón, procedente de la colección privada del mencionado investigador.

Lo mismo ocurre con un zócalo existente en el convento de monjas dominicas de Vila-real, con decoración geométrica y colores y pasta similares a los anteriores. De ser de Onda, probablemente fuera la primera muestra de azulejería seriada en Onda, con una datación anterior a la década de 1830.

Las dudas sobre estas atribuciones provienen de la clara influencia que hasta entonces había sufrido la cerámica de Onda respecto a la de Alcora, vinculada casi exclusivamente a la loza, mientras que todas estas piezas vuelven la mirada a Valencia en todos los aspectos (iconográficos, formales, tonales y técnicos). Es cierto que la azulejería ondense se relacionaba más con la que se estaba realizando en Valencia, y es de allí de donde surgirá el impulso renovador de la cerámica de Onda tras la crisis provocada por la guerra de la Independencia que se arrastrará hasta la década de 1850, pero consideramos que las piezas mencionadas bien pudieran ser de manufactura valenciana y no ondense, ya que la cerámica de esta última localidad hasta

[108] ESPINALT Y GARCÍA, B. *Op. Cit.*, pp. 118-119.

[109] ESTEVE GÁLVEZ, F. *Op. Cit.* p. 30.

1848 (con la fundación de la fábrica de la Glorieta) fue casi exclusivamente una producción de loza.

Podemos concluir que la fundación de fábricas de cerámica en Onda fue consecuencia del auge de la cerámica de Alcora, pero basándonos en esta misma razón, deducimos que éstas copiaban en su producción los modelos de la del Conde de Aranda, y que por tanto se dedicaban únicamente a la loza. La fabricación azulejera sólo se inició a mediados del siglo XIX y por influencias diferentes, por lo que cualquier atribución anterior a estas fechas es muy discutible, más si existen tantos paralelismos con piezas perfectamente identificadas como valencianas, coincidentes en lugar y época con las pretendidas ondenses.

[110] PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Op. Cit.*, 1991, pp. 456 y 515.

Capítulo II

Evolución histórica de la cerámica arquitectónica ondense. 1847-1900

II.1. La evolución tecnológica

Con la llegada del siglo XIX, la fabricación cerámica española comenzará a desligarse de un sistema productivo marcado por unas coordenadas artesanales. En los últimos años del siglo XVIII, la elaboración de objetos cerámicos se realizaba por encargo, existiendo una corta seriación en el caso de la azulejería valenciana, pero en todo caso, centrada en variaciones formales, y casi nunca de índole tecnológico.

A pesar de que entre 1774 y 1840 las Reales Fábricas de Alcora, El Retiro y La Granja de San Ildefonso, estaban reorganizando el sistema laboral y preparando el camino hacia la industrialización, nunca se llegaron a incorporar los nuevos conceptos de fabricación desarrollados por la revolución industrial europea y especialmente por la inglesa.

Así, por ejemplo ya en 1769 Watt había perfeccionado la máquina de vapor de Newcome de 1712, al transformar el movimiento circular en rectilíneo. Esta innovación tecnológica fue utilizada en la fabricación cerámica europea ya desde los primeros años del siglo XIX, en los procesos de molido de tierras y barnices.

En 1809, la fábrica de loza de Sèvres utilizaba arcilla en polvo y grandes prensas para una mejor conformación de las piezas; y Minton, en 1840, a partir de una máquina de confección de botones de cerámica, por el procedimiento de Sèvres, consiguió mecanizar la confección de los azulejos con prensas de husillo y masificar la producción, revolucionando el mercado.

John Brooks en Londres, y John Sadler en Liverpool, decoraban azulejos desde 1740, mediante la impresión de las formas, al igual que lo hacía la fábrica de Wedgwood (Reino Unido) desde 1764.

A mediados de la década de 1760 también podemos encontrar azulejos decorados por estampación en varias fábricas, como la de Mettlach en Sarresbruck (Reino Unido).

Las innovaciones a las que aludimos sí despertaron cierta preocupación entre los ilustrados españoles, especialmente cuando el grado de perfeccionamiento y abaratamiento de la producción cerámica de las fábricas centroeuropeas, comenzaba a ser notable, respecto al de las fábricas españolas.

A pesar de todo, sólo la fábrica de Sargadelos (Lugo), de Antonio Raymundo Ibáñez, Marques de Sargadelos, comenzó a introducir, a partir de 1789, las innovaciones tecnológicas inglesas, llevando a la práctica ciertos ideales de la Ilustración.

La fábrica de Sargadelos constituyó un hecho aislado frente a las fábricas inglesas, que dominaron el mercado azulejero de los últimos años del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX: Wedgwood desde 1761; Minton, desde 1793, convertida en un referente de calidad para la azulejería valenciana, especialmente desde sus producciones azulejeras seriadas realizadas a partir de 1830; Copeland & Garret entre 1833 y 1847; Maw & Co. desde 1850; William de Morgan desde 1869; etc[111].

El período que llevó a la industria azulejera hacia la plena industrialización, es el que va desde el inicio de la década moderada en 1844, hasta la Exposición Internacional de Barcelona en 1888.

La adopción de medidas proteccionistas por parte del Ministerio de Industria y la Corona, permitió la sustitución progresiva de la producción artesanal por las maquinarias que posibilitaron una producción industrial.

Es necesario destacar que fue en la década de 1850 cuando, a raíz del cambio de política e incentivadas por la demanda del mercado, las pocas empresas ondenses dedicadas a la fabricación exclusiva de loza dieron el salto hacia una producción de cerámica arquitectónica seriada,

[111] PORCAR, J.L. Y OTROS. *Op. Cit.,* pp. 414, 415.

aún a pesar del retraso en la disposición de un puerto efectivo, de la escasa aplicación de las máquinas de vapor al proceso fabril y de la falta de un transporte ferroviario adecuado, que iba a tardar mucho en ser operativo.

Así pues, no hay que desdeñar un importante componente manual en la fabricación de la cerámica arquitectónica, muy alejada de los procesos de producción mecanizados de las industrias centroeuropeas e inglesas.

A las medidas gubernamentales aludidas hay que añadir el cambio que produjo el crecimiento de áreas industriales alrededor de las grandes ciudades, que conllevó, en términos generales, un crecimiento económico implicado en la necesaria expansión de las áreas urbanas.

Entre 1857 y 1859 se publicaron los Reales Decretos que hicieron posible los ensanches de Madrid y Barcelona, mientras que ya en 1855 se habían derribado las murallas de Valencia para iniciar un crecimiento demográfico que duplicó la población en los cincuenta años restantes del siglo.

El derribo de las murallas de Valencia hay que considerarlo como un efecto importante en la migración del centro productor azulejero de Valencia a Onda, en cuanto que modificó los espacios industriales de la ciudad y conllevó el traslado de diversas industrias, además de ser un factor a tener en cuenta en la reactivación de todos los sectores industriales vinculados con la construcción, entre los que evidentemente se encontraba el azulejero.

No obstante, no fueron las empresas de Onda las introductoras de la mecanización en los procesos fabriles. Fue la fábrica de cerámica de Carlos Pickman, en La Cartuja de Sevilla, la que intentó realizar una producción similar a la de Bristol, Chelsea y Stafordshire. Pickman introdujo en 1860 la mecanización más moderna del momento, no sólo en los procesos fabriles (colado, prensado, secado y cocción con horno de coque) sino también en los mecanismos decorativos mediante la estampación por prensas a vapor. Además, Pickman consiguió la

colaboración de diseñadores ingleses que no sólo trabajaron en la fábrica, sino que fueron empleados como profesores de un nueva generación de ceramistas que aseguró la calidad de la producción.

Podríamos decir que los años determinantes para el desarrollo de la cerámica de Onda son los transcurridos entre 1848, cuando se fundó la fábrica de la Glorieta, y 1852, cuando se estableció la fábrica La Valenciana. Especialmente desde este último año, la creciente demanda de productos cerámicos para la construcción originó importantes cambios cualitativos en la producción, además de provocar el ya citado cambio de orientación de las fábricas de loza hacia la producción azulejera. Por lo tanto, consideramos que es un error, lamentablemente muy repetido, hablar de producción azulejera seriada en Onda con anterioridad a estas fechas.

Los cambios cualitativos a los que aludíamos se basaron en una progresiva intensificación de la utilización de los recursos hidráulicos para la obtención de fuerza motriz en los molinos, lo que se tradujo en la progresiva implantación de las fábricas cerca del abastecimiento de agua que proporcionaba la acequia mayor en Onda, y las repetidas quejas de agricultores y vecinos por los gastos del bien líquido que ocasionaban las fábricas, especialmente reprochados en épocas de sequía.

No se utilizó la fuerza del vapor casi nunca, y aún en las ocasiones que así se hizo, no fue interviniendo directamente en la fabricación, sino en la solución de problemas paralelos, como los ocasionados por la necesidad de elevar el abastecimiento de agua.

El prensado de los azulejos siguió realizándose con barro, y sólo a finales del siglo XIX se realizó un prensado de arcilla ligeramente humedecida o semiseca.

Los hornos continuaron siendo de tipo árabe, aunque se ampliaron para albergar los carrillos de los azulejos.

Prácticamente no se realizaron en Onda azulejos de cuerda seca ni de arista, mientras que los estarcidos fueron paulatinamente

substituidos por la decoración de trepas, condicionante de un tipo de azulejo especialmente plano en su superficie.

Tampoco hay que pensar que el crecimiento fabril de Onda se tradujo en la desaparición de la industria azulejera valenciana, pues, aunque el descenso de manufacturas está comprobado, restaron empresas tan importantes por su calidad de producción, como la de Rafael González Valls y La Bellota en la misma ciudad de Valencia; La Valencia Industrial de Muñoz Dueñas en Burjasot; o la de Vilar Hermanos y Monera y Cía. en Manises, entre otras.

II.1.1. El proceso de fabricación

La fabricación azulejera en una villa como Onda llegó a determinar, en el siglo XIX, la ordenación de la vida urbana de sus vecinos. Los horarios de las manufacturas, sus necesidades de fabricación, así como los inconvenientes del proceso fabril y las ventajas derivadas de este mismo proceso, condicionaron el modo de vida de una sociedad construida alrededor de una industria.

En principio, el proceso de fabricación de la cerámica arquitectónica era muy sencillo. La arcilla, procedente de las minas, se pulverizaba en las eras, era almacenada en los "graneros", mezclada y vuelta a pulverizar en los molinos (en épocas más cercanas al cambio de siglo), y por último era prensada (al principio manualmente y con prensas de palanca, y luego con prensas de bolas y de volante) y cocida para obtener un azulejo bizcochado.

El producto bizcochado era decorado con los barnices previamente pulverizados y vuelto a cocer a la espera de su clasificación de calidades y venta.

La arcilla, extraída de minas cercanas como las de Rátils, Forques o Sitjar, era transportada por los carreteros en carros de varios caballos hasta las eras de las fábricas para ser roturada. En ningún caso se empleaba la arcilla de una sola mina, ya que empíricamente se preferían las calidades más idóneas de una mezcla de varias de ellas. Hablamos de una mezcla empírica puesto que aún a mediados del siglo XX, los obreros procedían a realizar esta tarea mediante el esparcimiento con capazos de tierras de distinta procedencia. Los terrones más voluminosos eran desmenuzados a mano mediante una maza, para realizar luego una pulverización mediante una muela de piedra de forma cilíndrica que a modo de rulo de tracción animal daba vueltas sobre la era.

Una vez retiradas las piedras que habían acompañado a la arcilla desde la mina, con los mismos capazos empleados para la distribución y mezcla, la tierra era retirada y guardada en el almacén, no sin antes haberla dejado secar al sol.

En procesos de fabricación más avanzados, esta tierra mezclada se volvía a pulverizar en molinos de barrotes, se tamizaba y se almacenaba en silos diferentes.

En prensados manuales la arcilla se mezclaba con agua hasta lograr un barro dúctil que era depositado sobre un molde, aplicando la fuerza de los brazos y desmoldeando inmediatamente la pieza sobre el suelo recubierto de paja para que la masa no se pegara al terreno. Antes de la cocción necesitaba un periodo de secado natural que permitiera la eliminación de gran parte del agua y posibilitara el manejo de la pieza por parte del hornero.

La prensa de palanca, consistente en la aplicación de una barra de madera que multiplicaba la fuerza del brazo del operario añadiendo contrapeso al molde, ya no necesitaba la arcilla en forma de barro, sino que tan sólo requería una tierra humedecida.

La operación de humedecer la tierra se llamaba "amerar"[112], y se efectuaba esparciendo agua con una regadera sobre las diferentes capas de tierra que se iban depositando para ser cargadas en el molde de la prensa. Los depósitos de tierra preparada para prensar se dejaban descansar varios días para que el grado de humedad fuera el indicado.

En la década de 1880 se introdujeron las prensas de bolas, y casi a la vez, las de volante[113]. El sistema de estas dos prensas era similar: en la prensa de bolas, dos grandes esferas de hierro actuaban como peso sobre el molde y, al estar soldadas a una barra de remate de un grueso tornillo, al girar se enroscaban sobre la arcilla y la presionaban.

[112] ADELANTADO I PUCHAL, Ll. "La fabricació de taulells en l'época preindustrial". En *Miralcamp. Butlletí d'estudis onders*. Publicaciones de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, Onda, 1987, pp. 9-23.

[113] GOMIS MARTÍ, J.M. *Op. Cit.*

Generalmente se utilizaba con arcilla muy humedecida, pero también podía emplearse barro para realizar piezas de pequeño tamaño o complementarias.

La prensa de volante, más tardía, actuaba de la misma forma, disponiendo de un volante que era girado por el operario hasta que la rosca prensaba la tierra. El sistema era muy parecido al de las prensas de aceite o vino, sólo que estas prensas eran de hierro y debían disponer de una movilidad más acentuada a causa de los innumerables prensados que se realizaban en una jornada de trabajo.

La prensa de volante se utilizaba con tierra húmeda y se destinaba principalmente a la realización de azulejos, olambrillas y demás piezas de formato plano.

El trabajo de cargar de tierra la prensa cada vez que se retiraba la pieza cruda ya prensada era realizado por aprendices, suponemos que niños, como ocurrió hasta la década de 1950. Estos niños se llamaban "netejadors"[114], es decir, limpiadores, pues era responsabilidad suya la carga de la tierra y que el molde estuviera limpio en cada una de estas cargas, pues la realización de un molde de hierro era muy costosa y de su perfecto estado dependía la finura de la superficie de la pieza cerámica. Esta operación era conocida como la "posà"[115], es decir, la puesta.

El operario encargado del manejo de la prensa ostentaba el cargo de "timbrero"[116].

El aprendiz llamado "netejador"[117] también limpiaba la pieza cruda de rebabas con papel de lija o con cuchillas de latón, y las encasillaba en cajas llamadas carrillos que permitían su traslado sin que las piezas se tocaran.

Estas piezas crudas se dejaban secar durante cinco o seis días en forma acantillada, es decir, depositadas en el suelo sobre uno de sus

[114] ADELANTADO I PUCHAL, Ll., *Op. Cit.* pp. 9-23.

[115] *Ibidem.*

[116] *Ibidem.*

[117] *Ibidem.*

cantos, en una sala predeterminada, con un perfecto cerramiento, sin corrientes de aire y rayos de sol que secaran con excesiva prontitud la capa exterior de la pieza.

Una vez el azulejo se había secado uniformemente, se apilaba en el interior del horno de una forma compacta y consistente. Para un perfecto apilamiento de los azulejos, éstos se trababan con fragmentos de cerámica ya cocida proveniente de piezas rotas, y pellas de barro, en una operación denominada "encascada"[118].

La carga de azulejos se realizaba incluso en los huecos que quedaban libres de la zona de fuego, conocida como "dau"[119].

Otros azulejos se colocaban acantillados en la parte más alta del horno, de forma que con unas tenazas pudieran ser retirados por la apertura superior de éste, llamada luna, y comprobar así su estado de cocción, en un momento en que el fuego estuviera bajo de intensidad y antes de proceder a otra carga de leña[120].

Esta comprobación no se podía hacer por la puerta de carga del horno, puesto que como se ha dicho este vano era sellado con azulejos cocidos y barro, en una operación delicada de la que dependía la perfecta cocción de toda la carga. Una entrada de aire podía proporcionar el suficiente oxígeno para producir una cocción excesivamente rápida en una zona del horno, impidiendo la necesaria homogeneidad de la operación.

El combustible empleado era el de monte bajo, como ya hemos mencionado, verdadero recurso económico de las poblaciones más cercanas de la Sierra de Espadán, como Tales, Suera, Alcudia de Veo, Veo, Aioder, etc.

---

[118] *Ibidem.*

[119] AAVV, *Tecnología de la cocción cerámica desde la antigüedad a nuestros días.* Asociación de Ceramología, Agost, 1990.

[120] El proceso de cocción se basa en fuentes orales, correspondientes al hornero Antonio Pérez (Onda, 4-6 de septiembre de 1996) y a Adela Rochera (viuda del hornero José Franch, Onda, 26 de septiembre de 1997).

La zona paso hacia la cámara de combustión o dau, destinada a encender el fuego, se denominaba en Onda "cendrer" (cenicero). La cocción comenzaba con el prendido de dos haces de leña en el "cendrer", substituidas a punto de consumirse por otras dos. Este ritmo se mantenía aproximadamente durante la primera hora.

La segunda hora de cocción mantenía un ritmo más alto, compuesto por la quema de tres haces de leña a la vez. Este aumento se hacía progresivo hasta llegar a los doce haces por "tirada", cuando se llevaban once horas de cocción. La tirada de doce haces era la más alta, y duraba alrededor de cinco o seis días, dependiendo del tamaño del horno.

Cuando el hornero comprobaba que el azulejo acantonado cerca de la luna estaba cocido se cerraba el vano de carga de leña denominado "boca de la calda" y se mantenía el horno en descanso durante dos días.

Paulatinamente, y durante una semana, se abrían agujeros en la puerta de carga y la "boca de la calda", para el enfriamiento lento de la cocción.

Durante todo un día, e incluso durante un par de jornadas, los trabajadores descargaban el horno protegidos con sacos mojados debido a que los siete días de enfriamiento no bastaban para dejar el horno con una temperatura cómoda para su vaciado.

La pieza bizcochada se limpiaba y clasificaba al lado del horno, por parte de un operario especializado, llamado "espolsador"[121], es decir, sacudidor de polvo.

Alternativamente se realizaba la cocción del barniz, normalmente en hornos especiales que no necesariamente estaban en la misma fábrica, ni eran propiedad de la misma empresa, sino una actividad derivada. Estos hornos derretían el colorante, y lo pulverizaban en molinos una vez se había enfriado.

[121] PORCAR, J.L. Y OTROS. *Op. Cit.*, pp. 414, 415.

En los hornos multicámara, utilizados en los últimos años del siglo XIX, y difundidos en el siglo XX, como se explica en el punto siguiente, el barniz se derretía en un depósito especial en el mismo horno. Cuando se descargaba la hornada un operario retiraba también el barniz penetrando en la estructura de cocción y rompiendo la cristalización con una maza. Los terrones que se obtenían eran entonces pulverizados para conseguir el polvo que, mezclado con agua, serviría para pintar la pieza cerámica.

Una variedad tardía de estos hornos de barniz presentaba la novedad de un canal de desagüe de la balsa del colorante que desembocaba en otra balsa, esta vez de agua fría. El rápido enfriado del barniz hacía que se rompiera dentro del agua, con lo cual se evitaba el penoso trabajo de entrar al horno a romper la pieza, denominada frita, con una maza.

Este último sistema requería la conservación del agua a una temperatura medianamente fría, por lo que el vertido de agua a la balsa era constante. Las mujeres y los niños del pueblo acudían a las fábricas a retirar agua caliente de estas balsas, impidiendo el desbordamiento de las mismas, y garantizándose el servicio de agua caliente para lavar, fregar, etc.

Conseguido el barniz y el esmalte, un operario barnizador pasaba rápidamente el azulejo bizcochado por una pila llena de esmalte blanco, asiendo la pieza por el lado posterior sin tocar la superficie a decorar. Otro sistema utilizado era el de mantener igualmente la pieza sobre la mano, mientras se vertía de un recipiente el esmalte blanco, con la suficiente destreza como para depositar la misma cantidad de esmalte en todos los azulejos y certificar aproximadamente la misma tonalidad estanífera del fondo de la pieza en toda la serie. A estos operarios se les denominaba “blanqueros” o “blanquers”.

Los azulejos esmaltados se depositaban sobre tablones de madera que permitieran asirlos sin necesidad de tocar la superficie a decorar. Tras el rapidísimo secado del esmalte, los azulejos eran apilados

emparejándolos de manera que las superficies esmaltadas se tocaran entre sí y se trasladaban a una mesa donde les serían retiradas las rebabas y los sobrantes de esmalte que pudieran tener.

Este último era un trabajo desarrollado tradicionalmente por mujeres y niños, que con un trocito de madera o de latón, retiraban el esmalte de la parte anterior del azulejo, de las costillas, y de los costados. También era tradicionalmente trabajo femenino el del retocado del esmaltado, en sus posibles desperfectos en el traslado, con un pincel pequeño.

De nuevo las piezas eran apiladas emparejadas y trasladadas sobre tablas de madera hasta la sección de dibujo, o bien, al horno, si se trataba de un azulejo únicamente decorado con un color liso.

Con los restos de esmalte derivados del proceso de retoque mencionado, llamados "fregaduras", se obtenía una pasta que se depositaba en el dau o cámara de cocción del horno de bizcochado, donde se producía de nuevo un esmalte reciclado que tendía al color gris.

El proceso de pintado evolucionó desde el estarcido al uso industrial de la trepa. El estarcido consistía en el dibujo previo sobre papel del diseño a realizar; éste se microperforaba siguiendo la silueta, para que al esparcir sobre él polvo de carbón quedara dibujado sobre el azulejo, y así tener delimitado el dibujo, que se pintaba a mano alzada.

La trepa era un papel de zinc, sustituido posteriormente por un papel encerado para permitir su limpieza, que llevaba recortado el dibujo que debía rellenarse con un color. La conjunción de varias trepas de un diseño creaba la decoración final del azulejo. Evidentemente, cuantos más colores intervinieran en el diseño y cuanto más complicado fuera éste, más trepas se necesitaban. Debía de haber al menos una trepa por color.

La decoración a trepa resultaba, por estar realizada con brochas pequeñas, más rápida que el estarcido y daba unos resultados más unitarios en cada uno de los azulejos.

El trabajo de decoración a trepa, tradicionalmente también en manos de mujeres, requería la existencia de al menos dos juegos iguales de trepas por operario y cuatro cambios de modelo al día, ante el peligro de que se rompieran al estar siempre húmedas por su constante limpieza y la impregnación del propio esmalte.

Un tipo de decoración de especial confección eran los azulejos jaspeados o marmolineados, pintados a la vez que se realizaba el esmaltado estanífero. Cuando el blanquero vertía el esmalte, un operario mojaba en otro colorante sus dedos y los dejaba gotear sobre la superficie recién esmaltada, mientras el blanquero giraba el azulejo sobre el eje de su mano. La operación debía ser rapidísima para conseguir que el esmalte se difuminara antes de que se secara.

La segunda cocción era similar a la primera, pero como requería menos grados, tenía una menor duración. Cada diez minutos aproximadamente se comprobaba el estado de cocción de las piezas decoradas, de forma similar a como se hacía con el bizcochado. Las diferentes características de esta cocción respecto a la primera hicieron que, con la llegada del siglo XX, se destinaran hornos exclusivos a este proceso.

Una vez efectuada la última cocción, los azulejos se clasificaban según la calidad, y eran almacenados a la espera de su transporte. Hasta la llegada del ferrocarril a Onda en 1883, se transportaban en carro hasta los puertos de Castellón o Burriana, o bien, hasta el ferrocarril a su paso por Vila-real. Los carros se cargaban por la noche y así se guardaban hasta la mañana siguiente, cuando partían con la salida del sol. El viaje de ida y de vuelta, incluyendo la descarga, solía durar todo un día, así que a su llegada vacíos a la fábrica eran cargados de nuevo a la espera de una nueva salida.

En resumen éste era el sistema básico de fabricación de los azulejos, ligeramente modificado en el devenir de la segunda mitad del siglo XIX. En ese momento y como resultado de la práctica, los

fabricantes lograron una mejora cualitativa y cuantitativa de la producción.

Las características del desarrollo de esta actividad industrial impregnaron una sociedad que vivía su existencia regida por los turnos de los operarios, las campanadas de los horarios de las fábricas y la dependencia de los horarios de las cocciones y de los transportes de mercancías.

II.1.2. La evolución de las técnicas de cocción

La historia de la cerámica está estrechamente condicionada por los métodos de fabricación y dentro de éstos especialmente por los hornos. La cerámica es tierra, agua y fuego y es este último elemento el que ejecuta la metamorfosis irreversible que crea la cerámica. Es fácil suponer que la manera de utilizar el fuego fue el mayor condicionante de los distintos tipos de cerámica que se dieron en España.

Aunque actualmente la llegada de las nuevas tecnologías ha homogeneizado las formas de elaborar piezas de barro, el estudio de la historia de la cerámica nos permite conocer distintos tipos de hornos, cuya configuración y funcionamiento aproxima a los historiadores del arte a una mejor comprensión de la obra resultante.

Es necesario recordar que los condicionantes y las dificultades de la fabricación así como la situación del mercado influyeron en el aspecto final de la oferta productiva. Valgan como ejemplos los hoy apreciados efectos de craquelado en una pieza de cerámica que no son más que un defectuoso enfriamiento de los barnices, o los difuminados de la pigmentación, consecuencia de la imposibilidad de controlar exactamente la temperatura de un horno calentado con leña.

El horno, cualquiera que sea su tipología, desempeñó un papel muy importante en la creación cerámica, ya que la absorción térmica provocó la mayoría de las reacciones calóricas de los procesos industriales. Si consideramos que un material cerámico es una combinación química de óxidos que han reaccionado por efecto de la temperatura, deducimos que los diferentes procedimientos de cocción condicionaron y definieron de forma clave todos los productos cerámicos.

Los avances técnicos conseguidos en la cerámica decimonónica se debieron mayoritariamente a las mejoras en los sistemas de cocción y no a las innovaciones en los procesos o en las formulaciones químicas de los

elementos cerámicos. No hablamos ahora de los avances artísticos, cuyas carácterísticas del color, volumen, textura, brillo o tamaño, deben ponerse en relación con las innovaciones técnicas y son objeto de estudio en el capítulo siguiente. Nunca debe estudiarse la evolución de un objeto artístico bajo el prisma de un sólo factor, puesto que nada permace estático.

Dejando de lado la precaria utilización de la energía solar para cocer cerámica en la antigüedad, toda cocción se basó en la capacidad de combustión al combinar el carbono con el oxígeno, con la consecuente generación de calor y gases de combustión. Las formas de producción de calor variaron muy poco durante todo el siglo XIX, ya que el elemento importante para la mejora de la cocción dependió mayoritariamente de la transmisión del calor a las piezas cerámicas y no de cómo se producía.

El calor se puede transmitir por contacto, por convección y por radiación. El procedimiento más fácil es por contacto, consistente en apilar las piezas cerámicas junto al fuego. Este tipo de cocción no dejaba espacio para el aire y creaba una combustión en una atmósfera excesivamente reductora. Además, al no aprovechar los gases de combustión, las temperaturas que se podían alcanzar eran muy bajas y se repartían muy heterogéneamente entre las piezas, pues la cerámica es un mal conductor de calor. El resultado fueron piezas que no estaban cocidas de manera homogénea, con zonas quemadas y otras casi crudas.

Cualquier ceramista descartaría rápidamente esta cocción primitiva por contacto y pensaría en una mejor forma de conducir el calor sobre las piezas, a fin de lograr un mayor rendimiento.

En parte, esta conducción mejorada de la que hablamos se consiguió con la cocción por convección. Este procedimiento trataba de dirigir las llamas y los gases, a través de una galería, hasta las piezas depositadas en un hogar. Este fue el mecanismo de cocción del horno árabe y el utilizado durante casi la totalidad del siglo XIX, hasta la llegada de los hornos multicámaras.

El horno árabe o moruno solía ser de tiro directo, posibilitador de una media alta de temperatura por las corrientes de convección creadas por

las llamas en la chimenea. Este procedimiento permitía dejar pasar mayor o menor cantidad de aire en la cámara de combustión, y crear así atmósferas reductoras u oxidantes a voluntad.

Cuanto más largo era el recorrido de las llamas, mayor era la temperatura que se podía alcanzar, por lo que estos hornos derivarían muy rápidamente, por las necesidades de la cocción azulejera, en los hornos denominados de tiro invertido. Cuando el horno alcanzaba una temperatura adecuadamente alta, la transmisión del calor se realizaba combinadamente por convección y por radiación. La convección tenía el inconveniente de que sus residuos contaminaban las piezas y en ocasiones, volatilizaban los fundentes de los vidriados y los colores con fusión a baja temperatura.

La radiación cocía los vidriados de una forma más suave, por lo que no se volatilizaban, produciendo unos vidriados más brillantes y unas coloraciones más vivas. La radiación se consiguió encerrando las piezas cerámicas en cajas refractarias, así que su descubrimiento pudo tratarse de una combinación de ingenio y suerte, puesto que los carrillos donde de depositan los azulejos para ser cocidos, en un principio eran sólo una solución al apilamiento primitivo de éstos, y a un mayor aprovechamiento del espacio.

Estos tres tipos de cocción fueron los básicos y a partir de ellos evolucionaron todas las tipologías de hornos, sin olvidar que en la cocción azulejera hubo que tener presente elementos como la composición química y mineralógica del material a cocer; las partículas del mismo; su distribución; la aceleración de la subida de la temperatura; la duración de la cocción; la atmósfera del horno; el efecto que ésta y los gases de combustión producían en la pieza; la presencia en el horno de otros gases no combustivos; el efecto del vapor de agua; o la cocción del barniz[122].

A lo largo de la historia se emplearon muchos tipos de hornos. En primer lugar podemos distinguir hornos cubiertos y descubiertos[123].

[122] Vid AAVV, *Tecnología de la cocción cerámica desde la antigüedad a nuestros días.* Asociación de Ceramología, Agost, 1990.

[123] *Ibidem.*

Fueron estos últimos los más antiguos, consistentes únicamente en unas paredes que protegían la obra, aislaban del fuego y aumentaban la temperatura del horno, cociendo por convección. Por los tipos de cerámica que podían resultar de una cocción con un horno descubierto, parece ser que ya se utilizaban en Mesopotamia y Asia Menor en el año 3000 a.c[124].

Dentro de los descubiertos, el tipo de horno más arcaico fue la hornera. Era utilizado únicamente en el proceso de cocción de período estival, y para una comercialización muy reducida. La hornera, por su sencillez, podía instalarse en cualquier sitio y utilizarse para cocer por las localidades lo que la demanda necesitara. Este horno cocía por contacto, haciendo una pila de leña y obra sobre una concavidad esférica excavada en la tierra, de aproximadamente medio metro de profundidad. A las ventajas de su sencillez y su poco consumo de combustible había que contraponer las deficiencias en las piezas que se obtenían, propias de una cocción por contacto.

Una variante de la hornera común fue la que poseía tiraje interior, al fabricar entradas de aire en la concavidad para producir una mejor combustión proporcionando oxígeno.

El horno de tipología descubierta más sencillo fue el de una sola cámara. Se trataba de una hornera con paredes donde el fuego atacaba directamente las piezas, pero donde la obra se situaba separada del fuego, con lo que los gases de convección también se aprovechaban. A menudo, el alfarero solía hacer fuego sobre las piezas para que las situadas más arriba se cocieran del todo, con lo que la obra era atacada con calor por los dos flancos. En realidad era tan simple como levantar una estructura de piedra sobre la que colocar las piezas y bajo la cual se podía hacer el fuego.

El horno descubierto de doble cámara fue ya un gran avance porque consistía en construir una caldera u hogar para el fuego, totalmente separada de la habitación para las piezas. Esto suponía la necesaria utilización de la técnica de convección. La zona del laboratorio, donde se

[124] GOMIS MARTÍ, J.M. *Op. Cit.*

colocaba la obra, estaba sobre una caldera y se encontraba separada por una parrilla radial o por arcos de piedra. Al ser un horno descubierto la atmósfera que se creaba era totalmente oxidante, sin posibilidad reductora si no se cerraba el cielo del horno de alguna forma.

La variante de este horno descubierto que podíamos encontrar en tierras valencianas era el horno de criba con solera. Este horno era en apariencia casi un horno cubierto, consistente en encerrar el fuego en una bóveda perforada para que pasase el humo y el calor (criba), resultando llana la parte de arriba de la bóveda (solera) para poder colocar allí la arcilla.

Los hornos que respondían a esta tipología levantaban la solera a más de un metro del suelo, así conseguían que el fuego realizado en este pequeño hogar no llegara a las piezas que estaban arriba hasta algún tiempo después de encenderlo, con lo cual la obra se calentaba lentamente hasta alcanzar entre 400 y 500 grados. Sobre la solera (el techo del hogar) se colocaban las piezas que se debían cocer, en una habitación cilíndrica sin techo, para que el horno tuviera un buen tiro y no se ahogara. El calor, que no el fuego, ya que era perjudicial que éste tocara directamente las piezas, pasaba a través de lumbreras (agujeros esféricos de la criba situados en lo alto de la bóveda de entre cinco y veinte centímetros de diámetro) de las cuales dependía que un horno calentara excesiva o escasamente.

Los hornos descubiertos con hogar y cámara con puerta fueron tecnológicamente iguales a los anteriores, pero incorporaban la mejora de una puerta en la cámara de cocción para que el alfarero pudiera colocar con mayor comodidad las piezas que iba cocer.

Los hornos de estas características tenían la cámara de cocción a ras de suelo, mientras que el hogar para el fuego era subterráneo. De esta manera el hornero entraba en el horno sin tener que subir escaleras y podía hacer pisos de obra para cocer, colocando con mayor precisión según el efecto que le interesara obtener, cada una de las piezas de barro. La puerta era un pequeño vano que se tapiaba con ladrillos cada vez que se encendía el horno para que el calor no se escapara. Estos hornos eran más grandes

que los anteriores y se utilizaban sobretodo para hacer tejas, puesto que se podían enfriar más rápidamente al terminar la cocción, abriendo la puerta del horno.

Podemos saber que los horneros controlaban con mayor precisión la temperatura del horno de hogar y cámara con puerta, con lo cual las piezas cocidas en él alcanzaban mayor calidad. Como las paredes del horno eran de ladrillos, con el uso se agrietaban, y de esta manera, durante la cocción y a medida que el horno se calentaba, los ladrillos se dilataban y las grietas iban abriéndose mostrando al alfarero que la temperatura alcanzaba su punto óptimo. Este sistema, con ciertas variantes, perduró en el siglo XIX, aunque no se utilizó para la cocción industrial de cerámica arquitectónica.

La tipología más utilizada en las cocciones cerámicas fue la de hornos cubiertos, no sólo por su disponibilidad independientemente de las condiciones climatológicas, sino por la posibilidad de crear distintas atmósferas reductoras u oxidantes en la cámara de cocción.

Los hornos cubiertos tienen su origen en Mesopotamia y Egipto[125], con la utilización práctica de la bóveda, no obstante, por los restos de cerámica que conocemos hoy en día en España, parece ser que, si bien estos hornos fueron utilizados por los íberos, su generalización llegó con la romanización. La técnica de cocción utilizada en este tipo de hornos fue la misma que la del horno conocido como árabe. La posibilidad de aislar el fuego de la obra, hacía que esta se cociera toda por igual por el calentamiento de las paredes y la pieza no recibiera calor por zonas desiguales de manera directa. Esta técnica de cocción, la ya mencionada radiación, permitía calentar el horno más rápidamente, pues la llama, al llegar a la bóveda volvía a descender al no tener salida por lo alto, y lo que es más importante, se podía mantener la temperatura deseada a voluntad por prolongados espacios de tiempo.

[125] FELIU, J. "Los hornos cerámicos hasta la llegada del Horno Hoffmann". En *Actes II Congrés d'Arqueologia Industrial del Pais Valencià.* Puerto de Sagunto, 1994.

Existieron algunas variantes extrañas, como los hornos cubiertos de una sola cámara, utilizado en las islas Canarias, pues lo lógico era que los hornos cubiertos poseyeran un hogar separado.

También, en Huesa del Común[126] (Teruel) conocemos el funcionamiento durante muchos años de un horno cubierto con chimenea, horno extraño en España, que se encontraba a medio camino entre el descubierto y el cubierto, pues tenía forma de cilindro que se estrechaba progresivamente. La chimenea se utilizaba como tiro ascendente directo por absorción del aire. Se trataba de un horno pequeño que situaba el hogar en la parte inferior y el laboratorio para las piezas en la superior, estrechándose la chimenea hasta desembocar en un orificio de unos cincuenta centímetros de diámetro.

El horno cubierto más sencillo es el que realizaba el tiraje por una puerta abierta a la caldera. Al estar cerrado por una bóveda, el humo sólo podía salir por esta puerta, utilizando, en un gran porcentaje, únicamente la cocción por radiación.

El horno cubierto de bóveda con bravera fue el más extendido en toda España. Su funcionamiento era muy parecido al del horno con chimenea, pero éste tenía como techo del laboratorio para la cocción de las piezas, una bóveda con orificios abiertos que funcionaban como tiros regulables a voluntad. Desde la romanización, éstos fueron los hornos utilizados para cocer las grandes tinajas que se usaban antiguamente para el aceite, el vino o el grano. Se trataba de un horno alto y grande, para poder ubicar piezas de gran tamaño, y también para que el fuego pudiera subir alto caldeando toda la pieza. Para ello el hogar era también muy alto, y se llenaba con leña que hiciera una gran llama, limpia y rápida. Como combustible se usaban elementos varios, pero especialmente sarmientos de vid, desperdicios de aserraderos, romero y tomillo.

Los hornos de bóveda con bravera podían ser de enorme tamaño, como fueron los de Villarrobledo (Albacete) y Colmenar (Guadalajara). La

[126] FELIU, J. "Hornos cerámicos en Aragón". En *Presencia Aragonesa*. Nº47, Diputación de Aragón, Centro Aragonés de Valencia, Valencia, pp. 14-16.

cocción precisaba de unos ocho horneros para alimentar el par de bocas que solía tener este tipo de hornos. Debe tenerse en cuenta que en estos hornos se podían cocer tinajas de hasta cinco metros de alto, dos y medio de ancho y tres toneladas de peso. Una cocción podía durar unas cuarenta horas y debía transcurrir una semana de enfriamiento hasta poder abrir la puerta del horno; esta cocción sólo se realizaba en los meses de julio, agosto y parte de septiembre, para evitar que tanto la humedad como el fresco excesivo calaran en las piezas y se agrietaran con la cocción.

Una cocción de estas características, en las que trabajaban unos treinta hombres y mujeres, era toda una fiesta para el pueblo si salía bien, puesto que entrañaba mucho riesgo, tanto físico como económico. Veinte toneladas de leña se preparaban para rellenar el vientre del horno, lo cual requería tanto oficio y saber hacer como apilar las tinajas unas dentro de otras y así hasta la mayor.

El ahorro energético y el aumento de la producción tuvo como resultado el cambio de los sistemas de cocción, incorporándose las nuevas energías. No obstante, los hornos tradicionales mantuvieron la rentabilidad y fiabilidad de las cosas hechas con la paciencia del buen artesano, durante dos milenios.

La tradicional cocción de la cerámica ondense también sufrió una evolución tecnológica que condicionó del producto artístico resultante. La llegada del horno multicámara alrededor de 1880, proveniente de Cataluña, fue un paso importante en el acceso a la alta producción de los años siguientes. Consistía en situar una cámara laboratorio sobre otra, normalmente aprovechando una pendiente, con un hogar debajo, haciendo circular así, los gases de combustión para realizar tantas hornadas como cámaras existían. Un horno de este tipo podía invertir en cocer las hornadas entre 90 y 100 horas.

Alrededor de 1870, se comienzó a utilizar en el resto de Europa el horno germano Hoffmann[127], mientras que en España se continuaban utilizando los hornos de tipología árabe ya mencionados anteriormente.

El sistema utilizado por este horno era una variante del horno multicámara, y fue el predominante en Onda tras la desaparición del horno árabe tradicional. Disponía de varias cámaras situadas en círculo o en batería, comunicadas entre sí, con un hogar inferior y en ocasiones otro sobre las cámaras laboratorio. En el centro se levantaba una gran chimenea a la que comunicaban todos los tiros de las cámaras de la obra. La razón de que esta chimenea fuera tan alta, era que debía poseer una gran absorción para aspirar todos los gases de combustión que circulaban de cámara a cámara. De hecho, ésta era la base del funcionamiento de este horno: se cargaban las piezas (azulejos en casillas) en las cámaras, se encendía el hogar y se cocía la obra de una cámara, desviando el humo caliente a la cámara contigua. Cuando los azulejos de la primera cámara ya estaban cocidos, los de la cámara contigua estaban precalentados, y con poco fuego bastaba para terminar la cocción. De esta manera se cocían las piezas en un círculo sin fin, de ahí que se denomine a todos los hornos anteriores intermitentes, y éste sea el primer horno continuo de la historia de la cerámica.

[127] "Hoffmann, horno: Obra de fábrica para la cocción, esencialmente de materiales cerámicos, consistente en varias cámaras comunicadas entre sí y unidas a una gran chimenea que sirve de tiro, y un hogar inferior. Su sistema de cocción contínua, permitía caldear previamente cada una de las cámaras con los gases de combustión generados en la hornada anterior. En el centro de la obra se situaba el sagén, balsa para derretir los óxidos cerámicos convirtiéndolos en frita. Recibe su nombre del ingeniero alemán Hoffmann, país (Alemania) desde el cual se extendió por Europa en 1870, llegando a España de forma generalizada en 1920, substituyendo a los hornos de tipología árabe. Con la adopción del horno de pasaje, su múltiple funcionalidad quedó reducida a la cocción de la arcilla antes de barnizar, bizcocho, hasta dejar de ser utilizado en la década de 1940. El horno Hoffmann permitió a la industria cerámica valenciana hacer frente a la ascendente demanda inaugurada con el Modernismo, y posteriormente iniciar la recuperación de la producción tras los años de Guerra Civil. Aunque han desaparecido las cámaras laboratorio, se conservan numerosas chimeneas en las zonas de producción cerámica, especialmente de azulejos y ladrillos, como Alcora, Ribesalbes, Onda, Manises o Agost, aunque son visibles en todas las comarcas valencianas.". En FELIU, J. "Hoffmann, Horno". Voz en *Diccionario de la Arqueología Industrial Valenciana*, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.

En el centro de la estructura del horno quedaba una balsa, que recibía todo el calor de las llamas. Esta balsa llamada sagén, servía para hacer la frita, es decir, se llenaba de óxidos cerámicos, principalmente estaño, plomo y cuarzo, que al derretirse formaban una torta dura. Como se menciona en el punto anterior, cuando el horno se enfriaba, el hornero entraba dentro del horno con una maza y partía esa torta para que fuese triturada en las eras y se convirtiese en la denominada frita: polvo para esmaltar cerámica.

En Onda, los hornos Hoffmann no fueron siempre circulares o en batería, sino que se adaptaron al espacio que disponía cada fábrica. Sin embargo, en la mayoría de los casos, se utilizó la disposición en batería, siempre con las cámaras conectadas entre sí y a la chimenea, hasta su evolución hacia los hornos con pequeños tiros con cámara.

Aunque la aparición de estos hornos en España se produjo en la última década del siglo XIX, no proliferaron hasta la década de 1920 y perduraron hasta después de la guerra civil, aún tras la generalización del uso de la energía eléctrica en las industrias desde 1930 y la consecuente implantación de un horno de pasaje, utilizado únicamente para la segunda cocción, la del esmaltado o fino, y otros hornos específicos para la frita; restando el horno de tipología Hoffmann sólo para la cocción de la pasta, es decir, el bizcochado.

Se trató, por tanto, de un horno de poca durabilidad en cuanto a su tiempo de uso, aunque fue un imprescindible factor posibilitador del auge de la producción con la llegada del Modernismo; sin olvidarnos de que el paisaje de las zonas industriales cerámicas no se entendería sin la silueta de estas chimeneas.

II.2. La evolución fabril

II.2.1. La recorversión de las fábricas de loza y la fundación de la fábrica La Glorieta. 1847-1852

La investigación que se desarrolla en los siguientes puntos tiene como objetivo demostrar a qué se debe la implantación y desarrollo de las fábricas cerámicas en Onda, cual fue su evolución y en que fechas se producen cada uno de los avances de esta industria. Es imprescindible conocer cada uno de estos datos si consideramos que en la historia del arte, como dice Gombrich[128], el lenguaje utilizado es casi siempre heredado. La cuestión es de dónde, cuándo y por que colectivos, sin olvidar la necesaria creatividad que se desarrolla con el claro objetivo de ofrecer la novedad.

Ha quedado ya demostrado que las primeras manufacturas ondenses se fundaron a la sombra de la fábrica de Alcora, pero también que estas empresas sólo produjeron loza. Es por tanto el momento de dilucidar cuándo la fabricación de cerámica arquitectónica se hizo dominante.

Con anterioridad a 1847 no se conoce ninguna referencia que certifique la fabricación de azulejos en Onda. En los libros de actas del Ayuntamiento de Onda, de 1803 a 1828[129] se notificaba la necesaria prohibición de aumento de número y regulación de los numerosos hornos de la villa. Evidentemente se trataba de hornos de cal, aunque no debamos descartar una tradición en el oficio de la cocción, favorecedora en la instalación de empresas cerámicas.

[128] GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.,* p.182.

[129] *Onda, libros de actas 1803-1828. Resoluciones consiliares para el año 1805, 1805, 1807, 1808.* Acta del 29 de diciembre de 1805. A.H.M.O.

La primera noticia sobre la ubicación de una posible empresa azulejera en Onda data del 30 de diciembre del año 1847:

> "Instancia de Vicente Ballester y otros vecinos del arraval exponiendo los perjuicios e incomodidades que se originan por haber tierra amontonada arcillosa y molida para la fábrica radicada en dicha plaza..."[130].

Se trata de la fábrica de Manuel Guinot, fundada en 1778 y dedicada, al menos hasta entonces, a la producción de loza. Este propietario a veces aparece con el nombre de Miguel, y comúnmente sólo con la inicial, aunque no cabe duda de que se trata de la misma persona. En 1847 la fábrica era propiedad de Manuel Castelló, aunque éste la arrendó como veremos más adelante.

En 1848 se presentó la petición por parte de José Cubedo Castelló, director de la empresa de Manuel Castelló, del permiso necesario para moler la arcilla en la vía pública. Esta petición fue denegada[131].

Mientras tanto, la descarga de tierra en la plaza del Arrabal continuaba, y ello provocó que la Corporación impusiera una multa al nuevo arrendatario de los terrenos de la fábrica de loza fina, que no es otro que el primer denunciante, Vicente Ballester[132], que la había arrendado a Manuel Castelló.

En el acta de 28 de julio de 1848, aparecía esta empresa, como fábrica de loza ordinaria, lo cual hace dudar sobre su principal producción. Las dudas provienen del calificativo "ordinaria", que sustituye al empleado hasta entonces "fina". Puede que sea este el momento en que la producción de loza dejó paso a una producción seriada arquitectónica. La terminología es ambigua y confusa, ya que en ocasiones, toda la cerámica no vajillera se

---

[130] *Onda, año 1847. Libro de acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 30 de diciembre de 1847, A.H.M.O., p. 104.

[131] *Onda, año 1848. Libro de acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 14 de enero de 1848, A.H.M.O., s.p.

[132] *Onda, año 1848. Libro de acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 28 de julio de 1848, A.H.M.O., p. 38.

consideraba obra ordinaria, incluyendo en esta acepción a la propia cerámica de aplicación arquitectónica:

> "El alcalde (...) da cuenta de haber comiado con la multa de 200 reales al arrendante nuevo de la fábrica de loza ordinaria situada en la plaza del arraval, Vicente Ballester, en atención a tener tierra arcillosa amontonada en contradicción a lo acordado por esta corporación en 30 de diciembre último..."[133].

En la misma acta anterior obteníamos la certificación de que la fábrica de loza pertenecía "a Manuel Castelló como depositario de los bienes de la herencia de Don Manuel Guinot del terreno público que ocupaba la fábrica de dicha herencia en la plaza del Arrabal"[134]. Sin embargo, el cuatro de agosto de este mismo año se citaba de nuevo al dueño de la fábrica de cerámica del Arrabal, solucionando definitivamente el conflicto que suponía depositar arcilla en la vía pública, aunque en este caso se confundió el nombre de Manuel Guinot por el de Enrique, a pesar de que podría tratarse de un familiar del dueño anterior:

> "El Ayuntamiento queda enterado y aprueba la orden dirigida por el alcalde en 29 último a Manuel Castelló depositario de los bienes de Don Enrique Guinot con motivo de la cuestión provocada sobre la arcilla que se amontona en la plaza pública del arraval"[135].

Las citas que más frecuentemente se referían a las fábricas de cerámica arquitectónica en Onda, en los archivos de actas municipales, aludían a denuncias de terceros, o bien de otras fábricas, por irregularidades en la manufacturación. Estas quejas solían derivarse de la ubicación urbana de las fábricas. Las causas de esta ubicación no obedecían a un capricho del fabricante; normalmente, el aprovechamiento de la acequia mayor de la villa, posibilitó la construcción de empresas cerca de una toma de agua, necesaria abundantemente para la realización de arcillas y la fabricación de

[133] *Ibidem.*

[134] *Ibidem.*

[135] *Ibídem.* Acta del 4 de agosto de 1848, A.H.M.O., p. 40.

azulejos. Así, además de aparecer denuncias por la ocupación indebida de la vía pública, fueron numerosas las que hacían referencia a la apropiación de aguas comunales de la acequia mayor.

El Acta del 19 de enero de 1849 recogía una instancia por las irregularidades del paso del agua por los huertos del camino de Valencia, hasta la huerta situada en esta calle, propiedad de Joaquina Vidal, viuda de Aramico Aguilella[136]; irregularidades debidas al uso del agua del pueblo, con fines industriales, sin permiso del consistorio. Sin duda la queja se dirigía a la fábricas de Manuel Castelló y de Vicente Peris, ésta última fundada en 1827, y ambas en la línea de circulación de la acequia mayor para aprovechar el caudal con fines industriales.

De nuevo, el 5 de agosto de 1849, se repitió la cuestión del agua, en forma de petición de permiso para la fábrica de Vicente Peris:

> "Dada cuenta de una instancia de fecha de ayer de Vicente Peris solicitando conducir el agua de la que riega la partida tras el castillo para los usos de su fábrica..."[137].

Se trataba en esta ocasión de una solicitud de legalización para la fábrica de loza y posiblemente también de azulejos de Vicente Peris. Es probable que se hubiera producido un cambio de intereses comerciales en favor de la fabricación de azulejería y loza ordinaria a la vez. De hecho, sabemos que la producción de La Campana (que es como se conoció popularmente a esta fábrica a lo largo de todo el siglo XIX y hasta la fecha) en años posteriores alternaba la producción azulejera con la de loza.

Creemos que las fábricas de loza fina comenzaron a fabricar también azulejos con lo que pasaron a denominarse de loza ordinaria, y fueron el germen de la fundación de otras empresas que ya optaron únicamente por la fabricación de cerámica arquitectónica que ofrecía un mayor rendimiento económico. Este cambio productivo no pudo realizarse

[136] *Onda, año 1849. Libro de acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 19 de enero de 1849, A.H.M.O., p. 4.

[137] *Ibidem.* Acta del 5 de agosto de 1849, p. 70.

inspirado en la fábrica del Conde de Aranda, por lo que tuvo que tomar como referente los sistemas productivos y la oferta artística que hasta entonces se había realizado predominantemente en la ciudad de Valencia. Esta hipótesis queda demostrada por los evidentes paralelismos de los motivos decorativos de la cerámica de Onda y Valencia, analizados en el capítulo III.

La respuesta del Ayuntamiento a la petición anterior se produjo el 7 de agosto de 1849, y la negativa que comportó nos hace pensar que el aprovechamiento del agua para la fabricación hasta entonces, y aún posteriormente, se hacía de forma ilegal.

> "En presencia de lo informado por la comisión encargada a causa de la petición de Vicente Peris Gálver, acuerda la corporación negar el permiso solicitado por él mismo para llevar aguas al uso de su fábrica de loza ordinaria por el mal estado que tiene el acueducto"[138].

La negativa del consistorio nos revela la escasa importancia económica y política de los fabricantes de cerámica. Años más tarde, la preponderancia de la industria azulejera en la economía de la población, y aún más su progresivo acceso al poder político local, hará cambiar notablemente la actitud del Ayuntamiento. Después de todo, en 1849, según la referencia a la industria y el comercio de Pascual Madoz, sólo se situaban en Onda "(...) tres fábricas de loza fina; 2 alfarerías; 2 telares; 2 máquinas de barniz (...)"[139].

Consignamos la aparición de una nueva fábrica en 1849. Debemos pensar que se trataba de una fábrica de loza, según atestigua Madoz en la cita anterior, pero constatamos que el cambio a la producción azulejera era inminente como lo demuestra que "en atención a estarse edificando un establecimiento fabril en la puerta de Tales hermoseara

[138] *Ibidem.* Acta del 7 de agosto de 1849, p. 71.

[139] MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* T. XII, s.e., Madrid, 1849, pp. 274-275.

mucho la entrada en la población si se derribase el lienzo de muralla que hai hasta la batería"[140]. Se trataba de la fábrica de Antonio Aguilella, que posteriormente se denominaría La Glorieta.

Si no pensamos que todas las fábricas se dedicaban exclusivamente a la producción de loza, tampoco es cierto que ésta fuera la única actividad cerámica que se desarrollaba en Onda. El 22 de septiembre de 1849[141], tenemos noticia de la existencia de una fábrica de cántaros, por considerarse rematado por el Ayuntamiento, en este día, el arriendo de la dicha cantarería a favor de Joaquín Sol y Michavila por precio de 125 reales, presentando por fiador a José Dionís y Nebot.

Las noticias sobre la fabricación cerámica en Onda continuaban insistiendo en el problema del aprovechamiento del agua pública en la fabricación de arcillas. El 15 de marzo de 1850[142] la Comisión de Obras Públicas y Agricultura practicó un reconocimiento sobre agujeros abiertos en casas para recoger el agua de las acequias para usos particulares y de las fábricas, con el fin de terminar con el abuso ilegal que suponía esta práctica. A los vecinos se les instó a tapar los agujeros "y en cuanto a la fábrica de azulejos situada a la derecha del camino que conduce a Tales, se ceñirá el dueño a tomar el agua de la acequia por el conducto construido para usos del artefacto en la cantidad que se le graden correspondiente, considerando el terreno que ocupa el edificio huerta de cereales al riego".[143]

Se hace referencia, por segunda vez a la fábrica de La Glorieta, una de las que primero se situó en el camino de Tales para aprovechar el agua proveniente de la balsa de la villa, y en línea con la acequia mayor. Pensamos que se trataba del establecimiento fabril antes citado, pues la ubicación en la muralla del pueblo no ofrece mayor duda, puesto que el

[140] *Onda, año 1847. Libro de acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 11 de mayo de 1847, A.H.M.O., s.p.

[141] *Ibidem.* Acta del 22 de septiembre de 1849, p. 87.

[142] *Onda, año 1850. Libro de acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 15 de marzo de 1850, A.H.M.O., p. 13.

[143] *Ibidem.*

camino de Tales arranca en este punto y se dirige, naturalmente, al pueblo indicado.

La cita anterior es la primera clara referencia hacia la fabricación de azulejos, desvinculada de la de loza. Se trata por tanto de la fundación de la primera fábrica dedicada exclusivamente a la producción de cerámica arquitectónica, que iniciaría un nuevo período marcado por la progresiva implantación de este tipo de fábricas.

Además, desde el año 1851 conocemos la existencia de empresas auxiliares a la fabricación de azulejos, lo cual nos garantiza la progresiva importancia del sector cerámico en la villa de Onda. Se trata de una tahona de moler barniz, propiedad de José Cubero, en una heredad de su propiedad a orillas del río Mijares[144].

[144] *Onda, año 1851. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 26 de septiembre de 1851, A.H.M.O., p. 90.

II.2.2. La industrialización de la cerámica arquitectónica de Onda. Las fábricas La Valenciana y La Palera. 1852-1876

En 1858, el uso irregular de las aguas públicas continuaba siendo común. Para evitar pérdidas de aguas públicas por parte de los dueños de fábricas, por el modo en que en el día toman las aguas de las acequias para sus usos fabriles, el Ayuntamiento les prevenía constantemente para que pidieran permiso al acequiero mayor[145].

A pesar de todo, el 31 de agosto de 1860, como consecuencia de las obras en la acequia mayor, se denunciaban junto a la fábrica "La Valenciana", tomas de agua de esta acequia, por lo que el Ayuntamiento pidió que se dejara una sola toma para usos fabriles[146]. Ésta es la primera vez que aparece en documentos municipales la fábrica La Valenciana con el nombre con que era conocida comúnmente.

Repetidamente se ha dicho que la fábrica La Valenciana fue fundada en 1857, a partir de los datos que ofrecía Bernardo Mundina cuando citó que Onda poseía tres fábricas de azulejos y loza. Sin duda una de las ya documentadas en la investigación se escapó a la redacción del historiador ondense. Sin embargo hablaba de la "renombrada Valenciana, cuyos finos y bien perfeccionados azulejos fueron premiados en la exposición de París y en la Regional de Valencia. Esta fábrica fue montada en el año 1857, en la misma casa que fue de los frailes de Portaceli, después de haber sido durante algunos años teatro público y haberla vendido al gobernador de la nación"[147].

[145] *Onda, año 1860. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 24 de agosto de 1860, A.H.M.O., p. 58.

[146] *Ibidem.* Acta del 31 de agosto de 1860, p. 60.

[147] MUNDINA MIRALLAVE, B. *Op. Cit.,* p.418-419.

Es posible que la fábrica ya existiera al menos desde el 23 de abril de 1852, cuando se manifestó por primera vez la necesidad de recomponer el camino o travesía que por detrás del castillo, desde la puerta de Castellón conducía "a la fábrica de loza del de Valencia"[148].

La fábrica se ubicaba en las proximidades de la fábrica de La Glorieta, según se desprende de la localización de este establecimiento cerca de la casa de los frailes de Portaceli, situada en la calle del Puador, que no es otra que el camino de Tales[149].

El propietario de La Valenciana era Manuel Garcés López, según atestiguó el propio Mundina, que nos permitía conocer también un fruto de la producción de la fábrica en "el pavimento del altar (de la ermita del Salvador de Onda, algunos de ellos desaparecidos, otros en el Museo del Azulejo de Onda, y los del pavimento del coro alto *in situ*) (...) de finos azulejos fabricados y regalados por el director y dueño de la fábrica de la misma villa, denominada La Valenciana, Don Manuel Garcés, el cual los pintó por su propia mano, figurando el escudo de armas de la población y varios adornos"[150].

La información de Mundina es muy importante pues nos permite certificar la condición de pintor ceramista del propietario de la empresa. Esto fue lo común en los primeros empresarios, y sólo tras la ampliación de capital necesaria con el auge fabril del fin de siglo, intervinieron accionistas ajenos a los procedimientos de producción, creando a su vez la figura del director de fábrica.

Manuel Garcés aparece como fabricante de azulejos en la lista de contribuyentes industriales de 1859[151], y como dueño de una mina de arcilla llamada "Mosaico"[152], en el camino de Artesa; aunque ya en 1858

[148] *Onda, año de 1852. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 23 de abril de 1852, A.H.M.O., p. 42.

[149] ESTALL I POLES, V. *Op. Cit.* p. 18.

[150] MUNDINA MIRALLAVE, B. *Op. Cit.,* p.415.

[151] *Boletín Oficial de la Provincia*. 18 de octubre de 1859.

[152] *Boletín Oficial de la Provincia*. 23 de noviembre de 1859.

sabemos que se le concede privilegio por una máquina para cortar y estampar azulejos[153] a Mariano Novella, quien poseía una fábrica de azulejos en Valencia, y con quien mantuvo sociedad industrial Manuel Garcés. Esta empresa, conocida como Novella y Garcés fue una de las que mayor producción y alta calidad desarrolló en Onda, y el más claro ejemplo de la similitud de la producción azulejera de entre Onda y Valencia, de la que los primeros son claros herederos.

La prosperidad que comenzaba a alcanzar la fabricación de azulejos posibilitó la realización de obras de mejora en los caminos y calles de Onda, que necesitaban soportar cierto tráfico provocado por las mercancías primarias para la fabricación y la leña para la cocción, así como las cargas de productos a la venta. Paulatinamente, el consistorio comenzaba a volcarse en obras que facilitaran la industria cerámica.

El 13 de agosto del año 1852 se pidió la tasación del camino de Tales "tomando principio en la puesta de este nombre hasta el molino llamado de barniz"[154], lo que demostraba la existencia de una nueva industria auxiliar a la cerámica, aprovechando el agua de la balsa de la villa y también la proximidad de las fábricas del casco urbano.

No obstante, el primer gran logro provocado por la necesidad de exportación de productos cerámicos fue la solicitud de construcción de una carretera suficiente a Vila-real, acaecida el 3 de septiembre de 1852[155].

Pero no sólo el Ayuntamiento hizo esfuerzos para garantizar la continuidad y el progreso de la industria, también los propios empresarios debieron de adaptarse a las normas internacionales del comercio. Uno de los condicionamientos técnicos que mayor repercusión tuvo en la fabricación de azulejos y en su posterior venta, fue la aceptación uniforme del Sistema Métrico Decimal. La correcta medición internacional de los modelos tardó en producirse, y a lo largo de casi todo el siglo fueron

[153] *Archivo de la Oficina Española de Patentes y Marcas.* Expediente nº1729, en ESTALL I POLES, V. *Op. Cit.* p. 18.

[154] *Ibidem.* Acta del 13 de agosto de 1852, p. 76.

[155] *Ibidem.* Acta del 3 de septiembre de 1852, p. 83.

constantes los intentos de cambio de los moldes con la medición valenciana. La primera vez que se intentó implantar el Sistema Métrico Decimal en Onda fue el 19 de septiembre de 1852 mediante la *Circular del Boletín Provincial* nº110 y nº111[156]. La nueva medición no se hizo efectiva hasta 1880, cuando por fin, el Ayuntamiento compró las necesarias romanas y medidas para establecer el nuevo sistema métrico[157].

La red industrial cerámica se iba tejiendo con relativa rapidez. Las industrias auxiliares no sólo se reducían a la fabricación de barnices para aquellas empresas que no eran autosuficientes; de hecho, la actividad exenta a las fábricas que más se desarrolló fue la de la extracción de arcillas. Ya se mencionaron los condicionamientos geográficos de las arcillas del término de Onda, pero éstas resultaron insuficientes ya a mediados del siglo XIX. La exploración de nuevas canteras queda demostrada por las peticiones que así figuran en las actas consistoriales:

> "Aludiendo el Ayuntamiento a dos instancias que le han dirigido José García y Gil y José Antonio Traver vecinos de Bechí acuerda concederle con todas las formalidades de la ley la extracción de arcilla para los usos de sus fábricas del cauce del río en la partida del fontanar de este término"[158].

También la extracción de leña para los hornos cerámicos se estaba convirtiendo en un trabajo adicional a la fabricación cerámica[159]. Como muestra de ello, el 31 de julio de 1857, Baltasar Dobón y Vicente Peris pidieron permiso al gobernador civil de la provincia para utilizar la

---

[156] *Ibidem.* Acta del 19 de septiembre de 1852, p. 90.

[157] *Villa de Onda. Año de 1880. Libro de Acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 9 de julio de 1880, A.H.M.O., nº0695423.

[158] *Onda, año 1853. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 30 de abril de 1853, A.H.M.O., p. 31.

[159] Los montes públicos, dependientes del Ministerio de Hacienda, estaban regulados por el Real Decreto de 26 de octubre 1855, y desde entonces correspondía a los ayuntamientos su aprovechamiento común según sus necesidades, aunque se podía reclamar la intercesión de Hacienda en peticiones excepcionales, a través del legislador pertinente. En MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Boletín Jurídico Administrativo.* López Camacho, Madrid, 1895, pp. 508-509.

leña baja del monte titulado de Montí[160]. Y el 30 de octubre del mismo año, se recibió en la casa consistorial un oficio del gobernador civil de la provincia manifestando que Baltasar Dobón y Vicente Peris habían acudido a su autoridad pidiendo permiso para extraer leña de monte bajo de este término, partida de Montí y utilizarla en la fabricación de loza. El Ayuntamiento se la negó pues la necesitaba para elaborar cal para obras públicas[161].

Las demandas de leña continuaron el 1858. El 21 de enero de este año, Baltasar Dobón, pidió a través del gobernador civil de la provincia, para el servicio de su "establecimiento fabril, seis pinos del Montí y seis álamos blancos del barranco de Matilde"[162]. El Ayuntamiento decidió negarle el permiso, y así lo notificó al gobernador el 21 de febrero[163].

Baltasar Dobón actuaba como representante de la fabricación de Vicente Peris, no tratándose en este caso de un propietario de otra fábrica.

Con el devenir del siglo, las noticias sobre manufacturas cerámicas comenzaron a ampliarse. La tasación de los locales fabriles empezaba a crear problemas de contribución, y poco a poco se hicieron más comunes las peticiones de licencias de construcción y fabricación, o las denuncias por la inexistencia de éstas.

El 22 julio de 1853 "en vista de un informe de la junta judicial, el Ayuntamiento acuerda que una comisión compuesta del agrimensor y los tasadores de tierras inscritos en la matrícula del subsidio industrial y de comercio pase a apreciar las rentas de las fincas comprendidas en las relaciones numeradas que dice la junta estar bajas de productos excepto la de los nº 7 y 17 que por las circunstancias que convienen a la fábrica de azulejos y al modo con que deben apreciarse estos establecimientos según

[160] *Onda, año 1857. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 31 de julio de 1857, A.H.M.O., p. 75.

[161] *Ibidem.* Acta del 30 de octubre de 1857, p. 104.

[162] *Onda, año 1858. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 21 de enero de 1858, A.H.M.O., pp. 5-6.

[163] *Ibidem.* Acta de 21 de febrero de 1858, p. 12.

la Real Orden de octubre de 1847 se calcula en una renta de 300 reales y en atención a no estar habitable toda la casa de Doña Francisca Emo de Oza comprendida en la relación nº 17 se la estriba en la renta de 375 reales"[164].

Es decir, en la revisión de las tasaciones de bienes inmuebles quedaban exentas ciertas fábricas de azulejos, que se habían regularizado ya con la Real Orden de octubre de 1847.

El 18 de diciembre de 1857 se volvía a insistir en una correcta tasación con una circular del señor administrador provincial de hacienda pública, donde se pedía "estado arreglado" al modelo que acompañaba el número de fincas urbanas cuyo alquiler o arrendamiento no bajaba de 500 reales, incluyendo en el mismo las fábricas y molinos harineros y de aceite, que están dentro del radio de la población[165].

La certificación de la existencia de empresas a veces nos es notificada de manera circunstancial. Así sabemos que la citada fábrica de cerámica del Arrabal continuaba activa en 1854, gracias a la instancia del 17 de septiembre de José Remolar y José Ballester pidiendo permiso para ocupar "como 12 pasos cuadrados" en la plaza del Arrabal tomando de la puerta de la fábrica que allí está situada[166]. Certificamos de nuevo, un nuevo cambio de dueño de la fábrica de Manuel Guinot, heredada por Manuel Castelló, y arrendada a José Remolar y José Ballester, al menos en el citado año de 1854.

Otro caso es el de la fábrica de Francisco Lleó, comenzada a construir en 1857, y que conocemos por las irregularidades de sus licencias, o más bien, por la inexistencia de las mismas. El 13 de noviembre de 1857 la comisión de agricultura efectuaba una denuncia "sobre una fábrica de ladrillos que sin el correspondiente permiso estaban construyendo tras el castillo en terreno público Francisco Lleó y otros. El Ayuntamiento acuerda

[164] *Onda, año 1853. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 22 de julio de 1853, A.H.M.O., p. 74.

[165] *Onda, año 1857. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 18 de diciembre de 1857, A.H.M.O., s.p.

[166] *Onda, año 1854. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 17 de septiembre de 1854, A.H.M.O., s.p.

se les prevenga dejar dicho terreno al ser y estado que tenía antes"[167]. Al parecer se trataba de una fábrica de ladrillos para la construcción y no de azulejos artísticos.

También de manera circunstancial conocemos la datación de los primeros retablos cerámicos devocionales (lamentablemente desaparecidos) realizados por empresas de Onda. El 4 de marzo de 1858 se cambió el nombre de varias calles de la población, así la calle de Arriba pasó a llamarse San Pedro por estar colocado allí el cuadro del santo, en una parte y en otro tramo, se llamó Santa Isabel, por la misma razón[168]. De la misma manera conoceremos una campaña de reforma de los balcones en el año 1878[169].

Podemos realizar una revisión de las fábricas productoras de azulejos en 1861, gracias al listado de mayores contribuyentes por las industrias fabril y manufactureras; éstos eran: Manuel Garcés, Vicente Peris y Antonio Aguilella[170] .

Los mismos fabricantes aparecían en el siguiente listado de 1865[171], y hay que esperar a 1868[172], para que, en la lista de electores de diputados a Cortes, se incluyera a Alejandro Sol Gálver, pintor ceramista, y a Joaquín Sol Michavila.

Sol Michavila fue un alfarero que aprovechó sus conocimientos como tal para dedicarse a la producción de cerámica arquitectónica, fundando la fábrica La Palera, convertida desde 1894 en El León, siendo ya propiedad de Salvador Cotanda. Fue ésta la quinta fábrica de cerámica arquitectónica establecida en Onda, junto con las de Manuel Castelló

[167] *Onda, año 1857. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 13 de noviembre de 1857, A.H.M.O., p. 109.

[168] *Onda, año 1858. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 4 de marzo de 1858, A.H.M.O., p. 16.

[169] *Libro de actas de los años 1977 y 1878.* Acta del 2 de febrero de 1878, A.H.M.O., nº 0027106.

[170] *Boletín Oficial de la Provincia.* 18 de octubre de 1861, A.H.D.C.

[171] *Boletín Oficial de la Provincia.* 25 de abril de 1865, A.H.D.C.

[172] *Boletín Oficial de la Provincia.* 13 de abril de 1868, A.H.D.C.

(antigua Guinot y futura La Esperanza), Manuel Garcés y Mariano Novella (La Valenciana), Vicente Peris (La Campana) y Antonio Aguilella (La Glorieta).

Todos ellos volvían a aparecer en el listado de mayores contribuyentes de 1877[173] y 1879[174].

Hemos asistido a través de las fuentes documentales a la implantación de una red industrial cerámica que crecería progresivamente, así como al consiguiente dominio de la economía local, al olvido de la producción de loza y a la exclusividad azulejera. El siguiente paso sería el acceso al poder político y la construcción de un sistema fabril que pudiera acceder a los mercados internacionales.

[173] *Boletín Oficial de la Provincia.* Suplemento julio de 1877, A.H.D.C.

[174] *Boletín Oficial de la Provincia.* Enero de 1879, nº85, A.H.D.C.

II.2.3. La plena industrialización. Las fábricas de El Salvador, La Esperanza, Florencio Guinot, Leandro Sansano y La Catalana. 1876-1883

Los años 1876 y 1877 fueron claves para la industria azulejera ondense. En estos dos años se produjeron cierres y traspasos de propiedad, pero sobre todo la creación de nuevas industrias, en una clara progresión de los niveles de producción y calidad.

En 1876, conocemos el cierre de la fábrica de Mariano Novella y Manuel Garcés, conocida por La Valenciana, por su petición de baja de matrícula en la Administración Económica "por cierre de su fábrica y traslado a Valencia"[175], donde contaba con otra fábrica en la calle de la Corona, nº31. La Valenciana cerraba así una etapa de producción de alta calidad premiada en la Exposición Regional de Valencia de 1867[176] por sus azulejos de imitación de mosaicos, en la Exposición Universal de París de 1867[177], con una medalla de plata por estos mismos azulejos, y en la Exposición Regional de Zaragoza de 1868[178], con el uso de escudo y medalla de plata.

Sin embargo, Mariano Novella no dejó de tener posesiones en Onda. El 3 de septiembre de 1876, Mariano Novella constaba como dueño de una tahona y molino harinero en las afueras, camino de Tales, al solicitar

[175] *Libro de acuerdos del Ayuntamiento. 1876.* Acta del 28 de febrero de 1876, A.H.M.O., s.p.

[176] *Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del Pais* (A.R.S.E.A.P.V.). 1967, C173. Patente. En el A.H.D.V. 1866, e. 10.1-69, exp. 1788.

[177] CASTRO SERRANO, J. *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867.* Valencia, 1867, p. 202.

[178] *Anuario de Castellón para 1896.* Castellón, p. 89.

la colocación de una rueda a motor en la acequia[179]. Esta petición le fue concedida el 3 de marzo de este año[180].

En 1888, continuaba conociéndose la fábrica de la calle Zaragoza por el nombre de La Valenciana, y estaba en activo, pues a ella se refería el Ayuntamiento cuando, en fecha del 17 de agosto, "acuerda la construcción de una tapadera de piedra para la trata de la acequia de la calle Zaragoza junto a la fábrica de La Valenciana"[181].

Al parecer la fábrica de Onda, funcionaba simplemente como subsidiaria de la de Valencia, pues las patentes a nombre de Mariano Novella Casanova, continuaron certificándose en 1878, con la concesión de una de ellas a una máquina para realizar azulejos uniendo piezas de barros de distintos colores[182]. De hecho, la fábrica continuó anunciándose hasta 1896 como La Valenciana, propiedad de la viuda de Mariano Novella[183], año en que fueron vendidas las instalaciones a Emilia Fuster y Sagrario[184], que se mantuvo como propietaria hasta bien entrado el siglo XX.

El mismo año del cierre de La Valenciana, 1876, conocemos la existencia de la fábrica de azulejos de Antonio Verdiá, por su solicitud de construcción del horno necesario para la cocción:

> "Por el presidente se manifestó: que Antonio Verdiá había solicitado sacar tierra del azagadón para construir un horno de fábrica, y se acuerda como lo solicita"[185].

---

[179] *Libro de acuerdos del Ayuntamiento. 1876.* Acta del 3 de septiembre de 1876, A.H.M.O., s.p.

[180] *Ibidem.* Acta del 3 de marzo de 1876, A.H.M.O., s.p.

[181] *Sin titular.* Acta del 17 de agosto de 1888, A.H.M.O., nº0392421.

[182] ESTALL I POLES, V. *Op. Cit.* p. 18.

[183] LLINÁS, C. y VILAPLANA, J. *Castellón y su provincia*. 1896. En ESTALL I POLES, *Op. Cit.* p. 19.

[184] *Villa de Onda. Provincia de Castellón. Año natural de 1896. Libro de actas de las sesiones que celebre el Ayuntamiento de esta villa durante el expresado año.* Acta del 19 de octubre de 1896, A.H.M.O., s.p.

[185] *Ibidem.* Acta del 3 de marzo de 1876, s.p.

Se trataba de una nueva empresa cerámica, El Salvador, activa hasta la guerra civil española, y situada en el Arrabal del Castillo.

El mismo año de 1876, se nos informaba del cese de funcionamiento de una tahona de barniz, propiedad de Vicente Amorós, propietario simplemente de esta industria auxiliar:

> "A la instancia de Vicente Amorós solicitando se le rebaje la contribución de una tahona de barniz por no funcionar"[186].

La problemática del agua, a la que aludíamos en páginas anteriores, nos permite identificar el cambio de propiedad en otra fábrica de azulejos, en 1877. El 23 de febrero "se dio cuenta de otra instancia presentada por Francisco Muñoz Nebot, fabricante de azulejos de esta villa, en la que solicita autorización para que reciba las aguas sobrantes de las balsas donde había hornos en dicha fabricación para regar el huerto de Miguel Prades, que está enfrente"[187]. En este caso se concedió el permiso sin más problemas. Se trataba de la fábrica de Miguel Guinot, pionera en la fabricación cerámica en Onda, y que había pertenecido hasta este año a Manuel Castelló. Francisco Muñoz Nebot desarrolló la labor de propietario y director de esta fábrica hasta 1887, en que compartió la propiedad con Ramón Castelló Sales y Antonio Castelló Sales, y bajo un nuevo nombre comercial (La Esperanza): "Antonio Castelló y Compañía se interesa verbalmente que el Ayuntamiento le fije la línea que debe seguir en la construcción del muro de la fábrica de azulejos situada en la plaza San José y recayente en la vía pública que contiene dicha plaza a las afueras de la población"[188].

Por la conservación *in situ* de su rótulo comercial en la plaza del Arrabal de San José de Onda, sabemos que La Esperanza fue premiada en

[186] *Ibidem.* Acta del 2 de junio de 1876, s.p.

[187] *Año 1977. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 23 de febrero de 1877, A.H.M.O., nº 0298370.

las Exposiciones Regionales de Zaragoza de 1881 y 1888, años en que fue propiedad de Francisco Muñoz e hijos[189], hasta su cierre, a las puertas de la guerra civil.

Volviendo a 1877, éste año y el siguiente, fueron realmente problemáticos a causa del aumento de la contribución industrial y comercial. El total de la contribución ascendió a 2914 pesetas y 75 céntimos. El dato es alto y exagerado en proporción con las industrias de la localidad. Se justificó ante la necesidad de emprender obras públicas que facilitaran la exportación de los productos y la propia fabricación de los mismos, pero algunos propietarios abandonaron la producción de las industrias el último trimestre por dejar de pagar por completo el año, si bien se impuso una matrícula adicional[190].

Pensemos que el sector industrial estaba todavía muy lejos del agrario, puesto que ocupaba tan sólo el 23,3% de la riqueza total, y sin embargo contribuía en un 37,8% al total de los impuestos[191].

Las disputas por los impuestos nos permiten conocer cuáles eran las fábricas de azulejos de más importancia y mayor producción. La fábrica de Vicente Peris Vidal, conocida por La Campana, la fábrica de Florencio Guinot Pérez, vecina de la anterior y de nueva creación, y la fábrica de Antonio Castelló Sales, llamada La Esperanza, protestaron en 1879 por tener que pagar más impuestos que el resto de fabricantes de azulejos, considerados de menor importancia. El tema se debatió en una sesión extraordinaria del consistorio el 14 de septiembre del referido año, donde quedó reflejada la instancia "(...) de Vicente Peris Vidal, Florencio Guinot

---

[188] *Provincia de Castellón. Villa de Onda. Año de 1886-1887. Libro de actas de las sesiones celebradas en el expresado año.* Acta del 7 de octubre de 1887, A.H.M.O., nº0356923.

[189] SANSANO FELIU, I. *La vida de Crist segons Ismael Mundina Gallén.* Onda, Ajuntament d'Onda, Onda, 1996.

[190] *Libro de Actas de los años 1877 y 1878.* Acta del 1 de noviembre de 1878, A.H.M.O., nº0660628.

[191] Datos aproximados a partir de las cifras de DOMÍNGUEZ, E. " La economía castellonense en los últimos 200 años". En *La Cámara Informa,* nº80, Cámara de Comercio de Castellón, Castellón, 1998, pp. 14-19.

Pérez y Antonio Castelló Sales, fabricantes de azulejos, quejándose de que los demás de la misma clase se les ha clasificado más bajos y que quieren ser iguales (...) se les contesta que las utilidades de estas otras fábricas de azulejos no pueden compararse con las de los mismos"[192].

A pesar de todo, continuaban las nuevas fundaciones. El 18 de septiembre de este mismo año de 1879 aparecía por primera vez la fábrica de Leandro Sansano Albaro, "fabricante de azulejos (sic)[193]" al pedir permiso para la construcción de una cubierta en el espacio que media hasta la pared del corral llamado de Almezque, que había enfrente de su fábrica, tras el castillo, hasta el camino y entrada de la corporación. Ubicamos así su fábrica de azulejos en la zona industrial tras el castillo, en la ladera contraria a las edificaciones del pueblo. Probablemente se trataba de la fábrica San Vicente, propiedad en 1900 de Isidoro Sansano, fecha que se tenía hasta ahora como de fundación.

Por parecidas razones conocemos la fundación de la fábrica de Ildefonso Tremoleda Planes, en 1878[194], volviendo a hacerse referencia a esta fábrica en 1880: "Dada cuenta de una instancia de Ildefonso Tremoleda, vecino de Barcelona, dueño de la fábrica de azulejos La Catalana situada a las afueras de esta villa pidiendo permiso para cercar de pared y con el tiempo edificar unas casas en el terreno de su propiedad que linda con la carretera y molino"[195].

El 26 de noviembre[196] de 1880 recibía el Ayuntamiento una nueva instancia de Tremoleda, donde éste presentaba copia de la escritura donde se demuestra su propiedad del camino antiguo de Castellón, contiguo

[192] *1879. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 14 de septiembre de 1879, A.H.M.O., nº1028080.

[193] *1879. Libro de acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 18 de septiembre de 1879, A.H.M.O., nº1028080.

[194] *Libro de Actas de los años 1877 y 1878.* Acta del 22 de febrero de 1878, A.H.M.O., s.p.

[195] *Villa de Onda. Año de 1880. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 17 de septiembre de 1880, A.H.M.O., nº0726575.

[196] *Villa de Onda. Año de 1880. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 26 de noviembre de 1880, A.H.M.O., nº0725673.

al molino llamado de Esgarra Sabates y que le vendió Bernardo Mundina, en la actual plaza de La Panderola, con lo cual su ubicación urbanística queda fuera de toda duda.

Prueba de que la fábrica de Vicente Peris Vidal también realizó obras en 1880 es la queja presentada en el Ayuntamiento, a los dependientes de esta fábrica de azulejos, por tirar los escombros a la carretera que pasa junto a la misma "sin mirar a los transeúntes que muchas veces se ven envueltos en dichos escombros"[197].

Al menos de 1881 data una empresa ladrillera propiedad de Vicente Rausell, puesto que se le citaba así en la denominación como camino vecinal, del que unía las poblaciones de Onda con la de Aioder[198].

En 1882 se vuelve a hacer mención a la fábrica de La Glorieta, empresa que, como ya sabemos estaba ubicada en la esquina del camino de Tales (posteriormente calle Zaragoza, y en la actualidad calle Cervantes) con la calle Virgen del Carmen, enfrente del antiguo abrevador de caballerías (según el acta municipal), por la necesidad del consistorio de colocar allí uno de los tres nuevos fanales que iluminarían las calles de la villa.[199]

El aumento y la diversidad de la producción eran progresivos, lo que necesariamente debió de traducirse en una apertura hacia la exportación exterior, que de hecho, no tardaría en llegar.

---

[197] *Villa de Onda. Año de 1880. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento.* Acta del 29 de octubre de 1880, A.H.M.O., nº0725673.

[198] *Onda. Año 1881. Libro de acuerdos municipales.* Acta del 14 de octubre de 1881, A.H.M.O., nº0831544.

[199] *Villa de Onda. Año 1882. Libro de acuerdos municipales.* Acta del 20 de octubre de 1882, A.H.M.O., nº0809236.

II.2.4. La apertura a la exportación. La implantación del Sistema Métrico Decimal y la mejora de las comunicaciones. 1883-1900

II.2.4.1. La primera exportación

El año 1883 fue decisivo para la industria azulejera en Onda. En primer lugar porque, aunque el Ayuntamiento de Onda había comprado las necesarias romanas y medidas para establecer el Sistema Métrico Decimal[200] en 1880, la definitiva implantación y la consiguiente obligación de uso industrial fue decretada por el Ayuntamiento el 25 de febrero del año 1883[201], y corroborada por el *Boletín Oficial de la Provincia* el 22 de junio de este mismo año[202].

En segundo lugar, porque nacía en este año el proyecto de tren a vapor entre Onda y Castellón[203], que permitiría la apertura al mar de las exportaciones cerámicas y contribuiría de un modo excepcional al desarrollo de la industria azulejera a finales del siglo XIX.

El Reglamento para la ejecución de la Ley de Pesas y Medidas[204] establecía como únicas legales las del Sistema Métrico Decimal, por lo que

[200] *Villa de Onda. Año de 1880. Libro de Acuerdos de su Ayuntamiento.* Acta del 9 de julio de 1880, A.H.M.O., nº0695423.

[201] *Villa de Onda. Año 1883. Libro de acuerdos municipales.* Acta del 25 de febrero de 1882, A.H.M.O., nº0414291.

[202] *Boletín Oficial de la Provincia*. Castellón, 1883, nº147, A.H.D.C. *Villa de Onda. Año 1883. Libro de acuerdos municipales.* Acta del 22 de junio de 1883, A.H.M.O., nº0415190.

[203] *Villa de Onda. Año 1883. Libro de acuerdos municipales.* Acta del 10 de agosto de 1883, A.H.M.O., nº0415539.

[204] El Reglamento de pesas y medidas fue reformado definitivamente el 8 de julio de 1892, sustituyendo la ley del 19 de julio de 1849. En MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Op. Cit.* pp. 578-589.

todas las mediciones basadas en el palmo valenciano debieron de adaptarse al sistema internacional. Incluso se reglamentó que en el caso de tratarse de productos comerciales, como lo era la cerámica arquitectónica, los errores de cálculo no excedieran de un centímetro por metro.

A todo aquel que usase medidas ilegales, y especialmente a los comerciantes que así lo hicieran o bien continuaran usando las medidas antiguas, no sólo se le negaba la posibilidad de un comercio exterior, sino que se le podía condenar a penas que iban de uno a diez días de arresto o a una multa de entre cinco y cincuenta pesetas, siempre y cuando no resultase una defraudación al cliente, en cuyo caso se recurriría a los tribunales de justicia ordinarios.

Por otro lado, la mejora de las comunicaciones, iniciada en 1883 con el tren de Onda al Grao de Castellón, era sólo una de las muestras de que la exportación cerámica estaba haciendo necesarias las mejoras viales que permitieran la llegada al mar.

En España, la modernización de la marina mercante no llegó hasta la Restauración. Tras la crisis provocada por la guerra de la Independencia y por la emancipación de las colonias americanas, la navegación española cayó en un profundo decaimiento por la tardía introducción de la navegación a vapor y el casco de hierro.

El período posterior a los procesos de independencia, entre 1820 y 1870 aproximadamente, en la mayoría de los países que conforman América Latina, que eran el destino mayoritario de la cerámica arquitectónica, fue enormemente decepcionante en cuanto al crecimiento económico en general, y más aún en la revitalización de las transacciones atlánticas con España.

El desmembramiento de los sistemas reguladores del período colonial y de la administración pública perturbó e incluso detuvo algunas de las corrientes comerciales internacionales, especialmente las españolas, así como las interregionales entre los ya nuevos países americanos. La política comercial española se vio substituida por la expansión comercial del Atlántico Norte, ayudando a este trasvase económico la difícil integración

de los nuevos países en la economía mundial, los repetidos golpes de estado y levantamientos militares, así como la inseguridad de los nuevos sistemas monetarios, que terminaron con los escasos conatos de modernización de la tecnología local impulsada por la Corona Española, con fines comerciales de interés ibérico.

El último tercio del siglo XIX manifestó un clima más sosegado y más fértil para las relaciones comerciales con América. Los desequilibrios políticos y económicos no cesaron, pero no se produjeron tan repetidamente. Sólo la guerra en que Chile alcanzó el mar a costa de Bolivia, y el conflicto de los nitratos con Perú, entre 1879 y 1883, perturbaron de forma clara el panorama económico americano.

Pero volviendo a la situación española, en 1858 los astilleros de la Costa de Levante casi desaparecieron por completo, incapaces de competir con los barcos de vapor. El comercio español transatlántico se desarrolló gracias a la ley del 22 de noviembre de 1868 que supuso el derecho diferencial de banderas y permitió la presencia de buques extranjeros con mercancías españolas en los puertos nacionales.[205]

En 1881 se fundó en Barcelona la Compañía Transatlántica, empresa de A. López y Cía., constituida en Santiago de Cuba por Antonio López y Patricio de Satrústegui desde 1852. De esta sociedad fue el "General Armero" primer buque de hélice español. La compañía obtuvo el monopolio de la correspondencia con Cuba, y en la década de 1880 amplió su red a América Central, Cuba, Filipinas y el Mediterráneo.

En esta época se fundaron también: la Compañía Vasco-Andaluza, de José Mª Ybarra en 1860, que transportó principalmente en el Mediterráneo; y la Compañía de Eduardo Aznar y de la Sota, y Ramón de la Sota en 1890, dedicada a la navegación de altura; mientras que los servicios transatlánticos regulares corrieron a cargo, desde 1884, de la

[205] SOBRINO, J. *Arquitectura industrial en España, 1830-1990.* Cátedra, Madrid, 1996, pp. 59-67.

empresa Pinillos, Sáez y Cía., cuyo tráfico dependía sólo del comercio antillano.[206]

Pero la industria cerámica ondense debía llegar hasta la costa para así embarcar la mercancía en alguna de estas líneas comerciales. El tranvía "La Panderola" permitía el acceso a Castellón, no obstante las mercancías debían trasladarse en los trenes de la Compañía del Norte de España (propietaria del ferrocarril costero desde Valencia a Castellón en 1860 y hasta la frontera francesa desde 1890) hasta el puerto de Valencia, debido a que Castellón no contaba con un puerto idóneo.

El Ayuntamiento de Castellón ya lo solicitó en 1865[207], y aunque no terminó de construirse hasta 1904, en 1878 ya eran más de doscientos cincuenta buques los que fondeaban en Castellón[208].

La imposibilidad de embarcar azulejos en el puerto de Castellón queda demostrada por el escaso porcentaje de exportaciones que se realizan desde el Grao. Entre 1842 y 1844 un 99,6% de las embarcaciones eran de pequeño tamaño y se dirigían a otros puertos españoles cargados con alquitrán, cobre viejo, lienzos, mantas, papel o pieles, pero no con azulejos, y aunque estos aparecen claramente antes de 1904, el porcentaje que representan aumenta muy lentamente[209].

También se embarcaban azulejos, junto con naranjas, en el puerto de Burriana, que a iniciativa de Isaacs & Jons comenzó a funcionar en 1889, aunque no fue realmente operativo hasta 1931, pues los cargamentos se realizaban en barcazas que debían de llegar hasta los buques, fondeados mar adentro.

Un hecho clarificador de la insistente revalorización del comercio valenciano, dedicado principalmente a la exportación, es la labor

[206] *Ibidem*, pp. 103-122.

[207] AAVV. *Historia de Castellón*. Prensa Valenciana, Castellón, 1992, pp. 576-577.

[208] *Ibidem*, p. 577.

[209] DOMÍNGUEZ, E. *Op. Cit.* p.15.

desempeñada a partir de la década de 1880 por el Ateneo Mercantil de Valencia, creado en 1879[210].

En 1776 se había fundado la Real Sociedad de Amigos del País Valenciano, contando entre sus objetivos las mejoras en fábricas y manufacturas, comercio, navegación y marinería, y a la que se debieron las exposiciones regionales de 1867 y del 21 de julio de 1883, donde la azulejería valenciana y especialmente de Onda comenzaron a darse a conocer de manera importante.

En 1861 se fundó, también en la ciudad de Valencia, el Ateneo Científico, Literario y Artístico, y en 1876 el Ateneo Casino-Obrero, que en 1883 organizaba un importante congreso sobre cuestiones de trabajo y capital, y en julio de 1881 la Exposición Industrial y Artística, donde la cerámica arquitectónica comercial manifiestó ya una clara tendencia exportadora.

En 1876 se constituía la Dependencia Mercantil, con el fin de defender los intereses de los dependientes de comercio, asociación que acabaría integrándose el 24 de septiembre de 1871 en el Ateneo Mercantil.

La creación del Ateneo Mercantil, que dotaba de los conocimientos necesarios a los comerciantes, facilitó especialmente el trato comercial con el continente americano. Entre las primeras cátedras del Ateneo Mercantil se encontraban la de geografía comercial y legislación mercantil, ambas introducidas desde el punto de vista exportador.

Fue el Ateneo Mercantil quien impulsó las obras del puerto de Valencia, y más concretamente la activación de las dragas "Valencia" y "España" en 1884, así como amparó la creación de la Cámara de Comercio el 17 de abril de 1886, con las secciones de comercio, industria y navegación (además de agricultura).

La obra más significativa del Ateneo Mercantil fue la Exposición Regional de Valencia de 1909, donde en el fastuoso palacio de la Industria,

[210] MARTÍ SOTO, José. *Crónica del Ateneo Mercantil (1879-1978).* Ateneo de Valencia, Valencia, 1978. pp.11-89.

de estilo modernista, la cerámica arquitectónica ocupaba un lugar destacado por su alta consideración en el extranjero.

La labor asociativa también tuvo exito en Castellón. En 1876 se constituyó la Liga de los Contribuyentes; en 1886 se estableció la sucursal del Banco de España; en 1896 nacía el Gremio de Labradores San Isidro; a finales de 1899 se autorizaba la fundación de la Cámara de Agrícola y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad; un año antes se dieron los primeros pasos para la creación de la Cámara de Comercio que se constituía oficialmente el 22 de diciembre de 1901; en 1903 el volumen comercial aconsejó trasladar la Administración principal de Aduanas al Grao de Castellón desde Vinarós, gracias a las gestiones de la Cámara de Comercio; y también en 1903 nacía la Caja de Ahorro Popular, hoy Caja Rural[211].

La manifiesta tendencia exportadora de la cerámica arquitectónica se vio reflejada en la modificación de tasas de la Real Orden del 15 de abril de 1895[212] que afectaba a las exportaciones de loza, porcelana y barro fino, refiriéndose a la cerámica arquitectónica. Según esta modificación de los aranceles, la cerámica transportada en canastas (comúnmente la loza) pagaba un 16%, mientras que la que lo realizaba en cajas o barricas, se cargaba con un 30% de renta de aduana.

A pesar de la medida anterior, se promulgaron otras medidas más favorecedoras para la exportación cerámica. Así, el Ministerio de Fomento pretendió mediante la Real Orden del 16 de septiembre de 1895[213] garantizar el legítimo origen nacional de las mercancías que como tal se presenten en los despachos de aduanas, disponiendo que en los documentos que expidan dichas aduanas sobre la circulación de las mercancías se expresasen la legitimidad de las marcas de las mismas.

Tales reformas en la legislación evidenciaban la importancia que comenzaba a adquirir la exportación de cerámica arquitectónica. Los

[211] DOMÍNGUEZ, E. *Op. Cit.* p.16.

[212] MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Op. Cit.* pp. 423.

[213] *Ibidem.* pp. 662-663.

productos cerámicos llegaron a ocupar por sí solos un grupo de la clase 1ª del arancel, distinguiendo:

> "baldosas, ladrillos, tejas, y todos los objetos de barro ordinario o fino, cocido, sin barnizar o barnizado; los azulejos, plintos, zócalos, cornisas, balaustres, capiteles y análogos, sin relieves o con ellos; la batería de cocina, tarros, damajuanas, tubos, etc., de barro ordinario; los ladrillos, baldosas, piezas para hornos de barro refractario, así como los tubos, retortas, muflas, cápsulas, crisoles, etc.; los caloríferos, chimeneas, lavabos, inodoros, sifones, filtros y demás objetos empleados en la calefacción y saneamiento de habitaciones, con esmaltes blancos y los multicolores, con filetes, estampaciones, dorados, pinturas o decoraciones; los aisladores eléctricos y los objetos de loza, barro fino, gres, porcelana, etc., en todas sus aplicaciones comunes"[214].

La exportación de cerámica arquitectónica se realizaba a "Cuba, Argentina y otras repúblicas americanas, para el norte de África, Canarias y Fernando Póo y otros países. Inglaterra es compradora de ladrillos comunes"[215]. Sin embargo, "las exportaciones son escasas para las lozas finas, ordinarias y porcelanas, y siempre muy inferiores a la importación, sobretodo en servicios de mesa y de tocador, material de saneamiento y refractario, tubería de gres, figuras y objetos artísticos etc., procedente de Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, etc., como proveedores más importantes" [216].

Las fábricas se encontraban lo suficientemente preparadas para la competencia en la exportación, como lo demuestran los catálogos comerciales de la fábrica El Progreso, viuda de Antonio Segarra, fundada en Castellón el año 1880 por Doménech, León y Puértolas, y adquirida por Antonio Segarra Llorens en 1895. Esta fábrica fundó una segunda factoría en Onda en 1910, convirtiéndose en la empresa más importante en cuanto a la producción modernista. En 1911 tuvo otra sucursal en Larache (Marruecos) y cinco almacenes de distribución en Castellón (Calles Ronda

[214] VILLEGAS, E. *Op. Cit.,* p.289.

[215] *Ibidem,* p. 288.

[216] *Ibidem.*

Mijares, Méndez Núñez, Pelayo, Gran Vía y carretera de Madrid), así como oficinas en las calles Méndez Núñez y Castelar, nº8.

Segarra Bernat obtuvo la medalla de segunda clase de la Exposición Aragonesa en 1885 y 1886; la medalla de bronce de la Exposición de Barcelona de 1888; diploma de primera clase del Concurso de Cerámica de Sevilla de 1898; la medalla de bronce de la Exposición de París de 1900; el primer premio por "paneaux" en azulejos del Certamen de Bellas Artes de 1901; la medalla de oro de la Exposición Universal de París de 1904; el grand prix de Marsella de 1904; la gran medalla de oro y diploma de primera clase de Murcia de 1904; el diploma de honor y "collaborateur" de París en 1905; y la medalla de oro de la Exposición de Buenos Aires de 1910.

Además la fábrica de Segarra Bernat se felicitaba por "haber adquirido el Gran Diploma de Honor con respecto a la fabricación de azulejos y mosaicos hidráulicos, en el concurso comercial verificado en Castellón el 28 de noviembre de 1907, viéndonos dispensados en este acto por el recto criterio del público de esta ciudad, al distinguir nuestros productos entre las muchas fábricas que existen en la localidad, pertenecientes a las mismas industrias, lo que tenemos en mucha consideración y estima, siendo nuestro orgullo el poder enseñar dicha ostentación[217]".

Desconocemos las piezas ganadoras, aunque lo que se solía premiar era el conjunto de la producción. A pesar de que la participación de las empresas en estas exposiciones era regulado por un comité formado por los propios empresarios organizadores, y se concedían los premios y medallas en relación al interés demostrado por la empresa en forma de contribución económica en la propia organización, los éxitos conseguidos en estas ferias reflejaban el deseo de alcanzar los mercados a los que se dirigían y por tanto la grandeza de la fábrica.

[217] *Fábricas de azulejos y mosaicos hidraúlicos de Viuda de Segarra. Castellón.* Catálogo, Castellón, 1911.

Los catálogos de la fábrica de Segarra Bernat iban dirigidos principalmente a México, Bolivia, Argentina y Estados Unidos, y especialmente:

> "a los señores arquitectos, ingenieros, contratistas de obras, almacenistas y proveedores de material de construcción:
>
> Dotadas estas fábricas de maquinaria moderna para la elaboración de las principales materias, estas operaciones se llevan a cabo dentro de nuestras fábricas sin mediación de personal extraño a la industria, para lo cual se han montado en ésta la molinería de barniz y tierras, principales elementos imprescindibles para obtener en la misma fabricación las materias primas tal y como exigía la clase de azulejos que se hayan de fabricar, aparte de ser ese medio uno de los que sirven para la uniformidad del azulejo, haciendo desaparecer de una vez las deficiencias que hasta ahora han dificultado grandemente las operaciones y transacciones mermadas, por no haber conseguido el encontrar azulejos en cantidad grande de la misma uniformidad y blancura.
>
> El mejor y más adecuado elogio que de los productos de esta casa se puede hacer, es la serie de años que viene trabajando sin interrupción, a satisfacción de mis numerosos clientes de España, Portugal y América.
>
> Los señores arquitectos, directores de obras, almacenistas, etc., que tengan necesidad de servir pedidos de mis productos, con destino a los mercados de Ultramar, o bien a grandes obras, deben imprescindiblemente pedir catálogos de los productos de esta su casa, con los que podrán apreciar los coloridos y dibujos de toda clase de azulejos, desde el estilo árabe, renacimiento antiguo, al último modelo más moderno"[218].

Así pues, las empresas cerámicas debían garantizar niveles de producción altos para un rápido abastecimiento de cualquier pedido, uniformes en el diseño de la cerámica arquitectónica elegida, así como variedad de estilos para la complacencia de toda la demanda.

II.2.4.2. La respuesta a la demanda

[218] *Ibidem.*

Toda esta conjunción de elementos propiciadores del comercio exterior provocó un período de expansión en el que las fábricas azulejeras comenzaron a proliferar, como se podía aventurar desde el inicio de la década de 1880.

Conocemos en el año de 1883 el funcionamiento de la fábrica de Francisco Lloscos, sita en la calle Valencia, por una denuncia de Agustín Olucha Canelles, vecino de la empresa, que dice estar recibiendo los escombros de la fábrica lindante[219].

Pero no sólo las fábricas de azulejos comenzaban a ser numerosas, sino que actividades cerámicas complementarias se iban instalando cerca de las primeras. Como ejemplo, en 1885, Vicente Ballester Roda solicitaba se lindara su fábrica de tinajas sita al lado de la balsa de la villa[220], junto a diversas fábricas azulejeras.

En 1887 certificamos la continuidad de un fabricante ya mencionado: se coloca un farol en la esquina de la fábrica de Tremoleda[221].

En 1888 la cerámica ya se había convertido en uno de los motores económicos de la villa de Onda. De este año data la primera renovación de las numeraciones de las casas y las rotulaciones de las calles, en azulejos[222], y también sabemos que en 1888, las canteras para la extracción de arcillas eran tan comunes que permitían el aprovechamiento de las piedras restantes hasta el punto de que la compra de adoquines para las calles y aceras, normalmente provenientes de las canteras de El Puig y Villavieja, se substituyeron por las de Onda[223].

El año 1889 fue sin duda el de mayor precisión en cuanto a la certificación de número, ubicación, propietarios e importancia de las

[219] *Villa de Onda. Año 1883. Libro de acuerdos municipales.* Acta del 17 de agosto de 1883, A.H.M.O., nº0415539.

[220] *Villa de Onda. Año 1885. Libro de acuerdos municipales.* Acta del 27 de febrero de 1885, A.H.M.O., nº0535491.

[221] *Província de Castellón. Villa de Onda. Año de 1886-1887. Libro de actas de las sesiones celebradas en el expresado año.* Acta del 8 de julio de 1887, A.H.M.O., nº0357569.

[222] *Sin titular.* Acta del 19 de febrero de 1888, A.H.M.O., nº0397526.

[223] *Sin titular.* Acta del 24 de febrero de 1888, A.H.M.O., nº0392827.

fábricas de azulejos en la villa de Onda. Conocemos por la copia del secretario del Ayuntamiento de Onda, la lista de electores y elegibles para cargos municipales de la Real Orden Circular de 4 de mayo de 1889[224]. Por la Real Orden, estos principales fabricantes de azulejos eran[225]:

Los hermanos Antonio y Ramón Castelló Sales eran los propietarios de la fábrica conocida por La Esperanza. Antonio, nacido el 16 de mayo de 1845 era el mayor, y el verdadero director de la empresa, puesto que su hermano Ramón, nacido el 17 de julio de 1851, no aparece en ningún otro documento relativo a la fábrica, a excepción del ya citado. Esta fábrica era de considerable importancia, pues pagaba 120 pesetas de contribución anual por su actividad, divididas entre los dos hermanos a partes iguales. La localización de la fábrica en el Arrabal de San José, nos permite saber que las casas de los propietarios estaban junto a la empresa (en el nº13 y nº15 respectivamente); casas que aún se conservan, al menos en su estructura, al igual que medio horno de cocción de tipología árabe, perteneciente a la citada fábrica, y que actualmente, se encuentra en los terrenos de carga y descarga de un comercio privado. El tercer socio era Francisco Muñoz Nebot, nacido el 23 de mayo de 1838, y domiciliado en la calle San José nº14, entre los dos anteriores, su participación era menor que la de los dos hermanos, por la que pagaba una contribución anual de 50 pesetas.

La contribución era medianamente alta si consideramos que un jornalero venía a cobrar en 1889 unas tres pesetas diarias, mientras que una mujer debía de conformarse con una, y un niño con media. Con menos de 40 céntimos se conseguía un kilo de pan blanco, un litro de leche o un kilo de jabón; y con una peseta un litro de aceite de primera calidad o un kilo de azúcar blanquilla. El total de la contribución industrial y comercial de Onda en este año ascendió a 3.240 pesetas, y por tanto, la fábrica La Esperanza de los hermanos Castelló Sales y Francisco Muñoz contribuía con un 5,2% del

[224] *Ayuntamiento de Onda. Libro de Actas de los años 1889-junio 1891.* Acta del 4 de mayo de 1889, A.H.M.O., s.p./s.nº.

[225] Vid *Diccionario onomástico* de fábricas y ceramistas.

total (170 pesetas). Considerando que las actividades industriales suponían un montante de 575 pesetas (17,74% del total) respecto a las 2.665 pesetas (82,25%) correspondientes al comercio, La Esperanza pagaba el 29,56% de toda la contribución de las industrias azulejeras[226].

Otra fábrica de considerable importancia era la de Antonio Diago Aicart, nacido el 3 de junio de 1845, y cuya vivienda particular se encontraba en el Portal de Valencia nº52, muy cerca de la fábrica. La producción de la fábrica de Diago estaba tasada en una contribución anual de 119 pesetas. Su fábrica era una antigua empresa de cántaros, fundada en 1873 por José Diago Michavila, reformada para la producción azulejera en este mismo año de 1889, y no un año después como aparece aún en el reciente estudio de Vicente Estall[227].

La fábrica de Florencio Guinot Pérez (nacido el 10 de julio de 1845), ya citada anteriormente como una de las más importantes sólo contribuía en 1889 con 40 pesetas anuales de tasación. Sin duda se trataba de una fábrica a la que la competencia había afectado de una forma evidente, decreciendo su importancia con los años. El domicilio del propietario no era, como en los casos anteriores, junto a la fábrica. Mientras él residía en la calle Zaragoza nº7, su fábrica se encontraba en el Arrabal del castillo, en una zona únicamente industrial.

Elías Peris Calatayud, nacido el 24 de febrero de 1857, era el heredero de la fábrica de La Campana. Se hizo cargo de la empresa tras la muerte de su padre en 1885, bajo el nombre de Viuda de Vicente Peris e hijos, y la dirigió hasta su asociación en 1901, con Bautista Gálver Safont. Vivía en el nuevo ensanche del pueblo, en la calle San Miguel nº14, y su empresa, pese a haber perdido cierta importancia con el tiempo y la competencia, todavía estaba tasada en una contribución de 85 pesetas anuales.

---

[226] Datos calculados a partir de las contribuciones de 1889. En *Ayuntamiento de Onda. Libro de Actas de los años 1889-junio 1891.* Acta del 4 de mayo de 1889, A.H.M.O., s.p./s.nº.

[227] ESTALL I POLES, V. *Op. Cit.* p. 28.

Leandro Sansano Alvaro, fabricante de azulejos de nueva generación respecto a la empresa anterior, era el ejemplo de la progresión rápida de una manufactura creada en el momento idóneo y con las innovaciones tecnológicas requeridas. Nacido el 13 de abril de 1853, y con domicilio social en la calle Castellón nº4, la fábrica de azulejos de Sansano Alvaro pagaba una contribución anual de 101 pesetas.

Manuel Badenes Martín, nacido el 15 de abril de 1846, poseía una fábrica de azulejos, con domicilio social en la calle Castellón nº 30, que cotizaba 30 pesetas anuales. Esta es la primera noticia de la existencia de su fábrica, que dirigió hasta 1921, situada en el Arrabal del Castillo.

Igualmente, Salvador Llorens Aguilella (nacido el 30 de mayo de 1859), era el propietario de otra fábrica de azulejos, tasada en la misma cotización que la anterior, con domicilio social en el Portal de Valencia nº31.

Los propietarios mencionados eran los que oficialmente poseían fábricas de azulejos en Onda, y que personalmente estaban domiciliados en la población. En caso de que el propietario estuviese domiciliado en otra localidad, no aparecía en este censo, aunque el lugar donde se desarrollaba la actividad económica fuera la villa de Onda. Éste es el caso, por ejemplo, de la fábrica La Catalana, propiedad de Ildefonso Tremoleda, vecino de Barcelona.

Conocemos también la identidad de fabricantes de cerámica no arquitectónica, cuya ubicación en Onda obedecía a razones de proximidad respecto a la infraestructura que la industria azulejera había creado.

Manuel Álvaro Segarra, nacido el 21 de septiembre de 1836, era un tejero con domicilio en la calle San Vicente nº12, y por cuya actividad pagaba una contribución de 14 pesetas al año.

Vicente Ballester Roda, nacido el 16 de mayo de 1853, ya citado anteriormente, poseía una alfarería de gran producción, residiendo él en la calle santa Teresa nº3. La empresa cotizaba 45 pesetas anuales de contribución.

Más pequeña era la alfarería de José Diago Aicart, nacido el 18 de octubre de 1827, ubicada en el Portal de Valencia nº48, y por la que pagaba 30 pesetas anuales. Esta fabricante es familiar de Antonio Diago, ya mencionado. Su fábrica, conocida como La Fabriqueta, sólo produjo loza, aunque de una gran calidad, continuando en activo en nuestros días.

Una consideración especial nos merece Joaquín Sol Novella, nacido el 22 de diciembre de 1827, constaba en el listado de electores y elegibles contribuyentes como alfarero, con domicilio social en el Portal de Valencia nº67. Es muy probable que su empresa cerámica se dedicara a una variedad de producción de cerámica de forma, combinada con cerámica de aplicación arquitectónica, puesto que su cotización anual por actividad económica se elevaba a la cantidad total de 100 pesetas.

Sin embargo, Enrique Sansano Álvaro, alfarero nacido el 14 de julio de 1844, y vecino del anterior (Portal de Valencia nº65), sólo cotizaba por su actividad la cantidad de 10 pesetas.

El último de los alfareros residentes en Onda, en el año 1889, era Vicente Rausell Villar, nacido el 23 de mayo de 1845, y domiciliado en la plaza del Mercado nº4, poseía una fábrica de tejas de considerable importancia, pues pagaba 80 pesetas anuales de contribución.

Además de los propios productores, una parte importante de la población eran almacenistas que se dedicaban a la compraventa de cerámica, realizando una labor autónoma de intermediarios. La calificación que merecían en el listado de electores y elegibles de 1889 es la de comerciantes, sin aportar más datos sobre los objetos que comercializaban. Entre ellos, se pudieron dedicar a esta labor, por el nivel de contribución industrial que pagaban y por la coincidencia de los apellidos con comerciantes cerámicos de actividad posterior, las siguientes personas:

Vicente Aguilella Safont, nacido el 13 del mayo de 1836, y domiciliado en la calle santa Ana nº11, poseía un comercio contribuyente en la cantidad de 47 pesetas anuales.

Agustín Albiol Nebot, con comercio en la plaza del Mercado nº24, y nacido el 17 de agosto de 1842, con una contribución de 60 pesetas anuales.

Vicente Alfonso Sol, nacido el 13 de marzo de 1836, con comercio en la calle de la Virgen del Rosario nº6, contribuyente con 60 pesetas anuales.

Cipriano Arrando Cutanda, nacido el 26 de octubre de 1855, era un intermediario de transacciones comerciales sin domicilio fiscal, y que contribuía con la cantidad de 14 pesetas anuales.

Joaquín Calzada Bosch, con fecha de nacimiento el 29 de abril de 1844, con un comercio contribuyente con la cantidad de 60 pesetas anuales, en la calle Virgen del Carmen, nº5.

Joaquín Coloma Domínguez, nacido el 9 de octubre de 1864, gestionaba una importante actividad comercial cotizante con la cantidad de 202 pesetas anuales en la plaza de San José, nº28.

Juan Cutanda Casanova, comerciante de la plaza San José nº4, nacido el 8 de marzo de 1846, pagaba como recaudación 90 pesetas al año.

En la misma plaza de San José nº5, Eliseo Feliu Martí, nacido el 17 de enero de 1860, regentaba una importante actividad comercial que contribuía anualmente con 202 pesetas. Recordemos que la plaza San José estaba organizada alrededor de la fábrica de cerámica de La Esperanza.

Fernando Ferrís Prades, nacido el 9 de octubre de 1850, poseía un comercio en la calle San Blas, con una cotización de 92 pesetas anuales.

Francisco Gaya Piñón, con un comercio en la calle Virgen del Carmen nº16, cerca de la fábrica La Glorieta, contribuía anualmente con 60 pesetas. Nació el 19 de mayo de 1855.

José Gimeno García, comerciante de la calle San Miguel nº10, nacido el 19 de mayo de 1853, contribuía con 120 pesetas al año.

Vicente Marqués Olucha, con un comercio en la calle Virgen del Pilar nº12, con fecha de nacimiento el 20 de marzo de 1856, pagaba una contribución por su actividad de 60 pesetas.

Eliseo Marqués Aguilella, comerciante de la calle San Miguel nº12, nacido el 12 de septiembre de 1849, contribuyente con 142 pesetas.

Vicente Molina Martí, comerciante de la plaza del Mercado nº12, y nacido el 17 de abril de 1852, cotizaba una contribución de 45 pesetas.

Rafael Momplet Morell, con comercio en la calle Virgen de los Ángeles nº2, nacido el 4 de mayo de 1863, contribuía con 68 pesetas anuales.

Los dos hermanos Felipe Mundina Mirallave, nacido el 18 de octubre de 1845, y con comercio en la calle Zaragoza nº9, y Enrique Mundina Mirallave, con comercio en la calle Azafona nº9, cotizaban una contribución anual de 129 y 50 pesetas respectivamente.

Francisco Olucha Aguilella, con comercio en la calle San Juan nº1, nacido el 2 de mayo de 1839, pagaba una contribución anual de 100 pesetas.

José Olucha Sales, con domicilio comercial en el Portal de Valencia nº1, y con fecha de nacimiento el 14 de julio de 1858, cotizaba como contribuyente con sólo 12 pesetas anuales.

Tampoco desarrollaba una gran actividad comercial José de Magdalena Pérez Andrés en el camino Real nº10. Había nacido el 28 de diciembre de 1818, y sólo pagaba una contribución de 20 pesetas.

Joaquín Pérez Madrid, comerciante de la calle Azafona nº35, nacido el 12 de enero de 1850, contribuía con 45 pesetas al año.

Pedro Peris Esteve, poseía un comercio en la calle Ecce Homo nº18, por el que pagaba 62 pesetas al año. Había nacido el 27 de octubre de 1832.

Isidoro Peris Lloscos, comerciante de azulejos, domiciliaba su actividad en la calle Zaragoza nº3, y pagaba por su actividad la cantidad de 60 pesetas. Nació el primer día del año de 1824.

Florencio Rochera Martí era un pequeño comerciante de la calle Virgen del Carmen nº27, nacido el 15 de septiembre de 1835, que contribuía con 25 pesetas anuales.

Manuel Gimeno Canelles, nacido el 10 de noviembre de 1828, comerciaba en la calle Trinidad nº7, con una contribución de 120 pesetas.

En 1890 se reformó el padrón de electores elegibles[228], y en él consta la actividad comercial de Julián Cálper Llanes, nacido el 4 de agosto de 1847, en la plaza del Rey Don Jaime nº8, y Joaquín Marco Esteve, nacido el 4 de febrero de 1841, en la calle santa Ana nº14, con una contribución de 60 y 120 pesetas respectivamente.

Los datos de las contribuciones nos aproximan a la realidad industrial de Onda, cada vez más monopolizada por la fabricación cerámica, pero el sector todavía disponía de espacio para crecer. Durante los años de 1889 y 1890, conocemos dos interesantes noticias que hacen referencia a la producción cerámica ondense. El 29 de noviembre de 1889[229] se efectuó una limpieza de los filtros de la balsa de la villa en las heredades de Salvador Rausell Villa y Vicente Ballester Roda, alfareros ya mencionados anteriormente; y el 21 de febrero de 1890 es la correcta datación de los números de las calles de Onda, realizados por la fábrica de Sansano. El acta de la sesión consistorial lo reflejaba claramente: "(...) así mismo quedó acordado que fabriquen los azulejos correspondientes para la numeración de los edificios de esta villa y su término, pudiendo llevarlo a efecto el fabricante Leandro Sansano Álvaro, que ha fabricado las inscripciones para los mojones"[230].

En 1891 la fábrica de Tremoleda, La Catalana, volvía a aparecer en las actas del Ayuntamiento, aunque como una simple referencia urbanística, que nos confirmaba su continuidad en la fabricación. El 10 de julio del expresado año[231] se presentó una solicitud para que la policía rural se personara junto a la línea del tranvía y a espaldas de la fábrica de

[228] S*in titular*. Padrón de electores elegibles de 1890, A.H.M.O., s.p./s.nº.

[229] S*in titular*. Acta del 29 de noviembre de 1889, A.H.M.O., s.p., nº0900514.

[230] S*in titular*. Acta del 21 de febrero de 1890, A.H.M.O., s.p., nº0236232.

[231] *Ayuntamiento de Onda. Libro de actas. Años julio de 1891 a 1894.* Acta del 10 de julio de 1891, A.H.M.O., s.p., nº0718189.

Tremoleda para inspeccionar la alineación de una acequia. El 19 de julio[232] se resolvía la construcción de la acequia a espaldas de la fábrica de Tremoleda.

La fábrica de La Glorieta, ya mencionada con anterioridad, cambió el accionariado de sus propietarios el 31 de julio de 1891[233] mediante una instancia de José Pradells Tarrazona para que se inscribiera en el amillaramiento urbano a nombre de la excelentísima Sra. doña María de la Piedad Josefa de Almunia y Rovira, don Roberto, doña María y doña Laura Polo de Bernabé y Almunia, dos quintas partes de la fábrica de azulejos situada en la calle del Carmen que poseían proindiviso. Estos propietarios no aparecían en el listado de electores de 1885 por ser residentes en Valencia, pero demuestran el acceso al accionariado de capital no relacionado previamente con la cerámica. Deducimos por tanto, que la fabricación de azulejos requería ampliaciones en su progresión económica, y que la figura del propietario cambiaba: del dueño profesional ceramista se pasó al dueño económico y se creó entonces la figura del director de fábrica.

Las noticias sobre los ceramistas ondenses comienzan a aparecer cuando la villa empezó a ordenarse urbanísticamente y eran necesarias las líneas de construcción decretadas por el Ayuntamiento para ampliar construcciones industriales. Por la proliferación de estas instancias podemos certificar que la época de expansión de la azulejería había comenzado a producirse, llegando a su mayor apogeo en los años siguientes con la irrupción del Modernismo.

El 21 de agosto de 1891[234] se realizaba una clasificación de caminos vecinales, en la que se declaraba como tal al de Betxí, considerado "de carro" por la "fábrica nueva"[235] y camino antiguo de Valencia.

[232] *Ibidem.* Acta del 19 de julio de 1891, s.p., nº0718188.

[233] *Ibidem.* Acta del 31 de julio de 1891, s.p., nº0718191.

[234] *Ibidem.* Acta del 21 de agosto de 1891, s.p., nº0717585.

[235] *Ibidem.*

El 11 de septiembre de 1891[236] Manuel Álvaro Segarra pedía la línea de construcción de fábrica de tejas.

El 16 de octubre de 1891[237] Manuel Badenes solicitaba la línea de construcción de una pared junto a su fábrica.

El 18 de marzo de 1892 Joaquín Sol Novella solicitaba la línea de construcción de su fábrica de la calle Valencia, "lindante con la que era y la fábrica de Antonio Castelló Sales"[238].

Por último, el 12 de agosto de 1892, era José Ballester Roda quien solicitaba la línea de construcción junto a su alfarería.

El 2 de septiembre de 1892[239] presentaba una solicitud Cipriano Arrando para que no se jugara a la pelota en la calle del Carmen por perjuicio de los industriales de esta calle, en la que se encontraba la fábrica de La Glorieta.

La creación de nuevas fábricas cada vez era más abundante: en 1889 la fábrica de Manuel Badenes Martín; en 1892 La Concepción de Antonio Castelló Sales; en 1894 El León, propiedad de Salvador Cotanda, y la fábrica de Bautista Martí Gálver y Compañía; y en 1896 La Ondense de Manuel Badenes Sansano.

El dominio económico de los fabricantes de azulejos debía de traducirse necesariamente en un ascenso en el plano político. En el año 1895 se produjo el acceso a la política de un industrial cerámico. Se trataba del señor Peris, propietario de la fábrica de su mismo nombre, que comenzó a proteger los intereses de estos industriales cerámicos. Su primera acción desde el gobierno municipal fue la de involucrar a otros propietarios de fábricas en las obras necesarias para el mejor funcionamiento de la industria azulejera y sus vías de comunicación para las posibles exportaciones de una producción cada vez más abundante: "A propuesta del concejal señor Peris se acordó nombrar encargado de las obras de ejecución del camino de

[236] *Ibidem.* Acta del 11 de septiembre de 1891, s.p., nº0752514.

[237] *Ibidem.* Acta del 16 de octubre de 1891, s.p., nº0815992.

[238] *Ibidem.* Acta del 18 de marzo de 1892, s.p., nº0427964, f.64.

[239] *Ibidem.* Acta del 2 de septiembre de 1892, s.p., nº0425507.

Bechí, travesía de la fábrica de Peris, a don Antonio Castelló Sales"[240]. Anteriormente, el 19 de diciembre de 1893, el Ayuntamiento de Onda había ocasionado un gran escándalo al decretarse por parte del gobernador y el Ministerio la suspensión de siete concejales, con remesa de antecedentes a los tribunales, acusados de no prestar a los intereses públicos el celo y la diligencia que las leyes exigían, "por cuya conducta no han podido menos que lastimar aquellos en perjuicio de sus convecinos. Y en que alguno de los cargos imputables á los interesados, tal como el relativo á déficit que aparece en la Caja y acaso algún otro, pudieran ser constitutivos de delito"[241]. Parece ser que los otros cinco concejales que formaban parte del consistorio no estuvieron en el pleno en que se acordaron las medidas que motivaron el correctivo y no se les suspendió. Los cargos que se determinaron fueron los de falta de distribuciones mensuales de fondos, láminas de Propios, Beneficencia e Instrucción, en poder del Ayuntamiento, así como falta de cantidades de Caja. Tal asunto provocó una profunda renovación del consistorio, de la que se aprovecharon algunos empresarios para participar en las decisiones políticas locales que anteriormente tanto habían perjudicado a fábricas como la de Peris, no permitiéndole el abastecimiento de leña para su horno.

Como muestra del giro político, el 12 de abril de 1895 se colocaba un farol en la esquina de la fábrica de Peris, "entrada de la población por Betxí" [242], y el 28 de abril[243] se ordenaba la ampliación del camino de Betxí junto a la fábrica de Peris.

El 20 de julio[244] de este mismo año se volvía a denunciar el mal estado del camino de Betxí en el punto denominado fábrica de Muñoz,

---

[240] *Villa de Onda. Província de Castellón. Año natural de 1895. Libro de actas de las sesiones que celebre el Ayuntamiento de esta villa durante el expresado año.* Acta del 1 de febrero de 1895, A.H.M.O., s.p., nº0060320, f.14, s.8.

[241] MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Op. Cit.,* p.126.

[242] *Villa de Onda. Província de Castellón. Año natural de 1895. Libro de actas de las sesiones que celebre el Ayuntamiento de esta villa durante el expresado año.* Acta del 12 de abril de 1895, A.H.M.O., s.p., nº0349529, f.40, s.22.

[243] *Ibidem.* Acta del 18 de abril de 1895, s.p., nº0276698, f.47, s.24.

[244] *Ibidem*. Acta del 20 de julio de 1895, s.p., nº0373644, f.86, s.39.

vecina a la de Peris. Finalmente, el 10 de agosto de 1895 se notificaban los gastos de trabajo en el camino de Betxí, "junto a la fábrica de Peris[245]".

La fábrica de Peris, o La Campana, continuó su producción durante todo el siglo XX, hasta 1995, recibiendo la medalla de oro en la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona, en 1892[246], por su producción de azulejo fino estilo Minton (azulejo inglés), e imitaciones de azulejos árabes, griegos, góticos y japoneses, sin descartar la producción de loza, que nunca abandonó.

El año 1896 trajo consigo una nueva innovación tecnológica, otra muesta de la nueva sensibilidad política hacia los problemas industriales: el 31 de julio[247] se presentaba la solicitud de instalación de una fábrica de fluido eléctrico con destino alumbrado y fuerza eléctrica motriz a orillas del río Mijares.

También en 1896 certificamos la existencia de la fábrica Cotanda (anteriormente Cutanda en los documentos municipales referidos) y su ubicación, como se expresaba en el acta municipal del 14 de agosto de este año, donde se citaba la "instancia presentada por el fabricante de azulejos de esta localidad don Joaquín Cotanda y compañía, en la que se solicita permiso para abrir una zanja en la cuneta derecha del camino que desde esta villa conduce a Tales, punto denominado La Cosa, en el trayecto que media desde la acequia que torna el agua de la balsa de la villa y atraviesa el referido camino, hasta la fábrica de azulejos de la razón social a que pertenece el recurrente, para colocar en dicha zanja un acueducto cubierto, de barro, y conducir por él el agua necesaria para la fabricación..."[248]. Es muy probable que sea el germen de la fábrica conocida desde 1897 como El Siglo, propiedad por aquel entonces de Miguel Piñón Castelló.

---

[245] *Ibidem*. Acta del 10 de agosto de 1895, s.p., nº0373865, f.92, s.42.

[246] CASTELLÓ TÁRREGA, J. *Heraldo de Castellón.* 28 de agosto de 1895.

[247] *Villa de Onda. Província de Castellón. Año natural de 1896. Libro de actas de las sesiones que celebre el Ayuntamiento de esta villa durante el expresado año.* Acta del 31 de julio de 1896, A.H.M.O., s.p., nº0426154, f.75, s.37.

[248] *Ibidem*. Acta del 14 de agosto de 1896, s.p., nº0426341, f.80, s.40.

El 23 de agosto de 1896 se daba respuesta afirmativa a la solicitud anterior, y se ratificaba el Ayuntamiento en la sesión del 13 de septiembre[249]. La fábrica de Cotanda se vio envuelta en una denuncia el 18 de junio de 1897[250], cuando Joaquín Cotanda Alvaro construyó una o dos escaleras para dar entrada a uno de los departamentos de la fábrica de azulejos que poseía o administraba, sita en el punto denominado "la Cosa", camino de Tales, y colocaba dos guardacantones en la puerta principal de la referida fábrica, habiendo ocupado parte de la vía pública sin permiso, infringiendo el artículo 12 de la ley municipal, y por tanto, debiendo retirarlos.

Labor del nuevo Ayuntamiento fue dar solución al problema que estaba ocasionando la creación de industrias azulejeras en la ladera del castillo contraria a la población. El consistorio decidió entonces crear una verdadera zona exclusivamente industrial. En 1897 tenemos constancia de la ampliación de la fábrica de Martí, empresa familiar dividida entre dos hermanos y un primo hermano, según conocemos por la instancia municipal del 29 de agosto de 1897, donde los "consorcios D. Bautista Martí Gálver y D. Vicente y D. Salvador Martí Dionís, fabricantes de azulejos y vecinos de esta localidad, en la que solicitan se les marque la línea que deban guardar al edificar una pared para cerrar los ámbitos de la fábrica que poseen en el sitio denominado tras el Castillo (...)"[251]. Esta fábrica se conocerá como La de Colera, luego El Águila, como se denominará hasta 1933.

A ésta fábrica anterior se unió el 27 de febrero de 1898[252] otra conocida por la instancia de José Lleó Gavaldá, Bautista Martí Dionís,

---

[249] *Ibidem*. Acta del 23 de agosto de 1896, s.p., nº0426340, f.82, s.42; y Acta del 13 de septiembre de 1896, s.p., nº0426334, f.88, s.44.

[250] *Villa de Onda. Província de Castellón. Año natural de 1897. Libro de actas de las sesiones que celebra el Ayuntamiento de esta villa durante el presente año.* Acta del 18 de julio de 1897, A.H.M.O., s.p., nº0391131, f.90, s.22.

[251] *Ibidem.* Acta del 29 de agosto de 1897, s.p., nº0453115, f.104, s.44.

[252] *Villa de Onda. Província de Castellón. Sesiones del Ayuntamiento. Año natural de 1898.* Acta del 27 de febrero de 1898, A.H.M.O., s.p., nº0180186, f.31.

Miguel Piñón Chalmeta y José García Marimón para levantar una fábrica de loza tras el castillo. Se trataba de la fábrica conocida como El Siglo, ubicada ya en el barrio del Monteblanco, alejándose de la zona industrial de la ladera del castillo. Según los anuncios de la propia empresa, su fundación data de 1897, aunque oficialmente, como vemos, se debió de retrasar el inicio de su actividad hasta el mes de febrero del año siguiente.

El 1 de julio de 1898 continuamos teniendo noticias de las obras para abastecerse de agua de la fábrica de Cotanda. Finalmente se le concedió "autorización a Joaquín Cotanda Alvaro para que construya una cañería de 120 metros prácticamente, desde la acequia, que torna las aguas de la balsa de la villa, hasta la fábrica de azulejos que se haya poseyendo a nombre propia y compañía, tomando para esto vía pública"[253].

La construcción de estas fábricas fue tan rápida, que el Ayuntamiento tuvo que crear una calle donde ubicarlas, y así, el 17 de septiembre de 1899, nacía la calle del arrabal del Castillo[254].

Fue en esta calle donde se desarrolló la actividad referente a la creación de nuevas empresas cerámicas en el año 1900.

El 5 de enero de 1900 se produjo una denuncia "(...) en la calle Arrabal del Castillo, junto a la fábrica de azulejos de Bautista Martí y Compañía se ha construido una pared por la sociedad que allí tiene su fábrica Manuel Badenes y Compañía, cuya pared se encuentra en estado ruinoso..."[255].

El 14 de enero de este mismo año por parte de "(...) los operarios de las fábricas de azulejos de las fábricas existentes en la nueva calle titulada arrabal del castillo, se habían producido quejas por el mal estado (...)"[256] de esta calle.

---

[253] *Ibidem.* Acta del 1 de julio de 1898, s.p., nº0429505, f.101.

[254] *Provincia de Castellón. Partido Nules. Villa de Onda. Año 1899. Libro de actas de las sesiones que celebra el Ayuntamiento de esta villa.* Acta del 17 de septiembre de 1899, A.H.M.O., s.p., nº0356970, f.124, s.52.

[255] *Onda. Actas del Ayuntamiento. Año 1900.* Acta del 5 de enero de 1900, A.H.M.O., s.p., nº0035383, f.9, s.2.

[256] *Ibidem.* Acta del 14 de enero de 1900, s.p., nº0035379, f.8, s.3.

Por último, con fecha de 31 de agosto de 1900[257] se presentaba la instancia por la que Isidoro Sansano Andrés proyectaba un edificio para una fábrica de azulejos en la calle arrabal del castillo, solicitando línea de construcción. Sería la última fábrica del siglo XIX en Onda. El 9 de septiembre de 1900[258] Isidoro Sansano recibía una contestación favorable a su solicitud por parte del Ayuntamiento.

Hemos asistido al dominio económico de la villa de Onda por parte de las empresas azulejeras, y hemos establecido también su progresión en el control del poder político. Resta relacionar la historia de las fábricas con la de las innovaciones técnicas y con la evolución artística de su producción, que se detalla en el capítulo siguiente.

Para terminar ofrecemos los datos para la visión de una panorámica del paisaje fabril en el cambio de siglo, basado en la consulta de los directorios de industria y de comercio publicados desde 1879 (el directorio editado por Bailly-Bailliere)[259], que constituyen una fuente importante de información aunque la mayoría de las empresas ondenses no se anunciaran hasta entrado el siglo XX.

Según los anuarios señalados a pie de página, y el estudio de Pérez Camps[260], constaban cuatro alfarerías: las de Antonio y José Diago,

---

[257] *Ibidem.* Acta del 31 de agosto de 1900, s.p., nº0100793, f.86.

[258] *Ibidem.* Acta del 9 de septiembre de 1900, s.p., nº0100791, f.88.

[259] Directorios consultados: *Directorio Valenciano.* Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos. Barcelona, 1957. *Guía Mercantil e Industrial de Valencia*. Jordá y Cia, Valencia, 1909. *Anuario General de España.* Anuarios Bailly-Bailliere e Hijos, Madrid, desde 1879 hasta 1966. *Directorio Valenciano.* Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos S.A., Barcelona, 1920. *Guía Industrial y Artística de España.* Rivadeneira, Madrid, 1931. *Guía Comercial, Industrial y Profesional de las provincias de Albacete, Ciudad Real y Valencia.* Valencia, 1920. *Guía de Exprotadores de España.* Editorial Hispanoamericana, Buenos Aires, 1931. *Anuario Comercial, Guía Nacional de la Industria y del Comercio.* Luis García Pascual, Barcelona, 1932. *Guía Industrial y Artística de Levante.* Rivadeneira, Madrid, 1933. *España en la mano. Anuario Ilustrado de la Riqueza Industrial y Artística de la Nación.* B. Álvarez y Álvarez, Madrid, 1927. Los anuarios fueron comentados y ampliados en PÉREZ CAMPS, J. "Artesanía e industria cerámica en el País Valenciano durante la primera mitad del siglo XX", *Forum Cerámico.* Nº1, Asociación de Ceramología, Agost, 1993, pp. 5-37.

[260] *Ibidem.*

que desaparecen de los anuarios en 1932, la alfarería de José Marimón, cerrada en 1910, y la de Vicente Marimón, que sólo consta en 1914.

Como fábricas de loza, sólo aparece anunciada entre 1910 y 1914, la fábrica de Elías Peris y B. Gálvez, referida en este estudio como La Campana.

Constaban como tejeros y ladrilleros ondenses anunciados en los anuarios comerciales: Manuel Agramunt en 1910; Manuel Álvaro en 1910; José Castañ desde 1910 hasta 1957; Antonio y José Diago, anunciantes también como alfareros, entre 1931 y 1933; y Antonio Franch en 1932.

Terminamos con la relación de las fábricas de azulejos (teniendo en cuenta que la apariciones más tempranas datan del anuario de 1910[261]) en el cambio de siglo, ofrecidas en el cuadro siguiente. Para una mayor claridad en la relación de fabricantes, fechas de fundación, y ubicación, adjuntamos un anexo con un diccionario de fábricas y ceramistas.

[261] *Anuario General de España.* Anuarios Bailly-Bailliere e Hijos, Madrid, 1910.

FÁBRICAS	*AÑOS EN QUE CONSTAN*
José Aguilella	Entre 1931 y 1933.
Salvador Aguilella	Entre 1927 y 1946.
Salvador Alarcón	Entre 1920 y 1933.
Bautista Alós	Entre 1910 y 1914
Viuda de Bautista Alós	1931.
Manuel Badenes y Cia.	1910.
Joaquín Badenes y Cia.	1910.
Bautista Ballester	1914.
Salvador Ballester	Entre 1932 y 1933.
Rafael Barrachina	Entre 1920 y 1933.
Jerónimo Bernat	1920.
El Bólido	1920.
El Sol, José Cabedo Aguilella	Entre 1927 y 1932.
Daniel Canelles	1927.
Vicente Canelles	Entre 1931 y 1933.
Joaquín Carceller	Entre 1931 y 1933.
Joaquín Carceller Ten	Entre 1932 y 1933.
Antonio Castañ Fasius	Entre 1932 y 1957.
Antonio Castelló	Entre 1910 y 1932.
San Antonio, de Joaquín Castelló Alfonso	Entre 1927 y 1931.
Benjamín Castelló	Entre 1910 y 1920.
La Catalana, de Castelló y Aguilella	Entre 1920 y 1931.
Joaquín Castelló	1931.
Francisco Collado	Entre 1931 y 1933.
Bautista Cotanda,	Entre 1931 y 1933.
José Cotanda	Entre 1914 y 1920.
Salvador Cotanda y Cia., La Progresiva	Entre 1910 y 1927.
Fernando Diago	1920.
Antonio Doménech Ruiz	1910.

Eloy Domínguez Veiga	Entre 1932 y 1946.
Salvador Forés	Entre 1931 y 1933.
Salvador Ferrando y Cia, El León	Entre 1910 y 1933.
José Gallén	1920.
Florencio Gaya Guinot y Cia.	Entre 1910 y 1914.
Álvaro Guinot	1914.
Salvador Guinot y Cia.	Entre 1914 y 1920.
Bautista Martí Gálvez	Entre 1910 y 1920
Viuda de Martí Gálvez	1931.
Vicente Martí	Entre 1910 y 1946.
Hijos de Vicente Martí	1957.
Joaquín Martí Castelló	Entre 1927 y 1933.
E. Martí Castelló	1933.
La Renaixensa de Juan Martí Alfonso	Entre 1927 y 1946.
Salvador Martí Alfonso	1932.
Vicente Martí Aguilella	1932.
F. Martí	1933.
El Águila, viuda de Bautista Martí	Entre 1927 y 1933.
Joaquín Meneu	1933.
Francisco Muñoz	Entre 1910 y 1914.
Muñoz y Hermanos	1920.
Joaquín Muñoz Uxó	Entre 1931 y 1933.
Navarro Taús y Cia.	Entre 1931 y 1933.
Navarro Feliu y Cia.	1920.
Joaquín Nebot	Entre 1931 y 1957.
La Ondense	Entre 1931 y 1933.
José Pallarés Ros	Entre 1931 y 1933.
Viuda de Pallarés Ros	Entre 1946 y 1957.
Elías Peris	Entre 1910 y 1920.
Viuda de Peris	Entre 1931 y 1946.
El Siglo, de Piñón y Cia.	Entre 1914 y 1933.

La Giralda de Ramón Piñón Castelló	Entre 1927 y 1932.
Hijos de Ramón Piñón	En 1946 y 1957.
José Rodríguez	Entre 1910 y 1927.
Viuda de José Rodríguez	Entre 1927 y 1933.
El Barco de Joaquín Rovira Manzanera	Entre 1927 y 1933.
Antonio Sales	1933.
Vicente Salvador	1927.
Isidoro Sansano	Entre 1910 y 1933.
Juan Bautista Segarra Bernat	Entre 1920 y 1957.
José Ten Llopis	1910.
Antonio Verdiá	Entre 1910 y 1920.
José Verdiá	1910.
La Estrella de Salvador Vicent	Entre 1927 y 1933.
José Vidal Sales	1927.
Los hijos de Justo Vilar	Los años 1932 y 1933.

Capítulo III

La evolución artística de la cerámica arquitectónica ondense en el siglo XIX

III.1. Características técnico-estilísticas de la cerámica de aplicación arquitectónica

III.1.1. Prefabricación y diversidad estilística

El análisis artístico de la cerámica del siglo XIX pasa por una valoración de los conceptos tradicionales de arte e industria.

Las fábricas de azulejos decimonónicas basaron su producción en una constante innovación tecnológica condicionante de los resultados artísticos. De hecho, la norma común a estas industrias consistió en una cada vez mayor importancia concedida a la calidad de los diseños y una consecuente disminución de la aportación manual de los operarios.

Fue pues una característica esencial de la cerámica de aplicación arquitectónica del siglo XIX lo que podríamos llamar la prefabricación en contraposición a la elaboración más artesanal de la producción cerámica. Esta prefabricación condicionó el repertorio productivo, que debía de ser lo más amplio posible, para garantizar un nivel de ventas adecuado para la supervivencia de la empresa. De lo que se trataba, al fin y al cabo, era de posibilitar la máxima consistente en que siempre se podía hallar una fábrica adecuada para asumir el reto de cualquier demanda.

Estas características aludidas fueron el resultante de un cambio de la demanda de la producción. Las manufacturas reales estaban condicionadas por un sector del mercado con alto poder adquisitivo, mientras que las fábricas azulejeras miraban en sus inicios hacia una clase burguesa cada vez más abundante y posteriormente, a un amplio y heterogéneo mercado, consumidor de un producto realizado con materias primas de bajo costo y de sorprendentes resultados en cuanto a su

durabilidad, impermeabilidad, ligereza, brillantez, versatilidad y atractivo artístico.

Podemos concretar por tanto, que si algo caracterizó a la cerámica del siglo XIX fue sin duda cierta carencia de "estilo de época", entendiendo éste como un ideal estético unitario en un marco geográfico y temporal acotado. Esto, sumado a los importantes cambios comerciales y tecnológicos y a los variados valores estéticos de la arquitectura en el siglo XIX, propició una diversificada oferta de estilos dentro de la producción cerámica, así como el convencimiento, cada vez más acusado con el devenir del siglo, de que la decoración cerámica era algo más que un valor añadido al edificio.

Si bien en la zona de producción ondense los catálogos impresos de las fábricas tardaron en aparecer, existe una prueba de esta diversidad estética y estilística de las ofertas en la participación de estas industrias azulejeras en las exposiciones regionales, nacionales e internacionales, donde la cerámica jugó un papel importante en el corpus expositivo con la principal intención de promocionar el producto.

La primera exposición con participación de cerámica fue la de Madrid de 1827. En esta exposición no concursaron empresas azulejeras de ningún tipo, pues sólo constó la participación de la fábrica de loza fina Ferrer y Monfort[262]. Sí aparecieron industrias azulejeras en la Exposición de Barcelona de 1844, aunque ninguna firma pertenecía a la todavía escasa producción ondense. La Exposición de Barcelona de 1850 constató la presencia de la empresa valenciana de Rafael González Valls, medalla de plata por sus azulejos, que volvió a concursar en la Exposición de Arte Aplicado a la Industria de la Construcción de Barcelona en 1851 y en la Exposición de Londres del mismo año. En la Exposición de Barcelona de 1860 participó la empresa cerámica Antonés, mientras que en la de Londres de 1862, fue la empresa sevillana Pickman quien acudió como representante español.

[262] PORCAR, J.L. Y OTROS. *Op. Cit.,* p.42.

Hubo que esperar a 1867 para que en la Exposición Universal de París de este año figurara una empresa ondense: se trataba de la fábrica de cerámica La Valenciana, de los señores Novella y Garcés, propietarios de una fábrica también en Valencia, cuya producción parece que fue la expuesta, y que obtuvo la medalla de Plata. Junto con esta empresa azulejera participó también la fábrica de mosaico hidráulico valenciana de Nolla[263]. El mismo año de 1867, la referida empresa La Valenciana obtuvo el uso del escudo de la sociedad, en la Exposición Regional de Valencia, por sus azulejos de imitación de mosaicos incrustados en esmalte. Al año siguiente, esta misma fábrica consiguió el uso de escudo y medalla de Plata en la Exposición Regional de Zaragoza de 1868.

No nos consta la presencia de azulejerías ondenses en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, donde, a parte de Pickman, la representación de revestimientos corrió a cargo de empresas catalanas como La Bisbal, Serradell y Molinas, Doménech y Cia, Tarrés Macià, etc. Sin embargo, empresas azulejeras de Onda como La Esperanza había sido premiada en la Exposición Regional de Zaragoza de 1881 bajo la dirección de Francisco Muñoz Nebot, y vuelta a premiar en esta misma exposición el año 1888, siendo ya propiedad de Ramón Castelló Sales, Antonio Castelló Sales y el mismo Francisco Muñoz Nebot.

La fábrica La Campana, propiedad de Elías Peris Calatayud obtuvo, en la última gran exposición del siglo XIX, la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona de 1892, la Medalla de Oro por sus azulejos expuestos, al igual que fue premiada la fábrica El León.

El producto cerámico encontraba en estas exposiciones una salida al aumento progresivo de la oferta, que asimismo solucionaba el problema del aumento demográfico traducido en continuos ensanches de los núcleos urbanos. Fue esta una época en que el producto artístico

[263] *Ibidem.*

seriado sustituyó definitivamente a la obra exclusiva, favoreciendo un carácter uniforme en la nueva arquitectura de la ciudad.

Además, la utilización del azulejo era perfecta para solucionar las nuevas normas de higiene surgidas a raíz del uso del agua corriente. A parte de la utilización generalizada del azulejo en los hospitales y demás dependencias sanitarias, los cuartos de baño y las cocinas se convirtieron en lugares de imprescindible revestimiento cerámico. No debemos tampoco dejar de lado la utilización de cerámica arquitectónica en el espacio urbano, en forma de fuentes, bancos, rotulaciones e incluso, en la incipiente publicidad urbana[264].

Si bien la adaptación a los más mínimos matices de los gustos de la demanda fue una constante estilística desde mediados del siglo XIX -cuando arranca la masiva producción azulejera ondense- las exposiciones industriales que hemos mencionado se encargaron de clarificar un tanto el campo estilístico en el que se movía la producción de cerámica arquitectónica.

Gracias a esta diversidad de oferta, la cerámica arquitectónica de Onda pudo avanzar en el uso de la trepa y la producción cada vez más industrial, hasta que, con el fin de siglo, y sin abandonar el eclecticismo de sus catálogos, se encontró en condiciones de convertirse en una de las mayores vías de representación modernista y, junto con las producciones de fábricas de Castellón, Manises y Valencia principalmente, fue capaz asimismo de asumir una sorprendente actividad exportadora de cerámica arquitectónica a Europa y sobretodo a América.

[264] Vid apartado III.1.4.

III.1.2. Combinabilidad y texturación

Debemos insistir en el condicionamiento de los materiales utilizados en cerámica a la hora de establecer campos estilísticos delimitados.

Es muy importante destacar que, aunque la paleta cerámica del siglo XIX tuvo muchas variables debido a la interacción entre el color y la textura, en la práctica no pudo ser equivalente en modo alguno a la infinita paleta gráfica o pictórica. Por un lado, la gama usual más común fue relativamente corta. Colores como el rojo, el naranja y amarillo especialmente vivos, los carmines y algunos violetas, se convirtieron en verdaderos quebraderos de cabeza para los fabricantes, que durante el siglo XIX, fracasaron en casi todos los intentos de creación de colores cerámicos de esta tonalidad.

Además hemos de tener siempre en cuenta que el color cerámico es sumamente táctil, por lo que pensar en términos gráficos acerca de la producción cerámica supone reducir las posibilidades expresivas del material cerámico. De hecho, entre el boceto y el resultado final solían producirse diferencias causadas por la mutación que suponía el fuego de la hornada; variantes basadas en la irreductabilidad de los componentes táctiles de la cerámica y de una sutil gama de tonos, en ocasiones, intraducibles a conceptos aplicables a las tintas planas.

A pesar lo dicho, no debemos desdeñar la intencionalidad del diseño previo sobre papel, aunque presentara diferencias respecto al resultado, así como las posibilidades netamente gráficas de algunas composiciones, que tuvieron también su meritoria tradición.

Otro de los condicionantes del resultado artístico de la aplicación de cerámica de revestimiento sobre una arquitectura se basa en

las posibilidades de combinabilidad del azulejo, no del todo comprensible si sólo se analiza el azulejo de una manera individual.

La posibilidad más reiterada en el siglo XIX fue la de jugar con un sólo formato y con un sólo dibujo. Pero, tanto con un sólo formato, como con varios, siempre existió la posibilidad de combinar la disposición de los azulejos rompiendo la malla del dibujo, desplazando la junta de los azulejos en alguno de los ejes más marcados, o bien realizando giros de dicho dibujo respecto a los ejes arquitectónicos, situando de esta manera los azulejos con el dibujo primero en una disposición lógica y luego boca abajo o ladeados, lo que provocaba una combinación estética totalmente diferente.

La utilización de varios formatos no era común, pues obligaba a respetar cierta tolerancia en la malla de las juntas. La combinación modular exigía dimensionar los azulejos teniendo en cuenta el espesor de las juntas, de lo contrario, los alicatados producidos entraban en contradicciones de aplicación, y una separación excesiva entre azulejos impedía la certificación de impermeabilidad y facilidad en la limpieza, características de los revestimientos cerámicos.

Lo más común era la producción de azulejos para su aplicación sin junta, lo que en términos cerámicos se conoce como “a tope”, aún ocasionando deficiencias en la absorción de las tensiones del conjunto multiestrato componente del solado o del alicatado, e incluso, desconsiderando la permisividad de reevaporación de aguas infiltradas o remanentes en capas inferiores, lo que ha ocasionado en algunos casos desperfectos de conservación.

Sí se tenían en cuenta estos detalles cuando se utilizaban piezas complementarias, con distinto formato que el azulejo, principalmente cenefas y molduras.

El modo más usual de realizar composiciones cerámicas artísticas consistía en aplicar todas las posibilidades que, a ese efecto, permitía el diseño decorativo del azulejo. La utilización de esta técnica es tan antigua como la propia fabricación de cerámica arquitectónica. En

ella se basaban las composiciones poligonales islámicas, las del período Gótico de formatos cuadrados y rectangulares, o los alíceres del siglo XVII, pasando por las combinaciones renacentistas de cuarto ornato, vigentes durante el siglo XIX y aún hoy en día.

Ni siquiera la seriación mecánica de los azulejos producidos en Onda impidió la creación de unas composiciones de fuerte impacto estético e indudable valor artístico, independientemente del proceso de industrialización.

Podríamos decir por tanto, que la tradición de la cerámica arquitectónica seriada, se basó en la adición de azulejos decorados y posicionados premeditadamente.

Durante todo el siglo XIX se fabricaron dos tipos de azulejos, respecto a su finalidad compositiva como panel, ya sea pavimental o como arrimadero. Se trataba de un tipo de azulejos para un panel rígido, cuya posición era única; y otro tipo de azulejos para la creación de un panel modulable de diversas maneras.

Este último era el caso del conocido azulejo de “mitadad”, mal llamado “mocadoret” por su composición más usual, o “cartabón”, consistente en la división bícroma de un azulejo tomando como eje de la partición su diagonal. Esta composición tuvo un gran éxito desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Las posibilidades de combinación decimonónicas se pueden dividir en: paneles seriados de despiece único, cerrados en su composición; paneles seriados ampliables para poder ser adaptados a cualquier espacio mediante la repetición de sus piezas o la adición de piezas periféricas si éstas existen en la composición; paneles seriados de piezas de uso autónomo independientes; y por último, los paneles seriados cerrados por alguno de sus lados mediante una cenefa.

En todos los casos la composición dependió de los sistemas de enlaces en el diseño y de las simetrías producidas por la propia fabricación seriada mediante estarcido o trepa, pudiendo ser ésta una simetría vertical, horizontal, o total, combinando los dos tipos.

Además, los juegos con la simetría de los diseños podían complicarse con la inversión del diseño, produciendo incluso azulejos "de izquierda" y "de derecha", desplazando los ejes a los límites laterales de cada pieza.

Todos los paneles modulables, solían desarrollar una composición regular, optativa desde el punto de vista del aplicante, pero casi siempre con un ritmo periódico repetido y limitado claramente, no como en la actualidad, cuyo diseño se concibe más como un fondo, como un paramento sin límite alguno.

No obstante, todo resultado artístico de la cerámica de aplicación arquitectónica estuvo determinado por la evidente necesidad de un soporte adecuado, es decir, como su calificativo menciona, la arquitectura que iba a ser revestida.

La versatilidad del producto cerámico, respecto a su aspecto visual era tan alta que siempre encontró un material constructivo con el que combinarse adecuadamente, incluso en relación con el entorno del soporte arquitectónico.

Aún a riesgo de parecer acientíficos en la terminología, la cerámica del siglo XIX, se puede interpretar desde una característica mediterraneidad, especialmente en cuanto a su sutil frescura y, en ocasiones, indudable sensualidad. Además, es indiscutible que un soporte arquitectónico cualquiera puede obtener una alta significación en su contexto constructivo con un mínimo de aplicación de cerámica arquitectónica, capaz de cambiar radicalmente su aspecto, otorgándole un sello específico.

La afirmación anterior, sustentable a nivel de paramento y no en un concepto global de arquitectura, se basa en el convencimiento de que la combinación de cerámica arquitectónica sobre un soporte de otro material constructivo no produce un todo unido, sino una suma de partes diferenciadas.

La obra de arte entendida en contextos de arquitectura global no nos resulta adecuada para el desarrollo de esta investigación, aunque

no debemos únicamente estudiar las cualidades artísticas de la cerámica de aplicación arquitectónica aislando totalmente la pieza del soporte, pues en ocasiones no se comprende lo uno sin lo otro.

Retomamos en este punto la problemática de la textura, unida a la combinabilidad, pues si bien los azulejos producidos en Onda durante el siglo XIX, fueron en su mayoría de textura plana, no debe de desdeñarse la capacidad de creación de una texturación determinada respecto al soporte al que iban a ir colocados.

Así pues, las posibilidades texturales de la cerámica de Onda del siglo XIX se encontraban, no tanto en la propia textura de las piezas, casi todas ellas lisas y brillantes, sino en la relación de ese brillo respecto al soporte y en la configuración de la propia malla de las juntas.

Por último, debemos mencionar como elementos fundamentales de la capacidad de combinabilidad las características propias de ciertas piezas cerámico-arquitectónicas que sí tenían un volumen predeterminado, y que actuaban en la composición final por la suma de sus propias unidades, sólo visible en la obra terminada. Hablamos de las piezas conocidas como complementarias, que caracterizaron especialmente los arrimaderos de estilo modernista, y de los azulejos biselados, que con una finalidad higiénica y sanitaria, revistieron hospitales, mingitorios o balnearios, en los últimos años del siglo XIX y ya iniciado el siglo XX.

La pieza complementaria, destinada a cerrar estética o funcionalmente una composición, no se justificó como una pieza única, como podría pasar con el azulejo, sino dentro del conjunto compositivo. Más aún cuando la pieza complementaria era un producto básicamente industrial, pues los cerramientos de revestimientos de fabricación manual se realizaban a pie de obra manipulando el objeto o mediante un pedido predeterminado por el lugar de aplicación que en escasas ocasiones se realizaba.

Por tanto, la pieza complementaria era comúnmente seriada e industrial, propia del siglo XIX, cuando se desarrolló coincidiendo con el

protagonismo de la cerámica en la arquitectura, hasta la pérdida de este protagonismo por la repetición decadente del amplio repertorio creado, tras la guerra civil de 1936.

Encontramos un gran número de formas en estas piezas complementarias, que desarrollaremos más ampliamente en el apartado III.1.3. Baste decir que se creó una pieza complementaria para cada necesidad constructiva: cubrecantos, escocias, escuadras, remates de diversa tipología, albardillas, rodapiés, bateaguas, tacos o listines.

Especial mención merecen las cenefas, por su significación en el panorama productivo del siglo XIX, así como las molduras, indispensables en la realización de arrimaderos.

También resulta necesario mencionar la producción de piezas con un alto peso ornamental añadido al funcional, del tipo de jardineras, canalones, gárgolas, bajantes, pináculos, chimeneas, remates de piñón, tejas con motivos decorativos como escamas, escudos o caballetes de remate de cumbrera, etc.

Los diseñadores de la cerámica arquitectónica se esforzaron en ofertar la mayor cantidad posible de revestimientos, además de la gran variedad decorativa para, por un lado adecuarse a cualquier posible demanda como ya se ha expuesto, pero también para producir un material capaz de servir como sistema expresivo susceptible de ser utilizado en cualquier situación y lugar. La producción cerámica estuvo, por tanto, encaminada a ser usada con la mayor flexibilidad posible.

III.1.3. Formas y medidas

La cerámica arquitectónica de Onda, en el siglo XIX, suele identificarse únicamente con la azulejería, pero pese a que esta producción es evidentemente la más numerosa, se realizaron otras piezas cerámicas con formas y medidas diferentes, especialmente a partir de la llegada del Art Nouveau Internacional.

De hecho, la morfología de la cerámica arquitectónica resultó muy variada, como ya se ha advertido en el apartado anterior. La única característica condicionante de la producción de piezas complementarias hasta los últimos años del siglo XIX fue la incapacidad de practicar un prensado en las piezas esquineras, de notable tridimensionalidad, especialmente en aquellas esquinas convexas. Por esta razón técnica las empresas productoras optaron por la realización, en escasas ocasiones, de piezas con canto romo, y la mayoría de las veces por la esmaltación de uno de los cantos a fin de poder confeccionar un esquinado bello.

Los cortes a bisel o a inglete eran de difícil realización. Con la finalidad de cuidar la calidad de la apariencia del revestimiento o el pavimento, se evitaron en toda obra, por lo que las piezas debían atender a todas las necesidades posibles de la construcción.

El azulejo fue la pieza más representativa. Su fisonomía es plana y poligonal, normalmente cuadrada, con una de las superficies de mayor área vidriada. Sus dimensiones variaron en torno al palmo valenciano (un palmo, un dedo y una línea de lado por diez líneas de grosor[265]), es decir, sobre los veintidós centímetros y medio de lado aproximadamente, hasta la regulación del Sistema Métrico Decimal, que los redujo a veinte centímetros de lado. Hoy en día se considera que debe

[265] PÉREZ GUILLÉN, I.V. *Op. Cit.* (1996) p. 16.

de exceder de los noventa centímetros cuadrados para ser considerado como tal.

La denominada cenefa define la funcionalidad de un azulejo, y no sus dimensiones. Se utilizaron en la contrahuella de las escaleras y como cerramiento de paneles o pavimentos. Podían ser azulejos, según la definición anterior, o medios, resultados de partir por la mitad la bizcocha del azulejo. Por ser esta última la medida más común, se generalizó el uso de la denominación de cenefa refiriéndose a los azulejos rectangulares de un palmo por medio palmo de lado, y con posterioridad a la regulación métrica decimal, de diez por veinte centímetros.

La cinta, cinteta o tira, utilizada en la cerámica valenciana desde finales del siglo XVIII era un azulejo rectangular de tres cuartos de palmo valenciano, es decir, de unos once centímetros por cinco centímetros de lado y uno de grosor. Se utilizó como una cenefa residual o como frontis de los revestimientos de vuelos de balcones, ofreciendo su cara barnizada al exterior.

Las demás formas y medidas corresponden ya a la etapa industrializadora posterior a 1890, cuando la diversidad fue más acentuada. En los catálogos aparecían azulejos de veinte por veinte centímetros, de diez por diez centímetros, de quince por quince centímetros, de siete y medio por quince centímetros, etc., aunque la mayor diversidad se encontraba en las denominadas piezas complementarias, fabricadas para resolver problemas arquitectónicos surgidos en el alicatado y solado, así como para separar ambientes con funciones esencialmente decorativas, formando parte del revestimiento o pavimento en todas sus consecuencias de diseño y textura.

Fueron comunes los zócalos o rodapiés, consistentes en un azulejo de veinte o quince centímetros de lado, rematado uno de ellos, el superior, como una moldura.

Para prolongar el revestimiento en los ángulos se realizaron secciones cóncavas y convexas de cinco o dos y medio centímetros de ancho, con las formas del rodapié.

Los cubrecantos eran piezas en forma de sección cilíndrica de cinco o dos y medio por veinte o quince centímetros, y su funcionalidad era, evidentemente, resguardar las esquinas y los ángulos en un revestimiento, bien entrantes o salientes, es decir, esmaltados por un lado u otro dependiendo de su funcionamiento cóncavo o convexo. Si su lado barnizado era entrante, se denominaba escocia.

El azulejo biselado era aquel que achaflanaba uno o todos sus lados, presentando las aristas superiores cortadas en ángulo ya en su fase de moldeo, siendo la medida más común la de diez por veinte centímetros. Si sólo tenía una arista redondeada se consideraba un azulejo de canto romo.

El vierteaguas o bateaguas era una pieza especial para alféizares o elementos arquitectónicos similares. Era un azulejo de formato rectangular que doblaba uno de sus lados a modo de vertiente. Sus medidas fueron variables, pero oscilaban alrededor de los diez o veinte por veinticuatro centímetros, de manera que el lado largo quedaba acortado a veinte centímetros por el efecto de la curvatura.

El ángulo a escuadra era la pieza confeccionada para salvar ángulos tridimensionales, con la forma resultante de separar tres lados colaterales de una forma cúbica. Sus medidas dependían de la pieza a la que daban continuidad en su colocación, que solía ser una escuadra de cuatro o cinco centímetros de lado.

Las mencionadas escuadras tenían la misma funcionalidad que los cubrecantos, pero su sección no resultaba semicircular sino en ángulo recto. Sus medidas oscilaban alrededor de lo cinco o dos y medio por veinte centímetros.

El abanico era una pieza de confección especial utilizada para iniciar una cubrición de un ángulo en disposición vertical con cubrecantos o como continuidad en un ángulo de una escocia. Su sección

interna era como un cubrecanto, mientras que al exterior se mostraba como una escocia curvada y más amplia en su asentamiento al suelo. Sus medidas solían ser de cinco por cinco centímetros.

Las divisiones o baquetillas eran piezas de dos y medio por quince o veinte centímetros destinadas a la separación de un diseño de revestimiento y la cenefa que lo remataba o el rodapié que lo iniciaba. Su forma era como la de un cubrecanto pero con un radio mucho menor, resultando una especie de toro plano.

Los ángulos de baquetillas eran las piezas destinadas a cubrir los ángulos cóncavos o convexos, dando continuidad a la división. Así su forma era como la de una división, curvada cóncava o convexamente, y con unas medidas de dos y medio por cinco centímetros.

La moldura era una pieza de remate superior o de división. Su forma fue muy variable, siendo las más comunes aquellas que se componían de un toro plano sobre un retranqueado plano en ángulo recto, o la combinación de una pequeña escocia y un toro, a modo de una simplificación en disposición plana de una basa columnaria. Sus medidas solían ser de cinco por veinte o quince centímetros.

Dependiendo de la fisonomía de la moldura, se realizaba también su sección doblada cóncava y convexa para los ángulos, de cinco por cinco centímetros de medida.

Una pieza utilizada con la misma función que los ángulos de las molduras fue el ángulo curvo, con forma de sección triangular de esfera, se utilizaba como ángulo de escocia o como de toro, dependiendo del lado barnizado.

Los pasamanos o medias cañas eran cubrecantos de mayor radio y medidas oscilantes entre los ocho y los dos y medio por diez o quince centímetros. Su uso podía ser el mismo que el del cubrecanto, pero se utilizaban principalmente como pasamanos de escaleras.

Los tacos eran azulejos cuadrados de pequeño tamaño, en muchas ocasiones confeccionados directamente prensando su reducido formato, en cuyo caso se conocían como olambrillas y tenían un diseño

propio e independiente, o bien cortando el azulejo de gran formato, cuando el diseño de este lo permitía, que casi siempre era cuando la decoración era completamente lisa o sólo jaspeada. Las medidas oscilaban alrededor de los diez u once centímetros por lado.

También se realizaron mediante los dos mecanismos anteriores tiras, filetes y demás secciones rectangulares de un azulejo cuadrado, pudiendo ser de medidas oscilantes entre uno o cinco por quince o veinte centímetros.

De nuevo mencionamos la producción de piezas especiales ornamentales, de muy diversa fisonomía, como jardineras, que podían ser de una sola pieza, o el resultado de la unión de azulejos, cubrecantos y ángulos, hasta lograr un macetero al que se le añadían patas en forma de garras con bolas, o simplemente de sección geométrica.

Las demás piezas eran realizadas en menor número y normalmente por fábricas especializadas en decoraciones cerámicas para la arquitectura, como las gárgolas de imitación gótica, pináculos renacentistas y barrocos, chimeneas, remates de piñón, escudos heráldicos realizados por encargo o bien de significación indefinida y sólo decorativa, o caballetes de remate de cumbrera.

III.1.4. Lugares de aplicación

III.1.4.1. Soportes

Pavimentos

Lo primero que debemos destacar es que, a excepción de determinados azulejos producidos por la fábrica La Valenciana en Onda y Valencia y que detallaremos en el apartado III.2. correspondiente a los ejemplos de producción, los azulejos destinados a los pavimentos eran los mismos que se utilizaban en los revestimientos de paramentos.

Esto conllevó, como consecuencia primera, el desgaste y la erosión que se observan en los ejemplos que se conservan de azulejos destinados al uso como pavimento; y en segundo lugar, la durabilidad de los destinados a los paramentos. Esto es debido a que los azulejos, puesto que era casi siempre desconocida su última aplicación, eran fabricados ofreciendo las máximas prestaciones posibles, sin saber si las exigencias al producto eran las requeridas para un pavimento. Por tanto existió una falta de consideración respecto a la finalidad de la aplicación, desdeñando los factores de riesgo casi totalmente, sin tener en cuenta la intensidad de la utilización a la larga, y también la posible utilización intensa pocas veces al año, como puede ocurrir con los pavimentos de las cocinas y los baños, afectados por la acción, no sólo de la erosión de las pisadas, sino de la acción de lejías o detergentes activos.

Aunque, como hemos dicho, técnicamente no existió diferenciación alguna entre revestimientos y pavimentos, iconográficamente encontramos cierta predilección hacia los azulejos con temática floral tendente a la sintetización formal y con cintas en composiciones de cuarto ornato, distribuidas en paneles simétricos alrededor de un cuadrado central.

Fachadas

Las fachadas se revistieron total o parcialmente de cerámica arquitectónica de una forma cotidiana con la llegada del Art Nouveau Internacional. De nuevo hemos de constatar que no se trataba de azulejos fabricados especialmente con esta finalidad, aunque los hubo, sino de una parte de la producción normal que ha soportado con dignidad el paso del tiempo.

La pieza cerámica más recurrente fue la cenefa o el azulejo actuando a modo de cenefa, bajo el alero de la fachada o separando la línea de demarcación de las distintas alturas. A la cenefa hay que añadir piezas complementarias volumétricas de más escasa utilización.

Una mención especial merecen los sotobalcones, decorados con azulejos que a la vez hacían de soporte a la capa de argamasa del suelo. Su difícil sustitución ha posibilitado la conservación de numerosos balcones, convertidos en testimonio de lo que fueron los pavimentos, mayoritariamente restituidos por el cambio del gusto o por el excesivo desgaste que habían sufrido.

Cubiertas

El revestimiento de azulejos para cubiertas no fue muy usual. La cantidad de juntas que requería este cubrimiento provocaba una facilidad de penetración del agua, a no ser que se acentuara la pendiente para evacuar con rapidez la escorrentía.

Por tanto, la pendiente tenía de ser mayor cuanto más peligro hubiera de penetración acuosa, y en este sentido la teja árabe permitía su utilización eficiente a partir de 30º de inclinación, y la teja plana, tan sólo a partir de 15º.

Aunque el azulejo fue siempre utilizado para el cerramiento de cubiertas, la fabricación de tejas, siempre paralela en Onda en el siglo XIX a la de azulejos por el aprovechamiento de las infraestructuras

fabriles, fue destinada a cubrir las necesidades del cubrimiento de la construcción.

III.1.4.2. Espacios domésticos

Las entradas de las viviendas: los arrimaderos

Básicamente se trata de una composición de interior, especialmente los producidos en Onda durante la última década del siglo XIX. Ya utilizado desde la época islámica, como lo demuestran numerosos ejemplos conservados -como los zócalos de La Alhambra- su impulso definitivo surgió en los últimos años del siglo XIX, a pesar de la importancia que siempre se ha concedido a las composiciones de época renacentista y barroca.

Durante casi todo el siglo XIX la tradición de los arrimaderos decayó de forma considerable. Sólo destacan algunas decoraciones de simples orlas florales o grecas enmarcando algunas escenas aisladas, recuerdo de las grandes composiciones figuradas barrocas, y revestimientos formados por azulejos independientes, sin formar dibujos compartidos, con el motivo de una pequeña flor o ramito, que cada vez con mayor asiduidad se encontraba repetido de forma mecánica.

La consolidación de la fabricación de arrimaderos se produjo con la irrupción del Art Nouveau Internacional en la última década del siglo XIX. El uso de la técnica de la trepa posibilitó una producción homogénea, al servicio de la calidad de los diseños, que posicionó a la fabricación de Onda en un lugar privilegiado incluso para la exportación, especialmente a tierras americanas.

El arrimadero de Onda, similar en composición al de Manises, que retomaba con fuerza la tradición ceramista casi interrumpida en el siglo XVIII, se formaba a partir de un rodapié, la mayoría de las veces

liso; el panel propiamente dicho, normalmente fajado por cenefas bajo el remate superior, e incluso sobre el rodapié; y el remate mencionado.

El remate era tradicionalmente volumétrico, pudiéndolo ser también el rodapié, aunque éste normalmente era sólo un azulejo liso de formato igual a los del panel, para no desvirtuar las juntas verticales de la composición. En cuanto al primero, se componía de una moldura curvada.

La altura de estos arrimaderos era de un metro y veinte centímetros, pudiendo llegar al metro y medio. Esta altura venía determinada por el disimulo de las manchas de humedad de la planta baja de las casas, garantizando la guarnición de las paredes con un revestimiento limpio, indesgastable y de escaso mantenimiento.

Las cocinas

Era común el alicatado de las paredes de las cocinas, incluso prescindiendo del rodapié. La razón de este uso era evidente: la facilidad de la limpieza en cuanto a la impenetrabilidad de las grasas, por lo que se cuidaba especialmente las juntas "a tope".

La altura era variable, no llegando en todas las ocasiones hasta el techo. Comúnmente se solucionaba la altura, e incluso la selección de espacios revestidos, en función de salvaguardar la pared de cualquier salpicadura que la manchara, con especial atención al vapor y el calor de la zona de fogones.

En el caso en que la cubrición no llegara al techo, se remataba el alicatado con una moldura volumétrica que incluso proporcionaba un borde saliente protector respecto a la pared, además de completar el cerramiento estético de la composición.

Otros lugares de aplicación de la cerámica arquitectónica fueron las encimeras, puesto que la cerámica solucionaba el problema del calor ocasionado al cocinar sobre otro tipo de material, al tratarse de revestimientos confeccionados a unos 900 grados centígrados.

También en los bancos de la cocina se utilizaron azulejos, aunque era extraño el uso de una decoración en estas zonas, a no ser por el uso a finales del siglo XIX de cubrecantos y escuadras para el acabado de las esquinas y su mejor protección.

Iconográficamente se recurrió a azulejos sueltos representando manjares o utensilios culinarios, simplificando una tradición dieciochesca tendente al naturalismo, pero lo más común es que se utilizaran los mismos azulejos del pavimento, preferentemente los azulejos con motivos de flores sueltas.

Los baños

En los baños, la utilización de cerámica también se debía a razones de funcionalidad. Las prestaciones de estanqueidad absoluta y acabado brillante hacían de la cerámica el producto ideal para los aseos, naturalmente cuando éstos se generalizaron en forma de habitación independiente en todas las casas.

Los desniveles en el pavimento, ocasionados por la ubicación de duchas o bañeras, provocaban que el azulejo se transformara en escalones o muretes, con la consiguiente utilización de piezas complementarias o biselados.

Es lógico que el pavimento de los baños suela ser el más desgastado, por la continua limpieza y por la acción abrasiva que las partículas sólidas de la suciedad ejercen sobre él. Además, el baño es la zona más expuesta, en todas las casas, a la acción cáustica de los detergentes utilizados para su limpieza y desinfección.

Otras estancias interiores

El mayor uso de los materiales cerámicos en el siglo XIX se hizo en los baños y las cocinas. Pocas fueron las habitaciones que se revistieron a excepción de las mencionadas, y cuando esto ocurría, se trataba de revestimientos de arrimadero como los de las entradas de las casas, ya mencionados.

Dejando a un lado los pavimentos, ya analizados, sólo encontramos algunos lugares de aplicación excepcional en estancias interiores comunes. Nos referimos a la utilización de cenefas para cubrir interiormente las entrevigas de las cubiertas, así como el revestimiento de rodapié sin conformar arrimadero, en las paredes de estas estancias.

El rodapié solía realizarse con un azulejo liso a juego con el pavimento. En casos de mayor riqueza decorativa y cuando el diseño del pavimento estaba conformado por dibujos individuales, se utilizaba el mismo azulejo del suelo, o bien entero o bien partido a pie de obra como cenefa. En otros casos era una cenefa de diseño especial para el rodapié la que se usaba como recubrimiento.

La utilización de azulejos para realizar estantes en los interiores de los armarios empotrados y alacenas fue común, pero para tal fin sólo se solían destinar sobrantes de otros recubrimientos, piezas defectuosas, o como mucho, azulejos lisos.

Lugares comunitarios y patios particulares

Los vestíbulos, patios interiores, pasillos comunitarios y escaleras fueron espacios tradicionalmente decorados con revestimiento cerámico. Las razones eran estéticas pero también de durabilidad y falta de mantenimiento.

Las escaleras se solían revestir con los mismos azulejos de "a palmo", es decir, de alrededor de 21 centímetros de lado, utilizados también en los vuelos de los balcones y los alféizares de las ventanas, a pesar de provocar con ello la necesidad de cortar a pie de obra los azulejos, o bien realizar peldaños altos. La progresiva industrialización de la cerámica arquitectónica propició la invención de azulejos apaisados, especialmente fabricados para los frontis de los peldaños, con una decoración igual a la de las cenefas de los arrimaderos.

III.1.4.3. Espacios públicos

Mobiliario urbano

El revestimiento cerámico de mobiliario exterior en las ciudades caminó asociado a las grandes tipologías urbanas del siglo XIX, ordenadas a través de parques, jardines y grandes avenidas.

Debemos de nuevo hacer referencia a la masiva utilización de revestimientos cerámicos en época modernista, pero también es cierto que durante todo el siglo XIX se revistieron algunos bancos e incluso fuentes, maceteros y pináculos, con una función netamente ornamental.

La rotulación de las calles y la numeración de las casas fueron realizadas con azulejos desde una época temprana y se generalizaron a partir de la década de 1880, por obvias razones de durabilidad y resistencia exterior a las inclemencias del tiempo. Muchas de éstas todavía se conservan en numerosos municipios, y evidentemente en Onda, desde donde se exportaron incluso fuera del área valenciana.

Espacios sacros

Mención especial merecen las placas de cementerio para los frontis de los nichos mortuorios. Se trata de una tradición iniciada en el siglo XVIII, especialmente popular en la segunda mitad del siglo XIX.

Evidentemente, no eran piezas seriadas, sino que se confeccionaban por encargo, por lo que su decoración iconográfica resultaba personalizada en forma de cruces, ángeles, el santo o la virgen que daba nombre al difunto, flores u otras iconografías de simbología vanital.

Estas imágenes se acompañaban con la inscripción del nombre del difunto, edad y fecha del óbito, así como recuerdos de parientes, causas de la muerte o jaculatorias.

Aparecía también una variedad, en ocasiones seriada en el formato de un azulejo, con las almas del purgatorio representadas entre

llamas, con la finalidad de recaudar sufragios para las estas almas, por lo que también podían llevar lemas escritos que contribuyeran a tal efecto.

Otro espacio sacro de aplicación cerámica fueron los retablos devocionales callejeros y las estaciones de los calvarios.

Al igual que con las placas de cementerio, estas obras sólo dependían de las fábricas para su cocción, siendo mayoritariamente confeccionadas por pintores ceramistas independientes. Es evidente que estos ceramistas proliferaban más allá donde existía una industria aprovechable para sus creaciones, pero la gran popularidad de los paneles devocionales valencianos en época barroca hizo que estas series continuaran vinculadas a las fábricas valencianas, produciéndose una especie de cisma entre la cerámica seriada industrializada y un arte más artesano e individual, al igual que ocurría con las estaciones de los calvarios, ligadas a la tradición pictórica manual de los centros productores de loza de Manises, Valencia, y sobretodo, Alcora.

III.2. Los modelos ornamentales valencianos en la cerámica arquitectónica de Onda

La cerámica arquitectónica de Onda no puede comprenderse sin conocer el desarrollo ornamental de la producida en Valencia. Son estos repertorios los que heredó la fabricación ondense, en lo que supuso un simple cambio geográfico de producción, sin rupturas evolutivas en la tradición decorativa anterior.

Desde el siglo XVI, en que los avances de la policromía de la cerámica napolitana y florentina, así como un renovado repertorio ornamental renacentista, habían provocado una crisis en la hegemonía cerámica monócroma de Manises, la cerámica arquitectónica seriada se había convertido en una producción únicamente de la ciudad de Valencia[266].

El hundimiento de Manises como centro cerámico fue impresionante, pues incluso se tuvo que recurrir a la importación de cerámica arquitectónica sevillana y talaverana. Fueron ceramistas de estas zonas productoras, conocedores ya de las nuevas técnicas y repertorios, los que comenzaron a convertir a la ciudad de Valencia en uno de los centros fabricantes de cerámica seriada más importantes de Europa.

Comenzó entonces una época marcada por la vinculación de la cerámica arquitectónica valenciana respecto a la cerámica sevillana y talaverana. En todo caso, se trató de un período que llegó hasta mediados del siglo XVII, caracterizado por la repetición de un breve repertorio ornamental formado casi en su totalidad por modelos procedentes de

[266] Véanse las catalogaciones sobre cerámica arquitectónica valenciana: PÉREZ GUILLÉN, I V., *Op. Cit.* (1991) y PÉREZ GUILLÉN, I. V. *Op. Cit.* (1996).

Italia que se paseaban entre el serlianismo y sus variantes tardorrenacentistas y manieristas.

La vinculación ornamental de la que hablamos se comprende mejor si entendemos el carácter de homogeneidad de motivos decorativos que imprimió la publicación y sus numerosas reediciones, del tratado de Serlio[267], de donde se tomaron las puntas de diamante, los trenzados clásicos, las ovas y puntas, los jaspes, las ondas, etc.

Estas formas continuaron vigentes durante la segunda mitad del siglo XVII, hasta la década de 1720, en lo que podríamos denominar la pervivencia de los modelos serlianos en un movimiento tardomanierista de clara dependencia catalana.

Se trató de una cerámica de colores planos, homogeneidad cromática, fondos oscuros y corto repertorio ornamental, basado en la repetición de cartílagos recortados y enroscados, trenzados geometrizados, la punta de diamante o clavo, híbridos fitomorfos, flecos con acantos, cardos aspados, estrellas poligonales de ocho puntas y diagonales mixtilíneas.

Desde la década de 1560 la cerámica valenciana había iniciado un descenso cuantitativo y cualitativo de la producción cerámica hasta llegar a la segunda década del siglo XVII, en que la crisis desencadenada por la expulsión de los moriscos en 1611, provocó la casi total desaparición de las manufacturas cerámicas valencianas.

La falta de fabricación de cerámica propia permitió la llegada de cerámica de Cataluña y, probablemente, también de ceramistas catalanes, lo que explicaría la influencia aludida y el drástico giro de los repertorios ornamentales producidos a partir de 1640.

En los años posteriores a 1640 el repertorio ornamental continuó vinculado a formas manieristas, representadas por un universo de enrollamientos y cartelas, pero desde 1660 ya se apreciaba el cambio

[267] SERLIO, S., *Tercero y Quarto Libro de Architectura.* Juan de Ayala, tr. Francisco de Villalpando, Toledo, 1552, edic. Valencia, 1977.

hacia la ornamentación barroca: veneras, angelotes, cornucopias, cintas, aves y flores.

De nuevo una crisis exógena afectó al mercado cerámico. La guerra de Sucesión, tristemente culminada para los intereses valencianos en la batalla de Almansa de 1707, paralizó la producción de cerámica arquitectónica seriada durante más de veinte años.

Sólo la recuperación económica a partir del fin de la peste de Marsella en 1721, permitió el inicio de la renovación estilística de la cerámica valenciana, dentro del marco de expansión comercial, sobretodo textil. Es necesario incidir en que el espectacular desarrollo comercial producido entre 1720 y 1740 estuvo estrechamente ligado al cambio ornamental e incluso fabril de la cerámica, pues fue este desarrollo el que posibilitó el establecimiento de artistas extranjeros, principalmente genoveses y franceses, en tierras valencianas.

La edad de oro de la cerámica valenciana debemos datarla a partir de 1730, años en que se creó un repertorio ornamental propio, que se correspondía con la proliferación de las formas netamente barrocas, llenas de originalidad y de gran calidad. Cesó entonces la influencia catalana hasta el punto de invertirse la corriente influenciadora.

Además, en torno a estos años se puede datar el cambio drástico de formato de la producción de cerámica arquitectónica, que amplió el tamaño de las piezas de entre once centímetros y medio y trece centímetros y medio, a los veintidós centímetros y medio por lado que alcanzó el azulejo hasta la llegada de la regulación del Sistema Métrico Decimal.

También resultó característico el enriquecimiento de la policromía con tonos morados, verdes y azules turquesa; así como el incipiente naturalismo barroco frente a las esquematización precedente, la incorporación de elementos ornamentales cultos, la influencia de la decoración textil y el auge de los motivos de ramos florales.

Pese a todo, continuó tratándose de un repertorio escaso, compuesto por cartelas con enrollamientos, cardos en molinillo o

diagonales, acantos de perfil y convergentes, clavellinas, coronas cuarteadas en molinillo, ramos de flores, granadas, espigas, uvas eucarísticas, círculos cuarteados, rosetas con hojas y con ramos de flores, bandas mixtilíneas, cenefas de zarcillos, floreros, etc.

Pérez Guillén[268] distingue los siguientes tipos de decoración en la cerámica arquitectónica valenciana de esta época:

Entre las piezas de cambio de formato destacaron los cardos diagonales; los temas con cuatro ejes expresos; los girasoles; los círculos cuarteados; las cenefas con zarcillos y acantos; y los trenzados de acantos.

Como bandas polícromas aparecieron las de cambio de formato; las cenefas con bandas las bandas mixtilíneas con ramos de tulipanes; las bandas con ranúnculos; las bandas con manojos frutales; los cuernos de la abundancia; las bandas con girasoles cuarteados; las bandas perforadas; los azulejos con bandas y rueda central; los azulejos con bandas con ramos y lazos; los azulejos con bandas partidas; las bandas curvas; y los azulejos con bandas complejas.

Los azulejos con veneras podían ser con venera central, de cenefa, o con venera residual.

Entre los azulejos con mascarón destacaron las decoraciones de cenefas de máscaras, frutos y aves, las de carátula partida, las de ramos frutales y cintas, y los azulejos de cuarto con cintas azules.

Otra serie ornamental la constituyeron todas las variantes de floreros, así como los ramos cuarteados, y la de retículas en "S", ya fueran perpendiculares o diagonales.

Los azulejos seriados con aves podían ser cenefas de piezas de pequeño formato, azulejos de pequeño formato, azulejos de formato grande con bandas polícromas, conchas y floreros, o pájaros con cestillos y enlaces esquinares.

[268] PÉREZ GULLÉN, I.V., *Op. Cit.* (1996), pp. 92-143.

El tema ornamental de los ramos florales constituyó un grupo amplio formado por ornamentaciones de ranúnculos centrales, azulejos con ramos frutales de pequeño o gran formato, azulejos con granadas, y azulejos con estrellas octogonales.

Los azulejos con enlaces esquinares podían estar ornamentados con rosetas, "pometes", hojas partidas, junquillos cruzados, prímulas, granadas, flores con estambres, pequeños ramos foliares, estrellas cuarteadas, conos y bolas, o cerezas.

Por último apareció una serie de ornamentación de cestillos con flores y frutos, complementados con decoraciones de jaspeados, bandas polícromas y rocallas

El despegue barroco de la azulejería valenciana llegó a su máximo esplendor con la pronta incorporación de los diseños Rococó, cuya fuerza cromática y originalidad vanguardista, permitió la exportación de la cerámica seriada a zonas tradicionalmente productoras como Holanda, Portugal o el resto de España.

Fue un período regido por la irrupción de la rocalla, especialmente a partir de 1760, aunque los repertorios ornamentales fueran muy anteriores[269].

Aunque la década de 1780 supuso un cambio estético evidente en las producciones cerámicas valencianas, las manufacturas continuaron realizando una cerámica de indudable calidad. La extinción de la rocalla

[269] El repertorio ornamental de Watteau y Boucher se edita en 1727, el de Watteu y G. Huquier en 1730, los dibujos de Jacques de Jalone y Jean Baptiste Guelard en 1733, las series ornamentales de G. Huquier y P. V. Aveline en 1735, y los bocetos de Jean Mondon el Joven en 1736. Ya en la década de 1740 se publicaron los repertorios ornamentales de P. E. Babel (1740), F. de Cuvilliés y C. A. Lespilliez (1740), A. Peyrotte y G. Huquier (entre 1740 y 1750), Boucher y Conchin el Joven (1745), los dibujos de J. S. Klauber y G. B. Göz (sobre 1745), o los de G. P. Rugendas el Joven, C. Füer, J. G. Haid, y J. A. Stockmann (antes de 1750). Mientras, en Valencia, excepto dibujos aislados, hay que esperar a los audaces dibujos para orfebrería de R. Llánsol (1760), C. Pino (1762), J. López (1762), M. Joan (1762), J. B. Viñeta (1763), M. Andrés (1763), A. Romero (1764) o P. Balero (1771), o a las excepcionales obras de Ignacio Vergara, Hipolito Rovira y Luis Domingo, coincidentes en el proyecto de construcción del palacio del Marqués de Dos Aguas planteado ya en 1740. En BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII.* Labor, Barcelona, s.d.

permitió la llegada de formas más pausadas y de composiciones más acordes con la seriación y la igualación de los diseños por piezas, de manera que la mecanización de la fabricación cerámica fuera posible.

Se trataba de una ornamentación de meandros y acantos, pero sobretodo de una atemperación de la asimetría que distinguía de los periodos precedentes al gusto academicista.

Realmente fueron las innovaciones tecnológicas las que marcaron el principio del fin de la cerámica arquitectónica valenciana, traducidas en la fuerte competencia de las fábricas, principalmente de Onda.

El asentamiento del estilo pompeyano, con el afinamiento y ligereza de motivos que conllevaba, o la total simetría de sus composiciones, a partir de la década de 1790, fue providencial para la progresión de la seriación de la producción cerámica.

Las fábricas valencianas que habían constituido la vanguardia artística en la cerámica barroca europea comenzaron un lento declive a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

A partir de 1845, las empresas de Onda, utilizando unos motivos ornamentales derivados de los valencianos, pero subsidiarios de la industrialización, y por lo tanto, simplificados y simetrizados en sus formas, tomaron el relevo a la ciudad de Valencia. Allí restaron grandes empresas, aunque lo más común fue que los fabricantes se asociaran o trasladaran a la zona productora castellonense, impulsando a la vez el cambio geográfico del principal centro productor.

III.3. La evolución artística de los modelos

La cerámica arquitectónica ondense se desarrolló plenamente a partir de la década de 1850, y por lo tanto debe de enmarcarse, aún con la complejidad de su variedad de producción, entre la generación de la Renaixença y el Art Nouveau Internacional.

Desde los años cincuenta del siglo XIX, una clase media valenciana enriquecida por las exportaciones agrarias, fundamentalmente de arroz y naranja, comenzaba a instalarse en las ciudades dotándolas de una nueva configuración a la que había que añadir un incipiente proletariado trabajador de pequeñas fábricas.

No es desdeñable el condicionante del nuevo desarrollo social de la ciudad, si atendemos a las cifras demográficas de la ciudad de Valencia, poblada por escasamente 100.000 habitantes a finales del siglo XVIII, los cuales se mantuvieron hasta 1857, y que aumentaron a 153.507 habitantes en 1875 y a 213.000 habitantes en 1900[270].

A pesar de todo, no podemos obviar la crisis de la zona valenciana de mediados del siglo XIX, en formas económico-productivas tradicionales como el cultivo de la vid, la agricultura del azúcar, o la industria derivada del gusano de la seda; así como el proceso político retornador del centralismo y la atomización regional o la descapitalización producida por las desamortizaciones desde 1836.

Pero, aun así, es innegable la progresiva transformación demográfica que desencadenó la renovación urbanística de las ciudades. Hay que tener presente que no se produjo una gran epidemia de hambre desde 1804, y que las epidemias de cólera de 1834, 1854, 1859 y 1865[271],

[270] VICENS VIVES. *Historia de España y América.* V.Vives, Barcelona, 1961.

[271] Datos tomados de AA.VV. *L'estructura econòmica del País Valencià.* L'Estel, Valencia, 1970. REGLÀ, J. *Aproximació a la història del País Valencià.*

así como la peste de los años 1864 y 1865, no son contradictorias respecto al proceso de concentración urbana, detectable no sólo en la ciudad de Valencia, sino también en Castellón, Vila-real, Burriana u Onda, que alcanzaba con el fin de siglo la cifra de 6.500 habitantes.

Resulta especialmente relevante el mes de febrero de 1865, pues comenzó entonces el derribo de las murallas de la ciudad de Valencia, y este hecho no fue causado únicamente por el desarrollo demográfico, sino que hay que unir a éste las propias epidemias mencionadas que provocaron sucesivas campañas de médicos higienistas, e incluso la necesidad de paliar la falta de trabajo tras la caída del mercado de la seda en 1864.

Evidentemente, el afianzamiento económico valenciano se produjo a partir de 1890, basado en el cultivo y la exportación de la naranja, pasadas las epidemias de cólera de 1885 y la riada y helada sufridas en el campo ese mismo año.

Este nuevo urbanismo propició un período de dinamismo y empuje artístico que hay que estudiar desde cierta idea de unidad intergeneracional entre la Renaixença y el Art Nouveau Internacional, englobándolas en un movimiento cultural no tan fácil de desligar.

Quizá la diversidad de estilos de la cerámica arquitectónica contribuyó a esta unidad artística en la transformación de la nueva ciudad. Los nuevos trazados de calles y jardines, así como la construcción de los ensanches urbanos permitieron una evolución del lenguaje arquitectónico que se manifiestó tempranamente como una expresión premodernista, aún naciendo aunque parezca contradictorio, del Neoclasicismo más formalista y académico.

Los planes de ensanche de Valencia estuvieron muy condicionados por los anteriores de Madrid, el plan Castro de 1857 para Argüelles y barrio de Salamanca, y de Barcelona, el plan Cerdá de 1859. El proyecto no realizado de Ramón María Ximénez para el ensanche de

---

L'Estel, Valencia, 1968. LACOMBA, J. *Crisi i revolució al País Valencià.* L'Estel, Valencia, 1968.

Valencia en 1852, redundaba en un esquema radioconcéntrico que terminó por perdurar en la ampliación definitiva, mientras que en el de Antonio Sancho de 1858, ya se percibía el conocimiento del plan de ensanche de Madrid, así como del de la reforma de la Puerta del Sol de la capital de España, obra de Lucio del Valle en 1856.

La planificación definitiva del ensanche de Valencia fue obra del arquitecto municipal de entonces, Federico Aymaní, autor de la reforma de las calles Colón y Guillem de Castro hasta las grandes vías, en una disposición hipodámica compacta y desjerarquizada vialmente. Asimismo reorganizó el centro de Valencia, ya en 1910, a partir de la calle de la Paz, abierta en 1868, y ampliando la plaza de la Reina, abriéndola a la Gran Vía del Oeste y a la Avenida Real.

El segundo ensanche de Valencia fue obra de Francisco Mora en 1912, ampliando lo realizado por su antecesor, sin aportar otra novedad que cierta pérdida de claridad compositiva visible en el plan de Aymaní.

Todas estas obras favorecieron la progresión de las industrias azulejeras de Onda. La mayoría de los azulejos de fábricas ondenses, destinados a las obras de ensanche de las ciudades eran modelos lisos, en su mayoría blancos, carentes de expresividad artística por sí solos, pero constituyeron una valiosa aportación económica en el sector, que posibilitó la fabricación de otros modelos en los años sucesivos. Lamentablemente, los edificios de la ciudad de Valencia no testimonian la aportación azulejera ondense, pues ésta fue utilizada por motivos económicos y no artísticos, y ha sido en muchas ocasiones ya sustituida. No ha ocurrido lo mismo en los ensanches de ciudades de menor población, no planificados globalmente, donde las construcciones adquirieron la suficiente individualidad para que se aplicaran azulejos de mayor diversidad estética.

La tipología edificatoria de estos ensanches derivó en la sustitución de la casa barroca por la vivienda multifamiliar, debido a la existencia de un deseo de búsqueda artística, basada en los nuevos

condicionantes socioeconómicos, que terminó determinando por tanto, nuevas necesidades y nuevas técnicas, y necesariamente una nueva expresión.

III.3.1. Neoclasicismo y Academicismo

Las viviendas de la primera mitad del siglo XIX poseían un marcado carácter funcional y racionalista heredero del Neoclasicismo y el Academicismo que, en líneas generales, continuaron vigentes durante todo el siglo XIX; no obstante, la sencillez decorativa, sintetizada en finas molduras en las puertas y ventanas, iba a experimentar un proceso de enriquecimiento decorativo en el que fue partícipe principal la cerámica arquitectónica.

La azulejería valenciana de la primera mitad del siglo XIX había continuado siguiendo pautas estilísticas y técnicas popularizadas en las últimas décadas del siglo XVIII, pero de esta tradición la cerámica arquitectónica ondense no alcanzó a beber directamente, pues su arranque productivo fue más tardío. Así, el paulatino abandono de los perfilados en manganeso, la sustitución del color verde esmeralda en favor del verde hoja, la mayor pureza general de los colores debida al naciente mercado de colorantes, y la utilización de pinceladas superpuestas y efectos de claroscuro, que eran características titubeantes en la cerámica arquitectónica valenciana, llegaron a Onda totalmente aceptadas e incluso superadas.

Sin embargo, no ocurrió lo mismo con la iconografía de la azulejería ondense a partir de 1850 que sí era heredera de la tradición decorativa valenciana, a la que había que añadir las aportaciones de las exposiciones internacionales en las que se copiaba todo lo que tenía éxito y los repertorios ornamentales, como el enormemente difundido de Rigaud, aparecido en 1857, condensador del eclecticismo de la Exposición de Londres de 1851[272], así como ciertos centros cerámicos

[272] SOLER FERRER, M.P. Y PÉREZ CAMPS, J. *Historia de la cerámica valenciana.* T. 4º, Vicent García editores, Valencia, 1992, p. 99.

que por su proximidad geográfica deben tenerse en cuenta, como son Ribesalbes y evidentemente Alcora.

Los motivos más comunes de la cerámica arquitectónica ondense fueron los zarcillos de acanto derivados de los diseños más neoclásicos y próximos al arte vinculado a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Así mismo, aparecieron meandros, especialmente los rectilíneos, acompañados normalmente de zarcillos de acanto, derivados de los dibujos de la Sala de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos de Valencia y de la colección Lafora de la Real fábrica de Cerámica del Conde de Aranda de Alcora.

Estas hojas de cardo y acanto ya fueron uno de los motivos ornamentales más exitosos entre las decoraciones de la cerámica arquitectónica valenciana durante todo el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, por lo que es lógico pensar que este modelo se reinterpretó en las producciones ondenses. La mayor responsable de la introducción de este modelo decorativo fue la fábrica La Valenciana, a partir de 1857, aunque sus diseños debieron de ser pronto copiados por el resto de fábricas ondenses.

Las piezas adoptan distintas estructuras morfológicas, siendo las más comunes las de las hojas de perfil convergentes sobre un eje diagonal, las hojas grandes en horizontal o diagonal con sentido de giro, los diagonales estáticos de hojas simétricas tomando como eje el nervio central, y las composiciones con cuatro ejes de simetría.

Fueron claramente derivadas de modelos valencianos las decoraciones inspiradas en los dibujos del pintor Antonio Vivó[273], que se popularizaron ya fallecido el artista en 1815, acompañadas en ocasiones de telas festoneadas, lambrequines, cestos y ramos.

Fue el caso de la composición de azulejos de cuarto ornato con dibujo completo de hojas de cardo de perfil y convergentes, acompañadas

[273] SOLER, M. P. "La cerámica". En AGUILERA CERNI, V. (dir.). *Història de l'Art Valencià.* Tomo 5, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1986, p. 369.

de bayas, que revistieron el convento de monjas dominicas de Vila-real, en Castellón. Fabricados por La Valenciana en la década de 1860, constituyeron el inicio de una amplia serie de azulejos de ornamentación muy similar.

De igual procedencia y datación podemos considerar los revestimientos de la casa de la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda, en colecciones particulares de Onda tras las reformas acaecidas en 1997, o los de la casa de la calle San Pedro, nº 41, también de Onda.

La derivación de modelos valencianos se muestra evidente en las cenefas de enmarque del panel devocional de la Virgen del Carmen y San José, en la calle Divina Pastora, nº 11, de Almedijar (Castellón), cuya atribución puede corresponder la fábrica La Valenciana, pero en sus instalaciones de la capital del reino. En la misma línea se encuentran los azulejos del pavimento de las cocinas del palacio de Cervellón, en Valencia, desaparecidos tras la restauración emprendida en 1997.

Los acantos con hojas dispuestas en una alineación en meandro curvo o formando tirabuzones, también derivaron entre otros de los dibujos de Benito Espinós (1748-1818) en el concurso de pensionados por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, luego copiados por Josep Rosell y Juan Llácer en la década de 1830[274].

Esta variedad de modelos se tradujo en el aumento de las series ornamentales. De una fábrica distinta a La Valenciana, pero de procedencia claramente ondense y enmarcables entre las ornamentaciones de acantos derivadas de los dibujos de la Sala de Flores y Ornatos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, fueron los azulejos que compusieron el zócalo de la iglesia de San Pedro Apóstol y Nuestra Señora, en el Castillo de Villamalefa (Castellón), con decoración de acantos simétricos en cruz y enlace de cuarto de corona circular.

[274] *Ibidem.*

Dentro de los meandros inspirados en los dibujos del pintor Antonio Vivó, deben de integrarse las severas cintas, en ocasiones formadas por bandeadas bícromas.

Un claro ejemplo de esta combinación ornamental la encontramos en los azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos en diagonal y enlace de bandas mixtilíneas del zócalo de la iglesia de Villahermosa del Río, en Castellón. Pero los diseños más comunes fueron los de cintas enroscadas rayadas, como los de las casas de la calle Camí Castelló, nº 4 y calle Safona, nº 6, de Onda, o los de la calle San Miguel, nº 16, de Vilafranca (Castellón), entre otras, en relación con el repertorio ornamental de Pergolesi[275].

Con pocas variantes se conservan los azulejos de las casas de la calle Virgen del Carmen, nº 4 y nº 28, la plaza de la Sinagoga, nº 3, la plaza Font de Dins, nº 9 y nº12, o la calle San Pedro, nº 21, todos ellos en Onda.

Diseños similares (series del Museo del Azulejo de Onda, o los de la casa del Portal de Valencia, nº 12, de Onda) encontraron su inspiración en diseños textiles de común utilización tras la apertura a las corrientes internacionales de la sedería valenciana en la segunda mitad del siglo XVIII, y hasta su decaimiento en la guerra de la Independencia de 1808. El recuerdo de los diseños de la seda valenciana y el conocimiento de los de la industria textil de Lyon se transmitió al mundo cerámico a través de la Sala de Pinturas de Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para Tejidos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, iniciada tras su sanción el año 1784 bajo la dirección de Benito Espinós; pero también desde la visión directa de los diseños franceses importados con la intención de copiar la ornamentación de la última moda.

Toda la serie ornamental de cintas anchas tuvo una amplia difusión en Valencia entre 1780 y 1800, siendo las ondenses un claro

[275] MASER, E.A. *Classical ornament of the eigheenth century.* N.Y.U.P., New York, p. 22.

ejemplo de avance hacia las formas neoclásicas por la sencillez de un diseño que conllevó la eliminación de los motivos vegetales en beneficio de una mayor presencia de las cintas. Es lógico preguntarse porqué subsistieron en las producciones ondenses diseños simplificados de otros valencianos, medianamente lejanos temporalmente, en lugar de favorecer la creación de diseños nuevos a la moda. La respuesta radica en la temprana producción de estos azulejos, antes de que la fabricación ondense tuviera conocimiento de un repertorio ornamental propio, así como la comodidad que suponía el mantener los sistemas de enlaces de la seriación ya experimentada, buscando siempre el mayor número de combinaciones reticulares.

Las bandas de franjas deben relacionarse con el repertorio ornamental de cintas, tanto por su similitud cromática y morfológica, como por su común origen. Este motivo decorativo fue el más extendido entre las producciones de cerámica arquitectónica valenciana en torno a 1750 y llegó a la fabricación ondense con muy pocas transformaciones.

La disposición de la banda más usual fue la de diagonal de dos o más fragmentos curvos formando un cuarto de círculo, completándose la superficie del azulejo con detalles de menudismo foliar que solían formar un nuevo sistema de enlaces contrapuesto.

Encontramos muchas piezas de fabricación valenciana que sirvieron de precedente a la fabricación ondense. Destacan los azulejos de la escalera del Credo del Ayuntamiento de Valencia; los del Camarín de la Virgen de Albuixech (Valencia); los de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan Bautista de Artana (Castellón); los de la ermita de la Virgen de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón); los zócalos de San Bartolomé de Godella (Valencia); los de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes de Cullera (Valencia); y un largo etcétera.

Se enmarcan en esta producción los desaparecidos revestimientos internos de los nichos del cementerio municipal de Onda, fabricados en torno a 1865, reinterpretando modelos valencianos

derivados de series representadas por el azulejo C-424 del Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, o el zócalo de la capilla de los Verdes de Montenegro del convento de San José de Valencia; también los azulejos de la casa de la plaza de la Sinagoga, nº 13, o los de la calle San Miguel, nº 26, ambas de Onda.

Otros diseños, como los conservados en el Museo del Azulejo de Onda, con bandas quebradas mixtilíneas, se acercaban más al repertorio ornamental valenciano de las primeras décadas del siglo XVII, y especialmente a los zócalos de la capilla de la Comunión de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas de San Pablo de Valencia; a los desaparecidos zócalos del Convento de Predicadores de Valencia; a los azulejos conservados en el Museo Parroquial de Estivella (Castellón); y al zócalo de la capilla de San Pascual Bailón de la iglesia del Cristo del Hospital de Elx (Alicante).

Variantes del anterior son las piezas del Museo del Azulejo de Onda derivadas de las bandas mixtilíneas de procedencia de la fábrica de la calle Barcas de Valencia, entre los que se conservan el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes de Cullera (Valencia), o los catalogados con el nº C-409 del Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia.

Los azulejos con decoración de bandas curvas y menudismos de tallos con trifolias en lis (en el Museo del Azulejo de Onda) son un claro ejemplo de la simplificación de las formas a partir de modelos valencianos de las décadas de 1760, 1770 y 1780 como los ya citados azulejos de la escalera del Credo del Ayuntamiento de Valencia; o los del sotobalcón de la calle San Francisco, nº 8, de L'Alcudia (Valencia); los zócalos del atrio del Colegio del Corpus Christi de Valencia; los de San Miguel de Valencia (actualmente en la iglesia parroquial de San Nicolás); los del convento de las Agustinas de Sant Mateu (Castelló); los del convento de las Agustinas de Sevilla, etc.

Las laureas, combinadas con los diseños anteriores y ordenadas geométricamente en forma de manojos abrazados por cintas

cruzadas, fueron ya utilizadas en el primer tercio del siglo XVIII y se popularizaron a partir de los repertorios de los últimos años del siglo XVIII, como el de Pergolesi o el de Pierre Lavalle[276] en 1795, característicos de un estilo clasicista que podríamos calificar como Carlos IV. Se desarrollaron cubriendo ampliamente toda la superficie del azulejo, de forma que sólo se daba acogida a un manojo, con diseños variados de hojas y sin perfilar, frente a las composiciones de hojas acampanadas, matizaciones y nervados de las hojas cuidadosamente dibujados, sólo realizadas en fábricas valencianas en una época próxima al año 1800. Sin embargo escasearon a partir de la década de 1850 y casi no se encuentran entre las producciones ondenses.

Las hojas de vid, realizadas con gran realismo, incluyendo pedúnculos y zarcillos, mostraron una completa paleta de verdes, y pudieron tener su origen en los pámpanos de simbología eucarística del Colegio del Corpus Christi de Valencia, realizados en 1796. Probablemente haya que recordar los papeles pintados de J.B. Reveillon, de origen parisino, difundidos desde la década de 1780, así como los diseños de los azulejos ingleses popularizados entre 1750 y 1755. Se conservan ejemplos en el Museo del Azulejo de Onda cuya ornamentación marginal fitomorfa pudo derivar también de diseños textiles, en la que fue muy común: diseños otomanos del siglo XVI, los bordados Sekyros, los Jannina, damascos italianos, etc. Estos diseños estuvieron muy difundidos entre las manufacturas textiles valencianas, e incluso fueron conocidos a través de la decoración tradicional manisera dieciochesca o los esgrafiados barrocos, como los de la iglesia parroquial de Alginet (Valencia).

Otro motivo lo constituyeron los tallos lineales con proliferación de hojas en espiga, en disposiciones curvilíneas. Comúnmente se denominan tallos de olivo, aunque se representaron plantas no identificables por su extrema sencillez. Este tipo de tallos tuvo

[276] SOLER, M. P. *Op. Cit.,* p. 370.

gran predicamento en la cerámica valenciana desde el año 1800, mientras que en Onda se confundieron con las composiciones de trenzados decrecientes producidas al retorcer un junquillo dividido en dos brazos, en la disposición del eje de simetría diagonal, de difusión más bien escasa (los desaparecidos azulejos de la casa de la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda o los azulejos de la casa de la calle Mayor, nº 6, de Vilafranca, en Castellón, son dos de los pocos ejemplos consevados).

Asimismo, se utilizaron listeles quebrados en las composiciones de a cuarto ornato, que solían aparecer sólo como complemento a los meandros. Su origen se remonta a los repertorios grecorromanos, muy representados a lo largo de la historia de la ornamentación. En el Museo del Azulejo de Onda se conservan varios ejemplos.

Dentro de esta última derivación, se usaron también ornamentaciones de series de menudismos, compuestas por trazados finos, repetición de hojillas (como los azulejos de la casa de la calle Farones, nº9, de Peñíscola, en Castellón, o los de la casa de la calle Santa Ana, nº2, de Onda), botones, y perlarios (como los de las piezas conservadas en el Museo del Azulejo de Onda; los de la casa de la calle Safona, nº 15, de Onda; los del palacio de Santa Bárbara de Valencia; y los de la casa de la calle Santa Ana, nº 4, de Onda).

La decoración vegetal de acantos combinados con flores y menudismo foliar (ejemplos en el Museo del Azulejo de Onda) también pudo derivar del repertorio ornamental de la cerámica arquitectónica valenciana de los últimos años del siglo XVIII como el zócalo de la ermita del Calvario de Coves de Vinrromà (Castellón); del de la capilla de la Virgen de Agosto de la iglesia de la Asunción de Museros (Valencia); del pavimento del trasagrario de la iglesia de la Purísima de Pedralba (Valencia); del de la escalera del camarín de la Virgen de la Salud de Traiguera (Castellón); del sotobalcón primero de la casa de la plaza de la iglesia, nº 1, de Alcora (Castellón); del sotobalcón primero del

palacio de los Ortega de Yecla (Murcia); o del zócalo de la iglesia de la Sangre de Llíria (Valencia); entre otros.

Pero, sin duda, el origen primero se encontraba en las decoraciones pompeyanas, concretamente en el parietal del ninfeo de la casa de Anfítrite y Neptuno, difundido en forma de una concha esquematizada o como un abanico de tela henchida[277]. Fue reinterpretado en los estudios de ornamentación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia desde 1800, como complemento a las hojas de acanto. Su traspaso a la superficie cerámica en forma de estarcidos repetidos provocó una simetría literal que en ocasiones resulta monótona. Su utilización se mantuvo vigente entre la azulejería valenciana hasta la década de 1850, no logrando una gran aceptación entre la producción ondense (se conserva un azulejo con este motivo en el Museo del Azulejo de Onda).

No obstante, un claro ejemplo de esta última ornamentación lo constituyeron los azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos de perfil, simétricos y divergentes, y conchas esquinadas con zarcillos residuales, conservados en el Museo del Azulejo de Onda, aunque podríamos remitirnos en este caso, al precedente ornamental de las veneras y conchas de gusto Rococó, producidas en Valencia en la década de 1760. La combinación de conchas con hojas de acanto y de cardo partidas, así como la disposición geometrizada de tulipanes ya la encontramos en el pavimento del antiguo convento de dominicos de Lutxent (Valencia) a mediados del siglo XVIII.

Al igual que se introdujo el motivo de la concha, ocurrió con el de la palmeta, combinada con hojas de cardo muy simplificadas y divergentes y tallos foliados en ese, como en los azulejos de la casa de la calle San Miguel, nº 16, de Onda.

Otro motivo fue el de la roseta, geometrizada en cuatro sectores radiales trapezoidales y formada por hojas de contorno

[277] *Ibidem,* p. 371.

cruciforme (Museo del Azulejo de Onda). El uso de rosetas con fines ornamentales fue siempre muy común. Muy similares a las de producción ondense son las que aparecen en esgrafiados barrocos como los de la iglesia de Aras de Alpuente (Valencia), pero es más sencillo pensar que el precedente iconográfico de las rosetas de cerámicas de Onda, normalmente combinadas con las cintas, se encontraba en los azulejos valencianos como los que decoran la ermita de San Vicente en Alcora; los desaparecidos zócalos de la iglesia de San Agustín de Castellón; los azulejos del trasaltar de la iglesia parroquial de Vistavella; o las contrahuellas de las gradas del Convento de las Monjas de San Agustín en Segorbe (todos ellos en la provincia de Castellón).

Las clavellinas fueron otro motivo utilizado (ejemplos en el Museo del Azulejo de Onda). Las de producción ondense no tenían nada que ver con las representadas en la loza manisera en el siglo XVIII. Desapareció aquí la espontaneidad de la ornamentación de Manises, que pudiera tomarse como precedente, en favor de la geometrización, la simetría y la repetición de origen valenciano. A su vez, la clavellina valenciana pudo haber nacido a partir del repertorio ornamental catalán y de los mismos modelos textiles que las hojas de parra.

Pero el ejemplo más claro de la pervivencia academicista en la azulejería ondense lo constituyeron los azulejos estarcidos, conservados en el Museo del Azulejo de Onda. Diseños inspirados en los modelos textiles de la industria de la seda y de los dibujos de la Sala de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, con la combinación de acantos, bandas y guirnaldas, derivaron de otros valencianos como los de las contrahuellas de la escalera del púlpito de la iglesia de Santa María de Oliva (Valencia), los frontales de la Casa Vestuario de Valencia, etc., datados en torno al año 1800. Otros introdujeron las flores a “l’indienne”, comunes entre los repertorios ornamentales europeos desde el siglo XVII. La seda francesa, holandesa e inglesa recurrió a estos modelos desde 1648, año de la fundación de la manufactura sedera de Marsella. Del soporte textil pasó al papel pintado

de revestimiento, ya con composiciones asimétricas rococós. Desde que en 1759 Madame Pompadour consiguió que se suprimiera la prohibición de importar seda a Francia, los repertorios de flores indianas y turcas fueron aumentando progresivamente hasta su máxima difusión en los años finales del siglo XVIII. Puesto que Valencia se inspiró mayoritariamente en los diseños franceses, fue a partir de la liberalización del mercado francés cuando se conocieron masivamente estos modelos. Se conserva un excelente repertorio ornamental, que pudo servir de precedente a los modelos ondenses, en el zócalo de la iglesia de Los Santos Juanes de Meliana (Valencia), fabricados en 1792, y en el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Bartolomé de Godella (Valencia), así como en los azulejos del Hospital General de Valencia, actualmente en la colección Zenón de Valencia.

Como vemos, los diseñadores de cerámica reconvertieron motivos decorativos no cerámicos provenientes sobretodo de los catálogos textiles y del papel pintado, simplificándolos y simetrizándolos para que fuesen adaptables a un proceso de seriado mecánico.

Mención especial merecen los diseños tomados de las alfombras, en especial las inglesas de estilo victoriano y las españolas de estilo Carlos IV, dispuestas con dos ejes de simetría, algo muy característico de los azulejos de cuarto ornato. La primeras dieron lugar a una extensa producción de coronas de flores divididas en cuatro azulejos, realizados casi todos en la fábrica de la Esperanza de Onda, en el último cuarto del siglo XIX (en el Museo del Azulejo de Onda; los azulejos del hogar de la casa del Camí Castelló, nº 3, de Onda; los de la casa de la calle Mayor, nº 6, de Vilafranca, en Castellón; los de la casa de la calle San Pedro, nº 51, de Onda; o los de la casa de la calle San Joaquín, nº 9, de Onda). Estas relaciones entre las alfombras y demás diseños textiles, y la cerámica fueron comunes; incluso a ciertas composiciones de

pavimentos se les llamó directamente alfombras de azulejos o "*alfombras a imitación de las de Mecina"*[278].

La simplificación que sufrió toda la cerámica ondense respecto a los diseños valencianos hizo que fueran especialmente abundantes los diseños monócromos en azul. La razón de la existencia de estos diseños hay que buscarla en la necesaria mecanización, rapidez de ejecución e igualdad entre piezas, que requería la competitividad entre empresas. Derivaron de las estampaciones monócromas, de moda en la década de 1850. Los motivos decorativos podían ser cualquiera de los ya citados, especialmente las hojas y flores de adormidera, y las flores de fantasía a la turca.

Las flores de adormidera aparecieron en Valencia a partir de 1844, y en Onda muy pocos años después pero con un carácter más simplificado. Se utilizaron tanto en revestimientos como en pavimentos, pero en especial se dedicaron a la decoración de dormitorios y tumbas, debido a su simbología consagrada a Hipnos y Morfeo. El origen de la utilización de estas flores de forma acapsulada se remonta a los repertorios de diseños textiles del estilo Imperio, también aquí con una simbología similar: en sábanas y mantas, capas, etc. Su verdadero apogeo como motivo decorativo se dió con la llegada del Art Nouveau.

En relación con los motivos anteriores debemos mencionar los ramos florales, constantes en los repertorios ornamentales cerámicos desde que se realizaron los del pavimento del Aula Capitular del Colegio del Corpus Christi de Valencia, en 1770. El dibujo en la cerámica ondense apareció muy simplificado y empequeñecido, abaratando los costes de su producción. En ocasiones podían parecer pintados a mano alzada sin estarcido previo

Tampoco se deben olvidar los motivos derivados de la cerámica alcorina, normamente copiados sólo parcialmente. A la proximidad geográfica de la manufactura del Conde de Aranda respecto a

[278] ESCLAPÉS DE GULLÓ, P. *Op. Cit.,* p. 157.

las fábricas de Onda hay que añadir la tradicional fuga de operarios alcorinos en los últimos años del siglo XVIII llevándose consigo multitud de moldes y repertorios. Además, muchos de los motivos ornamentales de la cerámica arquitectónica seriada valenciana también estuvieron tomados de la fabricación alcorina, resultando ésta una segunda vía de llegada a la fabricación ondense.

A pesar de todo no debemos caer en el error de pensar que la cerámica de Alcora tuvo un papel influyente en la cerámica arquitectónica seriada que fuera más allá de la aportación de parte de sus motivos ornamentales, pues tanto la policromía, como la técnica de perfilados o el tratamiento pictórico en general fueron siempre radicalmente distintos.

III.3.2. Romanticismo *versus* Historicismo

Desde la década de 1850 se comenzó a observar una mayor liberalización de las normas académicas de la que fue causante, en gran medida, el Romanticismo recuperador de las artes perdidas: los historicismos y especialmente los neomedievalismos y los neoárabes, que no se pueden interpretar sin la aportación obligada de la cerámica.

Aunque la distinción entre el Neoclásico y el Romanticismo es evidente, en el panorama del diseño cerámico caminó mucho más unido de lo que fuera de esperar.

El Neoclásico, a partir de la década de 1860, se encontraba vinculado a arquitectos provenientes de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, mientras que el Romanticismo, se manifestaba más en forma de actitud ante la obra de arte y cambio estético posibilitador de la llegada del resto de historicismos, y en menor grado como realizaciones concretas, reduciéndose al ámbito de los arquitectos más próximos a la Escuela de Arquitectura de Madrid, fundada en 1844[279], próxima a las teorías de Viollet Le Duc.

Viollet Le Duc combatió la frialdad académica del Neoclásico con la erudición del medievalismo, pero tampoco debemos pensar que en la producción cerámica esto tuvo más repercusión que una ligera ampliación del repertorio decorativista, derivando y diluyéndose en un eclecticismo de formas históricas, en muchas ocasiones amalgamadas por los artistas en busca de la originalidad, la adaptación a cualquier gusto demandante, e incluso cierto divismo personal.

[279] PEÑÍN IBÁÑEZ, A. "Arquitectura y arquitectos en Valencia de 1865 a 1957". En *Primer Congreso de Historia del País Valenciano.* Vol. 4, Universidad de Valencia, Valencia, 1974, pp. 109-123.

A pesar de las claras diferencias estéticas, no es difícil comprender que ambos estilos estuvieron unidos por un atractivo, racional el Neoclásico y subjetivo el Romanticismo, pero en ambos casos nostálgico.

Resultó característico el que los diseñadores de cerámica ondense, y valenciana en general, incluyeran con bastante rapidez en su repertorio lo que de novedoso tenían las nuevas concepciones artísticas, de la misma manera que se habían adoptado las nuevas técnicas de fabricación.

La intención de los fabricantes de cerámica arquitectónica era, naturalmente, agradar al mercado, pero a esto hay que unir el deseo de los fabricantes y de los artistas por demostrar su puesta al día, aún despreocupándose en ocasiones de la coherencia expresiva del conjunto una vez aplicada la cerámica al soporte arquitectónico.

Aún así, en el marco español, la llegada tardía del Romanticismo respecto a la vanguardia europea produjo una rápida derivación hacia los historicismos y el Eclecticismo.

La cerámica arquitectónica se desvinculó pausadamente del repertorio iconográfico neoclásico, mientras se fue adaptando con prontitud a los diseños historicistas poseedores de un amplio campo de inspiración formal recolector de casi la totalidad de los estilos pasados.

Los historicismos fueron para los diseñadores cerámicos un ejercicio de erudición similar al desempeñado por los arquitectos de la época, y un germen de su consideración como artistas que justificó la creación de las escuelas de cerámica en época modernista.

Aunque los historicismos fueron una constante europea en esta segunda mitad del siglo XIX, sin duda, la necesaria identificación del producto cerámico español en el extranjero en los inicios de la exportación, produjo una premeditada búsqueda de unos valores inconfundibles con los de otro país. Estamos hablando, naturalmente, de la revisión estética del arte hispanomusulmán. ¿Qué características estéticas podían satisfacer en mayor grado a una demanda extranjera, si

no aquellas evocadas por los relatos de Washington Irwing? ¿Acaso España no podía y debía aprovecharse de la inclinación europea hacia una estética romántica y exótica propia de un Oriente legendario a las puertas de su casa?.

Fue el caso de las producciones iniciadas en 1880 y de las que son claro ejemplo algunas series del Museo del Azulejo de Onda, o sus derivaciones, como los azulejos de la casa de la Calle Santa Ana, nº 2, de Onda; la casa de la calle San Miguel, nº 4, de Onda; las casas de la calle Camí Castelló, nº 26 y nº 31, de Onda; la casa de la plaza Font de Dins, nº 10, de Onda; los sotobalcones del Ermitorio del Salvador de Onda; o los azulejos del patio trasero del palacio de Cervellón de Valencia.

En España, las peculiares tradiciones artísticas nacionales se unieron a los estilos internacionales pasados y a los resabios neoclásicos anclados en la Academia.

Fue el Romanticismo, en cierta manera tardío y exótico, el que permitió la introducción masiva de la cerámica en la arquitectura, y a la vez, el que posibilitó el paso evolutivo gradual y natural hacia una concepción artística premodernista y modernista.

La unidad cultural a la que hacemos referencia en la segunda mitad del siglo XIX fue por tanto artística, pero esencialmente lo fue social; porque lo que hizo indisolubles al premodernismo y al Modernismo fue que eran los lenguajes de una sola transformación urbanística y de un único cambio social, del gusto y de los valores de un determinado grupo social.

La cerámica arquitectónica fue el nexo de unión de gran parte de esta evolución arquitectónica, más aún si no la consideramos únicamente como una expresión artística, sino también como un negocio dependiente del cambio económico que estaba sufriendo la sociedad decimonónica.

La aplicación de la cerámica a la arquitectura hizo que no podamos entender la primera sin analizar los cambios estéticos de su sustentante físico.

La casa plurifamiliar de una vivienda por planta, destinada a la pequeña burguesía, cuya construcción se desarrolló en los primeros años del siglo XIX y que ya hemos mencionado, avanzó hacia una tipología de edificio de viviendas, necesario para la nueva clase media, con dobles viviendas por planta, con el posible cambio de distribución de las fachadas, y la elevación a cuatro pisos de la altura, que raramente se sobrepasó hasta la difusión del ascensor a partir de la década de 1920.

Además, es necesario mencionar que se trató de edificios de viviendas situados en calles de nuevo trazado o en zonas de reforma urbanística.

La inexistencia del ascensor, a la que hemos aludido, contribuyó en muchos casos a una pervivencia estética barroca de la distribución de la fachada y su consecuente decoración con cerámica arquitectónica, diferenciando por las alturas la calidad de las viviendas y destinando una mayor ornamentación a los pisos bajos, especialmente al primer piso, considerado como noble o principal. El ascensor hizo que la menor altura de la vivienda no justificara un precio más elevado, con lo que la planta noble comenzó a desaparecer mientras se popularizaba paulatinamente la fachada lisa.

Recordemos que la cerámica arquitectónica posee una cualidad artística lo suficientemente diferenciadora para que se pueda enmarcar dentro de un estilo definido, de tal modo que, aunque esta cualidad se ve reforzada si el lugar de aplicación de esta cerámica es el idóneo para el desarrollo de toda su expresividad contribuyendo a la creación de un conjunto estilístico homogéneo, no es del todo necesario que el soporte tenga esta afinidad estilística.

Dentro del lenguaje premodernista podemos enmarcar toda aquella cerámica que de alguna manera se alejó del Barroco: en general todos los historicismos, excepto el Neobarroco que aparece integrado en el eclecticismo cronológicamente paralelo al Modernismo.

El Neoclásico no fue contrario a los historicismos románticos, tratándose de cerámica arquitectónica, puesto que uno de estos

historicismos fue un Neoclásico tardío cuyo origen se encontraba más ligado al Romanticismo de lo que normalmente se presupone. La asignación de parte de la producción cerámica ondense hay que comprenderla fuera de la corriente ortodoxa de este estilo, ya comentada en el apartado anterior, y más próxima a un Neoclásico más ecléctico y liberal[280].

El Neoclasicismo ecléctico del que hablamos fue aquel que mezcló elementos que podrían clasificarse como neogriegos, como las palmetas, las rosetas, las grecas y las ondas, con neorrenacentistas como el típico grutesco.

Todos estos azulejos solían añadir a sus características estéticas la geometrización por la seriación, condicionante de su época, como los del pavimento de la casa de la plaza Font de Dins, nº 16, de Onda; los de las casas de la calle Camí Castelló, nº 1, nº16, nº 22, nº 28, nº 30 y nº 39, de Onda; los de la casa de la calle San Joaquín, nº 3, de Onda; los de la casa de la calle San Pedro, nº 26, de Onda; los del Museo del Azulejo de Onda; o de la colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de esta localidad.

Sólo esta liberalización del lenguaje neoclásico permitió la intervención de la cerámica arquitectónica en exteriores, tratándose comúnmente de edificios privados, ya que los públicos continuaron dentro de la estética más ortodoxa donde el lenguaje cerámico no resultaba tan conveniente, fuera de sus ámbitos interiores.

Otro Historicismo, de mayor presencia en las construcciones arquitectónicas que en los revestimientos cerámicos, fue el Neogótico, entendido como una consecuencia de la difusión del Romanticismo, y alentado por una idea de religiosidad exenta del carácter nacionalista que alcanzó en Francia o Alemania, por lo que su utilización se dedicó casi en exclusiva a construcciones de diferente funcionalidad religiosa. Los

[280] La terminología empleada es la utilizada por Trinidad Simó en: SIMÓ TEROL, T. "La renovación de la arquitectura valenciana (1850-1910)". En

azulejos que rememoraron el estilo gótico pertenecían a corrientes más cercanas al Modernismo y no al Historicismo al que hacemos mención. Este nuevo Neogótico aludido resultó diferente al historicista en cuanto a que sólo buscó la originalidad y la complejidad de la decoración sin interesarse por la recuperación del simbolismo que este estilo pudo tener en el pasado. Las muestras seriadas son muy escasas, pero este estilo tuvo una presencia destacada entre las lápidas cerámicas, especialmente los modelos que reproducen cementerios y en concreto una lápida conservada en el Museo del Azulejo de Onda.

Sin embargo, el Historicismo que sólo se imaginó con la participación de la cerámica arquitectónica fue el Neoárabe, por razones nostálgicas e históricas que ya hemos mencionado. En las primeras décadas del siglo XIX su uso fue muy escaso, relacionado con edificaciones para baños, escuelas y establecimientos similares. Con posterioridad a la década de 1850 y con la participación plena de la cerámica arquitectónica, el Neoárabe fue el estilo de las edificaciones de la alta burguesía, en un primer momento, generalizándose posteriormente como elemento decorativo exento del condicionante de que el edificio sustentante fuera construido tectónicamente en estilo Neoárabe. Los ejemplos enmarcables en la corriente romántica son los ya relacionados, o los conservados en las casas de la Calle Santa Ana, nº2; calle San Miguel, nº 4; calle Camí Castelló, nº 26 y nº 31; plaza Font de Dins, nº 10; Ermitorio del Salvador; etc. (todos ellos en Onda). Otra serie, más abundante, se produjo paralelamente al Art Nouveau Internacional, pues esta época fue un periodo de búsqueda y de renovación arquitectónica que había de desenvocar necesariamente en este último período artístico.

Por tanto, estos historicismos no desaparecieron con la llegada de las nuevas formas modernistas europeas, arribadas principalmente desde Barcelona. Las tendencias naturalistas, estilizadas, simbólicas,

---

Primer Congreso de Historia del País Valenciano. Vol. 4, Universidad de Valencia, Valencia, 1974, pp. 97-107.

lineales o geométricas convivieron a la perfección inmersas en el abanico de producción cerámica junto con los historicismos anteriores.

Uno de los ejemplos más evidentes fue el del arquitecto Godofredo Ros, conocedor del Modernismo catalán tras sus estudios en Madrid, y sabedor de los criterios artísticos de la arquitectura realizada contemporáneamente en la ciudad de Valencia. Sin embargo, en una de sus obras más destacadas, la iglesia de la Sagrada Familia de Castellón, no dudó en utilizar azulejos de gusto mudejar, sin que por ello fuera tachado de arquitecto anticuado o caído del tren de la novedad modernista.

De hecho fue la libertad de formas de los historicismos y sus deseos de renovación arquitectónica una de las razones que posibilitaron la irrupción del Modernismo, sin entrar en contradicción respecto a que este movimiento supusiera la europeización del diseño cerámico, la ruptura total con el clasicismo y sobretodo una ampliación casi inconmensurable de los diseños y la riqueza decorativa.

III.3.3. Los inicios del Art Nouveau Internacional

Podemos afirmar que fue común la reminiscencia historicista no estridente en un edificio modernista. Con el Art Nouveau Internacional, fue la combinación de la cerámica con otros elementos artísticos de la arquitectura lo que produjo la deseada armonía compositiva, así que junto con el estudio de la azulejería, habría que integrar los diseños curvos de miradores, la decoración de los entrepaños de las fachadas, las ornamentaciones de las barandillas y los cubrepersianas y, en definitiva, el gusto por la alternancia de elementos de valor opaco con otros transparentes, el juego de combinaciones de distintos tamaños y la integración de las formas claramente modernistas.

Existió cierta indefinición en la decisión de los artistas por unos diseños Art Nouveau u otros más próximos a la Sezession. De hecho, la cantidad de edificios valencianos cercanos a la estética Art Nouveau, se vieron contrarrestados por los realizados dentro de la línea más sezessionista, que si bien fueron más escasos, también fueron ejemplos de indiscutible calidad.

La producción cerámica modernista se decantó hacia la estética más próxima al Art Nouveau por una mayor influencia de éste en el foco irradiador barcelonés, pero también por ser éste más colorido y llamativo, y más adecuado por tanto al soporte cerámico. Podríamos afirmar que la corriente artística valenciana entraría en los cánones del Art Nouveau Internacional, descartando en parte la denominación modernista.

La cerámica de diseño de estilización geométrica, más próximo al sezzesionismo, tuvo menos aceptación, aunque formó parte de una arquitectura valenciana coherente con lo que el Art Nouveau significaba en cuanto a la modernidad de la incorporación de nuevas

tecnologías y la unidad de estilo entre el diseño interior y el de la fachada, conseguido principalmente a través de las artes aplicadas, entre las que evidentemente se encontraba la cerámica arquitectónica. Arquitectos tan destacados como Vicente Ferrer o Demetrio Ribes, diseñaron gran parte de sus construcciones siguiendo las pautas sezessionistas descritas, a las que hubo que sumar el conocimiento de las aportaciones de la escuela de Glasgow.

La dependencia de la cerámica respecto al mercado al que podía acceder fue lo que hizo que el Art Nouveau, asentado en el gusto de la clientela tempranamente, se instalase también por mucho tiempo en los catálogos de las industrias azulejeras. Como se ha reiterado, la cerámica arquitectónica fue tanto un negocio como una manifestación artística.

En este sentido, el Art Nouveau constituyó un feliz matrimonio burgués, una perfecta sintonía entre el condicionante artístico y el práctico en el mercado de una nueva vida social.

Entre la miscelánea estilística del Modernismo ocasionada por la fundición de valores estéticos historicistas y eclécticos con los propiamente modernistas, distinguimos las dos tendencias internacionales ya aludidas: el Art Nouveau y la Sezession.

La azulejería Art Nouveau fue manifiestamente subsidiaria del dominio de la línea curva y de la voluntad de síntesis derivada en arabesco. La variante sezessionista fue un tanto más comedida y geometrizada, aún dentro de una misma voluntad de síntesis (podemos destacar los azulejos del palacio de Cervellón de Valencia por la similitud de la fabricación manisera, o los de la casa de la calle Magdalena, nº4, de Onda). La segunda tendencia está ejemplificada en los azulejos como los de la casa de la calle San Joaquín, nº 39, de Onda.

También, ya muy tardíamente (alrededor de la década de 1930) pero en conexión con la corriente modernista, por lo que conveniente mencionarlos, se produjeron piezas cerámicas dentro de un estilo cercano al Art Déco, con marcadas influencias cubistas e incluso futuristas,

enlazando con la clara tendencia hacia la abstracción geométrica de la década de 1950. La asimilación de aportaciones cubistas, futuristas, fauvistas y expresionistas, se produjo a través de la sintetización de éstas, hasta el punto de provocar visibles rupturas estilísticas en los resultados, respecto a los mismos estilos de los que se nutre el diseño cerámico Art Déco. Fueron unas piezas realizadas con una visión muy contemporánea, expresión de una época que apostaba por la modernidad.

Retomando el análisis artístico cerámico dentro de la cronología que nos ocupa, y para una mejor comprensión de todos los modelos, debemos incidir en que ya en la década de 1890 el diseño de la cerámica arquitectónica huía de tendencias artísticas que buscaran la captación de la fugacidad y la instantaneidad pictórica. La composición tendía a ordenarse con un criterio riguroso en función de medios puramente plásticos, y por tanto, dejaba de ser prioritaria la representación de la realidad.

La novedad decorativista alcanzó su máxima difusión con la llegada, ya en el siglo XX, de las escuelas de cerámica: la Escuela de Cerámica y la Escuela de Artes aplicadas y oficios Artísticos, ambas en Madrid, la Escuela de Cerámica de Manises, la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, la Escuela de Cerámica de La Massana o la Escuela Provincial de Cerámica de Onda[281].

Estas escuelas se basaban principalmente en la reglamentación de la Enseñanza de Escuelas de Artes y Oficios aprobado por Real decreto el 20 de agosto de 1895[282]. Este reglamento dividía la enseñanza en dos secciones, una técnico-industrial, y otra artístico-industrial.

[281] La escuela de cerámica de Onda se creó el 30 de diciembre de 1925, bajo los auspicios de la Diputación Provincial de Castellón, con el objetivo del estudio práctico de todos los aspectos de la producción cerámica ya fueran artísticos como técnicos, así como la formación de nuevos operarios para las fábricas. Fue fundada a instancias de Constantino Emo Gibertó. La escuela era gratuita e impartía clases nocturnas por tal de compativilizar la docencia con el trabajo de los alumnos, procedentes de Ribesalbes, Alcora, Almazora, Castellón y Onda. Vid. *Reglamento de la Escuela de Cerámica de Onda.* Diputación de Castellón, Castellón, 1926.

[282] MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Op. Cit.,* pp. 562-566.

En el reglamento de Escuelas de Artes y Oficios se integraba la enseñanza de, por ejemplo, dibujo, colorido, composición decorativa, modelado y vaciado de adorno y figura, historia y concepto del arte, historia de las artes decorativas, especialmente el arte nacional, estereometría, perspectiva y sombras, etc. Tras haber superado las asignaturas, divididas en tres años de enseñanza diaria, se conseguía el título de perito artístico-industrial.

Además de las enseñanzas marcadas por la Instrucción Pública, las juntas de profesores de cada escuela debían reunir ordenadamente y ampliar las asignaturas, para la enseñanza razonada de cada uno de los oficios.

La difusión del Art Nouveau hizo que la cerámica adquiriera alguna de características artísticas que acompañaron casi siempre a este material. La preponderancia del hecho pictórico sobre el temático, el predominio decorativo, la sinceridad de las formas y los colores, y el progresivo abandono de la descripción en beneficio de los principios de la abstracción. Por tanto, las características del Art Nouveau encajaban a la perfección con las del soporte cerámico.

Fue con el Art Nouveau cuando la cerámica se convirtió en una manifestación hedonista, moderna, refinada y decorativa, además de poseedora de una indudable voluntad artística.

Se realizaron diseños esencialmente lineales, planos, sensuales, orientalizantes, elegantes y refinados, y a la vez frágiles, decadentes y preciosistas.

Iconográficamente, el diseño cerámico fue esencialmente vegetal. Resultaron especialmente numerosos los diseños realizados a partir de rosas (ejemplos en el Museo del Azulejo de Onda), plantas acuáticas, o vides. También se utilizaron animales (los diseños del catálogo de la fábrica Segarra Bernat fueron ejemplares), formulando un bestiario compuesto principalmente por mariposas coloristas, cisnes y pavos reales (como los de los bancos del parque Ribalta de Castellón).

Los motivos más característicos fueron las líneas ondulantes,

los róleos, las volutas, los círculos, las espirales, los zig-zags, los triángulos, las figuras concéntricas, las composiciones paralelas, los rayos, la repetición de encuadres, los volúmenes escalonados, las cestas de flores, los fruteros jarrones, las flores geometrizadas, plantas tropicales, etc. Todo ello creado con voluntad de dinamismo y movimiento.

No obstante, la identificación de los diseños con una determinada firma es difícil. Esto es así porque las fábricas mostraron una producción muy variada individualmente, pero muy similar entre ellas. De hecho, las copias de diseños eran comunes, lo que fue una constante en toda la historia de la cerámica arquitectónica de Onda y no una característica únicamente del fin del siglo XIX. Además, muchos diseñadores de trepas y pintores ceramistas trabajaron creando diseños para varias fábricas a la vez.

Juan Bautista Alós Peris (1881-1946)[283] fue el autor de muchos de los diseños de las dos fábricas, una en Onda y otra en Castellón, de Juan Bautista Segarra Bernat, pero al mismo tiempo trabajó diseñando ornamentos para la fábrica de Jaume Pujol de Barcelona, para la fábrica de José María Verdejo, los Herederos de Francisco Valldecabres de Manises, y para Valencia Industrial de Burjassot. Además, su estilo fue muy difundido desde las palestras de la Escuela de General de Aprendizaje de Manises en 1915, la Escuela Provincial de Cerámica de Onda en 1925, y la Escuela del Trabajo de Barcelona en 1929, en las que ejerció como profesor.

La figura de Juan Bautista Alós merece un comentario más extenso, puesto que no sólo ejemplifica la diversidad estilística, así como el intercambio de diseños entre las fábricas, sino que demuestra tanto el conocimiento del Modernismo catalán por parte de los ceramistas ondenses, como su participación directa.

[283] ALÓS, A. "Juan Bautista Alós Peris, ceramista (Onda 1881-1946)". En *Miralcamp. Butlletí d'Estudis Onders.* Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza, Onda, 1990.

Su padre, Bautista Alós Juan, director de la fábrica La Catalana, fundada por Ildefonso Tremoleda, lo contrató como pintor ceramista en 1895, sin embargo, entre 1899 y 1902 ya había marchado a trabajar en la puesta en marcha de una fábrica de azulejos en Río de Janeiro, y a perfeccionar sus estudios de arte en Roma. El año de 1902 comenzó a trabajar en la fábrica de azulejos de Esplugas de Llobregat, propiedad de Pujol i Bausis. En calidad de director artístico, entró en contacto con Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y Gallissá, clientes asiduos de Pujol i Bausis, de cuyos hornos salieron los diseños modernistas más apreciados, al menos hasta 1905, año en que Alós volvió a Onda. Pero quizá, la mayor aportación de Alós a la cerámica modernista fue la constante relación comercial que estableció entre las azulejeras de Juan Bautista Segarra Bernat y Elías Peris, y los arquitectos catalanes; relación de la que fueron ejemplo las trepas de parte de la cerámica del Hospital Sant Pau de Barcelona, realizada en la fábrica de Segarra Bernat de Onda, y que se conservan en el Museo del Azulejo de Onda.

En 1915 fue director artístico de Valencia Industrial en Burjassot, para volver luego a las fábricas de Segarra Bernat, y dirigir en torno a 1925 la fábrica de Francisco Valldecabres en Manises, ya que sus diseños fueron los que participaron en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París de ese año.

Resulta evidente que la competencia entre las fábricas no implicó en ningún momento la exclusividad de sus diseñadores, y por tanto las producciones fueron muy similares.

Cuando la evolución del lenguaje modernista hizo que el diseño de la cerámica comenzara a verse en el mercado como demasiado atrevido, es decir, cuando la demanda de cerámica se realizaba por parte de una clientela ya asentada y temerosa de las novedades, comenzó a romperse la lógica evolución del Art Nouveau Internacional hacia el Racionalismo o la abstracción geometrizada, como ocurrió en Europa, y

se volvió la mirada hacia nuevos historicismos, entre los que triunfó el Neobarroco.

Fue el caso de los azulejos del catálogo Segarra Bernat; del banco de la provincia de Castellón en la plaza de España de Sevilla; de los azulejos de la casa de la calle San Joaquín, nº 39, de Onda; del antiguo revestimiento de las escuelas carmelitas del castillo de Onda; del de la casa de la calle San Blas, nº 14, de Onda; del pavimento de las casas de la plaza de la Sinagoga, nº 9 y nº 12; de Onda; o de la fachada de los talleres Altaca, en la calle Juan Bautista Peñarroya, s/n, de Vilafranca, en Castellón.

No obstante, debemos destacar la presencia de diseños de continuidad neoárabe, cuya esencia decorativa se asoció prontamente al soporte cerámico (revestimiento del Casino Antiguo de Puerto de Sagunto, en Valencia).

En realidad, sólo el porcentaje reducido de diseños cerámicos sezessionistas evolucionaron hacia el racionalismo europeo, mientras que la tendencia Art Nouveau se integró con facilidad dentro de la nueva estética neobarroca. No pretendemos decir con ello que ambos estilos son confundibles, sino que son matrimoniables dentro del mismo gusto estético de la nueva clientela, ya avanzado el siglo XX.

Concretamente, en el mundo del mercado cerámico, lo que ocurrió fue que la clientela con más alto poder adquisitivo deseó emular lo que para ella simbolizaba el poder y, lo que es más importante, comenzó a querer marcar una individualización entre sus integrantes, por lo que la oferta se convirtió en un maremágnum retórico que no se extinguió con la llegada del Art Nouveau Internacional, como en el resto de Europa, sino que cohabitó con él y terminó desplazándolo en su lógica evolución hacia las corrientes racionalistas y expresionistas.

A la vez, la popularización de los diseños modernistas tuvo tanta repercusión para la producción de cerámica arquitectónica que sobrevivió cronológicamente al propio estilo artístico, perpetuando un arte vanguardista convertido ahora en convencional, que llegó a

manifestaciones de delirio decorativista en el Modernismo popular valenciano. Un claro ejemplo lo encontramos en las casas de la Malvarrosa de Valencia, o en las fachadas de fábricas y almacenes de Onda como Barrachina o La Moderna.

La cerámica arquitectónica se convertió de esta manera en una expresión artística sometida a los avatares del mercado, y que por esta misma razón, resultó característicamente tolerante en su eclecticismo y creadora de una decoración, en los edificios de los ensanches, que denotaba tranquilidad por la carencia de importantes impactos visuales, aunque naturalmente, resultara en ocasiones excesivamente despersonalizada.

A las características de la cerámica arquitectónica referidas en el párrafo anterior, hay que sumar la escasa fuerza con que se recibieron en el mundo de la expresión cerámica y a excepción del Modernismo, el resto de las tendencias artísticas, solapadas cronológicamente e incluso adormecidas en sus fundamentos creativos, hasta el punto de dotar al conjunto de la producción cerámica del siglo XIX de una cierta destemporalidad.

Basten como datos, aunque tardíos, los que refirió Carlos Sarthou[284] en 1913, cuando cifraba en más de 90.000 los azulejos mensuales que producían como media fábricas medianas como La Campana o El León. La producción se dividía en una insospechada cantidad de diseños diferentes, dentro de una gran variedad de estilos. En el depósito de azulejos de la fábrica de Juan Bautista Segarra Bernat, conservado en los almacenes del Museo del Azulejo de Onda, hemos llegado a distinguir más de 1.500 modelos distintos ofertados a un mismo tiempo; y en su propio catálogo (confeccionado especialmente para la exportación a Cuba, México, Bolivia, Argentina y Estados Unidos) explicaba a los señores arquitectos, ingenieros, contratistas de obras, almacenistas y proveedores de material de construcción que los "que tengan

[284] SARTHOU CARRERES, C. *Op. Cit.,* p. 794.

necesidad de servir pedidos de mis productos, con destino a los mercados de Ultramar, o bien a grandes obras, deben imprescindiblemente pedir catálogos de los productos de esta su casa, con los que podrán apreciar los coloridos y dibujos de toda clase de azulejos, desde el estilo árabe, renacimiento antiguo, al último modelo más moderno[285]".

Así pues, pocas industrias azulejeras se especializaron estilísticamente. Con una variada oferta de modelos se aseguraba la posibilidad de acceder a cualquier tipo de demanda, conectando más ampliamente con todas las necesidades y gustos del momento.

La cerámica arquitectónica se convirtió, en cierta manera, en una consecuencia social, en cuanto a que ciertos grupos sociales se sintieron identificados con determinados gustos artísticos que, a la vez generaban ellos mismos.

[285] *Fábricas de azulejos y mosaicos hidraúlicos de Viuda de Segarra. Castellón.* Catálogo, Castellón, 1911.

Epílogo

El objetivo principal de esta investigación era analizar el origen y evolución de la cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX. En este sentido, la datación correcta del inicio de la fabricación de la cerámica arquitectónica ondense era indispensable para conocer no sólo cuándo, sino también de dónde surgieron los modelos que constituyeron el repertorio ornamental de este centro cerámico. Hemos concretado que no se produjeron azulejos seriados en Onda con anterioridad a la fundación de la fábrica La Glorieta en 1848, y que por tanto, las fábricas de Peris y de Guinot, anteriores a estas fechas, sólo se dedicaron a la fabricación de loza. Establecer que la cerámica arquitectónica de Onda se produjo a partir de la mitad del siglo XIX, coincidiendo con la decadencia de la fabricación de azulejería seriada en la ciudad de Valencia, era de gran importancia ya que permite situar a la cerámica valenciana como precedente inmediato de la cerámica ondense.

La tardía fecha en que se inició la fabricación azulejera de Onda hizo que no encontráramos entre los precedentes iconográficos de esta cerámica un número representativo de ornamentaciones inspiradas en las producciones de la Real Fábrica del Conde de Aranda de Alcora. Esta manufactura había sido siempre considerada como el germen de toda la industria cerámica en Castellón, y si bien creemos que esto fue así en cuanto a la ubicación de pequeñas fábricas de loza en diversas localidades cercanas (Onda, Ribesalbes y la misma Alcora), proceso que tuvo lugar entre el final del siglo XVIII y los inicios del siglo XIX, no podemos afirmar en el caso concreto de Onda que estas tempranas fábricas produjeran cerámica arquitectónica, a no ser que se tratara de paneles cerámicos devocionales, realizados por encargo, al igual que se

había hecho en Alcora pero a un menor nivel cualitativo y cuantitativo, y en ningún caso produciendo azulejería seriada.

No obstante, la fundación de las fábricas de loza de Onda, nacidas a partir de la huida de operarios o del robo de moldes de la Real Fábrica del Conde de Aranda, y dedicadas a la imitación de las producciones alcorinas, así como su pervivencia durante la primera mitad del siglo XIX, fue la causa más importante de la posterior implantación de la industria de cerámica arquitectónica en la localidad castellonense. Dado que una manufactura de loza pudo transformar su producción o alternarla con la de la azulejería sin prácticamente alterar la infraestructura técnica de la empresa (en principio se podía utilizar la misma arcilla, las mismas instalaciones de las eras, e incluso el mismo horno, tanto para realizar loza como azulejos), podemos deducir que las fábricas de Guinot y Peris constituyeron la base tecnológica para el desarrollo posterior de la fabricación azulejera. La alternancia de producciones no hubiera sido tan sencilla a partir de 1880, cuando los medios técnicos de la fabricación de cerámica arquitectónica habían alcanzado un alto grado de especificidad, pero sabemos que con anterioridad a estas fechas, fábricas de loza como la de Peris combinaron ambas producciones, e incluso después de dedicarse mayoritariamente a la azulejería, esta fábrica recuperó la fabricación de loza en momentos de especial bonanza económica para el sector cerámico, como lo fue la década de 1920. También la fábrica de Guinot se transformó en azulejera convirtiéndose en la fábrica La Esperanza.

La ornamentación de Alcora sólo se reflejó en la producción ondense en detalles de motivos ornamentales incompletos. Estos ornamentos debieron de llegar mayoritariamente a Onda a través de las lozas de Ribesalbes, Manises y especialmente de la decoración de la cerámica arquitectónica de la ciudad de Valencia, puesto que la loza alcorina se encontraba, en la segunda mitad del siglo XIX, en franca decadencia. Los centros cerámicos aludidos se inspiraron en la loza de Alcora en épocas en que ésta gozó de mayor esplendor, y trasvasaron

estas influencias a la fabricación ondense más tardíamente. También hemos de considerar la posibilidad de que pervivieran modelos decorativos alcorinos en Onda, derivados de la proximidad geográfica de la manufactura del Conde de Aranda, y especialmente de la tradicional fuga de operarios alcorinos en los últimos años del siglo XVIII, llevándose consigo multitud de moldes y repertorios.

Los detalles ornamentales derivados de la loza alcorina fueron esencialmente de temática vegetal, especialmente ramilletes y flores sueltas, foliaciones de gran protagonismo y tallos ondulados. Lo que nos induce a creer que estas decoraciones llegaron a Onda a través de la cerámica de la ciudad de Valencia, a parte del desfase cronológico entre la loza alcorina y la azulejería ondense, es que estos ornamentos incompletos siempre formaron parte de un modelo más complejo que encontraba su precedente en las producciones de la capital del Reino. De hecho, ni siquiera la policromía se aproximaba a la de la manufactura del Conde de Aranda, y sí era más similar a la de la ciudad de Valencia.

Encontrar el precedente de los modelos ornamentales ondenses en las producciones de la capital valenciana resultaba lógico, puesto que la cerámica de aplicación arquitectónica levantina producida en el siglo XVIII se fabricó netamente en esta ciudad y en ningún caso en Alcora o Manises. Además, los comienzos de la cerámica arquitectónica ondense coincidieron con la desaparición, cambio de ubicación o descenso del nivel de ventas de la mayoría de las fábricas azulejeras valencianas. Las reformas urbanísticas de Valencia debieron obligar a trasladarse a algunas empresas, o al menos a fundar otra sede en un lugar que poseyera ya cierta infraestructura en cuanto a la preparación de arcillas y la cocción, así como operarios con experiencia en la realización y pintado de las piezas[286]. Este fue el caso de la fábrica La Valenciana, instalada en

[286] Las fábricas de la ciudad de Valencia importaban la arcilla de zonas medianamente lejanas, y especialmente de las poblaciones de Casinos, Villar del Arzobispo y alrededores, por lo que, obligadas al traslado, resultaba más económico hacerlo a una zona que dispusiera de minas más accesibles. Curiosamente, el

Onda ya en 1857, mientras que los propietarios, Novella y Garcés, mantenían una primitiva manufactura en Valencia. Por otro lado la creciente demanda azulejera provocada por el auge en la construcción, benefició a las fábricas que ofrecían un producto más económico. La rápida mecanización de las empresas ondenses sumió en una crisis de ventas a las de la ciudad de Valencia que, pese a no devaluar la calidad de sus productos, no ofrecían (quizá por el mismo mantenimiento de los procesos productivos que garantizaban esta calidad) un precio competitivo.

La cerámica ondense sufrió un proceso de simplificación de las formas obligado por la mecanización de las fábricas en la segunda mitad del siglo XIX, pero a pesar de esto podemos identificar claramente la mayoría de los modelos como una derivación de los realizados en la capital valenciana. La fabricación ondense encontró un repertorio ornamental idóneo en el que se derivó del cambio estético de la cerámica valenciana a partir de la década de 1780, con la extinción de la rocalla y la llegada de formas más pausadas y de composiciones más acordes con la seriación y la igualación de los diseños por piezas, de manera que la mecanización de la fabricación cerámica fuera posible.

No obstante encontramos otras ornamentaciones, de menor presencia entre la decoración ondense, inspiradas en la azulejería de la ciudad de Valencia anterior a 1780, que había vivido la evolución del naturalismo barroco y que tenía un más que suficiente repertorio de formas tras la progresiva incorporación de elementos ornamentales cultos en el siglo XVIII y el conocimiento de la decoración textil, en especial la de la seda. Entre los motivos de este último repertorio ornamental se encontraban las decoraciones de cardos diagonales; los temas con cuatro ejes expresos; los girasoles; los círculos cuarteados; las cenefas con zarcillos y acantos; y los trenzados de acantos. También se derivaron de las ornamentaciones de esta época la gran variedad de bandas polícromas

posterior agotamiento de las minas de Onda hizo que se reactivara la importación de arcillas de la misma comarca que anteriormente había abastecido a Valencia.

en cenefas; con ranúnculos; con manojos frutales; con cuernos de la abundancia; con cenefas perforadas; con rueda central; y con ramos y lazos. Se incluyeron también las variedades de bandas partidas, bandas curvas y bandas complejas, así como los escasos ejemplos de azulejos con veneras y de mascarón. Más abundantes fueron los azulejos de cuarto ornato con cintas azules, derivados de la cerámica de la ciudad de Valencia de mediados del siglo XVIII, al igual que las series ornamentales de floreros, ramos cuarteados, y retículas en "S" perpendiculares y diagonales; los azulejos seriados con aves y ramos florales; los azulejos con enlaces esquinares de rosetas; los azulejos de hojas partidas, junquillos cruzados, prímulas, flores con estambres, pequeños ramos foliares o estrellas cuarteadas; y los cestillos con flores y frutos, complementados con decoraciones de jaspeados, bandas polícromas y rocallas.

Como resulta lógico, los motivos más reiterados entre la cerámica ondense fueron los inspirados en la producción realizada en la ciudad de Valencia en una época inmediatamente anterior al inicio de la fabricación azulejera en la villa castellonense. La ornamentación próxima al gusto academicista, formada sobretodo por meandros y acantos, y la atemperación de la asimetría hasta el asentamiento del estilo pompeyano caracterizado por el afinamiento y ligereza de la ornamentación, así como la aproximación a la total simetría de las composiciones, hizo que este repertorio formal se adaptase fácilmente a las normas de la mecanización.

Fueron estos modelos decorativos tomados de la producción valenciana casi contemporánea a los comienzos de la de Onda, los que evolucionaron hasta convertirse en diseños característicos ondenses. Esta evolución, sostenida a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, supuso que las fábricas adquirieran la experiencia suficiente en la creación de modelos cerámicos, para afrontar con garantías la universalización del uso de la cerámica en la arquitectura que significó la llegada del Modernismo.

A partir de la década de 1860 podemos hablar de modelos originales de fabricación ondense, así como clarificar los distintos estilos en que se realizaron. Distinguimos entre la producción de Onda una etapa netamente academicista, donde encontramos comúnmente zarcillos de acanto derivados de los diseños más neoclásicos y próximos al arte vinculado a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; también meandros, especialmente los rectilíneos, inspirados en los dibujos de la Sala de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos y de la colección Lafora de la Real Fábrica de Cerámica del Conde de Aranda de Alcora; así como telas festoneadas, lambrequines, cestos y ramos, y especialmente las cintas, normalmente en forma de bandas bícromas.

Dentro del Academicismo, las láureas caracterizaron un estilo clasicista que podríamos calificar como Carlos IV por su similitud con las producciones de las Fábricas Reales, y en especial con las decoraciones textiles. Se desarrollaron cubriendo ampliamente toda la superficie del azulejo, de forma que sólo se daba acogida a un manojo con diseños variados de hojas sin perfilar. Dentro del repertorio textil habría que destacar los diseños tomados de las alfombras, en especial las inglesas de estilo victoriano y las españolas de estilo Carlos IV. No cabe duda que la disposición horizontal de alfombras y pavimentos favoreció los diseños comunes compuestos por dos ejes de simetría, fácilmente extrapolables del mundo textil al de la cerámica arquitectónica seriada, en forma de composiciones de azulejos de cuarto ornato.

Merecen una mención especial por la abundancia de modelos que se produjeron, los acantos con hojas dispuestas en una alineación en meandro curvo, derivadas de los dibujos de Benito Espinós en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y especialmente de los de Josep Rosell y Juan Llácer[287]. También podemos encontrar hojas de vid de gran realismo, pedúnculos y zarcillos de larga tradición ornamental, bien justificados por la simbología eucarística como los del

[287] SOLER, M.P., *Op. Cit.,* p. 370.

Colegio del Corpus Christi de Valencia, bien inspirados -lo que es más probable- en los catálogos parisinos de papel pintado como los de J.B. Reveillon o en los diseños de los azulejos ingleses coetáneos.

Fueron también característicos de la ornamentación academicista de la cerámica ondense los tallos ondulados con proliferación de hojas en espiga, también comunes en la decoración de la loza.

Las composiciones formadas a partir de la combinación de cuatro azulejos de igual diseño fueron muy abundantes en las producciones ondenses de la década de 1860. Su éxito entre la clientela hizo que no desaparecieran hasta muy tardíamente, traspasando el contexto academicista. Esta pervivencia anacrónica de modelos clásicos en épocas posteriores fue común en la evolución de la oferta de diseños cerámicos de una fábrica, siempre y cuando un motivo ornamental consiguiera agradar en el mercado. En definitiva fue la ley mercantil de la demanda la que aseguró la presencia de ornamentos cerámicos más allá de la desaparición de un estilo artístico determinado en el resto de las artes, permitiendo a su vez la convivencia de modelos de distintos estilos en una misma época. Dentro de estas composiciones podemos encontrar motivos ornamentales con una larga tradición en la cerámica valenciana, especialmente tratándose de listeles quebrados como complemento a los meandros y variaciones de menudismos de origen pompeyano, llegados a Onda tras las reinterpretaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia desde 1800, como complemento a las hojas de acanto.

En cuanto a la policromía de las piezas, la sintetización y la simetría de la mecanización provocó en muchos casos una sensación de monotonía en el color y también en la composición. Fue esta simplificación sufrida por la cerámica ondense lo que hizo especialmente abundantes los diseños monócromos en azul. La necesaria mecanización, rapidez de ejecución e igualdad entre piezas que requería la competitividad de las empresas no fue la única causa de la proliferación

de las monocromías, también habría que responsabilizar a las estampaciones de moda en la década de 1850.

El Romanticismo llegó tardíamente al mundo de la cerámica valenciana, respecto al resto de Europa. Este hecho produjo una rápida derivación estilística hacia los historicismos y el Eclecticismo, mientras la cerámica arquitectónica ondense se desvinculaba pausadamente de un repertorio iconográfico neoclásico, que ya estaba ciertamente obsoleto en la época en que las fábricas de Onda se inspiraron en las producciones de la ciudad de Valencia. Por tanto, el paso del Academicismo al Eclecticismo historicista se realizó sin que el Romanticismo tuviera una presencia significativa entre la cerámica.

Los diseños historicistas, poseedores de un amplio campo de inspiración formal recolector de casi la totalidad de los estilos pasados, comenzaron a abrirse paso entre la oferta de la cerámica arquitectónica ondense. Fue este nuevo repertorio formal el que protagonizó la introducción masiva de la cerámica en la arquitectura dentro de una concepción artística premodernista. En cierta forma, en el panorama cerámico ondense se hicieron indisolubles el premodernismo y el Modernismo como lenguajes de una sola transformación urbanística, y paralelamente también de un único cambio social, de gusto y de valores.

El lenguaje neoclásico no desapareció, sino que evolucionó hasta su conversión en un Neoclasicismo ecléctico que dio cabida a un repertorio ornamental basado en la mezcla de elementos neogriegos, como las palmetas, las rosetas, las grecas y las ondas, y neorrenacentistas, como el grutesco.

Similar evolución sufrió el Neogótico, en una época ya cercana a la implantación del lenguaje modernista. El Neogótico cerámico fue diferente del netamente historicista en cuanto a que sólo buscó la originalidad y la complejidad de la decoración sin interesarse por la recuperación del simbolismo de un pasado artístico glorioso de las tierras valencianas.

El Historicismo con mayor protagonismo fue el Neoárabe, convertido en principio en el estilo de las edificaciones de la alta burguesía, y generalizado posteriormente en todos los ámbitos sin distinción económica o social (fue especialmente utilizado en los patios particulares de las casas y en los zaguanes). Esta misma popularización de la cerámica Neoárabe hizo que se utilizara como un elemento decorativo recurrente exento del condicionante de que el edificio sustentante fuera construido en este estilo.

Tanto el Neoclásico como el Neogótico o el Neoárabe fueron para las empresas cerámicas únicamente un repertorio ornamental. No debemos buscar consideraciones simbólicas referentes a la recuperación de estéticas pasadas en el uso de estos estilos, más allá del atractivo de sus formas. Por esta razón resultó fácil la mezcla de motivos ornamentales sin importar que el Eclecticismo resultante fuera en ocasiones incomprensible. Además, los historicismos constituyeron un período de búsqueda y de renovación arquitectónica en el que encajó a la perfección la llegada del Modernismo, porque los modelos neogóticos, neoclásicos y neoárabes pervivieron sin dificultad con las nuevas formas de tendencia naturalista, estilizada, simbólica, lineal o geométrica. La propia libertad estética y de composición del Eclecticismo hizo que esta convivencia fuera posible sin estridencias.

Con la llegada del Art Nouveau Internacional a la cerámica llegó también la indefinición de los artistas por unos diseños Art Nouveau u otros más próximos a la Sezession, aunque en la cerámica siempre pesó más la estética más próxima al foco irradiador barcelonés, en definitiva más colorista y llamativa. Los diseños de la cerámica arquitectónica Art Nouveau estuvieron marcados por el dominio de la línea curva y de la voluntad de síntesis derivada en arabesco, mientras que los más próximos a la Sezession fueron siempre más comedidos y geometrizados, aún dentro de una misma voluntad de síntesis.

Puesto que el Art Nouveau Internacional huyó de la instantaneidad pictórica y en definitiva de los diseños realistas y

descriptivos, su generalización favoreció una producción cerámica que si bien nunca había constituido un soporte pictórico idóneo para la realización de este tipo de imágenes, aún lo era menos en un momento en que la fabricación estaba basada en criterios comerciales que exigían una oferta abundante, económica, unitaria y mecanizada. El Art Nouveau Internacional se caracterizó por el deseo de orden en la composición en función de unos fines puramente plásticos, la preponderancia del hecho pictórico sobre el temático, la claridad de las formas y los colores, y el abandono de la descripción en beneficio de los principios de la abstracción. Así pues, la azulejería seriada pudo interpretar estos deseos sin alterar la mecanización de su producción.

Por vez primera la industria cerámica podía responder exactamente a las exigencias de un estilo artístico sin entrar en contradicción con los medios productivos. Esta visión del arte realizada desde esquemas comerciales fue la que se defendió en las escuelas de cerámica y desde la reglamentación de la Enseñanza de Escuelas de Artes y Oficios aprobada por Real Decreto el 20 de agosto de 1895[288]. Además, la cerámica ondense había alcanzado un grado de madurez técnica y estilística suficiente para afrontar el reto que supuso la generalización del gusto modernista entre la clientela. No sólo se podía hacer frente al aumento de la demanda, sino que se podía hacer ofreciendo unos diseños de gran calidad.

Así pues, la cerámica arquitectónica modernista ondense fue tan hedonista, refinada, sensual, preciosista, orientalizante y decorativa, y a la vez esencialmente lineal, plana y frágil, como lo fueron el resto de las manifestaciones artísticas del Modernismo. Si acaso podemos advertir en los diseños ondenses una elegancia, de la que tampoco estuvieron exentas las producciones cerámicas modernistas del resto de España, pero que se contrapone en cierta forma al rasgo decadente y elitista de algunas de las composiciones cerámicas de la época, especialmente las

[288] MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Op. Cit.,* pp. 562-566.

catalanas. Su repertorio ornamental se compuso de líneas ondulantes, róleos, volutas, círculos, espirales, zig-zags, rayos, cestas de flores, fruteros, jarrones, flores geometrizadas, plantas tropicales, etc, todo ello creado con voluntad de dinamismo y movimiento, y ordenado en forma de figuras concéntricas, composiciones paralelas, volúmenes escalonados y repetición de encuadres.

El Modernismo cerámico ondense nunca llegó a morir del todo. Fue tan abundante la utilización del revestimiento cerámico en la arquitectura a partir de la década de 1900, que la clientela continuó demandando los diseños modernistas como una representación habitual de la decoración sobre cerámica. La popularización de la cerámica modernista monopolizó, junto a los diseños historicistas, las producciones de las fábricas de azulejos de Onda hasta 1936. Fue realmente la guerra civil española la que truncó la evolución alcista del mercado cerámico de Onda, puesto que el fin del siglo XIX no supuso una crisis económica en el sector cerámico, que iniciaba un exitoso devenir en el siglo XX.

Los estilos suelen solaparse cronológicamente cuando uno comienza a agotarse y empieza otro, debido básicamente a que las periferias artísticas habitualmente evolucionan más lentamente que los centros productores. En el caso de la cerámica ondense no debemos atribuir únicamente a la subsidariedad de las periferias respecto de los centros artísticos el retraso en la adopción de vanguardias. En general, en la fabricación cerámica, la necesidad de ofertar un amplísimo repertorio formal destinado a la totalidad de la demanda (no sólo a distintos niveles económicos o sociales, sino también geográficos, puesto que el mercado se había abierto ya internacionalmente y esto significaba una mayor variedad de gustos) produjo que se continuaran realizando modelos aún a pesar que no se correspondieran con la tendencia artística mayoritaria del momento. Por eso el Modernismo continuó vigente bien entrado el siglo XX y también por esta razón no puede evaluarse sólo, sin situarlo en la convivencia y el contraste del resto de producciones. El panorama

ornamental siguió senderos de estilos diferentes, llenos de bifurcaciones, avances, ramificaciones, altos y vueltas atrás.

Cuando la crisis producida por la guerra civil de 1936 se superó, las fábricas tuvieron que recurrir a la venta de *stocks* anteriores a la contienda, por lo que los diseños modernistas continuaron comercializándose hasta la década de 1950. Puede parecer ilógico que la sociedad continuara demandando azulejos cuya estética no había evolucionado en más de medio siglo, pero este hecho se explica si consideramos que el empuje que supuso el Art Nouveau para la industria de la cerámica arquitectónica fue tan importante que sus diseños se convirtieron en motivos clásicos de los revestimientos, hasta el punto de que hoy en día, las empresas de Onda dedicadas a la fabricación de azulejos "al estilo antiguo", continúan pintando los mismos motivos modernistas.

Diccionario onomástico

Fábricas

Águila, El. También conocida como la de Colera, esta empresa, ubicada en el Arrabal del Castillo, fue fundada por Bautista Martí Gálver, Vicente Martí Dionís y Salvador Martí Dionís en 1894. En 1903 los dos hermanos vendieron sus partes a Joaquín Álvaro Guinot, quedando la sociedad disuelta tras la muerte de Bautista Martí en 1923. Su viuda conservó la fábrica hasta su cierre en 1933.

Badenes Martín, fábrica de Manuel. Ubicada en el Arrabal del Castillo, fue fundada por la persona que da nombre a la fábrica en 1889. En 1922 pasó a formar parte de las empresas de Rafael Barrachina Ballester, propietario entonces de La Valenciana, con la posible participación de Segarra Bernat, propietario de El Progreso en Castellón. Cerró con la llegada de la guerra civil de 1936.

Ballester Roda, fábrica de Vicente. Ubicada en la Balsa de la Villa, en el camino de Tales, fue fundada en 1885 por Vicente Ballester Roda, de quien pasó a manos de José Ballester Roda en 1892. En 1910 era propiedad de José Marimón Sanjuan; en 1914 de Antonio Vives Reboll; y en 1920 de Antonio Diago Aicart, quien costituyó en 1922 la sociedad Gaya, Abad y Cia. Desde 1936 ha sido propiedad de José Marimón Marco. Continúa en producción, aunque con evidentes cambios de ubicación.

Campana, La. En 1827 Vicente Peris Gálver fundó una fábrica de loza en el camino de Betxí, y la dirigió hasta su muerte en 1861 (éste pudo

haber refundado la fábrica de loza de Andrés Peris, creada en 1805). Heredada por Vicente Peris Vidal, compaginó la producción de loza con la de cerámica arquitectónica. A la muerte de éste, en 1885, su viuda y su hijo Elías Péris Calatayud, se hicieron cargo de la empresa, llamándose ya La Campana, por la ubicación de una de éstas en una espadaña de la fábrica. En 1901 entró a formar parte de la sociedad Bautista Gálver, hasta la muerte de Elías Peris en 1935. Su viuda, Ramona Melchor Melchor y su hijo Vicente Ramón Peris Melchor se ocuparon entonces de la propiedad, continuando con una tradicion familiar ininterrumpida hasta 1972, en que la fábrica pasó a denominarse Azseder. En 1987 volvió a hacerse cargo de la fábrica un heredero directo de la familia fundadora, Elías Peris Borrell, aunque ya dentro del complejo de empresas que formaba Cerfo (Cerámicas de La Foya). En 1992 la fábrica pasó a denominarse Noucer, cerrando definitivamente sus puertas en 1995. Su producción fue premiada con la Medalla de Oro de la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona de 1895, la Medalla de Plata de la Exposición de Agricultura, Industria y Artes de Valladolid de 1906, y el Diploma de Honor con Medalla de Plata en la Exposición de Artes e Industrias de Castellón de 1911.

Canters, Dels. Alfarería fundada en 1873 por José Diago Michavila, fue convertida en fábrica de azulejos por su hijo José Diago Aicart en 1896. Su transmisión se ha realizado por línea familiar, sin ventas a extraños: en 1922 su propietario fue Antonio Diago Lleó, en 1942 José Diago Rovira, y en 1951 Antonio Diago Rovira, que la mantuvo hasta su cierre en 1985.

Catalana, La. Fundada por el barcelonés Ildefonso Tremoleda Planes en 1876 en el camino a Vila-real, junto a la vía del tren, fue vendida en parte a Bautista Alós en 1909, y a Antonio Castelló Aicart en 1910. En 1920 se constituyó la sociedad Castelló y Aguilella, en la que

tenía un parte la viuda de José Bofill Basuils, y desde 1927 Ildefonso Tremoleda Peris. En 1940 fue propiedad de la compañía de Salvador Martí, y desde 1952 de Peris y Cia., disuelta para crear una nueva fábrica en 1971.

Colera, La de. Véase El Águila.

Concepción, La. Ubicada en el Portal de Valencia, fue fundada en 1890 por Antonio Castelló Sales, también propietario de La Esperanza. En 1920 forma sociedad con Jerónimo Bernat, quien se hará cargo de la empresa al fallecer Castelló Sales tres años después. Muerto también Bernat en 1924, su viuda la vendió a Joaquín Juanola Usó, quien le cambió el nombre por el de Onda Industrial. En 1933 fue propiedad de Leopoldo Mora Más, en 1941 de Antonio Bernat Castelló y en 1944 de Francisco Portero Saez. Éste último la vendió en 1962 a la sociedad presidida por Fernando Moliner Navarro, quienes la denominaron El Clot, empresa que en 1983 cambió el nombre por Ceradisa, y en 1986 por Montgó, denominación bajo la cual continua produciendo azulejos hoy en día.

Esperanza, La. La fábrica de Miguel Guinot, fundada en 1778 en el Arrabal de San José, y dedicada a la producción de loza, pasó a llamarse La Esperanza en 1877. En 1848 sus propietarios fueron Vicente Ballester y José Cubero Castelló, que la vendieron en 1854 a José Remolar y José Ballester. En 1877 se hicieron cargo de la empresa los hermanos Ramón y Antonio Castelló Sales, junto a Francisco Muñoz Nebot. El primero murió en 1896, quedando sólo los otros dos accionistas como propietarios. Francisco Muñoz Nebot la dejó en manos de sus hijos en 1904, y especialmente en el mayor, Francisco Muñoz Usó, quien la dirigió en solitario (aunque los hermanos conservaron sus partes) tras la muerte de Antonio Castelló en 1923. En 1929, la empresa se transmitió por herencia a

Juan Muñoz Aguilella, quien hizo lo mismo en 1935, en la persona de José Muñoz. Con la llegada de la guerra civil de 1936, la fábrica cerró definitivamente. Fue premiada en la Exposición Regional de Zaragoza de los años 1881 y 1888.

Fabriqueta, La. Fábrica de loza fundada por José Diago Aicart en 1889, en el Portal de Valencia. Pudo producir azulejos cuando en 1905 la dirigió José Diago Budi, con la denominación de El Águila (véase esta fábrica), pero en 1934, bajo la propiedad de Francisco Bendito Balaguer, ya había vuelto a la cerámica vajillera tradicional, que sigue realizando desde 1980 con el nombre de Sajironda.

Glorieta, La. Fundada por Antonio Aguilella y Canelles en 1848, se ubicaba en el camino de Tales. En 1891 compró parte de la fábrica la familia valenciana Polo de Bernabé y Almunia, quien la mantuvo en la persona de Juan Sancho Polo hasta 1922. En 1894, compró parte de la empresa Joaquín Cotanda Álvaro, hasta que en 1898 fue traspasada a José Berbís Alcón. En 1920 entró a formar parte de la sociedad Fernando Diago, al igual que Miguel Piñón Castelló en 1921, y José Aguilella Castells en 1924. En 1940 fue comprada por María Guardiet Emo, quien la revendió un año después a los hermanos Salvador y Antonio Ballester Vidal, siendo éste último quien la mantuvo en producción hasta su cierre en 1966.

Guinot, fábrica de Florencio. Fundada en 1879 en el Arrabal del Castillo, por Florencio Guinot Pérez, fue vendida en 1920 a Salvador Alcón Castelló, quien la denominó San José. Entre 1941 y 1943 fue propiedad de Joaquín Lluch Sales y Juan Domingo Peris, convertidos luego en la sociedad Lluch y Domingo S.L. En 1953, sin cambio de propietarios pasó a denominarse Azulev.

Guinot, fábrica de Manuel. Véase La esperanza.

Leon, El. Fábrica del Arrabal del Castillo fundada en 1899 por la compañía de Salvador Ferrando Sales, propietario también de La Palera. En 1931 pasó a manos de Vicente Martí Castelló, y en 1954 a los hijos de éste, que la convirtieron en 1970 en la fábrica Bopisa, Bou Piñón S.A.

Ondense, La. Fábrica del Arrabal del Castillo, fundada en 1890 por la sociedad de Manuel Badenes. En 1914 entró en la sociedad Aurelio Estevan, pero finalmente fue vendida en 1927 a José vidal Sales. De éste último pasó a José Serra en 1935, convirtiéndose en 1953 en Iberondense S.L., hasta su cierre en 1967.

Palera, La. Fábrica fundada por Joaquín Sol y Michavila en 1868. Estaba ubicada en el Portal de Valencia. Fue comprada por la sociedad de Salvador Cotanda y convertida en El Leon en 1894. Dos años después pasó a formar parte de la sociedad de Salvador Ferrando Sales y en 1908 se vendió a José Rodríguez Godes. Tras el fallecimiento de éste último en 1927 se hizo cargo de la empresa su viuda, hasta su cierre en 1939.

Péris, fábrica de Andrés. Véase La Campana.

Salvador, El. El año1876, Antonio Verdiá Gálver fundó esta fábrica en el Arrabal del Castillo. Pronto se convirtió en sociedad, con la aportación en 1906 del capital de Antonio Doménech Ruiz en 1906 y de Salvador Martí en 1910. Aunque, entre 1921 y 1924, formó parte de la sociedad Bautista Ballester Ferris, fue Salvador Martí quien la mantuvo en funcionamiento hasta la guerra civil de 1936.

Siglo, El. Ubicada en el camino de Tales, cerca de la Balsa de la Villa, esta fábrica fue fundada por la compañía de Joaquín Cotanda Álvaro,

quien la vendió a Miguel Piñón Castelló, Ramón Piñón Castelló y Ramón Castelló Alfonso en 1897. Desde 1921 fue únicamente propiedad de la compañía de Ramón Piñón Castelló, de quien la heredó Miguel Piñón Guinot en 1937, y a su vez, Miguel Piñón Berbis en 1965. Francisco García Felipeneri se hizo cargo de la empresa de Piñón en 1975 al casar con la hija de éste, convirtiéndola en la empresa Adex, que sigue funcionando en la actualidad.

Valenciana, La. Casa fundada en 1857, en el camino de Tales, contó con otra fábrica en Valencia. La sociedad, fundada por Manuel Garcés López y Mariano Novella Casanova, pasó a manos de Emilia Fuster Sagrario, viuda del último, en 1896. Entre 1921 y 1939 perteneció a Rafael Barrachina Ballester, quien a su vez, la vendió a José Piñón Guinot, en cooperación, al menos hasta 1941, de Antonio Ballester Peris. En 1950 fue propiedad de Piñón y Ribes, y en 1970 se convirtió en la sociedad limitida Cerámica Artesana. Tras su quiebra en 1984, fue comprada por Cerámica Decoronda, que cambió su ubicación, instalándose en un polígono industrial exterior. Fue premiada en la Exposición regional de 1867 y se le concedió el uso de Escudo y Medalla de Plata en la Exposición Regional de Zaragoza de 1868.

Vicente, San. Fábrica del Arrabal del Castillo fundada en 1900 por Isidoro Sansano Andrés. En 1909 la heredó Isidoro Sansano Llopis, con la participación de su madre Josefa María Llopis Prades, llamándose entonces San José. En 1931 estuvo en manos de la compañía Hijos de Justo Vilar, que se vieron obligados a cerrar en 1936 a causa de la guerra civil.

Ceramistas

Aguilella Canelles, Antonio. Fabricante de azulejos. Propietario de la empresa La Glorieta al menos desde 1859, aunque lo más probable es que fuera su fundador en 1848. Desaparece del accionariado en 1868, aunque la fábrica continua funcionando hasta 1966.

Aicart, Mariano. Alfarero. Fundó una fábrica en 1842. Pudo ser el antecesor de todos los fabricantes Diago Aicart.

Alós Peris, Juan Bautista. Pintor y diseñador ceramista (Onda, 1881-1946). Autor de muchos de los diseños de las dos fábricas, una en Onda y otra en Castellón, de Juan Bautista Segarra Bernat, a la vez que trabajó diseñando ornamentos para la fábrica de Jaume Pujol de Barcelona, para la fábrica de José María Verdejo, los Herederos de Francisco Valldecabres de Manises, y para Valencia Industrial de Burjassot. Fue profesor de la Escuela de General de Aprendizaje de Manises en 1915, de la Escuela Provincial de Cerámica de Onda en 1925, y la Escuela del Trabajo de Barcelona en 1929. Su padre, Bautista Alós Juan, director de la fábrica La Catalana, fundada por Ildefonso Tremoleda, lo contrató como pintor ceramista en 1895, sin embargo, entre 1899 y 1902 ya había marchado a trabajar en la puesta en marcha de una fábrica de azulejos en Río de Janeiro, y a perfeccionar sus estudios de arte en Roma. El año de 1902 comenzó a trabajar en la fábrica de azulejos de Esplugas de Llobregat, propiedad de Pujol i Bausis. En calidad de director artístico, entró en contacto con Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y Gallissá, clientes asiduos de Pujol i Bausis, de cuyos hornos salieron los diseños modernistas más apreciados, al menos hasta 1905, año en que Alós volvió a Onda.

Su obra es muy abundante, pero hemos de destacar las trepas de parte de la cerámica del Hospital Sant Pau de Barcelona, realizada en la fábrica de Segarra Bernat de Onda, y que se conservan en el Museo del Azulejo de Onda.

Álvaro Segarra, Manuel. (Nacido el 21 de septiembre de 1836). Tejero. Fundó su taller en 1891, en la calle San Vicente nº12.

Badenes Martín, Manuel. (Nacido el 15 de abril de 1846). Fabricante de azulejos. En 1889 fundó una fábrica con su nombre, absorbida en 1922 por el fabricante Segarra Bernat.

Badenes Sansano, Manuel. Fabricante de azulejos. En 1890 fundó una sociedad para la creación de una fábrica de azulejos, que en 1896 pasó a llamarse la Ondense. Heredada en 1909 por Joaquín Badenes, pasó a manos de Aurelio Estevan en 1914. Funcionó hasta 1967 con el nombre de Iberondense.

Ballester, José. Fabricante de azulejos. Heredó la empresa La Esperanza de su padre Vicente Ballester en 1854, compartiendo su dirección con José Remolar hasta 1877.

Ballester, Vicente. Fabricante de azulejos. Propietario de la empresa La Esperanza junto con José Cubero desde 1848 hasta 1854.

Ballester Roda, José. Fabricante de azulejos. Heredó la alfarería Ballester Roda en 1892, y la convirtió en empresa azulejera, hasta que en 1910 se hizo cargo José Marimón Sanjuan. La fábrica continua abierta hoy en día.

Ballester Roda, Vicente. (Nacido el 16 de mayo de 1853) Alfarero. Fundador de la empresa de su mismo nombre en 1885, fue heredada

en 1892 por José Ballester Roda quien se dedicó a la producción de azulejos. La propiedad se ha transmitido por línea familiar hasta José Marimón Marco en 1936. La fábrica continua produciendo hoy en día.

Berbís Alcón, José. Fabricante de azulejos. Copropietario mayoritario de La Glorieta desde 1898 hasta 1908.

Castelló Alfonso, Ramón. Copropietario de la fábrica El siglo desde 1897 hasta 1921, junto con los hermanos Ramón y Miguel Piñón Castelló.

Castelló Sales, Antonio. (Nacido el 16 de mayo de 1845). Copropietario de la fábrica La Esperanza desde 1877, junto con su hermano Ramón y Francisco Muñoz Nebot, con quienes constituyó una sociedad que perduró hasta 1914. Antonio Castelló no abandonó su accionariado hasta su muerte en 1923, formando parte de la nueva sociedad Muñoz e hijos (disuelta en 1935). En 1892 fundó la fábrica La Concepción, de la que vendió parte en 1920 a Jerónimo Bernat, y en la que también continuó hasta su muerte en 1923. La fábrica continua funcionando con el nombre de Montgó.

Castelló Sales, Ramón. (Nacido el 17 de julio de 1851). Copropietario de la fábrica La Esperanza desde 1877, junto con su hermano Antonio y Francisco Muñoz Nebot, con quienes constituyó una sociedad que perduró hasta 1914, aunque, posiblemente por fallecimiento, desaparece del accionariado en 1896.

Cotanda Alvaro, Joaquín. Fabricante de azulejos. Copropietario de la fábrica La Glorieta junto con la familia Polo de Bernabé y Almunia desde 1894 hasta al menos 1898, en que pasó a dominar la sociedad José Berbís Alcón. En 1894 fundó una fábrica con su nombre,

vendiéndola en 1898 a la sociedad formada por Miguel Piñón Castelló, su hermano Ramón, y Ramón Castelló Alfonso, quienes la denominaron El Siglo. La empresa fue heredada por Miguel Piñón Nebot en 1937, y continua abierta hoy en día denominándose Adex.

Cotanda, Salvador. Fabricante de azulejos. Compró la fábrica La Palera a Joaquín Sol, y fundó El Leon, en 1894, haciendo sociedad con Salvador Ferrando Sales, hasta que de nuevo fue vendida a José Rodríguez Godes en 1908. La empresa cerró en 1939.

Cubero y Castelló, José. Fabricante de azulejos. Propietario de la empresa La Esperanza junto con Vicente Ballester desde 1848 hasta 1854.

Diago Aicart, Antonio. (Nacido el 3 de junio de 1845). Fabricante de azulejos. Heredó la fábrica Dels Cànters en 1889 y la convirtió en empresa azulejera. Tras su muerte en 1922, la propiedad pasó a manos de su hijo Antonio Diago Lleó. La fábrica se mantuvo en manos familiares hasta su cierre en 1985.

Diago Aicart, José. (Nacido el 18 de octubre de 1827). Fabricante de loza. Fundador de La Fabriqueta en 1889, desde 1905, la fábrica produjo azulejos perteneciendo a las empresas El Águila, dirigida por José Diago Budí. A partir de 1980 y hasta nuestros días, ha vuelto a la tradicional fabricación de loza con el nombre de Sajironda.

Diago Michavila, José. Fabricante de cántaros. Fundó la fábrica Dels Cànters en 1873 y la conservó hasta su muerte en 1896, aunque desde el año 1889 su hijo Antonio Diago Aicart la había convertido en fábrica de azulejos.

Ferrando Sales, Salvador. Fabricante de azulejos. Copropietario de El Leon junto con Salvador Cotanda, al menos desde 1895. Vendió la

empresa a José Rodríguez en 1908, pero permaneció en la sociedad hasta 1931.

Ferrer Minyana, José Francisco. Pintor ceramista y fabricante de loza y azulejos. Nacido en Alcora en 1746, resumió en su vida las características de un pintor formado de la mano del Conde de Aranda. Perteneciente a una familia al servicio de los Urrea desde la fundación de la manufactura, se adentró en el mundo de la pintura gracias a su padre, Vicente Ferrer, pintor en la primera época de la Fábrica. Desde niño tuvo la opción de aprender los secretos de la pintura y la fabricación cerámica, siendo contratado en 1761, a la edad de quince años, como aprendiz de pintura sobre loza. Pronto destacó dentro de la manufactura, donde fue operario de la sección de pintura sobre porcelana. En 1767, el Conde de Aranda decidió enviarlo a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde el joven José Francisco Ferrer tuvo la oportunidad de estudiar bajo las notables enseñanzas de pintores como Camarón y Maella. En 1769 intentó conseguir un puesto como Académico de Mérito en la Academia de San Carlos, pero en aquella ocasión su obra *Tránsito de San José* no fue aceptada. Dedicado por orden de su mecenas a los temas florales, continuó sus estidios consiguiendo el primer premio de la clase de pintura en 1776, en la Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia, con la obra *Santo Tomás y el Virrey visitando el Hospital general*, conservada en el Museo de la Academia hasta que fue destruida en la guerra de la Independencia. El Conde de Aranda dio por terminada su formación al ganar el concurso de 1779 del gremio de la seda, pintando un florero; el mismo año que había sido asignado al género de flores y adornos para tejidos en la citada Academia. En 1780 volvió a la Fábrica de Alcora, siendo nombrado Intendente General y Director de la Fábrica. Se independizó en 1782 fundando una fábrica propia en Ribesalbes. El 6 de diciembre de 1795, José Francisco Ferrer

consiguió el título de Académico de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia con la obra *Jesús arrojando a los mercaderes del templo*, conservada en el Museo de San Pio V de Valencia. Llegó a promover la creación en Valencia de una Academia de Dibujo, de la cual él habría sido el director, mientras que el patrocinio, descartado el Conde de Aranda, hubiera corrido a cargo de los fabricantes de seda de la capital. Tras la muerte del X Conde de Aranda en 1798, el Duque de Híjar lo llamó a trabajar a su fábrica, intentando que los beneficios de la calidad del pintor se aumentaran con la desaparición de la principal fábrica competidora. Ferrer aceptó, pero no sólo no cerró la fábrica de Ribesalbes, sino que substrajo moldes alcorinos para su utilización en su fábrica. Ello le obligó a dimitir al poco tiempo. José Francisco Ferrer murió en Valencia, el 4 de diciembre de 1815.

Fuster Sagrario, Emilia. Viuda de Mariano Novella, propietaria de la empresa La Valenciana desde 1896 hasta 1920 en que fue vendida a Rafael Barrachina Ballester. La empresa, con el nombre Decoronda, continua funcionando hoy en día.

Garcés López, Manuel. Fabricante de azulejos. Cofundador, junto a Mariano Novella, de la empresa La Valenciana, en 1857, manteniendo otra fábrica en Valencia. La sociedad se mantuvo al menos hasta 1884.

Guinot Pérez, Florencio. (Nacido el 10 de julio de 1845). Fabricante de azulejos. Fundador de la empresa que llevaba su nombre en 1879, fue vendida a Salvador Alcón Castelló en 1920, llamándose San José a partir de 1924. Funcionó hasta 1995 con el nombre de Azulev.

Guinot, Miguel. Fabricante de loza desde 1778 hasta al menos 1821. Fundador de la primera empresa cerámica de Onda, su empresa se denominará posteriormente La Esperanza, y se dedicará a la producción de azulejos.

Lloscos, Bautista. Fabricante de azulejos. Fundó una fábrica en 1883.

Martí Gálver, Bautista. Fabricante de azulejos. En 1894 fundó una fábrica con su nombre, formando sociedad con los hermanos Vicente y Salvador Martí Dionís hasta 1903. La fábrica, conocida tradicionalmente como la de Colera, formó parte de la empresa El Águila. En 1903 los hermanos Martí vendieron su parte a Joaquín Alvaro Guinot. Desde la muerte de Bautista Martí Gálver, en 1923, la empresa estuvo a manos de su viuda, hasta su cierre en 1933.

Martí Dionís, Salvador. Fabricante de azulejos. Formó sociedad con su hermano Vicente y Bautista Martí Gálver, desde la fundación de la fábrica de sus nombres en 1894, hasta 1897.

Martí Dionís, Vicente. Fabricante de azulejos. Formó sociedad con su hermano Salvador y Bautista Martí Gálver, desde la fundación de la fábrica de sus nombres en 1894, hasta 1897.

Mundina, Ismael. Pintor ceramista. Nacido en Onda, el 11 de diciembre de 1867, era sobrino paterno de Bernardo Mundina Mirallave, historiador, ceramista, pintor y catedrático de dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de Castellón. Desarrolló la mayoría de su producción ya adentrado el siglo XX, pero constituye uno de los más claros ejemplos de artistas independientes que trabajaban a encargo y en exclusividad para una fábrica. Por su tio debió de conocer a Muñoz Degrain y Benlliure, en una de sus múltiples reuniones en el patio de la casa de éste. Estudió en la Escuela de

Artes y Oficios de Valencia y en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de esta misma ciudad, hasta que se hizo cargo del taller de esculura de Viciano, que había sido su profesor, encargándose de la elaboración de bocetos, como el de la escultura del Rei en Jaume de Castellón. Casó con la hija de Francisco Muñoz Nebot, propietario de La Esperanza, y volvió a residir en Onda, donde se hizo cargo de los encargos de mayor complejidad artística que tenía la fábrica, destacando los escudos cerámicos de la Capitanía General de Barcelona. Tras cerrar La Esperanza, la producción artística de Ismael Mundina se multiplicó, utilizando diversos hornos, destacando: los murales de la casa de la Maternidad de Barcelona, las reproducciones de Sert en Reus, la Virgen de los Ángeles de la calle de dicho nombre, en Onda, la restauración del Salvador y la samaritana, conservado en el Museo del Azulejo de Onda, o el cuadro cerámico de El Salvador para este ermitorio de Onda, ya en 1949.

Muñoz Nebot, Francisco. Fabricante de azulejos. Propietario de la Fábrica La Esperanza, junto con los hermanos Antonio y Ramón Castelló, nacido el 23 de mayo de 1838, falleció en 1914, aunque la fábrica había pasado a manos de sus hijos desde 1904, principalmente a Francisco Muñoz Usó, de quien la heredó en 1922 Juan Muñoz Aguilella, y a su vez, en 1935, José Muñoz, produciendose el cierre con la guerra civil española en 1936.

Novella Casanova, Mariano. Fabricante de azulejos. Cofundador, junto a Manuel Garcés, de la empresa La Valenciana, en 1857. La sociedad se mantuvo al menos hasta 1884. En 1896 ya aparece su viuda Emilia Fuster como única propietaria.

Peris, Andrés. Fabricante de loza. Fundó una fábrica en 1806, que pudo ser el germen de la fábrica La Campana.

Peris Calatayud, Elías. (Nacido el 24 de febrero de 1857). Fabricante de azulejos. Propietario de La Campana junto con su madre, viuda de Vicente Peris Vidal, anterior propietario. Dirigió la empresa desde 1885 hasta 1901, en que entró a formar parte del accionariado Bautista Galver, iniciando un nuevo período que se truncaría con la guerra civil de 1936. La empresa ha continuado funcionando con diversos nombres hasta 1995.

Peris Gálver, Vicente. Fabricante de loza. Fundador de la empresa que posteriormente será conocida como La Campana, la dirigió desde 1827 hasta su fallecimiento en 1861.

Peris Vidal, Vicente. Fabricante de loza y azulejos. Heredó la fábrica de su padre Vicente Peris Gálver y la dirigió desde 1862 hasta 1885, año de su fallecimiento.

Piñón Castelló, Miguel. Copropietario de la fábrica El Siglo desde 1897 hasta 1921, junto con su hermano Ramón y Ramón Castelló Alfonso.

Piñón Castelló, Ramón. Copropietario de la fábrica El Siglo desde 1897 hasta 1921, junto con su hermano Miguel y Ramón Castelló Alfonso.

Polo de Bernabé y Almunia, familia. Adquirieron acciones de la fábrica La Glorieta en en 1891, compartiendo la propiedad desde 1894 con Joaquín Cotanda.

Rausell Villar, Vicente (Nacido el 23 de mayo de 1845). Tejero en la plaza del Mercado nº4.

Remolar, José. Fabricante de azulejos. Propietario de la empresa La Esperanza junto con José Ballester desde 1854 hasta 1877.

Sansano Álvaro, Leandro. (Nacido el 13 de abril de 1853). Fundó una fábrica de azulejos en 1879, y la dirigió hasta 1899. Desconocemos su ubicación exacta, pero tenía el domicilio social en la calle Castellón, nº4.

Sansano Álvaro, Enrique. (Nacido el 14 de julio de 1844) Alfarero. Hermano de Leandro Sansano, fundó su fábrica de loza en 1889 en el Portal de Valencia nº65.

Sansano Andrés, Isidoro. Fabricante de azulejos. En 1900 fundó una empresa que desde 1906 se denominaría San Vicente. La fábrica permaneció en manos familiares hasta su cierre en 1934.

Sol, Alejandro. Pintor ceramista. Trabajó para la fábrica La Esperanza, de cuyas producciones de paneles florales cerrados se le supone autor. Firmó el retablo devocional del Santísimo Salvador y la Samaritana (Museo del Azulejo de Onda), realizado en los hornos de La Esperanza, y se le atribuyen el Santísimo Salvador del Ermitorio de Onda (actualmente en el Museo del Azulejo de Onda) y la Virgen de la Esperanza del rótulo de la empresa en la plaza del Arrabal de Onda (todos ellos en torno al año 1885).

Sol Michavila, Joaquín. Fabricante de azulejos. Fundador de la empresa La Palera en 1868, la vendió a Salvador Cotanda en 1894, denominándose entonces El León.

Sol Novella, Joaquín. (Nacido el 22 de diciembre de 1827). Alfarero, con taller en el Portal de Valencia nº67.

Tremoleda Planes, Ildefonso. Fabricante de azulejos. Fundador de la empresa La Catalana en 1876, fue vendida a Bautista Alós en 1909. La fábrica se mantuvo abierta hasta 1971 con el nombre de Peris y Cia.

Verdiá Gálver, Antonio. Fabricante de azulejos. Fundador de la fábrica El Salvador en 1876, pasó a manos de sus hijos en 1911. Cerró sus puertas en 1924.

Vives Gorris, Vicente. Pintor ceramista (Onda, 1834-1904). Parece ser que fue un pintor no profesional, no obstante su producción es muy interesante. En torno a 1889 pintó un Santísimo Salvador conservado en la Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, donde se encuentra prácticamente toda su obra conocida. Se especializó en los paneles cerrados de pequeño formato alusivos a temas florales y de género.

Fuentes Documentales
Bibliografía

Fuentes Documentales

- Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. A.R.S.E.A.P.V.
- Archivo Histórico Nacional. A.H.N.
- Archivo del Museo del Azulejo de Onda. A.M.A.O.
- Archivo Histórico de la Diputación de Castellón. A.H.D.C.
- Archivo Histórico de la Diputación de Valencia. A.H.D.V.
- Archivo Histórico Municipal de Castellón. A.H.M.C.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. A.R.A.B.A.S.C.
- Archivo Histórico Municipal de Valencia. A.H.M.V.
- Archivo del Reino de Valencia. A.R.V.
- Archivo Histórico Municipal de Onda. A.H.M.O.

Bibliografía

Tecnología cerámica

ADELANTADO I PUCHAL, Ll. "La fabricació de taulells en l'época preindustrial". En *Miralcamp. Butlletí d'estudis onders*. Publicaciones de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, Onda, 1987.

Anuario Comercial, Guía Nacional de la Industria y del Comercio. Luis García Pascual, Barcelona, 1932.

Anuario General de España. Anuarios Bailly-Bailliere e Hijos, Madrid, 1879-1966.

Anuario-guía de la provincia de Castellón. S.e., Castellón, 1924.

Anuario Guía mercantil e industrial de Castellón de la Plana. Jordá y Cia, Valencia, 1910.

BADENES GOR, M. C. *La industria cerámica de Onda.* Memoria de Licenciatura inédita, Seminario de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, Valencia, 1965.

BADENES GOR, M. C. "La industria cerámica en Onda". En *Saitabi,* nºXV, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1965.

CAILLERE, S., HENIN, S. Y RAUTUREAU, M. *Les argiles.* S.e., París, 1989.

CAILLERE, S., HENIN, S. Y RAUTUREAU, M. *Minéralogie des argiles.* II volúmenes, s.e., París, 1982.

CARUSO, N. *Cerámica viva. Manual práctico de la Técnica de elaboración de cerámica antigua y moderna de Oriente y Occidente.* Labor, Barcelona, 1986.

Catálogo Oficial de la Producción Industrial de España. 1938-1942. Ministerio de Industria y Comercio, Madrid, 1942.

CINOTTI, M. *Dizionario della ceramica.* S.C.I., Milán, 1967.

COLBECK, J. *Decoración cerámica. Técnicas y prácticas.* Blume, Barcelona, 1985.

CONRAD, J. W. *Contemporary ceramic formulas.* N.Y.U.P., Nueva York, 1980.

CONRAD, J. W. *Contemporary ceramic techniques.* N.Y.U.P., Nueva York, 1979.

CONSENTINO, P. *Enciclopedia de técnicas de cerámica. Guía de la técnicas de cerámica y su utilización paso a paso.* Blume, Barcelona, 1990.

COOPER, E. *Manual de barnices cerámicos.* Blume, Barcelona, 1985.

CORTINA, J. M. M. "Reseña de materiales y sistemas de construcción empleados en la provincia de Valencia". En *Arquitectura y Construcción,* Madrid-Barcelona, 1899.

DALY, G. *Glazes and glazing techniques.* S.e., Nueva York, 1995.

DE LA PEÑA, P. *Cuaderno de cerámica.* Escuela Municipal de Cerámica de Onda, Ayuntamiento de Onda, Onda, s.d.

Directorio Valenciano. Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos. Barcelona, 1957.

Directorio Valenciano. Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos S.A., Barcelona, 1920.

ESCARDINO, A., ENRIQUE NAVARRO, J. E. Y RAMOS MÁRQUEZ, E. "Estudio del comportamiento de algunas de las arcillas más utilizadas por la industria azulejera en la provincia de Castellón". En *Millars,* nº3, Diputación de Castellón, Castellón, 1976, pp. 6-26.

España en la mano. Anuario Ilustrado de la Riqueza Industrial y Artística de la Nación. B. Álvarez y Álvarez, Madrid, 1927.

FABRI, B. Y RAVANELLI, C. *Il restauro della ceramica.* S.C.I., Roma, 1993.

FELIU, J. "Los hornos cerámicos hasta la llegada del Horno Hoffmann". En *Actes II Congrés d'Arqueologia Industrial del Pais Valencià.* Puerto de Sagunto, 1994.

FELIU, J. "Hornos cerámicos en Aragón". En *Presencia Aragonesa*. Nº47, Diputación de Aragón, Centro Aragonés de Valencia, Valencia, pp.14-16.

FELIU, J. "Hoffmann, Horno". Voz, en *Diccionario de la Arqueología Inductrial Valenciana*, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.

FERNÁNDEZ CHITI, J. *Hornos cerámicos.* B.I.T.C., Madrid, 1992.

FERNÁNDEZ CHITI, J. *Manual de esmaltes cerámicos.* III tomos, B.I.T.C., Madrid, 1992.

FERRIS SOLER, V. *La cerámica de Manises: els seus vocables i locucions.* D.P.V., Valencia, 1987.

GALINDO, R. *Pastas y vidriados en la fabricación de pavimentos y revestimientos cerámicos.* I.T.C., Castellón, 1994.

GIRAL. M.D., "Técnica cerámica", en *Cerámica esmaltada española*, Labor, Barcelona, s.d.

GOMIS MARTÍ, J. M. *Evolució històrica del taulellet.* Diputación de Castellón, Castellón, 1990.

GOMIS MARTÍ, J. M. *Evolución histórica del azulejo en la Plana de Castellón, en relación a: materiales empleados, procesos-tecnologías aplicables y entorno cultural.* Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1987.

GRANGER, A. *La ceramique industrielle. Chimie-technologie.* Gautier-Villars, París, 1905.

GREBER, E. *Tratado de cerámica.* Gustavo Gili, Barcelona, 1957.

Guía Comercial, Industrial y Profesional de las provincias de Albacete, Ciudad Real y Valencia. S.e., Valencia, 1920.

Guía Comercial e Industrial de Castellón de la Plana. Soler Blasco, Castellón, 1958.

Guía de Exportadores de España. Editorial Hispanoamericana, Buenos Aires, 1931.

Guía Industrial y Artística de España. Rivadeneira, Madrid, 1931.

Guía Industrial y Artística de Levante. Rivadeneira, Madrid, 1933.

Guía Mercantil e Industrial de Valencia. Jordá y Cia, Valencia, 1909.

Guía Oficial de Castellón y su provincia. S.e., Castellón, 1890.

HAMMER, F. *The Pottery's Dictionary of Materials and Techniques.* B.I.T.C., Londres-Nueva york, 1979.

HENRY, E. C. *Cerámica electrónica.* Tr. Rodolfo Enrique Schwarz, Eudeba cop., Buenos Aires, 1972.

High-tech ceramics: viewpoints and perspectives. Invited papers presented at the ETH2 latsis symposium. Zurich, 10-11 november 1988. Gernet Kortorz, Londres Academic Press. Cop., Londres, 1989.

High-technology ceramics: past, present and future. The nature of innovation and change in ceramic technology. W. D. Kingery & Esther Lense, American Ceramic Society, Westerville, 1986.

I Encuentro entre la industria de pavimentos y revestimientos cerámicos y la minería de arcillas y caolines en la Comunidad Valenciana. Conselleria d'Industria, Comerç i Turisme, Valencia, 1988.

Jornadas científicas sobre cerámica y vidrio. Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, Sevilla, 1979.

Kaolin clays an their industrial user. J. M. Huber Corporation, Londres, 1955.

KENNY, J. B. *The complete book of pottery making.* Greenberg, Nueva York, s.d.

LARNEY, J. *Il restauro della ceramica.* S.C.I., Roma, 1982.

LEPIERRE, C. "Estudio químico e tecnológico sôbre a cerâmica portuguesa moderna". En *Boletim do Trabalho Industrial,* nº LXXVIII, Lisboa, 1912.

Localización y selección de arcillas, utilizadas como materia prima por la industria azulejera, en la comarcas próximas al asentamiento de esta industria en las provincias de Castellón y Valencia. IV volúmenes, I.T.C., Castellón, 1977.

MADERNA, G. *Prodotti ceramici. Maioliche, porcellane e grès.* Ulrico Hoepli, Milán, 1909.

MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Boletín Jurídico Administrativo.* Imp. López Camacho, Madrid, 1895.

Materie prime. Societa Ceramica Italiana, Milán, 1992.

MELIÁ TENA, C. "La industria azulejera en la provincia de Castellón". En *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* nº XLVII, cuaderno III, Castellón, julio-septiembre de 1971.

NAVARRO, E., AMORÓS, J. L. Y MONZÓ, M. *Tecnología cerámica.* III volúmenes, I.T.C., Castellón, 1985.

OLUCHA ÁLVARO, V. *La industria azulejera en la provincia de Castellón.* SIAR, Simposio de Industrialización de Áreas Rurales, Castellón, 1983.

PÉREZ CAMPS, J. "Artesanía e industria cerámica en el Pais Valenciano durante la primera mitad del siglo XX", *Forum Cerámico.* Nº1, Asociación de Ceramología, Agost, 1993, pp. 5-37.

PÉREZ MARCO, A. *Vocabulari valencià de ceràmica.* Ajuntament de Paterna, Paterna, 1995.

PORCAR, J. L. "La producción industrial seriada". En *Cerámica y Diseño.* Castellón, 1986.

PORCAR, J. L. Y OTROS. *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos.* Instituto de Promoción Cerámica. Diputación de Castellón, Castellón, 1987.

PROSTES, P. *Indústria Cerâmica.* M.A., Lisboa, s.d.

RADA, P. *Introducción a la tecnología de la cerámica.* Libsa, Madrid, 1990.

RADA, P. *Las técnicas de la cerámica: el arte y la práctica.* Libsa, Madrid, 1990.

RAVAGLIOLI, A. Y KRAJEWSKI, A. *Impliego di metodologie tecnico scientífiche nel campo dei reperti ceramici.* S.C.I., Faenza, 1981.

Reglamento de la Escuela de Cerámica de Onda. Diputación de Castellón, Castellón, 1926.

RODHES, M. *Hornos para ceramistas.* B.I.P.C., Madrid, 1987.

ROTHENBERG, P. *Manual de cerámica artística.* B.I.P.C., Barcelona, 1981.

SALMANG, H. *Los fundamentos físicos y químicos de la cerámica.* Tr. Juan B. Vericat, Reverté, Barcelona-Buenos Aires, 1955.

SANFELIU, T. F. *Mineralogía de las arcillas terciarias cerámicas de Castellón.* I.T.C., Castellón, 1991.

SCHÜTZ, I. "La cocción cerámica en la alfarería tradicional de Agost". En *Ponencias del Seminario celebrado en el Museo de Alfarería de Agost,* Centro Agost, Museo de Alfarería, Alicante, 1990.

SINGER, F. Y SINGER, S. S. *Cerámica industrial.* III volúmenes, B.I.T.C., Madrid, 1977.

STORR-BRITZ, H. *Keramik dekorieren.* B.I.T.C., Frankfurt, 1982.

STORR-BRITZ, H. *Ornamente und oberflachen in der keramik.* B.I.T.C., Frankfurt, 1977.

Tecnología de la cocción cerámica desde la antigüedad a nuestros días. Asociación de Ceramología, Agost, 1990.

Ultrastructure processing advanced ceramics. Jhon D. Mackenzie & Donald R. Ulrich, Nueva York, Wiley, 1988.

VENIALE, F. Y PALMONARI, C. *Clay mineralogy and ceramic processes and products.* S.C.I., Milán, 1974.

VILLEGAS, E. *Mercancías o productos comerciales.* Imp. Juan Pueyo, Madrid, 1930.

VIVAS, A. *Técnicas de la cerámica.* Labor, Barcelona, 1978.

WILSON, H. *Ceramics: clay technology.* McGraw-Hill, Nueva York-Londres, 1927.

Cerámica: historia y arte

ADIS, J. M. *Chinese Ceramics from Datable Tombs and some ather Dated Material. A Handbook.* Nova Iorque, Londres, 1978.

AGUILAR, I. "Entretiens sobre Arquitectura Industrial. Conferencias pronunciadas por F. Cardellach en la Universidad de Barcelona. Curso 1907-1908". En *Ars Longa,* nº4, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, Valencia, 1993, pp. 21-35.

AGUILAR, I. "La arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". En *SAO,* junio de 1989, pp. 15-19.

AGUILELLA, M. T. Y GARCÍA EDO, V. "Constantino Emo y la fundación de la Escuela de Cerámica de Onda". En *Miralcamp,* nº5, Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, Onda, 1989, pp. 6-20.

AGUILERA CERNI, V. (dir.). *Història de l'Art Valencià.* 6 tomos, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1986.

ALBIS, J. d'. "Limoges-Alcora, o las tribulaciones de un porcelanero en España". En *Archivo de Arte Valenciano,* nº72, Valencia, 1991, pp. 51-53.

ALBIS, J. d'. "Cronique de la porcelaine Limoges-Alcora ou les tribulations d'un porcelainier en Espagne". En *Estudis Castellonencs,* nº3, Diputación de Castellón, Castellón, 1986, pp. 583-588.

ALCÁNTARA, J. "La cerámica en España". En *Boletín de la Real Academia de San Fernando,* nº XXII, Madrid, 1966.

Alcora, un siglo de arte e industria. Catálogo de Exposición, Castellón, 1995.

ALDANA, S. *Guía abreviada de artistas valencianos.* S.e., Valencia, 1970.

ALDANA, S. *Pintores valencianos de flores (1776-1866).* Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1970.

ALDANA, C. *Grabadores románticos valencianos.* Consejo Valenciano de Cultura, Valencia, 1992.

ALEJOS, A. "Presencia de Roma en el Museo de Bellas Artes de Valencia". En *Archivo de Arte Valenciano,* nº72, Valencia, 1991, pp. 9-19.

ALMAGRO, M. *Catálogo de la exposición popular española de la prehistoria hasta nuestros días.* Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1966.

ALMELA VIVES, F. *Valencia a comienzos del siglo XX.* S.e., Valencia, 1964.

ALMELA VIVES, F. "Exposición Regional Valenciana de 1909". En *Valencia Atracción,* Valencia, 1959.

ALMELA VIVES, F. *Valencia y su Reino.* Mariosa, Valencia, 1965.

ALÓS, A. "Juan Bautista Alós Peris, ceramista (Onda 1881-1946)". En *Miralcamp. Butlletí d'Estudis Onders.* Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza, Onda, 1990.

AINAUD DE LASARTE, J. *Cerámica y vidrio. Ars Hispaniae.* Plus Ultra, vol. X, Madrid, 1952.

ANQUETIL, J. Y VIVIEN, D. *La poterie.* S.e., París, 1987.

ANÓNIMO. *Noticia de todas las ciudades, villas y lugares de este Reyno de España; con las leguas que median entre sí, tanto por los caminos de ruedas, como por los de herradura; para la más fácil inteligencia de todo caminante, y saber según los puestos que ocupan nuestros exércitos y el de los franceses, la distancia de unos á otros.* Fr. Brusòla, Valencia, 1810.

ARAGAY, J. "La decoració ceràmica a l'Escola del Bells Oficis". En *La ceràmica moderna a Catalunya.* Galería Dau al Set, Barcelona, 1983-1984.

ARLANDIS, L. "Una elegancia llamada Alcora". En *Penyagolosa,* nº14, Diputación de Castelón, Castellón, 1977.

BALBAS, J. A. *Casos y cosas de Castellón.* Armengot, Castellón, 1884.

BANCELLS MAÑES, C. *Sant Pau, hospital modernista.* Nou Art Thor, Barcelona, 1988.

BANCELLS MAÑES, C. *Guía del Modernisme a l'Eixample.* Nou Art Thor, Barcelona, 1990.

BASSEGODA, B. *La ceràmica en l'Exposició Nacional d'Industries Artístiques de 1892.* La Ilustració Catalana, Barcelona, 1983.

BASSEGODA, J. "La cerámica en la arquitectura de Gaudí". En *Boletín de las Bellas Artes,* nº VII, 2ª época, Barcelona, 1978, pp. 48-71.

BATLLORI Y MUNNÉ, A. *Cerámica catalana decorada.* Barcelona, 1949.

BAYARRI, J. M. *Història de l'Art Valencià.* Bayarri, Valencia, 1957.

BEARDSLEY, M. C. Y SCHUELLER, H. M. *Aesthetic inquiry: essays on art criticism and philosophy of art.* Encino, California, 1967.

BEDAT, C. "Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia de 1797: inventario revelador de influencias artísticas". En *Revista de Ideas Estéticas,* nº109, Madrid, 1970, pp. 43-54.

BELLO PIÑEIRO, F. *Cerámica de Sargadelos.* S.e., La Coruña, 1972.

BELSA, A. "La influència de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectònica". En *Actas del V Congreso de Historia del Arte*. Tomo II, Barcelona, 1988.

BENEZIT, E. *Dictionaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.* Librairie Gründ, París, 1976.

BENITO, D. *Arquitectura modernista valenciana.* Bancaixa, Valencia, 1992.

BENITO, D. *La arquitectura del eclecticismo en Valencia.* Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1983.

BÉRCHEZ, J. "La difusión de Vitrubio en el marco del neoclasicismo español". En PERRAULT, C. *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio,* tr. Joseph Castañeda, Madrid, 1761, edic. Murcia, 1981.

BERENSEN, A. *Tiles. A general history.* Faber & Faber, Londres, 1967.

BERLÍN, H. "Relaciones artísticas transatlánticas". En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* nº20, Buenos Aires, 1967, pp. 31-41.

BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII.* Labor, Barcelona, s.d.

BIRSK, T. *The art of modern pottery.* S.e., Londres, 1967.

BLAKE, U. "Note sul metodo di publicazione della ceramica". En *Atti. III Convegno Internazionale della Ceramica,* Albisola-Sabona, 1970.

BLASCO CARRASCOSA, J. A. “Artes industriales y suntuarias”. En AA. VV. *Historia del arte valenciano,* tomo 6, Consorci d’Editors Valencians, Valencia, 1986.

BOFILL, F. *Cerámica española.* Selectas, Barcelona, 1942.

BOHÍGAS, O. *Arquitectura modernista.* Lumen, Barcelona, 1968.

BOHÍGAS, O. *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista.* Lumen, Barcelona, 1983.

BOHÍGAS, O. *Barcelona entre el pla Cerdá i el Barraquisme.* Edicions 62, Barcelona, 1963.

BOIX, V. *Noticias de artistas valencianos del siglo XIX.* S.e., Valencia, 1877.

BOIX, V. *Valencia histórica y topográfica.* Juan Ríus Editor, Valencia, 1862.

BOIX, V. *Memoria para el ensanche de Valencia.* Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1858.

BONET CORREA, A. *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España.* Cátedra, Madrid, 1982.

BORONAT, P. *La Academia Valenciana.* Valencia, 1898.

BOSSERT, H. T. *Encyclopédie de l’ornament.* S.e., París, 1956.

BOURGOING, J. F. *Tableau de Éspagne Moderne.* III tomos, s.e., Paris, 1797.

BRACONS, J. *Estarcidos. Los azulejos de artes y oficios.* Lumen, Barcelona, 1988.

BRONGGNIART, A. *Traité des arts céramiques ou des potiers consideres dans leur historie, leur practique et leur teorie.* S.e., París, 1884.

CAAMAÑO, J. M. (dir.). *Relaciones artísticas entre Portugal y España.* Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1986.

CABELLO LAPIEDRA, L. M. *La casa española.* S.e., Madrid, 1920.

CAMÓN, J. “Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el arte español”. En *Archivo de Arte Valenciano,* Valencia, 1968.

CANTARELLAS, C. *La Roqueta. Una industria cerámica en Mallorca (1897-1918).* Ayuntamiento de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1994.

Carlos III y la ilustración. Catálogo de Exposición, Madrid, 1988.

CARRERAS CANDI. *Geografía general del Reino.* Alberto Martín Editor, Barcelona, 1924.

CARUSO, N. *Decorazione ceramica.* S.C.I., Milán, 1984.

CASANOVAS, M. A. *La cerámica catalana.* Els Llibres de la Frontera, Barcelona, 1984.

CASANOVAS, M. A. “Alcora”. En AA. VV., *Cerámica Esmaltada Española,* Labor, Barcelona, 1981.

CASTELLÓ TÁRREGA, J. *Heraldo de Castellón.* 28 de agosto de 1895.

CASTRO SERRANO, J. *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867.* S.e., Valencia, 1867.

CATALÁ, M. A. *Colección de grabados del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.* Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1983.

Catalogue de la section espagnole. Exposition International des Artes Decoratives et Industriels Modernes a Paris 1825. Imp. Mateu, Madrid, 1925.

Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana. 2 volúmenes, Conselleria de Cultura, Valencia, 1983.

CATERINA, L. *Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina di Napoli.* M.N.C., Roma, 1986.

CAVANILLES, A.J. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia.* Imp. Real, Madrid, 1795, edic. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Estella, 1991.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España.* 6 volúmenes, s.e., Madrid, 1800.

Cerámica esmaltada española. Labor, Barcelona, 1981.

Cerámica habitat. Instituto de Promoción Cerámica, Castellón, 1992.

CHARLESTON, R. J. *World ceramics.* B.I.T.C., Londres, 1968.

CHILD, A. "La relatividad sociohistórica del valor estético". En *Philosophical Review,* nº 1, vol. 53, enero de 1944, pp. 1-22.

CID, C. *Los azulejos.* Argos, Barcelona, 1950.

CIRICI PELLICER, A. *1900 a Barcelona. Modernisme, Jugenstil, Art Nouveau, Modern Style.* Polígrafa, Barcelona, 1967.

CIRICI PELLICER, A. "Les arts decoratives". En *L'art català contemporani.* Proa, Barcelona, 1972.

CIRICI PELLICER, A. *El arte modernista catalán.* Aymà Editor, Barcelona, 1951.

CIRICI PELLICER, A. "El modernisme: un entusiasme". En *Serra d'Or*, diciembre de 1970, p. 43.

CIRICI PELLICER, A. *Barcelona pam a pam.* Teide, Barcelona, 1971.

CIRICI, A. Y MANENT, R. *Cerámica catalana.* Destino, Barcelona, 1977.

CODINA, E. *Artistas y artesanos del siglo XVIII en la villa de Castellón.* S.e., Castellón, 1946.

CODINA, E. *Aportación documental a la historia de la Real Fábrica de Loza Fina de Alcora.* Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1980.

COLL CONESA, J. *El azul en la loza de la Valencia medieval.* Fundación Bancaja, Madrid, 1995.

COLLINS, P. *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución. 1750-1950.* Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. de, Marqués de Lozoya. *Historia del Arte Hispánico.* Salvat, Barcelona, 1949.

CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. de, Marqués de Lozoya. *La teoría de las Artes Plásticas en el siglo XIX.* Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1940.

CORREDOR-MATHEOS, J. *Historia de l'Art Català.* Edicions 62, Barcelona, 1996.

CORREDOR-MATHEOS, J. "La ceràmica als Països Catalans". En *Serra d'Or,* nº139, Montserrat, abril de 1971.

CORREIA, V. *Azulejos.* Livraria Goçalves, Coimbra, 1956.

COYSH, A. W. Y HENRYWOOD, R. K. *The dictionary of blue and white pottery. 1780-1880.* B.I.T.C., Suffolk, 1982.

COX, W. *The book of pottery and porcelain.* B.I.T.C., Nueva York, 1959.

CRUILLES, Marques de. *Guía urbana de Valencia.* José Ríus Editor, Valencia, 1867.

CUSHION, J. P. *Pottery and Porcelain Tablewares.* S.e., Londres, 1776.

DAVILLIER. B. de. *Histoire de les faïences hispano-moresques.* Didier, París, 1861.

DIAZ MANTECA, E. "Cerámica histórica de las comarcas castellonenses". En *Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano.* Generalitat Valenciana, Valencia, 1983.

DOMÈNECH GUBAU, L. *Arquitectura española contemporánea.* Blume, Barcelona, 1968.

DOMÉNECH, R., MUÑOZ DUEÑAS, G. Y PÉREZ DOLZ, F. *Tratado de técnica ornamental.* Barcelona, 1920.

DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, E. *Catálogo-Guía del Museo Nacional de Cerámica González Martí.* M.N.C.G.M., Valencia, 1956.

DUBOIS, M. J. *Rideauz et draperies classiques.* L. Cottet, Lyon, 1964.

DURÁN SAMPERE, A. *Grabados populares españoles.* Lumen, Barcelona, 1971.

DURÁN SAMPERE, A. "La ceràmica de l'Alcora a Barcelona". En *Diario de Barcelona*, Barcelona, 22 de octubre de 1955.

El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII. Catálogo de Exposición, Madrid, 1994.

El Modernismo en España. Casón del Buen Retiro, Madrid, 1969, edic. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 1970.

El Modernisme. Lundwerg Edit., Museu d'Art Modern, Barcelona, 1990.

ESCÁRZAGA, A. "Porcelana, cerámica y cristal". En *Antiquaria,* nº113, año XII, Madrid, 1994.

ESCLAPÉS DE GULLÓ, P. *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid. Sus progresos, ampliación y fábricas insignes con otras particularidades.* Valencia, 1805, edic. París-Valencia, Valencia, 1979.

ESCOLANO, G. *Décadas de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia.* 3 volúmenes, Terrega, Alieña y Compañía, Valencia, 1878.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, M., Conde de Casal. *Historia de la cerámica de Alcora. Estudio crítico de la fábrica. Recetas originales de sus más afamados artífices. Antiguos reglamentos de la misma.* Imp. Fortanet, Madrid, 1919.

ESPANCA, T. *Exposiçao de ceramica antiga europeia e oriental (séculos XVI-XIX).* M.A., Évora, 1956.

ESPINALT Y GARCÍA, B. *Atlante español. Descripción general de todo el Reyno de Valencia.* T. IX, parte II, s.e., Madrid, 1786.

ESTALL I POLES, V. *La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997.* Monografías del Museo del Azulejo de Onda, Ajuntament d'Onda, Onda, 1997.

ESTEVE GÁLVEZ, F. *Cerámica d'Onda.* Castelló, Diputació de Castelló, Castellón, 1993.

ESTEVE GÁLVEZ, F. *Cerámica de la provincia de Castellón.* Manuscrito inédito.

Exposició Universal de Barcelona. Llibre del centenari 1888-1988. L'Avenç, Barcelona, 1988.

Exposició de ceràmica valenciana (segles XIII al XIX). Cultura Universitaria Popular, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Cerámica González Martí, Valencia, 1980.

Exposición de artes suntuarias del Modernismo barcelonés. S.e., Barcelona, 1964.

Exposición Nacional de Minería, artes metalúrgicas, cerámica, cristalería y aguas minerales. S.e., Palma de Mallorca, 1883.

Exposición Universal de París. S.e., Palma de Mallorca, 1878.

Fábricas de azulejos y mosaicos hidraúlicos de Viuda de Segarra. Castellón. Catálogo, Castellón, 1911.

FELIU, J. "El Modernismo en la cerámica arquitectónica valenciana. El caso de Onda, 1890-1950". En *IV Congreso de historia y Filología de La Plana.* Diputación de Castellón, Nules, 1996.

FELIU, J. "Relaciones artístico-comerciales tras la independencia. La importación de cerámica valenciana". En *De Súbditos del Rey a Ciudadanos de la Nación,* CIAL, Universitat Jaume I, Castellón, 1998.

FERRA, B. "Azulejos antiguos". En *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana,* nº10, 1904, p. 299.

FERRÁN, V. *Historia del grabado en Valencia.* S.e., Valencia, 1943.

FERRÁN, V. "El arte en las revistas: la cerámica de Alcora". En *Saitabi,* nº17, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1945, p. 146.

FERRÁN, V. "El arte en las revistas". En *Saitabi,* nº27, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1948, p. 99.

FISCHER, E. *The necessity of Art.* Península, Barcelona, 1964.

FLEMING, J. Y HONOUR, H. *The Penguin Dictionary of Decorative Stiles.* S.e., Londres, 1989.

FLORES, C. *Arquitectura española contemporánea.* Aguilar, Madrid, 1961.

FOLCH I TORRES, J. *La cerámica.* David, Barcelona, s.d.

FOLCH I TORRES, J. *El tesoro artístico de España. La cerámica.* S.e., Barcelona, 1928.

FOLCH I TORRES, J. "La ceràmica d'Alcora. La col.lecció de Josep María Roviralta". En *D'ací d'allà,* nº 21, Barcelona, diciembre de 1933.

FONT I GUMÀ, J. *Rajolas valencianas y catalanas.* Imp. Oliva, Vilanova i Geltrú, 1905.

FONTAINE, G. *La céramique française.* S.e., París, 1965.

FORRER, R. *Geschichte der Europächen Fliesen-Keramik von Mittelatter bis zum Jarhe 1900.* S.e., Estrasburgo, 1901.

FRANCH BENAVENT, R. *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII.* Edic. Alfons el Magnànim, Valencia, 1986.

FREIXA, M. *El Modernismo en España.* Cátedra, Madrid, 1986.

FREIXA, M. "El modernisme a l'arquitectura i arts decoratives". En AA. VV. *Homenage to Catalonia,* Komekura, Gifu (Japón), 1987.

FREGNAC, C. *La faïence européenne.* Office du Livre, Fribourg, 1976.

FROTHINGHAM, A. W. *Manufacture of creaamware al Alcora.* Hispanic Notes & Monographs, Nueva York, 1945.

FROTHINGHAM, A. W. *Lustreware of Spain.* Hispanic Notes & Monographs, Nueva York, 1951.

FROTHINGHAM, A. W. "Alcora statuettes after bronzes by Giovanni Bologna". En *The Connoisseur,* Nueva York, marzo de 1957.

FROTHINGHAM, A. W. *The Count of Aranda. Portraits in Alcora ceramics.* The Hispanic Society of America, Nueva York, 1960.

FROTHINGHAM, A. W. "Vicente Álvaro, pintor de porcelana en Alcora". En *Archivo Español de Arte,* nº17, julio-septiembre de 1970.

FROTHINGHAM, A. W. *Tiles panels of Spain.* The Hispanic Society of America, Nueva York, 1969.

GALLEGO, A. *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1978.

GALLEGO, A. *Historia del grabado en España.* Cátedra, Madrid, 1979.

GALLEGO, J. "Art Nouveau y Modernismo". En *Bellas Artes,* nº1, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1970, pp. 23-29.

GARCÍA, A. "La fábrica de Alcora. Un modelo cerámico I. Marco histórico". En *Cimal,* nº6, 1979.

GARCÍA, A. "La fábrica de Alcora. Un modelo cerámico II. Aspectos artísticos". En *Cimal,* nº7, 1980.

GARCÍA-ANTÓN, I. *La casa-museo modernista de Novelda.* Fundación Cultural CAM, Alicante, 1990.

GARCÍA EDO, V. *Cerámica de Onda en el siglo XIX.* Ajuntament d'Onda, Onda, 1989.

GARCÍA EDO, V. "Cerámica de Onda del XIX". En *Antiquaria*, nº44, Madrid, octubre, 1987.

GARCÍA MARTÍN, M. *La casa Lleó Morera.* Catalana de Gas, Barcelona, 1988.

GARCÍA MARTÍN, M. *Comillas modernista.* Catalana de Gas, Barcelona, 1993.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M. *Historia del Arte de Valencia.* Caja de Ahorros de Valencia, Madrid, 1978.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M. *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia.* Universidad de Valencia, Valencia, 1945.

GARNEDO, J. "El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX". En *Por el Arte,* nº VII, 1913.

GASCÓ SIDRO, A. J. *Dos siglos de pintura castellonense.* Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, Valencia, 1974.

GAYA MUÑO, J. A. *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae.* Plus Ultra, vol. XIX, Madrid, 1965.

GIMENO MICHAVILA, V. *Los antiguos gremios de Castellón.* Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1933.

GIRALT RAVENTÓS, E. "Problemas históricos de la industrialización valenciana". En *Estudios Geográficos,* nº112-113, Instituto Juan Sebastián Elcano, Madrid, agosto-noviembre de 1968.

GODDEN, G. A. *Encyclopedia of British Porcelain Manufacturers.* Londres, 1988.

GOMBRICH, E. H. *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura.* Edic. Richard Woolfield, Debate, Madrid, 1997.

GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Pavimentos y azulejos artísticos valencianos". En *Ferario*, nº 25, 1961.

GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Pisos y zócalos". En *Generalitat, Boletín de la Diputación Provincial de Valencia y la Institución Alfonso el Magnánimo,* nº2, Valencia, 1963.

GONZÁLEZ, M. "Juan Bautista Alós Peris". En *Levante,* Valencia, 1970.

GRACIA, C. *Mirando una época. La pintura de la Diputación de Valencia de 1860 a 1936.* Diputación de Valencia, Valencia, 1991.

GRASSET, E. *Art Nouveau. Floral designs.* Bracken Books, The Studio Library of Decorative Art, Londres, s.d.

GRUBER, A. "La chinoiserie dans l'art européen". En *L'oeil,* CCCL, Lausana, 1984.

GUAL, E. *Topología 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 inédita, Universidad de Valencia, Castellón, 1992.

Guía y Catálogo Oficial de la Exposición Regional Valenciana. Valencia, 1909.

GUILLOT, J. "La cerámica". En *Revista de temas españoles,* nº295, Madrid, 1959.

HARDY, W., ADAMS, S., VAN DELEMME, A. *Decorative styles. 1850-1935.* Wellfleet Press, New Jersey, 1988.

HAWLEY, W. M. *Chinese Folk Designs.* S.e., Nueva York, s.d.

HECHT, H. *Lehrbuch der Keramik.* S.e., Viena, 1923.

HENARES, I. Y CALATRAVA, J. A. *Romanticismo y teoría del arte en España.* Cátedra, Madrid, 1982.

HERNANDO CARRASCO, F. J. *Las Bellas Artes y la revolución de 1868.* Ethos Arte, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1987.

HINTERHÄUSER, H. *Fin de siglo. Figuras y mitos.* Cátedra, Madrid, 1980.

Historia de Castellón. Prensa Valenciana, Castellón, 1992.

HO, C. *Minnan blue-and-white wares. An archaeological suvey of kiln sites of the 16th.-19th. centuries in Southern Fujian, China.* Oxford Press, Oxford, 1988.

HONEY, W. B. *European ceramic art.* S.e., Londres, 1952.

JAQUEMART, A. *Les mareveilles de la céramique.* S.e., Paris, 1844.

JONES, O. *The grammar of ornament.* Studio Editions, The Studio Library of Decorative Art, Londres, s.d.

JUTGLAR, A. *La era industrial en España.* Nova Terra, Barcelona, 1963.

KAUFMANN, E. *L'architecture au siècle des Lumières.* Juilliard, París, 1963.

KEIL, M. *Azulejos.* Exposición Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1989.

KLEIN, A. *Fayencen Europas.* S.e., Braunschweig, 1980.

KYBALOVÁ, J. *European creamware.* S.e., Londres, 1989.

LABORDE, A. *Reino de Valencia. Itinerario descriptivo de las provincias de España, su situación geográfica, población, historia civil y natural agricultura, comercio, industria, hombres célebres y carácter y costumbres de sus*

habitantes. Imp. Cabrerizo, Valencia, 1826, edic. París-Valencia, Valencia, 1980.

"La cerámica de Manises y el Museo Nacional de Cerámica de Valencia, España". En *Ceramics the beauty of earth and fire,* nº14, 1986.

LACOMBA, J. *Crisi i revolució al País Valencià.* L'Estel, Valencia, 1968.

LANE, A. *Early islamic pottery.* S.e., Londres, 1947.

LENNEP, V. L. *Arte y alquimia.* Cátedra, Madrid, 1978.

LEÓN, F. J. Y SANZ, M. V. *Tratados Neoclásicos Españoles de Pintura y Escultura.* S.e., Madrid, 1980.

L'estructura econòmica del País Valencià. L'Estel, Valencia, 1970.

LLINÁS, C. Y VILAPLANA, J. *Castellón y su provincia*. S.e., 1896.

LLISTAR ESCRIG, A. *Historia de la provincia de Castellón.* Vives, Barcelona, 1887.

LLORCA DIE, F. "La escuela valenciana de arquitectos. Discurso de ingreso en la Academia de San Carlos". En *Archivo de Arte Valenciano,* Valencia, 1932, pp. 59 y siguientes.

LLORCA DIE, F. *La escuela valenciana de arquitectos.* Prometeo, Valencia, 1933.

LLORENS ARTIGAS, J. Y CORREDOR-MATEOS, J. *Cerámica popular española.* Blume, Barcelona, 1974.

LLORENS, T. "La renovació modernista a València en el l'urbanisme". En *Serra d'Or,* abril, 1968.

LLORENTE, T. *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia.* Daniel Cortezo y Cía., Barcelona, 1889.

LÓPEZ FERREIRO, A. *Vajilla, orfebrería, vidrieras, cerámica, en arqueología sagrada.* Imp. Enc. Seminario, Santiago de Compostela, 1894.

LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Aaesthetischen.* Grijalbo, Barcelona, tr. *Estética,* 1963.

MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* S.e., Madrid, 1849.

MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia.* Edic. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1982.

MADSEN, S. T. *Art Nouveau.* S.e., Madrid, 1967.

MADSEN, S. T. "El simbolismo del Art Nouveau". En *Cuadernos Summa Visión,* nº2, julio de 1969.

MAESTRE DE LEÓN, B. *La fábrica de cerámica de La Cartuja de Sevilla. Estudios histórico-artístico.* Tesis de licenciatura inédita, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1985.

MAGNIER, M. *Nouveau manuel complet du porcelainier.* L. Mulo Lib., París, 1898.

MAGUE, L. *Décor de la terre.* S.e., París, 1913.

MALET, A. E ISAAC, J. *La época contemporánea.* 2ª parte, Libraire Hachette, Paris, s.d.

MÁRQUEZ PÉREZ, M. *Historia de la industria, comercio, navegación y agricultura del Reino de Valencia desde la época de D. Jaime I hasta nuestros días.* Doménech, Valencia, 1910.

MARTÍ SOTO, J. *Crónica del Ateneo Mercantil (1879-1978).* Ateneo de Valencia, Valencia, 1978.

MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. *Boletín Jurídico Administrativo.* López Camacho, Madrid, 1895.

MARTÍNEZ ALOY. *Geografía general del Reino.* Alberto Martín Editor, Barcelona, 1924.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Catálogo de cerámica española.* Iberoamericana, Madrid, 1968.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Cerámica española en el Instituto de Valencia Don Juan.* I.V.D.J., Madrid, 1978.

MARTÍNEZ DEL RÍO, M. J. "Artes menores: artes industriales". En *Historia del arte mexicano,* Salvat, México D.F., 1982, tomo VI, pp. 146-163.

MARTÍNEZ SERRANO, J. A., REIG MARTÍNEZ, E. Y SOLER MARCO, V. *Evolución de la economía valenciana. 1878-1978.* Monografías del centenario de la Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978.

MARTORELL, A. "El despliegue de los estilos". En *Ateneo de Valencia,* s.e., Valencia, 1870.

MASER, E.A. *Classical ornament of the eigheenth century.* S.e., Nueva York, s.d.

MAYANS, G. *Arte de pintar. Obra póstuma de D.G.M. y S. Bibliotecario de S.M. Publícala un individuo de su familia.* Imp. J. Rius, Valencia, 1854.

MENÉNDEZ ROBLES, M. L. "Azulejos pintados toledanos. Colección de la casa y museo de El Greco". En *Espacio, Tiempo y Forma,* nº4, serie VII, UNED, Madrid, s.d., pp. 11-38.

MEYER, F.S. *Manual de ornamentación.* Lumen, Barcelona, 1995.

MIRALLES, F. "La artesanía modernista". En *El temps del modernisme.* Publicacions de Monstserrat, Institución Cultural CIC Tarrasa, Barcelona, 1985.

MON, F. "El arte de Sargadelos en la Historia". En *Bellas Artes,* nº7, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971, pp. 21-27.

MORANT, H. *Historia de las Artes Decorativas.* Espasa Calpe, Madrid, 1979.

MORAWSKI, S. *Fundamentos de estética.* Edicions 62, Barcelona, 1977.

MORET PERTEGAST, S. *El Conde de Aranda.* Institución de Libre Enseñanza, 9ª Conferencia, Madrid, 2 de marzo de 1878.

MORILLAS, J. M. "La arquitectura regionalista. La cerámica y los ceramistas de la Exposición Iberoamericana de 1929: la plaza de España". En *Actas del IV Congreso de Andalucismo Histórico,* Sevilla, 1990, pp. 737-761.

MUNDINA MIRALLAVE, B. *Historia, Geografía y Estadística de Castellón.* Imprenta Rovira Hermanos, Castellón, 1873, edic. Confederación Española de Cajas de Ahorro, Barcelona, 1988.

NAVARRO, A. Y PÉREZ PÉREZ, D. "Biografía de artistas castellonenses que estudiaron en la Escuela de San Carlos de Valencia". En *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* Castellón, junio-julio de 1948, pp. 206-214.

NEVILLE, L. de. *Les faïences de Delft.* B.I.T.C., París, 1980.

OLUCHA, F. "Noves dades per a la història de la fàbrica de ceràmica de l'Alcora". En *Estudios Castellonenses,* nº4, 1987-1988.

OLUCHA, F. *Cerámica de Alcora y Ribesalbes, de la colección del Museo del Bellas Artes de Castellón.* Diputación de Castellón, Castellón, 1990.

OÑA, G. “La loza de Alcora, su influencia y decadencia”. En *Arte Español,* nº13, 2º trimestre, 1941.

OÑA, G. “Las cerámicas de Alcora”. En *Revista de las Artes y los Oficios,* 1945.

OÑA, G. “Las lozas de Alcora y Moustiers”, En *Revista Española de Arte,* nº III-IV, 1934-1935, pp. 353.

ORELLANA, M. A. de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos.* Edic. Xavier de Salas, Valencia, 1967.

OSBORNE, H. *The Oxford Companion of the Decorative Arts.* Oxford Press, Oxford, 1975.

OSORIO, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* S.e., Madrid, 1883-1884.

PAPILLÓN, G. *Manufacture Nationales de Sévres. Guide du Musée Céramique.* Beroux, Paris, 1904.

PASCUAL, R. *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes.* S.e., Madrid, 1785.

PELAUZU, M. A. *Artesanía popular española.* Blume, Barcelona, 1977.

PENKALA, M. *European pottery.* S.C.I., Hengelo, 1951.

PEÑÍN IBÁÑEZ, A. “Arquitectura y arquitectos en Valencia de 1865 a 1957”. En *Primer Congreso de Historia del País Valenciano.* Vol. 4, Universidad de Valencia, Valencia, 1974.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. *La pintura cerámica Valenciana en el siglo XVIII.* Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, Valencia, 1991.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. *Cerámica Arquitectónica Valenciana. Los azulejos de serie (s. XVI-XVIII).* 2 tomos, Diputación de Castellón y Consell Valencià de Cultura, Oliva, 1996.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. “Las Reales Fábricas de azulejos de Valencia”. En *Faenza,* nº1-2, año LXXVI, 1990, pp. 5-18.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. “Stefano della Bella y la pintura cerámica tardobarroca valenciana”. En *Ars Longa,* nº1, Valencia, 1990, pp. 99-111.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. “Las fuentes iconográficas de la pintura cerámica valenciana”. En *Actas de los III Coloquios de Iconografía de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía.* Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Madrid, 1993, pp. 120-130.

PÉREZ, J. Y REQUENA, R. *Taulells de Manises. 1900-1936.* Ajuntament de Manises, Manises, 1987.

PÉREZ ROJAS, J. “El barroco y el arte español contemporáneo, 1850-1927”. En *Ars Longa,* nº4, Valencia, 1993, pp. 73-92.

PÉREZ ROJAS, J. “Un período de esplendor: la pintura valenciana entre 1880 y 1918”. En AA. VV. *Catálogo de la exposición Centro y Periferia en la modernización de la pintura española,* Madrid, 1993, pp. 109-163.

PERICOT, L. *Cerámica Ibérica.* Polígrafa, Barcelona, 1979.

PERIS BALLESTER, J. “Las partidas del término de Onda”. En *Miralcamp,* nº4, Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, Onda, 1988, pp. 79-111.

PERIS TORNER, J. “La Panderola (el tren de Onda)”. En *Miralcamp,* nº4, Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, Onda, 1988, pp. 113-144.

PERLA DE LAS CAÑAS, A. “Cerámica en las calles de Madrid”. En *La Tinaja,* nº1, Madrid, 1986.

PERLA DE LAS CAÑAS, A. *Cerámica aplicada a la arquitectura madrileña.* Consejería de Política Territorial de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1988.

PERRAULT, C. *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio,* tr. Joseph Castañeda, Madrid, 1761, edic. Murcia, 1981.

PEVSNER, N. *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño.* Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

PEVSNER, N. *Pioneros del diseño moderno.* S.e., Buenos Aires, 1972.

PICCOLPASSO DURANTINO, C. *I tre libri dell’arte del vasajo.* 3ª edic., G. Vanzolini, Pesaro, 1879.

PINEDO, C. Y VIZCAÍNO E. *La cerámica de Manises en la historia.* Everest, León, 1977.

PITARCH, J. Y DALMASES, N. *Arte e industria en España. 1774-1907.* Blume, Barcelona, 1982.

PITOISET, G. *Toiles imprimées. XVIIIe-XIXe siècles.* S.e., París, 1982.

PONZ, A. *Viaje por España*. Imp. Ibarra, Madrid, 1772-1794. Edic. Aguilar, III tomos, Madrid, 1947.

PORTÚS, J. “Que están vertiendo claveles. Notas sobre el aprecio por la cerámica en el siglo de Oro”. En *Espacio, Tiempo y Forma,* nº6, serie VII, Madrid, s.d., pp. 255-274.

PRADOS DE LA PLAZA, F. “La cerámica en la cúspide y en la promesa”. En *Bellas Artes,* nº42, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, pp. 36-38.

PUERTO MEZQUITA, G. *Artesanía del barro en la provincia de Castellón.* S.e., Castellón, 1973.

QUEIRÓS, J. *Cerâmica portuguesa e outros estudos.* 3ª edic., José Manuel García-Orlando da Rocha Pinto, Lisboa, 1987.

QUEREDA, J. “Alcora y su industria azulejera”. En *Cuadernos de geografía,* nº13, Valencia, 1973, pp. 41-57.

RAMBLA, F. “La azulejería castellonense en el siglo XIX”. En *Centre d’Estudis de la Plana,* nº1, enero-marzo de 1985.

RAY, A. “Julián López and figure models at Alcora”. En *Apollo,* Londres, junio de 1990.

REGLÀ, J. *Aproximació a la història del País Valencià.* L’Estel, Valencia, 1968.

REQUENA JORDÁ, R. *La cerámica.* Industrias artísticas valencianas, Valencia, 1932.

RESCHER, N. *Introduction to value theory.* Elglewood Cliffs, New Jersey, 1969.

REYNAUD, H. *Faïences anciennes de Moustiers.* S.e., Berna, 1961.

RIAÑO, J. F. *Classified and descriptive Catalogue of the art objects of Spanish production in the South Kensington Museum*. S.K.M., Londres, 1872.

RIAÑO, J. F. *The Industrial Arts in Spain.* S.e., Londres, 1879.

RÍOS Y VILLALTA, A. de los. “Mosaicos, aliceres, azulejos”. En *Museos, espacios de Antigüedades,* tomo VI, 1875.

ROSELLÓ BORDOY, G. *Catálogo de la exposición Cerámica Popular Española.* Sala Pilaires, Palma de Mallorca, 1972.

ROSELLÓ, V. "La industria azulejera en España". En *Estudios geográficos,* nº104, Valencia, 1966.

RUIZ DE LIHORI, J., Barón de Alcahalí. *Diccionario biográfico de artistas valencianos.* S.e., Valencia, 1897.

RULL VILLAR, B. *Noticiario histórico de Onda.* Suñer, Alcira, 1943.

RULL VILLAR, B. "Biografía de un Azulejo". En *Mundo ilustrado,* nº101-102, año XXXII, Madrid, diciembre de 1953.

SAFONT, M. "La cerámica d'Onda". En *Penyagolosa*, junio-julio de 1984.

SALA, T. "Les arts plàstiques i l'Exposició". En *Dossier monogràfic: Barcelona i l'Exposició Universal de 1888, L'Avenç,* nº118, Barcelona, 1988, pp. 40-43.

SALA, T. "La máscara y el rostro: el debate en torno al ornamento. La búsqueda de la simplicidad y el mito del Mediterráneo". En *El Mediterráneo y el arte español.* XI Congreso CEHA, Valencia, 1996.

SALINAS CALADO. *Azulejos. Cinco séculos do azulejo em Portugal.* Fundaçâo Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980.

SÁNCHEZ ADELL, *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora.* Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1973.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L. *Catálogo de porcelana y cerámica española del patrimonio nacional en los Palacios Reales.* Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.

SÁNCHEZ PACHECO, T. *Cerámica española.* Balmes, Barcelona, 1995.

SÁNCHEZ PACHECO, T. (coord.). *Cerámica española. Summa Artis. Historia General del Arte.* Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1997.

SÁNCHEZ PACHECO, T. *Guía del Museo de Cerámica.* Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1977.

SANCHIS GUARNER, M. *Renaixença al País Valencià.* Edicions 62, Valencia, 1968.

SANHUEZA LIZARDI, R. *Viaje en España.* Libr. Garnier, París, 1889.

SANSANO FELIU, I. *La vida de Crist segons Ismael Mundina Gallén.* Ajuntament d'Onda, Onda, 1996.

SARTHOU CARRERES, C. *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón.* Ed. Alberto Martín, Barcelona, 1913, edic. Confederación Española de las Cajas de Ahorro, Barcelona, 1989.

SARTHOU CARRERES, C. *Guía turística de la provincia de Valencia.* S.e., Valencia, 1927.

SEBASTIÁN, S. "La secularización de la cultura española en el siglo de las luces". En *Wolfenbütteler Forchungen,* volumen 53, 1992, pp. 187-212.

SEIJÓ, F. *Cerámica popular en la región valenciana.* Villa, Alicante, 1977.

SERLIO, S., *Tercero y Quarto Libro de Architectura.* Juan de Ayala, tr. Francisco de Villalpando, Toledo, 1552, edic. Valencia, 1977.

SERRA DESFILIS, A. "La arquitectura regionalista en la ciudad de Valencia (1900-1936)". En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte,* Valencia, 1992, pp. 547-550.

SERRANO, T. *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido ángel y protector San Vicente Ferrer, Apóstol de Europa.* Imp. Viuda de Joseph de Orga, Valencia, 1762.

SESEÑA, N. "La cerámica de Manises en el siglo XIX". En *Archivo Español de Arte*, nº172, 1977.

SETTIER, A. *Guía y Catálogo oficial de expositores.* Comité Exposición, Valencia, 1909.

SILVA LOPES, C. da. "Faiança". Voz en *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura,* tomo VIII, Lisboa, 1969.

SIMÓ TEROL, T. *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia.* Albatros ediciones, Valencia, 1973.

SIMÓ TEROL, T. "Apuntes sobre la cerámica en el País Valenciano durante la época modernista". En *Revista de Arquitectura,* nº 131, Valencia, 1969, pp. 70-72.

SIMÓ TEROL, T. "La renovación de la arquitectura valenciana (1850-1910)". En *Primer Congreso de Historia del País Valenciano.* Vol. 4, Universidad de Valencia, Valencia, 1974.

SIMÓ TEROL, T. "Modernisme in the Pais Valencià". En *Catalonia*, 1988.

SOBRINO, J. *Arquitectura industrial en España, 1830-1990.* Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

SOLÁ-MORALES, I. *Arquitectura modernista. Fi de segle a Barcelona.* Gustavo Gili, Barcelona, 1992.

SOLER, M. P. *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.* M.N.C.G.M., Madrid, 1985.

SOLER, M. P. "La cerámica". En AGUILERA CERNI, V. (dir.). *Història de l'Art Valencià.* Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1986.

SOLER FERRER, M.P. Y PÉREZ CAMPS, J. *Historia de la cerámica valenciana.* 4 Tomos, Vicent García editores, Valencia, 1992.

SUBÍAS, J. *El arte popular en España.* Seix Barral, Barcelona, 1948.

SUBÍAS, M. P. "La cerámica aplicada a la fi de segle. Centres productors hispànics representats a la reserva del Museu de Ceràmica de Barcelona". En *Butlletí informatiu de ceràmica,* nº 41, Barcelona, 1989.

SUBÍAS, M. P. "Orientalismo en la cerámica de la época del Modernismo". En *El reflejo de Manises. Cerámica hispano-morisca del Museo de Cluny de París.* Museu de Belles Arts de València, Valencia, 1996; Museu de Ceràmica de Barcelona, Barcelona, 1996-1997.

TODOLÍ, X. "El reflejo metálico en la cerámica de Alcora". En *Antiquaria,* nº113, año XII, Madrid, 1994.

TODOLÍ, X. "Olerys en la fábrica de Alcora". En *Antiquaria,* nº138, año XIV, Madrid, 1996.

TODOLÍ, X. "Cerámica de Alcora y Moustiers. La herencia española de Olerys". En *Antiquaria,* nº139, año XIV, Madrid, 1996.

TORMO, E. *Levante.* Espasa Calpe, Madrid, 1923.

TORTELLA, G., NADAL, J., ANES, G., ANES, R. Y FERNÁNDEZ, G. *Ensayos sobre la economía española a mediados del siglo XIX.* Servicio de Estudios del Banco de España, Madrid, 1970.

TRAMOYERES BLASCO, L. "Cerámica valenciana en el siglo XVII". En *Las Provincias, Almanaque para 1908.* Valencia, 1907.

TRENC, E. "La revisión del Modernismo plástico". En *Estudios Pro-Arte,* nº7-8, 1977, pp. 41-47.

TRÉNOR PALAVICINO, T. *Memorias de la Exposición Regional de 1909 y Nacional de 1910.* Tipografía Moderna, Valencia, 1912.

Valencia y su Feria. Comité Exposición, Valencia, 1912.

VALLS DAVID, R. *La cerámica. Apuntes para su historia.* Imp. Juan Guix, Valencia, 1894.

VALLS DAVID, R. *La cerámica, historia del desarrollo de su fabricación.* Imp. Juan Guix, Valencia, 1894.

VAN LEMMEN, H. *Azulejos decorativos.* Libsa, Barcelona, 1990.

VASCONCELLOS, J. de. *Museu Municipal do Porto. Catalogo da ceramica portugueza.* Collecçao A. M. Cabral, Oporto, 1909.

VÉLEZ, P. "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al Modernisme". En *Arts Decoratives a Barcelona. Col.leccions per a un Museu.* Museu de Ceràmica de Barcelona, Barcelona, 1994-1995.

VICENS VIVES. *Historia de España y América.* Vives, Barcelona, 1961.

VIDAL MARTÍ, J. *Cerámica.* Espasa Calpe, Madrid, 1934.

VILLAR, A. *La arquitectura del regionalismo en Sevilla.* Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

VILLAR, A. "La arquitectura del modernismo en Andalucía occidental". En *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte,* Granada, 1973.

VIOLANT I SIMORRA, R. *Art popular decoratiu.* Les Belles Edicions, Barcelona, 1948.

WALLIS, M. "Verté et validité des propositions esthétiques". En *Travaux du IX Congrès International de Philosophie,* tomo XII, París, 1937.

WHYTE, L. L. "Una opinión científica sobre la energía creadora del hombre". En *Aesthetics Today,* N.Y.U.P., New York, 1961, pp. 349-374.

WICHMANN, S. *Art Nouveau.* S.C.I., Milán, 1978.

WILLIAMS, L. *Art and crafts of order Spain.* S.e., Londres, 1907.

ZIMMERMANN, E. *Guide de l'amateur de porcelaines et de faiences (compris grès et terres cuites).* Richard Carl Schmidt, Berlín, 1910.

Catálogo.

I. Metodología de catalogación

1. Criterios y campos catalográficos

Para realizar la catalogación y complementar toda la información que se expone se han consultado las colecciones más importantes de cerámica arquitectónica ondense: el Museo del Azulejo de Onda, la colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda, el Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón, distintas colecciones privadas de Onda, Castellón y Valencia, el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, etc.

También se ha inventariado la cerámica arquitectónica de los pueblos de la provincia de Castellón y la mayoría de los de Valencia, Alicante y Teruel, así como otras localidades puntuales de diversas provincias, donde se detectaron indicios de pervivencia en la arquitectura de aplicaciones cerámicas de procedencia ondense.

Así mismo se han inspeccionado las casas y los terrenos contiguos a la ubicación de fábricas, y se han realizado prospecciones arqueológicas en los pocos alrededores sin construir de estas. Incluso se llegó a un acuerdo con la empresa Cegás para revisar todas las excavaciones que se realizaron en Onda en los años 1997 y 1998, donde se alcanzaron niveles del subsuelo superiores al 1,5 metros en algunos lugares, y se siguió el recorrido de la antigua acequia de la villa, servidora del agua a las fábricas en el siglo XIX.

También se han confeccionado algunas réplicas de diseños a partir de fragmentos de modelos encontrados, mayoritariamente en estas excavaciones aludidas, con la colaboración de la empresa cerámica Decoronda.

Fue esa misma empresa la responsable de las pruebas de distinción y atribución de los modelos, según los criterios que se desarrollan en el apartado 2.

El catálogo ha pretendido abarcar todos los modelos de la cerámica arquitectónica ondense, pero somos conscientes de que muchos diseños, especialmente a partir de la década de 1890, variaban con la adición de motivos secundarios, trepas nuevas superpuestas, el cambio de la policromía o el retoque a mano alzada tras el pintado, por lo que el repertorio se ampliaba casi infinitamente.

Nuestro objetivo se ha centrado en la definición de todo el repertorio ornamental decimonónico, catalogando los modelos más ejemplares de cada uno de ellos y suprimiendo aquellos que no aportaban variantes significativas. No obstante, algunas piezas se incluyen para ilustrar simplemente esta variedad.

Se ha preferido insistir en los precedentes iconográficos y establecer comparaciones entre producciones y series que permitan una mayor comprensión del total de la producción.

Evidentemente, tampoco se han incluido aquellas piezas que, a pesar de estar catalogadas en diversas colecciones como de procedencia ondense y del siglo XIX, no pertenecen a estas fábricas o son anteriores o posteriores al ochocientos. En este sentido, el Museo del Azulejo de Onda, ha ido ampliando sus fondos con adquisiciones de colecciones privadas, de las que se desconoce su origen primero, con el objetivo de ofrecer un panorama más amplio de la historia de la cerámica arquitectónica. El Museo del Azulejo de Onda, posee una excelente colección de azulejos y plafones de origen valenciano o incierto, convirtiéndose en un contenedor de fondos de cerámica arquitectónica no sólo de Onda, sino de toda la Comunidad Valenciana. Por tanto, no todos sus fondos han sido representados en el catálogo, puesto que no todo el contenido museográfico fue realizado en Onda en el siglo XIX.

No obstante, es en este museo donde se encuentra la colección más completa de azulejería seriada fabricada en Onda, ya desde su fundación y a través de sus múltiples denominaciones: Museo de la Cerámica de Onda, Museo Valenciano de Cerámica de Onda, o el original Museo de Historia Municipal de Onda.

Los fondos del siglo XIX que posee esta institución museística de deben, en su práctica totalidad, a la labor de recolección y salvamento en los derribos constantes de la década de 1960, del ceramista Manuel Safont, antiguo director del centro.

Estos fondos restaron almacenados sin ningún tipo de registro, hasta la llegada a la dirección del museo del historiador Vicente García Edo en 1991, gestor de la conversión del museo histórico en netamente cerámico.

La labor de Vicente García Edo y las ayudas institucionales en épocas posteriores, permitieron la integración de esta colección en el *Sistema Valencià d'Inventaris*[289]. Se realizó una primera valoración de la cerámica en depósito en el año 1994, cuya catalogación ha continuado realizándose bajo la coordinación de la nueva dirección de la entidad, a cargo de Vicent Estall desde 1993.

Transcribimos seguidamente la descripción del número de azulejos del siglo XIX depositados en el Museo del Azulejo en enero de 1995. En la clasificación detallada de la producción de esta investigación se han identificado estos azulejos y se ha referido, en el campo de la ubicación, la colección a la que pertenecen, pero hemos considerado que la relación de los fondos del Museo del Azulejo de Onda es un claro ejemplo del volumen total de piezas seriadas. Precisamente, la similitud entre muchos de los modelos produce que por su descripción estos no resulten del todo identificables, pero es precisamente este hecho el que ejemplifica que las variantes entre muchos modelos son nimias. Recordemos que el *Sistema Valencià d'Inventaris* utilizaba como descripción una imagen fotográfica de la pieza.

Así pues, la relación siguiente se remite con la intención de resaltar la variedad y cantidad de la colección más importante de cerámica arquitectónica de Onda, así como para señalar los errores de

[289] El SVI es un proyecto de la Generalitat Valenciana nacido con el objetivo de disponer de un inventario del contenido de todos los Bienes Muebles de Interés Cultural de las tres provincias que constituyen la comunidad.

datación y atribución, y las ambigüedades existentes en la catalogación del museo ondense.

El Museo del Azulejo de Onda tiene depositados los siguientes paneles devocionales, catalogados como del siglo XIX: un retablo de San Isidro Labrador formado por 12 azulejos; un retablo dedicado a Santa Ana, San Joaquín y la Virgen Niña, fechado en 1883, formado por 9 azulejos; una Santísima Trinidad de 12 azulejos; un panel con San Vicente Ferrer de 9 azulejos; un retablo del Santísimo Salvador de 30 azulejos; y un panel de 48 azulejos con el Salvador y la Samaritana, proveniente de la fábrica de la Esperanza.

También constan como azulejos de 20 x 20 cms.: 267 azulejos con un diseño de encuadres de cuatro pétalos pintados en negro y verde sobre blanco, con la variante de dos azulejos donde el verde se sustituye por el azul; 66 azulejos con el motivo de una flor azul; 86 azulejos con una cinta ondulada y pétalos, en verde y amarillo, con la variante de once azulejos decorados con el color rojo en lugar del verde; 451 azulejos con diseño idéntico al modelo anterior pero sin pétalos; 52 azulejos con una flor azul sintetizada y esquinada, con la variante de 6 cenefas en disposición horizontal; 286 azulejos definidos de la misma forma que el modelo anterior pero con flores situadas en el centro de la pieza, a excepción de tres esquinados; 97 claveles rojos y verdes; 94 rosas de los mismos colores que los anteriores; 153 azulejos de la fábrica El León, con una flor blanca sobre fondo naranja; 105 azulejos con el motivo de una hoja de parra verde; 197 azulejos de cuarto ornato compuestos por una sección de una corona de flores, posiblemente azules, pues no se determina el color, aunque se indica la variedad de la existencia de 6 azulejos decorados en color verde; 236 azulejos de cuarto ornato con motivos geométricos y vegetales (en realidad se trata de hojas de acanto esquinadas de la fábrica La Valenciana) en colores azul y verde, al igual que el modelo del convento de las Dominicas en Vila-real, con 19 azulejos totalmente azules y 4 con hojas rojas; 179 azulejos con motivo geométrico de a cuatro en azul y verde, provenientes de la fábrica La

Valenciana; 51 cenefas azules y moradas (sin indicar diseño) de la fábrica La Valenciana, con la variante de 3 azulejos con el diseño en disposición horizontal; 50 azulejos de a cuatro (entendemos que este calificativo se refiere a piezas de cuarto ornato) con diseño azul sobre blanco, de tres modelo distintos, dividiéndose en 22 de un modelo, 19 de otro y 9 del último; 67 azulejos con una composición en disposición diagonal con los colores negro y ocre; 110 azulejos de a cuatro con diseño vegetal en colores negro, marrón y verde, y otros tantos con la misma descripción pero sin especificar los colores; 22 azulejos con un diseño de ondas en colores azul, amarillo y negro; 26 azulejos de a cuatro con una composición geométrica en disposición radial, en colores verde, azul y ocre; 120 azulejos con la misma descripción que el modelo anterior; 21 cenefas con un diseño naturalista sin especificar; 117 azulejos de a cuatro formando una corona de flores; 55 azulejos y cenefas de composición vegetal avolutada en disposición diagonal, sin especificar los colores; 25 cenefas con una orla vegetal verde; 28 cenefas con la misma descripción anterior pero decoradas con los colores negro, verde, azul y ocre; 38 azulejos con decoración geométrica de encuadres (se trata de los azulejos de arista imitando mosaicos geométricos que realizó la fábrica La Valenciana); y 57 azulejos de a cuatro con decoración geométrica y vegetal en diagonal, sin especificar colores.

Constan así mismo 63 cenefas de 13 cms. por 20 cms. con un diseño de flores y dos variantes de tipos de pétalos.

En la relación aparecen, sin más especificidad, 17 modelos diferentes con decoración únicamente en azul, además de los ya mencionados, sumando un total de 65 azulejos y 4 fragmentos.

También 11 modelos distintos de azulejos de a cuatro únicamente azules, con un total de 37 azulejos; y 17 modelos dónde la decoración en azul es preferente pero no única, con un total de 33 azulejos.

Aparecen relacionados como azulejos de a cuatro variados, 14 modelos con un total de 116 piezas, por un lado, y otra serie idéntica de

82 modelos distintos, en los que no se asegura la procedencia, con un total de 219 piezas.

Se listan también 39 azulejos de diseño neoárabe con una variante en el dibujo, y 21 modelos distintos de cenefas con diseño de características neoárabes que suman un total de 164 piezas.

Una especial mención merece un panel con una escena de danza, compuesto por 45 azulejos, y que está catalogado como de Ribesalbes sin ningún fundamento, pudiendo ser perfectamente de manufactura ondense, como se referirá en la catalogación seriada.

Por último, también aparecen 36 flores polícromas catalogadas sucesivamente como de producción ondense y posteriormente como de Ribesalbes, cuando su procedencia puede ser valenciana, como se comenta en el capítulo de esta investigación dedicado a la evolución fabril al hacer referencia a la fábrica de Ribesalbes de Vicente Ferrer Minyana, y en la relación del repertorio ornamental siguiente.

En resumen, los fondos del Museo del Azulejo de Onda sirven de ejemplo de la diversidad de modelos, pero no debemos olvidar que la mayoría de ellos simplemente introducen un cambio de color o una pincelada distinta, por lo que en realidad no se corresponden con un amplio repertorio ornamental.

El proceso de catalogación se ha desarrollado primordialmente bajo criterios artísticos. De este modo, las producciones de cerámica arquitectónica ondense se han agrupado en series dependiendo de su motivo ornamental principal. Evidentemente, muchas de las piezas catalogadas presentan decoraciones que podrían adscribirse a varias de estas series, pero se ha optado por seleccionar el motivo más representativo del diseño, relacionando cada uno de los modelos sin repetir su catalogación, con el objetivo de facilitar así la comprensión global del catálogo.

Cada una de las series se ha desarrollado dependiendo de la evolución propia del motivo ornamental, independientemente de la adscripción a una fábrica u otra, aunque este campo suele ser coincidente.

El objetivo ha sido valorar la evolución artística de los motivos decorativos y no la de la producción de cada una de las fábricas. De este modo, cada uno de los modelos se ha identificado por la descripción de su diseño.

El primer campo catalográfico, tras la descripción, es la técnica de elaboración. Ésta oscila entre el estarcido y la trepa, siendo la segunda normalmente más avanzada en cuanto a la evolución de la seriación y condicionante claro de la expresión morfológica del diseño.

A continuación se ha detallado la policromía. Los colores se han especificado por orden de predominio en la superficie decorada. Junto a cada color se ha adjetivado su procedencia química (cobalto, cobre, antimonio, hierro, etc.), cuando ésta es calificativa de la tonalidad. En algunos modelos los colores corresponden a combinaciones químicas más complejas, y en tal caso no se ha considerado necesaria su especificación.

Las medidas se han consignado en centímetros. La mayoría de las piezas son de formato cuadrado y, por su capacidad de combinación, no se puede designar qué es el alto y qué el ancho. En el caso de que difieran, se ha especificado primero la medida del alto y luego la del ancho, como es común en las producciones cerámicas. Por último, se ha medido también el grosor de las piezas. La medición advierte sobre el campo de la datación, ya que los azulejos tienden a ser más delgados con la progresiva innovación tecnológica del prensado. Del mismo modo, las medidas permiten distinguir entre la producción anterior a la implantación del Sistema Métrico Decimal, en 1883 (año de la aplicación legal en Onda), y la posterior a esta regulación.

El campo de la datación ha intentado ser lo más preciso posible a partir de todos los datos que han podido reunirse: las medidas, la adscripción a una fábrica u otra, la datación de la ubicación, precedentes iconográficos, condicionantes químicos, etc.

La atribución se ha realizado cuando han existido pruebas que puedan defender la hipótesis; en caso contrario ésta aparece como

dudosa. Todos los modelos son de Onda, y en el caso de existencia de dudas sobre la atribución, así se ha especificado. Aparecen también en el catálogo, algunos azulejos valencianos, por ser precedente claro de modelos ondenses y por evidente interés comparativo. Estos últimos se han descrito de forma diferente y no se han contabilizado en el catálogo como el resto.

El campo de la ubicación se ha dedicado a designar el lugar donde permanece actualmente la pieza, incluyendo también de donde formó parte el modelo catalogado en el caso de que se haya podido averiguar. La inexistencia de una catalogación pública en el Museo del Azulejo de Onda, y la permanencia de la mayoría de los modelos decimonónicos en los almacenes de esta institución, no ha permitido dar el número de catalogación propio de la entidad museística, puesto que en muchos casos todavía no existe. Las colecciones particulares se han consignado con el lugar de procedencia, aunque, por razones privadas de los propietarios estas son mayoritariamente anónimas. Los modelos procedentes del mercado de anticuarios aparecen como colecciones particulares, junto con un asterisco, pues es evidente que se trata de una mercancía en venta, que puede variar su pertenencia a una colección u otra.

En el apartado de comentarios se ha hecho referencia a la combinabilidad del modelo y sus sistemas de enlaces, así como los posibles precedentes iconográficos de cada uno de los diseños.

Por último, y en el caso de que exista, se ha citado la bibliografía donde aparece el modelo catalogado.

En algunos modelos, se ha adjuntado una nueva ilustración formada por la combinabilidad posible de su aplicación, necesaria para observar los diseños completos. En los casos en que esta combinación se encuentra conservada en alguna colección o lugar, se cita su ubicación; pero en otros casos, el ejemplo de combinabilidad se ha realizado a partir de una composición fotográfica, y en tal caso se ha calificado de imaginaria. Este último calificativo no indica que la combinabilidad del

modelo no este probada, sino simplemente que no se han encontrado ilustraciones de calidad que demuestren la formación de los diseños.

2. Métodos de identificación y distinción

En muchas ocasiones, determinados defectos de fabricación en las piezas cerámicas eran más comunes en un centro productor que en otro, debido a pequeñas especificidades en los procesos productivos o a los materiales utilizados como primeros o como intervinientes necesarios en la elaboración[290].

Estos defectos son, por tanto, un mecanismo de identificación de los lugares de fabricación de piezas cerámicas. Aquellas taras producidas por el uso de determinadas pastas en la cerámica de Onda ya han sido comentadas en el apartado referido a los condicionantes geográficos, pero también son útiles los defectos comunes a cualquier fabricación cerámica, puesto que su reconocimiento nos ha permitido identificar producciones no vendibles, utilizadas por tanto, por clientes próximos al centro de producción. Un azulejo con defectos en la decoración, sólo pudo ser vendido como saldo a un comprador conocido por la empresa productora.

Los defectos más comunes afectaban a las características dimensionales de la pieza, a la integridad de la misma, o a su superficie.

Las taras que afectaban a la integridad de la pieza eran: roturas, despuntados y grietas, correspondientes al proceso de cocción o a su posterior manipulación.

Los defectos superficiales solían ser: destonificaciones entre varias piezas o en sólo una, cuarteados y ondulaciones o relieves superficiales irregulares por goteos en la fase de esmaltado.

La destonificación se podía producir al utilizarse una diversa composición en el vidriado o una diferente aplicación. Lo más común en

[290] PORCAR, J.L. Y OTROS. *Manual-Guía de revestimientos y pavimentos cerámicos.* Instituto de Promoción Cerámica. Diputación de Castellón. 1987, p.99.

la cerámica ondense del siglo XIX es que se tratara de un error en la cocción cuando ésta no era homogénea en todo el horno o cuando el apilado de los azulejos en la cámara de cocción provocaba una sinterización desigual traducida en franjas de diverso tono en una misma pieza.

También se daban casos de exfoliación del vidriado, principalmente porque éste se realizó sobre una arcilla sucia o por la presencia de caliche en el bizcocho que provocaba que saltase el esmalte. No hemos encontrado ningún caso en que esta exfoliación o despegue del vidriado estuviera producida por encontrarse éste último en estado de comprensión, aunque esta era otra posible causa. Estos defectos son difíciles de encontrar en la cerámica del siglo XIX, no porque no existieran, sino porque eran muy evidentes, y nunca se sacaban al mercado azulejos con estas taras. No obstante, cuando el azulejo se utilizaba como aislante invisible contra la humedad, sí se podían usar estos azulejos defectuosos. Es el caso de los revestimientos de los interiores de los nichos en el cementerio de Onda, realizados con azulejos exfoliados.

Las fisuras en los bordes del vidriado eran muy infrecuentes en la azulejería de Onda. Se producían por un mal enfriamiento del azulejo, o por defectos de la barbotina del vidriado.

Muy común, aunque poco visible era la cristalización en vidriados brillantes. Se producía cuando sales cristalizadas del bizcocho afloraban a la superficie dejando más mate algunas zonas. Comúnmente se conoce como veladura, corona o piel de huevo, y es difícil de detectar en azulejos fabricados hace más de un siglo, puesto que las pérdidas de brillo se podían deber a causas temporales o de uso.

También muy frecuentes eran las manchas y gotas sobre la superficie del vidriado. Nunca se podía vender un azulejo con un defecto producido por un mal pintado, así que esta circunstancia en los azulejos delata la proximidad de su fabricación.

Cráteres, poros y burbujas en el vidriado son considerados hoy en día como defectos de fabricación, pero en el siglo XIX eran prácticamente inevitables al realizarse la cocción en horno de leña, así que no lo hemos consignado como defecto, a no ser que se tratara de una afloración muy evidente.

Ondulaciones y franjas solían ser ocasionadas por defectos en la aplicación, y por tanto no delatan en ningún caso el lugar de fabricación. Un caso distinto era el de las depresiones superficiales producidas por burbujas gaseosas en el vidriado, aunque son difíciles de detectar.

Por último, citaremos los defectos en la decoración, realizados por un error del artesano pintor o en la realización de las trepas o el estarcido. Cualquier deterioro de la calidad estética de la pieza no era permitido por la fábrica de azulejos, y éstos eran destruidos, por lo que su existencia evidencia el aprovechamiento de producciones defectuosas por parte de los mismos trabajadores o gente próxima a la manufactura.

Los restantes métodos de distinción no han sido aplicables, en su mayoría, porque alteraban y perjudicaban seriamente el estado de la pieza. Es el caso de la mayoría de las pruebas de resistencia mecánica, con las que se podrían cifrar las características específicas de los azulejos de Onda: resistencias a los impactos, compresiones, resistencias a las flexiones, a la dureza o a la abrasión. Lo mismo podemos decir de pruebas de dilatación o de resistencia a altas temperaturas, resistencia al cuarteado, resistencias químicas, al hielo, al deslizamiento, comportamientos frente al fuego o conductividad eléctrica, etc.

Sí hemos utilizado como método de distinción de las piezas cerámicas fabricadas en Onda la capacidad de absorción de agua, midiendo la porosidad abierta de la pasta. Se ha tratado de medir el volumen total de los poros comunicados con el exterior y su capacidad de ser llenados con un fluido (agua) a presión atmosférica. El valor se ha expresado en porcentaje del aumento de peso respecto al que tiene la pieza en seco, sometiéndola a un proceso normalizado de imbibición en

agua. En general, nos ha dado una idea del grado de cohesión y compactación interna del azulejo producido en Onda durante el siglo XIX.

La porosidad abierta de un azulejo dependía, en primer lugar, del tipo de arcilla utilizada para su fabricación, de la que ya se ha hablado en el estudio introductorio, y del proceso de cocción y enfriamiento de la pieza.

En el caso de los azulejos, naturalmente este porcentaje de absorción se refiere únicamente a la pasta, ya que el vidriado poseía porosidad nula al estar vitrificado, lo que garantizaba su calidad como impermeabilizante.

Cuando no se ha podido comprobar la diferencia de peso de la pieza en seco y mojada, se ha certificado la porosidad del reverso respecto a la adherencia de la punta de la lengua sobre esta superficie.

Los azulejos del siglo XIX fabricados en Onda tenían un porcentaje ligeramente mayor al 10% de absorción de agua, siendo similares a los fabricados en Valencia, aunque éstos, en la mayoría de las ocasiones, superaban esta cifra.

Otros tratamientos para determinar las características de los azulejos sin dañarlos no han resultado del todo determinantes para la distinción de los fabricados en Onda respecto a los de Valencia. Ha sido el caso de la capacidad de aislamiento acústico, determinado en un coeficiente expresado a partir de la energía acústica absorbida y la energía incidente. El resultado obtenido en el análisis de azulejos del siglo XIX de Onda y Valencia es muy similar, y relativamente bajo, oscilando entre 0’02 y 0’04 a 500 Hz.

II. Repertorio ornamental

1. Azulejos de cintas

La serie ornamental de azulejos de cintas constituye la decoración más característica de la azulejería ondense, y de la valenciana en general, en la segunda mitad del siglo XIX, siendo su función más usual la de remate o cenefa.

La ornamentación de cintas se había utilizado en la cerámica arquitectónica valenciana desde mediados del siglo XVIII, como una decoración característica de las producciones en serie, y también a modo de filacterias con inscripciones en los paneles devocionales a partir de 1780, dentro de los repertorios de rocallas, pero en un momento de evidente regularización clasicista.

Su ornamento estaba constituido por un diseño simple en forma de cinta helicoidal, casi siempre monócroma azul, aunque con gradaciones cromáticas básicas que le conferían al dibujo cierta volumetría.

La monocromía azul se empleó en Onda por razones de simplificación en la producción seriada de las piezas de cerámica arquitectónica. No obstante, la única utilización del color del óxido de cobalto, con adiciones de manganeso para oscurecerlo, fue característica de la cerámica de Manises desde el siglo XIV, y su abandono fue paulatino desde la irrupción en el panorama cerámico de Niculoso Pisano en el siglo XVI, llegando a su casi total desaparición en el siglo XVII con el dominio de la cerámica polícroma de la ciudad de Valencia.

La monocromía azul continuó utilizándose sólo en la decoración de piezas de loza, especialmente en Savona, Albisola, Nevers, Ruan, Moustiers, Marsella o Francfort, y también en Delft, por influencia de la porcelana china Ming.

En Holanda, la ornamentación monócroma azul se traspasó a la decoración de sus clásicos azulejos vermeerianos, que impusieron esta

moda, a través de su exportación, en las producciones de cerámica arquitectónica portuguesa.

El auge de la cerámica arquitectónica monócroma azul en el siglo XVII se reflejó también en parte de la producción catalana e incluso, de Triana y Talavera.

No hay que remontarse hasta Delft para encontrar el precedente ondense de la monocromía azul. El llamado estilo Berain de Alcora, en auge en las décadas de 1730 y 1740, fue básicamente monócromo en cobalto y debió de influir en la cerámica arquitectónica valenciana a partir de la confección de los zócalos de la capilla de la comunión de la iglesia de Santo Tomás de Valencia; o al menos, dio un empuje a una tradicional decoración en azul para dibujos de paneles devocionales ya existente en la capital valenciana.

De todos modos, la decoración única en cobalto de la cerámica arquitectónica desapareció prácticamente en la segunda mitad del siglo XVII, y renació en Onda en la segunda mitad del siglo XIX, siempre sobre un fondo blanco de estaño.

1. Cenefas con decoración de cinta enroscada en disposición diagonal.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Entre 1848 y 1860. Anterior a la regulación del Sistema Métrico Decimal en 1883.

Atribución: Posiblemente se pueda atribuir a la fábrica La Glorieta (1848-1966), tanto por lo primitivo de su ejecución, como por el hecho de encontrarse azulejos con motivos de cintas enroscadas en las construcciones más primitivas de la fábrica, ahora desaparecida, así como en las casas contiguas a ésta, en la actual calle Virgen del Carmen de Onda.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: La cinta es ancha, simulando la volumetría mediante líneas de sombreado perpendiculares al rayado de la cinta, realizadas a mano alzada, muy difuminadas y aguadas, hasta el punto de ser casi imperceptibles. Presenta defectos de cocción del esmaltado, por lo que no pudo ofrecerse a la venta, certificando su condición de pieza saldada para una utilización no a la vista o empleada por trabajadores o personas próximas a la fábrica a bajo precio. En todo caso no pudo importarse de manufacturas no ondenses, puesto que las fábricas no permitían la venta oficial de sus productos si estos presentaban grandes taras.

Bibliografía: "El Museo de cerámica de Onda", folleto promocional para *Cevisama,* Onda, 1995.

1a. Composición de cuarto ornato formada por cenefas esquineras como el modelo nº 1. Museo del Azulejo de Onda. Se trata de una composición extraña, puesto que estas piezas se solían utilizar como

remates de la composición y no como tema central de la misma. Se conservan abundantes modelos iguales, como los de los sotobalcones primero y segundo de la calle Corregería, nº 25, de Valencia, entre otros.

2. Azulejos con decoración de doble cinta enroscada en disposición diagonal.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Entre 1848 y 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta (1848-1966).

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Como la pieza modelo nº 1, la cinta es ancha y rayada, y simula volumetría mediante líneas de sombreado perpendiculares al rayado de la cinta. Presenta así mismo, defectos de cocción del esmaltado, por lo que indudablemente es de manufactura ondense. Pudo ser utilizada como pieza de enlace entre cenefas de doble cinta, a modo de cerramiento o separación de composición, pero su destino más común es el de azulejo de cuarto ornato o formando canales paralelos infinitos.

3. Tiras con decoración de cinta enroscada ancha y rayada.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 5,5 x 11 x 1,7.

Datación: Entre 1848 y 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta.

Ubicación: Frontis del balcón primero de la casa situada en la calle Camí Castelló, nº 4, de Onda. Podemos encontrar otras iguales en el balcón primero de la calle Safona, nº 6, de Onda, en los balcones primero y segundo de la calle San Miguel, nº 16, de Vilafranca

(Castellón), en los balcones primeros de la calle San Vicente, nº34 y nº 36, de Cabanes (Castellón), entre otros ejemplos.

Comentarios: Se utilizaba como cenefa de cerramiento de composiciones, enmarque de retablos y frontis de balcón.

3a. Variante de fabricación valenciana de la tira de cinta enroscada. Como se puede observar, pese a que las dimensiones son similares, el óxido de cobalto de esta tira es más claro y presenta una variante en la ornamentación por la mayor elaboración de la simulación de la volumetría y el perfilado de las líneas de sombreado perpendiculares al rayado de la cinta. La tira enmarca un retablo devocional dedicado a las almas del purgatorio y al Corpus Christi, en la calle Santa Águeda, nº 10, de Jérica (Castellón).

4. Cenefas con decoración de cinta enroscada, ancha y rayada, en disposición horizontal.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta, aunque el mayor perfilado de líneas y la adición foliar pudiera significar la aparición en el panorama artístico ondense de la fábrica La Valenciana en 1857. Esta atribución se complementaría con la del arrimadero de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón) (modelo nº 4a y nº 97), cerrado con esta cenefa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta la variante de la adición de menudas ramas trifoliares que surgen del anverso oculto de la cinta, así como el perfilado de líneas de sombreado en la curvatura del enrosque. El menudismo foliar combinado con las cintas deriva, tras un proceso de simplificación, del repertorio ornamental de

Pergolesi[291], muy utilizado en las producciones valencianas en la primera mitad del siglo XIX.

4a. Ejemplo de la cenefa anterior en el arrimadero de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón).

5. Cenefas con decoración de cinta enroscada, ancha y rayada, en disposición horizontal, menudas ramas trifoliares que surgen del anverso oculto de la cinta y perfilado de líneas de sombreado en la curvatura del enrosque.
Técnica: Estarcido.
Policromía: Azul de cobalto.
Medidas: 11 x 20,4 x 2 cms.
Datación: Entre 1848 y 1860.
Atribución: Fábrica La Glorieta o La Valenciana.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Vid cenefa modelo nº 4.

5a. Ejemplo de cenefa igual a la anterior con defectos de cocción. Utilizada para el interior de un hogar en una casa de la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda. Actualmente pertenece a colecciones particulares de Onda, Vila-real y Castellón.

5b. Variante de fabricación valenciana del anterior, enmarcando un retablo devocional dedicado a San Antonio Abad, en la calle Nueva, nº 5, de Segorbe (Castellón).

6. Azulejos con decoración de doble cinta enroscada en disposición diagonal unida por ramitas cruzadas trifoliares.

[291] MASER, E.A. *Classical ornament of the eigheenth century.* New York, sd., pp. 22.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto y manganeso morado.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta o La Valenciana, por idénticas razones que el modelo nº 5.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Cinta ancha y rayada, simulando volumetría mediante líneas de sombreado perpendiculares al rallado de la cinta. El tirabuzón de la cinta es aquí más rectilíneo, en la tradición valenciana de decoración de bandas, de auge en las décadas de 1740 y 1760, aunque allí se trate de decoración polícroma. No obstante, recuerdan vagamente a los modelos valencianos, las uniones angulosas de lo que debían de ser tramos curvos de la cinta. Presenta así mismo, defectos de cocción del esmaltado, por lo que indudablemente es de manufactura ondense. Al igual que todos los azulejos con cintas diagonales paralelas pudo ser utilizado como pieza de enlace entre cenefas de doble cinta, a modo de cerramiento o separación de composición, así como azulejo de cuarto ornato, y preferentemente en diseños de canales paralelos. Para las cintas, vid modelo nº 2, para los rameados vid modelo nº 5.

6.a. Ejemplo en el sotobalcón primero de una casa en la calle Virgen del Carmen, nº 4, de Onda, con variantes mínimas en el grosor del rameado. Estos azulejos han pasado a formar parte del Museo del Azulejo de Onda y a colecciones privadas de Onda y Morelia (México) tras el derribo de la edificación.

7. Cenefas con decoración de cinta enroscada en disposición horizontal sorteada por un tallo sinuoso foliado.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms. (aprox).

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta o La Valenciana, por idénticas razones que el modelo nº 5.

Ubicación: Sotobalcón primero y segundo de la plaza Font de Dins, nº 12, de Onda.

Comentarios: Cinta ancha y sin rayar, simulando volumetría mediante sombreado grueso.

8. Cenefas con decoración de cinta enroscada en disposición horizontal sorteada por un tallo sinuoso foliado.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 11 x 11 x 2 cms. (aprox).

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta o La Valenciana, por idénticas razones que el modelo nº 5.

Ubicación: Sotobalcón primero de la plaza Font de Dins, nº 12, de Onda.

Comentarios: Variedad del modelo nº 7 con diferencias en el formato. Cinta ancha y sin rayar, simulando volumetría mediante sombreado grueso.

9. Tiras con decoración de cinta enroscada en disposición horizontal entre bandas paralelas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto y naranja ferroso.

Medidas: 5 x 15,4 x 2 cms. (aprox).

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta o La Valenciana, por idénticas razones que el modelo nº 5.

Ubicación: Frontis del balcón primero y segundo de la plaza Font de Dins, nº12, de Onda.

Comentarios: Cinta estrecha en tirabuzón y sin rayar.

10. Azulejos con decoración de cinta enroscada rayada en posición diagonal esquinada y residual, y perfilado de líneas volumétricas perpendiculares al rayado.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta o la Valenciana.

Ubicación: Colección particular, Onda.

Comentarios: Completa la decoración la sección de una ancha cinta a modo de grueso tallo sinuoso, que se forma al colocar los azulejos dibujando canales paralelos del diseño. El azulejo bordea los laterales de la ancha cinta con un filete de diente de sierra del que afloran dos sencillas hojas. Al formar la composición, este filete dobla su tamaño por efecto de la simetría, resultando un tallo de diente de sierra, que parece enroscarse en el fuste salomónico que forma la cinta mayor. De las hendiduras de esta cinta, aflora también una ramita penta o heptafoliar. La composición sólo puede ser en líneas paralelas, puesto que el dibujo formado por cuatro azulejos a cuarto ornato, no permite la unión natural de la cinta enroscada menor. Presenta graves defectos de cocción en el esmalte, así como desgaste por su utilización como pavimento.

10a. Ejemplo de composición en paralelo en el sotobalcón segundo de una casa en la calle Virgen del Carmen, nº 28, de Onda.

10b. Ejemplo de composición en ángulo en el sotobalcón primero de una casa en la plaza de la Sinagoga, nº 3, de Onda. Como se observa, el enlace por el extremo de la cinta estrecha es incorrecto, por lo que la combinabilidad se restringe en las composiciones de cuarto ornato.

10c. Ejemplo del empleo de este azulejo sustituyendo faltantes dieciochescos valencianos, sin criterios de combinación, en el sotobalcón primero de una casa en la plaza de la Font de Dins, nº 9, de Onda.

10d. Ejemplo de composición en ángulo en el sotobalcón segundo de una casa en la calle San Pedro, nº 21, de Onda.

11. Azulejos con decoración de sección de ancha cinta a modo de grueso tallo sinuoso que se forma al colocar los azulejos dibujando canales paralelos con el diseño.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Fábrica La Glorieta o la Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Al igual que el modelo nº 10, el azulejo bordea los laterales de la ancha cinta con un filete de diente de sierra del que afloran dos sencillas hojas, y que al formar la composición, resulta un tallo de diente de sierra, enroscado. De las hendiduras de esta cinta, aflora también una sencilla ramita pentafoliar. Este azulejo difiere del modelo nº 10 en que le falta la cinta enroscada menor, y por lo tanto, la composición puede ser en líneas paralelas, así como de cuarto ornato. La cinta acentuará su estrangulamiento en el nacimiento de la foliación, como en este ejemplo, hasta derivar en una composición de cuarto ornato,

cuando se complique su diseño con la adición de un nuevo eje de simetría de cuatro azulejos.

12. Azulejos con decoración de cinta ondulada de doble enlace lateral.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde oliváceo, combinado con márgenes amarillos de antimonio y perfilado negro manganeso.

Medidas: 19,5 x 19,5 x 1,9 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Estos motivos ornamentales derivan de las cintas trenzadas y con decoración vegetal, de las que encontramos un precedente de origen valenciano en el pavimento de la capilla de la Comunión de Ayora, de alrededor de la última década del siglo XVIII. Toda la serie ornamental de cintas anchas tuvo una amplia difusión en Valencia entre 1780 y 1800, siendo las ondenses un claro ejemplo de avance hacia las formas neoclásicas, por la sencillez de un diseño que conlleva la eliminación de los motivos vegetales en beneficio de una mayor presencia de las cintas. Es lógico preguntarse por qué subsisten en las producciones ondenses diseños simplificados de otros valencianos, medianamente lejanos temporalmente, en lugar de favorecer la creación de diseños nuevos a la moda. La respuesta radica en la temprana producción de estos azulejos, antes de que la fabricación ondense tuviera conocimiento de un repertorio ornamental propio, así como la comodidad que supone el mantener los sistemas de enlaces de la seriación, buscando siempre el mayor numero de combinaciones reticulares.

Bibliografía: PORCAR, J.L. Y OTROS. *Manual-Guía de revestimientos y pavimentos cerámicos.* Instituto de Promoción Cerámica. Diputación de Castellón. 1987, p.153.

13. Cenefas con decoración de cinta ondulada de doble enlace lateral y decoración de menudismo foliar y zarcillos.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, márgenes verdes de cobre y amarillos de antimonio, y perfilado negro manganeso.

Medidas: 19,4 x 19,4 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: La Valenciana, de donde son característicos este tipo de ornamentaciones fitomorfas.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: El diseño de estos azulejos, al igual que en la cinta modelo nº12, busca la homogeneidad bidireccional de sus dos enlaces, evitando en la medida de lo posible la visión entorpecedora del conjunto, de las líneas de despiece. Especialmente por el repertorio fitomorfo, denota la inspiración en modelos textiles de común utilización, tras la apertura a las corrientes internacionales de la sedería valenciana en la segunda mitad del siglo XVIII, y hasta su decaimiento en la guerra de la Independencia de 1808. El recuerdo de los diseños de la seda valenciana, y el conocimiento de los de la industria textil de Lyon, se transmite al mundo cerámico a través de la sala de pinturas de "Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para Tejidos" de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, iniciada tras su sanción el año 1784 bajo la dirección de Benito Espinós; pero también desde la visión directa de los diseños franceses importados, con la intención de copiar la

ornamentación de la última moda. Presenta defectos de cocción prohibitivos de su comercialización.

14. Cenefas esquineras con decoración de cinta ondulada de doble enlace lateral y decoración de menudismo foliar y zarcillos.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, márgenes verdes de cobre y amarillos de antimonio, y perfilado negro manganeso.

Medidas: 19,5 x 19,5 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Vid modelo nº 13. Presenta defectos de cocción.

15. **Cenefas esquineras con posible combinación de cuarto ornato. Decoración de cinta ondulada de doble enlace lateral y de menudismo foliar y zarcillos.**

Técnica: Estarcido.

Policromía: Dominio azul de cobalto, y márgenes verdes de cobre y amarillos de antimonio, con perfilado negro manganeso.

Medidas: 19,5 x 19,5 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de una casa en la calle Portal de Valencia, nº12, de Onda.

Comentarios: Variante de los modelos nº 13 y nº14.

16. Cenefas con decoración de cinta enrollada encerrando rosetas geometrizadas de cuatro sectores radiales trapezoidales formados por hojas de contorno cruciforme que sirven de enlace lateral.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Cinta azul de cobalto y rosetas anaranjadas ferrosas.

Medidas: Correspondientes a medio azulejo: 12,5 x 20,5 x 1,6 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: La Glorieta o La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: El uso de rosetas con fines ornamentales ha sido siempre muy común. Muy similares a éstas son las que aparecen en esgrafiados barrocos como los de la iglesia de Aras de Alpuente, pero es más sencillo pensar que el precedente iconográfico de las rosetas de cerámicas de Onda, aquí combinadas con las cintas, se encuentra en los azulejos valencianos, como los que decoran la ermita de San Vicente en Alcora, los desaparecidos zócalos de la iglesia de San Agustín de Castellón, los azulejos del trasaltar de la iglesia parroquial de Vistavella, o las contrahuellas de las gradas del Convento de las Monjas de San Agustín en Segorbe (todos ellos en la provincia de Castellón). Como ya se ha reiterado, la ornamentación ondense insiste en la economía de trazos y la eliminación de la excesiva minuciosidad.

17. Azulejos con decoración de cintas rayadas curvadas en rombo y tallos de menudismo foliar en los medios.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Cinta azul de cobalto y tallos verde oliváceo.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,9 cms.

Datación: En torno a 1865.

Atribución: La Glorieta o La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta sistema de enlaces tetradireccional.

18. Cenefas con cinta rayada doblada y tallo de menudismo foliar en los medios, guirnaldas de hojas de parra y medias clavellinas geométricas de enlace lateral.

Técnica: Trepa.

Policromía: Cinta azul de cobalto y tallos anaranjados ferrosos, verde de cobre y perfilado negro manganeso.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: La ornamentación marginal fitomorfa deriva de diseños textiles, en los que es muy común: diseños otonianos del siglo XVI, los bordados Sekyros, los Jannina, damascos italianos, etc. Estos diseños estuvieron muy difundidos entre las manufacturas textiles valencianas, e incluso eran conocidos a través de la decoración tradicional manisera dieciochesca, o los esgrafiados barrocos, como los de la iglesia parroquial de Alginet (Valencia). La clavellina de producción ondense no tiene nada que ver con la representada en la loza manisera en el siglo XVIII. Desaparece aquí la espontaneidad de la ornamentación de Manises, en favor de la geometrización, la simetría y la repetición de origen valenciano. A su vez, la clavellina valenciana pudo haber nacido a partir del repertorio ornamental catalán y de los modelos textiles ya aludidos.

18a. Composición formando el diseño de los enlaces.

19. Azulejos de cuarto ornato con enlace esquinar bidirecional. Ornamentación esquinada residual con cinta estrecha en uso superpuesta a banda rayada, curvada en diente de sierra; contrapuesta, una banda curvada en diente de sierra enmarcando un cardo residual.

Técnica: Trepa.

Policromía: Cinta y banda azul de cobalto aguado, combinado con verde oliváceo.

Medidas: 19,8 x 19,8 x 2 cms.

Datación: En torno a 1870.

Atribución: La Valenciana o La Glorieta.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Este modelo introduce el motivo ornamental de la hoja de cardo simplificada. Éste es uno de los elementos decorativos más repetidos en el arte occidental desde los repertorios clásicos, poco utilizado en la cerámica arquitectónica hasta la superación del mundo de la rocalla del Rococó, en que simplifica las formas de acuerdo con los condicionantes de la seriación y la estética neoclásica. Presenta graves faltantes, pero no defectos de fabricación.

19a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

2. Azulejos de bandas

El grupo de azulejos caracterizado por el uso destacado de las bandas de franjas debe de estudiarse estrechamente ligado al repertorio ornamental de cintas, tanto por su similitud cromática y morfológica, como por su común origen.

Este motivo decorativo estuvo muy extendido entre las producciones de cerámica arquitectónica valenciana en torno a 1750, y llegó a la fabricación ondense con muy pocas transformaciones.

La disposición de la banda más usual fue la de diagonal de dos o más fragmentos curvos formando un cuarto de círculo, completándose la superficie del azulejo con detalles de menudismo foliar que solían formar un nuevo sistema de enlaces contrapuesto.

Encontramos muchos ejemplos de fabricación valenciana que sirven de precedente a la fabricación ondense. Destacan los azulejos de la escalera del Credo del Ayuntamiento de Valencia; los del Camarín de la Virgen de Albuixech (Valencia); los de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan Bautista de Artana (Castellón); los de la ermita de la Virgen de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón); los zócalos de San Bartolomé de Godella (Valencia); los de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes de Cullera (Valencia); y un largo etcétera.

20. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda diagonal de tres fragmentos curvos formando un cuarto de círculo y banda menuda de diente de sierra en sección de cuarto de círculo marginal, contraria y envuelta en fino tallo sinuoso.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto y naranja ferroso.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,9 cms.

Datación: En torno a 1865.

Atribución: M. Guinot o La Glorieta.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado. La banda de este azulejo puede interpretarse como una cinta ondulada, con las que guarda evidente similitud, pero nos inclinamos a la definición de banda por su funcionalidad de enlace y su disposición sobre la superficie. El azulejo deriva claramente de una serie de fabricación valenciana datable en torno a 1750, de la que son ejemplares el azulejo conservado en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, con nº C-424, y el zócalo de la capilla de los Verdes de Montenegro del convento de San José de Valencia.

20a. Pieza conservada en el Museo del Azulejo de Onda, con mayor intensidad del azul de cobalto.

20b. Fragmento del revestimiento del interior de los nichos del antiguo cementerio de Onda, actualmente desaparecidos. Estos azulejos presentan defectos de cocción del barnizado que provocan su desprendimiento, por lo que no pudieron ser comercializados, y se destinaron a recubrir un espacio no visible, como una barrera antihumedades. Los nichos aludidos

datan de la década de 1860 lo que nos confirma la datación de la pieza. Onda, colección particular.

20c. Composición de cuarto ornato. Onda, colección particular.

20d. Composición de cuarto ornato. Onda, colección particular.

20e. Detalle del reverso del azulejo, donde se puede observar el sistema de prensado manual sin marcas ni costillares de máquina. El cemento utilizado tiene una característica tonalidad rojiza, procedente de la mina de yeso de la "Cova de l'Apsepsar", sita en la ladera del castillo de Onda, activa en la década de 1860.

21. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda diagonal de dos fragmentos curvos formando un cuarto de círculo y acanto geométrico marginal.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto combinado con verde oliváceo.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: En torno a 1865.

Atribución: M. Guinot o La Glorieta.

Ubicación: Estantes de las alacenas de una casa en la plaza Font de Dins, nº16, de Onda (reutilizado).

Comentarios: Conforma un sistema de único enlace esquinado. No presenta defectos de cocción, y aunque fue utilizado para recubrir los estantes de las alacenas de una casa, el barnizado se encuentra desgastado por rozamiento, por lo que en origen formaron parte de un pavimento.

21a. Azulejo igual al modelo nº 21, conservado en Onda, colección particular.

21b. Combinación de cuarto ornato. Onda, colección particular.

22. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda diagonal mixtilínea quebrada y cardo geométrico simétrico marginal.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto combinado con verde oliváceo.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 2 cms.

Datación: En torno a 1865.

Atribución: M. Guinot o La Glorieta.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado. La tipología de bandas mixtilíneas es muy abundante, aunque ésta enlaza con el repertorio ornamental valenciano que aparece desde las primeras décadas del siglo XVII, y especialmente con los zócalos de la capilla de la Comunión de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas de San Pablo de Valencia, con los desaparecidos zócalos del Convento de Predicadores de Valencia, con los azulejos conservados en el Museo Parroquial de Estivella (Castellón), y con el zócalo de la capilla de San Pascual Bailón de la iglesia del Cristo del Hospital de Elx (Alicante).

23. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda diagonal compleja mixtilínea y cardo simétrico, menudas ramitas foliadas y tulipán.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 19,9 x 19,9 x 1,9 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Diseño fitomorfo original de la fábrica La Valenciana, aunque tuvo, con seguridad, reinterpretaciones en manos de otros fabricantes.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado. La decoración vegetal de acantos combinados con flores y menudismo foliar deriva del repertorio ornamental de la cerámica arquitectónica valenciana de los últimos años del siglo XVIII. Es el caso del zócalo de la ermita del Calvario de Coves de Vinrromà (Castellón); del de la capilla de la Virgen de Agosto de la iglesia de la Asunción de Museros (Valencia); del pavimento del trasagrario de la iglesia de la Purísima de Pedralba (Valencia); del de la escalera del camarín de la Virgen de la Salud de Traiguera (Castellón); del sotobalcón primero de la casa de la plaza de la iglesia, nº 1, de Alcora (Castellón); del sotobalcón primero del palacio de los Ortega de Yecla (Murcia); y del zócalo de la iglesia de la Sangre de Llíria (Valencia); entre otros. En cuanto a la combinación con bandas mixtilíneas, encontramos también similitudes con los fabricados en la fábrica de la calle Barcas de Valencia, y entre ellos, con los conservados en el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes de Cullera (Valencia), o los catalogados con el nºC-409 del Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia.

24. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas partidas y tallos foliados de hojas acorazonadas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,9 x 20,9 x 1,7 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: La adición de motivos de loza nos permite aventurar la adscripción a la fábrica de M. Guinot, que combinaba las dos producciones a partir de la década de 1860.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta doble enlace simétrico esquinado, por lo que sólo permite una única combinabilidad. Los motivos de hojas acorazonadas derivan de las decoraciones de loza decimonónicas de Onda (vid anexo al catálogo), mientras que las bandas partidas proceden de diseños valencianos de las décadas de 1750 a 1770, como las del zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes de Cullera (Valencia). Esta tipología ornamental responde a los deseos de conferir un mayor dinamismo al diseño de bandas convencional.

24a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

25. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas partidas y laurea en sección de cuarto de círculo marginal. En esquina contraria, banda menuda de diente de sierra y línea de cuarto de círculo. Entre las bandas, abanico textil henchido.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,3 x 20,3 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Su similitud de composición con el modelo nº 21, permite atribuirlo a la fábrica de M. Guinot.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: El motivo de abanico de tela deriva de las ornamentaciones de conchas esquematizadas, tomadas de la decoración del parietal del ninfeo de la casa de Anfítrite y Neptuno de Pompeya, reinterpretado y difundido a partir de los estudios de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia desde 1800, siendo patente en la azulejería valenciana hasta 1850, en que vuelve a ser retomado en las producciones ondenses. Presenta doble enlace esquinado.

25a. Igual al modelo nº 25, en tonos más aguados. Su desgaste por rozamiento nos indica su utilización como pavimento. Onda, colección particular.

26. Azulejo de cuarto ornato con decoración de bandas partidas cruzadas y banda con perlario en sección de cuarto de círculo marginal encerrando cuarto de laurea circular.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,1 x 20,1 x 2 cms.

Datación: En torno a 1860.

Atribución: Su similitud de composición con el modelo nº 21, permite atribuirlo a la fábrica de M. Guinot.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta doble enlace esquinado.

27. Azulejos de cuarto ornato con decoración simétrica de dobles bandas dobladas unidas por un botón central, y cuatro de flor esquemática por cruce de elipsis.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 2 cms.

Datación: En torno a 1870.

Atribución: Dudosa a partir de la década de 1870, con la multiplicación de las fábricas tras la fundación de La Palera (1868), La Catalana (1876), El Salvador (1876) y Florencio Guinot (1879).

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional simétrico por la disposición de bandas en ejes paralelos, por lo que sólo permite una única combinabilidad. Tanto la utilización de bandas de ejes paralelos, como su combinación con cuartos de florón de pétalos

lobulados, así como los botones, deriva del repertorio ornamental de la cerámica arquitectónica valenciana de mediados del siglo XVIII, tras las reinterpretaciones sufridas hasta la llegada de la década de 1850.

28. Azulejos de "a uno" con decoración de bandas mixtilíneas cruzadas formando cruz y enlace residual esquinado de estrellas de ocho puntas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto combinado con naranja ferroso y perfilado negro manganeso.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 2 cms.

Datación: En torno a 1865.

Atribución: M. Guinot o La Glorieta.

Ubicación: Onda, colección particular. Existe una pieza igual en el Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: El azulejo crea un diseño complejo a partir de bandas como la del modelo nº 22, ahora superpuestas en las cuatro esquinas. La creación de estrellas octogonales no es muy común, aunque encontramos un precedente en algunas series valencianas que tienen este motivo como ornamento central en los inicios del siglo XVII. Su combinación con bandas es extraña, pues la estrella desaparece prácticamente con la llegada de la azulejería barroca, por su rigidez geométrica. Esta geometrización es la que potencia su vuelta con la seriación, dentro de una estética neoclásica, entendiéndose como un motivo "ex novo".

29. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas curvas encerrando hojas de cardo perfiladas y simétricas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,1 x 20,1 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa a partir de la década de 1870, con la multiplicación de las fábricas tras la fundación de La Palera (1868), La Catalana (1876), El Salvador (1876) y Florencio Guinot (1879).

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Se trata de un modelo que refleja la estética del academicismo, reinterpretando diseños barrocos valencianos de mediados del siglo XVIII, como los del zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de la Asunción de Montesa (Valencia). Presenta sistema de doble enlace lateral que provoca un sólo dibujo completo.

29a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

30. Azulejos de "a uno" con decoración de dibujo completo sin enlaces. Bandas mixtilíneas formando círculo enlazadas por hojas de olivo nacidas de trifolias en lis.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto combinado con rojo cuarcita ("rojet d'Onda") y verde de cobre.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces, para confección de panel abierto.

31. Cenefas con decoración simétrica de bandas curvas encerrando acanto y unidas por zarcillos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y perfilado naranja ferroso.

Medidas: : 20 x 20 x 1,6 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

31a. Sotobalcón segundo de la calle Safona, nº 6, de Onda.

31b. Sotobalcón segundo de la calle San Miguel, nº 26, de Onda.

32. Cenefas esquineras con decoración simétrica de bandas curvas encerrando acanto y unidas por zarcillos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y perfilado naranja ferroso.

Medidas: : 20 x 20 x 1,6 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Presenta roturas y desgaste por rozamiento por su utilización como pavimento. Cenefa esquinera del modelo nº 31.

32a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

33. Azulejos de cuarto ornato con decoración simétrica de bandas mixtilíneas encerrando un rameado cruciforme y enlace de cuarto de flor esquemática por cruce de elipsis.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y perfilado naranja ferroso.

Medidas: : 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la plaza de la Sinagoga, nº 13, de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional simétrico. Al igual que el modelo nº 27 su combinación con cuartos de florón de pétalos lobulados, deriva del repertorio ornamental de la cerámica arquitectónica valenciana de mediados del siglo XVIII, tras las reinterpretaciones sufridas hasta la llegada de la década de 1850.

34. Azulejos de cuarto ornato con decoración simétrica de dobles bandas curvas de ejes paralelos y rameado foliar.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: Oscilan entre los 20,1 x 20,1 x 2 cms. y los 20 x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional simétrico por la disposición de bandas en ejes paralelos, permitiendo doble combinabilidad. La utilización de bandas de ejes paralelos, así como el rameado, deriva del repertorio ornamental de la cerámica arquitectónica valenciana de mediados del siglo XVIII, tras las reinterpretaciones sufridas hasta la llegada de la década de 1850, del que se conservan numerosos ejemplos, como el pavimento del piso primero del Casal Sant Jordi de Alcoi (Alicante), actualmente en colección privada. Presenta desgaste de rozamiento propio de pavimento, y roturas y faltantes.

34a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

35. Azulejos de cuarto ornato con decoración simétrica de dobles bandas curvas de ejes paralelos y rameado foliar.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: Oscilan entre los 20,1 x 20,1 x 2 cms. y los 20 x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Variante monócroma del modelo nº 34. Presenta desgaste de rozamiento propio de pavimento.

36. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas curvas y tallo con trifolias en lis esquinadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre y naranja ferroso, recordando la pigmentación característica de la cerámica arquitectónica valenciana del siglo XVIII.

Medidas: 19,7 x 19,7 x 2 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Glorieta o M. Guinot.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional en forma de bandas partidas residuales. Es un claro ejemplo de la simplificación de las formas a partir de modelos valencianos de las décadas de 1760, 1770 y 1780, que ya se producía en la fabricación seriada anterior a 1850. Su vinculación con las series ejemplificadas con el modelo C-491 del Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia es evidente, incluso en el tratamiento de la policromía.

36a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

37. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas curvas y tallo con trifolias en lis esquinadas y menudismo de tallos foliados. Enlace tetradireccional en forma de bandas partidas residuales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, naranja ferroso y amarillo de antimonio.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Glorieta o M. Guinot.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Al igual que el modelo nº 36, del que es variante, es un claro ejemplo de la simplificación de las formas a partir de modelos valencianos de las décadas de 1760, 1770 y 1780, que ya se producía en la fabricación seriada anterior a 1850. Ejemplos de estas series son los azulejos de la escalera del Credo del Ayuntamiento de Valencia, los del sotobalcón de la calle San Francisco, nº 8, de L'Alcudia (Valencia), los zócalos del atrio del Colegio del Corpus Christi de Valencia, los de San Miguel de Valencia (actualmente en la iglesia parroquial de San Nicolás), los del convento de las Agustinas de Sant Mateu (Castelló), los del convento de las Agustinas de Sevilla, etc.

38. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda compleja mixtilínea en abanico y acanto simétrico, menudas ramitas foliadas y tulipán.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, amarillo de antimonio y rojo ferroso.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.(aprox.).

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Corresponde a un diseño fitomorfo original de la fábrica La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle de la Sangre, nº 4, de Rubielos de Mora (Teruel).

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado. La decoración vegetal de acantos combinados con flores y menudismo foliar deriva del repertorio ornamental de la cerámica arquitectónica valenciana de los últimos años del siglo

XVIII, y especialmente de las series de los hornos de la calle Barcas de Valencia, al igual que ocurre con el modelo nº 23.

39. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda compleja curva cerrada y otra de enlace bilateral encerrando foliaciones y flor de tulipán.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre y negro manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms. (aprox.).

Datación: Alrededor de 1860.

Atribución: Corresponde a un diseño fitomorfo original de la fábrica La Valenciana.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado de un único dibujo. Presenta desgaste por rozamiento propio de pavimento.

40. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda mixtilínea atada con otra curva.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, amarillo ferroso y perfilado negro manganeso.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado.

41. Cenefas con decoración de doble banda mixtilínea cruzada, rameado y hojas de parra.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre y amarillo ferroso.

Medidas: 20,1 x 20,1 x 2 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta defecto por exceso de cocción del plomo en el amarillo, por lo que debió estar exento de venta al público, y marcas en el reverso por la utilización de una prensa mecánica, con la inscripción: "Privilegio por S(u) M(ajestad). Novella Garcés. Valencia y Onda".

42. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda quebrada, acantos simétricos, zarcillos y clavellinas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre y amarillo de antimonio.

Medidas: 19,6 x 19,6 x 2 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Corresponde a un diseño fitomorfo original de la fábrica La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado (vid. modelos nº 23 y nº 38).

42a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

42b. Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 22, de Onda (semiocultos por encalado).

43. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda quebrada, acantos simétricos, zarcillos y clavellinas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, rojo ferroso y amarillo de antimonio.

Medidas: 19,6 x 19,6 x 2 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Corresponde a un diseño fitomorfo original de la Fábrica La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcones primeros de la calle San Miguel, nº26, de Onda.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado (vid. modelos nº 23 y nº 38). Es variante cromática del modelo nº 42.

44. Cenefas con decoración simétrica de bandas curvas encerrando acantos y unidas por acantos simétricos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, amarillo ferroso y perfilado negro manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 1,6 cms. (aprox.).

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 28, de Onda.

Comentarios: Debe de pertenecer a los mismos hornos que cocieron los modelos nº 31 y nº 32.

45. Azulejos con decoración de doble banda mixtilínea cruzada.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre y amarillo ferroso.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa. Es muy probable que se trate de una variante de fabricación valenciana.

Ubicación: Alféizar de las ventanas bajas del Palacio de Cervellón de Valencia.

Comentarios: Puede tratarse de azulejos de fabricación valenciana, contemporáneos a los de Onda, donde se observan las similitudes con las serie de bandas, y con los modelos nº 38, nº 39, nº 40, nº41, nº 42 y nº43, así como los modelos nº 46, nº 47, nº 48 y nº49.

46. Cenefas con decoración de doble banda mixtilínea cruzada y medias rosetas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre y amarillo ferroso.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Aunque debe de relacionarse con el modelo nº 40, su fabricación no se corresponde con las series de La Valenciana, por lo que debió ser una reinterpretación del modelo aludido, realizado por otra fábrica.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

47. Cenefas con decoración de doble banda mixtilínea paralela y medias rosetas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Dos tonos de verde de cobre, amarillo ferroso y azul de cobalto, con perfilado negro manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Posterior a 1883, pues se adapta a las medidas del Sistema Métrico Decimal.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta defectos de cocción y de desgaste por rozamiento propio de pavimento; y enlaces laterales. Debe de relacionarse con los modelos nº 41 y nº 46.

48. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas quebradas con festoneado perfilado y cuartos de zarcillos de acanto esquinados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, naranja ferroso y azul de cobalto.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta un sistema de enlaces tetradirecionales esquinados.

49. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda quebrada unida por banda festoneada y acanto simple.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, amarillo de antimonio y azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,5 cms.

Datación: Inmediatamente anterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado. .

50. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas curvas radiales y acantos simplificados simétricos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, morado de manganeso y azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Inmediatamente anterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Conforma un sistema de doble enlace esquinado.

50a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

51. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas mixtilíneas cruzadas en aspa, zarcillo de acanto residual esquinado y tallos foliados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, morado de manganeso, amarillo antimonio y azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Inmediatamente anterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace esquinar bidireccional.

51a. Diseño textil salmantino, de mediados del siglo XIX, con bordados de lana sobre hilo. Museo Nacional de Artes Industriales de Madrid.

52. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas curvas cruzadas y zarcillos de acanto residuales sobre sombreado de líneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 x 20 x 1,7 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para un único dibujo.

52a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

53. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas mixtilíneas cruzadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y morado manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 1,6 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para doble dibujo.

53a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

54. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda de secciones curvas con perlario encerrando otra con rayado medio en dientes de sierra, tallo sinuoso diagonal con zarcillos y cuarto de corona floral en esquina contraria.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, morado manganeso, verde de cobre y amarillo de antimonio.

Medidas: 20 x 20 x 1,7 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional para doble dibujo. Deriva de modelos muy similares, cronológicamente inmediatos, de fabricación valenciana.

54a. Sotobalcón primero de la calle Safona, nº 15, de Onda.

55. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda de secciones curvas con perlario encerrando otra con rallado medio en dientes de sierra, tallo sinuoso diagonal con zarcillos y cuarto de corona floral en esquina contraria.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, morado manganeso, verde de cobre y amarillo de antimonio.

Medidas: 20 x 20 x 1,7 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa. Pudieran ser de fabricación valenciana.

Ubicación: Patio del palacio de Santa Bárbara (Valencia).

Comentarios: Presenta enlace bidireccional para doble dibujo. Deriva de modelos muy similares, cronológicamente inmediatos, de fabricación valenciana, o bien es uno de estos. Relacionados con el modelo nº 54.

56. Azulejos de cuarto ornato con decoración de banda de secciones curvas con perlario encerrando cuarto de florón fantástico con estambres, tallo sinuoso diagonal y zarcillos de acanto con foliaciones residuales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, morado manganeso, verde de cobre y amarillo de antimonio y ferroso.

Medidas: 20 x 20 x 1,7 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional para un único dibujo. Deriva de modelos muy similares, cronológicamente inmediatos, de fabricación valenciana (vid modelos nº 53 y nº 54).

56a. Sotobalcón primero de la calle Santa Ana, nº 4, de Onda.

57. Azulejos de "a uno" para panel abierto con decoración de bandas estrechas cruzadas en aspa y tallos foliados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, morado manganeso en el perfilado, verde de cobre y naranja ferroso.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 1,7 cms.

Datación: Inmediatamente anterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional y defectos de cocción del barnizado.

58. Cenefas con decoración de bandas rectas cerradas en rombo.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, morado manganeso en el perfilado amarillo de antimonio.

Medidas: 20,7 x 20,7 x 1,5 cms.

Datación: Pese a que las medidas no de adaptan al Sistema Métrico Decimal, el sistema de prensado corresponde al utilizado en la década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace lateral y defectos de prensado.

59. Cenefas con decoración de bandas rectas cerradas en rombo.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, morado manganeso en el perfilado y amarillo de antimonio.

Medidas: 20,7 x 20,7 x 1,5 cms.

Datación: Pese a que las medidas no de adaptan al Sistema Métrico Decimal, el sistema de prensado corresponde al utilizado en la década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace lateral. Variante del modelo nº 58.

60. Cenefas con decoración de bandas rectas cruzadas encerrando sombreado de líneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,7 x 20,7 x 1,5 cms.

Datación: Pese a que las medidas no de adaptan al Sistema Métrico Decimal, el sistema de prensado corresponde al utilizado en la década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace lateral.

61. Azulejos de cuarto ornato con decoración de dobles bandas quebradas esquinadas unidas por un lazo de tallos foliados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta doble enlace lateral para un único dibujo.

61a. Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 18, de Onda.

62. Azulejos de cuarto ornato con decoración de dobles bandas quebradas esquinadas en diagonal unidas por un lazo de tallos foliados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 18, de Onda.

Comentarios: Variante en diagonal del modelo nº 61.

63. Azulejos de "a uno" para panel abierto con decoración de cuádruples bandas quebradas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y amarillo antimonio.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa, debe de proceder de los mismos hornos que el modelo nº 61.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para un único dibujo.

64. Azulejos de "a uno" para panel abierto con decoración de cuádruples bandas mixtilíneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para un único dibujo.

65. Azulejos de "a uno" para panel abierto con decoración de cuádruples bandas quebradas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y negro manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 1,6 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa, debe de proceder de los mismos hornos que el modelo nº 63, del que es variante.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Fragmento. Presenta enlace tetradireccional para un único dibujo.

66. Azulejos de "a uno" para panel abierto con decoración de bandas rectas cruzadas en aspa.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Posterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para un único dibujo.

67. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas mixtilíneas complejas cruzadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y morados de manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional para un único dibujo y defectos de sobrecocción del plomo.

3. Azulejos con cardos y acantos

Las hojas de cardo y acanto fueron uno de los motivos ornamentales más exitosos entre las decoraciones de la cerámica arquitectónica valenciana durante todo el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, por lo que es lógico pensar que este motivo se reinterpretó en las producciones ondenses. La mayor responsable de la introducción de este tipo de decoración fue la fábrica La Valenciana a partir de 1857, aunque sus diseños debieron de ser pronto copiados por el resto de fábricas ondenses.

El acanto adoptó distintas estructuras morfológicas, siendo la más común la de las hojas de perfil convergentes sobre un eje diagonal. También aparecieron las hojas grandes en horizontal o diagonal con sentido de giro, los diagonales estáticos de hojas simétricas tomando como eje el nervio central y las composiciones con cuatro ejes de simetría.

Excepto casos aislados, el acanto se presentaba simplificado y notablemente geometrizado, abandonando las pautas naturalistas precedentes.

La simetría obligó a la utilización masiva de los enlaces esquinares, común a toda la decoración vegetal, lo que provocó, como en los azulejos de cuarto ornato de varios enlaces multidireccionales creadores de varios dibujos, una trama cuadrangular secundaria superpuesta a lo que consideramos el motivo central, más compacto.

En los azulejos que se han relacionado a continuación, los cardos y acantos son el tema primordial, sea cual sea su morfología y su presencia, o al menos, el resto de decoración que les pueda acompañar en el diseño, no es lo suficientemente ejemplar como para constituir una serie propia. Todo lo cual no indica que no aparezcan acantos en otras

series, sino que, simplemente, en éstas, otro motivo ornamental era más definitorio del conjunto.

3.1. Evoluciones ornamentales de cardos y acantos

68. Azulejos de cuarto ornato con dibujo completo de hojas de cardo de perfil convergente y bayas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo y morados de manganeso.

Medidas: 19 x 19 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Onda, colección particular. Existe una pieza igual en el Museo del Azulejo de Onda y en la Colección ASCER, Castellón.

Comentarios: Diseño en diagonal para doble dibujo. Presenta defectos de cocción del barnizado.

Bibliografía: ESTEVE GÁLVEZ, F. *Ceràmica d'Onda.* Diputació de Castelló, Castellón, 1993, p. 117. ESTALL, V. "Azulejos del siglo XIX y modernistas". Folleto publicitario de la Colección ASCER, Castellón, 1996.

68a. Composición de cuarto ornato. Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón. Procedente del convento de las Monjas Dominicas de Vila-real.

68b. Composición de cuarto ornato. Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón. Procedente del convento de las Monjas Dominicas de Vila-real.

69. Azulejos de cuarto ornato con dibujo completo de hojas de cardo de perfil convergente y bayas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo, rojo cuarcita ("rojet d'Onda) y negro de manganeso.

Medidas: 19 x 19 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda. Se conservan también en los sotobalcones primeros de la calle San Isidro, s/n, de Onda, casa que tiene su entrada por la plaza de la Font de Dins, nº 19.

Comentarios: Diseño en diagonal para doble dibujo. Variante del modelo nº68.

69a. Motivos decorativos de la cerámica arquitectónica en un plato de 30 cms. de diámetro. Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón.

70. Azulejos de cuarto ornato con dibujo completo de hojas de cardo de perfil convergente, bayas y prímulas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo, rojo cuarcita ("rojet d'Onda) y negro de manganeso.

Medidas: 19 x 19 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Colección particular de Onda. Procedente de un hogar en la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda, actualmente derruido.

Comentarios: Diseño en diagonal para doble enlace esquinar. Variante del modelo nº 68 y nº 69. (Relacionado con las series de bandas. Vid modelos nº 23, nº 38 y nº 42).

71. Azulejos de cuarto ornato con dibujo completo de hojas de cardo de perfil convergente, geometrizadas y enmarcadas por doble línea mixtilínea sobre sombreado rayado.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo y rojo cuarcita ("rojet d'Onda).

Medidas: 19 x 19 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Hogar en la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda, actualmente derruido, y conservado en colección particular de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para doble enlace esquinar. Composición fotográfica a partir de varios fragmentos.

72. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo de perfil divergente, geometrizadas, y otras planas simétricas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo, negro manganeso y amarillo de antimonio.

Medidas: 19 x 19 x 1,5 cms. (aprox.).

Datación: Alrededor de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Hogar en la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda, actualmente derruido, y conservado en colección particular de Onda.

Comentarios: Fragmento. Diseño en diagonal para enlace tetradireccional.

73. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo de perfil divergente entre rameados y enlaces de medias rosetas alargadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, rojo de cuarcita ("rojet d'Onda) y amarillo de antimonio.

Medidas: 20 x 20 x 1,6 cms. (aprox.).

Datación: Alrededor de 1883.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace bidireccional.

Bibliografía: ESTALL I POLES, *La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997.* Onda, Ajuntament d'Onda, 1997, p. 87.

73a. Reverso: "PRIVILEGio / POR S M / NOVELLA / GARCES / Y Ca / DEPOSITO / VALENCIA / Y ONDA". Museo del Azulejo de Onda.

74. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo de perfil divergente marginal y rameado cruzado.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde oliváceo.

Medidas: 20 x 20 x 1,6 cms.

Datación: Alrededor de 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los cardos deben relacionarse con los diseños de los modelos nº 23, nº 38 y nº 42, y el rameado con el modelo nº 36. Diseño en diagonal para enlace bidireccional y para un único dibujo.

75. Azulejos de cuarto ornato de diseño completo con decoración de hojas de cardo de perfil divergente marginal y rameado diagonal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, amarillo de antimonio y azul de cobalto.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 1,7 cms.

Datación: Inmediatamente anterior a 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Variante del modelo nº 74. Los cardos deben relacionarse con los diseños de los modelos nº 23, nº 38 y nº 42, y el rameado

con el modelo nº 36. Diseño en diagonal de enlace bidireccional para un único dibujo.

76. Cenefas con decoración de hojas de cardo de perfil y tallos foliados con enlaces de medias rosetas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 19,8 x 19,8 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace lateral.

76a. Composición de cenefa.

77. Azulejos de canales paralelos con decoración de hojas de cardo de perfil y tallos foliados con enlaces de medias rosetas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 19,8 x 19,8 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales diagonales. Variante del modelo nº76.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 74.

78. Azulejos de "a uno" con decoración de hojas de cardo de perfil convergente y simétrico.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 19,6 x 19,6 x 1,6 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para doble enlace esquinar.

79. Cenefas con decoración de hojas de acanto de perfil divergente y tulipán central.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto, morado manganeso y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 20 x 20 x 1,9 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

79a. Composición de cenefa.

80. Tiras con decoración de hojas de cardo de perfil divergente.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto y amarillo ferroso.

Medidas: 5 x 15 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Frontis del balcón primero de la calle San Pedro, nº 41, de Onda.

Comentarios: Tira sin enlaces.

81. Cenefas con decoración de hojas de cardo de perfil divergente y medias rosetas de enlace.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto, morado manganeso y rojo cuarcita ("rojet d'Onda).

Medidas: 20 x 20 x 1,9 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta doble enlace lateral.

81a. Composición de cenefa.

82. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo de perfil divergente, bayas y banda mixtilínea marginal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, amarillo de antimonio, azul de cobalto y rojo cuarcita ("rojet d'Onda).

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace tetradireccional (vid modelo nº22).

83. Cenefas con decoración de hojas de acanto de perfil divergente, simetría horizontal y enlace de sombreado de líneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto y rojo cuarcita ("rojet d'Onda).

Medidas: 20 x 20 x 1,9 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta doble enlace lateral.

83a. Composición de cenefa.

84. Tiras con decoración de hojas de cardos de perfil divergente y bayas, con enlaces de sombreados de líneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 5 x 15 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa, posiblemente procedan de la fábrica La Valenciana, ya sea en su factoría de Onda, o en la de Valencia.

Ubicación: Enmarque de panel devocional de la Virgen del Carmen y de San José, en la calle Divina Pastora, nº 11, de Almedíjar (Castellón).

Comentarios: Vid modelo nº 83.

85. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de acanto y bayas en composición geométrica marginal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, amarillo de antimonio, azul de cobalto y rojo cuarcita ("rojet d'Onda).

Medidas: 20 x 20 x 1,9 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace bidireccional.

85a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

86. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de acanto convergentes, rameados foliares y enlaces de cuartos de roseta marginal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, amarillo ferroso, azul de cobalto y morado manganeso.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 1,8 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Es una reinterpretación de otra fábrica, de los diseños de La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace bidireccional.

86a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

87. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de acanto convergentes, bayas y enlaces de cuartos de roseta perfilada marginal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, amarillo ferroso, azul de cobalto y morado manganeso.

Medidas: 19,8 x 19,8 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Es una reinterpretación de otra fábrica, de los diseños de La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace tetradireccional.

87a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

88. Azulejos de cuarto ornato con decoración simétrica diagonal de hojas de acanto divergentes, rameados y enlaces de media roseta.

Técnica: Trepa.

Policromía: Naranja ferroso, azul de cobalto y morado manganeso.

Medidas: 20,3 x 20,3 x 1,8 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Es una reinterpretación de otra fábrica, de los diseños de La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace tetradireccional. Dibujo de cuarto ornato o de canales paralelos.

89. Azulejos de cuarto ornato con decoración simétrica diagonal de hojas de cardo divergentes, flor fantástica central y rameados de bayas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 19,8 x 19,8 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace bidireccional y un único dibujo.

90. Azulejos de cuarto ornato con decoración de zarcillos de acanto divergentes, esquinados y marginales, separados por abanico henchido de estilo pompeyano.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,3 x 20,3 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace tetradireccional y un único dibujo. Este tipo de azulejos deben de relacionarse con el modelo nº 25, y deben de proceder de un mismo horno.

90a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

91. Azulejos de cuarto ornato con decoración de zarcillos de acanto divergentes separados por abanico henchido de estilo pompeyano.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,3 x 20,3 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace tetradireccional y un único dibujo. Este tipo de azulejos son variante direccional del modelo nº 89 y deben de relacionarse con el modelo nº 25.

91a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

92. Azulejos de cuarto ornato con decoración simétrica diagonal de zarcillos de acanto divergentes muy geometrizados sobre sombreado de líneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,3 x 20,3 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Es una reinterpretación de otra fábrica, de los diseños de La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace tetradireccional. Dibujo de cuarto ornato o de canales paralelos.

93. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica derivada de diseños vegetales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa, en relación con el modelo nº 91.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño en diagonal para enlace tetradireccional y un único dibujo.

94. Azulejos de cuarto ornato con decoración de zarcillos de acanto residuales y derivación geométrica vegetal diagonal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional. Estos azulejos simplifican las formas de acuerdo con los condicionantes de la seriación y la estética neoclásica, al igual que los modelos nº 26 y nº 28.

94a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

95. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos y tallos foliados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional.

95a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

96. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos en cruz y enlace de cuarto de corona floral.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes de cobre, amarillo de antimonio y perfilado negro manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Zócalo de la iglesia de San Pedro Apóstol y Nuestra Señora, en el Castillo de Villamalefa (Castellón).

Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional.

96a. Combinación de cuarto ornato. Zócalo de la iglesia de San Pedro Apóstol y Nuestra Señora, en el Castillo de Villamalefa (Castellón).

97. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos en diagonal y enlace de bandas mixtilíneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes de cobre y negro manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: Dudosa. Por su ubicación completada con la cenefa modelo nº 4, pudiera atribuirse como aquella a la fábrica La Glorieta, con el condicionante de la aparición en el panorama artístico ondense de la fábrica La Valenciana en 1857.

Ubicación: Zócalo de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón).
Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional.

97a. Combinación de cuarto ornato. Zócalo de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón).

98. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cardos simétricos y tallos foliados esquemáticos esquinares y residuales.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto.
Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.
Datación: Década de 1880.
Atribución: Dudosa.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Presenta enlace esquinar tetradireccional.

99. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos divergentes, tallos foliados, clavellina y banda cruzada residual.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, amarillos ferrosos y perfilado negro manganeso.
Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.
Datación: Década de 1880.
Atribución: Dudosa, posiblemente de La Valenciana.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional.

100. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos divergentes unidos geométricamente; esquina contraria con banda en abanico.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto y verde oliváceo.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa, posiblemente de La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional.

101. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos divergentes unidos geométricamente; esquina contraria con banda en abanico.

Técnica: Trepa.

Policromía: Naranja ferroso y verde oliváceo.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa, posiblemente de La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional. Variante del modelo nº100.

102. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos divergentes unidos geométricamente.

Técnica: Trepa.

Policromía: Naranja ferroso y verde oliváceo.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa, posiblemente de La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace esquinar bidirecional. Variante simplificada del modelo nº 101.

102a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

103. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos de perfil simétricos divergentes y banda diagonal con tallo sinuoso en el medio.

Técnica: Trepa.

Policromía: Naranja ferroso y verde oliváceo.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace esquinar tetradireccional, y posibilidad de combinación de cuarto ornato o de canales paralelos.

104. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cardos de perfil simétricos contrapuestos y media roseta de enlace.

Técnica: Trepa.

Policromía: Naranja ferroso y verde oliváceo.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional simétrico para un único dibujo.

104a. Combinación de cuarto ornato. Museo del azulejo de Onda.

105. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos de perfil simétrico divergente, concha esquinada y zarcillos residuales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Naranja ferroso, azules de cobalto y verde oliváceo.

Medidas: 20,2 x 20,2 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional simétrico para doble dibujo. El tema ornamental de la concha geometrizada tiene evidentemente un tratamiento academista. Sin embargo, debe vincularse a los azulejos con veneras y rocallas de gusto Rococó, producidas en torno a la década de 1760, en fábricas valencianas. La combinación de estas conchas con hojas de acanto y de cardo partidas, así como la disposición geometrizada de tulipanes, complementando la ornamentación, ya se observa en el pavimento del antiguo convento de Dominicos de Lutxent (Valencia), de mediados del siglo XVIII.

106. Azulejos de "a uno" con decoración de acantos de perfil simétrico divergente esquinado y diagonal de cuadros.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces, pero combina como un azulejo de cuarto ornato.

107. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cardos de perfil simétrico convergente esquinado y banda diagonal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo, amarillo de antimonio y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 20,1 x 20,1 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Debe de proceder de los mismos hornos que el modelo nº 106.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para un único dibujo.

108. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos de perfil simétrico divergente, unidos por cinta estrecha con usos sobre cuarto de banda circular residual con perlario; contrapuesta, cuarto de estrella de ocho puntas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, amarillo de antimonio y morado manganeso.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para doble dibujo y graves defectos de cocción. El enlace angular de estrellas de ocho puntas cuarteadas no fue muy utilizado en la cerámica seriada valenciana, pues no encajaba con el gusto barroco; sin embargo, desde la década de 1780, comienza a observarse una recuperación del motivo ornamental, por su simpleza de despiece y simetría, y su mayor aceptación dentro del gusto academicista. Encontramos un clarísimo precedente en los azulejos valencianos de la colección Zenón de Valencia, así como en los azulejos de una colección particular de Valencia, procedentes de escombreras de Segorbe (Castellón).

109. Azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos de perfil simétrico divergente y residual esquinado, y cuarto de banda rectilínea diagonal enmarcando cuarto de corona de prímulas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, amarillo de antimonio y morado manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Debe de proceder de los mismos hornos de el modelo nº 108.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional para un único dibujo. Los acantos derivan claramente del modelo nº 108.

109a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

110. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cardos y cuarto de florón enmarcados por banda recta diagonal de tulipanes.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, amarillo ferroso y negro manganeso. Medio fondo azul aguado.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace bidireccional para un único dibujo.

110a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

111. Azulejos de "a uno" con decoración de hojas simétricas en aspa y cardos simétricos, divergentes, residuales y esquinados, combinados con banda estrecha cruzada.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo y morado manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Debe de proceder de los mismos hornos de el modelo nº 109 y 110.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces. El tratamiento de las hojas permite relacionarlo directamente con los modelos nº 109 y nº 110.

112. Cenefas con decoración de hojas de cardo en espiral.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo y rojo ferroso.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana (indicado en el reverso).

Ubicación: Onda, colección particular y Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. La pieza de colección particular de Onda no tiene marcas en el reverso, mientras que la del Museo del Azulejo de Onda sí. Este hecho no significa que el modelo se hiciera en varias fábricas sin ninguna modificación ornamental, sino que las piezas con el reverso marcado eran sólo un número escogido en la operación del prensado. Las piezas presentan desgaste por rozamiento, por su utilización como pavimento.

Bibliografía: ESTALL I POLES, *La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997.* Onda, Ajuntament d'Onda, 1997, p. 91.

112a. Reverso: "PRIVILEGio / POR S M / NOVELLA / GARCES / Y Ca / DEPOSITO / VALENCIA / Y ONDA". Museo del Azulejo de Onda.

112b. Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 1, de Onda.

113. Cenefas con decoración de hojas de cardo en ese.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 3, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Reinterpretación del modelo nº112.

114. Cenefas esquineras con decoración de hojas de cardo en ese.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 3, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Cenefa esquinera del modelo nº113. Puede combinarse como azulejo de cuarto ornato.

115. Cenefas esquineras con decoración de hojas de cardo en ese.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo y rojo ferroso.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Farones, nº 9, de Peñíscola (Castellón).

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Reinterpretación del modelo nº112, nº 113 y nº 114. Puede combinarse como azulejo de cuarto ornato.

116. Cenefas esquineras con decoración de hojas de cardo en ese.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Santa Ana, nº 2, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Variante cromática del modelo nº 115. Reinterpretación del modelo nº 112, nº 113 y nº 114. Puede combinarse como azulejo de cuarto ornato.

117. Cenefas esquineras con decoración de hojas de cardo en ese.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Variante cromática del modelo nº 116. Reinterpretación del modelo nº 112, nº 113 y nº 114. Puede combinarse como azulejo de cuarto ornato.

118. Azulejos de "a uno" con decoración de hojas de cardo en aspa terminados en lis.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana o un centro valenciano asociado.

Ubicación: Pavimento de las cocinas del palacio de Cervellón de Valencia (desaparecidos).

Comentarios: Si se trata de azulejos de producción valenciana, deben relacionarse con los ondenses procedentes de la fábrica La Valenciana, que son contemporáneos a estos (vid modelos nº 113, nº 114, nº 115, nº 116 y nº 117).

119. Azulejos de "a uno" con decoración de hojas de cardo simplificadas terminadas en lis.

Técnica: Trepa sobre arista.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: 1878 (fecha de patente: 26 de noviembre de 1878).

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Pavimento del coro alto de la ermita del Salvador de Onda.

Comentarios: Diseño relacionado con el modelo valenciano nº 118. Presenta la novedad de prensado de arista simulando mosaico.

Bibliografía: AOMP, patentes, Expediente nº 126, 1978. ESTALL I POLES, *La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997.* Onda, Ajuntament d'Onda, 1997, pp. 69-70.

119a. Decoración textil centroeuropea de mediados del siglo XIX. Detalle de una chaqueta femenina de paño con aplicaciones de paño y adornada con cordones, procedente de Vugrovec (Zagreb, Croacia). Museo Etnográfico de Zagreb.

120. Cenefas con decoración de hojas de cardo simplificadas divergentes y enlaces de media roseta.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Reverso con trama impresa propia de La Valenciana, pero sin inscripción. Presenta enlaces laterales.

121. Cenefas con decoración de hojas de cardo muy simplificadas divergentes, tallos foliados en ese y enlaces de media palmeta.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, amarillo de antimonio y verde de cobre.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Posiblemente La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales, así como un error en la aplicación de la trepa en la palmeta izquierda y roturas.

121a. Sotobalcón segundo de la calle San Miguel, nº 26, de Onda.

122. Cenefas con decoración de hojas de cardo muy simplificadas divergentes, tallos foliados en ese y enlaces geométricos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Portal de Valencia, nº 117, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Incluimos el modelo por los paralelismos existentes con las producciones de cenefas de las últimas décadas del siglo XIX, aún dentro de los repertorios modernistas.

122a. Bordado salmantino del siglo XIX, sobre tapetillo de hilo largo y estrecho. Deriva de la tradición textil del siglo XVI. Museo Nacional de Artes Industriales de Madrid.

3.2. Del menudismo a la geometrización

123. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo muy simplificadas divergentes, esquinadas y residuales, entre enmarque diagonal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, marrón y verde de cobre.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo. Inicia un repertorio ornamental caracterizado por la simplificación de los motivos vegetales y la adición de geometrismos.

124. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo muy simplificadas en aspa.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, marrón y naranja ferrosos, y verde oliváceo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

125. Cenefas con decoración de hojas de cardo convergentes muy simplificadas entre bayas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, marrón y naranja ferrosos, y verde oliváceo.
Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.
Datación: Década de 1890.
Atribución: La Valenciana.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Presenta enlaces laterales.

125a. Combinación de cenefa.

126. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas y estrella central incluyendo roseta geométrica.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto, marrón y naranja ferrosos, y verde oliváceo.
Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.
Datación: Década de 1890.
Atribución: Dudosa.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

127. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas, esquinadas y residuales, con hoja de acanto diagonal geometrizada.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto, marrón y verde.
Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.
Datación: Década de 1890.
Atribución: Dudosa.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

128. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas en diagonal, y otras esquinadas marginales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo. Variante del modelo nº 129, nº 130, nº 131 y nº 132.

129. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas en diagonal de círculos y otras esquinadas marginales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo. Variante del modelo nº 128, nº 130, nº 131 y nº 132.

130. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas en diagonal y otras esquinadas marginales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Mayor, nº 8, de Vilafranca (Castellón).

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo. Variante del modelo nº 128, nº 129, nº 131 y nº 132.

131. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas en diagonal y otras esquinadas marginales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero y segundo de la plaza Font de Dins, nº 14, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo. Variante del modelo nº 128, nº 129, nº 130 y nº 131.

132. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas en diagonal y otras esquinadas marginales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo. Variante del modelo nº 128, nº 129, nº 130 y nº 131.

132a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

133. Cenefas con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Mayor, nº 8, de Vilafranca (Castellón).

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

134. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas en cuarto circular y otras esquinados marginales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, naranja ferroso y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble dibujo.

135. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas y recortadas sobre fondo de líneas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, naranja ferroso y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 55, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble dibujo.

136. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas en aspa y roseta central.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, naranja ferroso y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Fragmento. Hogar de la casa de la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda (desaparecidos).

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

137. Tiras con decoración de acanto geometrizado en ese.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 5 x 15 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Frontis del balcón primero de la calle Portal de Valencia, nº4, de Onda, frontis del balcón primero de la calle Camí Castelló, nº6, nº 16 (en ilustración) y nº 26, de Onda, hogar de la casa de la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda (desaparecidos) y Vila-real, colección particular*.

Comentarios: No presenta enlaces.

138. Azulejos de "a uno" con decoración de menudismo de hojas de cardo divergentes simplificadas y florón central.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, rosa y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: La combinación cromática permite su datación y atribución.

3.3. Modelos estarcidos

139. Cenefa con acanto simétrico divergente y guirnalda festoneada con perlario.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre, naranjas ferrosos y morado manganeso.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Se trata de un diseño derivado de la moda francesa de la década de 1770, a partir de la combinación del estilo Luis XVI, con ornamentaciones de inspiración naturalista, y del estilo Directorio, que tiende hacia la estructuración de raíz clasicista, más acorde con la seriación de la cerámica arquitectónica. La guirnalda ya se utilizó en los modelos Olèrys (1727-1736) de las lozas de Alcora, pero dentro del estilo Luis XIV. Éstas son más compactas y depuradas, en relación con las empleadas por la cerámica valenciana, que a su vez derivan de los repertorios de papel pintado de Jean Baptiste Rèveillon, en las últimas décadas del siglo XVIII.

140. Cenefa con acanto simétrico divergente de enlace y guirnalda combinada con banda.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre y naranjas ferrosos.

Medidas: 11,5 x 11,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño derivado de la azulejería valenciana, inspirada en los diseños textiles de la industria de la seda y de los dibujos de la Sala de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Precedentes de la combinación de acantos, bandas y guirnaldas, encontramos en las contrahuellas de la escalera del púlpito de la iglesia de Santa María de Oliva (Valencia), los frontales de la Casa Vestuario de Valencia, etc., datados en torno al año 1800.

141. Azulejo de panel cerrado con hoja de acanto y flores a "l'indienne".

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre y naranjas ferrosos.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: La decoración de flores indianas fue común entre los repertorios ornamentales europeos desde el siglo XVII. La seda francesa, holandesa e inglesa recurrió a estos modelos desde 1648, año de la fundación de la manufactura sedera de Marsella. Del soporte textil pasó al papel pintado de revestimiento, ya con composiciones asimétricas rococós. Desde que en 1759 Madame Pompadour consiguió la supresión de la prohibición de importar seda a Francia, los repertorios de flores indianas y turcas, fueron aumentando progresivamente hasta su máxima difusión en los años finales del siglo XVIII. Se conserva un excelente repertorio ornamental, que pudo servir de precedente al modelo ondense, en el zócalo de la iglesia de Los Santos Juanes de Meliana (Valencia), fabricados en 1792.

142. Cenefa con hoja de acanto en horizontal.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 2 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1860.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Reutilizado en el muro de un patio interior de la calle Magdalena, nº 5, de Onda.

Comentarios: Modelo simplificado por la seriación, con precedente en el modelo nº 141.

143. Azulejo de panel cerrado con hoja de acanto en espiral.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño naturalista, en relación con el modelo nº 140. Presenta un sólo enlace lateral.

144. Azulejo de panel cerrado con hoja de acanto en horizontal.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Amarillo ferroso.

Medidas: 19,8 x 19,8 x 2 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Diseño naturalista, en relación con el modelo nº 142 y nº143. Presenta un sólo enlace lateral.

145. Azulejo de panel cerrado con hoja de acanto y flores a "l'indienne".

Técnica: Estarcido.

Policromía: Amarillo ferroso, azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 20,1 x 20,1 x 1,9 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Vid modelo nº 141. Encontramos el precedente en el repertorio del zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Bartolomé de Godella (Valencia), así como en los azulejos del Hospital General de Valencia, actualmente en la colección Zenón de Valencia. El acanto, con círculos en la nervadura, es precedente del modelo nº 135, y a su vez, deriva de los mismos diseños que inspiraron el pavimento del presbiterio de la capilla de la Comunión de la iglesia Arciprestal de Ayora (Valencia), el pavimento del coro bajo del convento de Santo Tomás de Caudiel (Castellón), el zócalo del presbiterio de la iglesia de Santa María de Requena (Valencia), reutilizados en la iglesia de San Sebastián de la misma ciudad, y los zócalos del convento de San José de Valencia, entre otros; todos ellos de la década de 1780.

4. Azulejos con tallos foliados

Desde la década de 1780 se asistió a la introducción de una ornamentación derivada del mundo textil en la industria cerámica valenciana. Se trató de la decoración a base de rameados, tallos más o menos leñosos y flores fantásticas, que se vieron representados básicamente en cenefas de cerramiento de todo tipo de zócalos y pavimentos.

La cerámica arquitectónica ondense debió de inspirarse directamente en la valenciana y no debió conocer, excepto casos aislados, el precedente culto del diseño.

De todos modos, a pesar de las modificaciones introducidas en la reinterpretación de los diseños para adecuarlos a la fabricación seriada, podemos reconocer ciertas afinidades ornamentales con los dibujos de Philippe de la Salle para la colección Fulgence[292], de estilo Luis XVI, difundidos en Valencia por la Sala de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a través de los dibujos de Antonio Vivó, Josep Rosell, Pascual Soto y Benito Espinós, ya en los últimos años del siglo XVIII.

Se han incluido en esta serie los azulejos con motivos de ramas onduladas con hojas, flores u otros aditamentos, derivadas de diseños textiles a través de la experiencia cerámica valenciana, y que en el caso de la producción ondense, buscaron premeditadamente la homogeneidad direccional del diseño, basándose en la simetría de las composiciones y evitando, a la vez, la visión de las líneas de despiece en conjuntos repetitivos, mediante la partición de los motivos de enlace.

[292] DUBOIS, M. J. *Rideauz et draperies classiques.* L. Cottet, Lyon, 1964. PITOISET, G. *Toiles imprimées. XVIIIe-XIXe siècles.* Paris, 1982. HARDY, W., ADAMS, S., VAN DELEMME, A. *Decorative styles. 1850-1935.* Wellfleet Press, New Jersey, 1988.

Sorprende la gran precisión del dibujo, a pesar de sufrir la regularización academicista y de someterse a los condicionantes de la industrialización. Resultaron por tanto comunes, los tallos realizados con finísimos trazos de manganeso y el desvaimiento de ciertos colores, difuminados en vastas gamas cromáticas a partir de un mismo óxido.

146. Cenefas con tallo de prímulas y cintas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo, amarillo antimonio y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 20,6 x 20,6 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda

Comentarios: Diseño de enlaces laterales. La combinación del tallo florido con cintas estrechas, deriva claramente de las series cerámicas valencianas de finales del siglo XVIII, ejemplificadas en el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Bartolomé de Godella (Valencia).

146a. Combinación de cenefa. Museo del Azulejo de Onda.

147. Azulejos de cuarto ornato con tallo de hojas acorazonadas y campanillas en cuarto circular.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde y naranjas ferrosos.

Medidas: 19,5 x 19,5 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Posiblemente La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda, y colección ASCER, Castellón.

Comentarios: El diseño permite el dibujo de una corona florida. Las flores se pueden observar ya en el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Bartolomé de Godella (Valencia).

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 74. ESTALL, V. "Azulejos

del siglo XIX y modernistas". Folleto publicitario de la colección ASCER, Castellón, 1996.

147a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

148. Cenefas con tallo foliado y tulipanes.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda y colección ASCER, Castellón.

Comentarios: Diseño de enlaces laterales. Derivan de azulejos valencianos como los del sotobalcón de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, o el pavimento de una de las salas del palacio del Marqués de Benicarló (Valencia), ambos de la década de 1780.

Bibliografía: ESTALL, V. "Azulejos del siglo XIX y modernistas". Folleto publicitario de la colección ASCER, Castellón, 1996.

148a. Combinación de cenefa. Museo del Azulejo de Onda.

148b. Diseño textil derivado de la tradición auvernia del siglo XVI. Gorro de niño bordado. Museo Etnográfico del Palacio Chaillot de París. Vid modelo nº 149. Estas composiciones fueron muy difundidas en el siglo XIX, como en los bordados griegos de seda sobre hilo de la colección Chatzimichali de Atenas (ilustración inferior).

148c. Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 32, de Onda.

149. Cenefas esquineras con tallo foliado y tulipanes.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde de cobre.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda

Comentarios: Diseño de enlaces laterales. Cenefa esquinera del modelo nº 148.

150. Cenefas con tallo foliado y flor fantástica.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda y colecciones particulares de Onda, Vila-real* y Valencia*.

Comentarios: Diseño de enlaces laterales. Derivan del repertorio fitomorfo valenciano de las últimas décadas del siglo XVIII, difundidas en Valencia hasta 1850.

151. Cenefas con tallo foliado y flor fantástica.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Onda, colección particular. Valencia, colección particular. En ambos casos provienen de los estantes de alacenas en la plaza Font de Dins, nº 16, de Onda.

Comentarios: Fragmento, cortado a pie de obra para su utilización. Diseño de enlaces laterales, simplificado del modelo nº 150.

152. Tiras con tallo foliado y flores.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 5 x 15 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana, o diseño copiado por otro fabricante.

Ubicación: Frontis del balcón primero de la calle Portal de valencia, nº59-61, de Onda.

Comentarios: Tiras sencillas sin enlaces laterales, diseño simplificado del modelo nº 150.

152a. Enmarque del retablo devocional de San Juan Bautista y Nuestra Señora del Carmen, en la calle Mayor, nº 35, de Artana (Castellón).

152b. Composición de tiras. Museo del Azulejo de Onda.

153. Cenefas con tallo foliado y peonías.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo, amarillo ferroso y rojo cuarcita ("rojet d'Onda).

Medidas: 14,4 x 19,6 x 1,9 cms.

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Cenefas sin enlaces laterales. El repertorio fitomorfo deriva, tras reinterpretaciones academicistas, de los azulejos con inflorescencias de los hornos de la calle Barcas de Valencia, desde mediados del siglo XVIII, y entre ellos, especialmente, de los azulejos reutilizados en el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de los santos Juanes de Cullera (Valencia), o de los catalogados con el nº C-409 en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia.

154. Cenefas con tallo foliado y prímulas combinadas con guirnalda textil.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo, amarillo ferroso y negro manganeso.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Cenefas con enlaces laterales. Debe relacionarse con los modelos nº 139 y nº 140.

155. Azulejos de panel cerrado con cruce de tallos.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre, amarillo ferroso y negro manganeso.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Azulejos con tallos de flores fantásticas o a "l'indienne", que deben relacionarse con los modelos nº 141 y nº 145.

156. Azulejos de panel cerrado con flores a "l'indienne" y plumas de pavo real.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, amarillo ferroso y negro manganeso.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Posiblemente La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Las flores a "l'indienne" deben relacionarse con los modelos nº 141 y nº 145. Se trata de un diseño extrañamente tardío, lo que plantea dudas sobre su atribución a las fábricas ondenses, ya que acepta ya la reglamentación del Sistema Métrico Decimal, mientras que representa un dibujo fuera del gusto de la década de 1880. Las plumas de pavo real se asociaban con el dios Juno, por lo que son atributo regio, y se deben relacionar con una panel cerrado dedicado a la nobleza (teóricamente, puesto que se pudieron transgredir las normas iconográficas) y se popularizaron en torno al año 1765, a través de los dibujos de Jean Baptiste Pillement. Este diseño puede derivar de los dibujos de Josep Rosell para la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, posteriores a 1780.

157. Cenefas con laureas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre y amarillo ferroso.

Medidas: 20,4 x 20,4 x 2 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Cenefas con enlaces laterales. Se trata de un diseño temprano que repite motivos de la primera renovación academicista, acaecida en la cerámica valenciana en los últimos años del siglo XVIII, y que a su vez, derivan de modelos que aparecen con el cambio de formato en la cerámica arquitectónica, alrededor de 1740, como los azulejos del pavimento de la capilla de la Soledad de la iglesia de San Andrés de Valencia.

158. Azulejos de panel cerrado con cintas y hojas de parra.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, amarillo ferroso y verde oliváceo.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Las decoraciones de hojas de parra son propias del siglo XIX y parecen un diseño "ex novo". Aparecen ciertos azulejos contemporáneos a éstos, entre el repertorio final de las Reales Fábricas de Valencia, destacando el zócalo de la casa de la calle La Merced, nº 120, de La Habana (Cuba).

Bibliografía: ESTALL I POLES, *La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997.* Onda, Ajuntament d'Onda, 1997, p. 87.

159. Azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de parra.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo.

Medidas: 20 x 20 x 2 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Vid modelo nº 158. Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

159a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

160. Azulejos de cuarto ornato con decoración de prímulas y cintas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble dibujo.

161. Azulejos de cuarto ornato con decoración de prímulas, cintas y media roseta marginal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble dibujo. Diseño variante del modelo nº 160.

162. Azulejos de cuarto ornato con decoración de tallo foliado y cuarto de flor marginal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 20 x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble dibujo.

163. Azulejos de cuarto ornato con decoración de tallo foliado y medias flores de enlace.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo. Ejemplo del inicio del menudismo foliar en la década de 1890.

163a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

164. Azulejos de cuarto ornato con decoración de menudismo foliar esquinado.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble dibujo. Ejemplo del inicio del menudismo foliar en la década de 1890.

164a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

165. Tiras con decoración de menudismo foliar en forma de tallo sinuoso.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 5 x 15 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La valenciana.

Ubicación: Frontis del balcón primero de la calle Safona, nº 17, de Onda.

Comentarios: Tira sencilla sin enlaces.

166. Azulejos de canales paralelos con decoración de tallos leñosos con prímulas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, rosa, marrón y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Posiblemente Segarra Bernat.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales para un único dibujo. Ejemplo la pervivencia de los modelos academicistas dentro del repertorio ornamental modernista.

166a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

5. Azulejos con flores sueltas

Los azulejos con flores sueltas constituyeron una serie ornamental casi netamente decimonónica, aunque pudieron inspirarse indirectamente en azulejos con decoraciones de ranúnculos aislados, producidos en Valencia en la década de 1780.

Se trató de una variada decoración consistente en un motivo floral como único elemento ornamental. Se produjeron a partir de la década de 1880, formando parte de la renovación estética premodernista que devolvió el diseño cerámico al naturalismo, aún a pesar de ser éste un inconveniente para la seriación industrial.

Un motivo diferente fueron las rosetas, que no se utilizaron como motivo ornamental fundamental, de modo que, pese a que su aparición como enlace esquinar fue constante, la serie que protagonizó es poco prolífica en ejemplos y muy diversificada estilística y temporalmente. El predominio de la roseta en la azulejería valenciana de los primeros años del siglo XVIII no pervivió hasta la segunda mitad del siglo XIX, a pesar de que se pudieran encontrar nimios paralelismos entre ambas producciones.

La roseta ondense decimonónica fue una flor de carácter cruciforme donde desapareció la minuciosidad que había caracterizado los diseños florales anteriores, y vivió de su fácil simplificación geométrica, su rápida ejecución a trepa, y su exitoso efecto decorativo.

5.1. Flores polícromas

167. Azulejos de "a uno" con rosas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Posiblemente La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda, y colecciones particulares de Onda y Valencia.

Comentarios: Diseño "ex novo", dentro de la moda textil de la época, como los papeles pintados de Morris y Webb, publicados en 1862.

167a. Combinación girando el azulejo. Museo del Azulejo de Onda.

168. Azulejos de "a uno" con claveles.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Posiblemente La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda, y colecciones particulares de Onda y Valencia.

Comentarios: Diseño "ex novo", dentro de la moda textil de la época, como los papeles pintados de Morris y Webb, publicados en 1862. Vid modelo nº 166.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 74.

168a. Combinación girando el azulejo. Museo del Azulejo de Onda.

169. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde y amarillo de antimonio.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Puede tratarse de diseños valencianos contemporáneos, ante la falta de localización de estos azulejos en los lugares comunes de prospección.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Puede tratarse de producciones valencianas que se copiaran en Ribesalbes, en la fábrica de Ferrer Minyana. Este pintor, fugado de la fábrica de Alcora, fue pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde trabajó como pintor de flores para la cerámica y la seda. Es muy probable que estas flores estén vinculadas a su mano, o a alguno de sus seguidores en Valencia, Ribesalbes o la misma Onda.

170. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde, azul de cobalto y rojo cuarcita ("rojet d'Onda").

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Puede tratarse de diseños valencianos contemporáneos, ante la falta de localización de estos azulejos en los lugares comunes de prospección.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Vid modelo nº 168. El uso del rojo carmín puede acercar su atribución a fábricas ondenses. Existen otros 18 modelos similares en el fondo del Museo del Azulejo de Onda.

171. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1880.

Atribución: Muy probablemente se trate de azulejos de fabricación valenciana, muy similares a los modelos nº 169 y nº 170.

Ubicación: Torre de la Calahorra de Elx (Alicante).

Comentarios: Vid modelo nº 169. Este modelo de azulejos son muy abundantes, y sólo se pretende mostrar algunos modelos ejemplificantes.

172. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1880.

Atribución: Muy probablemente se trate de azulejos de fabricación valenciana, muy similares a los modelos nº 169 y nº 170.

Ubicación: Cocinas del palacio de Cervellón (Valencia). Desaparecidos.

Comentarios: Vid modelo nº 169. Este modelo de azulejos son muy abundantes, y sólo se pretende mostrar algunos modelos ejemplificantes.

173. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1880.

Atribución: Muy probablemente se trate de azulejos de fabricación valenciana, muy similares a los modelos nº 169 y nº 170.

Ubicación: Patio trasero del palacio de Cervellón (Valencia). Desaparecidos.

Comentarios: Vid modelo nº 169. Este modelo de azulejos son muy abundantes, y sólo se pretende mostrar algunos modelos ejemplificantes.

174. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1880.

Atribución: Muy probablemente se trate de azulejos de fabricación valenciana, muy similares a los modelos nº 169 y nº 170.

Ubicación: Cocinas de la Casa Museo Benlliure (Valencia).

Comentarios: Vid modelo nº 169. Este modelo de azulejos son muy abundantes, y sólo se pretende mostrar algunos modelos ejemplificantes. Por ejemplo, se conservan "in situ" modelos similares de el sotobalcón primero de la calle Corregería, nº 35, de Valencia.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 92.

5.2. Monocromía azul

175. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Estos azulejos deben relacionarse con las otras series monócromas azules de cobalto (vid apartado 2.1.), y son derivación simplificada de las series de azulejos con decoración de tallos floridos (vid apartado 2.4.) y no de los modelos inmediatamente anteriores. Son series muy abundantes, con escasas variantes, de los que se ofrecen los modelos principales. Dentro de la azulejería decimonónica, es la serie más apreciada en el mercado de antigüedades, por lo que se conservan ejemplos en numerosas colecciones particulares.

176. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Virgen del Carmen, nº 28, de Onda.

Comentarios: Variante simplificada del modelo nº 151.

177. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle Camí Castelló, nº 39, de Onda.

Comentarios: Vid modelos nº 175 y nº 176.

178. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero y segundo de la plaza Font de Dins, nº 16, de Onda.

Comentarios: Vid modelo nº 175.

179. Azulejos de "a uno" con flor suelta.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle de la Sangre, nº 4, de Rubielos de Mora (Teruel). Existen varios ejemplos similares como los de los sotobalcones primeros y segundos de la ermita del Salvador de Onda, reutilizados, procedentes del Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Vid modelos nº 175, nº 176, nº 177 y nº 178.

6. Azulejos con rosetas y flores partidas

180. Azulejos de "a uno" con roseta central.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 9 cms. de lado x 2 cms. y 20 cms. de diámetro.

Datación: Alrededor de 1883.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Modelo poligonal extraño en la producción seriada. Aunque el formato tiene antecedentes barrocos, éste es una de las investigaciones formales tras la aceptación del Sistema Métrico Decimal.

181. Azulejos de cuarto ornato con roseta central y medias rosetas laterales de enlace.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre y naranja ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 2 cms.

Datación: Alrededor de 1883.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Variante del modelo nº74, que incluso podía complementar en combinación de panel abierto. La diferencia de datación entre estas dos piezas ejemplifica la durabilidad de los diseños exitosos en los mercados. Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

182. Azulejos de cuarto ornato con medias rosetas laterales de enlace, rameados de bayas marginales y cruce de bandas mixtilíneas central.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde de cobre y naranja ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 2 cms.

Datación: Alrededor de 1883.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: repertorio fitomorfo en relación con las series de acantos y cardos de la misma fábrica. Presenta enlace tetradireccional para un único dibujo.

183. Azulejos de cuarto ornato con cuarto de flor central envuelta en tallo foliado y banda; esquina contraria con cruz de medias vainas goteadas a modo de perlario.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo y amarillos ferrosos.

Medidas: 20,4 cms. x 20,4 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para doble dibujo.

183a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

184. Azulejos de cuarto ornato con cuarto de flor central envuelta en tallo foliado y banda con perlario; esquina contraria con rameado en lis.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo y amarillos ferrosos.

Medidas: 20,4 cms. x 20,4 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Colección particular, Onda. Procedentes de un hogar en la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para doble dibujo.

185. Azulejos de "a uno" con roseta central simple envuelta en tallo foliado y zarcillos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo y amarillos ferrosos.

Medidas: 20,4 cms. x 20,4 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1870.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Colección particular, Onda. Procedentes de un hogar en la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda.

Comentarios: Azulejos sin enlaces. Fragmento.

186. Azulejos de cuarto ornato con rameado esquinado y cuarto de corona floral.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,4 cms. x 20,4 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle Camí Castelló, nº 39, de Onda.

Comentarios: Presenta enlace tetradireccional para doble dibujo.

187. Cenefas con roseta central y dobles hojas en ese de enlace.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto y amarillos ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle Mayor, nº 6, de Vilafranca (Castellón).

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Ejemplo de continuidad del motivo de flor partida en época modernista.

188. Cenefas con flor partida de enlace entre medios rombos y hojas estilizadas en aspa.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde oliváceo, azul de cobalto, morado manganeso y amarillos ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Colección Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Ejemplo de continuidad del motivo de flor partida en época modernista.

188a. Composición de cenefa. Colección Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

7. Azulejos con ramos

Los azulejos con ramos, la mayoría de ellos en diseño cuarteado o esquinado, revivieron las series valencianas que se iniciaron en la década de 1750, de las que son ejemplo claro las producciones de la fábrica de Vicente Navarro en la calle Corona de Valencia.

Pese a la industrialización, la cerámica arquitectónica de Onda conservó en estas series la madurez y elegancia del dibujo valenciano, aunque comúnmente más simplificado.

Las piezas ondenses de estas series ostentaron decoraciones angulares que actuaban como enlaces formales originando las tramas cuadrangulares ya conocidas en ejemplos anteriores y que en este caso, contribuyeron sobremanera a la preponderancia de un dibujo central, si no más extenso, sí más compacto.

7.1. Rameados circulares

189. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cuarto de rameado circular y cuarto de florón en aspa.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,4 cms. x 20,4 x 1,7 cms. (aprox.)..

Datación: Década de 1870.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Mayor, nº 6, de Vilafranca (Castellón).

Comentarios: Presenta enlaces Tetradireccionales. Debe relacionarse con el modelo nº 183.

190. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cuarto de corona floral.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, rosas y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales. Se trata de una corona naturalista, diseño "ex novo" de Onda. La fábrica La Esperanza fue la empresa que se especializó en estos paneles cerrados, quizá por conservar la tradición de la fabricación de loza, pues anteriormente, siendo propiedad de M. Guinot, se dedicó a esta producción.

191. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cuarto de corona floral.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, rosas y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales. Vid modelo nº 189.

191a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

192. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cuarto de corona floral.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, rosas y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales. Vid modelo nº 189 y nº190. Sólo se ofrecen los modelos más representativos.

193. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rosa central y enlaces geométricos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, rosas y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para diseño único. Derivan de los modelos de coronas florales, repitiendo el mismo repertorio fitomorfo y tratamiento.

193a. Sotobalcón segundo de la calle San Pedro, nº 51, de Onda.

194. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rosa central y enlaces geométricos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, rosas y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle San Joaquín, nº 9, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para diseño único. Derivan de los modelos de coronas florales, repitiendo el mismo repertorio fitomorfo y tratamiento. Vid modelo nº 192.

194a. Detalle del sotobalcón primero de la calle San Joaquín, nº 9, de Onda.

195. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cuarto de ramo esquinado y enlaces de trifolias en lis.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, rosas y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño.

7.2. Rameados esquinados

196. Azulejos de cuarto ornato con decoración de ramo esquinado.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verdes, rosas y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales para un único diseño.

196a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

196b. Las composiciones de ramos esquinados de flores son constantes en los diseños textiles a partir de 1825. Pañuelo bordado con seda, Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

197. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cesto floral y enlaces de flores.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: La Esperanza u otras fábricas imitadoras. La fábrica de Segarra Bernat los produjo a partir de 1910.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Derivan de series valencianas de moda en los últimos años del siglo XVIII, y que recogen diseños ya abundantes en los

esgrafiados de la segunda mitad del siglo XVII, y en repertorios textiles al estilo Jean Mariette, reproducidos en la sedería valenciana del siglo XVIII. Son variantes simplificadas de paneles cerrados.

197a. Pañuelo bordado con sedas, posterior a 1825, Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

198. Azulejos de cuarto ornato con decoración de cesto floral y enlaces de flores.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Reproducción de un diseño de la década de 1900.

Atribución: Reproducción actual de un diseño atribuible a La Esperanza.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Vid modelo nº 197.

198a. Composición de cuarto ornato. Reproducción realizada por la empresa Decoronda en 1995.

199. Cenefas con decoración de cesto floral y enlaces de flores.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Reproducción de un diseño de la década de 1900.

Atribución: Reproducción actual de un diseño atribuible a La Esperanza.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Cenefa correspondiente al azulejo modelo nº 198. Vid modelo nº 197.

200. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado y enlaces geométricos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza u otras fábricas imitadoras. La fábrica de Segarra Bernat los produjo a partir de 1910.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño.

200a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

201. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado y enlaces geométricos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza u otras fábricas imitadoras. La fábrica de Segarra Bernat los produjo a partir de 1910.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño.

201a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

202. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado y enlaces de zarcillos de acanto.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño.

202a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

202b. Pañuelo bordado con sedas, posterior a 1825, Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

203. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameados diagonales.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.
Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.
Datación: Década de 1900.
Atribución: La Esperanza.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.
Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales para doble diseño.

203a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

203b. Pañuelo bordado con seda y oro a modo de azulejos de cuarto ornato, en la década de 1880. Museo Nacional de Sarajevo.

204. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado esquinar y enlaces de zarcillos de acanto.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.
Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.
Datación: Década de 1900.
Atribución: Dudosa.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Vid modelo nº 202.

204a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

205. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado esquinar y enlaces de zarcillos de acanto.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Portal de Valencia, nº 4, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Existe un diseño en cenefa, pudiendo actuar éste como cenefa esquinera.

206. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado esquinar y enlaces de flores.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Vid modelo nº 202.

206a. Composición de cuarto ornato. Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

207. Cenefas con decoración de rameado simétrico y enlaces de flores y acantos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 10 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Cenefa del modelo nº 206.

208. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado esquinar rodeado de zarcillos de acanto y enlaces de flores.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Vid modelo nº 202.

208a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

209. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado esquinar y zarcillos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Portal de Valencia, nº 10, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Vid modelo nº 202.

210. Azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado esquinar y enlaces de bandas recortadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verdes, naranja y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño. Vid modelo nº 202.

210a. Composición de cuarto ornato. Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

8. Azulejos con decoración geométrica

La progresiva subsidiariedad de los diseños cerámicos a las reglas de la industrialización hizo que proliferaran los modelos ornamentales abstractos geometrizados.

La geometrización fue en gran parte resultado de la seriación, que comenzó a simetrizar y provocar enlaces sencillos en la producción de cerámica arquitectónica ondense.

Las primeras formas derivaban del repertorio fitomorfo tradicional, sintetizadas hasta el punto de ser irreconocibles. En segundo lugar, la geometrización coincidió con los historicismos, y especialmente con el Neoárabe en sus modelos ornamentales de alicatados de paneles abiertos.

En cualquier caso, estas series supusieron un importante logro en cuanto a la creación de un repertorio de diseños propios ondenses. Este lenguaje reflejó la madurez y originalidad que alcanzó la cerámica arquitectónica ondense a partir de la década de 1880, especialmente en cuanto al abandono de las expresiones plásticas valencianas precedentes y el desprecio hacia la emulación pictórica.

8.1. Geometrización de derivación vegetal

211. Azulejos de cuarto ornato con decoración de bandas sinuosas diagonales y gran diagonal de hojas geométricas contorneadas.
Técnica: Estarcido.
Policromía: Azul de cobalto y naranja ferroso.
Medidas: 20,4 cms. x 20,4 x 1,7 cms.
Datación: Década de 1870.
Atribución: Dudosa.
Ubicación: Onda, colección particular.
Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales para doble diseño. Puede combinarse como diseño en zig-zag, de cuarto ornato o de canales paralelos.

211a. Composición de cuarto ornato. Onda, colección particular.

211b. Composición en zig-zag, en pavimento del segundo piso de la plaza Font de Dins, nº 16, de Onda.

212. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica con círculos en diagonal, banda estrecha en meandros, rameado de bayas y zarcillos de acanto.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto, verde y naranja ferroso.
Medidas: 20,4 cms. x 20,4 x 1,7 cms.
Datación: Década de 1870.
Atribución: La Valenciana.
Ubicación: Museo del Azulejo de Onda, colección ASCER, Castellón, y colecciones privadas de Vila-real* y Valencia*.

Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales para doble diseño. Puede combinarse como diseño en zig-zag, de cuarto ornato o de canales paralelos. Deriva de repertorios fitomorfos conocidos, pero el motivo principal es totalmente abstracto geométrico.

Bibliografía: ESTALL, V. "Azulejos del siglo XIX y modernistas". Folleto publicitario de la colección ASCER, Castellón, 1996.

212a. Composición de cuarto ornato. Sotobalcón segundo de la calle Camí Castelló, nº 2, de Onda.

213. Cenefas con decoración geométrica en círculos, sombreados rayados, zarcillos geométricos y banda sinuosa.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde, negro y amarillo ferroso.

Medidas: 19,7 cms. x 19,7 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Posiblemente la Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

214. Cenefas con decoración geométrica en círculos, sombreados rayados, aspas y zarcillos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde, negro y amarillo ferroso.

Medidas: 19,7 cms. x 19,7 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Posiblemente la Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

214a. Decoraciones similares se observan en los diseños textiles centroeuropeos del siglo XIX. Bordado bretón de terciopelo y tela, Museo Etnográfico del Palacio Chaillot, París.

215. Cenefas esquineras con decoración geométrica en círculos, sombreados rayados, bandas sinuosas cruzadas, aspas y zarcillos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde, negro y amarillo ferroso.

Medidas: 19,7 cms. x 19,7 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Posiblemente La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Corresponde a la cenefa esquinera del modelo nº 214.

216. Tiras con decoración geométrica de bandas sinuosas cruzadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde y negro.

Medidas: 5 cms. x 14,7 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa. Posiblemente La Valenciana.

Ubicación: Frontis del balcón primero de la calle San Joaquín, nº 3, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Variante del modelo nº 214.

217. Azulejos de cuarto ornato con decoración de roseta geométrica y bandas en aspa sobre fondo punteado.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y amarillo ferroso.

Medidas: 19,7 cms. x 19,7 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales esquinados para un único dibujo. Representa el inicio de la tendencia hacia la geometrización a partir de elementos vegetales. Uno de los azulejos presenta destonificación del barniz.

217a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

218. Azulejos de cuarto ornato con decoración de roseta geométrica y bandas en aspa sobre fondo punteado.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde de cobre, azul de cobalto y amarillo ferroso.

Medidas: 19,7 cms. x 19,7 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1860.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales esquinados para un único dibujo. Variante del modelo nº 217.

218a. Combinación de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

219. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la

combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece.

220. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece. Variación del modelo nº 219.

221. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, negro y naranja ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece. Variación del modelo nº 219.

222. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde y naranja ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 30, de Onda, sotobalcón segundo de la calle Camí Castelló, nº 39, de Onda y Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece. Vid modelo nº219.

223. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde y naranja ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece. Vid modelo nº219.

224. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, marrón y verde.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 30, de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece. Vid modelo nº219.

225. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azules, negro y verde.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle San Pedro, nº 26, de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece. Vid modelo nº219.

226. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica de cuatro pétalos enmarcada y repetida.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azules, negro y verde.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra señora de la Esperanza, de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces componiendo panel abierto. Representa un tipo de decoración que intenta simular la combinación de piezas de pequeño formato a modo de mosaico, evitando así la visión de las líneas de despiece. Ejemplo de la recuperación naturalista en época modernista. Vid modelo nº219.

227. Cenefas con decoración de doble línea de flores geométricas horizontales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde oliváceo y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

227a. Ejemplo de decoración textil del siglo XIX con motivos geométricos similares. Bordado bretón en el escote de un jubón masculino, Museo Etnográfico del Palacio Chaillot, París.

228. Azulejos de cuarto ornato con decoración vegetal geométrica residual y banda diagonal sinuosa repitiendo el motivo marginal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 22, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces bidireccionales para doble dibujo.

229. Azulejos de "a uno" con decoración vegetal geométrica residual.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 39, de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces, azulejo para panel abierto.

230. Azulejos de "a uno" con decoración vegetal geométrica residual.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 39, de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces, azulejo para panel abierto.

231. Azulejos de "a uno" con decoración vegetal geométrica residual y roseta geométrica central.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y verde.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 39, de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces, azulejo para panel abierto.

232. Cenefas con decoración vegetal geométrica residual y de enlace.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº39, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

233. Cenefas con decoración de rosetas geométricas y bandas de grecas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 16, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Ejemplo de la incorporación de motivos neoclásicos puros en época modernista.

234. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica de derivación vegetal en disposición diagonal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para la confección de dibujo cuarto ornato, zig-zag o canales paralelos.

235. Tiras con decoración geométrica de derivación vegetal.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y naranjas ferrosos.

Medidas: 5 cms. x 15 x 1,5 cms. (aprox.).

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Frontis del balcón primero de la calle Camí Castelló, nº 28, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

236. Azulejos de cuarto ornato con decoración de roseta geométrica central y cuartos de enlace esquinares.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde y rojo.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

236a. Composición de cuarto ornato. Museo del Azulejo de Onda.

237. Azulejos de "a uno" con decoración de roseta geométrica central y enmarque de líneas quebradas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, negro y amarillo.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces, azulejo para panel abierto.

238. Tiras con decoración de roseta geométrica central y enmarque de rombo.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y amarillo.

Medidas: 5 cms. x 15 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1900.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Frontis del balcón segundo de la calle San Joaquín, nº 11, de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces, azulejo para panel abierto.

8.2. Geometrización pura

239. Azulejos de a "a uno" con decoración geométrica en cruz.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 cms. x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño. Debe relacionarse con las series de monocromía azul, pero su ornamentación es más tardía.

240. Azulejos de a "a uno" con decoración geométrica en octógono.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20,5 cms. x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño. Debe relacionarse con las series de monocromía azul, pero su ornamentación es más tardía.

241. Azulejos de a "a uno" con decoración geométrica en círculos rayados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y amarillo ferroso.

Medidas: 20,5 cms. x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle San Miguel, nº 30, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño.

242. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica en mitadad rayada.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo ferroso.

Medidas: 20,5 cms. x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño.

243. Azulejos de a "a uno" con decoración geométrica en círculos rayados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y amarillo ferroso.

Medidas: 20,5 cms. x 20,5 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño.

244. Cenefas con decoración geométrica de rombos y rosetas geométricas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, negro, marrón y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales a modo de mosaico. Vid modelo nº 242.

245. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica de rombos y rosetas geométricas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, negro, marrón y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Magdalena, nº 10, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales a modo de mosaico. Vid modelo nº 242.

246. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica de rombos y rosetas geométricas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, negro, marrón y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la plaza Font de Dins, nº 9, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales a modo de mosaico. Vid modelo nº 242.

247. Cenefas con decoración geométrica de rombos y bandas rectas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, negro y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales a modo de cenefa esquinada. Debió de existir el modelo de cenefa horizontal correspondiente, no localizado. Vid modelo nº 242.

248. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica en rombos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle San Miguel, nº 30, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño.

249. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica en rombos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Santa Ana, nº 2, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño. Vid modelo nº 248.

249a. Sotobalcón segundo de la calle Santa Teresa, nº 9, de Onda.

250. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica en rombos y aspas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, verde y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.
Atribución: La Valenciana.
Ubicación: Sotobalcón primero de la calle San Miguel, nº 4, de Onda.
Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño.

250a. Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 26, de Onda.

250b. Sotobalcón segundo de la plaza Font de Dins, nº 10, de Onda.

250c. Decoración textil del siglo XIX. Bordado castellano en lana sobre hilo, Museo Nacional de Artes Industriales, Madrid.

251. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica en rombos y aspas.
Técnica: Trepa.
Policromía: Azul de cobalto, verde y amarillo ferroso.
Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.
Datación: Década de 1880.
Atribución: La Valenciana.
Ubicación: Sotobalcón primero de la calle Camí Castelló, nº 31, de Onda.
Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño. Variante del modelo nº 250.

251a. Decoración textil del siglo XIX. Bordados guipuzcoanos en dobladillo, Museo Municipal Histórico, Artístico y Etnográfico Vasco, San Sebastián.

252. Azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica en cuadrados y círculos.
Técnica: Trepa.
Policromía: Verde y naranja.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle Magdalena, nº 10, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único diseño.

253. Cenefas con decoración geométrica rayada.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, negro, verde y naranja.

Medidas: 15 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

253a. Hogar de la calle Camí Castelló, nº 3, de Onda (desaparecidos).

254. Cenefas con decoración en líneas rectas cruzadas y paralelas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto, verde y amarillo ferroso.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Betxí, colección particular.

Comentarios: Presenta enlaces laterales simples.

255. Azulejos de cuarto ornato con decoración en bandas cruzadas al estilo del alicatado neoárabe.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul de cobalto y negro.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcones primeros y segundos de la ermita del Salvador de Onda. Recolocados.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para doble diseño.

255a. Modelo en el patio trasero del palacio de Cervellón de Valencia (desaparecidos).

9. Azulejos con marmolinas

Los jaspes representaron ejemplarmente el gusto neoclasicista por las ornamentaciones sobrias y el auge de la monocromía, como ocurrió en los zócalos de la iglesia de San Lucas en Cheste (Valencia).

Desde 1780 se detecta un auge incipiente del jaspeado, coincidiendo con la llegada de Pedro Cloostermans, en 1787, a la fábrica de Alcora, con el objetivo de obtener marmolinas al estilo inglés. El uso de los jaspes se difundió especialmente a partir de la publicación en 1785, del repertorio de Ramón Pascual[293], y fue revalorizado por la difusión del jaspe Garcés, a la moda de la loza genovesa, a partir de 1800.

En Valencia se utilizaron comúnmente en paneles cerrados, aunque encontramos ya ejemplos en sotobalcones de la calle Moncada, nº12, de Xàtiva (Valencia), y de la calle Quart, nº 6, de Valencia, ambos de alrededor de 1800.

Los azulejos de marmolinas en Onda no fueron muy abundantes durante el siglo XIX por su pintado manual, aunque renació su utilización tras el auge modernista, a partir de 1930.

[293] PASCUAL, R. *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes.* Madrid, 1785.

256. Azulejos de marmolinas.

Técnica: Goteado.

Policromía: Azul de cobalto.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1880.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Sotobalcones primeros y segundos de la ermita del Salvador de Onda. Recolocados.

10. Azulejos y paneles abiertos con motivos vegetales de formas sinuosas

La producción de arrimaderos de cerámica como paneles abiertos correspondió enteramente a la época modernista en una línea próxima al Art Nouveau, mientras que el sezessionismo tuvo una menor incidencia. Las razones se encuentran en la mayor influencia que ejerció el foco irradiador barcelonés, y también en el atractivo que sobre el soporte cerámico tuvo el colorido de esta tendencia. De todos modos, tanto la cerámica Sezession como la Art Nouveau es fácilmente confundible si se examina exenta de su soporte arquitectónico, puesto que si ésta última fue manifiestamente subsidiaria del dominio de la línea curva y de la voluntad de síntesis derivada en arabesco, la variante sezessionista, más comedida y geometrizada, también se articuló dentro de una misma voluntad de síntesis.

El gusto del mercado respecto al Modernismo, hizo que éste se instalase por mucho tiempo en los catálogos de las industrias azulejeras, por lo que su fabricación continuó invariable, incluso tras la guerra civil de 1936.

Estos azulejos huyeron de la captación de la fugacidad y la instantaneidad pictórica, formando una composición tendente a un ordenamiento basado en los medios puramente plásticos, ajenos la representación de la realidad. La preponderancia del hecho pictórico sobre el temático, el predominio decorativo, la sinceridad de las formas y los colores, y el progresivo abandono de la descripción en beneficio de los principios de la abstracción, fueron también características comunes en esta cerámica.

Los modelos fueron esencialmente lineales, planos, sensuales, orientalizantes, elegantes y refinados, y a la vez frágiles, decadentes y preciosistas.

La ornamentación vegetal se desarrolló siguiendo líneas ondulantes, círculos, espirales, zig-zags, triángulos, formas concéntricas, composiciones paralelas, repeticiones de encuadres, volúmenes escalonados, etc.

La atribución de los modelos es difícil, porque las fábricas mostraron una producción muy variada individualmente, pero muy similar entre sí. Las copias de diseños fueron comunes y muchos diseñadores de trepas y pintores ceramistas trabajaron para varias fábricas a la vez.

Todas las fábricas dividieron su producción en una insospechada cantidad de diseños diferentes, dentro de una gran variedad de estilos, con la pretensión de que con una variada oferta de modelos se asegurara la posibilidad de acceder a cualquier tipo de demanda, conectando más ampliamente con todas las necesidades y gustos del momento.

257. Zócalos vegetales. Rosas y prímulas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, verdes, rosas, rojo y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Réplica realizada por la fábrica Decoronda. También en Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego, y permite aumentar su altura combinando azulejos blancos en el inferior, con azulejos de motivo suelto.

257a. Variante de la cenefa, de fábricas de Manises. Palacio de Cervellón (Valencia, desaparecidos).

258. Zócalos vegetales. Rosas en guirnaldas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules, rosas y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Réplica realizada por la fábrica Decoronda. También en Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

258a. Zócalo variante de fábricas de Manises. Palacio de Cervellón (Valencia, desaparecidos).

259. Zócalos vegetales. Prímulas de tallos en arabesco.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, negro, rosas y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 212.

260. Zócalos vegetales. Flores fantásticas geometrizadas y róleo laureado.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, morados y naranjas.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 224.

261. Zócalos vegetales. Rosas en tallos geometrizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, morados y amarillos.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

262. Zócalos vegetales. Hojas acorazonadas en tallos avolutados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rosas y marrones.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada cuatro azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº41.

262a. Diseño del catálogo Viuda de A. Segarra nº 41 (1910).

263. Zócalos vegetales. Rameado de vid.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rojos y morados.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Debió de tener cenefa a juego, desaparecida.

264. Zócalos vegetales. Rameado de vid.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rojos y morados.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 15 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada tres azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº58.

265. Zócalos vegetales. Rameados avolutados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y rojo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

266. Zócalos vegetales. Rameados avolutados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rojo, amarillo y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. No presenta cerramiento de cenefa a juego. Panel ampliable con azulejos de diseño único y enlaces esquinares.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº34.

267. Zócalos vegetales. Rameados avolutados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo y rosa.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego. Panel ampliable con azulejos

lisos y la repetición del diseño en el cerramiento superior e inferior.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº35.

268. Zócalos vegetales. Rameados avolutados y guirnaldas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, marrón y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. No presenta cerramiento de cenefa a juego. Panel ampliable con azulejos lisos y la repetición del diseño en el cerramiento superior e inferior.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº36.

269. Zócalos vegetales. Rameados avolutados y guirnaldas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, marrón y azules.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Diseño de Bautista Alós. Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. No presenta cerramiento de cenefa a juego. Panel ampliable con azulejos lisos.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº37.

270. Zócalos vegetales. Rameados avolutados sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, marrón, amarillo y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. No presenta cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº44.

271. Zócalos vegetales. Rameados avolutados sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, marrón, amarillo y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada cuatro azulejos. No

presenta cerramiento de cenefa a juego. Panel ampliable con la adición de azulejos lisos y de "a uno".

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº59.

272. Zócalos vegetales. Rameados combinados con mariposa.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules, amarillo, rosa y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada cuatro azulejos. Debió de presentar cerramiento de cenefa a juego, desaparecida.

273. Zócalos vegetales. Rameados en cestos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules, amarillos, rosa y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Posterior a 1900.

Atribución: Realizado por varias fábricas, y entre ellas, Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego, de azulejo con corte de borde sinuoso.

274. Zócalos vegetales. Rameados y guirnaldas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules y amarillos.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1900.

Atribución: Realizado por varias fábricas, y entre ellas, La Campana.

Ubicación: Reutilización en sotobalcón primero de la calle Portal de Valencia, nº 2, de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego, de azulejo con corte de borde sinuoso.

275. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº55.

276. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y marrón.

Medidas: 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1890.

Atribución: La Campana.

Ubicación: Artesonado del patio de la Casa Museo Modernista de Novelda (Alicante).

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

277. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y rosas.

Medidas: 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

278. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº 56.

279. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, azul, rosa y naranja.

Medidas: 15 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

280. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, azul y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

281. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, morado y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: La Campana.

Ubicación: Sotobalcón segundo de la calle Magdalena, nº 4, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

282. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rosas y marrones.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº54.

283. Cenefas de flores con tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azul y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales y diseño contrapuesto de derecha e izquierda..

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº53.

284. Cenefas de flores con tallos sinuosos y mascarón femenino.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rosas y marrones.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales. Combina dos cenefas para hacer doble dibujo.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº57.

285. Azulejos de cuarto ornato con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, marrón y rosas.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces esquinados tetradireccionales para un sólo dibujo.

286. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, amarillo, azul y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº15.

287. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rosas y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego (vid modelo nº 275).

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº17.

288. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, rojo y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº28.

289. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azul, rojo y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº30.

290. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azul, rosa y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº32.

291. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azul y rosa.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº33.

292. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº43.

293. Azulejos con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, rosas y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº45.

294. Azulejos de "a uno" con flores de tallos sinuosos (acuáticas).

Técnica: Trepa.

Policromía: Morado y naranja.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Azulejo para zócalo, sin enlaces.

295. Azulejos de "a uno" con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, marrón y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Azulejo para zócalo, sin enlaces.

296. Azulejos de "a uno" con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Azulejo para zócalo, sin enlaces, en diseño diagonal para combinar con giros.

297. Azulejos de "a uno" con flores de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde y rosa.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº12.

297a. Diseño de azulejo modernista utilizado como decoración mural de la iglesia de San Felipe de Oaxaca (México).

298. Azulejos de "a uno" con flores de tallos sinuosos y fondo de lis.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, marrón y naranjas.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1892.

Atribución: El León.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda. También en sotobalcones primero y segundo de la calle Peyró, nº 26, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un sólo dibujo. Diseño medalla de oro en la Exposición Internacional de Barcelona de 1892. Composición de clara derivación textil.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 75.

298a. Composición en panel abierto. Museo del Azulejo de Onda.

298b. Reverso. Muestra del costillaje en prensa de volante con la inscripción: "EL LEON / (dibujo de un león) / ONDA".

299. Zócalo con decoración vegetal naturalista. Rameados de naranjas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, marrón y naranjas.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para dibujo cerrado. Muestra la introducción del gusto regionalista en el Modernismo. Modelo de la fábrica nº 8603.

300. Azulejos de "a uno" (y cenefas) con flores sintetizadas de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, amarillo y rosa.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: No presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo, pero se combina en zócalo con cenefas inferiores y superiores y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº31.

300a. Modelo del Museo del Azulejo de Onda.

301. Azulejos de "a uno" con flores sintetizadas de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Azulejo para zócalo, sin enlaces.

302. Azulejos de cuarto ornato con flores sintetizadas de tallos sinuosos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azul y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Azulejo para zócalo, con enlaces esquinados tetradireccionales, para un único dibujo.

303. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº16.

304. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº39.

305. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo y azul.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: No presenta enlaces laterales, pero sí cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº61.

306. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo, verde, rosa y azul.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: No presenta enlaces laterales, pero sí cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº62.

307. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo, verde y azul.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: No presenta enlaces laterales, pero sí cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº63.

308. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo, verde y azul.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales esquinados, y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº67.

309. Azulejos de cuarto ornato con motivos vegetales sintetizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo, verde y azul.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales esquinados, y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº60.

310. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales sintetizados (paisajes).

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo, verde, marrón y azul.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: No presenta enlaces laterales esquinados, pero sí cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº29.

311. Zócalos con motivos vegetales geometrizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules y marrones.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Tendencia Sezessionista. Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 224.

312. Zócalos con motivos vegetales geometrizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 224.

313. Zócalos con motivos vegetales geometrizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules, marrón, negro y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1930 (repite un modelo de la década de 1910).

Atribución: La Catalana.

Ubicación: Salón de la casa de la calle San Joaquín, nº 39, de Onda (desaparecidos).

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada cuatro azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

314. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales geometrizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules, marrón, negro y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces.

315. Azulejos de "a uno" con motivos vegetales geometrizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, amarillo y morado.

Medidas: 15 x 15 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: No presenta enlaces. Se realizaron cuatro variantes intercambiando los colores de las trepas.

316. Cenefas con motivos vegetales geometrizados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, amarillo, marrón y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

11. Azulejos con motivos animales

El motivo animal en la cerámica seriada de Onda es escasísimo por la evidente complejidad del dibujo a la hora de establecer sistemas de enlaces y juegos de simetría posibilitadores de la realización de una trama sencilla e infinita.

Estos motivos aparecen con la llegada del modernismo, coincidiendo con el pleno dominio de la trepa, y se reducen a mariposas, caracoles, pavos reales o felinos.

Las razones dadas para escoger al animal representado son por un lado iconográficas, como en el caso de la mariposa, ser volátil, frágil, elegante, y en definitiva "modernista", y por otro lado estéticas: animales coloristas (mariposa), de fisonomía curvada (caracol) o flexibles (felinos), etc.

317. Azulejos de cuarto ornato con mariposas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azul, amarillo y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Azulejo para zócalo, con enlaces esquinados bidireccionales, para un único dibujo. Variante del modelo nº318.

318. Azulejos de cuarto ornato con mariposas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azul, amarillo y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Azulejo para zócalo, con enlaces esquinados bidireccionales, para un único dibujo. Variante del modelo nº317.

319. Azulejos de "a uno" con mariposas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: No presenta enlaces laterales esquinados, pero sí cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº40.

320. Azulejos de "a uno" con motivos animales (caracoles).

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: No presenta enlaces laterales esquinados, pero sí cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº38.

321. Cenefas con motivos animales (niños con felino).

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº42.

322. Cenefas con motivos animales (perros).

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, amarillos y rosa.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº52.

323. Zócalos con motivos animales (pavos reales) y decoración vegetal naturalista.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, marrones, azules y naranjas.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para formar cenefa doble. Muestra el eclecticismo de un diseño que combina los elementos neobarrocos con los modernistas.

323a. Banco del parque Ribalta de Castellón, realizado en 1920-1930 por Segarra Bernat, en su factoría de la ciudad de Castellón.

12. Azulejos con rocallas, guirnaldas y grandes hojas avolutadas

El regreso de una decoración esencialmente vegetal, combinada con rocallas e incluso grutescos, motivos antropomórficos o animalísticos fantásticos, recuperados de la rica tradición barroca valenciana, obedece a la tendencia, contemporánea al Modernismo, de recuperar ciertos historicismos entre los que destaca el Neobarroco y el Neoárabe.

Lejos de las razones románticas, encontramos una producción tardía de azulejos que son la manifestación del eclecticismo de una oferta de diseños basada en la necesidad de alcanzar los más diversos mercados sin que ello sea contradictorio con el gusto dominante modernista.

Se incluyen en esta serie algunos de los ejemplos más representativos, aún a pesar de estar datados cuando el siglo XX ya se encontraba avanzado.

324. Zócalos con reinterpretaciones de motivos barrocos. Dominio de la rocalla.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules, marrón, negro y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. (mayoritariamente).

Datación: 1929.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Plaza de España de Sevilla.

Comentarios: Diseño a encargo para la Exposición de Sevilla.

325. Zócalos con reinterpretaciones de motivos barrocos. Guirnaldas y paisajes.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules, marrón, negro y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1930 (repite un modelo de la década de 1910).

Atribución: La Catalana.

Ubicación: Salón de la casa de la calle San Joaquín, nº 39, de Onda (desaparecidos).

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada cuatro azulejos, enriquecido por dos variantes de paisaje. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

326. Zócalos con reinterpretaciones de motivos barrocos. Dominio de la guirnalda.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes y amarillos.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1920.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Antiguas escuelas carmelitas del Castillo de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada cuatro azulejos, enriquecido por dos variantes de paisaje. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

327. Zócalos con reinterpretaciones de motivos barrocos. Guirnaldas y grutescos.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules y amarillos.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1920.

Atribución: Modelo realizado por Decoronda, copiando un diseño anónimo.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

328. Zócalos con reinterpretaciones de motivos barrocos. Guirnaldas, volutas y decoración antropomórfica.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules y amarillos.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1920.

Atribución: Modelo realizado por Decoronda, copiando un diseño anónimo.

Ubicación: Onda, colección particular. Original en calle San Blas, nº14 de Onda.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

329. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos barrocos. Grandes hojas avolutadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº6.

330. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos barrocos. Grandes hojas avolutadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, amarillo y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1920.

Atribución: La Campana.

Ubicación: Pavimento del primer piso de la casa de la plaza de la Sinagoga, nº 9, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para doble dibujo.

331. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos barrocos. Grandes hojas avolutadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, amarillo y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1920.

Atribución: La Campana.

Ubicación: Sotobalcón primero de la plaza de la Sinagoga, nº 12, de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales tetradireccionales para un único dibujo.

332. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos barrocos. Grandes hojas avolutadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1920.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Fachada de los talleres Altaca, en la calle Juan Bautista Peñarroya, s/n, Vilafranca (Castellón).

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

333. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos barrocos. Grandes hojas avolutadas.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1920.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Fachada de los talleres Altaca, en la calle Juan Bautista Peñarroya, s/n, Vilafranca (Castellón).

Comentarios: Presenta enlaces tetradireccionales para un único dibujo.

13. Azulejos con alicatados y arabescos

El historicismo de más difusión, una vez producida la revolución productiva modernista, fue el Neoárabe.

El auge que para la cerámica arquitectónica había supuesto la demanda impulsada desde la difusión modernista, provocó un eclecticismo en los catálogos de las empresas producido por la necesidad de abastecer los más diversos mercados y gustos.

El arabismo impuso entonces su condición de representante histórico de la cerámica arquitectónica española, en cuanto a ser el introductor primero de esta técnica, quedando la azulejería esencialmente ligada a diseños evocadores del pasado musulmán.

Además, la decoración alicatada, ampliable y reducible sin límites y de formas geométricas sencillas de fácil ejecución a trepa y evidente disimulación de enlaces, propició que estos diseños fueran considerados como un referente clásico cerámico, lo que ocurre aún hoy en día, y a pesar de que deben su popularidad a la ampliación del panorama exportador cerámico que había supuesto el Modernismo.

Se incluyen en esta serie algunos de los ejemplos más representativos.

334. Zócalos con reinterpretaciones de motivos árabes. Decoraciones de arabescos en vergel árabe.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verdes, azules y amarillos.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1920.

Atribución: Modelo realizado por Decoronda, copiando un diseño anónimo.

Ubicación: Onda, colección particular.

Comentarios: Los enlaces, tetralaterales, permiten confeccionar un diseño que se repite horizontalmente cada dos azulejos. Presenta cerramiento de cenefa a juego.

335. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, rosa y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº14.

336. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, azul, rosa y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº18.

337. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, azul, verde, rojo y morado.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Valenciana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo.

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 74.

338. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Amarillo, azul, verde y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº19.

339. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, rojo, azul, verde y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº19a.

340. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, rojo, azul y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº20.

341. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, rojo, azul y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 10 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº21.

342. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, rojo, azul y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº22.

343. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro, rosa, azul y verde.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº23.

344. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Rojos, azules y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº24.

345. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Verde, rosa y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº25.

346. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, amarillo y marrón.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº26.

347. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul, verde, amarillo y rojos.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: 1910.

Atribución: Segarra Bernat.

Ubicación: Diseño de catálogo.

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

Bibliografía: *España en América. Fábricas de Azulejos y Mosaicos Hidráulicos de Vda. de A. Segarra.* Catálogo, Castellón, 1910, nº27.

348. Azulejos de cuarto ornato con reinterpretaciones de motivos árabes. Alicatados.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azul y amarillo.

Medidas: 20 x 20 x 1,5 cms. y 20 x 20 x 1,5 cms.

Datación: Alrededor de 1910.

Atribución: Dudosa.

Ubicación: Zócalo del Casino Viejo de Puerto de Sagunto (Valencia).

Comentarios: Presenta enlaces laterales para un sólo dibujo y cerramiento de cenefa a juego.

14. Paneles cerrados.

La gran popularidad de los paneles devocionales valencianos en época barroca hizo que estas series continuaran vinculadas a las fábricas valencianas produciéndose una especie de cisma entre la cerámica seriada industrializada y un arte individual, que sólo dependía de las fábricas para su cocción.

No obstante, ciertos ceramistas, la mayoría de ellos anónimos, trabajaron en Onda iniciando una tradición pictórica que se popularizaría ya adentrado el siglo XX, pero que acabaría paulatinamente con la costumbre de encargar los paneles cerrados, devocionales o no, en Valencia.

Las características de cada uno de los paneles cerrados producidos en Onda difieren según la mano del pintor, pero en su conjunto, siguieron las pautas academicistas tendentes a la simplificación de los detalles naturalistas excesivos y de elementos cotidianos, a la desdramatización de las representaciones, al decoro, y a la eliminación de la fealdad. Sin duda, estas características están en relación con los criterios eclesiásticos de la época, pero también con los estéticos, como se demuestra en el discurso de Gregorio Mayans, *Arte de Pintar*, para Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en 1776, publicado en 1845[294].

[294] LEÓN, F. J. Y SANZ, M. V. *Tratados Neoclásicos Españoles de Pintura y Escultura.* Madrid, 1980, pp. 29-138.

14.1. Paneles florales

349. Orlas para paneles devocionales.

Técnica: Trepa.

Policromía: Azules, verdes, negros, amarillos y morados.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Se trata de azulejos seriados para una orla compleja pero cerrada, que repite el diseño mediante un sistema de enlaces laterales. El repertorio fitomorfo y el tratamiento naturalista del dibujo es original de la fábrica La Esperanza. Su anterior dedicación a la fabricación de loza debió de influir en la común participación de artistas cerámicos, bien a sueldo de la empresa, bien como usuarios de sus hornos y contratados eventuales. Tal fue el caso de pintores como Alejandro Sol, Vicente Vives Gorris o Ismael Mundina[295].

[295] Ismael Mundina desarrolló la mayoría de su producción ya adentrado el siglo XX, pero constituye uno de los más claros ejemplos de artistas independientes que trabajaban a encargo y en exclusividad para una fábrica. Nacido en Onda, el 11 de diciembre de 1867, era sobrino paterno de Bernardo Mundina Mirallave, historiador, ceramista, pintor y catedrático de dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de Castellón. Por su tio debió de conocer a Muñoz Degrain y Benlliure, en una de sus múltiples reuniones en el patio de la casa de éste. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de esta misma ciudad, hasta que se hizo cargo del taller de escultura de Viciano, que había sido su profesor, encargándose de la elaboración de bocetos, como el de la escultura del *Rei en Jaume* de Castellón. Casó con la hija de Francisco Muñoz Nebot, propietario de La Esperanza, y volvió a residir en Onda, donde se hizo cargo de los encargos de mayor complejidad artística que tenía la fábrica, destacando los escudos cerámicos de la Capitanía General de Barcelona. Tras cerrar La Esperanza, la producción artística de Ismael Mundina se multiplicó, utilizando diversos hornos, destacando: los murales de la casa de la Maternidad de Barcelona, las reproducciones de Sert en Reus, la Virgen de los Ángeles de la calle de dicho nombre, en Onda, la restauración del Salvador y la samaritana, conservado en el

Bibliografía: Folleto publicitario de la exposición *Devoció i taulell*, Onda, del 5 al 15 de agosto de 1997.

350. Cestos de flores.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, negros, amarillos y morados.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de tres por tres azulejos. Vid modelo nº 257. Representa los cestos o jarrones sobre un fragmento de tierra arrancada del suelo, motivo derivado de la decoración de loza alcorina, y por derivación, de Ribesalbes.

351. Cestos de flores.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, negros, amarillos y morados.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de tres por tres azulejos. Vid modelo nº 258. Presenta roturas y faltantes.

352. Jarrones de flores.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, negros, amarillos y morados.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Museo del Azulejo de Onda, o el cuadro cerámico de El Salvador para este ermitorio de Onda, ya en 1949.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de tres por tres azulejos. Vid modelo nº 258.

353. Jarrones de flores.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, negros, amarillos y morados.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: Década de 1890.

Atribución: La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de cuatro por tres azulejos. Vid modelo nº 258.

354. Centros de flores.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, negros, amarillos y morados.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: 1889.

Atribución: Obra del pintor Vicente Vives Gorris.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de cuatro por cuatro azulejos.

355. Centros frutales.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, negros, amarillos y morados.

Medidas: 20 cms. x 20 x 1,7 cms.

Datación: 1889.

Atribución: Obra del pintor Vicente Vives Gorris.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de dos por dos azulejos.

14.2. Paneles devocionales

356. Paneles devocionales. Divina Pastora.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms., 14 cm x 20 x 7 cms. x 20 cms.

Datación: 1840 (aprox.). Pérez Guillén sitúa su producción en 1820, pero duda de su atribución valenciana. Siendo de Onda, no creemos que sea anterior a 1840. Una fecha más temprana basada en la no utilización del rojo cuarcita es muy poco fiable, puesto que este color sólo se utilizó en contadas ocasiones.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Plaza de la Sinagoga, nº 9, de Onda.

Comentarios: Panel de cinco por cuatro azulejos. Presenta defectos en la simetría del despiece y en el vidriado. Aparece la Trinidad con Cristo con la cruz, a la derecha Dios Padre con cetro, y en el centro la paloma del Espíritu Santo. La Virgen aparece vestida de pastora, con cayado y sosteniendo al Niño que acaricia un cordero. Existe un panel similar en la Calle Divina Pastora (esquina) de Artana (Castellón), fechado en 1849, que pudiera ser el referente de éste, y cuya atribución a Valencia, también es dudosa. Ambos pueden derivar de una misma estampa (Como la del convento Capuchino de Valencia, sin catalogar, a la que el pintor añadió La Trinidad). Muy posiblemente, se recurrió a esta estampa por la ausencia de imágenes de referencia de la Virgen del Tremedal, advocación de la calle con que hace esquina la casa que sustenta el panel, y con quien todavía hoy se confunde ésta.

Bibliografía: PÉREZ GUILLÉN, V. *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII.* Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, Valencia, 1991, p. 527.

357. Paneles devocionales. Virgen de los Dolores.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1850 (aprox.). Pérez Guillén sitúa su realización en 1840, y certifica su atribución como valenciana. Creemos que su atribución es dudosa, y que su datación es posterior a 1840, porque deriva de un grabado de Tomás Rocafort de 1841, que a su vez, copia el grupo de Salcillo de la iglesia de San Bartolomé de Murcia, de 1741.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Calle Trinidad, nº 12, de Almedíjar (Castellón).

Comentarios: Panel de cuatro por tres azulejos, con defectos de colocación. Representa a la Virgen Dolorosa a los pies de la cruz, con orla estrellada y daga sobre el corazón; sostiene a Cristo muerto, al que María Magdalena lava las heridas.

Bibliografía: PÉREZ GUILLÉN, V. *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII.* Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, Valencia, 1991, p. 534.

358. Paneles devocionales. San Francisco de Asís.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 16 cms. x 20 cm

Datación: 1850 (aprox.).

Atribución: Anónima. Pudiera ser de procedencia valenciana.

Ubicación: Calle Calvario, nº 6, de Almedíjar (Castellón).

Comentarios: Panel de tres por tres azulejos. Aunque han desaparecido los rayos divinos, característica propia del Academicismo, deriva de la iconografía del santo recibiendo los estigmas, arrodillado y con los brazos abiertos, junto a un peñasco con un crucifijo leñoso, calavera y libro abierto. Las estampas con San Francisco debieron ser muy numerosas y con pocas variantes, por lo que es difícil cifrar su procedencia exacta, más aún al haberse eliminado los detalles milagrosos. El origen primero parece tenerlo en las estampas xilográficas de la imprenta Laborda de Valencia (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia), como el panel del convento del Santo Espíritu de Gilet (Valencia), de 1770; el procedente de la casa contigua al convento de Franciscanos de Segorbe (Castellón), de 1780, ahora en Altura, colección privada; el del refectorio del convento Franciscano de Santa Ana de Jumilla (Murcia), de 1800, coincidente incluso en la inscripción del nombre del santo; el del Palacio Arzobispal de Valencia, de 1810; etc.

359. Paneles devocionales. San Juan Bautista y Nuestra Señora del Carmen.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cm

Datación: 1860 (aprox.).

Atribución: Anónima.

Ubicación: Calle Mayor, nº 35, de Artana (Castellón).

Comentarios: Panel de cuatro por tres azulejos, enmarcado por tira de flores (vid. modelo nº 152). Deriva de dos estampas diferentes. La Virgen está tomada de una figura de bulto redondo, que debió ser próxima al taller, y parece una adaptación original del pintor, puesto que las xilografías más comunes la presentan acompañada del niño Jesús, y de las ánimas del purgatorio,

además del escapulario y del hábito carmelitano. San Juan Bautista sufre la superposición de la figura de la Virgen, razón por la cual es muy posible que hayan desaparecido otros elementos, como el cordero, y no podamos identificar la fuente exacta, aunque parece estar relacionada con la xilografía de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia) que sirvió de precedente al panel de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Algimia de Almonacid (Valencia), en 1834.

360. Paneles devocionales. San Antonio de Padua.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 10 cms. x 20 cms.

Datación: 1875 (aprox.).

Atribución: Anónima.

Ubicación: Calle Trinidad, nº 6, de Almedíjar (Castellón).

Comentarios: Panel de tres por tres azulejos, derivado de una xilografía de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia), que a su vez es copia de un dibujo anónimo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, nº 856. Esta xilografía dio origen también al panel de la calle Mayor de Alcublas (Valencia), de 1800. Representa al santo portando al Niño sobre un libro, mientras sostiene con la mano derecha la vara florida.

360a. Xilografía de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia).

361. Paneles devocionales. Santa Ana, San Joaquín y la Virgen Niña.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones, rojo cuarcita y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1876.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de seis por cinco azulejos, derivado de una xilografía invertida de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia). Esta xilografía dio origen también al panel del antiguo hospital de Agullent (Valencia), de 1778. Representa a la Virgen niña con vestido inmaculista y orla estrellada, portada de las manos por San Joaquín y Santa Ana. La paloma del Espíritu Santo ilumina la Virgen, rodeada de cabezas de ángeles. Se ha añadido un templo en la esquina inferior izquierda.

361a. Xilografía de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia).

362. Paneles devocionales. San José.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 10 cms. x 20 cms.

Datación: 1880 (aprox.).

Atribución: Anónima.

Ubicación: Calle El Llano, s/nº, de Rubielos de Mora (Teruel).

Comentarios: Fragmento de panel de uno por dos azulejos, acompañado de restos de despiece de otros paneles, así como azulejos individuales posteriores, con la Virgen del Pilar y las ánimas del Purgatorio. Deriva claramente de una xilografía de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia), que a su vez, es copia de bocetos de José Vergara (Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, nº 582). Representa a San José con la vara florida portando al Niño en brazos.

362a. Xilografía de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia).

363. Paneles devocionales. San Antonio Abad.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1870 (aprox.).

Atribución: Anónima.

Ubicación: Calle Nueva, nº 5, de Segorbe (Castellón).

Comentarios: Panel de tres por dos azulejos, con enmarque de cenefa ondense (vid modelo nº 5). Puede derivar de una xilografía de la imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia), con modificaciones del taller, o de otra estampa catalana (Colección Municipal de Valencia), muy similar. También debieron de circular estampas xilográficas tomadas del cuadro del santo de Valdés Leal y de Francisco Camillo (Nellson Gallery, Kansas), e incluso otras italianas, que por su sencillez pudieran ser precedente. Es significativo el encapuchado del santo, lo que nos indica que el taller debió de conocer otro panel del santo, en su ermita de la misma Segorbe, de procedencia valenciana, y tomado de los grabados italianos de L'Archi (*Targhe* de M. Cechetti). Además del encapuchado, el santo aparece con sus atributos comunes: cayado, libro santo y puerco.

364. Paneles devocionales. Santo Cristo del Calvario.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones, rojo cuarcita, rosas y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1881.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Plaza del Ayuntamiento, nº 8, de Artana (Castellón).

Comentarios: Panel de seis por cinco azulejos, con la imagen del Cristo del Calvario de Artana, tomada del original o de la estampa de los gozos, acompañada de las imágenes de la crucifixión, la Virgen, la Dolorosa y Santa María del Puig. En la parte inferior representa la escena del milagro del donante con la leyenda explicativa: "SALVADOR LLIDÓ *El Ángel* SALVADO MILAGROSAMENTE DEL VUELCO DE SU CARRO EL DIA 20 DE DICIEM- / BRE DE 1880 HABIENDOSE RECLAMADO AL Sº CRISTO DEL CALVARIO DE LA VILLA DE ARTANA / Y A Ntra. Sª LA VIRGEN DEL PUIG".

365. Paneles devocionales. Santísimo Salvador.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes y ferrosos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1885 (aprox.).

Atribución: Asociado a La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de cuatro por tres azulejos, con la imagen del Ermitorio del Salvador de Onda, tomada del original o de la estampa de los gozos, acompañada de paisaje que representa el embalse del Sitxar, próximo a la ermita. Enmarcado en orla floral de La Esperanza. Vid modelo nº 257.

Bibliografía: Folleto publicitario de la exposición *Devoció i taulell*, Onda, del 5 al 15 de agosto de 1997.

366. Paneles devocionales. Santísimo Salvador y la Samaritana.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, rosas, rojos, amarillos y marrones.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1885 (aprox.).

Atribución: Alejandro Sol. Fábrica La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda. Procedente del Ermitorio del Salvador.

Comentarios: Panel de ocho por seis azulejos, en orla de laurea y firmado en filacteria. El azulejo con el rostro de Cristo fue destruido y repuesto por Ismael Mundina. Parece derivar del relieve del mismo nombre de José Cloostermans, en el Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia, o de una xilografía común. Este escultor es hijo de Pierre Cloostermans, secretista de la porcelana contratado por el conde de Aranda en 1787, y su obra debe de ser anterior a 1798, fecha de la muerte del padre, en que emprendió viaje de vuelta a Francia con su madre, donde ejerció de maestro de pintura. Representa la Cristo junto al pozo pidiendo agua a la samaritana, sobre un paisaje urbano de Jerusalén.

Bibliografía: *El periòdic d'Onda.* Marzo-abril, 1998.

366a. El Salvador y La Samaritana. Relieve en terracota de José Cloostermans (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia).

367. Paneles devocionales. Virgen de la Esperanza.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, rosas, rojos, amarillos y marrones.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1885. Debe de ser contemporáneo al rótulo de la fábrica que conmemora la Exposición Aragonesa de la Real Sociedad Económica Aragonesa de 1885.

Atribución: Fábrica La Esperanza.

Ubicación: Plaza del Raval de Sant Josep, nº 14, de Onda.

Comentarios: Panel de doce por siete azulejos, en orla de acantos, rodeada de rameados florales y coronada por dos angelotes que

sostienen el anagrama mariano. La virgen, coronada, portando báculo y con el sol de la buena esperanza, se encuentra rodeada de cabezas de ángeles y bajo la ploma del Espíritu Santo.Debe de derivar de una de las estampas xilográficas de los gozos o la salve de la Virgen, ya que ostenta el matrocinio de la localidad.

368. Paneles devocionales. Santísimo Salvador.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones, rojo cuarcita, rosas y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1889.

Atribución: Vicente Vives Gorris (1834-1904).

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de seis por cinco azulejos, con la imagen del Ermitorio del Salvador de Onda, tomada del original o de la estampa de los gozos, acompañada de la reproducción del edificio de la ermita.

369. Paneles devocionales. San Mateo Apóstol y Evangelista.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones, rojo cuarcita, rosas y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 x 20 cms. x 10 cms.

Datación: 1890 (aprox.).

Atribución: Anónima.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de dos y medio por dos y medio azulejos, con la imagen del apóstol en una iconografía muy simple, por lo que es difícil establecer un precedente exacto. Aparece con los atributos evangelistas y pisando la bolsa de monedas.

370. Paneles devocionales. Santísima Trinidad.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones, rojo cuarcita, morado y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1890 (aprox.).

Atribución: Anónima.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de tres por tres azulejos, con Padre e Hijo sentados sobre nubes, enfrentados y descalzos. Sobre ellos el Espíritu Santo en forma de paloma. El nimbo triangular del Padre, con el cetro en la mano izquierda, y la visión de las llagas del Hijo, sosteniendo la cruz, evidencian el conocimiento de la estampas derivadas del dibujo de Vicente López, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, nº T. 476. Debe de relacionarse con otra Trinidad en la calle Abadía, nº 52, de Vilafranca (Castellón), de atribución dudosa.

371. Paneles devocionales. Virgen de Agosto.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, rosas, amarillos y marrones.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1898.

Atribución: Anónima. En relación con el modelo nº 272.

Ubicación: Plaza del Ayuntamiento, nº 8, de Artana (Castellón).

Comentarios: Panel de cuatro por tres azulejos, con la imagen de la dormición de la Virgen y leyenda inferior. La iconografía es tan simple que podría derivar tanto de la xilografía de los *Gozos a Nuestra Señora de la Seo, venerada en su Real capilla del Milagro* (Valencia, s.d.), como de la imagen de la *Reverente súplica que la Real Cofradía de Ntra. Sª de la Seo de valencia, Hospital de Pobres Sacerdotes Enfermos* (Valencia, 1766), de

Joseph Estevan Dolz, o de la Asunción de Vicente Capilla (Colección Municipal de Valencia), porque ni siquiera aparecen las tres macetas de albahaca que suelen cerrar la escena. En la leyenda: "ARTANA / FUENTE MILAGRO NACIDA A LAS SEIS DE LA TARDE / DEL DIA 15 DE AGOSTO DEL AÑO 1898 DIRIGIDA POR / EL SAURÍN DE LAS USERAS D. VICENTE MONTAÑÉS. / DESCUBIERTA POR LOS SOCIOS MIGUEL SALES, JOAQUÍN / PLA, ANTONIO MONTESINOS, JOSÉ MARTÍ, JOSÉ TRA- / VER, VICENTE SILVESTRE, FERNANDO SALVADOR, / VICENTE CATRET, JUAN SALES, SALVADOR FERNAN- / DIZ, JOSÉ VILLAR, CONSTANTINO SORIANO, VICENTE VI- / LAR, JUAN CABAÑES Y JOSÉ VILLALVA. / PENSAMIENTO DE JOSÉ SILVESTRE".

372. Paneles devocionales. Nuestra Señora de Gracia.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules y ferrosos.

Medidas: 15 cms. x 20 x 15 cms. x 10 cms.

Datación: 1900 (aprox.).

Atribución: Anónima.

Ubicación: Plaza de la iglesia, nº 9, de Almedíjar (Castellón).

Comentarios: Panel de tres por dos y medio azulejos, con la intención de imitar las tonalidades valencianas dieciochescas. Debe de derivar de xilografías de gozos a la Virgen, aunque tiene claros paralelismos con la iconografía de la Virgen de los Desamparados, sustituyendo las azucenas por un orbe. Por lo demás, la posición y forma de los ropajes, los bordados y las joyas, pudieran indicar un cambio del significado a partir de otra iconografía, lo cual debió de ser común en los talleres de los ceramistas, cuando el pedido no se encontraba entre el repertorio iconográfico (Vid modelo nº 264).

14.3. Paneles y azulejos de género

373. Azulejos de género.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Morado manganeso, azules de cobalto, verdes de cobre y ferrosos.

Medidas: Varían entre 19,7 cms. x 19,7 x 2 cms. y 21 cms. x 21 x 2 cms.

Datación: En torno a 1850.

Atribución: Dudosa. Muy probablemente se trate de azulejos valencianos, aunque es posible que por su datación, alguna fábrica de Onda produjera algún ejemplar.

Ubicación: Existen muchas y variadas series de estos azulejos de género, destacando la colección del Museo del Azulejo de Onda y la del Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón, procedentes de las cocinas del Casal de la Plaza Vella de Castellón, de la cocina de Les Useres (Castellón), de la Casa Sales de Castellón y de la casa Bertrán de Serra d'Engarcerán (Castellón).

Comentarios: Azulejos habitualmente de cocina, representando series de trajes típicos, oficios, animales o seres monstruosos. Representan el auge del costumbrismo romántico en la cerámica. La mayoría de ellos se tomaron de series de grabados como los de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (*Colección de trages de España*, post. 1777), Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), José Ribelles Helip y Juan de Carrafa (*Colección de trages de España*, Calcografía nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1825-1832), o de los anónimos de los *Trages del*

Reyno de Valencia (s.d.), *Colección de cuatro estampas de caprichos, bien iluminadas y grabadas al aguafuerte* (*Diario de Madrid*, 17 de abril de 1795). En la ilustración, anciana con aceitera, Museo del Azulejo de Onda. Se adjuntan algunos de los grabados identificados como precedentes.

Bibliografía: ESTEVE GÁLVEZ, F. *Cerámica d'Onda*. Diputació de Castelló, Castellón, 1993, pp. 90-105.

373a. Valenciana. Grabado de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (*Colección de trages de España*, post. 1777), nº 60.

373b. Valenciano. Grabado de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (*Colección de trages de España*, post. 1777), nº 59.

373c. El agua de cebada. Grabado de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (*Colección de trages de España*, post. 1777), nº 4.

373d. Pescadera. Grabado de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (*Colección de trages de España*, post. 1777), nº 14.

373e. Chorizero. Grabado de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (*Colección de trages de España*, post. 1777), nº 13.

373f. Labrador. Grabado de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), nº 83.

373g. Labradora. Grabado de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), nº 84.

373h. Hortelano. Grabado de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), nº 85.

373i. Hortelana. Grabado de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), nº 86.

373j. Mozo de la Huerta. Grabado de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), nº 87.

373k. Carbonero de Liria. Grabado de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), nº 88.

373l. Esterero. Grabado de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*), nº 89.

373m. Labradora en día de labor. Grabado anónimo. *Trages del Reyno de Valencia*, s.nº.

373n. Labrador en día de labor. Grabado anónimo. *Trages del Reyno de Valencia*, s.nº.

373ñ. Labradora en día festivo. Grabado anónimo. *Trages del Reyno de Valencia*, s.nº.

373o. Labrador en día festivo. Grabado anónimo. *Trages del Reyno de Valencia*, s.nº.

373p. Colona del marquesado de Albayda. Reyno de Valencia. Grabado de José Ribelles Helip y Juan de Carrafa (*Colección de trages de España*, Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1825-1832), nº 53.

373q. Pastor aldeano en la provincia de Alicante. Grabado de José Ribelles Helip y Juan de Carrafa (*Colección de trages de España*, Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1825-1832), nº 51.

373r. Carretero del Reyno de Valencia. Grabado de José Ribelles Helip y Juan de Carrafa (*Colección de trages de España*, Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1825-1832), nº 55.

373s. Esterero de Crevillente. Reyno de Valencia. Grabado de José Ribelles Helip y Juan de Carrafa (*Colección de trages de España*, Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1825-1832), s. nº.

373t. Labradora de tierra de Murviedro. Grabado de Pigal (*Collection des diverses Provinces de l'Espagne lithographiés d'aprés des Dessins originaux par Pigal*, Clement F., París, s.d.), nº 9.

374. Paneles de género. Guirnalda con ángeles.
Técnica: Estarcido.
Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.
Medidas: 20 cms. x 20 cms.
Datación: 1889.
Atribución: Vicente Vives Gorris (1834-1904).
Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de cuatro por cuatro azulejos.

375. Paneles de género. Paisaje.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1889.

Atribución: Vicente Vives Gorris (1834-1904).

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de tres por tres azulejos.

376. Paneles de género. Paisaje oval.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1889.

Atribución: Vicente Vives Gorris (1834-1904).

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de tres por cuatro azulejos.

377. Paneles de género. Paisaje con escena de danza.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1885 (aprox.).

Atribución: Anónimo. Se adquirió como un panel de fabricación ondense, aunque existen dudas sobre su atribución, y su posible asignación a fábricas de Ribesalbes.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de cinco por nueve azulejos.

378. Paneles de género. Paisaje con escena pastoril.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, verdes, marrones, rojos cuarcita y amarillos.

Medidas: 20 cms. x 20 cms.

Datación: 1885 (aprox.).

Atribución: Dudosa. Atribuido a Francisco Dasí Ortega (1834-1886).

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Panel de cuatro por tres azulejos. La existencia de un viaje a Onda de Francisco Dasí no ha sido probada, y nos parece muy dudoso justificar su presencia en fábricas ondenses por la mera utilización del color rojo de cuarcita. Todo el resto de la obra de este pintor aparece firmada (esta pieza es anónima), y no coincide con la claridad de líneas del resto de su producción, por lo que pensamos que su atribución es errónea. No ocurre lo mismo con el panel que Dasí realizó para las cocinas de una casa de Vall d'Uxó (Castellón), actualmente en el Museo del Azulejo de Onda, que sí se atribuye correctamente, pero que es de procedencia valenciana.

378a. Saltimbanquis formando iniciales. Obra valenciana de Francisco Dasí. Museo del Azulejo de Onda.

15. Placas de cementerio

Tratamos en este apartado las lápidas cerámicas compuestas como una sola pieza, adaptada al nicho arqueando la parte superior del rectángulo para cubrir el espacio que genera la bóveda nichal, a diferencia de los paneles de enterramiento conformados por varios azulejos de pequeño formato.

Todas estas lápidas solían estar decoradas únicamente en su parte superior, pero también aparecen ejemplos pintados en su totalidad, dejando en el centro la leyenda con el nombre del difunto, edad y fecha del fallecimiento, en ocasiones acompañada por el recuerdo piadoso de parientes, jaculatorias y frases como "rueguen a Dios por su alma", "la tierra le sea leve" o un simple "descanse en paz".

Iconográficamente se trataba de motivos enlazados con el tema de la vanitas de herencia barroca. La composición de lugar para la meditación planteada por San Ignacio de Loyola o Luís del Puente se encontraba patente en las guías espirituales habitualmente utilizadas en el siglo XIX, de esta forma, a pesar de que los motivos ornamentales barrocos se tenían como totalmente superados por el Academicismo en toda la producción cerámica ondense, la imagen angustiosa barroca de la predestinación de la muerte siguió siendo el tema predilecto de los consejos del director espiritual y de los sermones de los predicadores. La imagen de la muerte fue siempre el argumento religioso más temido por el pueblo, en contra de la vanidad del mundo, a la vez que resultaba ser inapelable por necesidad.

Escritos como los de fray Luís de Granada, o la *preparación para la muerte*, de San Alfonso María de Ligorio, conocieron su mayor difusión en el siglo XIX, debido a sus constantes reediciones.

Fueron comunes las calaveras y los esqueletos, símbolos directamente alusivos a la muerte desde el gusto macabro bajomedieval,

utilizados como una provocación piadosa dirigida a los corazones de los que se quedaban en tierra, especialmente receptivos a las consignas religiosas por el dolor causado por la pérdida de un ser querido.

También, dentro de una estética más amable, se recurrió a la representación fastuosa del panteón, imágenes de ángeles y la figura del santo onomástico del difunto, curiosamente sólo en el caso de mujeres.

379. Placas de cementerio. Decoraciones de calaveras.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Morado manganeso, azul de cobalto y amarillo ferroso.

Medidas: 40 cms. x 32 cms. (aprox.) y 2,5 cms.

Datación: 1821.

Atribución: Por la datación se debieron de utilizar los hornos de M. Guinot.

Ubicación: Patronato del Calvario de Onda, procede del antiguo convento de Franciscanos de la localidad.

Comentarios: Placa decorada con una calavera y cruce de tibias, en el ángulo inferior derecho. La simpleza del dibujo y de la caligrafía contrastan con la sutileza de las guirnaldas decorativas, por lo que aventuramos que se debe a la mano de un pintor especializado en decoraciones de loza, en una época en que la producción ondense es todavía ajena a la azulejería. Leyenda: "Aquí descansan las / Cenizas del RPF / Joaquin Gil Religioso/ de la observancia / del seráfico PS Fran / cisco Murio en 7, de j()n / nio de 1821 de edad d'42 / años. RY.P".

379a. El antiguo convento de Franciscanos de Onda, debió de mantener relaciones de clientela con empresas cerámicas valencianas**,** pues son muy abundantes los restos cerámicos del siglo XVII y XVIII, hallados en prospecciones superficiales, por lo que se ha dudado de la atribución a fábricas ondenses de esta lápida. No obstante, la precipitación del encargo de una placa de cementerio, dada la inmediatez de todo funeral, hace pensar que se recurrió a la fábrica de M. Guinot, a pesar de que ésta no estuviera especializada en este tipo de producciones.

380. Placas de cementerio. Decoraciones de calaveras.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negro y marrón.

Medidas: 21 cms. x 12 x 2 cms.

Datación: Alrededor de 1870.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una calavera y cruce de tibias, con la leyenda: "20 años R.I.P.". Debió de ser un añadido a una lápida mayor que indicaría el nombre del difunto y la fecha del óbito.

381. Placas de cementerio. Decoraciones de calaveras y rocalla.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto y ferrosos.

Medidas: 42 cms. x 64 cms. (aprox.).

Datación: 1870.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una calavera y cruce de tibias, y rocalla barroca. Con la leyenda: "E.P.D. / D. ANTONIO MEZQUITA / Y LLISTAR. / FALLECIÓ EL 1º DE NOVIEMBRE / DE 1870. / DE EDAD DE 67 AÑOS. / Su hermano le dedica este recuerdo".

382. Placas de cementerio. Decoraciones para niños.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, verdes y ferrosos.

Medidas: 46 cms. x 62 cms. (aprox.).

Datación: 1872.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa de dos piezas, decorada con rocalla simple y fondo vegetal de flores. Con la leyenda: "SUS PADRES LE / DEDICAN / E. R. / SOFIA ALMER Ý / GALLEN /

FALLECIÓ DIA 15 DE DICIEMBRE / DE 1872, A LA EDAD DE TRES AÑOS. / NO LLORES MADRE QUERIDA / ESTA MI TEMPRANA MUERTE, / QUE ME SIENTA (FELIZ SUERTE!!) / JUNTO AL TRONO DEL SEÑOR / ALLI, TODO ES ALEGRIA. / BIENAVENTURANZA ETERNA: / QUE NUNCA JAMAS ALTERNA, / CON LA PENA Y EL DOLOR. / P.V.V.".

383. Placas de cementerio. Decoraciones para niños.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, verdes y ferrosos.

Medidas: 37 cms. x 57 cms. (aprox.).

Datación: 1885.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa de dos piezas, decorada con pareja de niños sobre una tumba. La niña lee, mientras que el niño llora. Entre ellos, el cáliz con la paloma del Espíritu Santo, y cruz en rompimiento de gloria, entre nubes y ángeles. Con la leyenda: "ANTONIO CASTELLÓ ALFONSO / Falleció el día 14 de Abril de 1885 / á la edad de 12 años / Sus desconsolados padres le dedican / este recuerdo".

384. Placas de cementerio. Decoraciones para niños.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azul de cobalto, negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 40 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1897.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una tumba rodeada de ángeles, flores mariposas y un sauce llorón, y fondo de marmolina. Con la

leyenda: “JOSÉ OLUCHA REMOLAR. / FALLECIÓ / EL 30 DE SEPTIEMBRE DE / 1897 A LOS 17 MESES DE / EDAD. / SUS DESCONSOLADOS PADRES LE DEDICAN ESTE RECUERDO”.

385. Placas de cementerio. Decoraciones para niños.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1910.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada con un jardín florido, y un ángel acompañando a la niña y señalando la cruz. Con la leyenda sobre pergamino: “CONSUELO BLASCO PLA / Falleció el día uno de marzo de 1910 / a los 18 años de edad. / R.I.P. / Tras tanto y tanto desvelo / ganas de Dios la mansión / sí un ángel más tiene el cielo, / y tus padres en el suelo, / laurado el corazón. / RECUERDO DE SUS DESCONSOLADOS PADRES”.

386. Placas de cementerio. Decoraciones con cruces.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1897.

Atribución: Anónima. Posiblemente de la fábrica La Campana (vid modelo nº 294).

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una cruz y una rosa sobre marmolinas. Con la leyenda: “D. O. M. / RAFAEL ABÁD RIUS / FALLECIÓ EL 30 DE JUNIO DE / 1897 A LA EDAD D 45 AÑOS. / R.I.P.”.

387. Placas de cementerio. Decoraciones con cruces.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1897.

Atribución: Anónima. Debe de proceder de la fábrica La Campana, al igual que el modelo nº 293. La fallecida era familia de Elías Peris Calatayud, propietario de la fábrica a la que atribuimos la pieza.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una cruz y una rosa sobre marmolinas. Con la leyenda: "D. O. M. / NATALIA PERIS CALATAYUD / FALLECIÓ EL DÍA 15 DE JULIO DE 1897 A LA / EDAD DE 21 AÑOS. / R.I.P.".

388. Placas de cementerio. Decoraciones con cruces.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1905.

Atribución: Anónima. Debe de proceder de la fábrica La Campana.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa doble decorada con una cruz y un ramo floral sobre marmolinas, con división formada por rameado de acanto estilizado. Con la leyenda: "D. O. M. / ANA MARÍA / TAÚS GALVER / FALLECIÓ EL DÍA/ 20 D Nbre. 1905 / EDAD 46 AÑOS. / ENCARNACIÓN / BERBIS TAÚS / FALLECIÓ EL DÍA/ 24 D JULIO 1900 / EDAD 16 AÑOS. / R.I.P.".

389. Placas de cementerio. Decoraciones con cruces.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1912.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una cruz y un ramo floral sobre pergamino. Con la leyenda: "ROGAD A DIOS EN CARIDAD / POR EL ALMA DE / JOSE SANCHO GARCIA / Y LA DE / MARIANA BOSQUET CANELLES / QUE FALLECIERON RESPECTIVAMENTE EN 25 / FBRO D 1912 A LA EDAD DE 71 AÑOS. / R.I.P.".

390. Placas de cementerio. Decoraciones con cruces.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Azules, negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1904.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una cruz llevada por un ángel, sobre un jardín florido. Con la leyenda sobre pergamino: "D.O.M. / ANTONIA GALLEN DIONIS / FALLECIÓ EL DIA 16 DE MAYO DE 1904 Á LA / EDAD DE 44 AÑOS. / R.I.P. / Recuerdo de su esposo é hijos.".

391. Placas de cementerio. Decoraciones con cementerios.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 50 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1890.

Atribución: Anónima. Posiblemente La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada con panteón fantástico en un cementerio. Con la leyenda: "ANTONIO VERDIÁ / CASTELLÓ / FALLECIÓ EL DIA 31 / DE DICIEMBRE DE 1890 / A LA EDAD DE 66 / AÑOS. SU DESCONSO- / LADA ESPOSA É HI- / JOS, LE DEDICAN ES- / TE RECUERDO. / R.I.P.".

392. Placas de cementerio. Decoraciones con cementerios.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1897.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa de dos piezas, decorada con cementerio y cruz central. Con la leyenda sobre cartela: "DOLORES MUÑOZ USÓ / FALLECIÓ EL DIA 12 DE AGOSTO DE 1897 / Á LA EDAD DE 37 AÑOS. / R.I.P. / SUS DESCONSOLADOS ESPOSO, HIJOS, PADRES Y HERMANOS LE DEDICAN / ESTE RECUERDO.".

393. Placas de cementerio. Decoraciones con cementerios.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1913.

Atribución: F. Verdiá.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una tumba sobre la que llora una mujer, en el fondo un cementerio. Con la leyenda sobre la tumba: "D.O.M. / VICENTE SANSANO ALVARO / FALLECIÓ EL DIA 4 DE DICIEMBRE DE 1913 / A LA

EDAD DE 62 AÑOS. R.I.P. / SU ESPOSA, HIJOS, Y NIETECITAS LE DEDICAN ESTE RECUERDO.”.

394. Placas de cementerio. Decoraciones con cementerios.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negro, verdes y ferrosos.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1927.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una tumba y un ángel con la corona de laurel y la antorcha mortuoria hacia el suelo, en el fondo un cementerio. Con la leyenda sobre la tumba: “BAUTISTA LLOSCOS ARRANDO / FALLECIÓ EL 22 DE AGOSTO DE 1927 / Á LOS 56 AÑOS DE EDAD / R.I.P. / SU ESPOSA LE DEDICA ESTE RECUERDO.”.

395. Placas de cementerio. Decoraciones con cementerios.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1917.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con una tumba y un ángel que llora sobre ella. Con la leyenda sobre la tumba: “MIGUELA REBOLL PIÑÓN / FALLECIÓ EL 4 DE FEBRERO D 1915 / Á LOS 21 AÑOS DE EDAD / R.I.P. / MIGUEL REBOLL PIÑÓN / FALLECIÓ EL 19 DE MARZO DE / 1917 A LOS 15 AÑOS DE EDAD / R.I.P. / Recuerdo de sus padres y hermanas”.

396. Placas de cementerio. Decoraciones bajo arcos.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1911.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada bajo doble arco gótico flamígero. Con la leyenda: "Ana. MARIA GOMEZ ALBERO / Falleció el 27 de noviembre / de 1911 á los 58 años / R.I.P. / TERESA GOMEZ ALBERO / Falleció el 18 de enero / de 1910 á los 60 años / R.I.P. / SU HERMANA Y SOBRINOS LES DEDICAN ESTE RECUERDO".

397. Placas de cementerio. Decoraciones bajo arcos.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros y amarillo ferroso.

Medidas: 45 cms. x 65 cms. (aprox.).

Datación: 1926.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada bajo arco con clave de cabeza de angelote. Con la leyenda: "BAUTISTA CA- / BEDO AGUILELLA / FALLECIÓ EL DIA 28 / DE FEBRERO DE 1904 / A LOS 21 AÑOS DE EDAD / JOSE CABEDO / AGUILELLA / FALLECIÓ EL DIA 3 / DE JUNIO DE 1917 / A LOS 72 AÑOS DE EDAD / MARIA AGUILE- / LLA COLLADO / FALLECIO EL DIA 21 / DE ENERO DE 1926 A / LOS 72 AÑOS DE EDAD / R.I.P.".

398. Placas de cementerio. Decoraciones de santoral.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros, verdes, azules y amarillos ferrosos.

Medidas: 40 cms. x 60 cms. (aprox.).

Datación: 1890.

Atribución: Anónima. Posiblemente de un pintor relacionado con La Valenciana, por el repertorio fitomorfo.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con la imagen de la Inmaculada Concepción, y detalles laterales e inferior vegetales. El precedente iconográfico lo encontramos en la Purísima de Salcillo en San Francisco de Murcia, o en los modelos de Martínez Montañés, Alonso Cano, y sobretodo Murillo, aunque a través de reinterpretaciones xilográficas como la de la imprenta Laborda de Valencia (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia). Con la leyenda: "CONCEPCIÓN AGUILELLA MARTÍ / Falleció el día 29 de enero del año 1890 / á los 54 años de edad. / R.I.P.".

398a. Xilografía de la Imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia).

399. Placas de cementerio. Decoraciones de santoral.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros, marrones, verdes, azules y amarillos ferrosos.

Medidas: 40 cms. x 60 cms. (aprox.).

Datación: 1899.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con la imagen de Santa Teresa de Jesús sobre fondo de marmolina. El precedente iconográfico directo es difícil de establecer, debido a la gran cantidad de estampas de la santa, todas ellas muy similares. El precedente más antiguo podría estar en la portada de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expresa...*, publicada en 1603, en Amberes, por

Jacobus Mesens. Parece posible que el autor conociera la versión xilográfica de la Imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia), u otro panel cerámico de la santa, como el de la fachada del antiguo convento del Carmen de Valencia, el del interior de la iglesia de La Sangre de Llíria (Valencia). Otra serie iconográfica similar es la de la Colección Municipal de Valencia (s. nº.), así como las numerosas estampas que reprodujeron el dibujo de J. Palomino, incluido en el libro *Obras de Santa Teresa*, publicado en Madrid, en 1752. Con la leyenda: "TERESA FELIU MARTÍ / FALLECIÓ EL DIA 14 DE ENERO DE 1899: Á / LA EDAD DE 30 AÑOS / R.I.P. / SU DESCONSOLADA MADRE É HIJOS LE DEDICAN / ESTE RECUERDO".

399a. Xilografía de la Imprenta Laborda (Museo de Bellas Artes de San Pio V de Valencia).

400. Placas de cementerio. Decoraciones de santoral.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros, marrones, verdes, azules y amarillos ferrosos.

Medidas: 40 cms. x 60 cms. (aprox.).

Datación: 1923.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Cementerio Municipal de Onda.

Comentarios: Placa decorada con la imagen de la Virgen de los Dolores. La imagen está cortada para su inclusión en un róleo con angelotes, por lo que faltan elementos iconográficos para establecer su precedente. No es aventurado relacionar esta imagen con las estampas que circularon a partir del último cuarto del siglo XVIII, y que tienen como modelo las Dolorosas de manos entrelazadas de la imaginería napolitana (grabado de la casa Francesqui de Bolonia, nº 58). Con la leyenda:

"DOLORES GALLEN ALVARO / FALLECIÓ EL DIA 25 DE SEPTIEMBRE / DE 1923, A LOS 16 AÑOS DE EDAD / R.I.P. / Recuerdo de sus queridos padres y hermanos".

401. Placas de cementerio. Decoraciones de santoral.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros, marrones, verdes, azules y amarillos ferrosos.

Medidas: 40 cms. x 60 cms. (aprox.).

Datación: 1923.

Atribución: Anónima.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda.

Comentarios: Placa decorada con la imagen de la Virgen del Carmen. La ubicación de un segundo escapulario en manos del Niño, permite localizar su precedente iconográfico entre las estampas que reprodujeron la escultura de la Virgen del Carmen de José Esteve Bonet, en la iglesia parroquial de Quesa (Valencia). Con la leyenda: "D.O.M. / CARMEN PASCUAL GARCÍA / FALLECIÓ EL DIA 25 DE DICIEMBRE DE 1923 / A LA EDAD DE 21 AÑOS / R.I.P. / RECUERDO DE SU PADRE.".

16. Rotulaciones

Desde la década de 1850 fueron frecuentes las piezas de cerámica arquitectónica con una misión funcional que empezaba con la rotulación de calles, la numeración de casas y la señalización de manzanas, y que luego se expandió en variedad, con la proliferación de mensajes publicitarios, ejemplificados en el propio cartel indicador de los nombres de las fábricas.

402. Rotulaciones. Plafones de fábricas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros, marrones, verdes, azules y amarillos ferrosos.

Medidas: 20 x 20 cms.

Datación: 1878.

Atribución: Fábrica La Glorieta.

Ubicación: Colección de la Caja Rural Nuestra Señora de la Esperanza de Onda.

Comentarios: Panel de cuatro por once azulejos. Presenta el nombre de la fábrica y el año del cartel, enmarcando un dibujo alusivo a la fabricación cerámica. Flanqueando el conjunto, dos angelotes portando guirnaldas, una filacteria con la leyenda: "FÁBRICA DE AZULEJOS" y rameados laterales.

403. Rotulaciones. Plafones de fábricas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros, marrones, verdes, azules y amarillos ferrosos.

Medidas: 20 x 20 cms.

Datación: Anterior a 1885.

Atribución: Fábrica La Esperanza.

Ubicación: Museo del Azulejo de Onda. Procede de la Plaza Raval de Sant Josep, de Onda.

Comentarios: Plafón de cinco por nueve azulejos, anterior al nuevo panel desaparecido de 1885. Angelotes rodeados de rameados sostienen la filacteria con la leyenda: "LA ESPERANZA. FÁBRICA DE AZULEJOS".

Bibliografía: AA.VV. *Historia de la cerámica valenciana.* Vicent García Editores, Valencia, 1992, p. 72.

404. Rotulaciones. Plafones de fábricas.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negros, marrones, verdes, azules y amarillos ferrosos.

Medidas: 20 x 20 cms.

Datación: 1885.

Atribución: Fábrica La Esperanza.

Ubicación: Plaza Raval de Sant Josep, nº 14, de Onda.

Comentarios: Fragmento incompleto, con la adición de un rótulo alusivo al panel de la Virgen de la Esperanza inferior, en 1956. Rocallas de acantos enmarcan el anverso y reverso de una medalla obtenida por la empresa en la "EXPOSICIÓN ARAGONESA DE 1885" (anverso), de la "REAL SOCIEDAD ECONÓMICA ARAGONESA" (reverso). Por el lienzo de muro que resta, debió de ser un panel de formato cuadrado donde figuraría el nombre de la fábrica, del que ahora sólo queda el plafón de tres por diez y medio azulejos.

405. Rotulaciones. Plafones de entidades.

Técnica: Estarcido.

Policromía: Negro, verde, azules y amarillo.

Medidas: 20 x 20 cms.

Datación: 1900 (aprox.).

Atribución: Miguel Piñón (propietario). Fábrica de La Glorieta (firmado).

Ubicación: Calle de los Porches, nº 9, de Morella (Castellón).

Comentarios: Panel de cuatro por treinta y un azulejos, con la leyenda "BANCO DE VALENCIA" y el escudo de la ciudad de Valencia, donde se ha sustituido la doble L por las iniciales de la entidad bancaria.

406. Rotulaciones. Numeraciones.

Técnica: Trepa.

Policromía: Negro.

Medidas: 21 x 21 cms y 18 x 18 cms.(aprox.).

Datación: 1890.

Atribución: Fábrica de Sansano.

Ubicación: Calle Portal de Valencia, nº 53, de Onda.

Comentarios: Azulejos con la leyenda: "MANZANA Nº 27" y "SITIO DE BANDO".

406a. Numeración de casas en Vilafranca (Castellón).