



UNIVERSITAT
JAUME·I

M I L L A R S

ESPAI I HISTÒRIA

XXV

ANY 2002

Departament d'Història, Geografia i Art

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

MILLARS: Espai i Història. - T. 1 (1974). - Castelló de la Plana:
Publicacions de la Universitat Jaume I, [1974]-
v.; 24 cm
Anual
Es continuació de: Millars
Descripció basada en: n. 17 (1994)
ISSN 1132-9823.
I. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat
Jaume I
05

Director: Dr. En Carles Rabassa Vaquer.

Secretari: Dr. En Joan Feliu Franch.

Consell de redacció:

Dr. D. Manuel Chust Calero.
Dra. Dña. Carmen Corona Marzol.
Dr. D. José Escrig Barberá.
Dr. D. Juan José Ferrer Maestro.
Dr. D. Diego López Olivares.
Dr. D. Victor Mínguez Cornelles.
Dra. Dña. Rosa Monlleó Peris.
Dr. D. Enrique Montón Chiva.
Dra. Na Carme Olària Puyoles.
Dr. En Vicent Ortells Chabrera.
Dr. D. José Antonio Piqueras Arenas.
Dr. D. José Quereda Sala.
Dr. D. Wenceslao Rambla Zaragoza.
Dr. D. José Sánchez Adell.
Dr. En Vicent Sanz Rosalén.
Dr. Dña. Rosalia Torrent Esclapés.
Dr. En Javier Soriano Martí.

Consell Assessor:

Dra. Dña. Carmen Alfaro Giner (Universitat de València).
Dr. D. Manuel Ardit Lucas (Universitat de València).
Dr. En Josep Maria Fulbla Pericot (Universitat de Barcelona).
Dr. D. Antonio Gil Olcina (Universitat de Alicante).
Dr. En Enric Guinot Rodríguez (Universitat de València).
Dra. Dña. Mary Nash (Universitat de Barcelona).
Dr. En Joan Vilà Valentí (Universitat de Barcelona).
Dr. D. Rafael García Mahiques (Universitat de València).

MILLARS. Espai i Història no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles publicats. Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense l'autorització prèvia.

Depòsit legal CS-84-96

SUMARI

ESTUDIS

- J. QUEREDA SALA, E. MONTÓN CHIVA I J. ESCRIG BARBERÁ
Los registros meteorológicos del año 2001
en el Observatorio Marino de la Universitat Jaume I 7
- DORA PÉREZ ABRIL I JOSÉ ANTONIO VILA CRESPO
Ángeles sin alas: La constitución del tocador
en la mujer burguesa de la Valencia del siglo XIX 23
- PATRICIA MIR SORIA
Biografía inédita de los Hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló,
representantes del barroco decorativo en Castellón 45

DOSSIER: CERÁMICA, NEGOCIO Y ARTE

- Presentació 61
- WENCESLAO RAMBLA ZARAGOZÁ
Utilitarismo para embellecer: La cerámica arquitectónica..... 63
- JOAN FELIU FRANCH
La cerámica en la carrera de Indias, 1800-1820 83
- ANA PAULINA GÁMEZ
Viejos azulejos para una nueva arquitectura: Los azulejos
de Mayolica en la arquitectura neocolonial mexicana 119
- JAVIER PALOMO FERRER
El tráfico de cerámica por la costa de Levante.
El puerto de Vinaròs, 1830-1860 135
- ROSSEND CASANOVA
Lluís Domènech i Montaner, a la recerca de la ceràmica moderna 155
- Curricula 175
- Abstracts 177

ESTUDIS

LOS REGISTROS METEOROLÓGICOS DEL AÑO 2001 EN EL OBSERVATORIO MARINO DE LA UNIVERSITAT JAUME I

J. Quereda Sala, E. Montón Chiva y J. Escrig Barberá
*Estación de Climatología Aplicada
Universitat Jaume I*

EL OBSERVATORIO MARINO DE LA UNIVERSITAT JAUME I

Las observaciones meteorológicas marinas presentan un notable interés en una provincia marítima como la de Castellón, tanto por la importancia de las actividades náutico-pesqueras como por el papel esencial que el mar juega en la climatología regional. Sin embargo ese notable interés de las observaciones marinas ha contado siempre con la dificultad de su realización. El difícil mantenimiento e instalación de observatorios dentro de mares y océanos, ha trocado en escasas las observaciones de los procesos atmosféricos desarrollados en la interfase atmósfera-mar que son claves para el diagnóstico del tiempo. Puntos fijos, boyas ancladas y derivantes, barcos asimilados y recientemente los satélites meteorológicos tratan de cubrir esta gran necesidad observacional.

Tal es la importancia de observatorios marinos como el de la Universitat Jaume I. Este observatorio está situado sobre la plataforma petrolífera de BPOil a 3 Km de la costa y sobre isobatas de -15 a -20 metros (figura 1). Sus coordenadas geográficas son 39°56'42'' N y 00°01'36'' E. En funcionamiento convencional y semiautomatizado desde 1982, a mediados del año 2000 ha sido completamente modernizado y automatizado en sus registros. De ahí el interés que presentan los registros del primer año completo de observaciones automatizadas, 2001, y cuya publicación permite a los investigadores de la Universitat Jaume I, reiterar su enorme gratitud a BPOil.

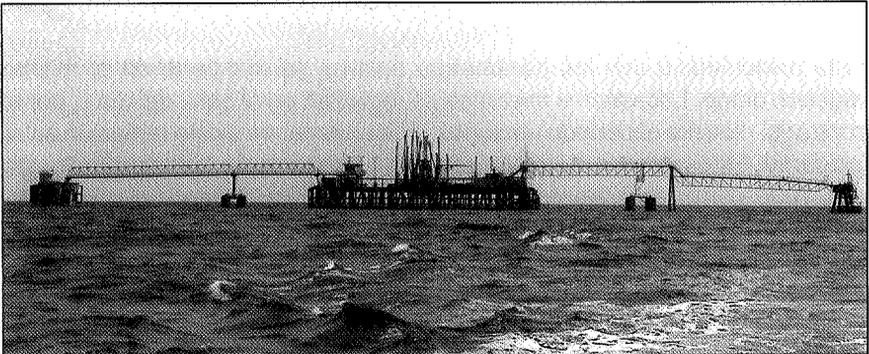


Figura 1. Observatorio universitario sobre la Plataforma de BPOil.

LA RADIACIÓN SOLAR

Sobre las aguas superficiales del Mediterráneo se han registrado altos valores de radiación solar incidente. Estos valores alcanzan unos promedios mensuales máximos de 300 W/m^2 ($0.43 \text{ cal/cm}^2/\text{min}$). Los valores medios mensuales en los meses de verano se sitúan en 250 W/m^2 , equivalentes a $0.35 \text{ cal/cm}^2/\text{min}$. El régimen anual de la radiación solar aparece en la figura 2. Los valores máximos se alcanzan en el mes de junio y los mínimos en diciembre y enero, en pleno paralelismo astronómico, con valores de tan solo 60 a 100 W/m^2 .

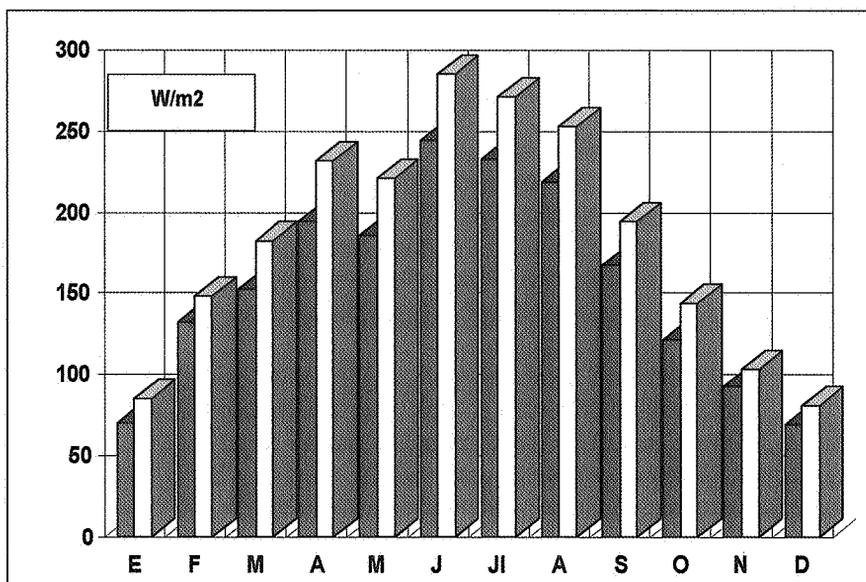


Figura 2. Régimen anual, máximas y medias mensuales, de la radiación solar en el observatorio marino.

Esta coincidencia con los parámetros solares se mantiene en el mismo régimen diario. Los valores máximos se registran en el cenit del día y, por el contrario, durante el período nocturno, lógicamente, no existe radiación solar incidente. Estos valores máximos se elevan en promedio diario estival hasta casi 1000 W/m^2 , equivalentes a $1.4 \text{ cal/cm}^2/\text{min}$, nada menos que un 75 % de la constante solar. En invierno, estos valores descienden si bien conservando altas tasas de radiación solar en los momentos centrales del día. Así, los valores promedios máximos registrados en el mes de febrero se sitúan en 400 W/m^2 , $0.57 \text{ cal/cm}^2/\text{min}$ (figura 3).

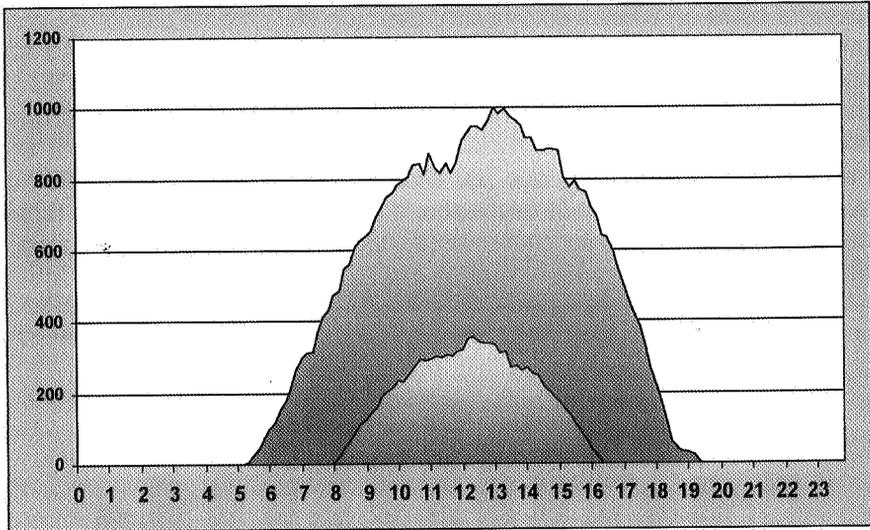


Figura 3. Régimen diario de la radiación solar en los meses de agosto y febrero.

En síntesis, y utilizando la radiación global a lo largo de un día medio del año, 180 W/m^2 , la radiación media incidente a lo largo del año sobre la superficie marina se sitúa en $0.25 \text{ cal/cm}^2/\text{min}$. En una primera etapa, la radiación solar incidente experimenta los procesos inherentes a su trayectoria a través de la atmósfera: absorción, reflexión y difusión. Ello determina que a la superficie del globo alcance un promedio del 47 % (38 % en directo y 9 % en difuso) de la energía solar incidente en las capas superiores de la atmósfera (R. G. Barry y R. J. Chorley, 1972). Esta energía que ha conseguido alcanzar el globo, incide sobre una superficie que en casi un 72 % está constituida por las aguas oceánicas y marinas, y a cuyas capas superficiales aporta un aumento térmico. Proceso que vuelve a mostrar la importancia de las observaciones meteorológicas marinas.

LA TEMPERATURA DEL AIRE

Ha registrado un valor medio anual de $18 \text{ }^\circ\text{C}$. en correspondencia con la calidez del año 2001. Los modelos circulatorios del año 2001 han caracterizado singulares valores térmicos a lo largo de la mayor parte del año, especialmente en los meses de febrero, marzo y octubre. Estos dos últimos meses han constituido records de la segunda mitad del siglo XX. Ello se ha traducido en un régimen térmico anual que ofrece irregularidades con respecto al típico mediterráneo marítimo. Así, si bien el máximo se registra en el mes de agosto con $26 \text{ }^\circ\text{C}$, el mínimo se ha registrado en el mes de diciembre con tan solo $10.7 \text{ }^\circ\text{C}$, netamente adelantado con respecto al mínimo normal de enero y con una anomalía negativa de $1 \text{ }^\circ\text{C}$. La figura 4

muestra estas anomalías en una configuración ciertamente asimétrica con un mes de marzo, cuyos 15.9 °C suponen una anomalía positiva de 3 °C con respecto a los valores normales y que por ello supera en más de 1 °C al mes de abril; y un mes de octubre, record cálido en los últimos 50 años, que con 21 °C, se eleva más de 10 °C con respecto al mes de diciembre, un mes de singular frialdad y que por ello ha registrado el mínimo. Ello ha supuesto igualmente que la oscilación, o amplitud térmica anual, se haya elevado a 15.3 °C, un valor ciertamente superior al normal del observatorio de Castellón, 14 °C.

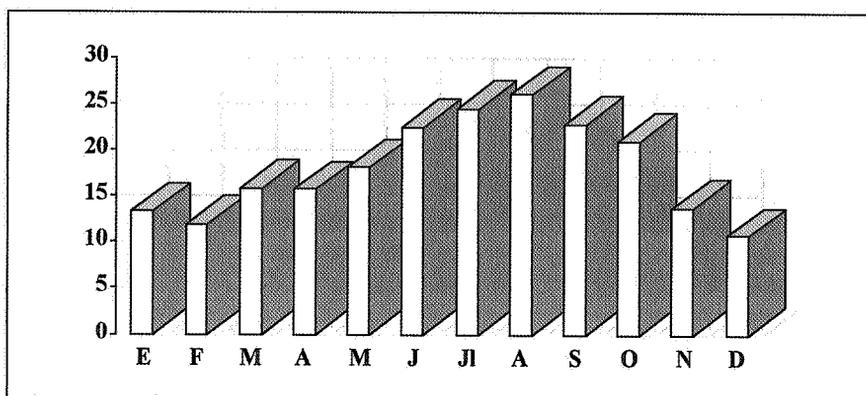


Figura 4. Régimen anual de la temperatura del aire durante el año 2001.

LA TSM, TEMPERATURA SUPERFICIAL DEL MAR

Con un valor medio anual de 19.2 °C ha mostrado un régimen más regular y acorde con el mediterráneo marítimo. El máximo valor se ha situado sobre el mes de agosto, 27.4 °C, y el mínimo ha correspondido al mes de febrero, 12.6 °C (figura 5). De este modo la amplitud u oscilación anual de la Tsm ha sido de 14.8 °C, es decir, 0.5 °C inferior a la del aire.

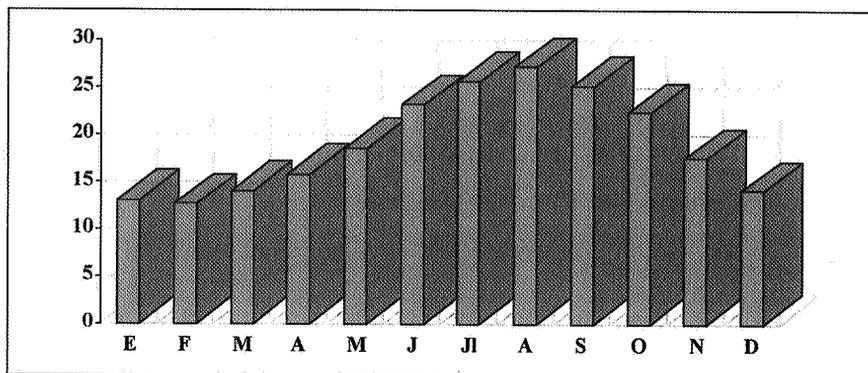


Figura 5. Régimen anual de la temperatura superficial del mar, Tsm.

El régimen diario de la temperatura del agua muestra una oscilación de muy débil valor. Así, la amplitud térmica media ha sido de $0.47\text{ }^{\circ}\text{C}$ en el mes de agosto y de tan sólo $0.32\text{ }^{\circ}\text{C}$ en el mes de febrero. Ello configura un régimen diario de escasos contrastes. Los valores mínimos de la temperatura superficial del agua se alcanzan poco después del amanecer, mientras que los valores más altos se registran un par de horas después del máximo solar (figura 6).

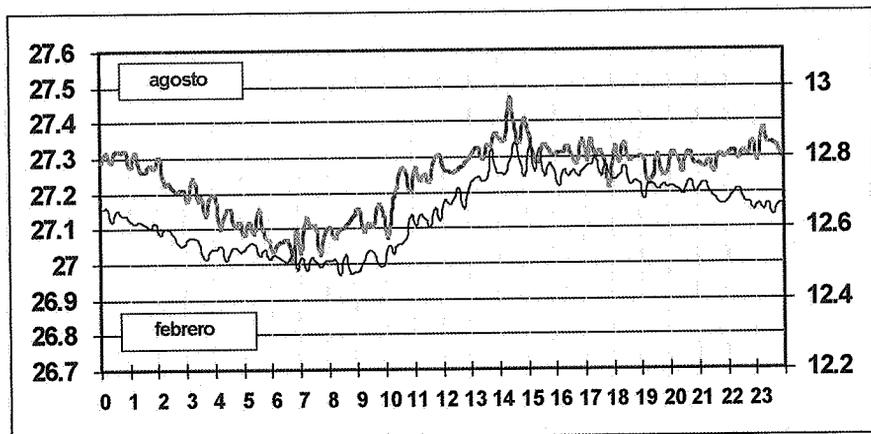


Figura 6. Régimen diario de la temperatura superficial del mar, Tsm.

Este régimen térmico diario muestra un ligero decalado en los primeros metros del agua superficial. Así, los registros han permitido poner de manifiesto que si bien el mínimo se alcanza simultáneamente en todo el espesor superficial, el máximo térmico se registra con una o dos horas de diferencia a los 3 metros de profundidad (figura 7).

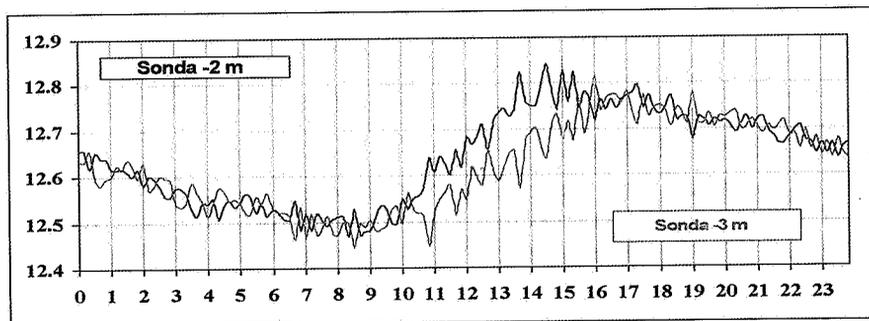


Figura 7. Evolución diaria de la temperatura en la capa superficial del mar, -2 m y -3 m, durante el mes de febrero.

La figura 7 muestra, igualmente, que la evolución térmica es paralela y homogénea durante la noche y la madrugada, con una intensa termoconvección superficial significada en el cabalgamiento de las líneas de temperatura a -2 y a -3 metros. En cambio, durante las horas centrales del día, y coincidiendo con el calentamiento más superficial de las aguas, la estabilización determina una pequeña diferencia de hasta $0.3\text{ }^{\circ}\text{C}$ entre el agua más cálida de la superficie y la existente a un metro más profunda. Estos procesos determinan que la evolución térmica en profundidad muestre un constante gradiente térmico durante la estación estival. Con el agua superficial estabilizada la termoconvección es inexistente y la capa más superficial se mantiene siempre más cálida que la subyacente, con un valor medio de gradiente de $0.2\text{ }^{\circ}\text{C}$ por metro (figura 8).

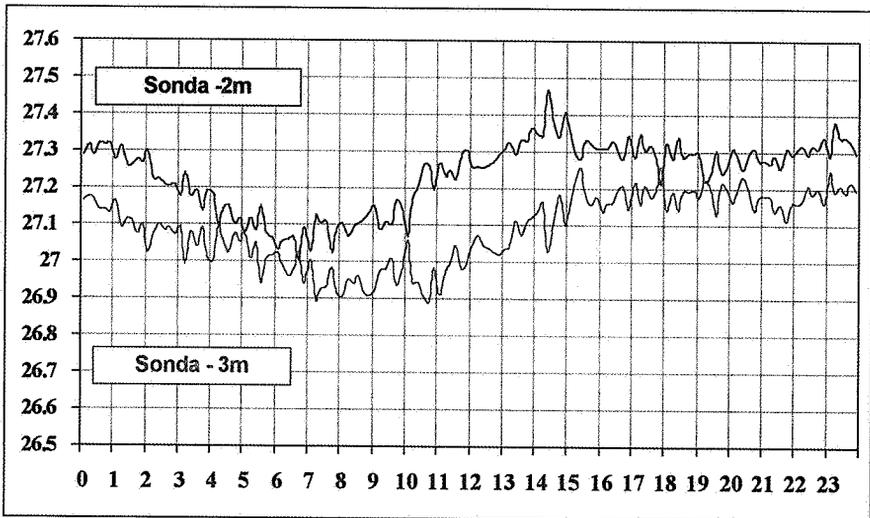


Figura 8. Evolución diaria de la temperatura en la capa superficial del mar, -2 m y -3 m, durante el mes de agosto.

LA HUMEDAD RELATIVA

Ha registrado un valor medio anual de 65.67 %, con una acusada oscilación entre el mínimo del mes de noviembre, 58.9 %, y el máximo de octubre, 70.6 %. Todo ello dentro de un régimen irregular marcado por el régimen circulatorio (figura 9).

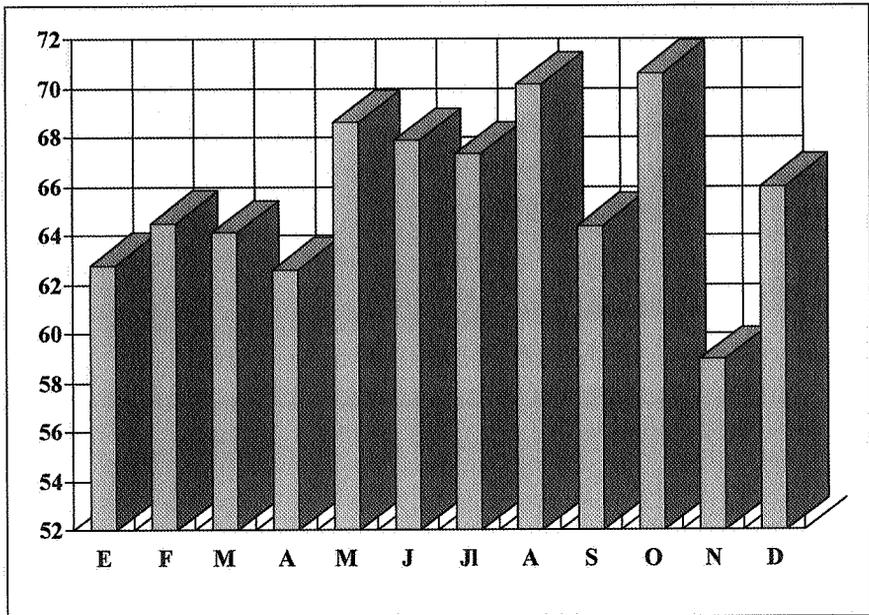


Figura 9. Régimen anual de la humedad relativa.

LA PRESIÓN ATMOSFÉRICA

Ha registrado un valor medio anual de 1010.1 mb. Si bien nuestro mar Mediterráneo representa una cuenca depresionaria, esos 1010 mb constituyen una presión realmente baja y en consonancia con las anomalías climatológicas que ha presentado el año 2001. Estas anomalías han quedado bien reflejadas en el régimen anual de la presión atmosférica (figura 10). Así, es posible observar que con excepción de febrero, los valores invernales han sido muy bajos, con el mínimo en el mes de marzo, 1005 mb. Sin duda, el intenso efecto térmico registrado durante esos meses ha determinado esos bajos valores de presión. Una tendencia que ha perdurado durante los meses cálidos del año. Tan sólo en los dos últimos meses del año, noviembre y diciembre, con el descenso de la temperatura, la presión atmosférica ha mostrado valores más elevados. El mes de diciembre ha registrado el máximo anual, 1015 mb.

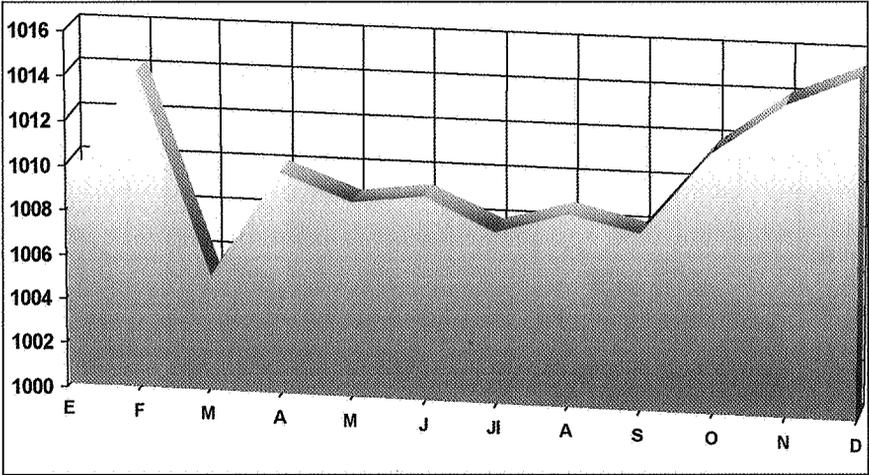


Figura 10. Régimen anual de la presión atmosférica.

El régimen diario de la presión atmosférica ha mostrado las clásicas ondas semidiurnas. Así, se puede observar que presenta cada día dos máximos: uno situado sobre las 10 horas de la mañana y otro a las 10 horas de la noche. Entre ambos máximos se sitúan dos mínimos: entre las tres y cuatro horas de la mañana y entre las tres y las cuatro horas de la tarde. La amplitud u oscilación diaria es de apenas 2 mb (figura 11).

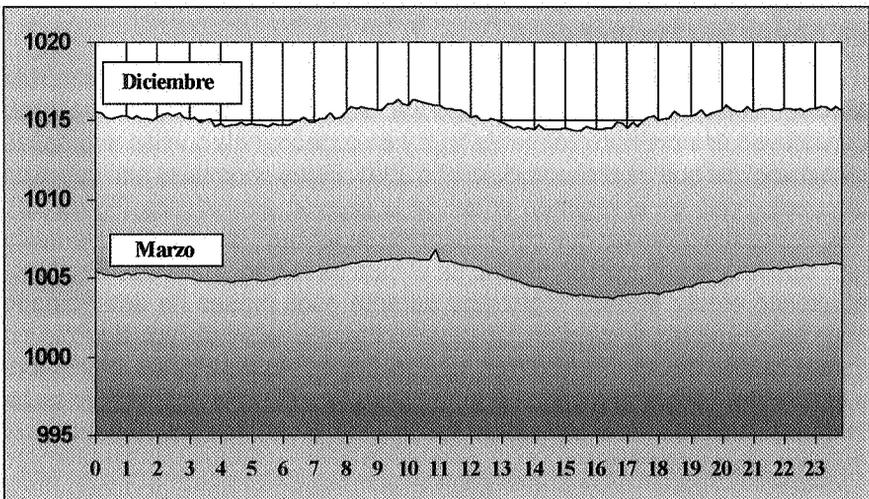


Figura 11. Régimen diario de la presión atmosférica durante los meses del máximo en diciembre y del mínimo en marzo.

LOS VIENTOS

Los registros automáticos de la nueva estación universitaria adquieren una singular dimensión en el campo aerológico. En efecto, a pesar del notable interés práctico que adquieren los estudios del viento, especialmente para una provincia marítima como la de Castellón, las investigaciones han sido escasas. Indudablemente que la escasez de datos y su falta de precisión han podido justificar, hasta hoy, la carencia de un estudio sistemático. Incluso el Atlas Climático de España no contiene la rosa de vientos de Castellón (INM, 1983). Actualmente, con la mejora de los registros agrológicos en tierra (INM), ya es posible aproximarse a este objetivo.

A lo largo del año 2001, y en consonancia con el régimen de presiones, el régimen aéreo marítimo no ha registrado velocidades elevadas. Así, los registros del anemocinemógrafo del observatorio marino universitario muestran que tan sólo un 3.4 % de los vientos registrados han sido superiores a 36 Km/h, mientras que más del 64 % son vientos inferiores a 18 Km/h y un 4.7 % son calmas (figura 12).

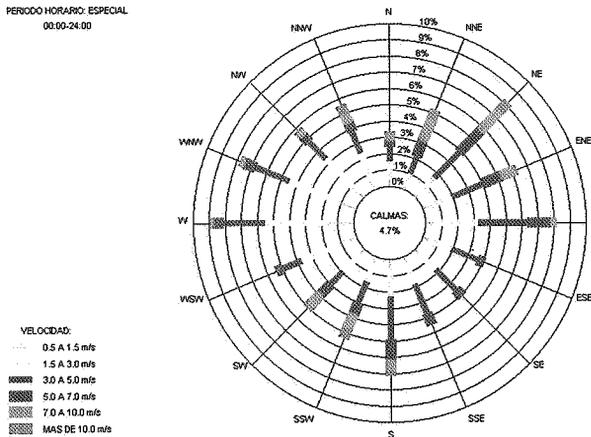


Figura 12. Rosa anual de vientos. Observatorio marino universitario (Plataforma de BPOil).

Todos los registros de este año conducen, de este modo, a mantener la impresión de que sobre la zona marítima de Castellón los vientos son mucho más débiles que los que afectan a otros sectores mediterráneos. Una afirmación que no oculta el hecho de que excepcionalmente se hayan podido registrar velocidades extremas o huracanas. Tal fue el caso de los 138 Km/h del 8 de diciembre de 1992 en la Plataforma de BPOil y en la cima del Bartolo durante el incendio forestal. Esta notable velocidad, mantenida durante gran parte del día y la acusada sequedad aportada por

la componente "foehn" o «ponent», potenciaron y sacaron de todo control el devastador incendio forestal que asoló más de 2.000 Ha arboladas del Desert de les Palmes (J. Quereda y E. Montón, 1994). En los registros del año 2001, las máximas velocidades alcanzadas fueron 85 Km/h el día 15 de noviembre.

Junto a la velocidad el otro carácter de los vientos es su dirección. La rosa anual de todos los registros del año 2001 pone de manifiesto una gran distribución de direcciones. Frente a un mayor desequilibrio direccional de los sistemas anteriores de lecturas, los registros en continuo del anemocinemógrafo, permite observar una rosa real de los vientos mucho más equilibrada. Con todo, la mayor frecuencia anual parece corresponder a los vientos marítimos, del sector NE a E. Ello sin menoscabo de que el viento del W ha tenido a lo largo del año un ligero predominio sobre los vientos del E. La causa de ello ha sido la constancia de los flujos de poniente a lo largo de la estación invernal, de notable calidez y bajas presiones.

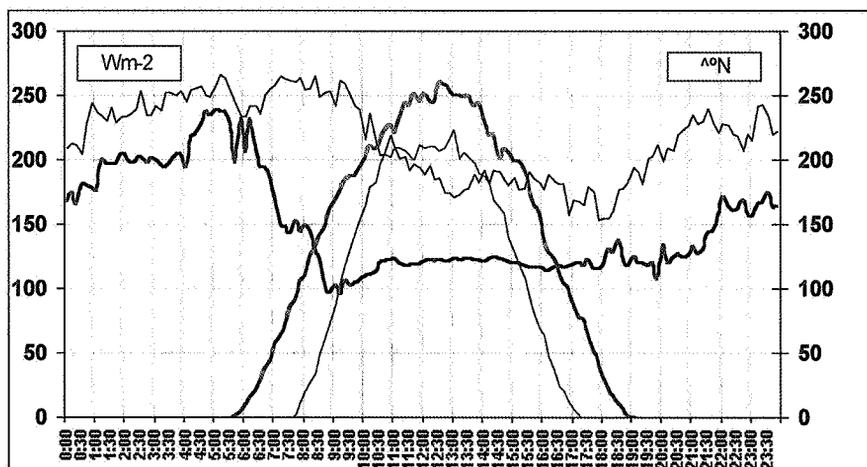


Figura 13. Regímenes diarios de la radiación solar y de la dirección del viento sobre la superficie del mar durante el mes de agosto (trazo grueso) y el mes de enero (trazo fino).

Ello viene a destacar el marcado carácter estacional de la circulación aérea local. El predominio de los vientos marítimos es muy acusado durante el período estival, mientras que durante el invierno los vientos del sector oeste o continental soplan con mayor frecuencia. Esta fuerte alternancia estacional pone de manifiesto la influencia decisiva del mecanismo de las brisas surgido de la diferente respuesta térmica que las superficies terrestre y marina ofrecen a la radiación solar. Tan sólo en condiciones de un fuerte gradiente barométrico superficial, superior a 3 hPa/100 Km, se anulan estas circulaciones cerradas o brisas. En las condiciones atmosféricas habituales,

el mecanismo de la brisa se superpone a la circulación sinóptica. Estos mecanismos se dejan sentir de modo bastante rápido tan pronto como las diferencias térmicas se insinúan en la interfase tierra-mar. En el litoral mediterráneo este tirón se experimenta pocos instantes después del comienzo de la radiación solar que con valores de 75-100 W/m² ya induce respuesta (figura 13).

Todo ello queda bien reflejado en las distintas rosas de los vientos mensuales. En ellas es posible observar el marcado régimen estacional que tanto en fuerza como en dirección experimenta la circulación aérea de la zona marítima de Castellón. Entre el verano y el invierno parece establecerse un giro sectorial, anticiclónico, del primer al tercer y cuarto cuadrante.

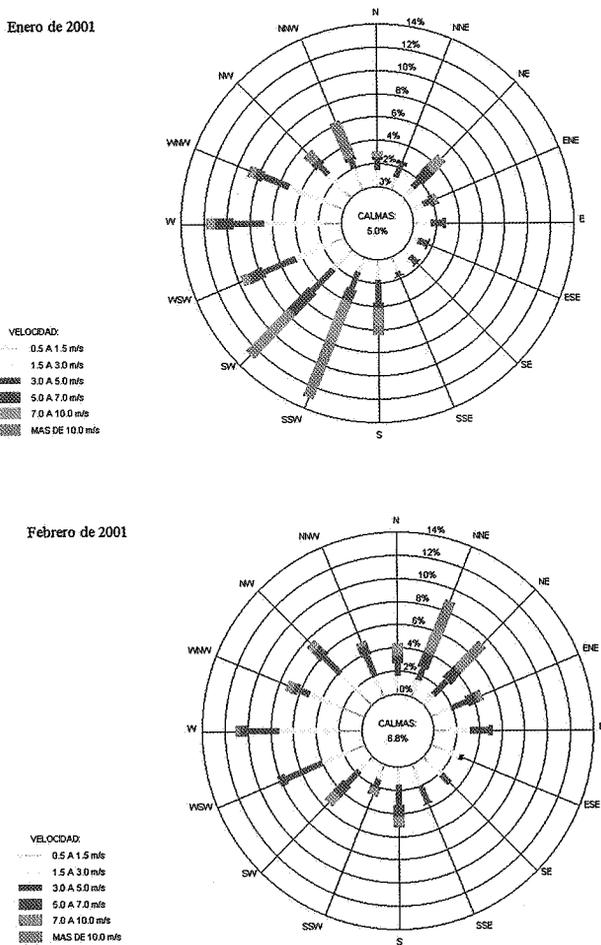
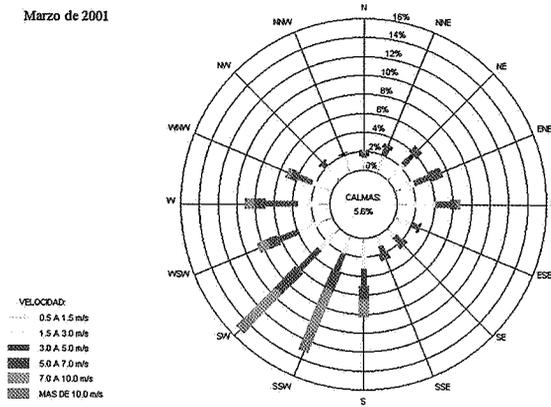
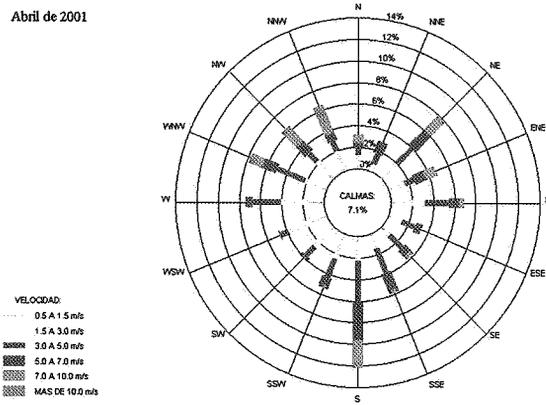


Figura 14. Rosa de los vientos de los meses de enero y febrero.

Marzo de 2001



Abril de 2001



Mayo de 2001

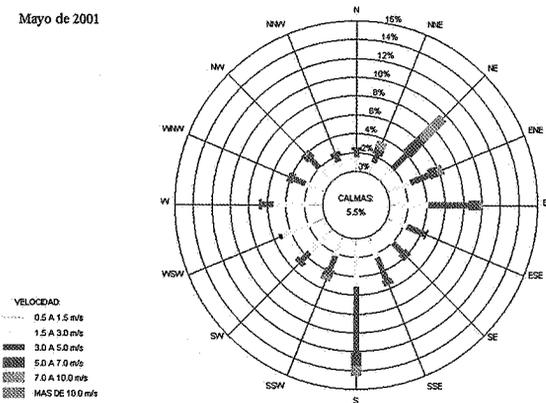
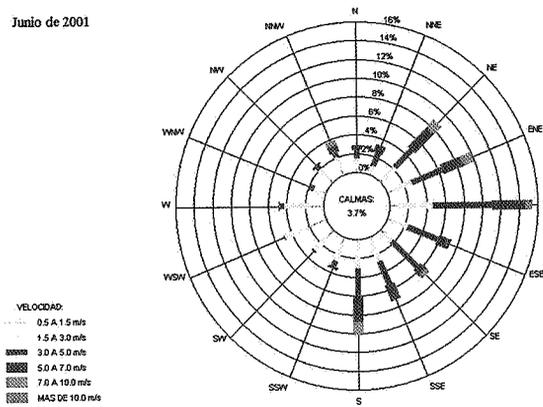
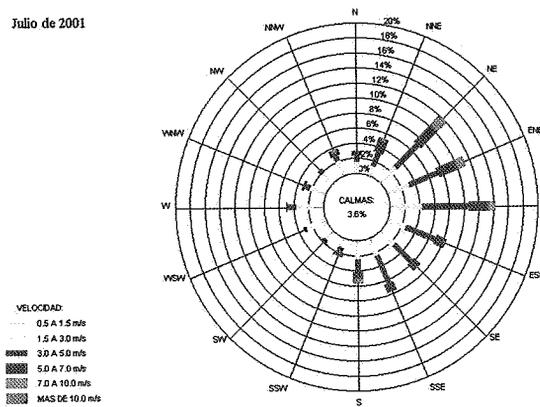


Figura 15. Rosa de los vientos de los meses de marzo abril y mayo.

Junio de 2001



Julio de 2001



Agosto de 2001

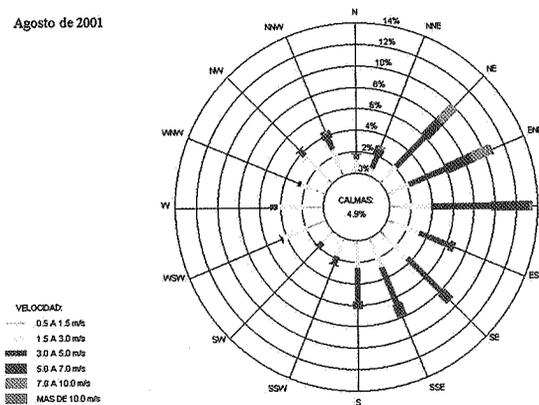
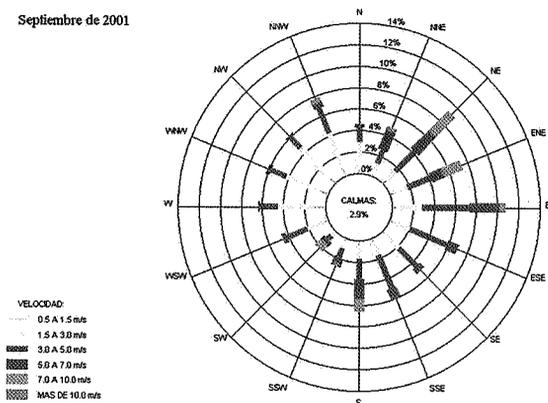
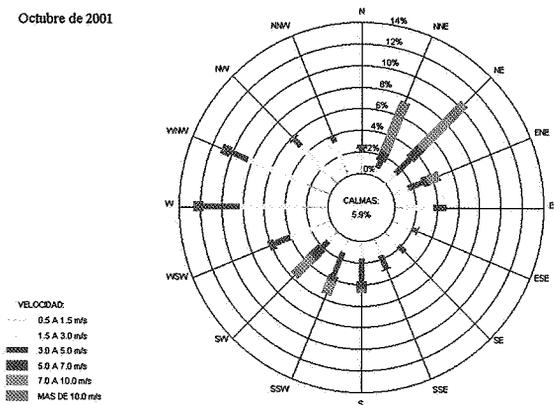


Figura 16. Rosa de los vientos de los meses de junio, julio y agosto.

Septiembre de 2001



Octubre de 2001



Noviembre de 2001

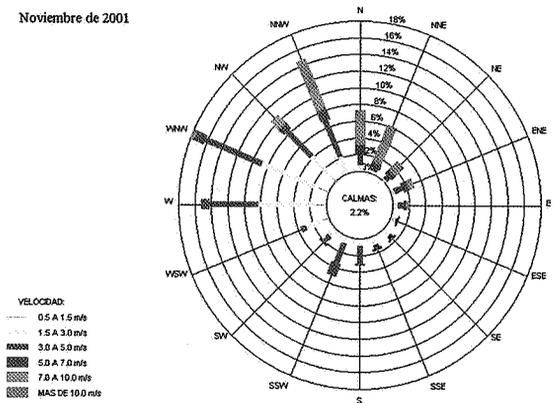


Figura 17. Rosa de los vientos de los meses de septiembre, octubre y noviembre.

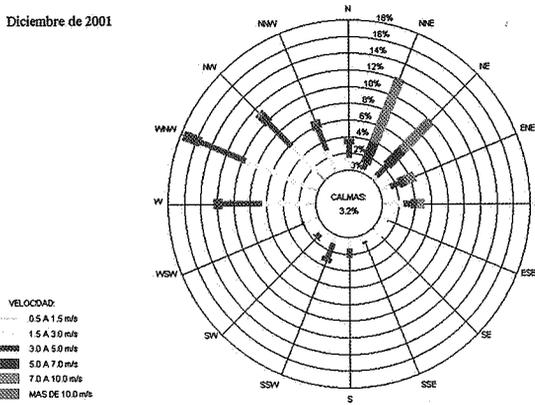


Figura 18. Rosa de los vientos del mes de diciembre.

LAS PRECIPITACIONES

Los registros obtenidos durante el año 2001, han totalizado un valor de 455 litros por metro cuadrado. Este valor es algo superior a las precipitaciones normales de la zona. Sin embargo, en su régimen anual ha mostrado algunas irregularidades con respecto al régimen típico (figura 19). El rasgo más acusado ha sido la notable sequedad que ha cubierto la mayor parte del año. Hasta el mes de septiembre tan solo se habían registrado el 25 % del total de las precipitaciones anuales. A partir del mes de septiembre y hasta noviembre se totaliza el 70 % del total anual, con un máximo en el mes de noviembre.

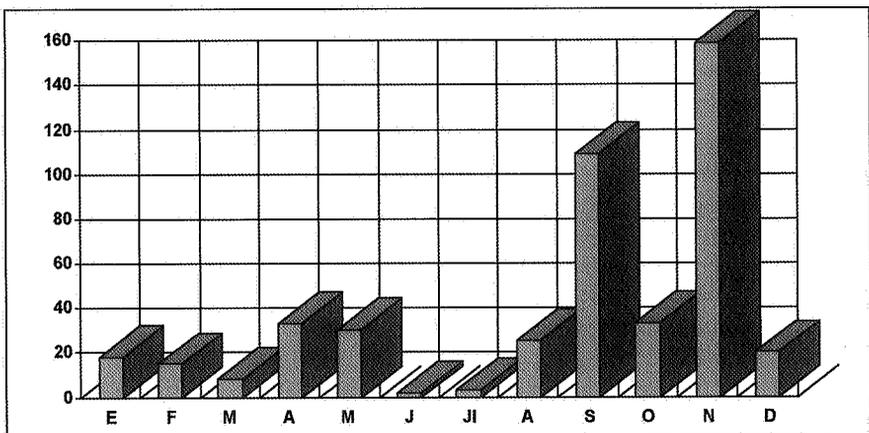


Figura 19. Régimen de las precipitaciones durante el año 2001.

BIBLIOGRAFÍA

BARRY, R. G. Y CHORLEY, R.J. (1972). «*Atmósfera, tiempo y clima*», Omega, Barcelona, 395 pp.

INM, (1983). «*Atlas climático de España*», Madrid, 45 láminas.

QUEREDASALA, J. Y MONTON CHIVA, E. (1994). «*Los vientos de superficie en el litoral de Castellón*», Ed. Caja Rural Credicoop, Castellón, 47 pp.

ÁNGELES SIN ALAS: LA CONSTITUCIÓN DEL TOCADOR EN LA MUJER BURGUESA DE LA VALENCIA DEL SIGLO XIX.

Dora Pérez Abril y José Antonio Vila Crespo
UNED

La prensa femenina durante la época isabelina,¹ escrita o no por mujeres, tiene por objetivo un lenguaje moralizador al servicio de la burguesía políticamente más moderada y que accede al poder en 1834. Este discurso tiene la necesidad de instruir a un público lector, en este caso la mujer burguesa, en una sociedad novedosa, la que nace del derrumbamiento del Antiguo Régimen. Una sociedad liberal, de clases, que se está construyendo y que, en su consolidación, desea colocar a cada cual en un nuevo lugar. El cambio de mentalidad es complejo y apasionante. Una clase media² que aún se sigue identificando con muchos valores del Antiguo Régimen, una modernización incompleta al compararla con países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, la presencia del neocatolicismo hispánico que, sin embargo, no podrá impedir la progresiva mutación de la prensa en mercancía. En este proceso proteico cristalizan las paradojas, entre ellas la fabricación del mito moderno de la mujer como ángel al mismo tiempo que se va dimensionando la existencia -aún deformada por la óptica isabelina- de la mujer como en ninguna época anterior se había perfilado. y éste será un punto sin retorno en cuanto a la presencia de la mujer en la sociedad.

Nos situamos con este estudio en los inicios discursivos de la prensa femenina a través de *La Psiquis* (1840) y *Silvina* (1857). Cuando la revista es para la mujer preferentemente (no únicamente)³ y pero sin ser partícipe en la producción. En *Silvina* (1857) las firmas son masculinas, las femeninas se velan con siglas o un sencillo nombre de pila, por lo que la autoría está sumida en la más completa ambigüedad. En *La Psiquis* ni siquiera aparece esta eventualidad. Lo que se da en ambas es una coincidencia temática, casi machacona, de sus repertorios. Moda y literatura por un lado y a renglón seguido, normativización minuciosa de un deber ser de la mujer que responde a los patrones teóricos de la prensa femenina de la época. La moda, lo

1. Tomando este concepto en un sentido laxo, es decir, abarcando desde la Regencia de María Cristina hasta la Revolución de 1868.
2. "La aceptación moderna de la voz burgués y sus derivados se incorporan a la lengua española en el Sexenio revolucionario a través de la prensa obrera de la época, que lo toma a su vez del vocabulario social del movimiento obrero europeo". FUENTES, J.F., "Clase media y burguesía en la España liberal (1808-1874): Ensayo de conceptualización", *Historia social*, 17 (1993), p.56.
3. Un artículo sobre la pintura de Rafael Montesinos está dedicado a don Antonio Aparici y Guijarro, otro lo está a Enrique Maupoey y a Constantino Mas. A Cirilo Amorós también se le dedica un artículo, "La carcajada"; todos ellos en *Silvina*. Estas dedicatorias expresan la seguridad de que algunos de los lectores no son mujeres.

fashionable, en el argot del momento, debe ser inherente a la esencialidad femenina: toda belleza, toda dulzura y una incapacidad para la acción social y no digamos política, aunque aquí también observaremos una majestuosa paradoja. Cualquier operatividad pasará por el ámbito doméstico y familiar mostrando el verdadero patrimonio de la mujer-ángel: el hogar, los hijos y el marido. Hay que educar a la mujer para que, a su vez, eduque, sea transmisora y guardiana de los valores que configuran la nueva, ávida y pacata, sociedad liberal. ¿Qué papel, pues, va a ocupar la mujer en la sociedad de clases? Fuera de la restricción doméstico-familiar sólo le resta convertirse en “cosa bella”, en objeto de ostentación del hombre que la lucirá como broche de su triunfo social, o en objeto de sí misma en la carrera hacia su fin más laicamente santo: el matrimonio. Desde el nuevo santuario del tocador, hasta la gobernación de la casa, este trabajo pretende repasar los aspectos de la mujer burguesa de la época isabelina y la conformación de su imagen a través de los textos de ambas publicaciones con su diversidad, no azarosa, de tonos: humorístico, circunspecto, frívolo y, muy a menudo, didáctico.

Un siglo y medio después de aparecer *La Psiquis*, Concha Fagoaga y Petra M^a Secanella⁴ exponían en las conclusiones de su estudio *Umbral de presencia de las mujeres en la prensa española* para el Instituto de la Mujer, que “las expectativas que están ofreciendo los medios al describir y evaluar actividades de la mujer son distorsionadas. En efecto, cara a los receptores, el diario presenta un mundo de imágenes masculinas, reafirmando que los periódicos están hechos por varones para varones”, lo que *mutatis mutandi* es un excelente punto para reflexionar.

AMBIVALENCIA POLÍTICA DE LA BURGUESÍA

La burguesía es la clase social que se configura y adquiere un papel protagonista en el siglo XIX. No es un bloque compacto y homogéneo, por ello necesitará de formas externas de representación para producir una identificación entre los miembros de esta clase y una diferenciación con respecto a las demás, en particular hacia las clases populares. La burguesía siente que el rígido marco del Antiguo Régimen la encorseta en su desarrollo, por lo que luchará por su abolición y por la creación de un espacio de libertad en el que poder desarrollar sus principios liberales. Piedra angular de éstos será el reconocimiento de la igualdad entre los hombres; el individuo debe dejar de ser vasallo para pasar a ser ciudadano de la Nación. Contrarios al privilegio jurídico, uno de los puntos clave en la configuración del nuevo orden social será la plasmación legal de la igualdad ante la ley, junto con la soberanía nacional. Estos principios teóricos serán depurados en la praxis.

4. Petra Secanella es profesora titular de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona y Concha Fagoaga es profesora de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

Todos los ciudadanos tendrán derechos civiles, pero sólo unos pocos accederán a los derechos políticos que vienen a designar quiénes pueden votar y elegir a sus representantes. El derecho al voto se reservará a un reducido grupo con un determinado nivel de renta y una especificidad intelectual. Comienzan a aparecer las primeras contradicciones en el grupo que lucha por la eliminación de los privilegios jurídicos: a la hora de la articulación política el Estado liberal establecerá nuevos privilegios, basados ahora en la riqueza y en las capacidades.

En la Constitución de 1812 se fija el principio de soberanía nacional, y haciendo uso de ella los ciudadanos, a través de sus representantes, deciden cómo han de organizarse políticamente. El Estado-nación representará el interés común frente a los intereses particulares. En las Cortes Constituyentes de 1836-1837 se suscita el debate en torno al sistema electoral. Algunos diputados propondrán el voto directo -que será aprobado- frente a los que defenderán el indirecto. Las argumentaciones nos permiten comprender el significado de uno y otro sistema. El voto directo es sinónimo de sufragio censitario mientras que el indirecto -a la manera de Cádiz- garantiza niveles democráticos de participación en las elecciones a Ayuntamientos.

El 26 de diciembre de 1836 se discute la base 4a de reforma de la Constitución de 1812: "Los Diputados a Cortes se elegirán por el método directo [...]". Para el diputado Sosa, ésta sería la mejor siempre que no se privara a ningún ciudadano del derecho de voto: "Yo no quisiera que las ideas de los doctrinarios, que son sumamente restrictivas, pues solo quieren que disfrute de los derechos constitucionales un círculo pequeño, una sola clase de ciudadanos; al contrario, yo quiero que todas las clases los disfruten". Añade que si todos son iguales en llevar las cargas impositivas, deben serlo también a la hora de disfrutar de sus derechos. Argüelles, partidario de la elección directa, rebate la indirecta aludiendo a la influencia negativa que los curas ejercerían sobre los feligreses, "¿No votarán conforme a los deseos del cura?" Sostiene que a mayor grado de elección las influencias serán mayores, presiones de autoridades locales, entre otras. Los electores deben reunir las siguientes cualidades: capacidad de elegir, buena inteligencia, o sea, seguridad que se hará un buen uso del voto. Para Falero, el sistema indirecto es el apropiado, pues se aproxima al sufragio universal que es el que marca la libertad de los pueblos.⁵

En el "viejo orden" el monarca absoluto concentraba los poderes en su persona; ahora el poder del rey estará restringido por el parlamento pues éste es la expresión de la soberanía nacional. Si bien en los primeros momentos revolucionarios el rey ejerce un mero papel simbólico como cabeza del Estado, sin ningún poder ejecutivo y mucho menos legislativo, pronto se le va a conceder la facultad del veto absoluto ante las propuestas

5. Diario de Sesiones de Cortes Constituyentes de 1836-1837, 26 de diciembre de 1836.

de ley presentadas por las Cortes Constituyentes de 1836-1837. Esto supone que la voluntad de un solo hombre anula la de la mayoría.

El 19 de diciembre de 1837 se discute la base tercera de la reforma de la Constitución de 1812: "Corresponde al Rey. Primero: La sanción de las leyes". Algunos diputados van a protestar: "Si no claudica el principio de que la Nación no es para el Rey, sino el Rey para la Nación, no se puede establecer el veto absoluto sin atacar la libertad misma y la soberanía nacional". Castro, a favor del veto real argumenta: "Dicho poder Real debe considerarse como un padre de familia que está siempre alerta para templar escisiones, vicios y desavenencias entre sus hijos, del mismo modo que hace el Gobierno patriarcal respecto de los suyos".⁶

La burguesía es contraria a los privilegios y aboga por la igualdad y la libertad, tras su toma del poder crea nuevos privilegios, refuerza el poder real y evita a toda costa la revolución social. Con las clases populares alejadas del gobierno, la burguesía legislará en su propio beneficio.

Con la libertad de prensa, que se aprueba en el artículo 10 del Decreto de 10 de noviembre de 1810, se va a consagrar uno de los principios básicos del liberalismo. La prensa entendida como un vehículo formador de la opinión pública, deviene el principal instrumento propagandístico⁷. La burguesía utilizará la prensa en su revolución por la necesidad, como clase que pretende consolidarse en el poder, de eliminar la influencia ideológica que el Antiguo Régimen ejerce a través del púlpito y la enseñanza. En términos gramscianos, la prensa se convierte en vivero de 'intelectuales orgánicos' de la burguesía. Al mismo tiempo, se va produciendo la fragmentación del grupo liberal revolucionario en la medida en que van apareciendo disparidades sobre el modelo y alcance de la revolución. La libertad de imprenta, sin censura previa, se convierte en el campo de batalla entre progresistas -a favor- y moderados -en contra-. Los moderados tan pronto acceden al poder establecen barreras a la libertad de prensa mediante figuras como la del editor-responsable y mecanismos como la fianza previa para los periódicos políticos. El principio liberal de la libertad de imprenta, de la propagación de la misma como forma de ampliar su base social, va quedando olvidado cuando se trata de perpetuarse en el gobierno. En este proceso es fundamental disponer de diarios propios y evitar los que manifiestan opiniones contrarias. Una prensa, además, limitada a un reducido grupo de la población, cuyo discurso contrasta con los elevados índices de analfabetismo existente entre las clases populares, que sólo pueden acceder a ella mediante la transmisión oral, es decir, su lectura en cafés y plazas públicas. De otro lado, la pequeña burguesía se ve marginada del gobierno y utiliza los periódicos como vehículo de denuncia ante la incapacidad de la

6. DSC, 19 de diciembre de 1836.

7. LAGUNA PLATERO, A., "La génesis de la conciencia republicana en la Valencia del Ochocientos: Satanás", *República y republicanos en España*, Siglo XXI, Madrid, 1997.

burguesía gobernante, tanto moderada como progresista, de completar la revolución. Sus denuncias son clarificadoras: “la vida política es una gran farsa que encubre la rapiña, el reparto del pastel de quienes se dicen padres de la patria”.⁸

Las transformaciones económicas, políticas y jurídicas serán pues, protagonizadas por una burguesía que dirige el proceso y resulta beneficiaria del mismo. En el caso español⁹ se establece una periodización del proceso revolucionario burgués que comprendería de 1808 a 1874. Los enemigos a combatir en 1808 están perfilados: el francés y el Antiguo Régimen. Durante esos momentos el pueblo se levanta en armas, empieza la revolución, y la burguesía comienza a derribar los pilares sustentadores del “viejo orden” con la revolución jurídica que se lleva a cabo en Cádiz.¹⁰ Durante este periodo, burguesía y clases populares forman un bloque compacto y la concesión de los primeros a los segundos será la Constitución de 1812. Ésta contiene aspectos claramente democráticos que veremos desaparecer cuando la alianza coyuntural se volatilice, es decir, cuando la burguesía se haya consolidado en el poder y los enemigos a combatir sean precisamente esas clases populares que tanto ayudaron a la construcción del Estado liberal.

¿Hay coherencia entre los principios que la burguesía defendió y lo que políticamente se articula? El sentido reside en ver el interés de un grupo que utiliza a los otros para la consecución de sus objetivos, pero que una vez son alcanzados, lucharán por sus intereses de clase y por evitar que el poder no se les escape y vaya a parar a otra clase que le dispute la hegemonía. Esta misma dicotomía se plasmará en el modo de entender el papel de la mujer burguesa dentro de la familia, de la sociedad y del Estado.

LA PSIQUIS: ESPÍRITU MATERNAL DE TRANSMISIÓN MORAL

La Psiquis, Periódico del Bello Sexo, es un periódico semanal que surge en Valencia y cuyo primer número sale a la luz el 2 de marzo de 1840, teniendo constancia de que se publicó al menos durante seis meses consecutivos, hasta el 4 de septiembre de 1840, según referencia del propio periódico.¹¹ Sus redactores nos cuentan que cumple el objetivo de llenar un espacio hasta entonces desierto, el de la prensa femenina. Dicha publicación

8. VALLS, Joan F., en *Prensa y burguesía en el XIX español*, Anthropos, Barcelona, 1988, p.137, cita a BOZAL, V., en *La Ilustración Gráfica del siglo XIX*, Madrid, 1979.

9. Estudio preliminar de SEBASTIÁN, E./PIQUERAS, J.A., *El taller y la escuela en la Valencia del siglo XIX*, Ayuntamiento de Valencia, 1983, pp. 11-30.

10. CHUST CALERO, M., *La cuestión nacional americana en las Cortes de Cádiz*, Fundación Instituto Historia social, Valencia, 1999.

11. La venta se realizaba mediante suscripción, al precio de 6 reales de vellón al mes para Valencia y provincia y 24 por trimestre en el caso de otras provincias “franco de porte”. Su edición fue semanal y el precio de 3 y 2 reales de vellón, alternativamente. La diferencia de datos con respecto al libro de Inmaculada Jiménez Morell, *La prensa femenina en España*, se debe a que la autora tuvo acceso a un solo ejemplar conservado en la BNM.

estará dedicada a la mujer, "con el fin de instruirla y entretenerla". El periódico tendrá por clientas a las féminas de la burguesía valenciana, que mediante suscripción "sólo hecha por señoras o en nombre de ellas" lo podrán adquirir al precio de 6 reales de vellón al mes. Como reclamo publicitario se menciona que la publicación tiene el honor de contar entre sus suscriptoras con la Reina Gobernadora María Cristina.

El periódico está dividido en cuatro secciones: Educación, Historia, Tocador y Variedades. Está emparentado con la otra publicación señera de la época, el "*Diario Mercantil de Valencia*", voz de la burguesía progresista en la capital. Ambas publicaciones se editaron en la misma imprenta y en las portadas de determinados números de dicho diario se fueron reseñando advertencias de las sucesivas apariciones de este periódico femenino. El apartado de Educación nos muestra claramente la misión del periódico. Se trata de un adoctrinamiento moral cuyo fin es formar "buenas hijas, esposas amables y madres respetables de familia". La sección de Historia reproducirá biografías de mujeres célebres u obras escritas por mujeres. Importancia tendrá la de Tocador, al que denominan "el santuario del bello sexo", pues la belleza es considerada como el principal patrimonio de la mujer. Allí se recomiendan cosméticos que embellecen los rostros, se muestra la moda de París y Valencia, se dan consejos sobre perfumes embriagadores, y se revelan todos los misterios de la belleza y la coquetería. En cuanto a la de Variedades, junto con reseñas de espectáculos teatrales o el evento operístico oportuno, se hará referencia a consejos para la economía doméstica.

El nombre de *La Psiquis* responde a lo que se considera la esencia femenina, el ser de la mujer. Psiquis, en la mitología griega, es la personificación del alma. Los redactores justifican la elección al entender que la mujer es el alma de la sociedad, el espíritu que embellece la existencia del hombre. La mujer será la portadora y la trasmisora de la virtud, el descanso de las fatigas del hombre. La representación iconográfica de Psiquis es una mariposa o una joven con alas; será una mariposa la que orne la portada del periódico.¹² Pero ese significativo encierra otro significado, pues con ese nombre es conocido un modelo de tocador de moda en París. Psiquis evoca algo trascendental y algo terrenal. Contradicción que observaremos a lo largo de toda la publicación pues, al mismo tiempo que se pretende recluir a la mujer al ámbito de lo privado y considerarla no apta para las tareas de gobierno, se trata de justificar y legitimar la existencia histórica de mujeres gobernantas. Las alusiones serán a reinas extranjeras, pero subyace una idea que se pretende reforzar a través de la mención reiterada de una suscriptora de excepción: la Reina Gobernadora María Cristina.

12. Existen al menos dos revistas con el título de *La Mariposa* (1839 y 1866). En 1844 se publica *El Tocador*. Según los registros de identificación en *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*. JIMÉNEZ MORELL, I., Madrid, 1992.

De la educación de la mujer, aparece incluida dentro de un apartado denominado “filosófico”. Se nos dice que los hombres hacen las leyes, constituyen el aparato jurídico normativo, y las mujeres forman las costumbres, los hábitos. La división del mundo en dos esferas, pública y privada, en donde la primera es el ámbito de la producción y de la actividad racional, y la segunda el de la reproducción, la moral y la educación. Dice el periódico que con su guía pretende situar a la mujer en el lugar en la que la naturaleza “la ha colocado”. Resalta continuamente que no son *saintsimonianos*, pues, al contrario que éstos, no contemplan la posibilidad de extraer a la mujer de los negocios domésticos para trasladarla al manejo de los públicos y su intervención en los asuntos de Estado. Se trata de mostrar cuál es el puesto de la mujer en la organización social, si bien son conscientes de que a lo largo de la Historia ha habido casos de mujeres que demuestran su aptitud en la dirección de la maquinaria de gobierno. El ejemplo más próximo aflora “sólo necesitamos levantar los ojos para designar al ángel que en figura de mujer tiene en sus manos el destino de España”. En *Silvina* será la sección fija llamada “correspondencia” la encargada de “educar” a través de una relación epistolar entre dos amigas que va más allá de un mero intercambio de cartas. Adela, recién casada, y desde su nueva casa en el campo, adoctrinará a su amiga Herminia en las bondades del matrimonio y en el provecho de una vida apacible y virtuosa. Ésta, desde la ciudad, proporcionará a su amiga todo un panorama de actualidad: fiestas, bailes y reuniones, una auténtica crónica de sociedad festoneada de espléndidas descripciones del vestuario de moda.

“[...] el matrimonio es ún todo perfecto compuesto de dos partes, de las cuales la mayor se llama hombre y mujer la segunda. La parte mayor puede obrar con independencia de la menor, esta es difícil que obre sin aquella. Acuérdate del dicho de una mujer célebre: el matrimonio es un grave y religioso sacrificio que la mujer hace al hombre de su libertad, de sus inclinaciones y de su propia voluntat [...]”

No es sólo que la mujer no se halle en plano de igualdad ante la ley, lo que se pretende es más profundo: que se interprete como ley natural, como fórmula apriorística a cualquier norma. El fin del Antiguo Régimen había supuesto el fin de la esclavitud pero nacía la clase social. También la clase de género. No se cifra la felicidad de la mujer en el conocimiento, la prosperidad o el patrimonio, sino en el matrimonio. Aquí es Adela la que afirma: “[...]tengo la convicción de ser amada: ¿Qué más necesita una mujer para ser feliz?”. Cuando esta mujer feliz tenga hijos, éstos podrán observar una velada familiar y esponjarse con los diferentes roles sexuales, tal y como describe la protagonista: “[...] la velada se pasa agradablemente. Ricardo lee en voz alta alguna

novela de Karr¹³ u otro libro entretenido; yo empleo el tiempo bordando ú en alguna otra labor [...]"

¿Cuál es el lugar que la mujer debe ocupar en la sociedad? El hombre durante el absolutismo era considerado un esclavo, pero la esclavitud continúa para la mujer, dependiente y sometida a aquel. El papel de la publicación será el de dignificarla, que sin emanciparse deje al menos de esclavizarse y se convierta en la fiel compañera del hombre. Pretenderán enmarcarla en un contexto privado y se ocuparán de otorgarle toda una serie de preceptos que concedan un valor a su actitud educadora. Ellas estarán valoradas siempre y cuando sean virtuosas. La virtud dentro del ámbito familiar pertenece a la mujer, pero siempre según los dictados del hombre.

La Psiquis va a publicar relatos escritos por mujeres, pero en su línea de no producir en la mujer sentimientos de orgullo y vanidad, menosprecian la narración calificándola de "obrita" y evitan el riesgo de adulación a la autora, que no citan, al publicar la obra póstumamente. El día 10 de abril de 1840, en la sección de anuncios, se publica: "Emilia y Clara ó efectos de una buena educación. Esta *obrita* ha sido escrita por una mujer que, por estar muerta, se puede elogiar sin peligro de caer en la adulación". Nada más lejos de los propósitos del periódico que despertar en la mujer sentimientos de orgullo e independencia. La virtud debe ser su principal don. Debe formar hombres honrados y buenos ciudadanos. De madres coquetas, orgullosas e insensatas surgen hombres como Voltaire o Byron. De madres austeras, de espíritus elevados, hijos como Corneille y Lamartine. "Las pasiones de nuestra madre se han convertido en naturaleza propia".¹⁴

Una de las pocas veces que una mujer firma, aunque con siglas, un artículo en *Silvina* (Ana M^a R. y T.) es en "Tres cuadros del Museo del matrimonio". Los tres cuadros corresponden a tres edades y a tres roles: novia, madre y abuela. Los papeles adjudicados son: ser pasivo y ser reproductor. El tono didáctico no pretende ser tan brutal como nuestra conclusión, al contrario, se adorna de una fatuidad poética que edulcora y facilita su administración: "[...] ella, tímida doncella, pudorosa virgen, tiembla de amor, de rubor y de felicidad". Ahora aparece el gran momento de la mujer como madre. Madre-amorosa, madre-guardiana, madre que es bella -dice- en función de su maternidad. Otro camino (la falta de hijos o la soltería), para la mujer, exceptuando la muy honrosa profesión religiosa, es condenado a la burla o a la conmisericordia social. Finalmente, ya paridos, ya criados, y educados los hijos e hijas, la mujer vuelve a su estado pasivo junto a su esposo: "[...] Ancianos esposos, descansad ya de las fatigas de la vida; reposad antes de bajar al sepulcro[...]"

13. Juan Bautista Alfonso Kan (1808-1890). Escritor francés que publicó novelas románticas y "ricas así como pequeños volúmenes mensuales con gran alarde observador y satírico.

14. *La Psiquis*, nº 8, 24 de abril de 1840.

La mujer es considerada como el centro de la virtud y la moralidad. Ella es la transmisora de moralidad en la familia en cuanto que madre. La función materna se revaloriza pues ella es la que inculca en los hijos una identidad, es decir, una determinada cultura, conducta y, por tanto, una manera de ser. En la medida en que siembre en sus hijos esas virtudes está garantizada la cantera de buenos ciudadanos que revierten al Estado, y ello creando un espacio de armonía y bienestar general. El interés particular en beneficio del interés general. Esta ideología intenta fundamentar el papel de la mujer, dentro del estricto marco de la institución familiar. Ésta es entendida como el lugar de transmisión de ideas morales, de las que las mujeres son guardianas, que garantizan a su vez, el funcionamiento de la sociedad en general.¹⁵ El 24 de abril de 1840, *La Psiquis* publica “Del verdadero ayo de los niños”, un texto didáctico en el que enfatiza cuál debe ser el principal instructor de un niño:

“Próvida la naturaleza nos confía el amor de una joven madre, a sus caricias [...]. La voz de la mujer, dulce ya de suyo, se endulza más para la infancia; [...] todo cuanto solícita nos lo prodiga en la primera edad: el seno de una madre para descansar, su dulce mirada para guiamos, su ternura para instruimos. [...] La virtud no solo se enseña, sino que se inspira, y en esto consiste principalmente el talento de la mujer. Si el ayo puede bajarse hasta su discípulo sin esfuerzo alguno; si forma un corazón religioso, un hombre honrado, un buen ciudadano, nada le queda que hacer, ¿Y qué cosa hay en esta misión de que no sea capaz la mujer? ¿Quién mejor a una madre puede enseñamos á preferir el honor á la fortuna? [...]”

El 1 de mayo de 1841 aparece “Influencia de las mujeres en la sociedad”, donde nos hablan de las mujeres griegas en la Antigüedad. Denuncian que los griegos jamás cuidaron mucho de la educación de sus mujeres. Un pueblo tan instruido y culto, se complacía en dejar vegetar a sus mujeres en la más completa ignorancia. No obstante, hubo casos de excelentes maestras, como Aspasia, instructora de Pericles, así como las matronas lacedemonias que pasaron a la posteridad por haber amamantado a los más famosos legisladores. Aquí encontramos un rasgo importante a resaltar: una mujer puede ser una buena maestra si está educada adecuadamente. Así transmitirá a su pupilo todo su saber, pero además se considera que las buenas costumbres pueden ser transmitidas por la lactancia.

Las publicaciones intentan educar a las damas, instruir las al tiempo que las deleitan, así las van guiando por el camino del deber ser. Pero no

15. CAMPILLO IBORRA, N., en *Razón y Utopía en la Sociedad Industrial. Un estudio sobre Saint-Simon*, Col.lecció Obera, Universitat de Valencia, Valencia, 1992, p.166, comenta que para Saint-Simon las ideas morales son las únicas que pueden mantener al hombre en sociedad.

debemos olvidar que toda publicación surge además con el objetivo de satisfacer una demanda creada por un grupo. Así las mujeres burguesas valencianas interiorizan que es importante ser una buena madre, elegir bien a las nodrizas, pues de ello dependerá el que sus hijos sean hombres de bien. Esta revalorización del rol materno vendría dada por un proceso de formación de identidad, de la toma de conciencia de pertenencia a una clase que pretende una doble diferenciación: una por arriba que busca desmarcarse de la nobleza, vista como ociosa y disoluta y cuyas mujeres no se ocupaban de los hijos, abandonándolos despreocupadamente en manos de cuidadoras; y una segunda diferenciación, por abajo, de las clases populares cuyas extensas jornadas laborales posibilitan mínimos cuidados para los hijos. Estamos viendo cómo la burguesía desea un alejamiento del *modus vivendi* aristocrático, interpretado como símbolo de decadencia moral¹⁶. La mujer burguesa será la madre que transmite una identidad al hijo, es la portadora de moral, actuando de esta forma en la esfera privada en beneficio del interés general, del Estado liberal burgués.

EL NUEVO ALTAR DEL TOCADOR: MODA Y ORNAMENTO

La Psiquis, en la sección de Tocador, entendido éste como el "santuario del bello sexo", tratará de los medios de perfeccionar la belleza, de restaurar las arruinadas y de conservar las que brillan aún con esplendor. La belleza tiene algunos misterios que el periódico intentará desvelar, así va aleccionando a sus lectoras en la importancia del buen olor, que comporta una buena higiene y pasa a ser además un jerarquizador social.

Saint-Simon y su discípulo Comte sustituyeron la religión por una nueva moralidad, entendida como una nueva religión: "la religión de la humanidad". En el contexto de esta nueva moralidad, de esta nueva religión de la humanidad, la psiquis maternal o espiritual de la mujer encuentra un nuevo altar: el tocador. A través del proceso de secularización, aparece una nueva religión: la moral y la virtud "burguesas"; un modo de decirlo, siguiendo a Saint-Simon, es que "hay que pasar de la moral celeste a la moral terrestre". En este nuevo concepto de moralidad Comte da un papel relevante a la mujer como condensadora moral, a ella se debe la preparación moral del hijo. Son "Las sacerdotisas de la humanidad"¹⁷. Por tanto, en el caso de las mujeres, se puede decir que al altar de santos y vírgenes le sustituye, paso a paso, el altar del tocador. Sin duda todo esto, plasmado en un papel, parecería un tanto irreverente a la burguesía isabelina, pero los hechos demuestran hasta donde se había llegado en el cambio de hábitos y costumbres sociales hacia la mitad del siglo XIX. La realidad es que en el espacio privado femenino el tocador había hecho su presencia, habría

16. SERNA, P.. "El Noble". en VOVELLE. M. y otros. *El Hombre de la Ilustración*. Alianza Editorial. Madrid, 1995. pp.43-91.

17. ARNAUD, Pierre, *Sociología de Comte*, Península, Barcelona, 1986.

compartido el ámbito con objetos propios de la devoción o de la oración, probablemente adquiridos a través de herencia familiar o posteriormente con la desamortización; pero, al cabo, el altar de santos y vírgenes cede en favor del tocador.

En la mujer burguesa sin embargo, la psiquis, su dimensión espiritual y transmisora de moralidad, no está separada del cuerpo. En el altar del tocador la mujer tendrá que transformar su moralidad y espiritualidad en un aura, en un reflejo que se encarna en el cuerpo. Así es como parece que la mujer ha de inspirar virtud, pues ha de mostrarse de tal manera que no sólo sea capaz de enseñar virtud, y puesto que se dice que no solo enseña sino que también inspira, ha de mostrarlo por medio de su vestimenta y perfumes, esto es, resaltar su feminidad. Una feminidad que será la de ser hija, madre y esposa. Se trata de concederle a la mujer la posibilidad de usar su cuerpo como reflejo de un alma. Es concederle también un reclamo, una vía para la expansión, una propiedad: su cuerpo. Pero este papel del tocador no tiene simplemente la inocente función de expandir el horizonte espiritual de la mujer burguesa. El cuerpo femenino se presenta como un objeto de ostentación de la riqueza, de esta forma el marido alardea de su posición y demuestra a los demás su Status social. Aquí pues, en el ámbito más puramente femenino, el de su recogimiento, el espacio tabú para el varón, el retrete donde decía Santa Teresa que escribía, también se da una transmutación de su sentido. Una secularización que gozará de la misma atmósfera de particularismo, de misterio, de sancta sanctorum que obtuvo antes, sólo que ahora esa mujer actúa con las herramientas que le proporciona (o que le impone) su tiempo histórico. Ya no será el misal, o el devocionario, o no serán únicamente los que destaquen en este espacio íntimo, sino los productos que las nuevas industrias les ofrecen y los modelos de una nueva cultura social: buen gusto, higiene, elegancia, pulcritud...

Vamos a ver el repertorio de intereses de Adela, la redactora epistolar de la "correspondencia" de *Silvina*: "Háblame de modas, de reuniones, de teatros, bailes y paseos". Herminia, su corresponsal, le relatará cumplidamente los acontecimientos sociales: desde el primer baile de la temporada a las reuniones (*soirees*, escribirá) pasando por la ópera, teatro o las secciones del Liceo. Pero donde la narradora es más prolija y detallada hasta lo minucioso es con los vestidos que las damas lucen en estos eventos. Aquí dejará a un lado el tono convencional y previsible para lanzar todo un río descriptivo y exacto que atrape a un público que podrá aceptar una oda tan lírica como vacía, pero nunca un torpe uso del vocabulario del atuendo. En definitiva, la actuación social de la mujer comienza en su ámbito más privado, más propio -el tocador- para componer una imagen que la una a su grupo social y la distinga del resto. Aunque en esto último cabrían algunas matizaciones porque una parte de esa burguesía tratará, con éxito, de asociarse a la aristocracia en la política, los negocios o a través de lazos matrimoniales.

Psiquis era el nombre con el que los franceses llamaban a un modelo de tocador de cuerpo entero, con forma oval, que eran los más *chics* en los retretes de las señoras.

No en vano, el tocador, es el núcleo del espacio femenino, su psiquis, su alma o su espíritu, su parte noble. De ahí el inquietante pero lógico juego de palabras de la revista que expresa el significado más altisonante y elevado en la presentación y escurre algunas páginas más adelante, como simpática anécdota, el significado más funcional o más prosaico.

En la presentación de *Silvina* se formula la pregunta “¿Qué es?”, para a continuación responderse: revista de modas (en primer lugar); crónica del mundo elegante, gacetilla de salones y teatros, etc. Por ello se elige un nombre *ad hoc*, “dulce, simpático y armonioso”. El vocabulario de la moda es indispensable para conseguir la diferenciación, como mojonos que señalan la esfera de clase. Un vestido blanco no estará recogido con ramilletes de pensamientos sino con *bouquets* de pensamientos. No es pereza o frivolidad, es la necesidad de imponer una frontera hacia el exterior, ante las clases populares. También encontramos en *La Psiquis* una relación de estos aspectos. Llegan modas de París para el “amable sexo”: gasas, crespones y pajas de arroz forman sombreros y capotas que hacen furor. Pero también hay modas de Valencia: abunda el casimir, los encajes, los terciopelos azul celeste o rosa, sombreros y mantillas de raso. Cabe notar que ahora ya no vienen las modas de tercera mano y como de rechazo de París a Madrid, y de Madrid a Valencia. Se informa de las últimas tendencias en trajes de casa, calle y sociedad. Incluso se refieren a joyas de “gusto antiguo” para el caso de pretender hacer una ostentación de la riqueza.

Este conjunto de elementos relacionados con la moda y el ornamento realzan la figura y la hermosura de la mujer, siendo esta última su patrimonio, un concepto por otra parte propio del liberalismo. Para este patrimonio de la mujer se asigna una patria que es la belleza, de esta manera, el varón se reserva para sí el ámbito de lo público y la discusión de las leyes, la realización de la Constitución. La mujer, sin embargo tendrá otro ámbito de realización de su personalidad. La mujer burguesa participará del nuevo vocabulario, con sus ritos y sus modas, para labrarse un estatus, una concepción social, un presente que desea tanto como empieza a añorar la aristocracia.

En el ámbito familiar, moda y ornamento contribuyen psicológicamente a clarificar los papeles, a pacificar y ordenar. Cada uno ocupará un lugar, y en el suyo la mujer irá interiorizando su dependencia-dominación. Su ejercicio de personalización, de exteriorización de su yo se tiene que hacer a partir de los otros y usará el ornamento para ello. La mujer es cuerpo y alma: un ángel que irradia belleza. Ya no es esclava, ahora tiene un papel dado, aunque subordinado al hombre, y va a recibir una educación ajustada a su destino: el ser hija, esposa, compañera y madre.

Esta distancia que otorga el ornamento y en general la moda, son parte del nuevo estilo de la mujer burguesa, de la clase burguesa, de este modo se produce una doble jerarquización social, por una parte quedan más allá los grupos pertenecientes a las clases populares, pero por otra parte se pueden proporcionar también distinciones y jerarquías internas a la propia burguesía. Encontramos pues, que el sentido del ornamento será poner de relieve la personalidad, acentuarla y distinguirla. El ornamento aumenta o amplía la personalidad en la medida en que se convierte en una irradiación de ella¹⁸. Pero también supone el desarrollo de una industria que descansará en las clases medias, especialmente la urbana: “he andado de tiendas con Sofía, y entre otra porción de chucherías, compramos en la perfumería de Tiffon violeta de los Alpes para el pañuelo”.¹⁹

CLASES SOCIALES: MODA y ESTILO DE VIDA

Volviendo a la moda, desde la perspectiva sociológica, para Simmel²⁰, desempeña dos funciones fundamentales: generar unión y separación al mismo tiempo. La moda produce de un lado, cohesión de grupo, uniformidad de un grupo caracterizado por ella, y por otro, separación y exclusión de los otros grupos. Ambas funciones se exigen mutuamente. La esencia y el sentido del ornamento consisten en dirigir los ojos de los otros hacia aquel que lo lleva, acentuando así su personalidad. El ornamento cumple esta función igualmente que crea una superioridad sobre los otros pero con una dependencia con respecto a ellos. En el deseo del hombre de agradar a los que le rodean se cumple la relación entre los individuos. En este proceso se busca un reconocimiento en los otros y un reconocimiento de uno mismo que viene de los otros.

Los periódicos nos enseñan que se va produciendo una diferenciación entre el vestido ordinario y el ornamentado al que se nombra como “traje de sociedad”. Este último agranda el ser de la persona de tal forma que llega a producirse una jerarquía social. Con la moda la burguesía se crea un estilo. La persona que lleva el ornamento se convierte en representante individual de esa clase social y esto le da fuerza y poder. Existe, pues, en la moda una doble función: distanciar y aproximar al mismo tiempo. Separa, al diferenciar a la burguesía del pueblo y aproxima, en la medida en que la primera va a necesitar del otro para obtener su reconocimiento. En esa relación escópica entre unos y otros habrá poder y menosprecio.

La última parte de *La Psiquis* se dedicará exclusivamente a anuncios y sólo se admitirán los que hagan referencia a aspectos relacionados con el objeto del periódico: apertura de una tienda, llegada de artículos de moda, funciones de teatro, conciertos, etc. Las señoras suscriptoras no pagarán

18. SIMMEL, G., Sociología 11, Ediciones 62/Diputació de Barcelona, Barcelona, 1988.pp.32-38.

19. *Silvina*. Artículo “Correspondencia”, pp. 109-1 11.

20. SIMMEL, G., *ibidem*.

por anunciarse mientras que las que no lo son deberán abonar tres cuartos por anuncio; esta cantidad se destinará íntegramente a la Casa de Beneficencia de la ciudad²¹. La moda se convierte en la nueva gramática que configura la identidad de las personas. Moda que a su vez genera un consumo y produce la agilización de la economía. El traje deviene instrumento de diferenciación social que consolida el sistema. Diferentes vestimentas según el sexo y la clase social y una estrategia de poder: el estilo (apariciencia) como autoafirmación.

Quienes no realizan una actividad remunerada en el espacio público, las mujeres burguesas, limitadas a la exhibición de sus vestidos y joyas, corren el riesgo de llenar ese vacío vital practicando un consumismo extremo.²² Contra este peligro, va surgiendo la imagen de buena gobernanta de la casa así como la dedicación femenina a obras pías. Los bailes, lugares de lucimiento de los “trajes de sociedad” se convierten en una excelente ocasión para exhibir alhajas, peinados, sedas; el hombre burgués exhibe su propiedad, su mujer, y ésta a su vez, engalanada para la ocasión muestra a los demás la posición económica familiar. Dichos eventos festivos cumplen además una función benéfica, pues en ocasiones los fondos recaudados serán destinados a obras de caridad. El 2 de marzo de 1840 *La Psiquis* anuncia celebraciones de bailes de máscaras: “En el elegante salón de La Merced se celebrará un baile cuya taquilla será destinada al alivio de los pobres prisioneros. Anímense nuestras lectoras a disfrutar de un desahogo”.²³

La caridad burguesa es una conducta moral de las clases acomodadas que, preocupadas por el desamparo “moral” de los trabajadores, se empeñan en inculcar en éstos unos sentimientos religiosos y éticos que los dignifiquen espiritualmente; mientras, al mismo tiempo, manifiestan una absoluta indiferencia hacia la situación material en la que el obrero desarrolla su vida. De este modo se produce una disociación en la moralidad de la clase dominante con respecto a las relaciones que establece con el resto de los grupos sociales. Estamos ante una forma de hipocresía: utilitarismo y caridad, siendo efecto esta última del temor de la burguesía a ver minados los cimientos del sistema que acaba de edificar, tanto por los que desean el retorno a un “antiguo régimen” como por quienes ponen sus miras en los

21. *La Psiquis* nº1, 2 de marzo de 1840.

22. SÁNCHEZ LLAMA, I. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Cátedra, Madrid, 2000.

23. Es muy llamativo que el salón elegante donde se recaudan fondos para aliviar (quizá se refiera a la mejora de sus condiciones de reclusión) a los pobres prisioneros se llame La Merced, pues era la orden de los mercedarios la que desde su fundación en 1212, en Barcelona, se dedicó al rescate de presos infieles. Es un curioso modo de secularización social por la que se mantiene una conexión lingüística con el pasado (Antiguo Régimen) y se transforma el rito esencialmente. La orden de la Merced, por otro lado, cedía la tutela de su misión a la ciudadanía, para dedicarse a otras tareas como la enseñanza o las misiones. Estos cambios se iniciaron en el siglo XVII y culminarán en el siglo XIX.

socialismos.²⁴ Así, por ejemplo, en *La Psiquis* del 12 de junio de 1840 aparece una invitación de la casa de Beneficencia de Valencia a las señoras lectoras:

“La caridad imploramos
Del bello sexo, seguros
De los sentimientos puros
Que sabemos le inspiramos.
Pobres somos, y esperamos
De la mujer bondadosa
Que siendo madre y esposa
Nos sabrá compadecer,
Al hacerle conocer
Nuestra suerte lastimosa.”

En este sentido en *Silvina* hay un artículo que aparece con el título de “Cuadros del Museo del Cristianismo”: “[...] los pintores cristianos saben unir los harapos del pobre y las galas del rico; por medio de dulces transiciones saben expresar la belleza de esos contrastes, que *no destruyen*, antes por el contrario aumentan la armonía y la unidad de pensamiento [...]”. Este canto a los buenos pensamientos derivará unas líneas después hacia la caridad para al final del texto saludar con gran autosatisfacción el estado de la situación política y social como la fórmula posible de máxima eficacia.

“[...] sublime religión, sublime filosofía,
sublime sistema social el que ha dicho:
al pobre: espera y ama.
Al rico: ama y espera”

La ideología subyacente intenta superar la división entre “pobres” y “ricos” mediante el uso de la religión. Al encajar ésta con el sistema social se produce un pretendido beneficio para ambos: La paz social. En “Pensamientos”, *Silvina*, se afirma que “La religión es el freno de la sociedad, sin el que volaría escapada á su disolución”. Excepto las últimas palabras la idea la firmaría un radical o un anarquista si volvemos a tomarla textualmente. Hay múltiples ejemplos de lo que podríamos llamar caridad sustitutiva por la que un abstracto amor fraternal debería solventar problemáticas concretas y acuciantes. Evidentemente la burguesía isabelina no aplicaba este concepto gaseoso e indefinido de amor a sus propios negocios que con seguridad emprendía con frío cálculo: “[...] y así se acercan mas á otras clases de la sociedad, y se fomenta el amor entre los hermanos; porque vosotras no lo dudéis, lectoras, los pobres y los niños, los felices y los

24. PIQUERAS ARENAS, J.A., *El taller y la escuela en la Valencia del siglo XIX*, Ayuntamiento de Valencia, 1983, pp.81-89.

desgraciados, los hombres y los niños somos todos hermanos[...]. Pero hay algo más que demuestra junto al temor a la subversión, la inoperante candidez de la acción previsora: “favoreced el Asilo de párvulos, porque cuando más hagáis por los hijos de los pobres, más haréis para la felicidad de vuestros hijos.”

LA “CONSTITUCIÓN” DEL TOCADOR

N. Elias,²⁵ cuando estudia el proceso de civilización, plantea que el Estado más fuerte es aquel que posee una mayor capacidad de pacificación, siendo su logro la eliminación de la violencia social. Para alcanzar este estadio es fundamental que se haya producido en el individuo un control de las emociones, es decir, un autocontrol que es interiorizado -psicologizado- por el sujeto. Este fenómeno de interiorización, y de formación de una identidad, adquiere gran relevancia en el ámbito familiar. La mujer, al ejercer el papel de transmisora de virtudes y costumbres, desempeña una función protagonista en ese proceso de civilización. Pero antes deberá controlar sus propias emociones y gestos. El Tocador es el espejo donde ensayará su contención gestual. Observamos en la mujer dos procesos: uno de abstracción e idealización en el que se le dice que “La Patria de la mujer es la belleza, ése es su más preciado patrimonio y el tocador su santuario”; y otro pragmático en el que se le asigna la economía doméstica, el gobierno de la casa. Es aquí donde la mujer va a crear costumbres y formar a buenos ciudadanos y hombres honrados. De esta forma vemos cómo se pasa de la esfera pública a la privada: buenos ciudadanos necesita el Estado para consolidar el sistema; estos buenos ciudadanos deberán tener una determinada moral, la burguesa; la mujer será la encargada de su formación. Nos encontramos ante una ‘Constitución del Tocador’ que pretende reglamentar los deberes de la mujer. Así pues, asistimos a un proceso de organización de lo privado, el espacio de los placeres y de los deseos, de la misma forma que se trató de organizar lo público.²⁶ El término Constitución no aparece como tal en *La Psiquis*, no obstante los deberes de ellas estarán presentados a modo de un articulado semejante a la estructura de una Constitución. Es importante señalar que este vocabulario liberal sirvió de título para otras publicaciones de la época. En 1841 aparece la revista *Gobierno representativo constitucional del bello sexo español*, que después pasaría a llamarse *Sesiones de /as Cortes femeninas* y, más tarde, *Sesión del Senado femenino español*. Son conceptos ligados a la Constitución política, creada por los hombres, que establecen un símil para las féminas. Creemos que se trata de un modo de divulgación del léxico propio del liberalismo. En esta ‘Constitución del Tocador’ la Patria no será España

25. ELIAS, N., *The Civilizing Process*, Oxford, Blackell, 1994, pp. 513-514.

26. CAMPILLO IBORRA, N., “Las sansimonianas: grupo feminista paradigmático”, Amorós, C. (coord.), *Actas del Seminario Feminismo e Ilustración*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

sino la belleza, y el Buen Gobierno se ejerce en el hogar. La protección a la propiedad privada, reglamentada políticamente, se traduce aquí en una defensa por parte de la mujer de su patrimonio más valioso: la belleza, la virtud, el marido y los hijos.

A lo largo de los diferentes números de *La Psiquis*, y dentro de la sección “De la educación de la mujer”, se nos dice que los hombres hacen las leyes y las mujeres forman las costumbres. No es intención de ellos trasladar a la mujer de los negocios domésticos al manejo de los públicos, ni de su intervención en los grandes intereses del Estado. No obstante, repetidos ejemplos de todas las épocas van a demostrar que las mujeres son tan aptas como los hombres para dirigir la vasta máquina del gobierno, “solo necesitamos designar al ángel que en figura de mujer tiene en su mano los destinos de España”.²⁷ La publicación menudea en este argumento.

Desean que la mujer sea considerada como compañera, no como esclava. Es importante resaltar que el término esclavo era utilizado por los diputados liberales en las sesiones de Cortes para hacer referencia a la condición de los hombres durante el feudalismo. Ahora le toca el turno a la mujer, nos vienen a decir los redactores: tiene que dejar de ser esclava del hombre. No pretenden la emancipación “es un delirio imaginarlo” dicen, pues declaran no compartir las ideas igualitarias de género proclamadas por Saint-Simon, sin embargo manifiestan que la mujer debe ser compañera del hombre. Como vamos a ver, esta posición se “constitucionaliza”. El 2 de abril de 1841, *La Psiquis* publica el artículo 10 de lo que podríamos llamar la “Constitución del Tocador”:

“Nonnada para ser compañera del hombre e igual suya, viviendo por él y para él, asociada a su dicha, a su placeres, al poder que aquel ejercía sobre el universo; tal era la suerte de la primera mujer, tal era el lugar que el Creador le señaló allado de su esposo. Cometiose el primer crimen, y Dios dijo a la mujer: Hasta aquí eras compañera del hombre; ahora serás dependiente no solo de la voluntad, sino de las pasiones y caprichos de su esposo. Ejercerá sobre ti la superioridad natural de su sexo y una dominación continua que las convirtió en esclavas”

Sostiene la publicación que la educación no es exclusiva del hombre, también la mujer tiene derecho a salir de la ignorancia. Ello de abril aparece el artículo 20:

“No existe rastro alguno que nos indique cuáles fueron los primeros progresos de la instrucción de las mujeres. Mientras los hombres ejercían su naciente industria, veíase a estas condenadas a la esclavitud, dejar encadenar hasta su facultades e imaginación,

27. *La Psiquis*, nº 1, 2 de marzo de 1840.

y yacer en la noche de la ignorancia, de donde el hombre pugnaba por salir pero dejando en ella a su compañera”

Rechazan tajantemente la ausencia de estudios en la mujer, pues según nos dicen esto sería ‘fratarlas como Mahoma, quien para hacerlas más voluptuosas, tuvo por conveniente negarles hasta el alma’²⁸. El artículo 30 utiliza a las mujeres del Egipto faraónico como ejemplo: “Los sacerdotes enseñaban las ciencias, y entre ellas la astronomía, de la cual no se excluía a las mujeres”. El ejemplo no es baladí, también en Egipto hubo mujeres reinas.

No se va a negar la enseñanza para la mujer, pero sí el acceso a determinados conocimientos de tal forma que sólo se defenderá una educación adecuada a su destino en la sociedad. Tienen la obligación de ser buenas esposas y madres. Su derecho será obtener del hombre la dignidad y el decoro que merecen como compañeras y no esclavas. Si cada uno es conocedor de su función prevén una sociedad en armonía. En *Silvina* no hay un articulado educativo pero sí una serie de entregas de las “Virtudes sociales”. Las virtudes, lenguaje prestado de la religión, se usará para definir el canon del buen ciudadano. Pero estas virtudes civiles tendrán su correspondencia en la prensa periódica femenina. *Silvina* repite a grandes rasgos el esquema que ya hemos visto en *La Psiquis*. Se pretende que la mujer sea virtuosa y no caiga en la vanidad, su pecado social propio, de la misma forma que el hombre no debe caer en la ambición. Así, por ejemplo, Jacinto Labaila²⁹ publica en *Silvina* un artículo titulado “Pero...” en el que dice: “[...] Renuncio a la americana y sólo á ti me consagro. La quería por ambición; pero á ti te quiero por amor. ¡Sí! pues peros á un lado. Yo también desahucio al marqués, á quien quería por vanidad, y á ti me consagro, que te quiero por amor [...]”

Se iniciará a la mujer en la moderación porque aunque se espera de ella que sea un ornato andante, cultive la elegancia y el buen gusto -*sic vos non vobis*- no se aceptará un rasgo de independencia como pudiera ser que su lucimiento recayera en ella misma y no en ella como ‘señora de tal’. Del mismo modo el hombre *que debe ser emprendedor*, que debe triunfar, no deberá mostrar ese triunfo fuera de las convenciones sociales. Esta medida no está lejos de un viejo signo aristocrático, la contención de las emociones, valor que codició la burguesía hasta hacerlo suyo. La búsqueda ideológica de una posición de moderación para la mujer incluye el ejercicio de la caridad como aspecto de la religión. Esta ‘moderación caritativa’, sin embargo, genera una distancia respecto a las clases populares. Ninguna virtud como la caridad, “es la virtud de las virtudes”,

28. *La Psiquis*, nº 15, 12 de junio de 1840.

29. Jacinto Labaila (1833-1895). Escritor y periodista valenciano. Presidente de la asociación Lo Rat Penat. Escribió novelas como “Las mujeres en venta” o teatro como “El arte de hacerse amar”.

dice Eduardo Atard en *Silvina* y es una “misión de amor que Dios encomendó a su sexo”. He aquí otro papel asignado a la mujer, una misión divina: encarnar la caridad en una sociedad donde las injusticias sociales dejan demasiados cabos sueltos y siempre peligrosos. A los hombres sólo les está reservado otro aspecto de la caridad -como próceres de su ciudad -el de la obra pública: Hospitales, hospicios, comedores, etc. El Marqués de Campo es un buen ejemplo de ello. En la segunda entrega de las “Virtudes Sociales”, *Silvina* matiza que la alegría (a la que acompañan amenidad y atención) debe cuidarse de ser siempre “moderada, porque la ruidosa está desterrada de la buena sociedad, y sobre todo debe procurarse que nunca llegue á ser intempestiva [...]”. Con la tercera entrega aparece la afirmación de supremacía sobre las clases populares: “[...] con ella” (la circunspección) se logra el respeto de los inferiores, respeto que no excluye la estimación que les merezcamos por nuestros beneficios”.

AMBIVALENCIA DE LA POSICIÓN DE LA MUJER BURGUESA

Las paradojas que pretendemos mostrar en el presente estudio con respecto a cuál debe ser el papel de la mujer en la sociedad, se manifiestan en los discursos de filósofos como Kant, Rousseau y John S. y Harriet T. Mill. Un sucinto repaso a algunas de las ideas propugnadas por estos autores nos mostrarán la ambivalencia del discurso ilustrado, y por ende del liberal-burgués, con respecto a la mujer. Para Kant la mujer quedaba excluida del concepto de ciudadano. Por un lado ser ciudadano exigía ser su propio señor; por otro, era indispensable una cualidad “natural”, es decir, no ser niño ni mujer. La Sofía de Rousseau ha de ser un ser pasivo y débil cuya función es “educar a” los hijos y “ser educada para” transmitir esa educación a sus hijos. Para Rousseau a la mujer le corresponde por su sexo, “el ejercicio del ámbito privado”. John S. Mill considera que cuando una mujer elige casarse está optando por una profesión: la dirección del hogar. y matiza: se pueden hacer excepciones a esta regla general cuando la mujer es verdaderamente notable.³⁰

Los redactores de *La Psiquis* y *Silvina* defienden la exclusión de la mujer de los asuntos de gobierno pero, al mismo tiempo, exponen casos refrendados por la historia que demuestran que ellas son tan aptas como los hombres. La mujer debe ocupar su sitio en la nueva sociedad. Su lugar será el ámbito de lo privado, de lo doméstico. Ocurre que el gobierno de España está bajo el mando de la Reina Gobernadora María Cristina, en nombre de la futura reina Isabel II.

La Psiquis va a defender la literatura escrita por mujeres siempre que posea matices pedagógicos que apuntalen las ideas motrices de la publicación. Tal es el caso del relato de “Anina la pintora” publicado el día

30. El estudio de CAMPILLO, Neus, *El Feminisme com a crítica*, Tandem, Valencia, 1997, se aportan sólidas referencias sobre las paradojas del discurso de la Ilustración con respecto a la mujer.

17 de abril de 1840, en el que queda evidenciada la pedagogía moralizadora. Anina consigue lo que se propone a través del trabajo y logra triunfar en la vida y en el amor. Se dice de Artemisia Gentilleschi que daba lecciones de pintura a niñas pobres en quienes destacaba el talento para la pintura y el diseño. Entre las últimas había una joven llamada Anina. “Era pobre y fea, mas su rostro desgraciado encubría un alma grande y sublime. Sus padres murieron quedando ella huérfana. Anina no se desanimó “Quiero ser otra Artemisia” decía. Cultivó la pintura, se hizo rica y encontró a un joven que la quiso”.

El énfasis en la pedagogía convive con el interés por las últimas tendencias en cuanto a moda se refiere. Las potencialidades de la moda son múltiples: demuestra el nivel económico familiar y diferencia a las clases sociales. El cuerpo femenino se convierte en el objeto de ostentación de la riqueza pues el esposo mediante ella demostrará el status adquirido. Todo ello genera un estilo burgués que sirve también de elemento aglutinador del grupo en sí. Pero existe un riesgo que *La Psiquis* rápidamente denunciará: La esclavitud a la moda puede provocar un gasto excesivo que mermaría la economía familiar. El riesgo de que se extienda un tipo de mujer donde todo el énfasis se ponga en la moda, “el de la mujer a la moda”, embargada por un sentimiento de coquetería. El periódico denuncia a esta mujer fatua y casquivana, preocupada por la apariencia, y de la que las lectoras deben escapar. Resalta además algo esencial, esa mujer en realidad no es bella pues se vale de artimañas para ocultar su fealdad; de la mujer a la moda, frívola y la antítesis de la virtud, pueden sobrevenir graves desórdenes a la sociedad. El 1 de mayo de 1840, *La Psiquis* publica:

“El demasiado esmero de tocador es casi siempre una reparación pues sirve para disimular un defecto. [...] El primer ridículo de una mujer a la moda es mirar como nula toda existencia que no se parece a la suya. Mad.X que es la mujer de moda, tiene una hermana que habita en el campo. Esta hermana es dichosa: su esposo la adora, sus hijos son lindos y bien criados; y esta familia pasa a 60 leguas de la corte una existencia que nada es capaz de turbar. Mad.X no puede consolarse de la horrible suerte de su hermana, no puede concebir cómo soporta una vida tan mortalmente fastidiosa. Una mujer sepultada en vida, pero no advierte que la pobre Carolina lejos de aburrirse en su retiro, lo pasa muy bien. Por otro lado, cuando la pobre Carolina va a París y ve a su hermana metida en el torbellino de placeres exclama ¡Pobre hermanaj bien necesita buscar distracciones, porque es tan infeliz una mujer que no tiene hijos.

Una mujer de moda, nada ama de veras. Para que la divierta la música, ha de estar en palco de primer piso con dos elegantes allado. En ella todo es frivolidad. Su meta será ‘atar a su carro’ al hombre de moda, resultando de todo ello una serie de desórdenes y escándalos”

Las únicas dimensiones públicas de la mujer, ostentación y caridad, tienen también sus riesgos; éstos residen en la exhibición basada en los aspectos superficiales y unidos al coqueteo. La alternativa será ofrecer una sólida formación moral como remedio al consumismo y al vicio. Para conseguir crear la imagen de una mujer-ángel hay que deshumanizar a la mujer real. Elevarla, idealizarla, ocultar toda característica que comporte igualdad con el varón, pero también respecto a las mujeres que componen las clases populares. Así, el idilio amoroso se nos presentará desprovisto de pasiones que el romanticismo más conservador desvirtuará a base de eufemismos y ritos asexuados y cursis. Este puritanismo no es únicamente debido al peso específico que aún supone la mano magistral de una Iglesia, más cercana al carlismo que a las peligrosas ideas liberales. Es también un modo de diferenciarse de las clases populares y de la aristocracia. Por otra parte, en relación con los gustos y gastos de la nobleza, la burguesía debería parecer pudibunda y vulgar. Pero si comparamos el sentido del ahorro, del trabajo y del sacrificio de las clases medias con la aristocracia, ésta se mostraría como un epítome del libertinaje. Ahora bien, por la situación de las clases populares -epidemias, períodos de hambre, miseria, deficientes condiciones higiénico-sanitarias-, no podemos pensar en una estabilidad familiar sino más bien en un alto porcentaje de situaciones de amancebamiento, hijos ilegítimos, etc. Basta ver el interés de las elites dirigentes por la caridad pública y la creación de orfanatos.

En el artículo de E. Atard "La Caridad" se dirige a las Hermanas de la Caridad como "admirables mujeres", y con fervor altisonante, señala que "aceptan por ella (la caridad), en el más alto grado de abnegación y de heroísmo, la misión de amor que Dios encomendó a su sexo". De este modo las convierte en los ángeles perfectos. En clave de humor aparecen, en la página 41 de *Silvina*, unas definiciones del amor de las que entresacamos la siguiente: "el amor es un tributo que los hombres están obligados á damos y que nosotras no debemos tener prisa de recibir. (Una joven de diez y ocho años)". El ángel no debe expresar deseo y menos todavía tan precozmente. Ahora bien, si una mujer de dieciocho años debe tener calma (y una joven abuela podía tener cuarenta años), el itinerario procreativo -inmisericorde- debía coincidir con la vida sexual, que no tenía otro objetivo. No es de extrañar afirmaciones sobre la resignación que "puede hacer las veces de la felicidad",³¹ o bien que "sufrir es merecer", o esta otra: "el principio de la dicha está en la muerte". Más que un principio teresiano, parece decir que la muerte es el final del sufrimiento. y ¿qué es el sufrimiento en una mujer? ¿El matrimonio? Sin embargo, "una mujer debe esperar ser amada y agradecerlo, diciendo sí". No se concibe una respuesta negativa a una proposición matrimonial. y si ésta se diera, causará asombro, cuando no reprobación:

31. *Silvina*, p.44, Artículo "Pensamientos", firmado por Eduardo Atard.

“[...] Un día le enseñé la carta dándole á entender si la quería tomar; me bajó un hilo, se la ató y la recibió.

- Al día siguiente me contestó [...], ¡adivine V. qué!
- Fácil es de adivinar. La díria á V. que sí.
- Pues me dijo que no.
- ¡Jesús! ¡Qué villanía! ¡Que mujeres hay en el mundo!”

Junto a la mujer-ángel existe la mujer-amada. Fermín, el protagonista de “Escenas de la vida”, hace repaso de los recuerdos que ha ido atesorando de sus amantes. Hagamos hincapié en que no eran escasos. Pero ahora va reducirlos a cenizas porque “Voy á unirme á un ángel [...]. No quiero que tenga celos de mi pasado”. Es decir, para Fermín hay unas mujeres para casarse y otras mujeres para ser amadas. Para casarse están los ángeles. Al final del relato J. Labaila hace decir a Aurora: “los hombres solteros deben conocer el mundo y correr sus aventuras; así cuando contraen matrimonio son los mejores maridos”.

CONCLUSIONES

Los dos periódicos estudiados pretenden crear, mediante lecciones y adoctrinamientos, un retrato “ideal” de la mujer burguesa. Ésta se convierte en objeto de belleza y consumidora de moda, en esposa y madre. ¿Cuál es el modelo de mujer a imitar? A la fémica redimida del Antiguo Régimen se le crea un nuevo lugar en el marco del Estado liberal-capitalista. Los términos liberales de Patria, Constitución y patrimonio, se utilizarán en el proceso de vinculación de la mujer al sistema liberal. Nuestro trabajo pretende dilucidar las vías a través de las cuales la mujer es incorporada al discurso liberal del siglo XIX en España. Nos ha interesado plasmar la forma en que el lenguaje político se extiende a la esfera privada, donde la protagonista es la mujer. Además, hemos tratado de mostrar cómo las ambivalencias observadas en el ámbito estatal, se reproducen en el ambiente doméstico y, sobre todo, en el tratamiento de la mujer.

BIOGRAFÍA INÉDITA DE LOS HERMANOS PINTORES VICENTE Y EUGENIO GUILLÓ, REPRESENTANTES DEL BARROCO DECORATIVO EN CASTELLÓN

Patricia Mir Soria
Universitat Jaume I

Vicente Guilló y su hermano menor Eugenio son dos pintores notables, más el primero que el segundo, que trabajaron a caballo entre los siglos XVII y XVIII en la provincia de Castellón, sobre todo en las comarcas más alejadas del interior y también con breves incursiones en las provincias catalanas y en la ciudad de Valencia. Su pintura se enmarca dentro de una corriente del barroco conocida como pintura de arquitecturas fingidas, un estilo creado en Italia por artistas tan reconocidos como Pietro da Cortona y Andrea del Pozzo que se vale sobre todo de la complicada técnica del fresco. Esta corriente llega a España,¹ concretamente a la Corte de Madrid, por medio de los artistas italianos Mitelli y Colonna, y poco después alcanzará a las escuelas periféricas como es el caso de Valencia. Es en esta ciudad donde trabajarán personajes tan reconocidos como Vicente Salvador Gómez, Vicente Giner o Vicente Victoria, artistas que tuvieron la oportunidad de viajar a la península italiana, y que crearon en Valencia una escuela de pintores de arquitecturas fingidas a la que se adscribieron Vicente y Eugenio Guilló.

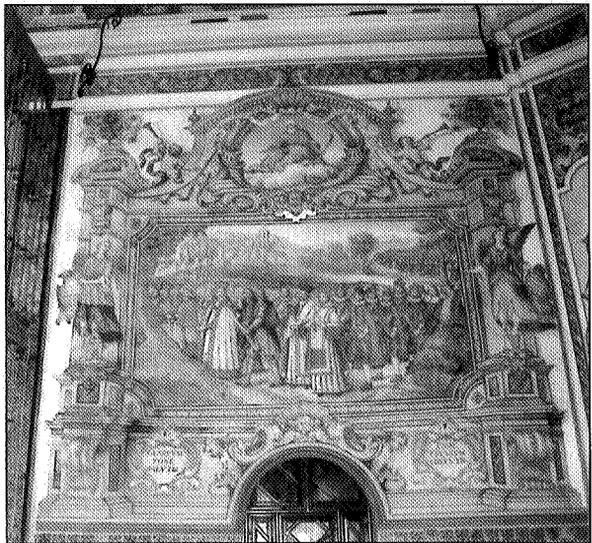


Figura 1.- Lámina del tratado de arquitectura de Andrea del Pozzo.

1. Véase PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., *Pintura Barroca en España, 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1992; ó CAMÓN AZNAR, JOSÉ, "Pintura española del siglo XVII", Vol. XXV, *Summa Artis, Historia General del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.

Aunque la obra de los hermanos Guilló presenta ejemplos muy notables dentro de esta corriente artística, no es el objeto de este estudio catalogar y describir su amplia labor pictórica, que supuso además el auge del fresco en las comarcas castellonenses; y no por falta de interés, ya que el catálogo de estos artistas ha sido más bien poco y mal estudiado.² Lo que aquí nos interesa resaltar es otra faceta mucho más desconocida si cabe que la artística y que consiste en rastrear todos los datos biográficos conservados en archivos y bibliotecas diseminados por toda la geografía valenciana y parte del exterior.

El punto de partida con el que contábamos para construir esta biografía, ha sido únicamente la fecha y lugar de nacimiento de ambos hermanos; *Vinaròs, 1647 y 1666*. Y a partir de este dato se ha rastreado el resto de información que ha conformado este trabajo. Sabemos pues con seguridad que Vicente y Eugenio nacen en la población castellonense de Vinaròs, durante la segunda mitad del siglo XVII. Población, que vive en este momento un clima de expansión y crecimiento gracias sobre todo al auge de la ganadería.

El estudio del completo archivo parroquial de la población de Vinaròs ha facilitado todos los datos necesarios para conocer a los familiares más directos de Vicente y Eugenio. En primer lugar conocemos a sus padres, Vicente Guilló, de profesión sastre y Paula Barceló. Ninguno de los dos nace en Vinaròs, sino que se trasladan hasta allí para contraer matrimonio y formar una amplia familia. Acerca del lugar de procedencia de ambos entramos ya en las puras conjeturas puesto que ningún dato documental se ha podido encontrar al respecto. Decíamos pues que Vicente Guilló y Paula Barceló contraen matrimonio en Vinaròs el 7 de enero del año 1644, según el Archivo parroquial de la población. De este matrimonio nacerán nada menos que nueve hijos, siete hijos y dos hijas. Algunos historiadores locales de Vinaròs se han interesado también por esta familia y han rastreado en el Archivo parroquial algunos de los datos que a continuación ofrecemos. El primogénito de la familia nació un año después del matrimonio de sus padres, es decir, en 1645 y recibió el nombre de Vicente Cristóbal. Algunos estudiosos como Borrás Jarque³ confundieron a este Vicente con nuestro pintor del mismo nombre, pero que es en realidad el segundo hijo del matrimonio. Vicente Guilló pintor, al que Orellana⁴ confundió asignándole la población de Alcalá de Xivert como lugar de procedencia, nació en Vinaròs el 2 de febrero de 1647. Su partida de bautismo se conserva en el archivo parroquial y dice así:

2. El análisis de la obra pictórica de los Guilló fue objeto de nuestra Tesis de licenciatura, *Los pintores Vicente y Eugenio Guilló. Programas iconográficos y arquitecturas fingidas en el Barroco decorativo valenciano (1680-1720)*, 2001. En la actualidad se encuentra en fase de publicación.
3. BORRÁS JARQUE, J.M., *Historia de Vinaròs*. Premi de la Excma. Diputació de Castelló, en els Jocs Florals de "Lo Rat Penat" de València, de l'any 1928, Associació Amics de Vinaròs, Tortosa, 1979.
4. ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, 1967.

“A 2 de Febrer 1647 yo Fray Mathies Fraga, bategi a Joseph Vicent Domingo Guilló fill de Vicent Guilló y de Paula Barceló, conyuges. Forem padrins Jaume Messeguer y la Sra. Marianna Paris”⁵

Del tercer hijo, llamado Jacinto, no se tiene constancia de su partida de bautismo. El único dato conocido es que fue sastre como su padre. El cuarto, también varón, será Francisco Batista Domingo, uno de los Justicia de la villa de Vinaròs nacido en 1643. Desde 1691 Francisco será además maestro de escuela en Vinaròs. A continuación el matrimonio tuvo sus dos únicas hijas, la primera Ana María Josepha nacida en 1656 y más tarde Anna María Nicolau Doménega, bautizada en 1658. A esta hija le sucede otro varón llamado Francés Marcelo Jusep que fue bautizado en 1662. Dos años después, en 1664, nacerá Joan Domingo Pere, el penúltimo de los hijos. Finalmente nace nuestro segundo pintor, Eugenio Guilló. El hecho de que algunos estudiosos hayan sospechado que quizás los dos pintores fueran padre e hijo se debe a la diferencia de edad de ambos, diecinueve años en total. Su partida de bautismo, localizada como el resto en el Archivo parroquial de Vinaròs es la siguiente:

“En 8 de Septiembre de 1666 bategi yo lo M. Joseph Miralles vicari Joseph Pere Domingo Eugeni fill de Vicent Guilló y de Paula Barselo conyuges, foren padrins Pere Pons y Damiana Pons doncella”⁶

Se ha conservado también la confirmación de este hijo, en la que figura ya como único nombre, el de Eugenio, celebrada el día 4 de Diciembre de 1673. Su padrino fue precisamente Vicente Guilló, su hermano.⁷ Esta presentación de la amplia familia de los Guilló de Vinaròs nos resultará de utilidad para imaginar como fueron los primeros años de vida de nuestros artistas. Debido a la diferencia de edad entre ambos hemos de pensar que entre ellos existiría una relación mucho más paternal que fraternal, consolidada posteriormente cuando el mayor se convertiría en maestro del segundo.

Pasaban los años y Vicente tuvo que salir de Vinaròs y emprender sus estudios en el conocimiento del que sería su oficio de pintor. Quizás el clima artístico de Valencia fuera un lugar adecuado para ello, aunque no el único. Autores como el Barón de Alcahalí escribieron que Vicente Guilló estudió en Valencia y también en Barcelona.⁸ Estos datos no han sido contrastados así que debemos considerarlos únicamente como una hipótesis. El año de

5. Archivo parroquial de Vinaròs. Libro de bautismos, año 1647.

6. Archivo parroquial de Vinaròs. Libro de bautismos, año 1666.

7. Archivo parroquial de Vinaròs. Libro de bautismos.

8. BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1905.



1671 es el de su primera obra conocida (un dorado), luego podemos asegurar que Vicente estuvo de aprendizaje hasta cerca de los veinticuatro años.

Figura 2.- Lienzo del rey David tocando el arpa. Vicente Guilló.

Una vez concluida la formación del joven pintor y dorador, Vicente regresa a su pueblo natal. Allí contraerá matrimonio a sus veintiséis años con una vecina de Vinaròs, Paula Cano en 1673. Mientras su hermano Eugenio, al que apenas conocía, tiene ya siete años de edad y recibe ese mismo año la Confirmación. El acta del matrimonio dice así:

“Vicent Guillo fadrí y Paula Cano doncella
En 12 de Febrer 1673, yo lo M. Joseph Miralles provicari de Vinaròs desposí pe verba de presentí y doni Benedicions y Misa nupcial a Vicent Guillo Pintor fadrí, fill de Vicent Guilló y de Paula Barseló conyuges de uno y Paula Cano doncella filla de Gabriel Cano y de Candia Sangres conyuges de la tra de la present vila Foren testimonis Juan Domingo Escribano, Thomás Bonet notari y Domingo Passapera”⁹

El recién estrenado matrimonio decide instalarse en el pueblo que les vio nacer a ambos, como lo prueban las actas de bautismo de sus primeros hijos conservadas y localizadas en el mismo archivo de Vinaròs. Es a partir de entonces cuando la relación entre Vicente y Eugenio puede empezar a ser más estrecha y Vicente despertar en su joven hermano el interés por el oficio de pintor.

Los hijos de Vicente y Paula nacidos y bautizados en Vinaròs son en primer lugar Sebastiana Josepa Paula Rosalea, nacida al año siguiente de la celebración del matrimonio, 1674, y bautizada un 23 de enero en la parroquial. Al año siguiente nace Maciana Paula Francisca Bonavenera

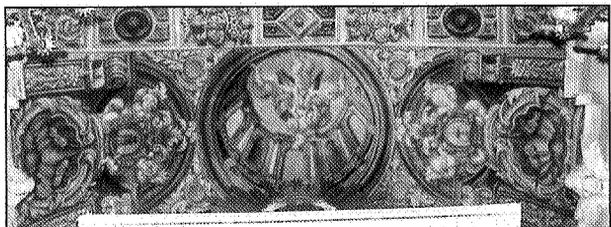
9. Archivo parroquial de Vinaròs. Libro de matrimonios, año 1673.

Vicenta, bautizada el 24 de Febrer de 1675. También la tercera hija de Vicente y Paula fue mujer, y recibió el nombre de Pasquala Vicenta Maria Anna Candia, bautizada el 30 de mayo de 1678. La cuarta hija fue Vicenta María Josepa, bautizada el 13 de enero de 1681.

Después de cuatro hijas, el matrimonio tiene por fin a su primer hijo varón, llamado Francés, como su tío paterno y que será bautizado el 11 de enero de 1684 cuando su padre Vicente cuenta ya con treinta y siete años de edad. Algo más tarde, en mayo de 1684 y hasta el 13 de abril de 1685 Vicente ejerce de clavario de la *borsa comuna* por lo que deducimos que durante ese año no debió trasladarse muy lejos de su población natal para poder ejercer este cargo. Además sabemos que cobró la cifra nada despreciable de 698 libras 20 sueldos y 4 dineros en julio de 1685. Es precisamente hasta esa fecha de 1685, los años en los que sabemos con seguridad que Vicente y su familia estuvieron viviendo en la localidad de Vinaròs, mientras el pintor trabajaba por las poblaciones vecinas (San Mateo, Albocácer, Vinaròs). A partir de ese año volvemos a hablar de hipótesis, hasta que encontremos de nuevo a la familia instalada definitivamente en la ciudad de Valencia. Si entre esos dos lugares la familia estuvo en alguna otra población lo desconocemos.

Por ejemplo sabemos que Vicente es contratado por el clero de la población de Albocácer en el año 1687, donde estuvo trabajando hasta 1690. Es probable que durante esos años Vicente y su familia se trasladarán a esa población a vivir. A partir de 1690 y hasta su muerte ocurrida ocho años después, Vicente comienza a trabajar sin descanso, en las poblaciones que tenemos documentadas con seguridad de Alcalá de Xivert (1692), San Mateo (1692-4) y por último en la ciudad de Valencia. Este periodo de tiempo, desde 1690 hasta 1695 aproximadamente, año en el que será contratado por la parroquia de Santos Juanes de Valencia, es el más difícil de ubicarle. Incluso en el año 1690 pudo trasladarse hasta Barcelona según cuenta el propio Barón de Alcahalí en su diccionario de artistas ya mencionado. Es probable que la familia del pintor se trasladara a las diferentes localidades donde Vicente era contratado cuando sabía que su trabajo se iba a prolongar. En cualquier caso son estos los años más dulces para el pintor puesto que obtiene multitud de encargos hasta que por fin le ofrecen el trabajo más importante de su vida que será la decoración de la capilla de la Comunión (1693) y más tarde la nave (1695-7) de la parroquia de Santos Juanes de Valencia.

Figura 3.- Detalle de la cúpula del presbiterio de San Pablo de Albocácer. Eugenio Guilló.



La sospecha de que Vicente y Paula debieron dejar Vinaròs alrededor de 1690 esta relacionada con sus descendientes. Sabemos que el matrimonio tuvo más hijos de los que hemos mencionado a partir del archivo parroquial de Vinaròs. Así pues los nuevos descendientes del matrimonio tuvieron que bautizarse en alguna de estas localidades en las que trabajó su padre o quizás en otra diferente. En el caso de que todos estos hijos nacidos del matrimonio hubieran sido bautizados en Valencia, debemos dar por perdidas las actas de bautismo ya que el archivo parroquial de la Iglesia de Santos Juanes desapareció.

Al margen de todos estos interrogantes, sabemos que Vicente pasó junto a su familia los últimos años de su vida en la ciudad de Valencia, concretamente en la calle de Eixarchs o Cordellats. Esta calle iba desde la Puerta mayor de la compañía de Jesús hasta la Plaza del Mercado, justo al lado de la Iglesia de Santos Juanes donde trabajaba. Esta calle pertenecía a la parroquia de San Juan. Allí llegó como ya hemos dicho contratado por la parroquia de Santos Juanes para decorar uno de los espacios religiosos más importantes de la ciudad. El que iba a ser el trabajo que consolidara a Vicente como uno de los pintores fresquistas más importantes del momento se convirtió en su mayor fracaso y el que le llevo a la muerte de una forma prematura.¹⁰ Gracias al libro publicado por Gil Gay,¹¹ se pudo localizar el testamento de Vicente Guilló, redactado dos días antes de su muerte, concretamente el 10 de Marzo de 1698 en su casa de Valencia, rodeado de sus familiares y ante el notario que recogió sus últimas voluntades. Este testamento fue localizado en el Archivo del Reino de Valencia¹² y en él Vicente nombra como albaceas a su hermano Eugenio, por lo que debemos suponer que está con él en ese momento, y a su mujer, Paula, para que se encarguen de cumplir sus últimas voluntades.

Entre otras cosas Vicente dejará un dinero a su única hija casada, Paula Guilló, que aparece citada en primer lugar en el testamento. Esta hija, la única Paula que cita en el testamento, debe de ser o bien la primera o bien la segunda de las hijas del matrimonio, nacidas las dos en Vinaròs en 1674 o 1675 (según sea una u otra). Así pues dicha Paula estaba ya casada en 1698 a sus veintitrés o veinticuatro años de edad, con un médico, según se indica en el testamento y además era la primogénita, puesto que la siguiente hija que menciona Vicente en su testamento ya es la tercera nacida en Vinaròs llamada Pasquala. Por tanto, una de las dos Paulas debió morir antes que su padre.

10. Si se quiere profundizar en la obra de Santos Juanes consultar; TRENOR, LEOPOLDO, "Techo de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia", Oro de Ley, Valencia, 1926 ó VILAPLANA, David, *Arte e historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Consell Valencia de Cultura, Valencia, 1996.

11. GIL GAY, MANUEL, *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Tipografía San José, Valencia, 1909.

12. A.R.V. Archivo de Protocolos Notariales, notario D. Manuel Molner, nº 4251, folio 487 r a 496 v.

A continuación Vicente nombra al resto de sus hijos e hijas por orden de nacimiento, ninguno casado hasta ese momento: Pasquala Guilló, Vicenta Guilló, Vicente Guilló, Florencio Guilló y Pau Guilló. En primer lugar encontramos a las dos hijas que faltaban nacidas en Vinaròs, Pasquala y Vicenta, de veinte y diecisiete años respectivamente. En tercer lugar vemos a un tal Vicente Guilló. Este hijo que posee el mismo nombre del padre, puede ser o bien el primer hijo varón que fue bautizado en Vinaròs con el nombre de Francés, pero que también tenía entre sus nombres el de Vicente, o el siguiente de los hijos que ya no debió nacer con toda seguridad en Vinaròs. Si no se refiere a este Francés, debemos suponer por tanto que este hijo también murió. Como sabemos que durante varios años (1686-1695), Vicente se traslada a trabajar a Albocácer y más tarde a otras poblaciones, es probable que el resto de hijos, todos varones (Vicente, Florencio y Pau), nazcan en cualquiera de ellas. Tampoco podemos descartar que alguno de ellos nazca ya en la ciudad de Valencia, donde el padre se traslada para trabajar en los Santos Juanes. Lo que sí sabemos con seguridad es que estos tres últimos hijos, tienen menos de diecisiete años en el momento de la muerte de su padre. Como conclusión podemos decir que Vicente muere en Valencia a sus cincuenta y un años, rodeado de su esposa, hermano y discípulo y de sus seis hijos, tres hijas y tres hijos.

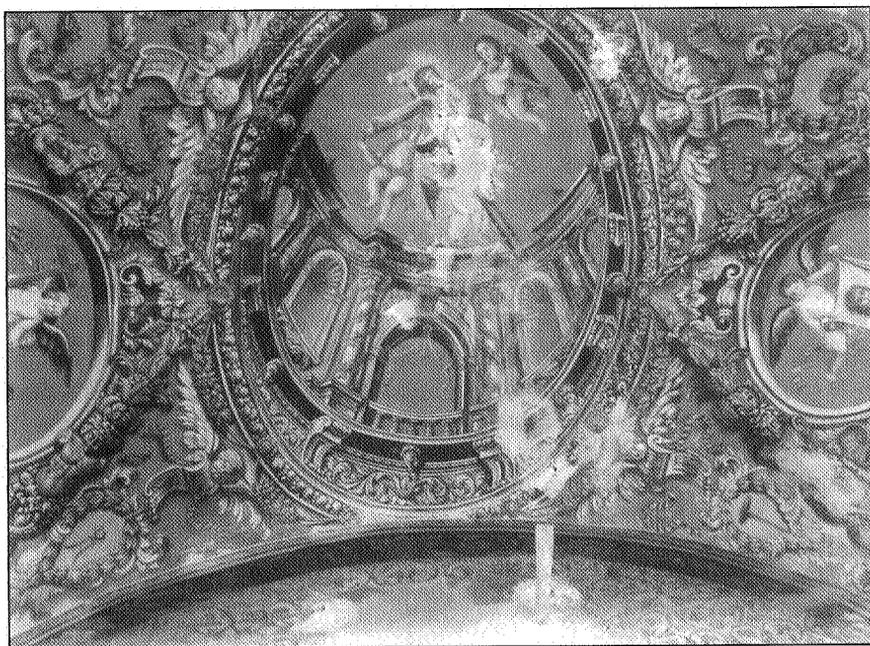


Figura 4.- Detalle de la Capilla de la Comunión de Santos Juanes de Valencia. Vicente y Eugenio Guilló.

La última referencia que tenemos del pintor vinarocense la encontramos treinta años después de su muerte. En el Archivo Histórico Nacional, figura un tal Manuel Molner Soler, escribano e inquisidor de Valencia desde el año 1723. Este Manuel Molner, miembro del tribunal, pidió licencia para contraer matrimonio con María Vicenta Bosch Guilló en las Cartas del Consejo, un dos de septiembre de 1729.¹³ En este documento se concede licencia al procurador del fisco, Manuel Molner, para que pueda casarse con dicha María Vicenta Bosch. Para ello, el Consejo le insta a que presente la genealogía de su mujer, es decir comprobar su limpieza de sangre y la de sus parientes. La madre de esta María Vicenta resulta ser Pasquala Guilló, de Vinaròs, bautizada el 30 de mayo de 1678. Luego sin ninguna duda podemos asegurar que esta Pasquala Guilló es la hija del pintor Vicente Guilló. Es decir, que esta María Vicenta Bosch Guilló, mujer de un miembro de la Inquisición, es la nieta del pintor Vicente Guilló. El matrimonio formado por la hija de Vicente, Pasquala y Andrés Bosch se casaron el 8 de abril de 1698, un mes después de la muerte de su padre Vicente y en la misma parroquia donde fue enterrado éste, en la Iglesia de Santos Juanes. Pasquala contaba por aquel entonces con veinte años de edad. Gracias a la genealogía conservada en el Archivo Nacional se pudieron contrastar todos los datos de nacimiento, enlace y muerte del pintor aquí expuestos, aunque vuelve a dejar en blanco el lugar de procedencia de Vicente Guilló sastre, el padre de ambos pintores.¹⁴

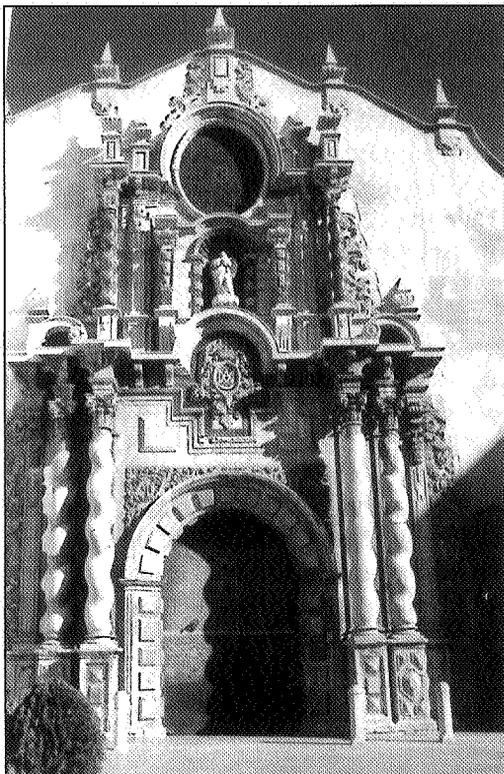
Por lo que respecta al hermano menor Eugenio, conservamos más datos biográficos gracias a documentos conservados en archivos y bibliotecas. De su infancia ya hablamos algo cuando describíamos los primeros años en Vinaròs. Siendo Eugenio un adolescente su hermano Vicente lo acoge como discípulo y se compromete a enseñarle su oficio. Desde ese momento sabemos que Eugenio acompaña a su hermano por su periplo en las tierras castellonenses. Eugenio trabajará entre otras en la excelente obra de los frescos de San Pablo de Albocácer (1687-90) con apenas veinte años cumplidos. En 1694, diez años después de perderle la pista a Vicente en Vinaròs, encontramos un dato que nos hace sospechar que Eugenio seguía residiendo en Vinaròs a sus veintiocho años. Este dato consiste en las fiestas del Primer Centenario de la Arciprestal de Vinaròs (3 de febrero de 1694, día de San Blas), donde se representó por la tarde una comedia teatral titulada "El garrote más bien dado". En el reparto de papeles encontramos a Eugenio Guilló en el papel del "tercer galán" y designado además con la profesión de pintor. Es precisamente ese año cuando se le encarga su primera obra conocida, un dorado para la parroquial de Vinaròs. En 1695 sabemos que Vicente y Eugenio son contratados en Santos Juanes

13. Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección de Inquisición, Tribunal de Valencia, Cartas del Consejo, Leg. 514, p. 10 y sig.

14. A.H.N.M. Sección de Inquisición, Informaciones genealógicas, Leg. 1320, nº 21.

por lo que Eugenio viviría probablemente en la casa familiar de Vicente. Allí conocerá Eugenio un grupo de artistas que influirán decisivamente en sus futuras obras donde incluirá sus famosas arquitecturas fingidas. En 1698 y tras la muerte de su hermano en Valencia, Eugenio regresará a Castellón, concretamente a Vinaròs, donde diseñará la frontera de la portada de su parroquial. Por sus circunstancias artísticas, Eugenio había tenido que trasladarse a Valencia para trabajar al lado de su maestro y hermano Vicente. Una vez destituidos del trabajo y con la muerte de su hermano, ya nada le ataba allí. Las pistas que va dejando Eugenio nos llevan a la población castellonense de Albocácer. Afortunadamente, allí también se conservan los archivos parroquiales.

Figura 5.- Fachada de la iglesia parroquial de Vinaròs. Diseño de Eugenio Guilló.



Pese a que la mayoría de investigadores de la familia de los Guilló, coinciden en que Eugenio se casó en Albocácer con una mujer llamada Josepha María Montull, vecina de la villa, el caso es que no hay constancia en los libros parroquiales de dicho matrimonio, por lo menos a partir del año 1697. De manera que se plantean las siguientes hipótesis: o bien se casaron antes de esta fecha, o lo hicieron en alguna otra parte que no fuera Albocácer, Vinaròs, ni tampoco Castellón. En uno de los capítulos del libro de Miralles¹⁵ que dedica a la procedencia de los apellidos de Albocácer se menciona que el apellido Montull, el de la mujer de Eugenio, que proviene de Salsadella, llega a Albocácer en los primeros años del siglo XVIII, concretamente dice él que en 1706. Esto podría ser una pista para descubrir el lugar de procedencia de la esposa de Eugenio y quizás el lugar en el que pudieron

15. MIRALLES SALES, JOSÉ, "Notes complementàries a la història de Salzadella i a la de Albocácer", BSCC, LIII, 1977.

contraer matrimonio. Este es un dato que no podemos contrastar, ya que en el Archivo de la población de Salsadella, los libros de matrimonios comienzan en el año 1800.

Lo que sí aparece en los archivos de Albocácer son las actas de bautismo de los tres primeros hijos que tuvieron Eugenio y su esposa Josepha. El primero de los hijos, Pau Chochin Gaspar, nace en 1701, de modo que no parece muy probable que el matrimonio hubiera tenido lugar muchos años atrás. El bautizo tiene lugar el 31 de octubre. El segundo de los hijos es Pedro León, nacido el 28 de junio de 1703 como Pau Pere León Bonaventura. Por último, el 6 de marzo de 1706 nacerá Vicenta Rosalía Francisca Barbera Guilló, primera y única hija del matrimonio.

En el libro parroquial consultado, aparecen también las confirmaciones realizadas entre 1704 y 1737. En las confirmaciones del año 1704, Eugenio Guilló actúa de padrino de la mitad de los niños confirmados y su mujer Josepha Montull, madrina de la mitad de las niñas. Hay que hacer notar que este privilegio estaba destinado a las personas de más categoría de la villa. Eugenio es por tanto una persona respetada en Albocácer.

La siguiente pista nos lleva a Castellón, donde Eugenio pudo trasladarse con su familia entre 1706 y 1709 aproximadamente. Adelanto que 1709 es la fecha de nacimiento del cuarto hijo de Pedro León, bautizado ya en la ciudad de Castellón. Además, Eugenio llevaba trabajando al fresco en Castellón desde 1703 para la parroquia del convento de Santo Domingo, actual iglesia de San Vicente Ferrer y para el convento de Santa Bárbara.



Figura 6.- Detalle de la Capilla del Rosario de la Iglesia de San Vicente Ferrer de Castellón. Eugenio Guilló.

Así pues Eugenio Guilló y su familia se trasladaron a vivir desde Albocácer a Castellón en el primer cuarto del siglo XVIII, sin atrevernos a precisar año. Según los registros de vecinos de la capital en 1720 figura por primera vez un tal *Eugeni Gillo* viviendo en Castellón, concretamente en la parroquia de Santo Tomás,¹⁶ una de las ocho parroquias en las que se dividía la ciudad.

Gracias al archivo de la Concatedral de Santa María de Castellón hemos localizado el acta de bautismo del cuarto hijo, y por lo que parece primero en Castellón, llamado Rodolfo Juan Jaime, el 8 de marzo de 1709.¹⁷ Lo más interesante de este bautismo, además del nacimiento de un nuevo varón es la presencia de un tal Florencio Guilló ejerciendo como padrino y con el oficio de pintor. Recordemos que Vicente Guilló, el hermano de Eugenio deja en su testamento como herederos a un tal Florencio Guilló y que perfectamente podría ser este, sobrino de Eugenio y primo del tal Rodolfo.

En este mismo archivo de la Concatedral de Santa María, concretamente en el Libro de Matrimonios entre 1721-1748, se conservan las actas de matrimonios de dos de los hijos de Eugenio, Pedro León y Rosalía. Gracias al testamento de Eugenio sabemos que de los cuatro hijos que tuvieron el matrimonio, sólo sobrevivieron dos, precisamente Pedro León y Rosalía. El primero de estos matrimonios es el que tiene lugar en Noviembre de 1729 entre Pedro León y Josepha María Moliner. Este Pedro León, casado a sus veintiséis años con una castellanense, tiene el mismo oficio de su padre, quién probablemente ejerció como su maestro.

En Junio de 1732 tiene lugar un matrimonio curioso entre Gaspar Ferrer, de la ciudad de Valencia, hijo de Pere Ferrer y Vicenta Guilló; y Rosalía Guilló, hija de Eugenio Guilló y Josepha María Montull. En el documento queda especificado que el matrimonio se permitió pese a la consanguinidad de segundo y tercer grado, puesto que esta Vicenta Guilló, madre del esposo de Rosalía no es otra que una de las hijas de Vicente Guilló pintor. El matrimonio formado por Rosalía y Gaspar se traslada a vivir a Valencia, ya que a diferencia de su hermano Pedro León, ninguno de sus hijos está bautizado en Castellón. Desgraciadamente Eugenio ya no pudo asistir a este enlace.

16. Archivo Municipal de Castellón, Values de la peyta nº 28 (año 1721).

17. Archivo Parroquial de Santa María de Castellón, Libro de Bautismos entre 1707 y 1717.



*Figura 7.- Bóveda del presbiterio de la Iglesia de la Sangre de Villafamés.
Eugenio Guilló.*

Concluimos con la vida de Eugenio diciendo que pasó tranquilamente sus últimos años de vida en Castellón, donde caso a su hijo y pudo ver nacer a la primera de sus nietas, hija de Pedro León. A diferencia de su hermano Vicente, Eugenio apenas tiene obra documentada en estos últimos años. Finalmente, el último dato inédito que daremos de estos hermanos es la fecha de la muerte de Eugenio, hasta este momento desconocida por los investigadores. Y para ello debemos consultar de nuevo los registros de vecinos de la capital. En el año 1731 ya no figura Eugenio como vecino de la parroquia, sino la viuda de este, Josepha María. Como sabremos más adelante Eugenio hace redactar su último testamento en ese mismo año de 1731, luego ya hemos descubierto por lo menos el año de defunción de Eugenio Guilló Barceló a los sesenta y cinco años de edad. Para ajustarnos más podemos decir que el testamento se redacta el 17 de junio, por lo que Eugenio debió morir después de esa fecha.

Aunque no conservamos el testamento de Eugenio Guilló, sí que existe un documento del 10 de septiembre de 1744 que consiste en una: "Concordia otorgada entre partes, de la una León Guilló dorador y de la otra Gaspar Ferrer".¹⁸ En este protocolo se habla de que el difunto Eugenio, pintor y

dorador, padre y suegro respectivamente de los anteriores, en el último testamento que otorgó ante Miguel Almela escribano, el 17 de Junio de 1731, nombró a sus legítimos herederos Pedro León y Rosalía a partes iguales. Pese a que el testamento al que se refiere este documento se ha perdido tenemos la suerte de que aquí vuelve a hacer referencia a algunas de las partes más significativas de este manuscrito. Por ejemplo dice:

“todos los libros de Pintura de la historia de la Escritura y demás estampas de París, Roma e Italia y todos los dibujos así de Historia como de arquitectura y perspectivas y demás instrumentos y colores pertenecientes al arte de pintar”.

Eugenio dejó claro en su testamento que cedía todos estos aparejos a su hijo Pedro León, por lo que deducimos que fue su discípulo, igual que lo fuera Vicente con él.

Y a propósito de testamentos, Josepha María, la que fuera esposa de Eugenio también redactó el suyo en 1757, veintiséis años después de la muerte de su marido.¹⁹ Josepha nombra constantemente en sus últimas voluntades a su hijo Pedro León, con el que vivió una vez quedó viuda.

Para finalizar daremos unas breves pinceladas a la biografía de Pedro León, el que fue hijo y discípulo de Eugenio Guilló y tercero de nuestros pintores. Pedro León nació como ya dijimos en Albocácer en 1703, aunque vivió prácticamente toda su vida en Castellón. Es allí, en la capital, donde contraerá matrimonio con Josepha María Montull en noviembre de 1729, a los veintiséis años. De este matrimonio nacerán sus siete hijos, Chacobina Guilló (bautizada en noviembre de 1730), Jusepa Antonia Guilló, María Jacinta Guilló, Chochim Guilló, Joaquín Guilló, María Manuela Guilló y Paula María Guilló.

De todos los acontecimientos de la vida de este pintor y dorador lo más significativo fue sin duda su nombramiento como revisor de Pintura y Escultura en el distrito de Castellón por el Tribunal de la Inquisición en 1743, a sus cuarenta años.²⁰

En 1752 aparece un testamento temprano de la esposa de Pedro León, que sufría una grave enfermedad.²¹ De este documento se desprende que de los siete hijos que tuvo el matrimonio sólo tres hijas sobrevivían en esa fecha, las tres de corta edad. Además de la anciana madre que también

18. Archivo Histórico Provincial de Castellón, Protocolos Notariales, Notario Juan Pérez, pp. 85-90.

19. Archivo Histórico Provincial de Castellón, Protocolos Notariales, Notario Juan Pérez, Protocolo nº 174, caja 65, mayo de 1757.

20. Véase VICENT GIL, VICENT, “El control de la obra artística por la Inquisición: revisores de imágenes de escultura, pintura y grabado en el tribunal de Valencia (1701-1787)”, *BSCC*, LXXIII, 1997. También se puede consultar el Archivo de la Universidad de Valencia. Varios, leg. 48, exp.2, “Nombramiento de revisor de pintura y de imágenes de escultura” 1701-1787, bifolio.

21. Archivo Histórico Provincial de Castellón, Protocolos Notariales, Notario Juan Pérez, protocolo nº 170, caja 63, 6 de enero de 1752.

estaba a su cuidado. La vida de Pedro León fue quizás algo más difícil que las anteriores.

Al margen de los datos biográficos, decir que Pedro León no fue en absoluto tan importante como su padre o su tío, y ni siquiera conocemos una obra firmada de su mano. Tampoco del tal Florencio Guilló, hijo de Vicente y con toda seguridad pintor, conocemos apenas nada. La revisión de estas dos nuevas figuras queda pendiente para los historiadores que quieran seguir rescatando nombres del interesante y fecundo arte barroco de nuestras tierras.

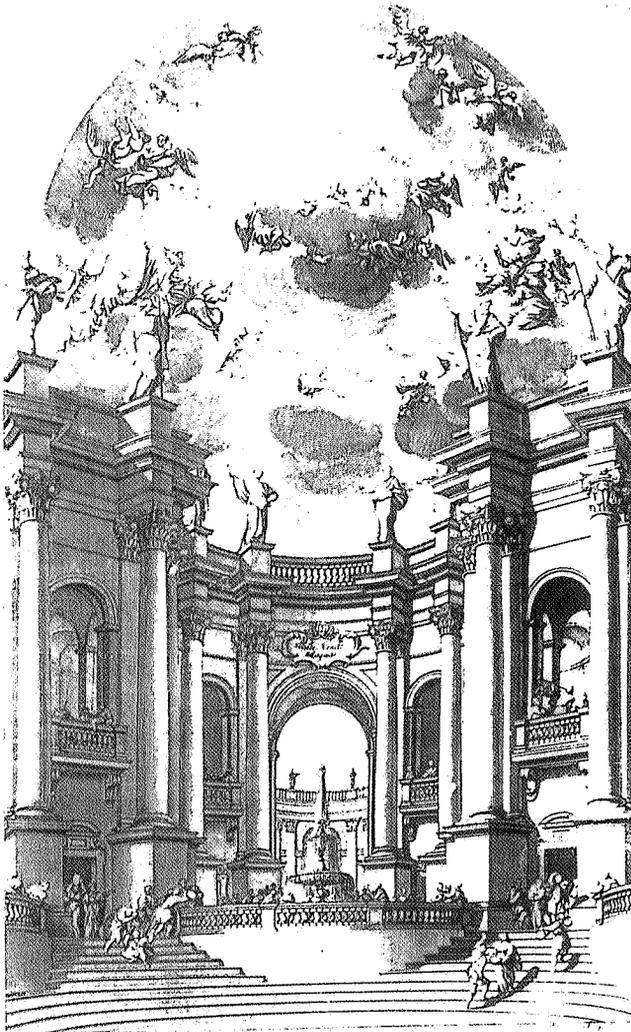


Figura 8.- Detalle de las pinturas del presbiterio de la Iglesia de la Fuente de la Salud de Traiguera. Anónimas.

DOSSIER

**CERÁMICA,
NEGOCIO
Y ARTE**

Joan Feliu (coordinador)

PRESENTACIÓN

Joan Feliu Franch

Toda presentación debe empezar abriendo un capítulo de agradecimientos sinceros, pasados y presentes, empezando por instituciones como el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I, que ha defendido a través de varios equipos la publicación de este medio, desde hace casi veinticinco años, cuando sólo era un germen de la actual entidad, y terminando por las otras universidades, museos y centros de investigación que han amparado a los investigadores que participan en este dossier. Y agradecimientos, por supuesto, a los autores, que no sólo le han dedicado un tiempo cada vez más precioso, sino que han colaborado con trabajos exclusivos para este dossier.

Es éste un dossier resultado de una compilación de investigaciones que, aunque a priori puedan parecer diversas en estilo, procedencia o contenido, lo cierto es que se articulan con gran complicidad. Todos los planteamientos, a pesar de lo sintético de algunos títulos, están hechos desde un punto de vista histórico-artístico, porque es éste un dossier de historia del arte. Desde la historia del arte se han analizado los modelos de cerámica, sea en México, Argentina, Uruguay o España, y desde esta perspectiva se han intentado solucionar cuestiones como los caminos de la exportación, la complicada coexistencia del mundo empresarial y el artístico, o la participación de la cerámica en los diseños arquitectónicos. Porque este es también esencialmente un dossier que habla de arquitectura, aunque no aparezca en su título, y aunque este soporte esté en muchos casos desaparecido.

Recordemos que Jhon Ruskin, en su libro *Las piedras de Venecia*, publicado en 1851, justo en la época en la que se emplazan algunos de los textos, defendía la supuesta superioridad de la arquitectura en el contexto de las bellas artes, precisamente por la mayor importancia del ornamento. En una época donde predominantemente la arquitectura era expresión de la racionalidad humana, la cerámica incorporó la emoción, los sentimientos y las pasiones.

Y fue en parte el negocio de la cerámica lo que permitió en muchas ocasiones una arquitectura refugiada en las libertades creativas, lo que permitió una arquitectura que mostrara los rápidos caminos del arte contemporáneo, las angustias de los naufragios de los academicismos, hasta desembocar en un nuevo orden imperativo del estilo moderno, del modernismo, que impulsara nuevos preceptos en nombre de una libertad siempre más declarada que ejercida.

Es también un dossier que se acerca tanto a la realidad del comercio de la cerámica en el Mediterráneo occidental, como al complicado mundo de la Carrera de Indias y la ubicación de la cerámica en la América Hispana, enmarcado en el interés que esta Universidad, especialmente a través del Centro de Investigaciones de América Latina (CIAL), ha mostrado hacia este campo de investigación.

El primer texto, de Wences Rambla (Universitat Jaume I), es un completo análisis de las dificultades conceptuales que se traducen de la interpretación del arte industrial como negocio, abordando el tema desde la realidad actual. Tras este trabajo, presentamos el propio, aproximación al entramado de la exportación de cerámica hacia América entre 1800 y 1820, y que supone un intento de continuidad a las investigaciones que para épocas anteriores han realizado, entre otros, Alfonso Pleguezuelo o José María Sánchez (ambos de la Universidad de Sevilla). Parejado con el anterior, la prestigiosa investigadora Ana Paulina Gámez (Universidad Iberoamericana de Ciudad de México), nos plantea la situación del mundo cerámico desde el otro lado, desde el México que recogió la herencia del comercio de cerámica cien años después, en forma de una estética neocolonial. De nuevo, un artículo de Javier Palomo (Archivo Municipal de Vinaròs), analiza el mercado cerámico en el norte del Mediterráneo entre 1830 y 1860, para ser contestado por la excelente investigación de Rossend Casanova (Universitat de Barcelona), que refleja cómo el incipiente mercado cerámico culmina con una vital participación en el desarrollo del modernismo catalán años más tarde. No quisiera extenderme en contenidos ya resumidos por los propios autores, suficiente invitación a su lectura.

Pero este dossier tiene además otras pretensiones. La Universitat Jaume I está plenamente arraigada en una sociedad, la castellonense, que vive básicamente de la producción cerámica, y estudios sobre rutas comerciales pasadas, sobre historia de la cerámica, deben servir para que los lectores cercanos tengan la sensación del tiempo pasado e irrecuperable, pero no perdido ni desperdiciado, un revulsivo contra la cotidianidad que vuelve a las cosas extrañas y ajenas, unas líneas para reconocer apariencias, y emocionarse con la ausencia de lo que fueron los primeros viajes de la cerámica valenciana.

UTILITARISMO PARA EMBELLECER: LA CERÁMICA ARQUITECTÓNICA

Wenceslao Rambla Zaragoza
Universitat Jaume I

– I –

Si desde un punto de vista tecnológico se ha dicho a menudo que la cerámica era representativa del estado de una civilización, hasta el extremo de que del examen de un tiesto de alfarería o de una baldosa se puede deducir prácticamente el estado técnico y cultural de la población de donde proviene –aún contando con la pervivencia de artesanas tradiciones tecnológicamente estancadas (Souriau: 1990: 260)–, no es menos cierto que el valor estético de sus productos cerámicos también demuestra el nivel de desarrollo artístico de ese pueblo.

Y en conjunción con esto, es evidente que todo el mundo sabe el prioritario valor de uso de esa clase de objetos desde la antigüedad, la gran utilidad que tal tipo de producción ha manifestado desde siempre en tantos de nuestros objetos diariamente utilizados: desde una tazón y un plato, un cántaro o una tinaja, hasta un moderno cenicero o un estilizado búcaro, por no dar una retahíla de tantos de ellos como hay. Eso sin olvidar los objetos menos personales, pero no menos presentes en nuestra existencia cotidiana, como son las tejas de las cubiertas de nuestras casas, los ladrillos de sus muros, las baldosas que pisamos o los azulejos con que se revisten paredes, tanto de nuestra cocina o del cuarto de baño, como de la piscina que frecuentamos o con los que se recubre el interior de las cámaras refrigeradas de los mataderos, por no referir igualmente un sinnúmero de aplicaciones más.

Y también en conjunción con ello, no podemos dejar de tener presente la gran cantidad de imágenes bidimensionales o sobre configuraciones exentas que, con materiales cerámicos, se ha desarrollado a lo largo de una línea de objetos tipificables dentro de lo que solemos etiquetar como artísticos.

Por tanto, estamos ante un *ars* tanto como técnica específica, como en el sentido que se le otorga desde una consideración utilitaria y estética. Es el arte de la cerámica. Arte que tiene la virtualidad de que, basándose en una materia prima presente, con diversas calidades y grado de dificultad en su extracción, que se halla en cualquier punto de la tierra y resulta fácil de manejar, permite solventar un sinnón de problemas y situaciones: desde las más cotidianas de bajo perfil –lo doméstico mencionado– hasta otros relativos a mayores o más dificultosas prestaciones, como son las englobadas en el

ámbito de la construcción: desde soluciones ingenieriles, como puentes, canales, viaductos, recubrimiento-sostenedor de túneles...; hasta las estrictamente arquitectónicas: residencias unifamiliares, bloques de viviendas, fachadas de edificios propios de la denominada arquitectura de prestigio, etc. Y todo ello manifestándose, por lo que a la cerámica arquitectónica concierne, mediante una variadísima tipología a lo largo de un devenir histórico de cuatro mil años.

Pero no sólo hemos de considerar esto, sino que hay que partir de una sustancial comparación para comprobar el lugar prioritario que, con respecto al proceso de su manipulación, comporta el material cerámico. Así, el ser humano ha utilizado, desde que aparece sobre la tierra, los recursos naturales a su alcance para cubrir sus necesidades básicas; de modo que encontró, seleccionó, volvió a buscar..., una serie de materias –madera, piedras, huesos, marfil, fibras vegetales, etc.– para solventar problemas concernientes a su vivir cotidiano, pero ¿con el auxilio de qué? : De una *prolongación* de su mano, débil garra la del hombre, o de sus dientes, limitados elementos cortantes. *Prolongación*, en definitiva, de su inteligencia configurada en objetos-instrumentos: una punta para una lanza o una flecha, un rascador para alisar el cuero o un raspador para borrar la escritura de un pergamino, una pequeña superficie de madera como pala excavadora, una fina astilla de hueso para hacer de aguja con que enhebrar fibras y poder coser las pieles con que cubrirse, y así todos los enseres, instrumentos u objetos que imaginar podamos y con los que, sin duda, podríamos formar un interesante museo de proto-diseños.

- II -

Pues bien, en este ámbito de la creación de dispositivos para solventar problemas vitales –ideación y subsiguiente plasmación material de dichos elementos– la cerámica ha jugado, ha ido jugando desde tiempos inmemoriales, un papel fundamental que podríamos resumir en tres frentes de acción; pero antes no debemos olvidar, como nos recuerda Eladi Grangel, que frente a la actitud del hombre hacia los recursos materiales de su entorno, en que se limitaba a su adaptación formal con el propósito de obtener determinadas herramientas mediante técnicas como el tallado o el pulido, la aparición de la cerámica implicó, por primera vez: la transformación de un producto natural –la arcilla–, mediante un proceso –modelado, secado y cocción– que conllevaba un “cambio de estado”, hasta dar como resultado un producto elaborado –la cerámica– con propiedades diferentes al producto primigenio –rigidez, resistencia al fuego y a la humedad– (Grangel, 2000: 15). Es decir, *con la cerámica estamos ante el primer producto de síntesis en la Historia de la Humanidad* (Pastor, 1992: 22).

Así pues, como iba diciendo, en la tipología de los primeros materiales

cerámicos –origen de todo su ingente desarrollo posterior a través de los siglos y en tantísimos lugares del mundo– cabe distinguir, en aras de ser operativos, entre tres frentes de acción o tres grupos claramente diferenciados: las representaciones artísticas, esencialmente la escultura y estatuaria cerámicas; los recipientes cerámicos de evidente función utilitaria (aunque al principio aparecieran como contenedores para fines sagrado-propiciatorios: urnas funerarias, vasos de incienso...); y la denominada cerámica de aplicación arquitectónica. Grupos que responden, por tanto, a necesidades y objetivos muy diversos que alcanzan propósitos tendentes a resolver: problemas relativos a la relación mágico-propiciatoria del ser humano con fuerzas de la naturaleza o seres superiores, es decir una singular funcionalidad en el ámbito de las creencias, además de los concernientes a la representación icónico-formal de personajes humanos, heroicos o divinos. Problemas tales como son entendidos en nuestro lenguaje habitual, o sea, tendentes a la resolución de necesidades que se plantean en nuestra vida doméstica, como la de dotarnos del ajuar imprescindible para la misma y, en especial, uno que me atrevo a decir engloba todo aquel repertorio objetual y a nosotros mismos con él: la instauración de la morada humana: la construcción de la vivienda. Asunto de primera importancia para una vida segura y confortable, y que pronto daría lugar a generar toda una rama de las bellas artes considerada *alma mater* donde integrar todas las demás: la arquitectura.

A propósito de esto me resisto a no traer a colación la utopía factible –valga la *contradictio in terminis*– de la Staatliches Bauhaus al considerar, con su *Catedral del futuro*, tal como representó Lyonel Feininger en su famosa xilografía (frontispicio del programa de la Escuela, en donde simbolizaba con tres estrellas –metáforas de la arquitectura, la escultura y la pintura– la compenetración de cada arte con la arquitectura), la imperiosa necesidad de la reunificación de todas las artes en una nueva arquitectura que abandonara la dispersión en que aquellas habían caído. Es decir, que la reunión de toda actividad creativa en esa *catedral* suprema constituiría el mejor exponente de la racionalidad y artísticidad que es capaz de demostrar el ser humano y en donde la integración de todas sus actividades artísticas y artesanales propiciaría un mundo más feliz.

Pues bien, *mutatis mutandis*, todos aquellos tres campos o frentes de intervención cerámica mencionados, aunque sean fruto de procesos técnicos diferentes y propósitos asimismo diferenciados, tienen como sustrato común el ser producto de la manipulación y transformación de la arcilla como material originario, y surgir como consecuencia del cambio radical que la especie humana empezó a experimentar en el tránsito del Paleolítico al Neolítico: desde un período de economía de subsistencia y relaciones sociales elementales a una época de asentamientos agroganaderos y primeros indicios de la división del trabajo. Y estos factores –entre otros naturalmente existentes que distinguen ambos extremos epocales, tan lejanos de nuestra

contemporaneidad— no dejan de ser clarificadores, puesto que toda industria que se despliega en extensión e intensidad requiere un asentamiento, una base de producción alejada de todo nomadeo, y una división del trabajo, y ya dentro de un determinado trabajo: secuenciar tal tarea según diferenciadas fases o pasos productivos de un bien planteado proceso. Algo que en la producción cerámica pronto se vio como necesario para la susodicha intensidad productiva y difusión de tal arte utilitario, cada vez más riguroso, por todos los núcleos civilizatorios, y cada vez con más prestaciones y mayor nivel artístico. En definitiva, la condición de agricultor y pastor requirió una nueva instrumentación respecto a la del cazador trashumante, y pronto, entre otros objetos, los cerámicos. Y de la coordinación del trabajo surgieron los distintos oficios, y entre ellos el del artesano, como especialista responsable de la elaboración y perfeccionamiento de los útiles que la colectividad iba necesitando y así, surgió “la espora de lo que hoy llamamos diseño” (Ricard: 2000: 31).

— III —

Mas con todo, el objetivo prioritario de este artículo es desgranar algunas consideraciones en torno a una vertiente de este arte de la cerámica —en otros tiempos calificado con la vaguedad de “aplicado”— que ha supuesto una forma de embellecer el entorno humano sin renunciar a su funcionalidad, desde tan lejanos tiempos hasta nuestros días, y cuya importancia, en competencia con otras materias y productos, es sobresaliente: tanto por su posición como motor de muchas economías nacionales, como por el factor de belleza que los mismos detentan, así como por constituirse en un campo preferente de indagación dentro del actual diseño industrial. Y dentro de ese entorno humano, el más próximo a nosotros, la vivienda: el habitat artificialmente configurado por el hombre en cuya materialización tan gran papel jugó y sigue haciéndolo la denominada cerámica de aplicación arquitectónica. Sobre ésta quiero pues incidir *hic et nunc*: precisamente aquella que, tanto desde su vertiente funcional, como desde la ornamental, ha estado presente en las culturas más antiguas y avanzadas de la humanidad. No en vano, el anhelo de belleza y eternidad —hoy más bien diríamos perennidad— que parece conllevar, animaron a civilizaciones como la egipcia, la mesopotámica, la china, la clásica y la Islámica (y que siglos después conducirían a su expansión por tierras americanas —sin olvidar las producciones autóctonas de éstas— a partir del desarrollo y difusión desde los obradores hispanos que, desde la Edad Media, habían recogido y potenciado tan sabias herencias, especialmente la técnica del esmalte estannífero importada por los árabes) a significar sus viviendas y monumentos civiles o religiosos con ese material atractivo y resistente que pronto aprendieron a vidriar y decorar.

Algo que más tarde, la industria y la arquitectura, tras la Revolución industrial, acabarían por elevar a unas cotas muy altas, hasta llegar a nuestro tiempo en que la cerámica arquitectónica –debido a la expansión de los mercados e imparable evolución tecnológica y ansias de que nuestro entorno privado y urbano sea cada vez más bello– ha adquirido una relevancia tal que casi me atrevería a decir como nunca tuvo antes, de no haber sido tal pasado tan glorioso. Sin embargo, lo cierto es que la evolución continúa de un modo imparable, tanto a causa de su consideración económica como por su desarrollo formal; lo cual ha conducido a impulsar un destacado ensamblaje entre evolución tecnológica de sus sistemas (de las materias propiamente cerámicas y del utillaje industrial para su constitución), mejora funcional de sus productos y aplicabilidad a nuevas demandas, y el valor que se le otorga a la artísticidad del producto acabado desde la óptica de una filosofía del diseño del azulejo cada día más depurada, aunque no exenta de contradicciones.

Cabe hacer siquiera un breve recordatorio referido a cómo, dentro de la diversificación de la producción cerámica habida a lo largo de la historia, la destinada a cubrir las necesidades arquitectónicas fue una de las primeras en desarrollarse, aunque siguiendo en el tiempo al contenedor y a la estatua. Así, por lo que atañe a las susodichas necesidades, señalar que en una primera etapa únicamente se empleó la cerámica sin vidriar bajo la forma de elementos estructurales para la construcción. Pero pronto, con el vidriado de diferentes colores, se hizo factible que los ladrillos asumieran además funciones artístico decorativas –recordemos al respecto la historia de Mesopotamia, Egipto, Persia...– propiciando de este modo, como subraya Gomis (1986: 11), la aparición de nuevos productos dentro de este ámbito de aplicación, tales como las placas, los azulejos y, en general, piezas estrictamente decorativas. En definitiva, las primeras innovaciones en cerámica para la edificación.

Por otro lado, es preciso relacionar de manera especial el inicio de estas nuevas funciones con la aparición de los esmaltes opacos, que proporcionaron el soporte-marco necesario sobre el que experimentar coloraciones y efectos estéticos. No obstante, respecto al uso de elementos cerámicos con esmaltes para propósitos ornamentales, a incrustar en un determinado tipo de edificación con ladrillos, aún no desarrollaba con plenitud todas las posibilidades que la cerámica arquitectónica entrañaba, como eran las derivadas del aprovechamiento funcional de las características higiénicas y climatizadoras de la cerámica esmaltada. De modo que sería precisamente el desarrollo de dichas posibilidades lo que daría lugar, como subraya Gomis, a un nuevo aspecto de la cerámica: el *alicatado*, con el cual iba a incrementarse notablemente el empleo de la cerámica esmaltada en la construcción.

El alicatado supuso, por tanto, una buena simbiosis de utilidad y belleza, dado que en su específica función de recubrir paramentos generaba una

peculiar macro-ornamentación consistente en extender redes de piezas cerámicas –primero monocromas y posteriormente polícromas– que se desplegaban geométricamente tomando como esquema organizativo polígonos regulares, irregulares, estrellados, etc... De manera que por yuxtaposición o ensamblamiento esas “redes”, al tiempo que se iban aplicando para cumplir su finalidad de revestir las paredes, las iban decorando a modo de tapiz. Al principio, el dibujo principal que definía el esquema organizativo estaba constituido por piezas blancas en forma de lacerías, ocupando con piezas poligonales los espacios libres. Tales piezas, que recibían el nombre de “alízares”, se recortaban a golpe de pico y, posteriormente, ya pasaron a ser diseñadas con decoraciones y adquiriendo incluso formas curvas que enriquecieron el repertorio exclusivo de las series poligonales; si bien, siguiendo a Gomis, la lógica necesidad de dar rapidez a los recubrimientos, ahorrándose el tallado de piezas irregulares, condujo a utilizar losetas de contorno cuadrado o rectangular de fácil ensamblamiento: los *azulejos*. Así pues, esta novedad por la cual se *imprimían* los fragmentos geométricos en éstos –de modo que mediante la agrupación de azulejos se podía reproducir la temática de los alicatados– supuso, además de formal, una innovación técnica sumamente importante, pues inició el proceso de estandarización y de simplificación de formatos que, indudablemente, iba a facilitar la fabricación y colocación de las piezas en la obra edificada, preparando el camino de su fabricación seriada. Sin embargo, la herencia de algunos formatos como el “alfardón”, o azulejo hexagonal oblongado, importante en la arquitectura nazarí, resistirían el paso del tiempo manteniendo su vigencia hasta nuestros días (con el paso del tiempo, como expondré más adelante, aparecerán proyectos generadores de algún que otro nuevo tipo *extraño* gracias a la tecnología moderna).

En resumen, pocas veces tenemos ante nuestra consideración una más evidente aplicación utilitaria que, a la vez que se materializa y fija, dejando estables para siempre sus características –durabilidad, resistencia a los agentes atmosféricos externos, evitación de la humedad y de la electricidad estática, facilitación de la limpieza en un espacio interno, etc.– deja una permanente plasmación artística. Es decir, aparte de sus cualidades intrínsecamente utilitarias, tras su formulación como producto, la cerámica genera unos efectos estéticos de enorme atractivo visual y táctil. Y además, tanto en este caso aplicativo al que acabo de referirme, como en otras de sus vertientes en las que no entramos aquí, mantiene un interesante común denominador: así, la cerámica plana es forma, tanto por su fisicalidad poligonal matérica como por el grafismo –*forma + color*– que se “insiere” en la pieza (he ahí la confusión a que puede conducir el término “aplicado” de no entenderse como “un elemento técnica y artísticamente coimplicadamente resuelto y predispuesto a ser “colocado/superpuesto/adherido” en o sobre una estructura constructiva prevista; pues no se trata de añadir a un producto

cerámico manufacturado una ornamentación –eso sería “pintar” cerámica–, sino de que la fijación (=inserción/impresión) del grafismo y/o la imagen que embellece una pieza cerámica “interviene” en el propio proceso de fabricación).

Por su parte, la cerámica en volumen es forma tanto por la “figura” en que queda objetualizada –vasija, lámpara, teja– como por la esteticidad que puede transmitir la armonía de sus configuraciones (*formas*) y las proporciones de su escala, sin olvidar el posible tratamiento superficial que además puede conllevar. Y si consideramos la escultura cerámica, ni qué decir tiene que la intencionalidad artística de su autor evidencia el propósito prioritario de provocar una experiencia de índole estética de todas todas, sin por supuesto obviar el potencial de practicidad que como recurso sustentador, reforzador e incluso de cubrición conlleva o pueda comportar. De manera que sea cual sea la vertiente en que se resuelve la creatividad en el ámbito de la cerámica, la coimplicación entre forma (artisticidad en virtud de su aspecto formal) y función (configuración adecuada a un uso) es asombrosa. Y además cabe hacer dos precisiones: en el caso de la cerámica-azulejo que recubre muros, al igual que en el caso del azulejo-baldosa que instaura el pavimento, el *diseño* de una de sus piezas supone justamente eso: el que este arte, que empezó siendo artesanal y sin el concepto cualitativo de serie propio de la producción industrial, implica la elaboración de un proyecto. Proyecto entendido tanto desde el punto de vista de la técnica con que se resolverá el futuro acabado y de su coimplicación formal (“dibujo-cromatismo” inherente), como proyecto entendido como la ideación previa que va más allá de una tipología de pieza para pensar en un “tipología de red”. Es decir, que no sólo cabe pensar en un tratamiento decorativo del azulejo “cerrado” en sí mismo, sino en el planteamiento de *una* pieza cerámica –ya de pavimento o revestimiento– susceptible *a priori* de ser pensada como “parte” de una macropieza. Planteamiento, por tanto, que supone entender dicho proyecto en su aspecto ornamental como una especie de “unidad en la multiplicidad”; es decir, que la artisticidad resultante vendría del empleo de un número limitado de piezas diferenciadas en su iconicidad (aunque con elementos mínimos comunes de ensamblamiento y relieve, es decir, consistencia material como figura-soporte de los parámetros de cálculo) pero susceptibles, tales piezas, de generar, al ser ensambladas a voluntad del cliente, una formalidad no unívoca sino diversa. Y ya no por la existencia de ese número más o menos grande de ítems/piezas-icóno –que también– sino en virtud de la articulación sintáctica entre ellas; o sea, estaríamos hablando de algo más que de una mera colocación de baldosas o azulejos, para entender tal tarea como la realización de una auténtica “composición” plástica.

Así pues, este modo de entender el diseño de un recubrimiento –*diseño total* en virtud de la articulación de un número “x” de elementos *a priori* dados– parte, por tanto, de una idea moderna de entender el diseño.

Ideación, en suma, por la que sin renunciar a la rigurosidad que su concepción disciplinar supone, “forma configurativa” y “*dibujo gráfico-cromático-textural*” de la misma no se modifican una vez fijado el diseño (al menos dentro del concepto ampliamente aceptado de lo que se entiende por tal), aunque sin embargo es susceptible de admitir co-creativamente una respuesta por parte del usuario. Por supuesto no en cuanto a la alteración del diseño en sí –insisto– ya que éste viene dado/acabado como producto, sino en cuanto a la *variabilidad compositiva* que permite tal articulación (aunque, por descontado, con los pertinentes parámetros técnicos de ensamblaje –casamiento por yuxtaposición– y fijación –asentamiento sobre una superficie dada–) hasta obtener una u otra formalidad distinta (resultado final) y en consecuencia determinar, según un espectro de posibilidades previstas, el efecto estético del “producto global inserto definitivamente en un espacio construido”.

Ciertamente, esto no es totalmente nuevo, pero en cualquier caso novedoso al poder combinar semejante estrategia con otros materiales constructivos, tales como franjas de hormigón, muros de ladrillo cara vista, o perfiles metálicos de diversa anchura hechos con diferentes tipos de aleaciones. Y sobre todo relevante porque tal planteamiento, entendido como “compositivo”, da pie a ulteriores investigaciones. Así, ha propiciado algo realmente innovador por cuanto que modifica el concepto mismo de diseño como modelo-prototipo único a multiplicar iterativamente, tal como se ha visto en las últimas experiencias realizadas entre finales de 2001 y principios de 2002, como la relativa a trabajar con un diseño determinado, ya pensado y definitivamente “fijado” (esta palabra aquí ya no parece tener mucho sentido), que se lleva a la cadena de producción de tal manera que, mediante una sofisticada tecnología punta, el sistema permite imprimir un carácter diferenciado a cada azulejo a partir de un mismo diseño base, aunque sin dejar de mantener la homogeneidad del conjunto. Es decir, se está posibilitando que cada unidad producida tenga una diferenciación, siquiera mínima pero apreciable y apreciada, respecto a la siguiente unidad que sale de la misma matriz y ésta del mismo prototipo diseñado. Estaríamos en la línea, ya preconizada por Tomás Maldonado (1993: 10-11) hace unos años, por la que el uso de sofisticadas y flexibles máquinas-herramientas –desde las máquinas operadoras múltiples de control numérico a los distintos tipos de robot– permiten conseguir el mismo objetivo sin quedar sometido a los rígidos condicionamientos precedentes. O para ser más explícitos: es posible compaginar un tipo de producción continua, donde cada máquina efectúa una sola operación, con un tipo de producción diferenciada, con lo que las consecuencias sobre el tradicional concepto de serie son evidentes.

– IV –

Sin embargo, hasta la plena llegada y difusión de esta individualización tan portentosa –que en definitiva nos está susurrando que el ser humano, pese a todo, no se resiste en el ámbito de lo que entraña artísticidad a desear el aura de lo único, y en la esfera del diseño a promover acabados más personalizados con, asimismo, su correspondiente repercusión estética– cabe exponer otras metas que la investigación está alcanzando en el terreno de la cerámica. Así, si como decíamos al principio, ésta constituye el primer producto de síntesis en la Historia de la Humanidad y que, junto a otras materias como el hueso o la madera, ha constituido el soporte para crear objetos y enseres de necesario uso cotidiano; ahora, en los inicios de siglo XXI, en su imparable evolución y sin renunciar por supuesto a su carácter utilitario, la cerámica está poniendo de manifiesto cómo su cociente estético adquiere un rango de suma importancia como producto elaborado. Y, como viene a decir Lynch (1999: 72), en nuestra sociedad altamente estetizada, donde es evidente la imparable carrera en pos de la belleza –hasta el punto de comprobarse la profusión y la sorprendente capacidad que nuestra cultura tardomoderna posee para hacer que casi cualquier objeto sirva, en cualquier ámbito u ocasión, como pretexto para la experiencia de la misma– ésta, o sea la belleza, aparece, aunque sea bajo otra denominación más o menos equivalente, como una de las notas más características de nuestra época y de nuestros medios culturales.

Apreciación que, desde luego, en este campo objeto de nuestro análisis, va adquiriendo unas proporciones inusitadas, pues no en vano –y a pesar de los grandes avances que se están logrando en lo concerniente a las exigencias técnicas de baldosas y azulejos cerámicos– es innegable que su cualificación, en dicho sentido técnico-utilitario, es tan elevada que el mercado demanda, cada vez con más ahínco, una serie de innovaciones formales y efectos estéticos cada vez mayores, dado que sólo con la función de uso, por más prestaciones que genera y pone a nuestro alcance, no parece ser suficiente para el mantenimiento de las cuotas de mercado y su expansión.

Y es por ello que, al igual que pueden observarse logros de relevancia artística notables, también se pueden constatar una serie de planteamientos esteticistas muy ocurrentes pero oportunistas. Al mismo tiempo que se observa una pervivencia de modelos conservadores –aunque eso sí técnicamente perfectos– y cierta renuncia, por el momento o en demasiadas tesituras según mi opinión, a entrar en más decididas apuestas estéticas. Apuestas que, paradójicamente, en algo tan ligado a la arquitectura, como es la cerámica de aplicación arquitectónica, no se han dado homotéticamente a algunas de las tendencias que la arquitectura misma ha manifestado en las dos últimas décadas. En concreto me estoy refiriendo al poco eco que las tendencias posmodernas y deconstructivas han tenido en el diseño de

la cerámica plana. De manera en fin que, desde el punto de vista de la cualidad del producto y del de nuevos planteamientos estéticos, se han dejado ver en este campo bastantes idas y venidas, que en parte pueden ser criticables, pero no por eso menos constatables y en muchos aspectos hasta admisibles, aunque en cualquier caso dinamizadoras del panorama creativo-productivo.

Es, pongamos por caso, cuando da la impresión, en aras de un ir más allá en la innovación cerámica, que ésta no radique sino en alcanzar el máximo grado de “realidad”. *Realidad entendida como obtención de prestaciones* que hasta la fecha parecía que sólo podían proporcionar otras clases de materiales, o *realidad entendida como sustitutivo mimético de otras realidades*.

En el primer caso, estaríamos ante la posibilidad, hecha ya realidad, de nuevos usos de las materias cerámicas sofisticadamente elaboradas, como ocurre en el desarrollo de revestimientos internos para motores y superficies externas de artefactos aeroespaciales en virtud de su alta resistencia a frotamientos, fricciones y rozamientos, generadores de temperaturas y erosiones sumamente elevadas. También podemos incluir aquí elaboraciones del tipo revestimiento, tendentes a preservar determinados espacios –como quirófanos o similares– tanto de radiaciones electromagnéticas como de elementos bacteriológicos, o azulejos diseñados para resistir la corrosión de atmósferas de SO₂ y otros agentes parecidos con más éxito que los propios metales. En esta línea de actuación se estaría, en consecuencia, apostando por nuevas aplicaciones funcionales por las que el material cerámico, no sólo vendría a sustituir igual o en mejores condiciones a materiales ya tradicionales, sino haciéndolo a un coste mucho menor.

En el segundo caso, estaríamos entrando en un terreno que, sin olvidar el valor de uso de la cerámica, ésta quedaría fuertemente condicionada por un valor artístico. Valor que comporta, según el tipo de imitación perseguida, tanto una determinada visión estética del producto como una significatividad del mismo anuente con la posición social atribuible su usuario. Es por ello que, dentro de este enfoque de la cuestión, podemos situar a todo aquel repertorio de azulejos, ya para embaldosar, ya para recubrir, que trataría no sólo de *re-presentar* los aspectos de otras “materias naturales”, sino de *presentar*: o sea, de que la más refinada tecnología las mimetice en el grado máximo. Así, nos encontramos con la imitación de rocas y minerales –piedra, granito, pizarra, mármoles...–, de maderas –cerezo, wenge, roble...– y de fibras vegetales –cañamo, pita, coco, espigas, mimbre, cañizo.... En un principio únicamente en cuanto a efectos de coloración, pero para acabar, en un paso más allá, incluso suplantando características tales como la textura, las irregularidades de sus superficies, etc., extremo en el que estaríamos hablando ya de un sorprendente *trompe l’oeil* fisicalista sin precedentes o –utilizando una expresión, extraída desde el campo de la

literatura, del mexicano Juan Villoro— de una *autenticidad artificial*.

Desde luego no tengo ningún inconveniente en considerar que, en determinados casos, puede ser beneficioso simular rugosidades texturales de una piedra de rodano, o de otro tipo, para un pavimento antideslizante en exteriores, o imitar la superficie más o menos áspera de la piedra de sillería, o de otra clase de roca tallada, para el revestimiento de la cocina de una casa de campo, y cosas así; pero copiar las vetas de la madera o las del mármol, o la factura de una piedra, sin olvidar por cierto no ya la simulación de irisaciones metálicas —de un efecto estético muy interesante por otra parte—, sino la exagerada hiperrealización de fulgores metálicos de algunas clases de azulejos que quieren *ser* metal siendo cerámica, estimo que es decantarse hacia un esteticismo patente por no decir patético. Con todo, la *recreación* de la madera, ya experimentada en el terreno del mueble gracias a la obtención de nuevos aglomerados, laminados, polímeros y resinas, y ahora en el terreno de la cerámica mediante materiales porcelánicos y esmaltes vitrocerámicos de efectos tridimensionales, a través de diversas gamas y veteados cromáticos —y gracias al sistema de impresión curva— no hace sino indicarnos, una vez más, esa perpetua aspiración que el ser humano tiene por lo natural. Ciertamente la cerámica es algo natural y, por tanto, creo que entra dentro de este ámbito, sin embargo la aspiración por las diversas manifestaciones de la materialidad está reafirmandonos de nuevo en la idea de que el hombre no abandona su afán de buscar la belleza en la naturaleza, en lo natural, aunque venga dado en el reino —como diría el diseñador André Ricard— de la “artificialidad”, pues aunque la materia prima cerámica procede de la naturaleza, su manipulación fabril y creativa —*facere* + *poiesis*— es esencialmente humana.

En cambio, me parece mucho más interesante el que se haya seguido profundizando en aspectos concernientes a lo que anteriormente conceptuábamos como “tipología de red”. En este sentido, una firma española ha presentado muy recientemente, en la Feria Internacional Cevisama 2002, una creación innovadora, práctica y estéticamente valiosa, partiendo de repensar el concepto de “formato”. Así, con el diseño de una pieza nada menos que de veinte lados, acaba de introducirse en el mercado, bajo el nombre de *Puzzlemi*, un producto cerámico a modo de *puzzle* que, al ir ensamblándose en función de tan interesante contorno figural, acaba por conformar un pavimentado de suelos o un revestimiento de muros de una gran compleja belleza formal —tanto por el peculiar ensamblaje como por la forma artística misma— no visto industrialmente producido hasta la fecha.

Si bien su origen eidético podríamos situarlo en el ingenio de matemáticos del siglo XVIII, que se interesaron por la combinatoria en este ámbito, como Donat, quien propugnó un *Método para realizar una infinidad de dibujos diferentes con baldosas de dos colores divididas por una línea diagonal* (Souriau: 1990: 175), pero, ciertamente, desde ese texto de 1782

hasta el momento presente ha llovido mucho, es decir, la intrusión de los mecanismos de la combinatoria en la intervención artística de la cerámica – que estimo no puede dejar de interesar al estudioso de la estética contemporánea– adquieren una implementación de sus efectos estéticos con el desarrollo e innovación de los sistemas y procesos tecnológicos, punto al que se ha llegado muy alto actualmente, y de ahí que podamos usar y fruir de sorprendentes resultados.

Y pasando de esta modalidad a otra interesantísima tipología de producto, podemos destacar, como algo también sumamente novedoso, el diseño de un fabricado que conjuga el aspecto formal (es decir, su forma gráfica) con su configuración objetual (es decir, su formato matérico) para pavimentar y recubrir al mismo tiempo la estructura (forma obrada) de escaleras: es el denominado *New vertical step*: producto cerámico compuesto por un juego de piezas cuyo ensamblaje conforma un “sistema de peldaño”. Éste consiste, pues, en un módulo-conjunto que, multiplicado un número determinado de veces, acaba por plasmar la “formalización” de una escalera –ya para interiores, ya para exteriores– de un edificio.

De esta manera, con esta clase de módulo-conjunto que integra frontis y torelo (pudiendo elegirse este último elemento según un diseño recto o cóncavo, y además complementarse todo con piezas especiales como zócalos, zanquines y esquinas) se promueve un producto, a modo de *pack* prefabricado, que hace las veces de pavimento especial (el que establece, siquiera puntualmente pero no por ello poco importante, parte del firme de un habitat, como es un acceso mediante escalones) y de cubrición de la parte frontal del peldaño. El cual, como encadenamiento del siguiente, hace de parte inferior de éste y conector del superior, y así sucesivamente. De modo que gracias a este sistema de *Cebis Cerámicas* se van articulando y materializando *cerámicamente* los tramos de una escalera, obteniéndose un satisfactorio resultado estético y arquitectónico.

En esta línea de actuación hay que recordar que dicha firma, en colaboración con Colorificio Cerámico Bonet, desarrolló dos años antes otro producto igualmente innovador con el objeto de rematar los huecos *lineales* que quedaban en el alicatado de un espacio al formar esquina. Estas otras piezas especiales, como su propio nombre indica -*Big Corner*- se diseñaron de forma que, colocadas sobre la esquina del muro, + cubre ese fastidioso hueco dejado por la angulación de las baldosas, lográndose en estas zonas conflictivas un acabado-revestimiento que al tiempo que aporta una solución funcional (evitar humedades y desprendimientos) las realza y embellece, ya que elimina o desplaza el anterior sistema de cubrecantos -que se hacía con plásticos y otros materiales- y resolver ahora, con la *gran esquina*, un problema generado en la colocación de piezas cerámicas sin salir del propio ámbito cerámico y, en consecuencia, obtener así una coherencia también estética.

- V -

No obstante, y pese a todo lo dicho hasta aquí, conviene pasar ya a reflexionar sobre un aspecto que parece un tanto incongruente a estas alturas de la evolución de este arte, utilitario y suntuario, tan antiguo y tan actual, tan práctico y tan artístico. Así, por un lado, se constata que la innovación tecnológica en cerámica arquitectónica es muy elevada, de modo que, por poner dos casos paradigmáticos y próximos, Italia y España, se hallan sin discusión alguna a la cabeza mundial en I+D al respecto. Y por otro lado se comprueba también, sin ningún género de dudas, que el valor estético es un valor añadido y/o de cambio perseguido cada día más por los consumidores. Sin embargo, no parece que realmente –insisto: a estas alturas de la evolución del mercado y de esa estetización que se extiende por doquier– abunden propuestas audaces desde un punto de vista formal en lo relativo a la cerámica plana.

En cambio, si repasamos la evolución del diseño cerámico, encontramos que –y para no irnos muy lejos situémonos alrededor de los años de la Bauhaus– en la cerámica de volumen ya se dieron múltiples y atrevidas propuestas. Así por ejemplo, como relata Whitford (1991: 73-75), el taller de cerámica de dicha Escuela fue el primero en donde, a pesar de las graves dificultades existentes, se produjeron diseños industriales –prototipos para la manufactura de vasijas– varios años antes de que cualquiera de los demás talleres de la Bauhaus estuviesen en disposición de hacer algo parecido. Así, desde los tazones de un Theo Bogler “con retratos” de Gerhard Marcks, de 1922, hasta las vasijas con tapadera de un Otto Lindig, pasando por los singulares botijos de Max Krehan de 1923, y sin olvidar la rareza del llamado “bote doble alto” de Marcks y Bogler de 1921, por citar algunos casos, constituyen todo un ejemplo de creatividad arriesgada para la época. O, trasladándonos a otro lugar, ¿qué no decir de los botones de cerámica, en forma de tambor, o de los acróbatas circuenses también en cerámica –como motivos ornamentales, a modo de pedrería, para vestidos– de una Elsa Schiaparelli, realizados entre 1938 y 1939? Eso, por no dejar de recordar las placas ingeniosas, jarrones atrevidos y vajillas casi revolucionarias de la británica Clarice Cliff (1899-1972), totalmente a la contra del gusto conservador inglés. Personalidades creativas a las que sin duda podemos añadir una legión de ellas de cualquier nacionalidad y país en décadas posteriores, pero, como iba diciendo, se echa a faltar en la cerámica plana mayor atrevimiento formal, de corte algo más revolucionario.

Y ya sin más dilación voy a exponer en dónde se constata tal carencia, al menos como experimentación: en la ornamentación –utilizo ahora con toda intención este término– propia de una estética posmoderna y deconstructiva. Y eso por qué, se preguntarán. Pues porque los aspectos decorativos del azulejo tienen, desde siempre, mucho que ver con la gráfica. Gráfica entendida en sentido amplio: tanto por lo que respecta a motivos

icónicos figurativos como geométricos. Algo que –ahora si me retrotaigo más allá de la época de las vanguardias– el preciosismo de los dibujantes ingleses de la sevillana Fábrica de Loza Pickman & Cía, después denominada Pickman, S.A., Fábrica de Loza en la Cartuja de Sevilla en 1839, o la firma Mensaque Rodríguez y Cía de 1912, amén de los magníficos dibujantes, ceramistas y maestros de taller que elevaron al súmmum la azulejería modernista de los grandes arquitectos catalanes (recordemos el caso Gaudí con su rico repertorio de magníficas piezas cerámicas, de las más diversas formas, tamaños, coloraciones, materiales y técnicas, que llegó a emplear en los interiores y exteriores de sus edificios) y que *traducida* y *rediseñada*, como nos recuerda José L. Porcar (1986: 19 y ss.) para las grandes producciones seriadas, enriqueciendo sus formas y coloridos, acabaría en la popularización de dicho azulejo modernista que alcanzaría su máxima expresión en Cataluña y el País Valenciano, incluso llegando a trascender al propio modernismo como moda y corriente cultural.

De manera que, desde una consideración estética, cabría revisar lo que supuso la deconstrucción a partir de la exposición *Deconstructivist Architecture*, que Philip Johnson organizó en 1988 en Nueva York; pues, no en vano, el planteamiento deconstructivo se concretó tanto en la arquitectura como en la esfera del diseño gráfico, y dentro de éste en una osada reconsideración de la tipografía que, retomando la técnica de la distorsión y del arte de la tipografía libre de los años 60-70, estaba alcanzando extremos insólitos gracias a las herramientas informáticas, haciéndose posible –como sostiene Raquel Pelta (2001: 153 y ss.)– la intrusión de formas visuales en un contenido textual y, por tanto, la invasión de las “ideas” por las marcas gráficas: resaltándose textos en función de las palabras más significativas o colocándose sobre las imágenes para enfatizar ciertos aspectos de su asociación a éstas.

En este sentido, y teniendo en cuenta que imágenes y grafismos caligráficos han sido, en cualquier época y bajo los más diversos estilemas, elementos básicos en toda ornamentación de la azulejería –con la correspondiente carga significativa de unos u otros determinados paradigmas culturales– es por lo que resulta bastante chocante que apenas se haya desarrollado en la cerámica de revestimientos y pavimentos toda la serie de juegos, giros y articulaciones de connotación deconstructiva que, en el campo de la iconosfera (imagen figurativa o abstraccionista y/o representativa/simbólica/metafórica, e imagen gráfica/tipográfica) y tanto en soportes tradicionales (materiales o analógicos) como en los de tipo virtual y/o digital, han sido ampliamente experimentados a lo largo de estos últimos años, sobre todo desde la década de 1990 hacia aquí. Y señalar, por otra parte, cómo prácticamente tampoco se ha dado la intrusión en esta clase de cerámica –la plana de aplicación arquitectónica– de todos aquellos factores crispadores de la *Gute Form* racionalista. Factores que en los años ochenta condujeron a la gozosa extroversión del llamado diseño postmoderno.

No obstante, debemos hacer una distinción entre ambas posturas o enfoques, el deconstructivo y el posicionado como postmoderno. A saber: que este último supo realmente trasladar su peculiar provocación, mezcla de movimientos y contramovimientos –elegancia y *kitstchificación*, tradicionalismo y tecnologismo, refinamiento y brutalidad, citacionismo y *punk*, etc.– desde el campo de la arquitectura al del diseño de mobiliario y de objetos de mesa, y de entre éstos hacia una gama de productos cerámicos. Si bien, al igual que en la vanguardia clásica (especialmente la constructivista rusa que decoraba cerámica con motivos y colores suprematistas, dando impresión de gran dinamismo y modernidad), las proposiciones audaces volvieron a objetivarse sobreabundantemente en la *microarquitectura*: teteras, cuencos, tazas, platos, fuentes, jarras, juegos de café, ceniceros, jarrones, etc., –realizados por una pléyade de creativos: George Sowden, Margit Denz, Ingrid Smolle, Mario Bellini, María Sánchez, Nathalie du Pasquier, Minoru Sugahra, Ambrogio Pozzi, Frei Otto, Maria Wiala y otros muchos–, mientras que su incidencia en la cerámica plana de aplicación arquitectónica apenas dejó huella, si exceptuamos determinadas fachadas provocativas. Aún así y todo se observa que, pasada la efervescencia de la tendencia, van asomando tímidas propuestas, aunque dirigidas ante todo a equipamientos en donde el sentido lúdico o la creación de ambientes desenfadados parece exigirlo: revestimientos de habitaciones juveniles, salas de juego de parvularios, salones recreativos de juventud, e incluso cocinas-office de modernas residencias y villas, y poco más. Sin embargo, no me extrañaría nada que en estos próximos años se acusara un incremento de su influencia, ciertamente ya no como corriente o tendencia de una moda que fue, sino más bien como manifestación de una actitud por parte del consumidor que, cansado de la sensación de vacío y frialdad con que la extrema racionalidad que nos invade acaba por agobiarnos, quiera rodearse al fin y, por tanto, *recubrir* su entorno íntimo o parte de él mediante una fenomenología visual mucho más libre y desenfadada.

Y por lo que respecta a las propuestas deconstructivas con sus juegos intertextuales de solapamientos de imágenes, donde las tipografías se convierten en auténticas iconografías y las imágenes varían sus significados al quedar sobrepuestas, enmascaradas, *comidas*, por letras y signos de la más diversa y exótica procedencia (real o simulada) –hasta llegar a generar auténticas formas de rara belleza y craquelada expresividad, mezcla de brutalismo lingüístico y frenesí cibernético– hay que admitir que hoy por hoy su incidencia en el tema que nos ocupa es prácticamente es nula. No obstante cabe hacer un inciso, a saber, que aparte de en la arquitectura y en el grafismo, el deconstructivismo sólo incidió en una vertiente del diseño de producto de manera apreciable: el mobiliario. Algo que ciertamente tiene que ver con aquella, pero siempre –atención– según unas realizaciones fronterizas entre el arte y el diseño –como las de Tony Cragg o Danny Lane, por ejemplo–. De ahí, parte de las críticas habidas desde una determinada

posición de la disciplina proyectual que ve un peligro, no tanto por su peculiar estética, sino por considerar que este tipo de actuaciones caminan hacia la potenciación de la obra única. Desde luego, no necesariamente es o tiene porqué ser así, pero el hecho de que genere una controversia entre los puristas del diseño (generalmente balanceados hacia lo técnico-ingeneril) y los que piensan que las fronteras entre arte y diseño (como hace un siglo ya se transgredieron las de las propias disciplinas artísticas) son más permeables —alguno de cuyos mecanismos personalizadores ya he referido antes— puede quizás explicar la poca incidencia deconstructiva en el ámbito de la azulejería. Aunque también hay que señalar que, últimamente, son los diseñadores cerámicos italianos los que más decididamente están entrando a potenciar esta vía.

Tal vez, un espacio funcional en donde podría incidir la singular estética deconstructiva sin mucha polémica, sería en el de prefabricados cerámicos planos idóneos para señalética. Por supuesto que una señalética *informal* en su conformación gráfica, pero rigurosa en lo concerniente a su cociente informativo, como ya sucede en su aplicación a cubiertas de libros, discos, créditos cinematográficos, cartelística y similares —donde se observa cada vez más un incremento de población que admite y gusta de las premisas deconstructivas para esta clase de usos—, puede tener su atractivo, pero parece que su aceptación todavía está poco madura. No obstante, se están apreciando señales de lo sugerente que puede ser la admisión del paradigma deconstruccionista en el terreno de la señalética para el mundo del turismo, pues no olvidemos el potencial económico de este sector en tantos países y la predisposición de sus usuarios a admitir novedades que rompan con la monotonía de su vida cotidiana al salir temporalmente de ésta. Con todo no deja de ser absurdo que, frente a épocas pasadas en que rótulos y letreros de tiendas y comercios, y otros indicativos de dependencias de servicios institucionales o privados en edificios públicos y empresas, así como carteles de publicidad estática de amplio registro y espléndidas composiciones, se materializaban con vistosos azulejos; ahora en cambio, en la actualidad, precisamente cuando los acabados cerámicos abundan más y son de mejor calidad y precio, se sustraigan a estos fines los revestimientos.

Posiblemente la explicación, o buena parte de ella, radique en que, a pesar de todo, la industria todavía sea demasiado comedida a la hora de apostar verdaderamente por envites auténticamente rompedores en la vertiente de la cerámica plana, como en cambio sí ocurrió y ocurre en la de volumen. Propuestas por cierto que, como en los casos más arriba mencionados, antes de llegar a experimentarse a fondo su, digamos, paternidad tendencial, pueden estar siendo sobrepasadas por subsiguientes acontecimientos; lo cual no quiere decir que éstos sean superadores de aquellas propuestas, pero las cosas van como van y en los últimos dos/tres años se observan fuertes indicios de alumbramiento de proyectos mucho más radicales y realmente originales por parte, fundamentalmente, de

jóvenes diseñadores. Así por ejemplo, azulejos que se articulan con elementos no estrictamente cerámicos, como es la posibilidad de iluminación (eléctrica) interna *desde* la propia pieza cerámica –como en el reciente proyecto de Arturo Royo “Celes-T”, de 2002– logrando impactantes efectos estéticos sin menoscabo de su utilidad: aplicabilidad como señalética de guía y seguridad en pasillos de suburbanos, corredores de edificios públicos, accesos y zonas de tránsito de aeropuertos y estaciones ferroviarias, etc. U otros proyectos de cerámica plana cuya superficie se materializa en forma de “malla agujereada”, permitiendo insertar elementos puntiformes (como un *pin*) a fin de practicar juegos –ajedrez, damas, tres en raya...– sobre un revestimiento y desarrollar, de este modo, la creatividad de niños y niñas en casa o en un centro escolar; caso de la propuesta presentada en 2000 por el diseñador Luis Fco. Gallego.

Mientras tanto, se constata cómo las fórmulas estéticas de corte geométrico, proclives a un diseño minimalista, no sólo se mantienen, sino que día a día van tomando auge. Especialmente cuando un sector de usuarios –adultos jóvenes que pueden montar su vivienda con cierta independencia debido a su relativamente buen poder adquisitivo– reclaman o al menos están muy predispuestos hacia esa modalidad de cerámica de aplicación arquitectónica: azulejos de, digamos, baja densidad formal, que no de poca calidad. Sin embargo, de momento, el repertorio formal más ampliamente *à la page* lo constituye la serie de productos cuyos diseños se inspiran en la naturaleza, si bien –conviene subrayarlo– más como imitación de sus apariencias cromático-texturales y a causa de ciertas simulaciones, que gracias a la tecnología actual permiten resolver problemas de seguridad y confort, que como anticuadas reproducciones figuradas de antaño. Veremos qué sigue deparándonos el futuro, el cual, a pesar de mi criticismo, auguro esperanzador en este ámbito donde Industria, Arte y Cultura se dan, a pesar de los pesares, y afortunadamente, la mano.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA Y COMPLEMENTARIA

AA. VV. (2002): *Cevisama*, (Catálogo oficial XX Salón Internacional de Cerámica, Recubrimientos para la Construcción, Saneamiento, Grifería, Materias Primas, Esmaltes, Fritas y Maquinaria), Feria de Valencia, Valencia.

AA.VV. (2002): *La ceràmica en l'obra de Gaudí*, Col·legi d' Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, Barcelona.

AA.VV. (2001): *Gaudí. Habitat, naturaleza y cosmos*, Lunwerg, Barcelona.

AA.VV. (2001): *25 años de evolución del técnico cerámico*, ATC, Castellón.

AA.VV. (2000): *Concurso Internacional de Diseño Industrial e Innovación Tecnológica*, (catálogo), Cevisama, Valencia.

AA. VV. (1993): *Diseñadores del siglo XX*, (Introd. Peter Dormer), Ceac, Barcelona.

AA. VV. (1992): *Ceràmica hàbitat. (Ceramics as a part of urban amenities)*, Centre d'Art i Comunicació Visual "Eusebi Sempere"/ Institut de Cultura "Juan Gil-Albert", Alicante & Institut de Promoció Ceràmica, Diputació de Castelló.

AA.VV. (1990): *El diseño de los 80*, (Introd. Ettore Sottsass), Nerea, Madrid.

AA.VV. (1987): *Más allá del posmoderno*, Gustavo Gili, México.

BLACKWELL, L. (1993): *La tipografía del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona.

ESTALL, V. & PORCAR, J.L. (2000): "El desarrollo industrial y tecnológico durante el siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX" en AA.VV.: *La ruta de la cerámica*, Editan: IMPIVA, Bancaja, ALICER - Asociación para la promoción del diseño cerámico, ASCER, Airtel, Fundación Dávalos-Fletcher, Castellón.

FIELL, Peter. & Charlotte. (2001): *El diseño industrial de la A a la Z*, Taschen GmbH, Colonia.

GALINDO, R. (2002): *El molde en la fabricación de la baldosa cerámica*, Macer, Vila-real.

GOMIS, J.M^a. (1986): "Un pasado cerámico 1200-1930" en AA. VV.: *Cerámica & Diseño*, Instituto Tecnología Cerámica Diputación de Castellón.

GOMIS, J.M^a. (1990): *Evolució històrica del taulellet*, Diputació de Castelló.

GRANGEL, E. (2000): "Origen y tipología de los materiales cerámicos" en *Opus cit.* de AA.VV.: *La ruta de la cerámica*.

LEACH, N. (2001): *La An-Estética de la Arquitectura*, G.Gili, Barcelona.

HELLER, S. (1998): *The education of a graphic designer*, Allworth Press, Nueva York.

HOCHMAN, E.S.(2002): *La Bauhaus, crisol de la modernidad*, Paidós, Barcelona.

JARAUTA, F. (2002): "Interrogando a la arquitectura contemporánea", *Revista de Occidente*, nº 249, Madrid.

LITTLEWOOD, M. (1994): *Diseño urbano* (volum. I: Muros y cerramientos), Gustavo Gili, México.

LITTLEWOOD, M. (1994): *Diseño urbano* (volum. II: Pavimentos, rampas, escaleras y márgenes), Gustavo Gili, México.

LYNCH, E. (1999): *Sobre la belleza*, Anaya, Madrid.

MALDONADO, T. (1993): *El diseño industrial reconsiderado*, (Edic. revisada y ampliada) Gustavo Gili, S. A. de C. V., México.

MARCHÁN, S. (2000): *Las vanguardias en el arte y la arquitectura (1900-1930)*, (2 vols.), Espasa Calpe, Madrid.

PASTOR, A. (1992): "La cocción de los materiales cerámicos" en *Tecnología de la cocción cerámica desde la antigüedad a nuestros días*, Edita Asociación de Ceramología, Agost/Alicante.

PÉREZ, I. V. (2000): "Las exportaciones de azulejos valencianos a ultramar (siglos XVII y XIX)" en *Opus cit. de AA.VV.: La ruta de la cerámica*.

PELTA, R (2001): "Del diseño sin límites a los básicos" en AA.VV.: *Un móvil en la patera. Diseñando el siglo XXI*, EACC, Castellón.

PERNIOLA, M. (2001): *La estética del siglo XX*, Visor, Madrid.

PORCAR, J.L. (1986): "La producción industrial seriada" en *Opus cit. de AA. VV.: Cerámica & Diseño*.

PORTER, T. (1992): *Diseño. Técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas*, Gustavo Gili, Barcelona.

PORTOGHESI, P. (1981): *Después de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona.

RAMBLA, W. (1999): "Diseño industrial: Arte implicado" en *Anuario de Espacios Urbanos (Historia, Cultura y Diseño)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

RENAU, J.F. (1986): "La cerámica arquitectónica esmaltada" en AA. VV.: *Cerámica & Diseño*, Instituto Tecnología Cerámica Diputación de Castellón.

RENNER, P. (2000): *El arte de la tipografía*, Campgrafic, Valencia.

RICARD, A. (2000): *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona.

SIRO BABORSKY, M. (2001): *Siglo XX. Arquitectura*, Electa, Barcelona.

SOURIAU, E. (1990): *Vocabulaire d'Esthétique*, Presses Universitaires de France.

VALLET, A. (1982): *La Ceramique Architectural*, Dessain et Tolra.

VECCHI, G. (1977): *Technologie Ceramica Illustrata*, Faenza Editrice, Faenza.

WHITFORD, F. (1991): *La Bauhaus*, Destino, Barcelona.

ZABALBEASCOA, A. & Rodríguez, J. (2000): *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona.

LA CERÁMICA EN LA CARRERA DE INDIAS, 1800-1820*

Joan Feliu Franch
Universitat Jaume I

El decaimiento de la fabricación y la exportación de loza sevillana a comienzos del siglo XIX siempre se había justificado por la incorporación de la competencia valenciana, y a su vez, esta naciente vía de comercialización hacia América, se consideraba parte de las causas de un álgido periodo para los puertos valencianos. Ambas afirmaciones son, a tenor de la documentación existente en el Archivo de Indias, cuestionables. Sin embargo, se ha continuado aceptando totalmente la tesis de Rafael Doménech¹ según la cual el siglo XIX se inició con una clara decadencia de la industria cerámica sevillana, tanto en loza como en azulejos, agravada por la ocupación francesa. Según Doménech, en 1817 existían en Sevilla 62 hornos en Triana, dedicados a la loza basta, azulejos ordinarios, productos de cacharrería sin vidriar, alfarería y tejas, mientras que los azulejos eran mayoritariamente de fabricación catalana y valenciana. Manises, Valencia y Barcelona ostentarían una total supremacía, junto con la loza estampada inglesa, hasta que la llegada del ferrocarril entre 1856 y 1866 terminaría con la agonía de la fabricación andaluza. Esta afirmación fue ya realizada por Justino Matute en 1816², cuando atribuía la decadencia de fábricas como la de Juan Espinosa Díaz, la familia del Pino, los Ojeda, José de Castro o Martínez Espejo, a la carencia de plomo y a la competencia inglesa, valenciana y catalana, y contradice la opinión de Ponz de 1791³, cuando afirmaba que la loza de los alfares de Triana merecía alguna consideración, tanto para consumo de las provincias de la península como para embarcar a América, que además estaba experimentando una visible mejoría.

Siguiendo los primeros razonamientos expuestos la cerámica mediterránea triunfó en América por estar pensada para economías más débiles, exhibiendo una técnica menos artesanal, y por tanto, más favorable para la competencia. No obstante, estas cerámicas, valga la paradoja, otorgaron un lujo visual innegable, quizá por su sencillez, por la fragilidad de sus materiales que las dotaban de cierta apariencia efímera y a la vez de un matiz

* Este estudio fue financiado por la FUNDACIÓ CAIXA CASTELLÓ en el plan de promoción de la investigación UJI - 2001.

1. DOMÉNECH MARTÍNEZ, R. *El azulejo sevillano: la segunda época hasta la exposición de 1929*. Sevilla, Dialpa, 1988.
2. MATUTE, J. *Aparato para describir la historia de Triana y su iglesia parroquial*. Sevilla, 1816, p. 170.
3. PONZ, A. *Viaje de España*. Madrid, vol. IX, carta V, 1947, p. 804.

ciertamente lírico, creando siempre composiciones arquitectónicas (cuando se trata de cerámica para este fin) que aún siendo de cierto aspecto minimal, por el sólo efecto de la luz y sus reflejos, provocaban un fluir de sensaciones que aunaban referencias volátiles y cálidas.

Volviendo al tema que nos ocupa, lo cierto es que la inmensa mayoría de las manufacturas valencianas nunca salieron por los puertos de Valencia o Alicante hacia América, sino que lo hicieron a través del puerto de Cádiz, y principalmente a bordo de navíos catalanes, y como veremos, en porcentajes no muy altos, por lo que su influencia en el progreso del comercio portuario es muy dudosa.

LOS PUERTOS

Es posible que, como indica Vicent Ribes,⁴ Valencia llevara a Cádiz para su exportación sobretodo productos manufacturados como tejidos, papel, loza y vinos, y que “una prodigiosa cantidad de gentes viven a su sombra, que sin ellos estarían paradas o emigrarían, y no sólo ellas se mantienen con alguna comodidad según sus clases, sino que al mismo tiempo atraen inmensas riquezas a su país, tanto de las provincias cofinantes como de las Américas”, según cuenta Ricord en 1793,⁵ sin embargo, la loza no aparece en ningún caso en la relación o *Razón de los frutos y efectos más aparentes para Veracruz* publicada en Alicante el mes de marzo de 1784 para llenar la Duquesa de Gandía, alias el Vigilante.

Comúnmente, se ha pensado que la loza de Alcora, Onda, Ribesalbes, Manises, Eslida y Betxí y la más ordinaria de Xàtiva, Canals, Peníscola, Morella, Castelló, Alicante, Xixona, Manises, Altura, Sagunto, Montcada, Vinalesa, Orihuela, Segorbe y Llíria, podían haber abastecido el mercado americano, pero, después de revisar los registros de arribadas, y después de realizar una búsqueda de esta cerámica en tierras americanas, podemos comprobar que este comercio no fue tan importante.

Valencia trabajó con Cádiz especialmente en seda, papel (especialmente el de fumar de Alcoy), vinos y aguardiente, aunque muchos de estos productos, sobretodo la seda, se llevaba a Cádiz casi siempre por vía terrestre.

El único empresario relacionado con el comercio de loza valenciana a América fue Salvador Catalá, alias el Mercader, de Castellón de la Plana, que tenía a su cargo la conducción de loza de Alcora a Cádiz, ciudad en la que poseía un almacén para la exportación de loza a América, y ocho barcas de cabotaje; y la única manufactura de la que tengamos constancia que realizó algún envío es la de Marcos Disdier, miembro de la Sociedad Eco-

4. RIBES, V. *Los valencianos y América. El comercio valenciano con Indias en el siglo XVIII*. Diputació Provincial de València, Valencia, 1985, p. 31.

5. RICORD, T. *Noticia de las varias y diferentes producciones del Reyno de Valencia*, Valencia, 1793, p. IX.

nómica de Amigos del País, y del que conocemos su solado para la capilla de los padres betlemitas de La Habana.

Alicante sólo tenía cinco comerciantes matriculados en Cádiz, uno Castellón y ocho Valencia, entre 1743 y 1778. Los intercambios comerciales se realizaban a través de intermediarios o delegados que recibían los productos y los asentaban en los barcos que efectuaban la Carrera de Indias. Las habilitaciones personales para comerciar con América, encabezadas con la frase: "Por decreto declara este tribunal a don (...) por hábil y capaz para comerciar a las Indias con negocios de propia y ajena cuenta", eran para comerciantes procedentes sobre todo de Cádiz, Sevilla, Álava, Oviedo, Barcelona, Guipúzcoa, Jerez, Puerto de Santa María, Vizcaya, Málaga, Santander, Gerona, Cartagena de Indias, Santisteban (Navarra), Ampudia (León), Madrid, Tarragona y La Coruña. No aparecen valencianos, de no ser que lo fueran Manuel Flotats i Nadal, decretado el 25 noviembre de 1809, o Ignacio Martí de 22 de enero de 1812. En el caso de no haber nacido en España, el solicitante debía tener carta de ciudadano expedida por las Cortes Generales y Extraordinarias y residir en plaza española, como en el caso del irlandés Tomás Fleming, habilitado el 21 de abril de 1813.

Lo cierto es que el tópico de que la concesión del libre comercio con América en el reinado de Carlos III fue la prosperidad de las Indias y el inicio del desarrollo económico en España se cae por su propio peso si observamos la situación desastrosa de España y América en 1808.⁶

Los comerciantes andaluces no querían que aumentaran los volúmenes de mercancías para mantener altos los precios, y los americanos querían evitar intromisiones en los circuitos económicos que controlaban, manteniendo reducidos los volúmenes de mercancías importadas para un pequeño estrato de consumidores pudientes.

Ya en 1762, Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla, en un manuscrito titulado *Reflexiones sobre el comercio español a Indias* proponía suprimir el monopolio de Cádiz y extender a todos los puertos de la península el tráfico en derecho para América. Más tarde, el discurso de Craywinckel de 1763 reducía el número de puertos tal y como se aprobaría en 1765.

En 1778 Alicante era el séptimo de los puertos españoles por el valor de sus exportaciones a América, por detrás de Cádiz, Barcelona, La Coruña, Santander, Málaga y Tenerife. En 1785 había descendido al décimo lugar, superando tan sólo a Sanlúcar de Barrameda, debido a que sus canales de exportación estaban más vinculados con el mercado europeo.⁷

6. BERNAL (COORD), Antonio Miguel. *El comercio libre entre España y América latina, 1765-1824*. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987.

7. ARDIT, Manuel. "Mercado americano y crecimiento económico en el País Valenciano". En BERNAL, *Op. Cit.*

Si escaso fue el comercio directo desde el puerto alicantino, todavía menor los fue el del de Valencia, con concesión desde 1791. La Sociedad Económica de Amigos del País hizo presión para que fuera Valencia el puerto libre en 1765 y 1778, y se planearon la constitución de sociedades mercantiles para el comercio directo, provocando que los pocos barcos que salieron de Alicante para América lo hicieran sin mercancías del área de la ciudad de Valencia. A pesar de todo, después de 1791 tampoco se constituyeron sociedades mercantiles, probablemente también por las graves consecuencias del conflicto inglés de 1796-1802.

El primer navío que partió de Valencia fue el javeque Santo Cristo del Grao, el 19 de diciembre de 1801, propiedad del comerciante sedero Vicente Carra, para Veracruz. El 25 de mayo de 1803 partió la polacra La Concepción, rebautizada La Sociedad Valenciana, para Veracruz, con seda, vino y aguardiente, de la sociedad creada en 1802 por los comerciantes Bernardo Lassala, Mariano Canet, Luis Verges y Vicente Carra. En el siguiente viaje, junto con La Rosa, fueron capturados por los ingleses. Antes varios barcos salieron a Cádiz, como el Santo Cristo del Grao, javeque que de allí partió a Veracruz en 1799, y así lo hacían también barcas de cabotaje desde Vinaròs, y el pinque El Postillón de Alicante en la primera mitad del siglo XVIII.

Centenares de canarios, laúds, barcos y londrós, sobretodo catalanes, realizaban, en un continuo ir y venir por el litoral, la distribución de los productos para el comercio de Ultramar, tanto el de ida como el de vuelta. La marina valenciana tuvo una absoluta dependencia de la catalana, que superaba en términos absolutos y durante algunos periodos a la valenciana en el índice de entradas en el puerto de Alicante. Los barcos que llegaban a Barcelona procedentes de Vinaròs, Alicante, Valencia, Cullera, Peñíscola, Burriana, Jávea, Torreblanca y Sagunto, eran casi todos catalanes.

Estos barcos eran mayoritariamente de pequeño tamaño. Hay que considerar que una fragata cargaba unas 200-400 toneladas, una goleta 70-100, un Javeque 90, un bergantín en torno a 100, mientras que una barca levantina sólo entre 1 y 20.

En cuanto a la tardanza de los barcos, los salidos de Valencia solían llegar a Cádiz en doce días, mientras que un laud con salida en Vinaròs tardaba unos 16. Un día como el 9 de noviembre de 1813, habían llegado a Cádiz los laudes: el Grao, de Felipe Gas, de Valencia y Málaga en tres días con vino, trigo y aguardiente; el Grao de José Catalá, de Valencia y Málaga en 5 días, con jabón, pasas, seda y papel, el Místico Ntra. Sra. del Carmen de Antonio Gallart, de Torrevieja en 10 días con cebada y pimienta, y el Laud El Grao de José Llovet, de Valencia y Málaga en 3, con vino, seda, aguardiente y habichuelas.⁸

8. AGI, Arribadas. Año de 1813. Cádiz. Nº 46. Embarcaciones que han entrado en esta bahía desde 8 de noviembre hasta 15 de dicho.

La complejidad de la exportación valenciana era enorme, aún después de la implantación del Libre Comercio. En primer lugar por el estado de los puertos valencianos. Excepto Alicante, Valencia y Vinaròs, no había puertos de consideración, y aún estos no eran del todo idóneos. Castellón no contó con un puerto de calado hasta 1904, aunque el Ayuntamiento de Castellón ya lo solicitó en 1865⁹. Aún entre 1842 y 1844 un 99,6% de las embarcaciones que fondeaban en puertos valencianos eran de pequeño tamaño y se dirigían a otros puertos españoles cargados con alquitrán, cobre viejo, lienzos, mantas, papel o pieles, pero no con cerámica o azulejos, y aunque estas mercancías aparecen claramente antes de 1904, el porcentaje que representan aumenta muy lentamente¹⁰.

LOS PELIGROS

Al estado de los puertos había que añadir la peligrosidad del Mediterráneo. Son muchas las noticias que existen de los constantes ataques piratas. Bernardo de Ulloa,¹¹ en 1786, indicaba el porqué de la necesidad de embarcar los productos en Cádiz:

“Se deberá señalar día fijo en que de la ahá de Cádiz ayan de salir las embarcaciones que correspondan a aquel puerto y a los inmediatos a él de Andalucía, y los del Mediterráneo; desde donde en tiempo de guerra se les escolte hasta montar las Canarias: para lo cual, señalado el día, que será en tiempo que puedan llegar a Cabo de Horno, o cualquiera de los demás pasajes mencionados en Invierno de acá, que es en ellos Verano, se avisará dos meses antes de la salida de Cádiz a Cataluña y Mallorca, y sucesivamente a Valencia, Cartagena y Málaga para que hagan sus preparativos: las naos de Cataluña y Mallorca deberán ser de más resistencia, con algunas piezas de artillería, y buena, tripuladas para la defensa, por aver de ir solas a juntarse en Alicante, para salir unidas con las de aquel puerto, de donde pasarán a tomar las de Cartagena y Málaga, y poder entrar en Cádiz todas unidas para evitar el riesgo de piratas”.

También conocemos testimonios directos del riesgo del viaje por Levante:

“Digo yo Francisco Joseph Bartholomeo capitán que soy de mi Tamana (sic) Francesa nombrada de San Ygnacio que navegando el 16 del corriente (1790) en las costas de Levante oi hacia cabo de Palos diferentes cañonazos que continuaron toda la no-

9. AAVV. *Historia de Castellón*. Prensa Valenciana, Castellón, 1992, pp. 576-577.

10. FELIU, J. *La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*. Universitat Jaume I. Castellón, 1998, p.147.

11. DE ULLOA, Bernardo, *Restablecimiento de...*, 1786, pp. 51-56.

che y en el día 17 di fondo en el puerto de Cartagena a las 9 de la mañana, y el 18 siguiente a las 11/2 deste día vi entrar los cinco Javeques del Rey de España y uno de ellos que llaman el de Pascual con la bandera a media hasta y habiendo llegado el bote de la sanidad... se habían batido con tres de moros a los cuales echaron a pique y de 1100 hombres que traían les mataron y se ahogaron 600 dellos y recogieron 500 (...)"

Y por supuesto, mucho más de los riesgos de Ultramar:

"Don Juan Murphy y Porro, comerciante de esta ciudad ha hecho presente al Rey, que ha despachado en esta guerra desde ese puerto para los de América ocho expediciones con cargamentos de consideración, pero con la desgracia de haber sido apresadas seis de ellas; que aumentándose cada día los gastos de la navegación por la falta de gente de mar, y los riesgos, por los cruceros que han establecido los enemigos no hay quien asegure, ni medio de precaver un apresamiento, y en esta atención ha solicitado permiso para rescatar si fuese apresada, así en el viaje de expedición como en el de retorno, su fragata Guadalupe, alias la Preciosa, su capitán y maestre Don Josef Ponce que va a despachar desde ese puerto al de Vera-cruz, y que siga a su destino, ofreciendo pagar el rescate en Letras sobre Hamburgo, u otro puerto neutral"¹²

Y también:

"Habiendo hecho recurso al Rey Don Leandro Viniegra, comerciante de esta plaza, solicitando permiso para que en el caso de que su fragata Ntra. Sra. del Patrocinio, alias la Riojana, que va a despachar desde este puerto al de Veracruz, sea apresada, pueda rescatarla y siga a su destino, obligándose a pagar el rescate precisamente con frutos de nuestras colonias; se ha servido SM condescender a esta instancia teniendo en consideración la calidad del cargamento, y que el rescate no se ha de hacer con dinero. Lo que notifico a VS para noticia del interesado, y que si tuviere efecto la expedición me avise en tiempo oportuno a fin de que se de la orden correspondiente al Virrey de Nueva España"¹³

España también correspondía a estos ataques, así la Ordenanza de primero de julio de 1779, "prescribiendo las reglas con que se ha de hacer el curso de particulares contra enemigos de la Corona. Todo navío, o embarcación de qualquiera especie armada en guerra, o mercancía, que na-

12. AGI. Arribadas. S10, 129, 1763-1815. 1787-1815 Permisos de registros. Habilitaciones para la carrera de Indias. Madrid, 30 de julio de 1801.

13. *Ibidem*, Aranjuez, 27 de febrero de 1801.

vegue con vadera, o patente de turcos, argelinos u otros príncipes, o estados enemigos, será buena presa, con todos los efectos que en ella tubiere (...).¹⁴

EL MERCADO

El comercio de los productos valencianos era muy complicado, al menos tanto como el del resto de productos metropolitanos. No debemos olvidar la situación del propio mercado americano. Hacia 1778 se estimaba que la mitad del comercio de Nueva España se hacía por contrabando y en mayor proporción, presumiblemente con Tierra Firme, Buenos Aires y Río de la Plata.¹⁵ El margen de beneficio actuaba a favor de los comerciantes extranjeros a causa del elevado precio de los productos españoles o de los productos extranjeros suministrados por españoles en los mercados americanos. Lo que explicaría que la loza de Puebla acabara con las importaciones de loza española en la zona, junto con la llegada masiva de loza inglesa.

Además, el sistema impositivo era enormemente gravoso cuanto mayor era el recorrido de la mercancía. Los impuestos de alcabalas se pagaban a la entrada del género y tantas veces como mudaba de destino. Por ejemplo, en Veracruz se exigía el cinco por ciento de alcabala y el tres por ciento de almojarifazgo, y aunque los internara el mismo dueño había de contribuir otra alcabala del ocho por ciento en la ciudad donde lo llevara si los sacaba de Aduana, y así sucesivamente en las aduanas del reino, por lo que lo clandestino era evidentemente más rentable.

A pesar de todo, el Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias de 12 de octubre de 1778, dio libertad por diez años de toda la contribución de derechos y arbitrios a la salida de España, y del Almojarifazgo a la entrada en América, a las manufacturas de ladrillos y loza de todas las fábricas de España.¹⁶ Todas las fábricas debían presentar certificaciones juradas de los fabricantes o vendedores para acreditar su calidad y origen.¹⁷

Los aranceles eran los siguientes: Ladrillos españoles, libres; Loza de Alcora, Sevilla, Málaga, Talavera, y demás provincias, libre y prohibida la extranjera. No aparecía el término azulejo, por lo que no se podía constatar en aduana en esta época.

El Nuevo Arancel de los portes que por razón de embarcos, desembarcos, y transportes debían pagar las mercaderías, frutos, víveres, materiales, leña, y demás géneros, y efectos que entraban, salían y se

14. AGI. Arribadas. 310. 1720-1813. Impresos, ordenanzas, Reales Cédulas, pragmáticas, decretos, reglamentos, aranceles.

15. BERNAL A.M., "Libre comercio (1778): un primer ensayo de modelo general". En BERNAL, *Op. Cit.*, p. 21.

16. Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias de 12 de octubre de 1778, en Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín, Art. 24, p. 31.

17. *Ibidem*, Art. 27 y 28, p. 33-36.

traficaban en la ciudad de Cádiz, procedentes de reinos extranjeros, y de los de las Indias, con arreglo a lo que estaba mandado por S. M. y señores de su Real y Supremo Consejo de las Indias en despacho de 15 de julio de 1797, determinaba que por cada cajón pequeño de loza de Valencia se pagaban tres reales de vellón (por los portes de los que entraban en la aduana, desembarco y conducción hasta ella, arrumage en los almacenes, abrir, cerrar, y transportar hasta las Casas de sus Dueños). El porte de lo que no entraba en la aduana y se llevaba desde la playa a las casas de sus dueños, era, por cada millar de ladrillo o teja, 68 cuartos de vellón.

En el Arancel General de los frutos, géneros y efectos prohibidos de extraer del Reino, de los que en su extracción estaban libres de todos los derechos, de los que se permitía sacar con pago de ellos, y de los que tenían premios señalados para su salida, de Cádiz, 4 septiembre de 1802, figuraban como permitidos con libertad de derechos: loza véase barro, barro labrado o vidriado y loza, y ladrillo. Por tanto, los azulejos entraban en el mismo cargo que la loza y se diferenciaban del ladrillo.

Los dueños de navíos o comerciantes debían de pagar derechos por señalamiento de obras y segunda visita de finalización de obras al visitador, al maestro mayor de carpintero y al maestro mayor de calafate. Para salir pagaban al visitador, al artillero mayor, al escribano, a los oficiales del escribano, al alguacil, al portero y a la falúa. A parte si tenían que habilitar el navío. A la llegada, por ejemplo a Veracruz, se pagaba al visitador, al certificador de cancelación de haber pasado registro en España, al escribano real de flota, al calafate y carpintero mayor, al condestable de la Capitana, al convento de San Francisco de Veracruz, al de San Juan de Monteclaros, al escribano de registros, a la contaduría y la escribanía por el despacho de carga, a los mozos del bote de la Capitana, al que ponía las balizas a la entrada del puerto (aunque a estos dos últimos se podía pagar con una botija de vino). Esto se repetía en demás puertos. A la vuelta a Cádiz había que pagar al Piloto de los Caños por la entrada del navío en Puntales, a la Contaduría Principal, escribano, oficiales, alguacil, portero, falúa y Contaduría de Reglamentos.¹⁸

La consecuencia de estos aranceles era, por tanto, inevitable. Así lo explicaba el comerciante Antonio Barceló y Prats, ya el 23 de noviembre de 1787, cuando explicaba como "la navegación está con bastante aumento, siendo muchísimos los que ahora navegan de cargadores y encomenderos, muchos de ellos sin saber escribir ni aún leer, y algunos maestros no saben más que pintar su firma, ¿qué buenas cuentas podrán dar a los interesados? Bien que por lo general no las forman hasta su regreso a España, si es que tienen libros de apuntes, pero si con lo que llevan de su cuenta experimentan algún quebranto en las ventas, no vuelven a España que-

18. AGI. Arribadas. 310. 1720-1813. Impresos, ordenanzas, Reales Cédulas, pragmáticas, decretos, reglamentos, aranceles.

dándose perdidos en América y, por consiguiente, los que los han habilitado, sin los principales que les confiaron”.¹⁹

Recordemos que el comercio, llegados a tierras americanas, era muy complejo. Baste el ejemplo de la ruta de Cartagena, que nos describía el comerciante Juan José Baquero en 1787:

“El río Atrato que desemboca en la costa de Andariel, entre Portobelo y Cartagena, debe ser cerrado con arreglo a las órdenes de nuestros anteriores soberanos, por ser un tránsito que descubre un daño irremediable, con el colorido de conducción de fierro, acero y frutos con comodidad; tenemos en aquellas provincias sobre cincuenta mil negros que han costado muchos millones y en dicho río Atrato se halla un istmo que llaman de San Pablo, este tendrá 3 a 4 leguas de travesía, y de este se va a río de San Juan y suben hasta canoas de 20 tercios en uno y otro río, que desemboca este último cerca del puerto de San Buenaventura en el mar del Sur, y en este último se descubre la provincia de Novita, que se emplearán 2 o 3 días desde el Citará a ella; y a la provincia del Raposo en 4 o 5 días, y 6 a 7 por la costa a la provincia de Ysquandé, que es la de Barbacoa; por cima de la cordillera, se descende, a los 6 o 7 días a la provincia de Antioquía, y por cima de dicha cordillera, se atraviesa y sale a a ciudad de Cartago; de Cartago, en 8 o 10 días igualmente a la ciudad de Cali y a la de Popayán en 10 a 12 días. Por la banda del sur con terrales y embarcaciones menores estarán desde el río de San Juan en 15 o 20 días en Guayaquil y en 30 o 35 en Lima, porque no salen a la mar, si arrimados a la costa y mar Pacífico. De las bocas del río Atrato a la plaza del Citrá, se ponen en 8 días y desde Jamaica o islas extranjeras se pueden poner en 8 días en la boca del Atrato y hacer prácticos en este río a 1.000 o 1.500 zambos y mulatos que han de hacer este comercio de Cartagena al Citará y tratables a estas gentes”.²⁰

Para ejemplificar el sistema de comercio entre puertos americanos, vemos del Reglamento Provisional que mandó S. M. observar para el establecimiento del Nuevo Correo Mensual que había de salir de España a las Indias-occidentales, el 15 septiembre de 1764. El paquebot salía de La Coruña en derechura a San Cristobal de la Habana, de allí a Puerto Rico, de allí a Monte Christo o al Puerto de Sant Domingo si corrieren nortes, a Ocoa si se propasase o sotaventase. De Monte Christo a Baracoa y por la canal vieja de vuelta a la Habana, o en tiempo de nortes de Santo Domingo a Ocoa, Cuba y Xagua y a La Habana por el cabo de San Antonio. También ira a Veracruz en 10 o 15 días y volverá a La Habana en 25-35. De Veracruz va a Ciudad de México y a Campeche, y desde uno de estos tres a Tierra

19. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio. *El libre comercio a examen gaditano. Crítica y opinión en el Cádiz mercantil de fines del siglo XVIII*, Universidad de Cádiz, 1999, p. 208.

20. *Ibidem*, p. 137.

Firme y el Perú. Desde Veracruz se volvía La Habana y por tierra a Trinidad o Xagua por ser puertos con comercio con Cartagena.²¹

La mayor parte de los géneros había que traerlos de los reinos llamados extraños, por lo que para evitar el comercio clandestino había que empezar por competir con los proveedores en España. El gravamen de los intermediarios en los productos extranjeros que llegaban a Cádiz quedaba compensado por la carga fiscal de los españoles, y el recargo sobre éstos de 1778 del 14% para fomentar las fábricas nacionales, lo único que hizo fue elevar el precio de los productos extranjeros enviados desde España y por tanto seguir potenciando el comercio clandestino. El porcentaje de género español y extranjero entre 1797 y 1820 era de 63%-37%.

El Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias de 12 de octubre de 1778, en Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín, decía: "Con ningún motivo se han de poder mezclar, confundir ni suplantar los efectos y manufacturas de España con las extranjeras, poniéndolas en unos mismos fardos, baúles o pacas, o emboltorios; y los que incurriesen en semejante delito sufrirán irremisiblemente las penas de confiscación de quanto les perteneciere en los Buques y sus cargazones; la de cinco años de presidio en uno de los de África; y la de quedar privados para siempre de hacer el comercio de Indias".²²

El 28 de febrero 1789 se aprobó que pudieran embarcarse géneros extranjeros de lícito comercio hasta la tercera parte del valor total de cada cargamento, y a beneficio de las fábricas nacionales y para promover la salida de sus manufacturas, que la embarcación que completara su carga de frutos y géneros españoles disfrutara del alivio de la rebaja de un diez por ciento de los derechos que adeudaran las manufacturas nacionales a la salida de España, y otro tanto en el de almojarifazgo a su introducción en América, sin perjuicio de las mayores gracias que se resolvieran conceder al comercio de Islas y puertos menores.²³

Muchas son las peticiones que en este sentido se alzaron ante el Juzgado de Arribadas de Cádiz. En Madrid, el 21 de diciembre de 1790: "No ha condescendido el Rey a la instancia de Josef Ygnacio de Yriarte, que VS ha remitido con fecha de 10 de este mes, en que haciendo relación de los frutos y manufacturas del Reino que tiene ya a bordo de su Paquebot El Buen Jesús destinado para la Guayra, solicita permiso para completar su carga con efectos extranjeros, sin sujeción a la mitad del valor de los españoles". Y en la misma ciudad, el 10 de julio de 1790: "Enterado el Rey de la instancia de don Ignacio Pica capitán de la Polacra Ntra. Sra. del Carmen,

21. AGI. Arribadas. 309 A. 1745-1804. Impresos, ordenanzas, Reales Cédulas, pragmáticas, decretos, reglamentos, aranceles.

22. Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias de 12 de octubre de 1778, en Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín art. 18, p. 23-24.

23. AGI. Arribadas. 309 B. 1674-1817. Impresos, ordenanzas, Reales Cédulas, pragmáticas, decretos, reglamentos, aranceles, ordenanzas del Colegio de San Telmo.

que solicita permiso para cargar en este puerto la parte de los efectos extranjeros correspondientes a los nacionales que con destino a Veracruz conduce registrados desde Barcelona en dicho buque".²⁴

El libre comercio perjudicó a la naciente industria moderna, promovió los sectores más anclados en el pasado y antepuso los derechos fiscales de la Corona a una acción coherente de fomento, porque no tuvo objetivo prioritario potenciar o frenar una industria u otra, sino recuperar el control de la Carrera de Indias, promoviendo la participación de los comerciantes de las distintas regiones españolas en el tráfico ultramarino.²⁵

En este sentido actuó la Real Instrucción de 16 de octubre de 1765, autorizando el comercio directo de Santander, Gijón, La Coruña, Sevilla, Cádiz, Málaga, Cartagena, Alicante y Barcelona con las islas de Barlovento; la Real Orden de 9 de julio de 1770 incorporando el Yucatán y Campeche al área de comercio libre; la Real Orden de 17 de enero de 1774, que desbloqueaba el tráfico intercolonial en el Pacífico entre Nueva España, Tierra Firme, Santa Fe y el Perú; el Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de 12 de octubre de 1778, con las habilitaciones de Palma de Mallorca, Alfaques de Tortosa, Almería, Santa Cruz de Tenerife, Montevideo y Buenos Aires en el Río de la Plata; o los Reales Decretos y Reales Ordenes de febrero de 1789 habilitando Veracruz, La Guaira, Omoa, Trujillo, San Juan de Nicaragua, Pesacamayo y Guanchaco.²⁶

Los puertos de Alfaques de Tortosa, Alicante y Málaga sólo incorporaron pequeñas partidas en buques que ya iban casi totalmente cargados de Barcelona, por lo que no desarrollaron una actividad económica independiente. Los buques del comercio libre salían con las bodegas medio vacías para cargar en la costa poniente catalana frutos y caldos, e incluirlos en un segundo registro en Málaga y un tercer registro en Cádiz para cargar sobretodo artículos extranjeros de reexportación.

Aunque el 17 de mayo de 1810, con impresión en la Isla de León, el Consejo de Regencia dictó una Real Orden permitiendo el comercio franco puramente activo con Inglaterra, Portugal y sus colonias, pudiendo tomar géneros y llevarlos a América, excepto los estancos, esta Real Orden fue abolida el 22 de junio por el Consulado de Cádiz. Una ola de gracias y permisos especiales desde 1814 hicieron práctica la utilización de buques extranjeros, pero los puertos valencianos no fueron por ello beneficiados. Veamos como fue el propio deseo de los comerciantes el que Cádiz siguiera concentrando el comercio de Indias. En la Real Orden encuesta de 19 de octubre de 1787, o más bien en las respuestas recopiladas en 1789, encon-

24. AGI. Arribadas. S10. 129. 1763-1815. 1787-1815. Permisos de registros.

25. MARTÍNEZ SHAW, Carlos. "El libre comercio y Cataluña: contribución a un debate". En BERNAL, *Op. Cit.*, p. 44.

26. DELGADO RIBAS, Josep María. "El modelo catalán dentro del sistema de libre comercio (1765-1820)". En BERNAL, *Op. Ci.*, p. 54.

tramos una opinión unánime:²⁷ J. A. Gutierrez de Palacios, uno de los comerciantes de Cádiz opinaba que “Cataluña, Valencia y Málaga que deben ser acopiados con anticipación con este de Cádiz”. A. D. G, no sabemos más de este comerciante, por su parte decía que “En nuestra situación y comercio debe ser la plaza de Cádiz (cuyo puerto y bahía parece que construyó la naturaleza para cabeza del comercio de nuestras indias) donde se reúnan los cargues, retornen y repartan los frutos. Aquí deben venir las demás provincias a hacer sus respectivas ferias y a proveerse de los frutos que le convenga”. Además, la necesidad de utilizar pequeñas embarcaciones en la costa levantina, reforzaba estas opiniones. I. De Aguirre opinaba que “las embarcaciones chicas producen cortísimos aprovechamientos, de que proviene el ir mal carenadas y pertrechadas” y que “cuando se habla de las fábricas, se piensa en promocionar las del interior, alejadas de la costa, porque al no ver los productos extranjeros no copian, y porque las fábricas de Cataluña y Valencia y de las demás fábricas conocidas tienen toda su salida garantizada”, y P. Martínez de Murgia consideraba “que los registros para la Nueva España no deben bajar ninguno de 360 toneladas ni subir de 420 porque en estos portes pueden soportar dos pilotos buenos, contra maestre, capellán, cirujano, etc... Los pilotines, que es lo que sufren las embarcaciones chicas que en abundancia andan al comercio libre, hallarán ascenso a estas (...) quedando los navíos de mas porte para la navegación del sur y Buenos Aires y las más chicas para el comercio libre de los demás puertos”.

Los miembros de la Junta Particular de Examen respondieron que ningún registro bajara de 250 toneladas ni pasase de 450, exactísimamente arqueadas: “Los buques de menor porte que han salido para la América muchos han presentado una catástrofe de quebrantos. Las cualidades de estas embarcaciones, miserablemente reconocidas, ha sido a proporción de los bajos precios con que se adquirían por compras. La dotación de Cámara se ha compuesto de oficiales inexpertos en sus respectivas plazas; con las de capitanes y maestros proporcionan los buques menores ocupar personas que carecen aún de los primeros rudimentos anexos a sus encargos (...) no tienen ensanche las expediciones menores para ponerlas a la dirección de un piloto de conocido crédito, contra maestros y guardianes (...) la falta de cirujano causa contra la humanidad ruinas muy atendibles pero mayor desconsuelo la de capellanes (...) El corto importe de sus fletes y aprovechamiento no puede alcanzar a costear las carenas, respetos, dotación y rancho (...) a la sombra de los dos tercios que pueden tomar con permiso del Consulado, socorren sus primeras necesidades (...) y de todo viene a seguirse otro tropel de responsabilidades con que llegan a su destino, si antes no han chancelado en la mar sus obligaciones.”²⁸

27. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio, *Op. Cit*, pp. 70-93.

28. *Ibidem*, p. 81.

Estas respuestas se mandaron desde el consulado gaditano el 8 de abril de 1788 al ministro de Marina e Indias, el bailío Antonio Valdés.

En el control del comercio a América antes de 1778, Cádiz alcanzó el 76% del total de la carrera, lo que no variaría sustancialmente. El control del comercio en destino resulta con el siguiente porcentaje: Veracruz 35%, Venezuela 10%, Cartagena (Nueva Granada) 8%, Pacífico Sur 33%. En cuanto al comercio recibido: Cádiz 84%, La Coruña 7%, Barcelona 4%, Santander 2'6%, Málaga 1'3%, otros 1'4%.²⁹

Valencia sólo exportó el 0'067% del total del comercio a Ultramar desde su puerto, en un cálculo del total del periodo estudiado. El desglose de los puertos de destino de este periodo resulta como sigue: Veracruz 51'44%, La Habana 5'32%, Santiago de Cuba 0'11%, Puerto Rico 1'01%, Campeche 0'28%, Honduras 3'12%, Omoa-Trujillo 0'31%, Portobello 0'41%, Cartagena 1'37%, Río Hacha 0'11%, Santa Marta 0'57%, Maracaibo 0'38%, Cumaná 1'22%, La Guaira 3'97%, La Guaira-Puerto Cabello 0'07%, Guayana 0'15%, Montevideo 9'4%, Buenos Aires 1'69%, Montevideo-Buenos Aires 0'1%, Callao 13'52%, Callao-Guayaquil 0'27%, Puertos del Mar del Sur 0'29%, Manila 0'12%, Valparaíso 0'36%, Valparaíso-Arica-Lima 2%, Cartagena-Portobello-Santa Marta-Río Hacha 0'01%, Puerto Rico-Caracas-La Guaira 0'02%, Puerto Rico-La Guaira 0'01%, Montevideo-Lima 0'55%, Cumaná-La Guaira 0'10%, Puerto Cabello 0'17%, Maracaibo-Cumaná 0'02%, Arica 0'19%, La Habana-Puerto Rico 0'025%, Trinidad 0'01%, San Blas 0'26%, Santo Domingo 0'004%, Caratagena-Santa Marta 0'01%, Arica-Lima 0'45%, Arica-Lima-San Blas 0'06, y Lima-Manila 0'01%. Por regiones: Nueva España 55'36%, Cuba 5'45%, Otras islas del Caribe 1'04%, Nueva Granada 2'71%, Venezuela 6'10%, Río de la Plata 11'47%, El Pacífico 17'44%.

Una vez en América las contratas de fletamiento entre cargadores y capitán de buque fijaban los periodos de estuadias en los puertos coloniales, para que el fletador tuviera el tiempo suficiente de colocar sus mercancías, y retornar con el producto de su venta. El patrón aprovechaba este lapso para realizar viajes de corta duración entre los puertos americanos, por cuenta de otros cargadores. Estos últimos viajes entraban en competencia con los propios comerciantes americanos, tal y como revela la denuncia del Marqués del Castillo de San Felipe, desde Cádiz, el 27 de agosto de 1790:

“(...) Marqués del Castillo de San Felipe vecino de esta ciudad (...) expone: que interesándole como buen vasallo el bien general del estado, y del comercio de esta península con los dominios de la América; no puede menos que hacerse presente el grande abuso que se ha introducido en contravención de las leyes de SM

29. FISHER, Robert J. *El comercio entre España e Hispanoamérica (1797-1820)*. Banco de España, Madrid, 1993.

de comerciar directamente con estos reinos los vecinos de aquellos, aprestando embarcaciones que cargan con preferencia por sus connotaciones a las que se habilitan desde estos dominios, en donde se les permite abrir registro para retornar cargados con los mismos términos que los buques de la metrópoli; de que resulta el considerable perjuicio que puede considerarse la alta penetración de otros que si no se corta de raíz esta tolerancia, no tardaría mucho tiempo en que los americanos hagan todo el comercio con sus propios bajeles.

Además de la ruina tan patente que experimentará el comercio de la metrópoli; ¡que consecuencias tan infaustas se le pueden venir al Estado en general, si esta franca navegación se permitiese a los americanos, y aumentasen su marina en términos que tuviese una suma decadencia la mercantil de España! (...) (refiriéndose a los buques en Lima) todos estos tres buques han hecho un gravísimo perjuicio a los que desde España han emprendido su viaje a expensas crecidísimas con el objeto de poder compensarlas en el de ida y vuelta; pero particularmente el último que a llegado, ha perjudicado con sumo exceso a los buques que allí se hallaban; pues habiendo arrastrado con la mayor parte de frutos y caudales que había, ha sido preciso que se queden hasta otro año para ver si mejoran su suerte el navío de don Juan Valdés y Requesens, y el nombrado la Mexicana; y habiendo solicitado el primero hacer en su derrota viajes a los puertos intermedios del Reino para conducir frutos y efectos, y hacer menos gravosa su detención, se le ha negado exponiendo que aquel comercio es privativo de los naturales del reino" (La resolución, de A. Gardogui, en Cádiz a 19 de octubre de 1790, será que no se permitan licencias a los americanos para comerciar con la metrópoli y que los barcos americanos carguen los sobrantes de los de la península, al menos en el caso concreto expuesto).³⁰

A partir de la década de 1780 se fue suprimiendo paulatinamente el sistema de flotas y ferias y el antiguo método impositivo de palmeo, por el que se pagaba por volumen, independientemente de las mercancías que contuviera el fardo, primándose con ello la remisión de aquellas que fueran de alto valor y escaso volumen (todo lo contrario que la loza y los azulejos) por otro nuevo *ad valorem*, para agilizar los trámites, además de aumentar los ingresos y evitar el fraude.³¹

El bloqueo atlántico impuesto por los enfrentamientos hispano-británicos sirvió de campana protectora de los obrajes, fábricas y talleres americanos, pero no obstante, fue el contrabando interamericano el más grave problema, en cuanto a la competencia sobre los productos de la Carrera de Indias. Así se deduce ya en 1771 del informe que con fecha de 31 de di-

30. AGI. Arribadas. S10. 129. 1763-1815. 1787-1815 Permisos de registros.

31. PÉREZ HERRERO Pedro. *Comercio y mercados en América Latina*. Mapfre, Madrid, 1992, p. 232.

ciembre remitió José Gálvez al Virrey de México Antonio Bucanelli:

“(...) la renta (de Puebla) que se defrauda notablemente por o extendido de la población, y las muchas entradas que tiene por todas partes (...) los muchos contrabandos (sic) que se introducen en México por la facilidad que prestan sus estrechas acequias y su grande extensión pierde el Derecho Alcavala las considerables sumas que debieran pagar todos los oficios mecánicos y tiendas que se llaman mortiras (sic) Si no hubiesen quedado injustamente libres de esta contribución desde el año 1756 en que el señor Marqués de las Amarillas quitó el derecho de rentas pues conforme a las leyes y ordenanzas no deben regularse de aquella clase las que hacen menudamente los artesanos y tenderos menores y la multitud de manufacturas y otros efectos que se fabrican dentro de esta ciudad (...) por no haber en México una Depositaria General ponen los tributos grandes cantidades de dinero en poder de particulares y comerciantes que se utilizan de ellas en sus negociaciones y no pocas veces contribuyen a que se dilaten las instancias para no desacerse de los depósitos”.³²

LA COMPETENCIA

Abordemos ahora la competencia que supuso para la cerámica de otras zonas y especialmente la sevillana, la incorporación de la fabricación valenciana. Comencemos con los productos con los que se comerciaba en general: los legajos de Indiferente General del archivo de Indias sólo mencionan “géneros y frutos” en el caso de las exportaciones de ida, por lo que es necesario recurrir a la consulta de Arribadas. Sólo las notas de las expediciones de La Coruña incluyen con relativa frecuencia algún detalle de los cargamentos, muchos de ellos con mercancías catalanas como el vino de Cataluña y vino de Málaga (recogido al pasar), aguardiente, vinagre, pasas, aceite, aceitunas, pequeñas cantidades de malvasía y rosolís catalanes, baúles, cajones y fardos de mercaderías catalanas, papel y cerámica de varios tipos. También en la Coruña se embarca cerámica de la zona, junto con jarcias. Son barcos catalanes que hacen escala en La Coruña antes de partir.

La carrera de Indias en el periodo que nos ocupa fue muy desigual. Las guerras, las oleadas de ataques piratas o la propia fluctuación del tráfico marítimo dieron lugar a temporadas casi estériles.³³ Los buques que salieron del puerto de Cádiz para las Indias, desde 1 de enero de 1804 hasta 31 de diciembre de 1816, fueron: 1804: 191, 1805: 60, 1806: 33, 1807: 58, 1808: 76, 1809: 215, 1810: 183, 1811: 109, 1812: 76, 1813: 134, 1814: 85, 1815: 238, 1816: 106.

32. AGI. Arribadas. 308.4. México, 31 de diciembre de 1771.

33. AGI. Arribadas. 361. 1804-1822. Cuadernos de registro de entrada y salida de navíos.

Estas cifras ejemplifican claramente el efecto de la guerra hispano-inglesa iniciada en 1796 y su parentesis entre 1802 y 1804, así como su reactivación hasta 1808, año de la invasión francesa y de la inversión de las alianzas; la crisis bélica europea hasta 1814, y la confusión política en las zonas de España no ocupadas por los franceses, especialmente entre 1809 y 1813; así como las independencias iniciadas en la década de 1810 que dominarán toda la década siguiente.

Los buques que entraron en este puerto procedentes de Indias, desde 1 de enero de 1804 hasta 31 diciembre de 1816, fueron: 1804: 213, 1805: 5, 1806: 17, 1807: 16, 1808: 31, 1809: 262, 1810: 237, 1811: 133, 1812: 93, 1813: 105, 1814: 122, 1815: 133, 1816: 151.

Los destinos americanos más comunes en las dos primeras décadas del ochocientos eran: Veracruz, Buenos Aires, Cartagena de Indias, Montevideo, La Guaira, Trinidad de Cuba, La Habana, Honduras, Puerto Rico y Maracaibo. Como muestra vid cuadro nº 1.³⁴

Cuadro 1. REGISTRO DE BUQUES DE SALIDA

Todos corresponden al año 1809. Sólo se inspecciona la tripulación y el pasaje. No aparece la carga ni el motivo del viaje.

TIPO DE BARCO	DENOMINACIÓN	PUERTO DE DESTINO
Fragata	San José el Volador	Buenos Aires
Bergantín	San Juan Bautista	Cartagena de Indias
Fragata	Sano Cristo del Buen Viaje	Veracruz
Fragata	Ntra. Sra. del Rosario, la Nueva Mahonesa	Veracruz
Fragata	El Dulce Nombre de María	Cartagena de Indias
Corbeta	San Josef, La Palas	Montevideo
Barca	Nueva Atrevida	Veracruz
Fragata	Santa Ana, la Dido	Veracruz
Fragata	Ntra. Sra. del Pilar, Ana M ^a	Veracruz
Polaina	Ntra. Sra. de Puerto Salvo	Montevideo
Barca	Ntra. Sra. de la Consolación, La Ventura	Veracruz
Barca	Ntra. Sra. de Regla	Veracruz
Fragata	Ntra. Sra. de Regla	Veracruz
Corbeta	La Baronía	Montevideo
Falucho	Santa Bárbara	La Guaira
Fragata	La Havanera	Montevideo

34. AGI. Arribadas. 196. 1809. Testimonios de revisión de navíos antes de la salida y en su llegada al puerto de Cádiz. Incluye también licencias de embarco a gente, hasta 1819.

Fragata	Ntra. Sra. de los Dolores	Montevideo
Fragata	La Hernando	La Guaira
Fragata	Nueva Amable	Veracruz
Goleta	Isabel	La Guaira
Bergantín	Ntra. Sra. de Belén	Trinidad de Cuba
Fragata	Natividad	La Habana
Bergantín	San Luis el Sirena	Honduras
Bergantín	El Bombón, alias el Descaro	Veracruz
Fragata	Santander, alias los Martínez	Veracruz
Fragata	San Juan Bautista, alias la Oliva	Veracruz
Corbeta	San Juan Bautista, alias la Boladona	Veracruz
Bergantín	General Blat	Puerto Rico
Fragata	La Partona	La Habana
Fragata	Ntra. Sra. del Patrocinio, la Andaluza	Veracruz
Fragata	San Sebastián	Puerto Rico
Fragata	Ntra. Sra. la Vella	La Guaira
Bergantín	Amigo Fiel	Veracruz
Fragata	San Pedro y San Pablo	Veracruz-Campeche
Fragata	María Josefa	La Habana
Barca	San Juan Bautista	La Guaira
Barca	Ntra. Sra. del Carmen	Veracruz
Goleta	Ntra. Sra. del Carmen, la Dichosa	La Habana
Bergantín	Ntra. Sra. de las Mercedes	La Habana
Fragata	Purísima Concepción, la Fraternidad	Veracruz
Goleta	Ntra. Sra. del Carmen	Maracaybo
Fragata	General Palafox, la Zaragozana	Veracruz
Barca	Ntra. Sra. del Carmen	Puerto Rico
Barca	Ntra. Sra. de las Mercedes	Puerto Rico
Barca	San Antonio	Puerto Rico
Bergantín	San Francisco de Paula	La Habana-P. Cabello
Bergantín	San Juan Bautista	La Habana
Fragata	La Brillante Rosa	Veracruz
Goleta	Lidia	Maracaybo
Bergantín	Brígida	La Guayra
Barca	Rosario	Veracruz
Goleta	Venturosa	La Guayra

Corbeta	Intrépida	Veracruz
Bergantín	Jesúa, María y José	La Habana
Barca	Isabelita	Veracruz
Bergantín	El paquete de Veracruz	Veracruz
Fragata	Junta Central	La Habana
Bergantín	Soberano	La Guayra
Fragata	Nicaragua	La Habana
Fragata	Invicta España	Veracruz
Barca	Ntra. Sra. del Carmen, la Venus	Veracruz
Fragata	San Fernando	Veracruz
Fragata	Ntra. Sra. de Belén, alias Patasco	Veracruz

De estos puertos procedían mercancías compuestas principalmente por materias primas, como el palo de Campeche, el añil y la grana, el algodón, la quina y los cueros, además de los minerales, especialmente el oro, la plata, el cobre y el estaño, y por supuesto el cacao y el azúcar. Vid Cuadro nº 2, correspondiente a la revisión de navíos a la llegada al puerto de Cádiz, en 1809.³⁵

Cuadro 2

TIPO BARCO Y FECHA DE REGISTRO	NOMBRE	PROCEDENCIA	CARGA
Goleta. 25-8	La Feide	La Guaira	Cacao y palo de Campeche.
Bergantín. 22-8	San Fco. De Asís	La Habana	Azúcar, añil, café y palo de Campeche.
Fragata. 29-8	Ntra. Sra. del Carmen	Lima	Cacao, cobre, algodón, cascarilla, lana de vicuña.
Fragata. 31-8	Ntra. Sra. del Carmen, alias la Nueva Paloma	Puerto Rico	Café y cacao.
Fragata. 25-8	Antonio de Pavia	Buenos Aires	Cueros vacunos, quina, cobre, estaño, plata y oro.
Fragata. 4-9	La Feliz	Veracruz	Palo de Campeche, estaño, cueros curtidos, azúcar, añil, grana, vainillas, quina, pimienta, zarzaparrilla, cacao, plata.
Goleta. 29-8	El Fernando	Cuba	Quina, azúcar, cigarros, café.
Goleta. 29-8	El Riesgo	Puerto Cabello	Algodón, añil, cacao.
Goleta. 29-8	La Elisa Ana	Puerto Rico	Café, cacao, azúcar, cueros al pelo.
Barca. 29-8	La Zaragozana	Veracruz	Añil, grana, azúcar, cacao y pringa
Barca. 29-8	La Fidelidad	Matanzas	Grana, granilla, añil, pringa de Xalapa, azúcar, vainillas, piedra de mina, yesca y palo de Campeche.

35. *Ibidem*.

Fragata. 31-8	Nuestra Señora de las Mercedes	Montevideo	Cueros al pelo, curtidos, lana de cordero, de vicuña, cueros de guanaco, barras de cobre, palo de tinte, 4000 pesos en caja de soldada.
Barca. 25-8	Nuestra Señora del Rosario	Veracruz	Grana al flete, añil, cajones de achiote, sacas de cacao, azúcar, cobre y 90000 pesos fuertes.
Fragata. 4-9	La Bien Aparecida	La Habana	Azúcar, cacao, añil, palo de Campeche.
Fragata. 11-10	La Mariana, alias La Veloz	Veracruz	Azúcar, purga de Jalapa, zarzaparrilla, cacao, quina, grana, granadilla, añil, 21 piezas de varias maderas y 217470 pesos fuertes.
Javeque. 11-10	San Fernando y Animas	La Guaira	Cacao, añil y 5366 pesos fuertes.
Fragatas. 16-10	San Miguel La Nueva y San Josef La Veloz	Lima	Cascarillas, cacao, cobre y pesos fuertes.
Fragatas. 16-10	San Josef La Nueva y Nuestra Señora del Camino, La Menor	Montevideo	Cacao, añil, café...
Goleta. 16-10	Nuestra Señora del Carmen	Puerto Cabello	Cacao, añil, café...
Bergantín. 8-10	Eugenia	La Guaira	Cacao, añil, café...
Goleta. 9-9	La Amistad	Puerto Cavello	Cacao y añil.
Fragata. 11-9	Santa Rita, la Hermenegilda	Montevideo	Cueros al pelo, algodón, lana de vicuña, chuzias de cascarilla, cueros de lobo, pieles de tigre, cobre, estaño, plata.
Bergantín. 11-9	Buen Jesús	Montevideo	Cueros al pelo, plata.
Fragata. 11-9	El Despacho	Veracruz	Grana, granilla, añil, azúcar, pimienta, cacao, quina, pringa de Jalapa, zarzaparrilla, café, aceite de palo, pandas de plomo, cueros curtidos, palo de Campeche, pesos fuertes y plata acuñada.
Javeque. 8-9	Ntra. Sra. De la Soledad	Puerto del Orinoco	Algodón, añil, cacao y caoba.
Bergantín. 20-12	San Am ^o	La Habana	Quina, tabaco, soldadas.
Bergantín. 30-9	Guillermo Fiz	La Habana	Cueros al pelo, cobre, cacao.
Fragata. 7-9	M ^a Josefa	Montevideo	Cebo, lana de carnero, pellones de Chile, pesos fuertes y soldada.
Bergantín. 12-9	San José el arrogante	Trinidad de Cuba y La Habana	Azúcar, cueros, palo y quina.
Paveque. 22-7	Sto. Cristo del Grao	La Guaira	Cacao y añil.
Fragata	La Diamante	Montevideo	Quina, carne tazajo, lenguas y pesos.
Goleta. 27-7	Ntra. Sra. Del Carmen	Buenos Aires	
Navío. 18-8	San Fulgencio	Lima	Plata, oro, cobre, estaño, cascarilla, miel de caña.
Goleta	Isabel	La Habana	Azúcar, carey, cueros, cigarros, palo.
Fragata. 3-8	Las Ánimas		
Fragata. 7-8	Purísima Concepción, la Catalana	Cartagena de Indias	Plata, quina, algodón, cueros al pelo, café.
Fragata	Ntra. Sra. de los Dolores	La Habana	Azúcar, tabaco, palo de Campeche,
Polacra. 11-8	San Cristobal	Veracruz-La Habana	cigarros, pesos fuertes.
Tabaque	Ntra. Sra. del Carmen, el Occidente	La Guayra	Cacao, añil, café
Gabarra. 20-7	Ntra. Sra. de la Bella		
Bergantín 25-7	La María, la Estrella	Buenos Aires	Chulas de Cascarilla, lana, cueros al pelo, pesos fuertes

Fragatas. 7-7	Sta. Rosa Sta. Ana, la Humildad	Montevideo	Cacao, cascarilla, lana, oro, pesos fuertes, soldada. Cueros de novillo al pelo, cueros de caballo al pelo, pacas, lana de carnero, manguetas de cebo, galápagos de cobre, chapas de astas, pesos fuertes, plata y oro.
Bergantín. 31-7	San Vicente Ferrer	Buenos Aires	Cueros de novillo, de potros, cascarilla, cobre.
Bergantín. 31-7	Nueva Ntra. Sra. del Carmen, el Bolador	Montevideo	Cacao, cascarilla, cueros, pesos fuertes y soldada para Málaga.
Fragata. 24-7	Virgen del Carmen, la Vicenta	La Habana	Azúcar, zarzaparrilla, café, pesos de registro y soldada.
Barca. 18-7	Ntra. Sra. del Carmen, la Atrevida	Veracruz	Grana, añil, azúcar, palo de Campeche, reales de registro.
Corbeta. 4-7	San Juan Bautista, la Voladora	Veracruz	Grana, granilla, añil, quina, cacao, pimienta, palo de tinte, pesos de registro.
Bergantín. 21-8	La Tavel?	La Guayra	Cacao, añil, café, cueros vacunos al pelo, cobre, palos de evano, Gazeado, Guayapan y Campeche, carey, una Paca de Calaguacala?
Fragata. 9-8	Ntra. Sra. Begoña	Montevideo	Cobre, estaño, cueros al pelo, cueros de potro, cueros de carnero, peliones de Chile, cascarilla, cacao, lana de carnero, plumeros.
Bergantín-polacra. 9-8	San José el Volador	La Guayra	Cacao.
Barca. 9-8	Sto. Cristo del Grao, la Bonita	La Guaira	Cacao, añil.
Goleta. 11-8	El Desengaño	Puerto Cavello	Cacao, añil.
Bergantín. 11-8	San Miguel II	Golfo de Honduras-La Habana	Añil, botijas castellanas de bálsamo negro, palo de tinta de Campeche, zarzaparrilla, galápagos de cobre, mechas de papellito, bainillas, botellas de Bachamizo?, plata acuñada, pesos fuertes, oro y plata.
Barca. 11-8	Ntra. Sra. La Bella	Veracruz	Añil, grana, azúcar, granilla, grana, bainillas, palo de Campeche, pesos fuertes, plata labrada.
Bergantín-polacra. 11-8	Virgen del Carmen	La Guaira	Cacao, añil.
Fragatas. 29-7	Ntra. Sra. del Carmen, la Ermosa Americana Preciosa Catalana	Veracruz-La Habana	Cobre, azúcar, añil, carey, zarzaparrilla, Peale, dulce, palo de Campeche, pesos. Azúcar, grana, palo, tinte, quina, zumba, balaba, cacao, pesos y soldada.
Bombarda. 28-7	Santa Bárbara	Honduras-La Habana	Añil, azúcar.
Fragata Goletas 31-7	La Fraternidad Ntra. Sra. de la Merced, el Carlos La Sacra Familia	La Guayra	Cacao, añil, café.
Polacra. 1-8	Ntra. Sra. del Carmen	Cumaná	Café.
Polacra. 2-8	San Antonio	La Guaira	Cacao, añil.
Bergantín. 15-8	Destino Feliz	Montevideo	Cueros al pelo, cascarilla, cavallos, calaguala, chapas de astas, pesos fuertes en plata y oro.

Bergantín. 13-8	El Federico	La Guaira	Añil, café, azúcar, cacao.
Fragata	Rosa	La Habana	Azúcar, palo tinte, cigarros.
Polacra. 13-8	Nuestro Deseado Fernando VII		
Polacra. 13-8	Ntra. Sra. del Carmen	Veracruz-La Habana	Azúcar, cacao, zarza, quina, añil, cueros, pimienta, pesos y soldada.
Corbeta. 13-8	La Rosalía	Veracruz	Azúcar, palo, pimienta y pesos.
Bergantín. 14-8	Presidente Saabedra, el Telégrafo	La Guayra	Cacao, añil.
Barca. 14-8	Santo Cristo del Grao	Veracruz	Grana, granilla, polvo de grana, añil, cacao de guayaquil, purga de Jalapa, carey, azúcar, palo de Campeche, plata labrada, pesos en plata acuñada.
Bergantín. 14-8	Santísima Trinidad	La Habana	Azúcar, cueros, palo de Campeche, soldadas.
Bergantín. 16-6	Ntra. Sra. de la Regla	La Habana	Azúcar, zarzaparrilla, café, palos de Campeche.
Javeque. 5-9	San Francisco de Asís	La Habana	Azúcar, cueros al pelo, palo de tinte.
Barca. 6-9	La Carmelita	La Guayra	Cacao, añil.
Bergantín. 6-9	José y María	Orinoco	Cacao, café, añil, algodón, tesina? de algarrobo, quina en cáscara, extracto en lámina, aceite de palo, tuelas, cueros, caobas.
Fragata. 31-8	El Neptuno	Montevideo	Cueros al pelo, para forros, galápagos de cobre, pesos fuertes.
Corbetas. 18-8	La Fortuna Nueva Dolores	Veracruz	Grana, añil, azúcar, quina, pimienta, cacao, copal, zarza, plomo, palo de campeche, plata labrada, medallas de oro, plata acuñada.
Bergantín. 25-8	La Carlota	Montevideo	Cueros al pelo, chapas de astas de novillos, clines y plumeros.
Bergantín. 25-8	Ntra. Sra. Guadalupe	La Guayra	Cacao, café, algodón, añil.
Fragata. 25-8	La Isabela	La Habana	Tabaco en vaina, cigarros, azúcar, quina, café, añil, palo gazeado y guayacán.

La procedencia de los navíos que entraban en Cádiz, no procedentes de la América hispana era mayoritariamente levantina. Vid Cuadro nº 3 con el listado semanal de los buques entrados en Bahía (Cádiz), el 28 de noviembre de 1819 (nº 48).³⁶

Cuadro 3

BARCO	NOMBRE	PROPIETARIO	PROCEDENCIA	CARGA	DESTINO
Polacra Sarda	Ntra. Sra. del Carmen	Julio Iceto	Génova, Gibraltar	Harina, arroz, frijoles, manteca, bacalao, pasas, avellanas...	No indica
Parache Español	Ntra. Sra. del Carmen	Francisco González	Villanueva, Cartagena	Vino	Agustín Angueira
Goleta Polacra	Ntra. Sra. de los Ángeles	Fabio Plans	San Feliu, Málaga	Vino	Antonio Coma

36. *Ibidem*.

Goleta Polacra	San Antonio	Manuel Guach	Gibraltar	Tocino	No indica
Bergantín americano	Francis Ann	William Goteman	Nueva York	Palos y tablas de caoba de Santo Domingo, duelas de pipa de barril	DFX Harmosy
Polacra otomana	Alejandro	Jorge Juan	Idra, Marsella, Alicante, Cartagena, Algeciras	Trigo	José M ^a Giove
Quedremarín	No indica	No indica	Levante español	No indica	No indica
Místico	No indica	No indica	Levante español	No indica	No indica
Laud	No indica	No indica	Poniente	No indica	No indica
Tártaro	No indica	No indica	Levante	No indica	No indica
Jareque	No indica	No indica	Levante	No indica	No indica

Los productos más usuales con los que se comerciaba eran los siguientes:

Géneros del Reino: terciopelo, damasco, raso, sedas, paños de hilo, pañuelos bordados, tafetán, chupas, chalecos, vestidos de seda de señora, mantillas de Gavá, charrateras de oficiales, cortes de zapatos, medias de seda, sombreros, cintería y listonería de seda, gasas con flecos, cajones de libros, aceite, vino, encurtidos, aceitunas, anchoas, vinagre, medicinas, papel, almendras, aguardiente, jamón, chorizos, cartolina, fideos...

Géneros extranjeros: platillas, bretañas, bramante crudo y florete, estopillas olanadas y clarín, canela de Holanda, listados de Flandes, sem-piterna, acero, vidrios, mercería, perdurables, rompecoches, medicinas...

En cuanto al comercio de loza, la sección de Arribadas del Archivo de Indias indica claramente la diferencia entre la loza embarcada y registrada en los barcos que llegaban hasta Sevilla, y por tanto mayoritariamente sevillana, y la del resto de España, donde se indica en algunos casos su procedencia valenciana o alcorina, y que llegaba en pequeños barcos y se registraba en Cádiz. Cuadros n^o 4 y 5.³⁷

37. AGI. Arribadas. 358A. Años 1801-1808. Copias de notas de cargas de los buques salidos para Ultramar. Archivo de notas de carga que conducen a Ultramar los buques de comercio y de guerra. Normalmente se trata de alimentos, ropa confeccionada y paños, distinguiendo el género del Reino del extranjero. Del extranjero suelen cargarse tejidos, medicinas, mercería y vidrios. La carga de ladrillos está en relación con el lastre de una óptima línea de flotación.

Sólo se indica la carga de loza o similares.

AGI. Arribadas. 358B. Años h. 1822. Copias de notas de cargas de los buques salidos para Ultramar. Archivo de notas de carga que conducen a Ultramar los buques de comercio y de guerra.

Cuadro 4

DATA	BARCO	NOMBRE	DESTINO	DUÑO	MAESTRE	CARGA
11-12-01	Polacra	Ntra. Sra. del Buen Viaje	La Guayra	Miguel Carreras, Juan Fontanilly	Feliz Andrés	300 d. de loza
29-01-02	Fragata	Ntra. Sra. del Rosario, la Paz	La Habana	José Ángel de Ymar, Torre Hermanos (apoderado)	Francisco Irión	300 d. de loza, 6 millares de ladrillos Género extranjero: 300 d. de loza y pedernal
22-01-02	Bergantín	Buena Esperanza	Montevideo escala Santa Cruz de Tenerife	José Pérez Gallego	José Pérez Gallego	200 d. de loza fina
11-12-01	Místico	Ntra. Sra. de Regla y San José	La Guayra	Juan de la Corte	Tomás de la Corte	133 d. de loza
27-03-02	Fragata	El Feliz Crucero	Veracruz	Andrés Marzan	Gerónimo Arieres	748 d. loza ordinaria Género extranjero: 200 d. de loza, 620 de esmalte
05-04-02	Fragata	El Buen Concejo, la Virgen María, el Socorro y San Rafael		Pedro Smidz	Juan Manuel Palacio	22 millares de ladrillos
06-04-02	Corbeta	Ntra. Sra. del Carmen	Veracruz	Francisco Pavón	Juan Duero	41 d. de loza
08-04-02	Bergantín	La trinidad, alias San Saturnino	La Habana	Compañía de la Habana, apode- rado Pedro Regalado del Campo	Joseph Donato Carranza	320 vasos loza ordinaria, 2 millares de ladrillos. Carga con derechos pagados en las aduanas de San Lúcar y Sevilla
21-04-02	Fragata	La Egipciaca, la Menfis	Montevideo	Román Marqués	Antonio Pascual Vidalque	63'5 d. de loza de Sevilla. Pagados los derechos en Sevilla
29-12-01	Navío	Dinamarquez, alias el Consejero de Confe- rencias Bavet	Montevideo	Fletado por la viuda de Francisco la Iglesia e hijos	Carssen y Wimpelman	300 d. de loza surtida 30 tinajas de Coria
01-09-02	Fragata	Santa Ana y San Juan	Montevideo	Juan Luis de la Cuesta	Cayetano Bru	3000 ladrillos
21-02-02	Bergantín	La Amable M ^a Teresa, la Providencia	Omoa, Truxillo, Honduras	Francisco Joseph Pabón	Dionisio Sánchez Bernat	290 d. de loza de Alcora
07-12-01	Bergantín	San Pascual Bailón, el Veloz	Cartagena de Indias	Antonio Villanueva	Antonio Villanueva	464 d. de loza
03-08-02	Barca	Ntra. Sra. del Carmen	Montevideo	Esparter y Aravito	Pedro Vir	3000 d. lozas Género extranjero: 990 loza de pedernal
20-06-01	Polacra	San Juan Bta.	Montevideo	Juan Curañac	Juan Curañac	700 d. de loza
11-06-02	Fragata	San Andrés	La Habana	Andrés Marzan	Juan Josef de Lasé	10 millares de ladrillos, y satisfechos los derechos en Sevilla, 800 d. de loza, parte de una carga con vino, aceite y aceitunas por 97290 r. de v.
11-06-02	Fragata	Santa Ana la gaditana	La Habana	Agustín Marcelo y Otero	Juan Manuel Monfe	(97 cuadritos de santos) 400 d. de loza surtida Género extranjero: 10'5 d. loza surtida
17-05-02	Fragata	La Concepción	La Habana	Diego Pintado	Alonso Bertingero	700 d. de loza
14-05-02	Fragata	La Bella Isabel, la Perla	Cartagena de Indias	Donato Ruiz y Veracruz	Donato Ruiz y Veracruz	2900 d. loza de Sevilla
12-09-02	Fragata	Santa Ana y San Juan	Montevideo	Luis de la Cuerta	Cayetano Bru	30000 ladrillos

02-08-02	Bergantín	San Francisco de Paula, el Rey	La Habana	Juan Antonio Cobos y Landera	Juan de la Campa	1238 d. de loza Género extranjero: 24 d. loza de pedernal
30-08-02	Bergantín	Santa Eulalia	Cartagena de Indias	Juan Bta. Dotres	Joseph Miguel de Lecuna	100 basos loza basta, 900 d. loza fina, 9 cajones de juguetes de barro, 4 cajones de loza de Alcora Género extranjero: 1 cajón de loza
26-08-02	Corbeta	San José, la Feliz	Campeche	Alonso Núñez de Castro	Jorge Burberry	Con derechos pagados en Sevilla: 1989 d. loza ordinaria
19-01-02	Místico	La Trinidad	Puerto Rico	Joaquín Yáñez	Joaquín Yáñez	100 d. de loza, derechos pagados en Sevilla
18-01-02	Fragata	Ntra. Sra. del Carmen, la Constante	Veracruz	Domingo Antonio Vivanco	Esteban Jordán	1 juego de te de China
16-01-02	Bergantín	Ntra. Sra. de la Soledad	Puerto Rico	Josef de Somolinos	Josef de Somolinos	200 d. de loza ordinaria, derechos pagados en Sevilla (1 cajón de cuadros)
16-02-02	Fragata	La Paz	La Guayra Maracaibo	Francisco Menercao	Cayetano V	95 d. loza Alcora 11 d. loza Alcora
26-08-02	Fragata	La Juana	La Habana	Antonio de Frías	Manuel Núñez	260 d. muñecos de barro
11-01-02	Bergantín	San Vte. Ferrer	La Habana	Diego Peinado	Juan del Gazayro	3600 d. de loza ordinaria
11-01-02	Goleta	Rosa, la Fiel	La Guayra	Manuel Beter	Esteban Muñain	600 d. de loza de Sevilla, derechos pagados en Sevilla
03-02-02	Bergantín	El Buen Jesús	Cartagena de Indias	Viuda de Yrturiz e hijos	Manuel Joséph Carazo	1 cajón de juguetes de barro
12-02-02	Bergantín	La Carlota	Montevideo	La testamentaria de Juan Segalón	Pedro Medina y Correa	2200 d. loza de Sevilla, 800 libras loza de Medina
05-05-02	Bergantín	San Buenaventura	Montevideo	Transufas	Josse María Campos	Género extranjero: 650 d. loza
16-12-02	Corbeta	Yriz	La Guayra	Francisco Bustamante	Ramón de Murrieta	1000 d. de loza Género extranjero: 800 d. loza
04-11-02	Fragata	Ntra. Sra. de la Paz	Lima	Compañía de Filipinas	Luis Bonifacio de Urañga	360 d. de loza
02-09-02	Bergantín	Ntra. Sra. de las Angustias	Puerto Rico	Domingo Vivanco	Pedro Giménez de Soto	400 d. loza ordinaria
31-08-02	Polacra	Ntra. Sra. del Carmen	Montevideo	Ésparter y Aravito	Pedro Vir	3000 d. loza, 2000 d. loza ordinaria Género extranjero: 990 d. de loza de pedernal
19-07-02	Fragata	Santa Victoria, la Triunfante	La Habana	Domingo y Fco. Colombo	Juan de la Vega	10000 ladrillos 700 d. loza
19-07-02	Fragata	La Preciosa	La Habana	Francisco Jordán	José Pérez Muñoz	900 barros de loza basta, 3000 d. loza entrefina
27-07-02	Fragata	Ntra. Sra. del Carmen	La Habana	Jorge Montañez	Pedro Antonio Echezarraga	400 d. loza ordinaria. Pagados derechos en Sevilla
02-08-02	Bergantín	San Francisco de Paula, el Rey	La Habana	Juan Antonio Cobos	Juan de la Campa	1238 d. loza. Género extranjero: 24 d. loza de pedernal
13-03-02	Fragata	El Vdor. de la Veracruz y Ntra. Sra del Carmen, alias Santa Ana	Montevideo	Josef de Castro Ferrer	Felix Aloriso	4 cajones loza de Valencia
09-03-02	Fragata	San Rafael, la Andalucía	La Habana	Pedro Lozano de Ansa	Santos Rodríguez	190 d. loza
06-03-02	Goleta	Ntra. Sra. del Socorro, la Sevillana	Santa Marta	Manuel Ruiz del Río	Juan Marsa	273 d. loza
11-06-02	Fragata	Ntra. Sra. de la Regia, el Mercurio	Montevideo	Jose Ignacio de Inarte	Juan Baptista Zapato	2 fibores de loza 20 millares ladrillos 210 d. loza menuda de Sevilla

¿?-04-03	Fragata	Las dos amigas	Lima	José Belaustegui	Joaquín de Lostra	459 cajones de loza de Valencia
14-09-03	Fragata	Oriente	Montevideo	Compañía de Filipinas	Manuel de Larragoiti	3200 d. loza surtida
20-05-03	Fragata	Ntra. Sra. de las Angustias	La Habana	¿?	Ramón de Viostre	32 millares ladrillos
03-02-03	Bergantín	Ntra. Sra. de la Merced, el Nancy	La Habana	Julián Machín	José Machín	8 millares de ladrillos
08-02-03	Bergantín	El Jazmín	La Guayra	Gaspar Yllar	Gaspar Yllar	1080 d. loza surtida
21-09-02	Fragata	Ntra. Sra. de Monsarrate	La Habana	Gerónimo Esp ^a .	Gerónimo Esp ^a .	1290 d. loza Género extranjero: 21'5 d. loza
28-05-03	Fragata	Hermida	Montevideo	Guerra y sobrino	Juan Josef Laxe y Castillo	4000 lozas de Balencia, 1000 otras de Málaga 27 d. loza de pedernal (g.ex.)
20-08-02	Fragata	San Antonio	Montevideo	Vienne y Lascue	Diego de la Oliva	788 d. loza
05-01-02	Fragata	San Juan Bautista, la Deseada	La Habana	Clemente López	Pedro Mayronaba	400 d. loza
12-02-03	Fragata	La Concepción	Campeche	Manuel de Yrigoyen	Ramón Esteve y Llach	413 p. de loza, 1000 d. de loza a granel
27-12-02	Bergantín	Ntra. Sra. de la Concepción	La Guayana	Jacinto de Achas	Jacinto de Achas	204 d. loza
29-12-02	Corbeta	La Trujillana	Valparayso	Antonio Lasa	Joaquín de Murna	20 d. loza
18-12-02	Fragata	Ntra. Sra. de la Rosa, la Flor del Parayso	Cartagena de Indias	Pablo Colombo	Miguel Bozo	220 d. loza fina. 1600 d. loza fina (con derechos en Sevilla)
10-12-02	Bergantín	San Pedro, el mosquito	Montevideo	Berro y Herrazquez	Eugenio Alcáin	6000 ladrillos
10-02-03	Bergantín	San Francisco Javier	Montevideo	Juan José Camino	Josef Juan de Obra	110 d. loza ordinaria, 29 millares ladrillos
13-12-02	Goleta	El Oriente	Cumana	Gaspar Yllar y Tor	Josef Yllar y Tor	100 vasos de loza surtida
19-09-04	Fragata	La Preciosa	Veracruz	Juan Morfy	Josef Ponce	7 cajones loza pedernal (g. Extr.)
30-05-04	Fragata	Joven María	Lima		Manuel Arambuno	692 losas, 142 d. loza
10-02-03	Bergantín	Ntra. Sra. de la Soledad	Puerto Rico	Josef Somolinós	Pablo Francés	300 baros de loza
14-04-03	Fragata	Santa Ana, la Gaditana	La Habana	Agustín Marcelo y Otero	Juan Manuel	3911 d. loza fina de Valencia
04-07-03	Fragata	San Fernando	La Habana	Fco. Escudero e Ysari	Juan Josef García	1009 d. loza. 1 cajón de figuras de barro de nacimiento
08-02-03	Fragata	Numancia	Lima	Josef Eugenio Zavaleta	Joaquín de Lostrua	700 azulejos, 96 d. loza, 58 d. de loza (g. Ex.)
01-04-03	Bergantín	Santa Teresa de Jesús, el Recurso	Omoa	José Francisco Pavón, de Cádiz	Josef García del Barco	10 millares ladrillos, 2 millares loza, 50 d. de loza (de otro sitio), 110 d. loza (g. Ex.)
31-03-03	Fragata	Ntra. Sra. de los Dolores, la Unión	La Guayra	Bellon padre e hijo	Benito Capó y Loza	700 d. loza de Sevilla, 100 d. de ollas y cazuelas de Medina
31-03-03	Bergantín	Ntra. Sra. del Rosario	Honduras	Francisco Escudero	Blas Vicente Castanino	3 barriles de loza ordinaria (pagada en Sevilla)
23-03-03	Fragata	San José, el Nuevo Matamoros	Montevideo	Francisco Navarro	Diego Baena	10 millares de ladrillos
15-03-03	Fragata	Santa Ana	Cartagena de Indias	Angel Rodríguez Avalle	Juan Antonio Valero	4 cajones de loza valenciana
12-03-03	Fragata	Lucía	Valparaiso	Josef Riquena	Otro Riquena	48 d. loza de pedernal (g. Extr.)
11-03-03	Fragata	El Feliz Suceso	Montevideo	Andres Marzan (de este negocio)	Gerónimo Añes	4000 d. de loza ordinaria, pagada en Sevilla, 196 d. de loza de Pedernal
10-03-03	Bergantín	San Vte. Ferrer	Cumaná	Josef Serra	Otro Serra (de Cataluña)	350 d. de loza ordinaria
05-04-03	Fragata	Purísima Concepción	La Habana	Fco. M ^a Nolanco	Josef Añeres	1'5 d. loza (g. Extranjero)

08-03-03	Bergantín	Santo Domingo, La Marta	Cumaná	Romualdo Pascual de Texada, de esta plaza	José María de las Llanas	1190 loza de azulejos
10-02-03	Bergantín	Ntra. Sra. del Carmen, el Serrano	Cartagena de Indias	Alejandro de Lanas	Ventura Mandri	464 d. loza
17-06-03	Fragata	San Miguel, la Sacra Familia	Veracruz	Josef Ignacio de Hemas y Carlos Malagamba	Francisco Hicio Ortiz	3000 d. loza de Sevilla 900 d. de loza (g. Ex.)
08-06-03	Barca	San Juan Bautista, la Voladora	Puerto Rico	Josef Moncholi	Pedro Moreno	200 vasos loza ordinaria, 300 d. loza fina
16-08-04	Fragata	Correo de Lisboa	La Habana		Manuel Sánchez Cueto	200 vasos loza de Sevilla
20-08-04	Fragata	El Spik	Montevideo		Francisco Paula Marzan	982 d. loza g. Ext.
25-09-04	Fragata	La Encarnación La activa Gaditana	Veracruz		Enrique Michelete	1500 loza de Génova
29-09-04	Fragata	Nueva Carlota	Cumaná		Nicolás Valparda	200 d. loza de Medina, 200 d. loza de Sevilla
13-12-04	Fragata	María Anglae	La Habana	Joaquín de Villanueva	Joaquín de Sayar, alférez de Marina	119000 ladrillos
03-11-04	Fragata	Primavera	Campeche		Josef Carrera y Gisbert	34 millares de ladrillos
24-08-04	Fragata	La Esperanza, la Fama	Lima	Juan Antonio de Uriarte	Wenceslao Juan Helm	1000 d. loza de pedernal
06-06-04	Fragata	San Antonio, el Hercules	Veracruz		Antonio M ^o Candiani	4462 d. loza de pedernal
28-06-04	Fragata	La Constante	Veracruz	Domingo Antonio Vivanco	Felipe del Castillo	600 d. loza 658 d. loza (g.ex.)
14-06-04	Corbeta	La Empresa	La Guayra		Antonio Pérez de Surra	80 d. loza de Sevilla
05-06-04	Fragata	San José de Bilbao	Montevideo		Andrés Flexo	11660 azulejos
26-11-04	Fragata	Primavera	Valparaiso, Arica y Lima	Ardanoz e hijos	Domingo López Hernando	106 cajones loza de pedernal
13-11-04	Goleta	Daniela	Cartagena y Santa Marta	Juan Gumila	Pablo Rubio Camera	1000 d. loza de Sevilla
09-06-04	Bergantín	San Rafael	La Habana	Clemente López	Josef Donato Carranza	6 cajones de juguetes de barro
07-08-04	Fragata	San Miguel	Veracruz		Antonio Vico	800 piezas loza de pedernal
04-09-04	Goleta	Jesús, María y José, el Ave María	Truxillo		Manuel Noguera	200 d. de ollas y cazuelas, 100 vasos de loza
26-05-04	Bergantín	San Antonio	Nueva Guayana		Joaquín Yanezo	Loza basta. Loza (g.ex.)
28-05-04	Bergantín	San Antonio, la Ramona	Veracruz	Antonio Arraiga	Juan Fco. De Zulueta	840 loza de mármol (g. Ex.)
03-03-04	Místico	Dulce Nombre de María y San José	La Guaira		José Vizcaino	1023 d. loza surtida
27-03-05	Bergantín	El Atrevido	Puerto Rico y Cumaná		Bartolomé Blesa	822 d. loza fina
24-12-05	Fragata	La Deseada	Lima	Antonio Lavalle	Ramón Castelló	1816'5 d. loza de pedernal
10-12-06	Bergantín	El Galgo	La Guayra	Francisco Colombo	Josef del Cotorro	2 cajones de loza (g. Ext.)
10-12-06	Bergantín	El Atrevido	Cumana	Francisco Colombo	Nicolás María Valparda	200 d. posillos de pedernal
22-11-06	Barca	Santo Cristo del Grao	Puerto Rico	Vicente Mateu	Vicente Mateu	123/3 d. de loza

Cuadro 5

DATA	BARCO	NOMBRE	DESTINO	DUEÑO	MAESTRE	CARGA
16-05-21	Barca	Vencedora	La Habana	Juan Dotaes	Juan Vidal	60000 p. loza de Sevilla
30-03-21	Fragata	Veloz Pasajera	Veracruz	Romualdo P. de Arxada	Emilio Martínez Pereo	353 tazas, platillos, jarras y teteras de porcelana (g. Ex.)
17-03-21	Bergantín	Terrible Cortiguera	Puerto Rico, Puerto Cavello	Juan Ferrer de Harro y C.	Juan Bautista Arana	100 lebrillos de loza de Sevilla
28-02-20	Barca	Ntra. Sra. del Carmen la Vencedora	Maracaybo	Julián Salinas	Juan Vidal	230000 p. de loza de Triana
22-02-21	Fragata	Dos Hermanas	Veracruz	Ildelfonso Ruiz del Río	Josef Moises y Bolet	G. ex.: 13 juegos de café de loza, 8 macetas pequeñas de loza
03-02-21	Bergantín	Relámpago	Veracruz	Pedro de la Sorna Díaz	Jayme Rabech	968 d. loza de pedernal
22-01-21	Bergantín	Alerta	La Habana	Jayme Abril		2 cajones de loza, 1 cajón figuras de barro
29-12-29	Fragata americana	Pierce Manning	La Habana		A. Campbell	40 d. loza basta de Sevilla
20-04-20	Paveque	Estrella	La Habana	Josef Denxen	Josef Denxen	40 d. loza de Sevilla
18-04-20	Bergantín	San José el Ramoncito	Veracruz	José Romero Campo	Juan José Ortogegui	55 cajones de loza de pedernal
06-05-20	Fragata	Ntra. Sra. de los Dolores, los cinco hermanos	Veracruz	José Romero Campo	Antonio Romero Recio	59 cajones de loza de pedernal
11-07-20	Fragata inglesa	Grant	San Blas de California	José E. Gómez, de esta plaza	J. Hogurt	6040 d. de loza, 2 juegos de café g. ex.: 2036 d. de loza, 8 juegos de café
05-08-20	Bergantín	San Bartolomé, el Indio	La Habana	Consignatario Antonio de la Calesa	Salvador Prasos	20 d. loza de Sevilla G. ex.: 22 platos y pocillos para café, 2 cafeteras, 2 lecheras, 23 azucareros
29-08-20	Fragata	Ntra. Sra. Monsarrate	La Habana	Juan Bautista Dotres	José Panera	124 d. loza de Sevilla
19-08-20	Bergantín-goleta	María Isabel	Veracruz	Juan del Pozo	Miguel Martín	G. Ex.: 9 d. tibores
31-07-20	Bergantín	Miliciano Nacional	Cartagena de Indias con escala en Puerto Rico y Sta. Marta	Sebastián Peñasco	Pablo Llobet	40 d. loza ordinaria
19-07-20	Fragata inglesa	Eduardo Ellice	Lima y San Blas	Consignatario José García Verdugo	Roberto Heant L.	(Para Lima) 36 d. varias piezas de loza. G. ex.: 13 d. loza, 38 juegos café
17-07-20	Goleta	Guadalupe	La Guayra y Puerto Rico	Juan Fco. Bidotry	Antonio Mancebo	130 d. loza de pedernal
16-05-20	Bergantín inglés	Frassn	La Habana		Jhonatan Bonden	8000 ladrillos
12-07-20	Bergantín americano	Patriot	La Guayra		Ricardo T. Bernien	20 d. loza de Sevilla
23-06-20	Fragata inglesa	Lord Suffield	San Blas y Lima	Juan Antonio Aramburn	Esteban Brown	G. Ext.: 80 cajones de loza
29-02-20	Fragata Inglesa	María de Londres	San Blas de California		Elias Yord	100 cajones loza de pedernal, 29 canastillas loza de pedernal
09-01-19	Bergantín-goleta	Mª Isabel	Honduras	Juan del Pozo y Terrada	Santiago Mosquera	G. ex.: 4 cajones de loza
10-12-20	Bergantín americano	Hope	La Habana	Cons. Juan Ximeno	Anselm Hatch	1 cajón con vidrios y loza

29-08-20	Fragata	Ntra. Sra. del Patrocinio, la Constancia	Veracruz	Jacinto Alvarez de Pozoz	Miguel Clarem y Buell	G. ex. 800 lozas
14-01-19	Bergantín-polacra	San Antonio de Padua	Puerto Rico y La Guayra	José Ravina	José Ravina	132 d. de loza
23-01-19	Corbeta	Cinco Hermanos	Veracruz	José Romero Campo	José Martínez	G. ex. 29 d. de loza imitando a China
26-03-19	Bergantín inglés	Antilope	Veracruz		Marcos Boyfield	1872 d. loza 839 d. loza g. Ex.
30-03-19	Bergantín	Rafael, el cometa	Veracruz	Joaquín de Trueba	Rafael Trueba	12 cajones loza g. Ex.
02-06-19	Bergantín americano	Spartan	Veracruz	José Esteban Gómez, del comercio de Cádiz	Josiah Comper	80 cajones de loza G. ex.: 6 barriles loza, 29 barriles loza
05-02-19	Barca	Ntra. Sra. del Carmen	Maracaybo	Juan Salinas	Juan Osalo	236 d. loza basta de Sevilla
22-07-19	Bergantín	Bartolomé, el Indio	La Habana	Salvador Prat	Salvador Prat	38900 azulejos. 10000 ladrillos
03-07-19	Javeque	Santa Ana	La Habana		Fco. de Salas	1 cajón loza de Sevilla
17-07-19	Bergantín	Esperanza	La Habana	Mariano Sellenas	Mariano Sellenas	20 d. de loza
20-10-19	Barca	Culebra	Puerto Rico	José Bonmatí	Juan Bta. Llorens	40 vasos de loza de Málaga
13-01-19	Bergantín	Ntra. Sra. de los Ángeles, el Sito	La Habana	Curucheta y Caravaca	Josef Pérez Muñoz	6000 ladrillos 20 d. loza basta
09-12-19	Bergantín Americano	Cannon	La Habana		Josiah Burn	40 d. loza de Sevilla
27-07-18	Fragata	San Antonio, la Vicenta	El Callao de Lima	Antonio Artechca	Juan Luís de Moncada	G. ex. 15 juegos de café, 28 d. loza de pedernal piezas chicas
05-07-18	Laud	San Antonio, la amistad	Veracruz	Antonio Juan	Tomás Doménech	20. d obra de barro
19-10-18	Fragata	Ntra. Sra. Bien Aparecida, la Manuela	Veracruz	Pedro de la Fuente	Manuel Ygoratua	7 juegos de café de loza de pedernal (pero dentro de los efectos del Reino)
17-10-18	Bergantín	Hércules Gaditano	Veracruz	José García Berdugo	Juan Ramos	2 cajones loza
09-11-18	Barca	Carmen la Vencedora	Maracaybo	Juan Bta. Dotres	José de Segura	100 d. piezas de loza de Sevilla

Como podemos comprobar, la loza sevillana mantuvo un alto porcentaje de la exportación total de cerámica, en torno al 19%. La loza extranjera, raramente china o genovesa y mayoritariamente inglesa, llamada de pedernal o de mármol, alcanzaba cifras dentro de la legalidad comentada, un 26% del total. El resto, un 55%, era cerámica de fabricación española, de la que desconocemos su procedencia. Sólo en algunos casos se indica si es valenciana o de Alcora, lo cual nos da idea de la importancia de estas manufacturas respecto a las del resto de España, pero ateniéndonos a estos datos, estaríamos hablando de tan sólo el 12'7% de la cerámica española no sevillana exportada a Indias, y un 7% del total. Además, de este porcentaje, un 44% de la exportación corresponde a loza alcorina, es decir, un 3% del total exportado.

Resulta interesante constatar que la producción de cerámica valenciana en esta época era especialmente importante en el subsector azulejero, con poca presencia en la carrera de Indias, y nula en cuanto a una posible filiación sevillana, lo que reforzaría sólo en parte la tesis de Doménech expuesta en las primeras líneas, en lo referente a la cerámica arquitectónica.

El primer barco que partió de Cádiz con loza valenciana, en el periodo estudiado, fue la fragata de Francisco Menercao, La Paz, que lo hizo el 16 de febrero de 1802 bajo las órdenes de Cayetano V. hacia La Guaira y Maracaibo, con dos cargas, una de 9 docenas y media, y otra con 11 docenas de piezas de loza de Alcora.

El bergantín propiedad de Francisco Joseph Pabón, La Amable María Teresa, alias La Providencia, partió el 21 de febrero de 1802, con destino a Omoa, Trujillo y Honduras, capitaneado por Dionisio Sánchez Bernat, con 290 docenas de piezas de loza de Alcora.

El 13 de marzo de 1802 zarpó la fragata de Josef Castro Ferrer a las órdenes de Felix Alonso, El Velador de la Veracruz y Nuestra Señora del Carmen, alias Santa Ana, con cuatro cajones de loza de Valencia, con destino a Montevideo.

El 30 de agosto de 1802 el bergantín Santa Eulalia, de Juan Bautista Dotres, partió hacia Cartagena de Indias capitaneado por Joseph Miguel Lecuma, con una carga de cuatro cajones de loza de Alcora, además de 100 vasos de loza basta, 900 docenas de loza fina, 9 cajones de juguetes de barro y un cajón de loza extranjera.

Con fecha de 8 de febrero de 1803 zarpó la fragata Numancia de Josef Eugenio Zavaleta, dirigida por Joaquín Lostrua con destino Lima, cargada con 700 azulejos y 96 docenas de piezas de loza, además de otras 58 docenas de piezas de oza extranjera.

Romualdo Pascual de Texada, comercial de Cádiz, mandó su bergantín Santo Domingo, alias La Marta, bajo las órdenes de José María de las Llanas, a Cumaná el 8 de marzo de 1803, con una carga de 1190 piezas de loza de azulejo, lo que probablemente se refiera a piezas torneadas o modeladas con pasta de arcilla utilizada más comúnmente para la fabricación de azulejos, y no con la pasta fina de loza.

Una semana después, el 15 de marzo de 1803, partió la fragata Santa Ana, de Ángel Rodríguez Avalue, llevando como capitán a Juan Antonio Valero, con Cartagena de Indias como puerto de destino, y una carga con cuatro cajones de loza valenciana.

La fragata Santa Ana, alias La Gaditana, propiedad de Agustín Marcelo y Otero, y capitaneada por el maestro Juan Manuel Monfe, partió de Cádiz con destino a La Habana el 14 de abril de 1803, con 3.911 docenas de piezas de loza fina valenciana.

El 28 de mayo de 1803, la fragata Hermida de la compañía Guerra y Sobrino, con el maestro Juan Josef Laxe y Castillo, salió para Montevideo con 4000 lozas de Valencia, otras 1000 de Málaga, y 27 docenas de piezas de loza inglesa de pedernal.

Finalmente, el 5 de junio de 1804 zarpó la fragata San José de Bilbao, capitaneada por Andrés Flexo con destino a Montevideo, con 11660 azulejos.

No tenemos más noticias de envíos de cerámica valenciana en el periodo, tras la complicación del tráfico por los conflictos bélicos, a excepción del viaje que emprendió el 22 de julio de 1819 el bergantín Bartolomé, alias El Indio, de Salvador Prat, que hizo también de maestro, con destino a La Habana, con una carga de 38.900 azulejos y 10.000 ladrillos.

Con los años, el comercio levantino no sufrió graves cambios.³⁸ El desarrollo del capitalismo español en el siglo XIX descansó principalmente en la integración creciente del mercado interior, apareciendo el comercio exterior, y mucho más el americano, como una pieza menor y subordinada al modelo general. Las cifras disponibles permiten constatar que la separación de las colonias no supuso un grave retroceso para el comercio colonial levantino y catalán, ni en número de expediciones ni en valores movilizados. Es más, los años 1824-25 no resultaron especialmente malos para el comercio con América a pesar de la presión del denominado corsario insurgente. El mercado antillano compensó eficazmente la pérdida de los continentales. La penetración de la marina mercante inglesa en el mercado de fletes catalán en las primeras décadas del siglo, contribuyó a mantener los intercambios con algunas zonas de la América continental, a través de las exportaciones de vino, aguardiente, frutos secos y jabón hacia el mercado brasileño-platense. Sólo que estas exportaciones no necesitaban sacar registros, puesto que fueron consignadas como comercio extranjero.

En realidad fue el cambio de política cerealícola del Trienio lo que precipitó la ruina del viejo sistema comercial y a partir de 1820 los cereales que alimentaron la demanda del mercado de Levante fueron de manera tendencial los españoles. Continuar canalizando coloniales hacia los mercados mediterráneos fue casi imposible al desarticularse los antiguos circuitos de intercambio, y encarecerse los costes de transporte con la desaparición del clásico reglón de retorno. El Levante se desplegó hacia el mercado interno, pasando a depender de marinas y comercios extranjeros en sus intercambios con el exterior e iniciar una fase de adecuación al cambio de condiciones del mercado mundial.

Las autorizaciones temporales de la bandera extranjera entre 1818 y 1828 y los permisos de simulación del propio pabellón bajo los de otras naciones entre 1824 y 1828, para facilitar la continuidad de las relaciones mercantiles con las posesiones coloniales conservadas y permitir al comercio español el acceso a otros mercados en el continente, donde o bien el pabellón español no tenía acceso, o bien el corsarismo insurgente conllevaba un riesgo excesivo, provocó el hundimiento de la marina española y su abolición en los primeros meses de 1828, cuando ya se manifestaba una ausencia de relaciones políticas y económicas con los nuevos países. Ya se anunciaba desde 1798:

38. FRADERA, Josep M. (en col). "¿Una o varias crisis coloniales? A propósito del caso catalán". P. 95.

“Habiendo hecho presente al Rey Don Pedro Smidts comerciante en este puerto que tiene en el ya dos años su fragata el Socorro cargada de sal, y con doscientos barriles de vino, cuya detención le causa gravísimos perjuicios, se ha servido SM por consideración a las actuales circunstancias permitirle que la despache a Lisboa y desde allí a Montevideo, en comboy portugués y con escala en puertos del Brasil a nombre de Riveiro y compañía de Lisboa para ocultar la propiedad, haciéndose con ese objeto una venta simulada ahí a su favor...”³⁹

“Habiendo solicitado la casa de Cabanyes y Compañía de Barcelona permiso para expedir a Buenos Aires tres buques Ydriotas con bandera otomana nombrando para cada uno un piloto y sobrecargo españoles, condescendió el Rey a esta instancia por Real Orden comunicada al Juez de Arribadas de aquel puerto en 18 de enero próximo, con la prevención de que en las inmediaciones del Rio de la Plata, y mientras estuviesen en el puerto habían de enarbolar la bandera española si no hubiese inconveniente y les pareciera que pudiesen hacerlo sin riesgo”⁴⁰

O en la nota de las embarcaciones neutrales que con registro simulado se hallaban en el puerto de Cádiz el 29 de abril de 1799, despachadas por aduana para varios de Indias: el bergantín americano el Nancy de Nueva York capitaneado por Numens, la fragata americana Sally capitaneada por Moisés Indicot, la goleta americana La Polly capitaneada por Pablo Post (que se dirigía a La Guayra con simulación a Charleston), y el bergantín portugués San Pedro y San Pablo, capitaneado Domingo Soledades.⁴¹

Si analizamos la pervivencia de cerámica en América, tampoco podemos refrendar la tesis del auge de la cerámica valenciana. El centro productor más importante de este periodo, respecto a la exportación americana, fue Desvres, que inició la invasión del mercado americano, sobretudo alrededor de 1830, principalmente en Uruguay y Argentina, aunque en ningún caso traspasó claramente la década de 1850. A partir de entonces debemos replantear el origen de la cerámica importada en América, pues la hipótesis de reutilización de azulejos de la primera mitad del siglo XIX en edificaciones posteriores, se cae por su propio peso si analizamos además la evolución estilística de las piezas, pero no antes.

Podemos afirmar que la cerámica valenciana desbancó a la de Desvres, a la escasa presencia napolitana y a la catalana, de forma rotunda sólo a partir de la década de 1880, no antes. Se ha identificado azulejería valenciana ya de la década de 1860 en el barrio antiguo de la ciudad de Monte-

39. AGI. Arribadas. S10. 129. 1763-1815. 1787-1815. Permisos de registros. San Ildefonso, 13 de septiembre de 1798.

40. *Ibidem*, San Lorenzo, 6 de octubre de 1798.

41. *Ibidem*.

video (como la casa nº 669 de la calle del Cerrito, la nº 1522 de la calle de Ituizangó, calle Zabala esquina con Rambla Portuaria, Hotel de la Paix, calle Canelones, calle de los Andes, calle Yaguarón, avenida Agraciada, la torre de los Panoramas, etc.), en colecciones privadas de esta ciudad y de Buenos Aires, en el Museo Histórico Saavedra de Buenos Aires, en el Museo Histórico de Luján, el Fuerte de Buenos Aires, en la Colonia de Sacramento, el convento de la Merced y la iglesia de San Miguel de Buenos Aires, casco antiguo de San Juan de Puerto Rico, la casa de Alejo Carpentier en La Habana (más dudosos pero en todo caso españoles), o la casa Pedroso de la capital cubana.

Un caso paradigmático lo constituye la colección Mazzoni de Montevideo, formada por azulejos catalogados como de la fábrica de Maldonado del canario Francisco Aguilar. Este luchador independentista y comerciante de todo tipo de productos, pero especialmente de salazones, fabricó azulejos de calidad bastante deficiente entre 1838 y 1840. Lo curioso es que entre las piezas de esta colección hemos identificado azulejos fabricados en la manufactura ondense de Novella y Garcés a partir de la década de 1860 (algunos de los cuales realizados con una técnica de prensado única patentada por Novella), y que debieron ser importados por las empresas de Aguilar.

Para terminar, citaremos los azulejos de una colección privada de Montevideo, provenientes de una casa destruida entre las calles Soriano y Canelones de la capital, consignados primero como franceses, y luego como valencianos o catalanes de la década de 1820. Lo cierto es que proceden de fábricas valencianas, pero datan de la década de 1860, fecha que coincide con la construcción de la casa. Debemos pues esperar medio siglo para certificar la llegada masiva de cerámica, especialmente arquitectónica, a los ya entonces mayoritariamente países independientes de América.

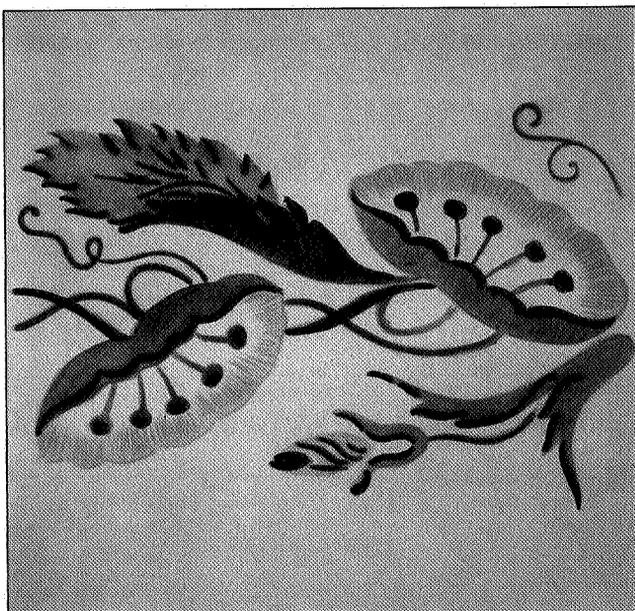


Ilustración 1. Cenefa. Colección particular. Buenos Aires.

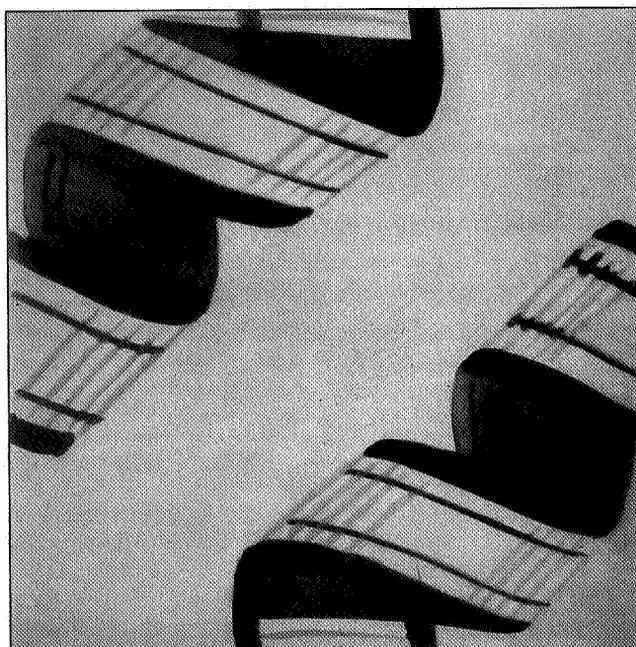


Ilustración 2. Azulejo. Colección particular. Buenos Aires.



Ilustración 3. Azulejo. Claustro de la Merced. Buenos Aires.

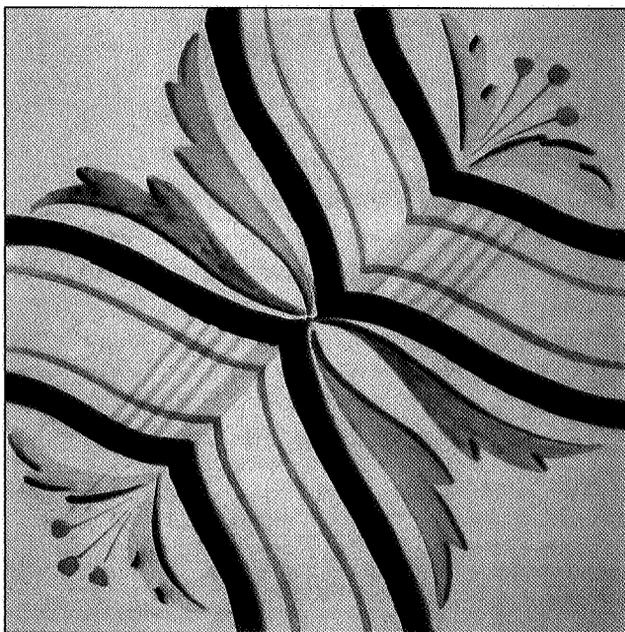
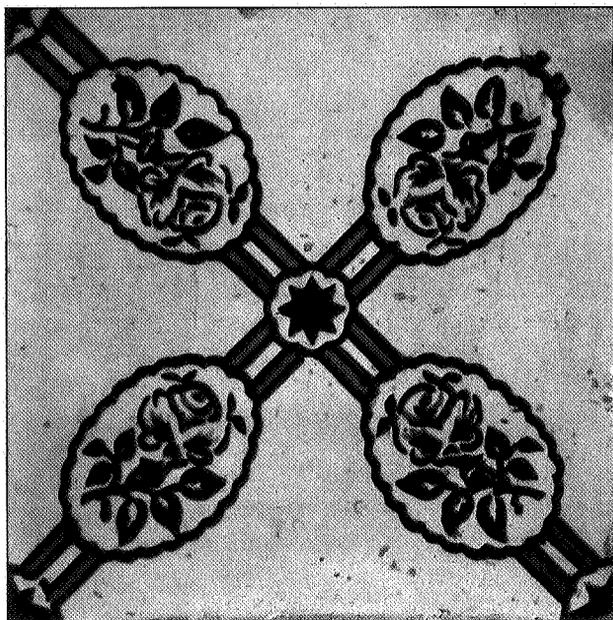


Ilustración 4. Azulejo. Colección particular. Buenos Aires.



*Ilustración 5. Azulejo. Victoria al 400, Montevideo.
Actual colección particular.*

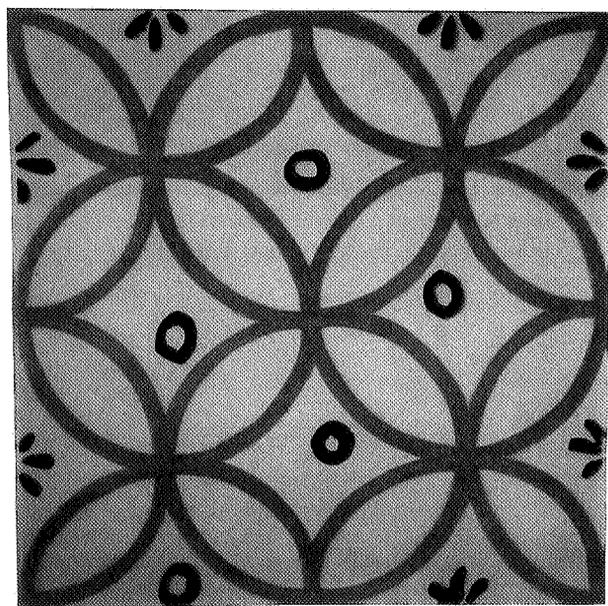


Ilustración 6. Azulejo. Colección particular. Buenos Aires.

VIEJOS AZULEJOS PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA: LOS AZULEJOS DE MAYÓLICA EN LA ARQUITECTURA NEOCOLONIAL MEXICANA

Ana Paulina Gámez

Universidad Iberoamericana (México)

INTRODUCCIÓN

Si bien la arquitectura neocolonial ha sido objeto de estudio en muchas publicaciones tanto de carácter general, como monográfico,¹ los azulejos que la ornamentan no han sido objeto de ningún estudio sistemático hasta la fecha, a pesar de que si han sido mencionados en algunas publicaciones, como el número 24 de la revista *Artes de México*, dedicado a la producción de los azulejos coloniales, donde se describen algunos edificios decorados con ellos.

Aunque la arquitectura neocolonial se extendió por todo el país, gracias al patrocinio estatal del que gozo, en este estudio nos limitaremos al estudio de los azulejos que la ornamentaron las edificaciones en las ciudades de México y Puebla. Sin pretender ser exhaustivos, nuestro trabajo tratará de explicar como se retomó la tradición del azulejo desde finales del siglo xix y la recuperación de los alfares de Puebla; así como la necesidad que surgió con la arquitectura neocolonial de los antiguos azulejos de mayólica y finalmente reseñaremos sus antecedentes estilísticos, formas, decoraciones y usos.

La elección del tema también responde a otra inquietud: llamar la atención respecto al deterioro de los edificios construidos en este estilo y la pérdida, que ya presentan algunas fachadas de sus recubrimientos cerámicos. El problema se debe en buena medida a que la actual Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas desampara casi todo el patrimonio arquitectónico del siglo xx mexicano.

LA PÉRDIDA DE UNA TRADICIÓN

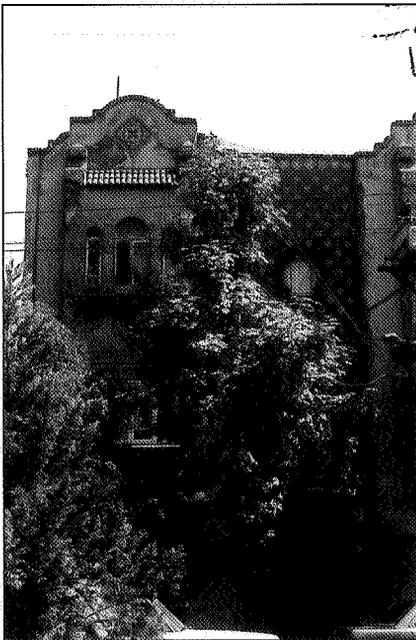
A mediados del siglo xix uno de los recubrimientos tradicionales de la arquitectura colonial, el azulejo, había caído casi por completo en desuso, en las nuevas construcciones de la recién independizada República Mexicana. La introducción del neoclásico vía la Academia de San Carlos de la ciudad de México, fundada en 1783 y que entró en funciones en 1785, trajo consigo un tipo de arquitectura que proponía superficies sobrias y general-

1. Ver los estudios publicados por Enrique X. de Anda Alanís enlistados en la bibliografía.

mente monocromas, que utilizaban la textura y colores de piedras bien trabajadas, entre las que estaban el mármol y las canteras de diferentes tonos, según la región del país; por lo que la vieja policromía de los azulejos de mayólica se vio relegada a un uso marginal en algunos detalles de la arquitectura popular o a fines utilitarios, como los fogones y lambrines de cocinas, entre otros, como lo vemos en el óleo de Eduard Pingret (1788-1875) *La cocina poblana*.

La tradición del azulejo, heredada de España y asimilada en tierras mexicanas desde finales del siglo *xvi*, tiene su origen en los azulejos renacentistas decorados al pincel desde finales del siglo *xv*, sobre todo en Sevilla. El gusto que les profesó la sociedad novohispana generalizó su uso en edificios civiles y religiosos a lo largo de gran parte del territorio virreinal: desde las lejanas regiones norteñas, como en las Catedrales del obispado de Durango (1751-1858) y de la ciudad minera de Zacatecas (1701) hasta las torres del sureño convento de Santo Domingo en la ciudad de Oaxaca (s. *xvii*), además de en las ciudades centrales de Guanajuato, Puebla y la capital del virreinato, que cuentan con excelentes ejemplos en templos conventos y edificios civiles de los siglos *xvii* y *xviii*.

UNA LENTA RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN PERDIDA



1.- Casa ubicada en la calle de Colima, núm. 123, Colonia Roma, ciudad de México.

A partir del último tercio del siglo *xix*, los azulejos de mayólica irán recuperando su presencia hasta convertirse en uno de los elementos ornamentales más socorridos de la arquitectura oficial, con lo que asegurarán una presencia, aunque moderada, en la arquitectura del siglo *xix* mexicana.

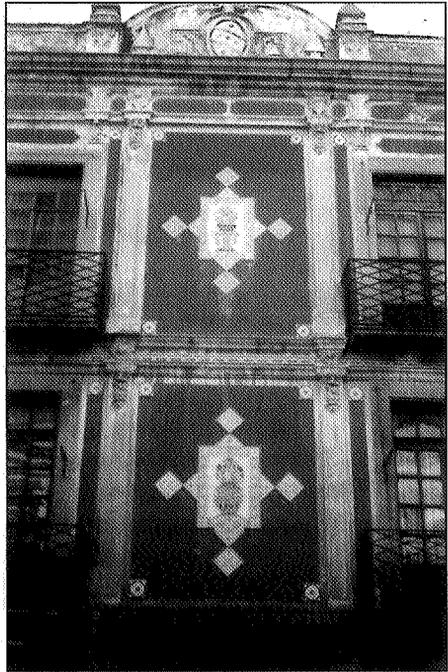
El uso de azulejos en la arquitectura neoárabe de Eduardo Tamaris

Hacia la segunda mitad del siglo *xix*, durante la última etapa del periodo porfirista llegan a México los estilos eclécticos y, si bien en un principio los de raigambre medieval europea como el neogótico o el neorománico tuvieron mejor acogida, poco a poco los orientalistas se ganaron un lugar, así el neoárabe se arraigó en el gusto mexicano, sobre todo en las ciudades de Puebla y México.

En este último estilo trabajó el arquitecto Eduardo Tamarís,² quién realizó sus estudios en la Escuela de Agricultura de San Jacinto y continuó su preparación en la Escuela de Artes y Oficios de París. Durante su estancia en Francia viajó al sur de España y el norte de África, donde se fascinó por el colorido y la riqueza de la arquitectura morisca.

Al regresar a México se estableció en la ciudad de Puebla y realizó varios proyectos en estilo morisco, a partir de 1867: concluyó la penitenciaría estatal; construyó el edificio de La Sociedad Artístico filantrópica “La Purísima Concepción”, hoy sede del congreso del Estado de Puebla y la Casa Haro de Maternidad; en todos ellos usó materiales aparentes (ladrillos y canteras) y proyectó con elementos de raíz morisca; en el último proyecto incorpora por primera vez en un edificio no popular, después de varias décadas de olvido, el uso de los tradicionales azulejos de mayólica que aún se hacían en algunas fábricas de la algerópolis, que junto a la ciudad de México fue uno de los centros productores de mayólica más importantes durante el virreinato.

En ese edificio construyó un “minarete”, quizá más relacionado al estilo otomano que morisco, para el fuste utilizó ladrillo aparente y cantera, pero el remate está ornamentado con los tradicionales azulejos de pañuelo³ y medio pañuelo⁴ con los que se forman tableros de ajedrez y líneas zigzagueantes, además de azulejos de flores, todos ellos típicos de la tradición colonial y no morisca, pero que seguramente a Tamarís le parecieron adecuados para imitar el efecto de los alicatos de los viejos edificios españoles y magrebis y cuya tradición seguía vigente en Marruecos, cuando el lo visitó.



2.- Paneles de flores de un edificio neocolonial ubicado en las inmediaciones del Centro Histórico de Puebla.

2. Los datos del arquitecto Tamarís están tomados de Mónica Martínez y Héctor Erasmo Rojas, “El neoárabe de Eduardo Tamais”.

3. Los azulejos de pañuelo son lizos completamente y no tienen ningún diseño.

4. Los azulejos de medio pañuelo están divididos diagonalmente en dos y cada mitad es de un color.

El rescate de un artesano aficionado

En 1897, treinta años después de que Tamaris iniciara sus proyectos en Puebla se establece en esa ciudad, procedente de Cataluña, el señor Luis Enrique Ventosa quién, como relata Enrique A. Cervantes en su libro *Loza Blanca y azulejo de Puebla*,⁵ quedó gratamente impresionado con “la profusa y variada aplicación de azulejos en las construcciones”; lo que lo llevó a “reconocer templos y casas decoradas con azulejos”; en sus incursiones por la ciudad, seguramente, examinó: los danzantes perfilados y colocados entre las ventanas de La Casa de los Muñecos, construida en el siglo XVIII; las cúpulas y linternillas catedralicias (s. XVII) decoradas con azulejos de pañuelo amarillos y verdes, que forman estrellas enmarcadas en círculos, además de los pináculos colocados sobre las cornisas de las linternillas también de mayólica; la cocina del convento de santa Mónica (s. XVII), recubierta por completo, incluso el techo, con azulejos blancos en su mayoría, además de azul sobre blanco y policromos; la dieciochesca portada del Santuario de Guadalupe, verdadero muestrario de las técnicas decorativas y estilos decorativos con azulejos vigentes en el momento de su construcción, como las líneas en zig-zag hechas con azulejos de medio



3.- Casa con fachada blanca que usa sólo algunos detalles de azulejos para hacer referencia a un estilo mexicano; ubicada en la calle Jalapa, núm. 196, Col Roma, ciudad de México.

5. Todos los datos de Enrique Ventosa están tomados de CERVANTES, Enrique A. *Loza blanca y azulejo de Puebla*, pp 290-291.

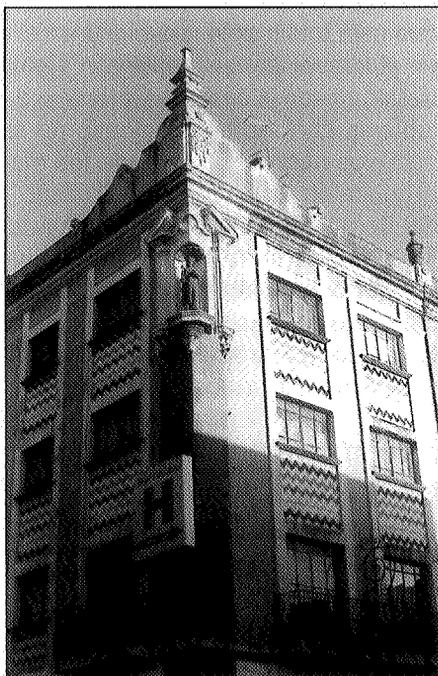
pañuelo, en este caso multicolores, los paneles de con motivos florales, con la luna y el sol o con ángeles, las líneas de grecas, y la tan poblana de azulejos entre ladrillos sin vidriar; entre tantos otros edificios, además de las impresionantes portadas las iglesias de los pueblos vecinos como San Francisco Acatepec (s. XVIII).

Su curiosidad continuó y lo llevo primero a conocer algunas piezas de mayólica antiguas, que todavía se conservaban en la ciudad, como las de la actual colección del Museo José Luis Bello y González, para después “caer en los alfares: clausurados unos, con insignificante actividad los menos, y en donde se reproducía solamente obra corriente” de donde con seguridad Tamaris había obtenido los azulejos para sus proyectos. Fue entonces cuando “sintió grandes deseos por decorar o pintar loza, y así lo hizo, familiarizandose con el maestro Antonio de Espinoza con quien desde 1900 se inicio como pintor y dejó de serlo hasta 1933” dos años antes de su muerte.

Continua Cervantes: “La perseverancia y entusiasmo de don Enrique Luis Ventosa fueron el mayor estímulo y propaganda que, por ese tiempo, casi de olvido, hicieron resurgir, aunque débilmente, una de las industrias más refinadas de la ciudad poblana”. Así al surgir la arquitectura neocolonial después de la Revolución, los arquitectos encontraron una industria azulejera que podía surtir los materiales que requerían.

El estudio de los azulejos coloniales

Además del impulso que ventosa le dio a la industria azulejera otro factor facilitaría a los arquitectos el uso de los azulejos a la manera colonial fue la consulta de las obras que hablaban de ellos, como el libro de Antonio Peñafiel *Cerámica mexicana y loza de Talavera*, publicado en 1910 y la obra de Manuel Romero de Terreros, *Las*

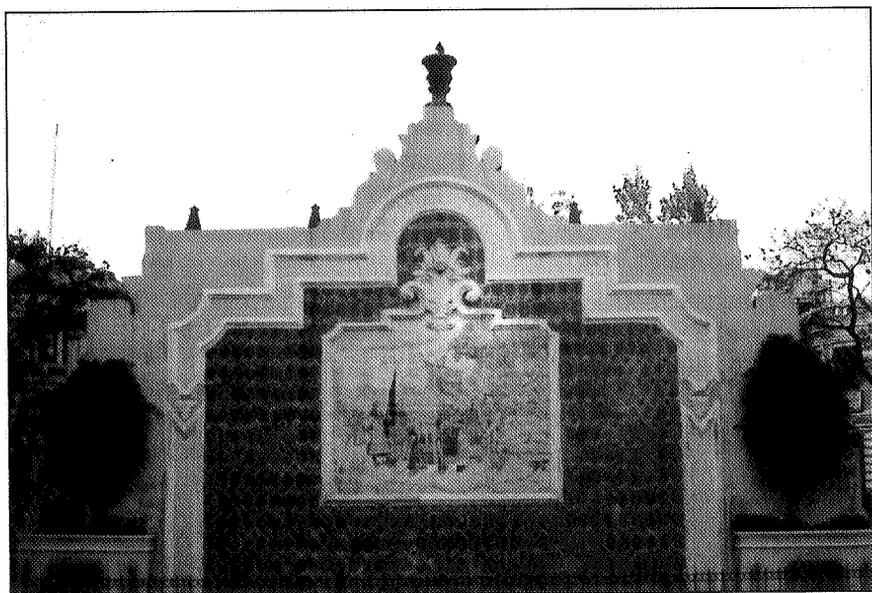


4.- Edificio ubicado en la esquina que forman las calles 4 norte y 8 oriente en el Centro histórico de Puebla. De estructura funcionalista, este edificio está ornamentado con detalles neocoloniales, como los paneles colocados debajo de las ventanas; la idea de las líneas quebradas horizontales formadas por azulejos de medio pañuelo de diferentes colores está tomada de la fachada del Santuario de Guadalupe de la misma ciudad.

Artes Industriales en la Nueva España, publicada en 1923; en los que se reseñan edificios como los arriba mencionados y otros de la ciudad de México.

LOS AZULEJOS COLONIALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Antes de continuar sería interesante hablar un poco de la decoración cerámica de la arquitectura colonial de la ciudad de México para identificar, más tarde, el origen de ciertas preferencias de la arquitectura neocolonial. A diferencia de Puebla, en la ciudad de México la decoración que alterna azulejos entre ladrillos no esmaltados estuvo ausente; en lugar de ello se cubre la totalidad de las superficies, el mejor ejemplo es la casa de los marqueses del Valle de Orizaba conocida como La Casa de los Azulejos, que esta totalmente recubierta en el exterior con piezas en azul y blanco y en el interior parcialmente con ejemplares policromos; otros edificios que destacan son la casa de Gerónima de Sandoval, que ostentan en la azotea tableros con representaciones de sirvientes: lavanderas, mayordomos y esclavos negros; La casa de los marqueses de Xala con el lambrin de la escalera en azul y blanco; "El posito", uno de los templos que forman parte del Santuario de la Virgen de Guadalupe al norte de la ciudad de México, fue edificado entre 1777 y 1791, cuyas cúpulas están cubiertas de azulejos de medio pañuelo en azul y blanco que forman líneas zigzagueantes. El convento del Carmen de San Angel con sus cúpulas, fuente claustral y criptas cubiertas de azulejos y el Convento de Churubusco con sus lambrines decorados con jarrones de flores.



Una arquitectura para los viejos azulejos

Según Enrique de Anda Alanís⁶ después de la Revolución, México buscaba una identidad nacional de la que las manifestaciones artísticas, entre ellas la arquitectura, eran elementos importantísimos:

“Quedaba claro que no era posible seguir aplicando los esquemas compositivos finiseculares de corte académico y de inspiración ecléctico europeisante, sobre todo si como era sabido tales productos eran la más viva imagen porfirista que habían encontrado en ellos sus afanes positivistas” (1897)

Para José Vasconcelos (1882-1959), Secretario de Educación Pública en 1921, el estilo neocolonial era la única fuente de inspiración posible para una arquitectura nacionalista, según su visión del mestizo como el mexicano por excelencia. Si bien no es él quien marca el inicio de la arquitectura neocolonial, pues los antecedentes se dieron durante la segunda década del siglo xx en edificios como La Escuela Nacional Preparatoria ex Colegio de San Ildefonso, El ex Teatro Nacional o el tercer piso del Edificio del Ayun-



5 y 6.- Esta fuente ubicada en el Paseo Bravo de la ciudad de Puebla fue proyectada y construida por el ingeniero Rafael Ibañez en 1921 con motivo del centenario de la consumación de la Independencia y ostenta paneles de azulejos con motivos históricos y florales.

6. Todos los datos sobre la arquitectura neocolonial están tomados de los trabajos de Enrique X de Anda Alanís citados en la bibliografía.

tamiento de la Ciudad de M3xico (en el que se usaron paneles de azulejos para ornamentar las paredes interiores de los portales), si es qui3n lo legitimiza y lo establece como el 3nico capaz de vincularse con la Revoluci3n Mexicana y sustituir el proyecto cosmopolita del Porfiriato.

Para conformar el estilo neocolonial los ide3logos tomaron los elementos decorativos de los edificios barrocos y churriguerescos del siglo XVIII, tan abundantes en los centros hist3ricos de todo el pa3s, en especial los de las ciudades de Puebla y M3xico, y que tan familiares les eran a la clase media, que a3n habitaba en ellos. As3 en su primer periodo de 1917 a 1927 la arquitectura neocolonial se caracteriza por el empleo de recursos constructivos modernos como sustento estructural de la edificaci3n; el manejo, siempre que el edificio lo permita, del esquema de patio central. El uso de elementos esculturales del siglo XVIII con sentido expresamente simb3lico y

ornamental (arcos y columnas) y la imitaci3n de los motivos ornamentales de fachadas; utiliza materiales caracter3sticos del periodo: tezontle⁷ cantera, chiluca⁸ hierro (forjado en balconer3as), madera (en puertas y ventanas) may3lica (en aplicaciones de remates, flores y pin3culos).

Si bien en algunos casos como el edificio de departamentos Vizca3nas, ubicado en la calle del mismo nombre y frente al viejo colegio, se usaron azulejos industriales lo m3s com3n fue el uso de las piezas artesanales que visualmente logran un efecto m3s "colonial".

LOS AZULEJOS NEOCOLONIALES DE LAS CIUDADES DE PUEBLA Y M3XICO

En la ciudad de M3xico los edificios neocoloniales decorados con azulejos est3n ubicados en el centro hist3rico o en las colonias cercanas, como: la Santa Mar3a la Ribera, la Roma, la Condesa y la



7.- Uno de los motivos religiosos que m3s se reprodujeron en los paneles de azulejos neocoloniales es la Virgen de Guadalupe, este est3 ubicado en una vecindad de la calle 6 norte de Puebla.

7. El tezontle es una piedra volc3nica muy porosa y rojiza, que por su ligereza y color fue muy usada en la decoraci3n de fachadas barrocas en la ciudad de M3xico.

8. La chiluca es un tipo de piedra que se extrae de una zona del Valle de M3xico que lleva ese nombre.

Cuahutemoc, además de los cascos de los antiguos pueblos que el desmedido crecimiento de la ciudad de México incorporó a la mancha urbana, como: Coyoacán, Mixcoac, San Angel y Tlalpán y en Puebla en el Centro histórico y en sus inmediaciones.

Técnica

La obligada referencia al pasado impulsó a usar azulejos hechos con la antigua técnica de vidriado de plomo y estaño, estos aún se hacían con la técnica antigua que encontró Ventosa y que esta ampliamente descrita por Cervantes; todos los azulejos encontrados en las dos localidades estudiadas están pintados totalmente a mano, usando la antigua paleta italiana (negro, azul, verde, amarillo y naranja) además del rojo que se incorporó desde finales del siglo XVIII; por otro lado, siguieron usando el azul aborronado y plumado, que eran técnicas en el que el azul cobalto se colocaba en pinceladas muy gruesas para que quedará realzado. Todo esto los hacía muy caros, sobre todo si los comparamos con los azulejos industriales.

Formas

Al manufacturarse con la técnica artesanal antigua, las formas de la azulejería artesanal estaban muy restringidas, por lo que se hicieron piezas planas o con poco relieve y jamás se fabricaron las formas industriales que se habían desarrollado en Europa desde mediados del siglo XIX, como cóncavas, convexas, de media caña o en escuadra.

Las formas que tienen una relación directa con las producidas a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX son los azulejos cuadrados ajustados a 10 cm por lado por depender ahora del sistema métrico decimal (los coloniales median entre 11 y 12 cm); las piezas de remate de 10 x 5 cm, e incluso más angostas, para en-



8.- La portada de la actual Fabrica Uriarte de mayólica, ubicada en la calle 4 poniente 908 de Puebla, está inspirada en la Casa de los Azulejos de la Ciudad de México; además de tener influencia del Art nouveau en la decoración de los paneles.

marcar paneles, arrimaderos e incluso ponerse entre los barrotes de ventanas y balcones; por otro lado, también se fabricaron remates como los de Uriarte. Los azulejos con relieve como los de la capilla del rosario casi no se hicieron.

Las tipologías que se apartan de las arriba mencionadas, son las que se desarrollaron a partir de las necesidades de los nuevos edificios, como las placas octagonales de alrededor de 20 cm, que se usaron para señalar la calle y el número que le correspondían a la casa sobre la que se colocaban, o a los adornos que se colocaban coronando puertas y ventanas, que consistían en azulejos romboidales de hasta 40 cm, con el contorno recto o mixtilíneo.

Decoración

La decoración es el aspecto más interesante de los azulejos neocoloniales, podríamos dividirla en cinco tipos: 1) pañuelo y medio pañuelo; 2) policroma, 3) azul sobre blanco; 4) con influencia del Art Nouveau y 5) paneles. La primera se basa en los azulejos cuadrados monocromos o bicolors divididos diagonalmente a la mitad, que permiten formar una gran cantidad de diseños dependiendo de la manera de colocarlos, el motivo más frecuente es el de líneas horizontales zigzagueantes, como las que adornan los remates y los balcones del edificio Sotres y Dosal, construido en 1917 y ubicado en la esquina de las calles de La Soledad y Jesús María y varios de los paneles del Edificio Gaona, realizado en 1922 en la esquina que forman las calles de Bucareli y Tres Guerras, en ambos casos en azul y blanco e inspirados seguramente en las cúpulas de la Capilla del Posito. Este motivo también se realizó alternando líneas de diferentes colores, tal es el caso del edificio ubicado en la esquina que forman las calles 4 norte y 8 oriente en Puebla y que copia el motivo de la fachada del Santuario de Guadalupe de la misma ciudad.



9.- Las guardamayetas son un elemento del churrigueresco que toma la arquitectura neocolonial y que en este caso se decora con azulejos.

La decoración policroma es la más rica de las que encontramos, deriva de la loza corriente, que todavía se hacía en Puebla en ese momento, y tiene relación con algunos de los

estilos policromos virreinales, aunque los modifica; además algunos diseños se toman también de los azulejos industriales importados. Entre los motivos más comunes están: los vegetales, florales geométricos y de lacerías. Las combinaciones policromas son muy amplias.

La decoración en azul sobre blanco usa por lo general el azul cobalto sobre blanco, pero a veces puede incluir algunos detalles con un tono más claro de azul. Los motivos son de dos tipos: florales y de estrella, que pueden estar comprendidos en un sola pieza o requerir de cuatro para conformarlo, y chinescos que recuperan algunos elementos de la ornamentación oriental asimilada por las lacerías durante el periodo colonial.

En la decoración con influencia del Art Nouveau internacional se estilizan los motivos vegetales, florales de lacerías y grecas, se utilizan colores intensos y se delinean con negro. El motivo más característico es el pavorreal que se dibuja sobre tableros.

Respecto a los paneles se conservaron algunos motivos coloniales como las imágenes de Vírgenes y Santos y, sin duda, la Virgen de Guadalupe fue el motivo más popular, como la de la vecindad ubicada en la calle 6 oriente en los límites del centro histórico de Puebla; también se conservaron de jarrones con flores, como se observa en muchos edificios de Puebla que son muy parecidos a los del convento de Churubusco de la Ciudad de México. Una de las innovaciones de esta época son los paneles con motivos nacionalistas, como: tipos populares o escenas históricas; en el primer caso es-



10.- Fuente con pavorrales típicos de la ornamentación modernista que se asimila al estilo neocolonial en una vecindad del centro histórico de Puebla.

tarían los trabajos colocados en el convento de santa Mónica a un lado de la cocina entre los que aparecen una tehuana y las escenas del descubrimiento de América de la fuente del Paseo Bravo, ambas en Puebla. La otra innovación en los paneles son los motivos derivados del Art Nouveau como los pavorreales arriba mencionados.

Usos

Fachadas

El uso más frecuente es el de decorar fachadas. El alto precio de los azulejos de mayólica provocó que se usaran de manera mesurada en las fachadas, como lo vemos en muchas de las casas de las colonias Roma y Condesa de la Ciudad de México, en las que se colocan solo como detalles alrededor de las puertas o ventanas, aunque también podían disponerse en hileras verticales u horizontales; a que se prefiriera la típica decoración poblana que combina azulejos con ladrillos no vidriados, tendencia que predominó en Puebla y que incluso fue muy popular en la ciudad de México, como en el edificio ubicado en la esquina del eje central y Vizcainas; o que en muy pocas ocasiones se cubrieran grandes superficies.

Como en muchos casos el esquema de balcón entre pilastras se sustituyó por ventanas de medio cuerpo, así



11.- El estilo decorativo que alterna azulejos vidriados con ladrillos sin vidriar, típico de la ciudad de Puebla facilita la creación de efectos geométricos como en este edificio.

quedaba un espacio cuadrado o rectangular debajo de estas que se decoraba con tableros que cubrían la superficie completamente o se colocaba una pieza romboidal entre ladrillos. En otros casos se ponían paneles con motivos florales sobre los marcos de las ventanas. En algunos más entre las ventanas de un mismo piso limitado por cornisas se formaban rectángulos que se decoraban con tableros de jarrones con flores.

Baños y cocinas

Por su alto costo, los azulejos de mayólica no se usaron en baños ni cocinas donde se prefirió el uso de piezas industriales.

Patios de vecindad

Por lo regular se colocaba al fondo de los patios de vecindad un tablero con la imagen de un santo o una virgen o una fuente.



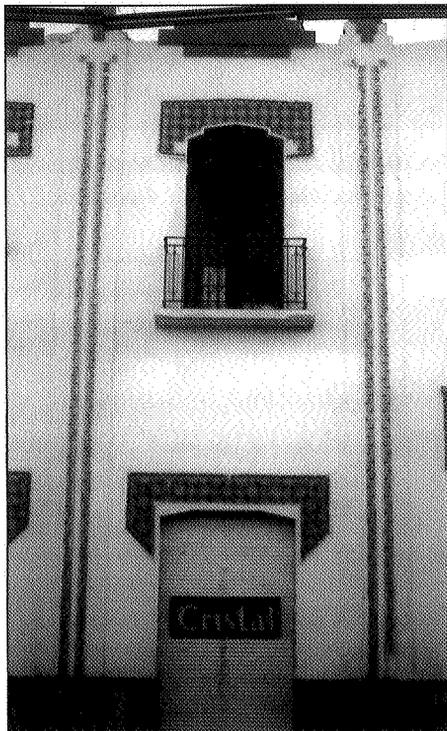
12 y 13.- Aunque raro en el estilo neocolonial también se hicieron paneles publicitarios como este de la Botica San Jorge ubicada en la Calle 4 poniente 714 en la ciudad de Puebla.



Fuentes

El uso de azulejos en las fuentes tenía dos propósitos: decorar las pilas y los paneles que iban sobre las paredes de muchos patios centrales o de vecindades. Mención especial merece la fuente que conmemora el centenario de la independencia ubicada en el paseo Bravo de Puebla, que combina paneles con motivos históricos y con diseños florales con una arquitectura neochurrigueresca.

Para terminar, cabe mencionar que algunos edificios de francas tendencias Déco y funcionalistas también incorporaron azulejos de mayólica en sus portadas para dar un toque nacionalista, entre ellos estarían: en el primer caso, una casa habitación del arquitecto Juan Segura construida en 1939, ubicada en Avenida México número 63 y en el segundo los talleres Tostado a cuyo esquema funcionalista se le adorna con pináculos y azulejos de mayólica.



14.- En algunas construcciones de claros rasgos Art Déco tanto en la ciudad de México como en Puebla se usaron azulejos de mayólica para dar un toque mexicano. Esta casa está ubicada en la Ciudad de Puebla.

CONCLUSIÓN

El uso más frecuente de los azulejos de mayólica en la arquitectura neocolonial es el de decorar fachadas, sus aplicaciones funcionales fueron escasas o nulas por su alto costo. El tipo de decoración más frecuente, en las dos ciudades objeto de nuestro estudio, es el de alternar piezas vidriadas con piezas sin recubrimiento, típica de la arquitectura colonial poblana; aunque también surgieron nuevas formas de aplicación, como lo vemos en las casas de las colonias Roma y Condesa de la ciudad de México.

Si bien, la decoración de las piezas en principio se basa en las decoraciones coloniales, encontramos variantes, que quizá se adaptaban mejor al gusto de los nuevos tiempos, como las influidas por el Art Nouveau.

El interés que despertó la arquitectura neocolonial sobre los azulejos de mayólica no solo impulsó la recuperación de su ma-

nufactura, también influyó en la recuperación de la producción de vasijas de calidad, que se hacían ya muy poco en los alfares poblanos. Aún debe hacerse más investigación sobre los talleres productores para valorar el trabajo que se hizo en otras regiones del país como Guanajuato.

BIBLIOGRAFÍA

ANDA ALANÍS, Enrique X. de. *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos de la década de los veintes*. México. IIE/UNAM. 1990.

"La Arquitectura Mexicana entre 1921 y 1933". En *El Arte Mexicano*, Tomo 13, México. SEP/SALVAT. 1982.

CERVANTES, Enrique A. *Loza Blanca y azulejo de Puebla*, 2 vol. México. Edición del autor. 1939.

GOGGIN, John. *Spanish Maiolica in the New World*. New York. Yale University Press. 1968.

MARTÍNEZ, Mónica y ROJAS, Héctor Erasmo. "El neoárabe de Eduardo Tamaris". En *Artes de México*, núm. 54, febrero 2001.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. México. Librería de Pedro Robledo. 1923.

TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. México. IIE/UNAM. 1974.

VÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes (coord). "Azulejos. México". En *Artes de México* Núm. 24. Mayo-junio 1994.

EL TRÁFICO DE CERÁMICA POR LA COSTA DE LEVANTE. EL PUERTO DE VINARÒS, 1830-1860

Javier Palomo Ferrer
Arxiu Municipal de Vinaròs

Desde sus más remotos orígenes, la ciudad de Vinaròs ha vivido del mar. El puerto de Vinaròs se ha encontrado siempre entre los más importantes del Mediterráneo, con unas atarazanas en las que se construían galeras y navíos de alto porte.

La primitiva aldea se levantaba a la orilla de una playa-puerto bien protegida, donde varaban las originales embarcaciones musulmanas y que con el paso del tiempo, se convertiría en uno de los puertos más importantes del Mediterráneo occidental. Está bien documentada, desde el siglo xv, la construcción naval de sus atarazanas, que se contaban entre las mejores del Reino de Valencia, como atestiguan historiadores de la importancia de Viciana, Zurita y Escolano.¹ Son bien conocidas sus atarazanas góticas, puesto que se hallan aún incluidas en los edificios que separan las calles de Santa Magdalena y de Costa y Borrás, de cuyos fuertes arcos apuntados de sillería quedan vestigios en las medianerías.

De este puerto, por ejemplo, salieron los víveres y las tropas que abastecieron la flota de Alfonso V El Magnánimo en su marcha hacia Sicilia. Aquí llegaron ejércitos en numerosas ocasiones y de él partieron cargamentos para diferentes puertos del Mediterráneo; fondearon a menudo las escuadras de Génova o las de España, siendo visitado por figuras tan importantes como la Infanta Margarita de Austria o el monarca Felipe IV. Así como también fue elegido para el embarque de los moriscos expulsados del Reino en 1619.²

1. COMINA ARMENGOT, E. *Reseña histórica del puerto de Vinaroz (1866-1966)*, Vinaròs, Ayuntamiento de Vinaròs, 1966.

2. Los primeros moriscos en salir de la península fueron los del reino de Valencia. Inmediatamente después del bando dictado por el virrey marqués de Caracena, el 22 de septiembre de 1609, fueron conminados a abandonar sus hogares; tan sólo podían quedarse los niños menores de cuatro años, con consentimiento de sus padres, para que fueran criados en hogares de cristianos viejos. Únicamente podían llevar lo que pudieran transportar consigo. Hubieron de reunirse en los puertos de embarque: Vinaroz, El Grao de Valencia, Denia y Alicante.

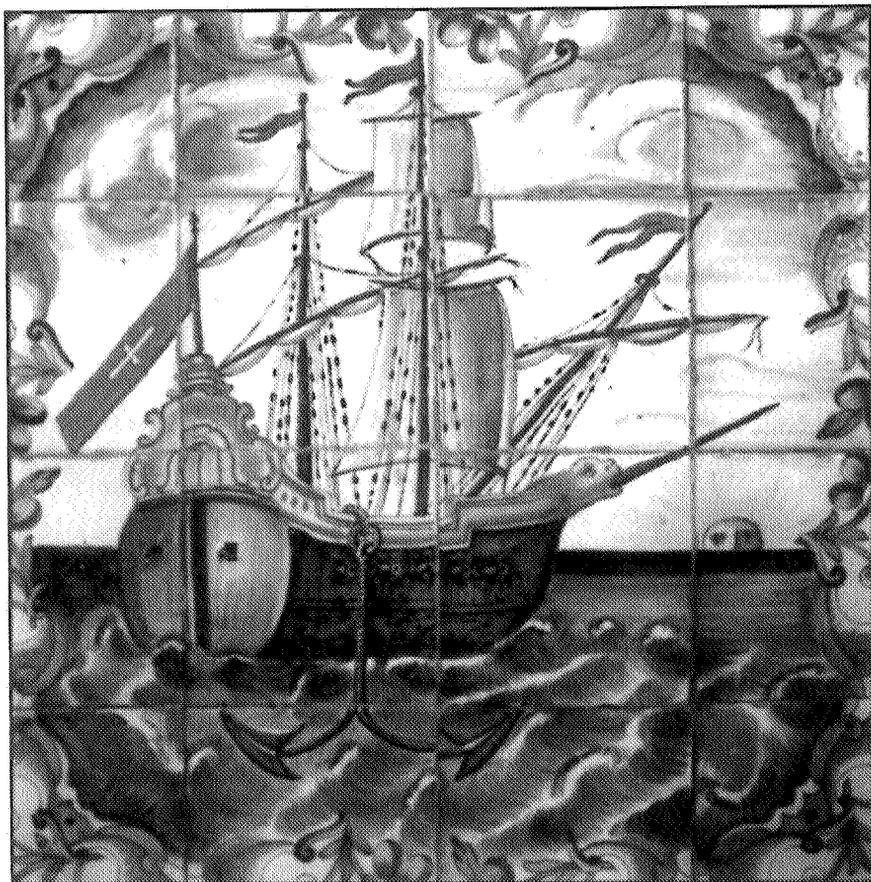


Ilustración 1. Panel de cerámica de la Ermita de la Misericordia, Vinaròs.

La guerra de Sucesión no resultó ventajosa para la villa, sin embargo fue ésta una época próspera, desarrollándose toda una actividad portuaria, incrementada por la proliferación de comerciantes e industriales venidos del resto de España y del extranjero.

A mediados del siglo XVIII habían ya desaparecido las murallas que circundaban la población, la cual se expandió hacia los diferentes arrabales que la rodeaban. De nuevo los acontecimientos bélicos agitaron la villa. La guerra de la Independencia primero, y las guerras Carlistas después saquearon, en la primera mitad del siglo XIX, no solo la ciudad, que de nuevo se veía amurallada, sino gran parte de la comarca.

Siempre se ha tenido, durante el siglo XIX, al comercio de vinos como una de las mayores fuentes de riqueza para Vinaròs, al igual que para la población vecina de Benicarló, ya que la comarca contaba con una gran abundancia de viñedos. Sin embargo, no se ha tenido en cuenta suficiente-

mente el uso del puerto para el embarque de la cerámica del interior de la provincia de Castellón, y la zona fronteriza de Teruel, así como de parada y aprovisionamiento de las embarcaciones que, procedentes sobretudo de Barcelona y Castellón, transportaban loza inglesa hacia los puertos de Sevilla y Cádiz los primeros, y cerámica alcorina hacia Cataluña los últimos. Esta actividad acabó por hacer necesaria la construcción de un buen muelle artificial de gran auge comercial, habiéndose cambiado su emplazamiento. La primera piedra del actual puerto fue colocada el 9 de febrero de 1866, gracias a las gestiones del Arzobispo Costa y Borrás y de Manuel Febrer de la Torre. Las obras fueron inauguradas en el año 1875. Y en el año 1885 se estrenaba la prolongación del fondeadero; construcción que había principiado en 1879. Ya en nuestro siglo, el puerto fue resguardado con la construcción de un muelle paralelo de Poniente y un Transversal de Levante. En realidad, el Puerto de Vinaròs siempre estuvo dedicado principalmente a la pesca, actividad a la que se reservan aún hoy en día la mayor parte de sus instalaciones, astilleros incluidos, pero la presencia de una importante flota pesquera garantizó siempre la existencia de buenos profesionales para efectuar trabajos de reparación y mantenimiento en las embarcaciones, mientras que la villa, con una intensa actividad comercial, permitía abastecerse de todo cuanto fuera necesario para continuar la travesía y permanecer allí pocos días.

Además, la aproximación al puerto no suponía ningún problema, sobre todo después de la construcción de la escollera de levante que se adentraba lo suficiente en el mar como para facilitar la entrada incluso con mal tiempo. Ya lo citaba así Antonio de Ulloa en su proyecto de fortificación y puerto de la bahía de San Juan de los Alfaques, en 1749, puerto en directa competencia con Vinaròs por su proximidad geográfica:

“Aunque los mares del Este, Sureste, y Sudoeste no son sensibles ni pueden incomodar en esta Bahía. Los vientos Levantes no siguen la misma regla, porque siendo la tierra que la forma desde su parte Boreal por la del oriente, y sur, hasta la punta del galacho; tan razas que desde lo interior de ella se descubren las embarcaciones que navegan por la parte de afuera haciendo la derrota de la costa; los vientos penetran sin estorvo y deven experimentarse con la misma fuerza dentro de la Bahía que la que tienen fuera de ella; en estas ocasiones consistira la comodidad que podran disfrutar las embarcaciones, la tranquilidad de las aguas, de que no pueden gozar en las radas abiertas”.³

3. ULLOA, Antonio de. *Explicación de Plano de la Bahía de San Juan de los Alfaques con las correspondientes noticias de ella y juntamente de la costa que sigue hasta Vinaroz*. Servicio Histórico Militar, Madrid: 1749 Ulloa, 3-1-4-6/0-3-11, 7 fols. En LLORET PIÑOL, Marc. “El proyecto de fortificación y puerto de la bahía de San Juan de los Alfaques de Antonio de Ulloa”, en *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, Universitat de Barcelona, nº 300, Barcelona, julio 2001.

En definitiva, Vinaròs supuso un punto de control de gran parte del comercio levantino, realizado tal y como reproduce Joan Feliu en este mismo dossier, por barcos de pequeño calado, en su mayoría de patente catalana. La totalidad de embarcaciones que hacen escala en el puerto de Vinaròs entre 1830 y 1860 están matriculados en Arenys de Mar, Barcelona, Blanes, Salou o Vinaròs, y en menor medida en Tarragona, Mataró, Sant Feliu o Castellón.

Normalmente el puerto de Vinaròs es escala casi obligada para barcas y laudes que viajan desde Arenys de Mar, Salou, Barcelona o Tarragona, hacia el sur, especialmente a las costas andaluzas y en conexión con los bergantines y fragatas que se aventuraban en la carrera de Indias, y sólo en escasas ocasiones se utilizaba como parada en el camino hacia el norte.

Las embarcaciones no solían pasar más de un día en puerto, lo que denota el poco volumen de carga desde las propias atarazanas y refuerza la teoría de que Vinaròs se utilizaba como escala técnica para reparaciones de poca envergadura y reposición de agua y alimentos. Esto último es lo que hacía de Vinaròs un puerto especialmente importante para el comercio costero levantino de barcos de poco calado.

El cargamento de estas embarcaciones estaba formado principalmente por madera, fideos, aceite, vino, algarrobas, alquitrán, etc. En cuanto a la cerámica se refiere ésta fue sobretodo obra vasta de barro embarcada en Arenys o Blanes, o en la propia Vinaròs, procedente de las zonas productoras de las comarcas del interior como Olocau o Tronchón, y que solían ser piezas seriadas a torno, en barro grosero, con escasas concesiones decorativas y útiles para cualquier tipo de transacción, lo que les suponía unas condiciones muy adecuadas para las necesidades y el volumen del comercio del momento, incluyendo su posible traslado posterior a ultramar.

En cuanto a la loza, el comercio más claramente identificado es el de la cerámica producida en Alcora, y que se embarcaba en Castellón. La primera noticia de cerámica de la zona alcorina con dirección a Barcelona nos la proporciona el *Primer Libro. Entradas y Salidas. Puerto de Vinaròs. 1830-1835* del Archivo Municipal de Vinaròs, cuando nos refiere la escala de un día que realizó el 20 de junio de 1831 el barco de nombre desconocido con patente de Vinaròs, capitaneado por Agustín Escuder, que había hecho una última escala en Torreblanca. Junto con algarrobas y 40 @ de alquitrán, ambos los productos de comercio más comunes del puerto de Castellón, cargaba 80 @ de loza, probablemente de las fábricas nacidas a la sombra de la de Alcora.

Esta última suposición viene dada por la distinción que la documentación hace siempre entre la loza y la obra de barro, por lo que son contadas las fábricas que realizarían este tipo de producción en la zona corta zona que embarcaba desde Castellón. Probablemente sea también este el caso

del barco San Sebastián, con patente de Castellón, capitaneado por Antonio Bas, que hizo escala en Vinaròs procedente de Castellón el 13 de octubre de 1848, con una carga de loza y otros efectos, y la repitió el 15 de junio de 1854, con el capitán Manuel Carbonell, y algunas lozas y pieles.

Sin embargo, creemos que en ninguno de estos casos se trata de loza de la Real Fábrica de Alcora, por la exigencia en materia de seguridad que ésta demandaba a sus transportadores, y la fidelidad que mantuvo durante buena parte del periodo estudiado al maestro Sebastián Durán.

Parece ser que los barcos de Sebastián Durán se especializaron en el transporte de cajas de loza fina. La primera vez que aparece en los archivos del puerto de Vinaròs es con motivo de una escala que el 14 de noviembre de 1831 realizó el San Sebastián, barco con patente de Vinaròs que viajaba hacia el sur, probablemente a Cádiz y Sevilla, con cuatro cargos de loza embarcada en el puerto de Barcelona, y que posiblemente formara parte de una carga de género extranjero para el embarque a ultramar, o lo que es lo mismo, loza de pedernal inglesa.

Sin embargo, la fidelidad de Durán a la Real Fábrica de Alcora queda demostrada por los viajes del Ángel de la Guarda, barco con patente de Barcelona, que se dirigía a ese puerto de destino cuando hizo escala en Vinaròs el 27 de octubre de 1832, con una carga de loza y cáñamo efectuada en el puerto de Castellón.

Este mismo barco repitió escala el 5 de julio de 1840, con la misma procedencia y destino, y una carga completa de loza de Alcora; y lo volvió a hacer el 28 de enero de 1841. El 16 de julio de 1852, Sebastián Durán continuaba acaparando el tráfico de cerámica de Alcora con dirección a Barcelona, ahora con un nuevo barco, El Firme, con patente de Castellón, escala que volvía a efectuar el 10 de enero de 1853, con una carga de 55 cajas de loza de Alcora (la loza se transportaba en cajas, mientras que la obra se amontonaba en fardos o capazos), a la que acompañaban 1200 @ de algarrobas, 9 fardos de pieles y 20 sacos de alubias.

Esta carga es la última que conocemos de las transportadas por Sebastián Durán, con constancia en el archivo de Vinaròs. Curiosamente, el 25 de abril de 1858, el San Vicente de José Chaler, atracaba en Vinaròs procedente de Torreblanca, con una carga de 50 cajas de loza, algarrobas y alubias, prácticamente la misma del último viaje de Sebastián Durán, al que sustituyó un familiar, Vicente Durán, que de nuevo, el 4 de mayo de 1859 hacía escala en Vinaròs procedente de Castellón con la embarcación Las Marías cargadas de algodón, plomo y loza.

El primer trayecto referido del San Sebastián de Sebastián Durán hacia el sur era bastante habitual. El 22 de mayo de 1832, el San Antonio capitaneado por Bautista Ginesta, con patente de Barcelona, recalaba en Vinaròs tras una escala en Tarragona, para continuar hacia el sur con una carga de porcelana y otros efectos. Veamos más ejemplos de estas escalas:

El 26 de agosto de 1833, Las Almas, de Juan Bautista Rodríguez, llegaba procedente de Tarragona con 400 piezas de madera y 100 docenas de platos.

El 20 de noviembre de 1843, el San Sebastián, de José Rafol, atracaba procedente también de Tarragona, con una carga de porcelana.

El 10 de febrero de 1849, el San Antonio, de Francisco Masriera, llegaba de Barcelona con una carga completa de loza, y tres días después otro barco con el mismo nombre, de Jayme Presax, hacía lo mismo.

El 11 de agosto de 1853, la Santísima Trinidad, de Jaime Vicente Muñoz, atracaba tras escala en Tarragona, con 8 quintales de porcelana. Ese mismo año, el 22 de octubre, llegaba el Caimán, de Manuel Miralles, de Barcelona, con 200 quintales de porcelana; el 31 del mismo mes, lo hacía el Aturia, de Antonio Palau, con una caja de loza, 20 pipas vacías y 2 fardos rojos; y el 13 de noviembre, el Caimán, de Miralles, volvía a hacer escala en Vinaròs, con 23 quintales de porcelana, 12 quintales de polvos de ladrillos, 28 cargos de aros de madera y 100 de ladrillos.

Los barcos que con cerámica sevillana, esencialmente de Pickman, hacían escala en Vinaròs, en su viaje a Barcelona, son más escasos, pero conocemos los datos de Las Almas, barco sevillano de Miguel Limón, que llegó a Vinaròs tras escala en Valencia el 24 de octubre de 1849, con una única carga de loza, así como La Manuela, embarcación de Cádiz que, tras escala en Alicante, atracó en Vinaròs el 2 de junio de 1854 para salir al día siguiente capitaneada por Francisco Roca, con una carga de loza, trigo y esparto. El mismo trayecto hizo el San Sebastián de Vicente Obiol el 30 de diciembre de 1857, con una carga de 740 cuadrones de madera y 200 docenas de platos.

El resto de embarcaciones, tal y como se refiere en las tablas, realizaba viajes cortos (por la frecuencia de sus atraques en idas y vueltas) transportando simplemente obra de barro. En este sentido, los trayectos de los barcos con obra vasta eran muy cortos, y en general recorrían tan sólo la costa entre Arenys de Mar y Vinaròs. Entre 1830 y 1835, el comercio de cacharrería estuvo dominado por Miguel Ferrán y su barco San José, que recorría los puertos de Cataluña y el norte de Castellón con una periodicidad próxima a una vez al mes. Sin embargo, la competencia de otros maestros como Jayme Pica o José Billoch, y la poca especialización de la carga de las embarcaciones, hace que el comercio de cerámica esté muy diversificado. Poco a poco, la especialización de la que hablamos se va haciendo evidente, y comienzan a aparecer barcos que se dedican casi en exclusividad al comercio de obra de barro. Fue este el caso de José Fulladosa, que con el San Antonio, dominó el comercio desde el puerto de Blanes en torno a 1835, o el de Pedro Turó, que con un barco con el mismo nombre, hizo lo propio desde el puerto de Arenys de Mar hasta 1845.

Pedro Turó mantuvo una dura competencia desde 1840 con Miguel Ferrán, que con su nuevo barco La Amistad fue dominando poco a poco de

nuevo el mercado. A La Amistad se le unió La Luna en 1847, apoyado por otro barco, El Sol, capitaneado en un principio por José Fresquet, que terminaron con el comercio del San Antonio de Turó.

A partir de 1850 los barcos El Sol y La Luna acapararon prácticamente la totalidad del comercio regional de cerámica, el primero capitaneado por Agustín Chaler, y el segundo por Juan Bautista Lacomba, que con la escasa competencia del San Antonio de Melchor Córdoba y la cooperación de un nuevo barco, La Estrella Polar, se convirtieron en los protagonistas de la ruta de la cerámica por las costas del norte levantino hasta 1860.

Curiosamente fue otro Ferrán, Agustín, el iniciador de una ruta periódica desde Valencia, con el barco San Cristobal, a partir de 1855, que aprovechó el incipiente comercio de naranjas desde el puerto de Cullera para incluir cargas de cerámica valenciana, comercio que se intensificará con la llegada de la gran demanda catalana.

Cuadro 1. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1830. *Primer libro. Entradas y salidas. Puerto de Vinaròs. 1830-1835.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
4-10	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros de madera, fideos y otros efectos
7-12	San Antonio	José Billoch	Blanes	Blanes	Aros de madera, obra de barro

Cuadro 2. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1831. *Primer libro. Entradas y salidas. Puerto de Vinaròs. 1830-1835.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
3-1	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Obra de barro, aros de madera
6-1	Ecce Homo	Jayme Pica	Arenys	Salou	Sardinas, obra de barro, madera
21-2	San José	Agustín Juan	Vinaròs	Arenys	Obra de barro y pipas vacías
24-2	Jesús Naz.	Tomás Juan	Barcelona	Arenys	Obra de barro y madera
23-3	Ecce Homo	Jayme Pica	Arenys	Arenys	Altramuces, aros y obra de barro
17-4	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Terrisa y madera
24-4	Santa Ana	Agustín Juan	Vinaròs	Arenys	Terrisa y pipas vacías
8-5	Ecce Homo	Jayme Pica	Arenys	Salou	Barros, madera y pipas vacías
13-5	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro y otros efectos
13-6	San Antonio	José Billoch	Blanes	Blanes	Aros de madera y obra de barro
17-6	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro y otros efectos
20-6	No consta	Agustín Escuder	Vinaròs	Torreblanca	Algarrobos, 80 @ loza, 40 @ alquitrán
30-6	San José	J. A. Mira	Vinaròs	Arenys	Obra de barro, pipas y otros efectos
24-7	Los Alenas	Gaspar Maró	Blanes	Blanes	Madera y obra de barro
2-8	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de terrisa
29-8	N. S. Rosario	B. Battle	Arenys	Arenys	Obra de barro y pipas vacías
4-9	San Antonio	José Billoch	Salou	Salou	Obra de barro
5-9	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro, madera y fideos
17-9	San Antonio	José Billoch	Blanes	Blanes	Obra de barro y aros de madera
20-10	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro y otros efectos

14-11	San Sebastián	S. Durán	Vinaros	Barcelona	4 cargos de loza y 12 ...
5-12	San Antonio	José Billoch	Blanes	Blanes	Madera y barro
6-12	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro y aros de madera
8-12	San José	Agustín Juan	Vinaròs	Arenys	Obra de barro y pipas vacías

Cuadro 3. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1832. *Primer libro. Entradas y salidas. Puerto de Vinaròs. 1830-1835.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
19-1	San Antonio	José Billoch	Blanes	Blanes	Aros de madera, obra de barro
25-1	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
24-2	San Antonio	José Billoch	Blanes	Blanes	Aros de madera, obra de barro
5-3	San Sebastián	José A. Bell	Moguer	Denia	Obra de barro y aceite
19-3	San Antonio	José Billoch	Blanes	Tarragona	Aros de madera, obra de barro
16-5	San Antonio	José Fulladosa	Blanes	Blanes	Aros de madera, obra de barro
20-5	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro y madera
21-5	San José	A. Miralles	Barcelona	Mataró	Aros de madera, obra de barro
22-5	San Antonio	B. Ginesta	Barcelona	Tarragona	Porcelana y otros efectos
5-7	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro, madera, fideos
4-8	Jesús M ^º José	José Delfans	Blanes	Blanes	Obra de barro y pipas
28-8	San Antonio	Fco. Vila	Blanes	Blanes	Obra de barro y aros
6-9	San Rafael	José Calasa	Tarragona	Arenys	Obra de barro y otros efectos
27-10	Angel de la G	S. Durán	Barcelona	Castellón	Cañaño, loza
7-12	San José	J. A. Miralles	Barcelona	Arenys	Obra de barro y aros
19-12	San Antonio	Fco. Vila	Blanes	Salou	Aros, castañas, obra, manzana

Cuadro 4. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1833. *Primer libro. Entradas y salidas. Puerto de Vinaròs. 1830-1835.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
7-2	San Antonio	Fco. Vila	Blanes	Blanes	Obra de barro, madera, piñón
21-2	Las Almas	José Planes	Blanes	Tarragona	Aros de madera, obra de barro
1-3	Las Almas	Cristobal Joner	Blanes	Blanes	Aros y obra
25-5	San Antonio	Agustín Juan	Aguilas	Arenys	Obra de barro
21-6	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
6-7	San Antonio	Fco. Viña	Arenys	Arenys	Aros y obra
4-8	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Aros y obra
15-8	Las Almas	J. B. Rodríguez	Mataró	Mataró	Aros y obra
26-8	Las Almas	J. B. Rodríguez	Mataró	Tarragona	400 piezas de madera y 100 docenas de platos
27-9	San Antonio	Fco. Vila	Arenys	Arenys	Obra y otros efectos
27-9	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Aros y obra
9-10	San Antonio	Juan Bosch	S. Feliu	San Feliu	Obra y otros efectos
12-11	San Antonio	Tomás Andreu	S. Feliu	Salou	Obra y aros de madera
4-12	San Antonio	Juan Bosch	Valencia	Villanueva	Obra y aros de madera
10-12	San Antonio	José Vila	Blanes	Blanes	Obra y aros de madera
17-12	San Antonio	Tomás Andreu	S. Feliu	San Feliu	Aros y terrisa

Cuadro 5. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1834. *Primer libro. Entradas y salidas. Puerto de Vinaròs. 1830-1835.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
13-1	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra, aros de madera, fideos
29-1	San Antonio	José Vila	Blanes	Blanes	Obra de barro
4-2	Ecce Homo	Jayme Pica	Tarragona	Tarragona	Obra de barro, aros
27-2	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Terrisa, aros, madera, fideos
26-5	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Terrisa, otros efectos
22-6	Las Almas	J. B. Rodríguez	Arenys	Tarragona	Obra de barro
1-7	San Antonio	S. Berdagos	Arenys	Arenys	Obra de barro
16-7	San Antonio	José Fulladosa	Blanes	Blanes	Obra de barro
4-8	Cristo del mar	Pablo Ganel	Arenys	Arenys	Obra de barro y aros
15-8	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
3-12	San Antonio	José Fulladosa	Blanes	Blanes	25 cargos de obra de barro

Cuadro 6. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1835. *Primer libro. Entradas y salidas. Puerto de Vinaròs. 1830-1835.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
29-3	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro

Cuadro 7. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1835. *Libro de entradas de la Junta de Sanidad. 1835-1839.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
14-5	San Antonio	José Fulladosa	Blanes	Blanes	Obra del país
29-5	V. Carmen	Pedro Aguado	Barcelona	Barcelona	Loza de barro
30-7	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Villanueva	Obra de barro
22-8	San Salvador	L. Salinas	Barcelona	Barcelona	Loza de barro
18-10	San Antonio	José Fulladosa	Blanes	Salou	Loza de barro
29-10	San Antonio	Agustín Ferrán	No consta	Arenys	Obra de barro
17-11	San Antonio	José Fulladosa	Blanes	Salou	Obra de barro

Cuadro 8. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1836. *Libro de entradas de la Junta de Sanidad. 1835-1839.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
5-1	Misricordia	F. Miralles	Arenys	Arenys	Obra de barro
6-2	V. Remedio	F. Miralles	Arenys	Tarragona	Obra, madera
6-5	San Rafael	A. Sorolla	Barcelona	Arenys	Obra y fideos
23-5	Las Almas	Jayme Pica	Arenys	Tarragona	Obra y aros
3-6	San José	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Obra y aros
11-7	Divino Pastor	J. A. Cavaller	Aguilas	Tarragona	Obra de barro
24-9	Cristo del mar	Pablo Ganel	Blanes	Blanes	Obra de barro
23-11	San Antonio	J. Fulladosa	Blanes	Blanes	Obra, castañas

6-12	La Vienta	J. Lacomba	Barcelona	Arenys	Obra
14-12	Santa Ana	J. B. Salinas	Barcelona	Barcelona	Obra

Cuadro 9. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1837. *Libro de entradas de la Junta de Sanidad. 1835-1839*. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
2-2	San Vicente	José Lacomba	Castellón	Arenys	Obra
18-5	Las Almas	Jayme Pica	Arenys	Tarragona	Obra y aros
31-8	La Vienta	José Lacomba	Barcelona	Arenys	Obra de barro
19-9	V. Carmen	Ignacio Soler	Arenys	Arenys	Obra, aros
6-10	Las Almas	Jame Pica	Arenys	Tarragona	Obra de barro
21-11	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra, aros
25-12	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro

Cuadro 10. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1838. *Libro de entradas de la Junta de Sanidad. 1835-1839*. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
21-1	Amalia	Andrés Bover	Vinaròs	Salou	Obra de barro
2-2	Las Almas	Fco. Roure	Blanes	Blanes	Obra y aros
2-5	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra y aros
16-6	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra y aros
25-6	San Antonio	A. Belloch	Blanes	Blanes	Obra de barro
10-9	San Antonio	A. Belloch	Blanes	Vendrell	Obra de barro
23-10	San Antonio	José Fulladosa	Blanes	Blanes	Obra de barro

Cuadro 11. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1839. *Libro de entradas de la Junta de Sanidad. 1835-1839*. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
23-4	V. Carmen	Ignacio Soler	Arenys	Arenys	Obra de barro
11-6	San Antonio	Pedro Turó	Tarragona	Tarragona	Obra de barro
13-6	San Andrés	Manuel Osallo	Barcelona	Tarragona	Obra de barro ⁴
10-7	San Antonio	A. Martorell	Arenys	Arenys	Obra
30-9	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra de barro
15-10	P.G.E. Unión	Fco. Ramos	Blanes	Salou	Obra de barro
30-11	San Antonio	Pedro Turó	Tarragona	Tarragona	Obra de barro

4. Una de las pocas embarcaciones de gran tamaño que fondea en el puerto.

Cuadro 12. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1840. *Entradas y salidas. Puerto de Vinaroz. 1840-1845.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
6-3	San Antonio	Domingo Grises	Barcelona	Tarragona	Obra, vino
31-3	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra de barro
19-6	Carmen	Andrés Bover	Barcelona	Arenys	Obra de barro
30-6	San Antonio	D. Lacomba	Barcelona	Barcelona	Obra de barro
5-7	Ángel de la Guarda	Sebastián Durán	Castellón	Castellón	Loza de Alcora
8-7	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Obra de barro
18-7	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra de barro
28-9	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra y aros
28-9	San Sebastián	Fco. Fabreques	Arenys	Arenys	Obra y aros

Cuadro 13. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1841. *Entradas y salidas. Puerto de Vinaroz. 1840-1845.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
28-1	Ángel de la Guarda	Sebastián Durán	Castellón	Castellón	Loza
5-2	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
31-3	Joven Antonio	J. B. Lacomba	Vinaròs	Barcelona	Obra de barro
16-6	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra, garrofas
11-7	Goleta La Rosario	Benito Fernández	Barcelona	Barcelona	Obra, alquitrán
31-7	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
17-8	San Antonio	B. Balles	Arenys	No consta	Obra, madera
18-12	San Pedro	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra de barro
28-12	La Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro

Cuadro 14. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1842. *Entradas y salidas. Puerto de Vinaroz. 1840-1845.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
12-1	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra de barro
21-3	La Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Obra, algarrobas
18-5	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Benicarló	Loza y obra de barro
14-8	San Antonio	Fulladosa	Blanes	Blanes	Obra de barro
25-10	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra de barro

Cuadro 15. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1843. *Entradas y salidas. Puerto de Vinaroz. 1840-1845.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
4-7	San José	Pablo Ganel	Barcelona	Arenys	Obra de barro
5-7	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Terrisa y madera
6-9	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
30-9	San Antonio	Esteban de Cap	Arenys	Burriana	Barro, madera

8-10	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Obra de barro
20-11	San Sebastián	José Rafoi	Tarragona	Tarragona	Porcelana
30-11	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
18-12	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro

Cuadro 16. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1844.
Entradas y salidas. Puerto de Vinaroz. 1840-1845. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
5-3	Diligencia	Fco. Roura	Barcelona	Barcelona	Obra de barro
30-3	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
13-4	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
27-4	Virgen de Dolores	Salvador Coll	Arenys	Arenys	Obra de barro
20-5	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
27-6	San José	Pablo Ganel	Arenys	Arenys	Obra de barro
21-7	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
21-7	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
30-9	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
4-11	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
7-11	María Dolores	Fco. Albert	Arenys	Arenys	Obra de barro
22-11	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro

Cuadro 17. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1845.
Entradas y salidas. Puerto de Vinaroz. 1840-1845. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
22-1	San Antonio	A. Benloch	Blanes	Blanes	Obra de barro
31-1	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
27-2	Amistad	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
11-3	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Tarragona	Obra de barro
5-4	San Antonio	R. Segarra	Villanueva	Villanueva	Obra de barro
8-5	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
8-5	Almas	José Cuta	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
19-6	San Antonio	Ramón Segarra	Villanueva	Villanueva	Obra, madera
8-7	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
1-9	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
19-9	Virgen del Remedio	Vicente Solves	Barcelona	Barcelona	Obra de barro
21-9	San Antonio	Ramón Segarra	Salou	Salou	Obra de barro
8-11	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
30-11	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
20-12	Antonieta	Antonio Baulí	Arenys	Arenys	Obra de barro
27-12	Pastora	B. Batlle	Arenys	Arenys	Obra de barro

Cuadro 18. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1846.
Libro de entradas de la Intervención de la Junta de Sanidad de Vinaroz.
Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
20-4	Pastora	Ventura Batlle	Arenys	Arenys	Obra de barro
1-5	San Antonio	Pedro Turó	Arenys	Arenys	Obra de barro
1-5	Rosario	J. B. Bas	Arenys	Arenys	Obra de barro
22-5	El Sol	Roque Pla	Arenys	Arenys	Obra de barro
22-8	María Marina	Salvador Cordera	Arenys	Arenys	Obra de barro
6-10	Pastora	Vicente Batlle	Arenys	Arenys	Obra de barro
26-10	Amistad	Hilario Bosch	Arenys	Arenys	Obra de barro
11-11	Pastora	Buenavista Batlle	Arenys	Arenys	Obra de barro
22-11	Remedios	Federico Pascual	Arenys	Arenys	Obra de barro
17-12	Pastora	Vicente Batlle	Arenys	Arenys	Obra, garrofas
31-12	El Sol	Agustín Sabater	Arenys	Arenys	Obra de barro

Cuadro 19. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1847.
Libro de entradas de la Intervención de la Junta de Sanidad de Vinaroz.
Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
25-1	Pastora	Ventura Batlle	Arenys	Barcelona	Obra, garrofas
25-1	Sol	José Frasquet	Arenys	Barcelona	Obra de barro
26-2	Sol	José Frasquet	Arenys	Arenys	Obra de barro
9-4	Virgen del Castillo	Fco. Olbiol	Barcelona	Tarragona	Obra, madera
24-4	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro, lastre
27-4	Bergantín Cristina	J. M. Lameyra	Barcelona	Barcelona	Obra, madera
17-5	Sol	José Fresquet	Arenys	Arenys	Obra de barro
14-5	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
14-6	Naufragio	Fco. Lozano	Almería	Tarragona	Obra, anchoas, madera
23-6	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra, salvado, 1 palo
17-7	San Juan	Vicente Solves	Barcelona	Barcelona	Alquitrán, cal, obra
17-7	San Antonio	Cristobal Roca	Barcelona	Barcelona	Alquitrán, madera, obra
2-8	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra, alquitrán, madera, salvado, harina
14-8	Sol	José Fresquet	Arenys	Arenys	Obra, P. del C.
14-8	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
16-8	Santo Tomás	B. Batlle	Arenys	Arenys	Obra
1-9	San Antonio	B. Batlle	Arenys	Arenys	Obra de barro
17-9	Sol	José Fresquet	Arenys	Arenys	Obra de barro
22-9	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	San Carlos	Obra de barro
24-10	San Vicente	Bautista Vidal	Tarragona	Tarragona	Porcelana, alquitrán
26-10	San Antonio	Ventura Batlle	Arenys	Arenys	Obra de barro
2-11	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
22-11	San Sebastián	V. Esparduner	No consta	No consta	Madera, terrisa
14-12	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra, alquitrán, salvado
18-12	San Antonio	B. Batlle	Arenys	Arenys	Obra, alquitrán, aceyte

Cuadro 20. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1848.
Libro de entradas de la Intervención de la Junta de Sanidad de Vinaroz.
 Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
26-1	Sol	José Fresquet	Arenys	Arenys	Obra, lastre
28-1	San Antonio	José A. Cuet	Arenys	Arenys	Obra de barro
28-1	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
3-3	San Antonio	José Cuet	Arenys	Arenys	Obra de barro, alquitrán
17-3	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro, alquitrán
18-3	Sol	José Fresquet	Arenys	Arenys	Obra de barro, alquitrán
8-4	Sol	José Fresquet	Arenys	Arenys	Obra de barro, alquitrán
14-4	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza
16-4	San Antonio	J. Antonio Cruet	Arenys	Arenys	Loza, garbanzos
16-4	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza
25-4	Divina Pastora	Fco. Mengual	Vinaròs	Villanueva	Lastre y obra
29-4	San Antonio	Sebastián Guarch	Blanes	Blanes	Obra y aros
30-5	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza
7-6	San Antonio	Fco. Creuet	Arenys	Arenys	Obra
7-8	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza de barro
16-8	Virgen del Castillo	Pablo Gonel	Barcelona	Arenys	Loza de barro y otros
21-8	San Antonio	José Cata	Arenys	Arenys	Loza de barro
5-9	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza
8-10	San Antonio	José Cata	Arenys	Arenys	Loza
13-10	San Sebastián	Antonio Bas	Castellón	Castellón	Loza y otros efectos
18-10	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza
10-12	San Antonio	José Cata	Arenys	Arenys	Loza
20-12	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza

Cuadro 21. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1849.
Libro de entradas de la Intervención de la Junta de Sanidad de Vinaroz.
 Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
9-2	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza de barro
10-2	San Antonio	Fco. Masriera	Arenys	Barcelona	Loza
13-2	Sol	Jayme Presax	Arenys	Barcelona	Loza
3-3	San Antonio	Fco. Masriera	Arenys	Arenys	Loza y madera
12-3	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza y madera
22-4	San Antonio	Fco. Masriera	Arenys	Arenys	Loza de barro
28-4	Virgen del Remedio	J. B. Alsina	Arenys	Arenys	Loza, madera, jabón
24-5	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Tarragona	Loza y otros efectos
17-6	Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Loza
24-6	San Antonio	José Galpi	Blanes	Blanes	Loza y madera
29-6	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza
13-7	San José	Cayo Delma	No consta	No consta	Madera y obra
20-8	Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro
24-10	Almas	Miguel Limón	Sevilla	Valencia	Loza
22-11	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Loza de barro
20-12	San Antonio	Fco. Masriera	Arenys	Arenys	Loza de barro y algodón

Cuadro 22. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1850. *Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1850-1854.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
4-1	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro
28-1	Luna	Miguel Ferrán	Arenys	Arenys	Obra de barro
29-1	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Loza de barro
30-1	San Antonio	B. Brunet	Arenys	Arenys	Loza
23-2	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Loza de barro
31-3	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro
28-8	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro
9-10	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Loza de barro
2-11	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Loza de barro
13-12	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Loza de barro

Cuadro 23. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1851. *Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1850-1854.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
12-1	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro
27-1	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro y aros
14-3	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro
16-3	Payo	José Ribas	Barcelona	Barcelona	Obra de barro
22-3	Santo Cristo	Andrés Ripollés	Barcelona	Barcelona	Obra de barro
27-3	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
29-4	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
3-5	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro
14-5	Payo	José Ribas	Lloret	Lloret	Obra de barro, madera ⁵
24-5	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro, madera
24-5	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
15-6	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro, madera
12-7	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro, madera
6-8	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro
22-8	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro, P. del C.
24-8	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
2-9	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Barcelona	Obra de barro, madera
23-9	Payo	José Ribas	Blanes	Blanes	Aros y obra
12-10	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
9-11	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
9-12	San Antonio	Mariano Alsina	Arenys	Arenys	Obra de barro
16-12	Andrea	Agustín Andreu	Blanes	Blanes	Aros de madera y obra ⁶

5. Consta que desembarcó la obra de barro.

6. Consta que desembarcó los aros de madera.

Cuadro 24. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1852. *Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1850-1854.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procedencia	Carga
5-1	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
14-1	V. Esperanza	J. Casanovas	Castellón	Mataró	Obra de barro
21-1	San Antonio	Mariano Alsina	Arenys	Tarragona	Obra de barro
15-2	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
16-2	San Antonio	Mariano Alsina	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
16-3	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
23-3	San Antonio	Mariano Alsina	Arenys	Arenys	Obra de barro
27-3	El Sol	Agustín Chaler	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
4-4	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
2-5	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
14-5	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
16-6	El Firme	S. Durán	Castellón	Castellón	Loza
25-7	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro
15-8	San Antonio	Fco. Caderech	Arenys	Arenys	Obra de barro, madera ⁷
30-8	San Pelegrín	Vicente Guardina	Barcelona	Arenys	Obra de barro
3-9	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Tarragona	Obra de barro
23-9	San Pelegrín	Vicente Guardina	Barcelona	Blanes	Obra de barro, madera
24-9	San Antonio	Fco. Caderech	Arenys	Arenys	Aros y obra ⁸
14-10	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro y aros
19-10	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro y madera
6-11	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro y aros
7-11	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Aros de madera y obra
29-11	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Barcelona	40 cargos de obra de barro, 10 cargos de aros
4-12	San Jaime	Esteban Decap	Arenys	Arenys	300 docenas platos de barro
8-12	San Antonio	A. B. Sebastián	Arenys	Arenys	60 cargos de obra de barro, 6 de aros de madera, 100 de leña, 50 @ de carbón, 2 de alquitrán y 24 maderas
22-12	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	40 cargos de obra de barro y 10 de aros
27-12	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	30 cargas de madera, 16 de aros y 40 de obra de barro

Cuadro 25. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1853. *Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1850-1854.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
3-1	San Antonio	A. B. Sebastián	Arenys	Arenys	40 cargos obra de barro, 12 de aros, 1200 @ algodón, 9 fardos pieles, 20 sacos alubias
10-1	El Firme	S. Durán	Castellón	Castellón	55 cajas de loza de Alcora
23-1	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	45 cargos de obra de barro
1-2	Judío Errante	Trinidad Miguel Velazco	Barcelona	Barcelona	60 cargos de obra de barro, 8 de aros de madera, 40 madera carros

7. Consta que desembarcó la obra de barro.

8. Consta que desembarcó la obra de barro.

7-2	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
2-3	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	45 cargos de obra de barro, 14 de aros, 25 de maderas para carros
27-3	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	30 cargos de obra de barro, 28 de madera y 16 de aros de madera
30-3	La Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	50 cargos de obra de barro, 20 de aros de madera
1-5	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	50 cargos de obra de barro, 21 de aros y 18 de madera
1-5	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	40 cargos de obra de barro
3-5	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	20 cargos de obra de barro, 25 de aros y 111 de madera para carros
5-6	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	24 cargos de obra de barro, 23 de madera para carros y 25 de aros
14-6	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	20 cargos de obra de barro, 20 de aros de madera
30-6	Judío Errante	Patricio Pérez	Barcelona	Barcelona	20 cargos de obra de barro
12-7	Codomiz	José Candel	Barcelona	Barcelona	900 @ carbón, 200 @ corteza de encina, 34 haces juncos, 2 cargos de obra de barro
5-8	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	60 cargos obra de barro, 21 de aros y 15 de madera para carros
11-8	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos obra de barro, 18 de madera y 100 de ladrillos
11-8	Stma. Trinidad	J. V. Muñoz	Tarragona	Tarragona	30 cargos de aros y 1 pipa de atún y 8 quintales de porcelana
27-8	Virgen de la Merced	Vicente Obiol	Arenys	Mataró	15 cargos de obra de barro y 300 piezas de madera
18-9	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	40 cargos de obra de barro
4-10	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	40 cargos de obra de barro y 40 de madera para carros
22-10	Caimán	Manuel Miralles	Barcelona	Barcelona	200 quintales de porcelana
24-10	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	40 cargos obra de barro, 6 madera
29-10	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	40 cargos de obra de barro
31-10	Atuía	Antonio Palau	Barcelona	Barcelona	20 pipas vacías, 2 fardos rojos y 1 caja de loza port.
13-11	Caimán	Manuel Miralles	Barcelona	Barcelona	28 cargos aros, 100 de ladrillos, 23 quintales porcelana, 12 quintales polvos de ladrillos y otros efectos
19-11	San Antonio	Martín Esler	Arenys	Arenys	50 cargos obra de barro, 15 de aros
2-12	La Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Tarragona	30 cargos obra de barro, 12 madera
24-12	San Antonio	Fco. Cruet	Arenys	Arenys	40 cargos obra de barro, 12 sardina

Cuadro 26. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1854. *Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1850-1854.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
14-1	Esperanza	J. B. Buzotel	Barcelona	Barcelona	24 pies de alfar y 4 de ropas
22-1	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	San Carlos	40 cargos obra de barro, 20 de aros, 20 de madera para carros

24-1	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	San Carlos	20 cargos de obra de barro, 60 de madera, 10 de aros ⁹
26-1	San Antonio	Antonio Cruet	Arenys	Tarragona	35 cargos obra de barro, 16 aros
20-2	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	San Carlos	30 cargos obra de barro, 35 de aros y 35 de madera
28-2	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	36 cargos obra de barro, 34 aros
28-2	N. S. Carmen	José García	Blanes	Blanes	6 cargos obra de barro, 50 aros
1-3	San Antonio	Fco. Creuet	Arenys	Arenys	14 cargos de obra de barro
13-3	Angel de la G	José Sorolla	Blanes	Barcelona	10 cargos de obra de barro
15-3	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Tarragona	Madera y obra de barro
22-3	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Tarragona	Obra, aros, madera para carros
25-3	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra, aros, madera
5-4	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Tarragona	30 cargos de obra de barro, 20 de madera para carros
9-5	Chardona	Manuel Pérez	Blanes	Blanes	60 cargos de obra de barro, cascos sardina
14-5	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	46 cargos obra de barro, 70 madera
17-5	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos obra de barro, 16 madera
28-5	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	Obra de barro
2-6	Manuela	Fco. Roca	Cádiz	Alicante	Loza, trigo y esparto
10-6	Codorniz	José Caudes	Barcelona	Castellón	Obra de barro y aros de madera
15-6	San Sebastián	Miguel Carbonell	Castellón	Castellón	Algunas lozas y pieles
15-6	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos obra de barro, 27 madera
18-6	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Tarragona	30 cargos obra de barro, 20 madera
20-6	Esperanza	J. B. Busatilla	Barcelona	Alicante	20 cargos obra de barro, 800 @ carbón
21-6	La Codorniz	José Caudete	Barcelona	Alicante	800 @ carbón, 20 2 tierra amarilla, 200 docenas pieles, 3 cargos obra
29-6	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	21 cargos obra de barro, 12 aros
30-6	San Cristobal	Agustín Ferrán	Barcelona	Barcelona	2 pipas de aceite, 200 @ carbón, 6 @ leña, 38 cuadrones, 1 cargo obra
18-7	San Antonio	Melchor Cordoba	Arenys	Arenys	6 cargos obra de barro, 4 madera
25-7	E Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Tarragona	60 cargos obra de barro
3-8	La Codorniz	José Caudet	Arenys	Barcelona	1000 @ carbón, 4 aros, 44 @ plomo, 1 cargo loza de barro
23-8	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	38 cargos obra barro, 50 madera
26-8	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	16 cargos obra barro, 16 madera
31-8	San Pablo	Pablo Ribas	Malgrat	Malgrat	10 cargos obra barro, 45 aros

Cuadro 27. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1854. *Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1854-1859.* Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
22-10	La Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Barcelona	Obra de barro y madera carrozas
26-11	San Antonio	Fco. Creuet	Arenys	Arenys	Obra, aros, madera
27-12	San Antonio	J. A. Crebonelít	Arenys	Arenys	Obra de barro y madera para carros

9. Consta que desembarcó los aros y la obra de barro.

Cuadro 28. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1855.
Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1854-1859. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
1-1	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra, madera, avellana
19-1	San Antonio	F. A. Creuet	Arenys	Arenys	Obra, madera
19-1	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra, madera
26-2	San Antonio	F. Creuet	Arenys	Arenys	Obra, aros
28-2	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros
28-3	San Antonio	F. A. Creuet	Arenys	Barcelona	35 cargos de obra de barro
31-3	El Sol	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos de obra de barro, 30 madera castaño, 5 aros de madera
1-4	La Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro, aros, madera, avellanas
7-4	4 Hermanas	Antonio Alzina	Tarragona	Mataró	Carbón, madera, estopa, pinceles, vino, 4 cargos obra de barro
5-5	San Cristobal	Agustín Ferrán	Valencia	Valencia	Aceite, madera, jabón, vino, obra
18-5	Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Barcelona	Madera, obra, avellanas
28-5	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Madera y obra
11-6	Palmira	S. Morell	Arenys	Arenys	17 cargos obra de barro, 50 madera
13-6	La Luna	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	60 cargos de obra de barro
14-6	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	40 cargos obra de barro
13-7	San Antonio	Melchor Córdoba	Arenys	Arenys	60 cargos obra de barro
11-8	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos obra de barro
26-8	San Sebastián	S. Rodríguez	Barcelona	Barcelona	50 cajas loza de barro
28-8	San Sebastián	Fco. Llorada	Blanes	Blanes	Obra de barro
11-10	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	50 cajas obra de barro
10-11	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	Obra de barro
6-12	San Cristobal	Agustín Ferrán	Barcelona	Barcelona	Aceite, carbón, jabón, obra de barro, madera
29-12	La Luna	J. B. Lacomba	Arenys	San Carlos	50 cajas madera para carros, 60 cajas obra de barro

Cuadro 29. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1856.
Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1854-1859. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
16-1	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	60 cargos de obra de barro
12-2	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	50 cargos de obra de barro

Cuadro 30. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1857.
Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1854-1859. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
15-10	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	40 cargos obra de barro
11-11	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	30 cargos obra de barro
2-12	San Sebastián	Patricio Pérez	Blanes	Blanes	40 cargos obra de barro
13-12	San Antonio	Fco. Gdoy	Arenys	Arenys	Obra, madera
30-12	San Sebastián	Vicente Obiol	No consta	Alicante	740 cuadrones, 200 docenas platos
31-12	San Cristobal	Agustín Ferrán	No consta	Cullera	200 @ carbón, 1 cargo obra

Cuadro 31. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1858.
Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1854-1859. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
2-1	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	75 cajas obra de barro
14-2	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	30 cajas obra de barro
30-1	San Cristobal	Agustí Ferrán	No consta	Cullera	Aceite, algarroba, carbón, obra
4-2	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Alicante	Madera y obra de barro
6-3	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	Obra de barro, otros
20-3	San Cristobal	Agustín Ferrán	No consta	Cullera	Aceite, carbón, madera y obra
21-3	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos de obra de barro
26-3	San Antonio	Fco. Godoy	Arenys	Arenys	30 cargos obra de barro, 20 aros
7-4	San Cristobal	Agustín Ferrán	No consta	Cullera	Aceite, carbón, obra de barro
9-4	Concepción	J. B. Ginés	Cullera	Cullera	Naranja y obra de barro
16-4	San Antonio	Mariano Pla	Arenys	Arenys	Madera, obra
25-4	San Vicente	José Chaler	Castellón	Torre-blanca	50 cajas de loza, alubias y algarrobas
17-5	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	80 cargos obra de barro
29-5	Niña Regina	Manuel Rosa	No consta	Cullera	5,5 pipas aceite, 160 @ carbón a granel, 2 cargos obra de barro
7-6	N. S. Del Mar	S. Gombau	Barcelona	Barcelona	1 cargo obra de barro
17-6	San Antonio	Mariano Pla	Arenys	Arenys	Obra de barro
24-7	San Antonio	Mariano Pla	Arenys	Arenys	Obra de barro
31-7	Esperanza	José Fabregas	Arenys	Arenys	Obra de barro
7-9	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	Obra de barro
3-11	Juanito	José Palau	Blanes	Tarragona	Madera y obra de barro
8-11	Esperanza	José Fabregas	Arenys	Arenys	8 cargos obra de barro, 23 madera
13-11	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos obra de barro y madera
17-11	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	S. Carlos	Obra y madera
18-11	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	S. Carlos	70 cargos de obra y 10 de madera
10-12	San Antonio	Mariano Pla	Arenys	Arenys	40 cargos de obra y 8 de madera

Cuadro 32. Cargas de cerámica en el puerto de Vinaròs. Año 1859.
Entrada y salida de buques en el puerto de Vinaroz. 1854-1859. Archivo Municipal de Vinaròs.

Fecha	Embarcación	Capitán	Patente	Procede	Carga
6-1	Esperanza	José Fabregas	Arenys	Arenys	Obra de barro
12-1	San Antonio	Mariano Pla	Arenys	Arenys	Obra de barro
14-2	San Antonio	Mariano Pla	Arenys	Arenys	20 cargos obra, 10 madera y otros
2-3	San Sebastián	Patricio Pérez	Barcelona	San Carlos	Obra de barro
		Fco. Manzanares			
8-4	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	71 cargos de obra de barro
17-4	Esperanza	José Fabregas	Arenys	Arenys	Obra, madera, otros
4-5	Las Marías	Vicente Durán	Castellón	Castellón	Algodón, plomo, loza
18-6	Esperanza	José Fabregas	Arenys	Arenys	Aros y obra de barro
13-11	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	Arenys	70 cargos obra de barro y madera
17-11	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	S. Carlos	Obra y madera
18-11	Estrella Polar	J. B. Lacomba	Arenys	S. Carlos	70 cargos de obra y 10 de madera
10-12	San Antonio	Mariano Pla	Arenys	Arenys	40 cargos de obra y 8 de madera

LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER, A LA RECERCA DE LA CERÀMICA MODERNA

Rosend Casanova
Universitat de Barcelona

El 1887, Lluís Domènech i Montaner va rebre l'encàrrec de projectar i construir el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, el que seria l'edifici més rellevant de la seva primera etapa com arquitecte.

L'ajuntament de la ciutat decidí que fos de caràcter permanent, és a dir, que no s'enderroqués una vegada acabada l'Exposició, doncs així no només serviria per atendre el nombrós públic que visitaria la mostra, sinó que en un futur seria útil per al gran Parc de la Ciutadella, on seria emplaçat. El resultat fou un edifici estructuralment gran, visualment admirable i arquitectònicament modern, en el que la ceràmica aplicada havia de tenir un gran protagonisme.



Retrat de Lluís Domènech i Montaner.

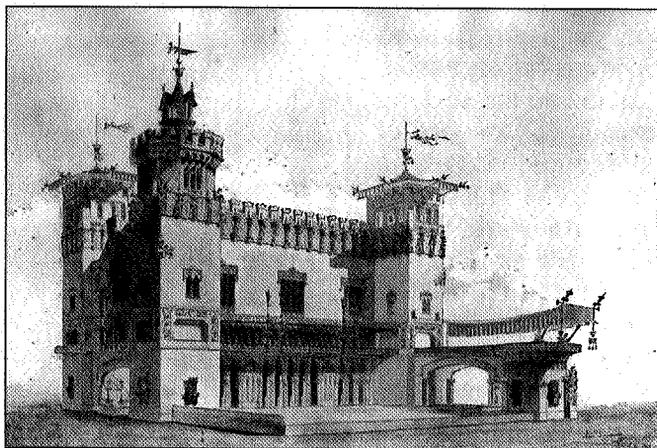
LES CERÀMIQUES DECORATIVES DEL CAFÈ-RESTAURANT (1887-1888)

L'arquitecte va concebre el projecte entre juny i juliol de 1887, signà el 30 de l'últim mes el pressupost de l'obra, que acompanyà amb plànols i dibuixos. Amb el nom original de *Café-Fonda*¹, hi especificà els rams de construcció, fusteria, ferreria, serralleria i varis (que incloïa vitralls, pintures, escultures, tendals, escuts i corones ceràmiques), distingí la classe d'obra a realitzar, la quantitat en peces, els quilograms o els metres necessaris, el preu unitari i el total corresponent. Aquesta ressenya tant puntual ens permet, actualment, de precisar amb força cura les despeses previstes, pressupostades en 271.121'30 ptes.²

1. Arxiu Municipal Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona (AMA). AMA, Ref. 13/92/7 Núm. 51.

2. *Ibidem*.

El projecte de Cafè-Restaurant, que Elies Rogent, director de les obres de l'Exposició, definí com «una de sus mejores piezas y terminada esta recordará a nuestros descendientes el estado de nuestras artes en el último tercio del presente siglo»³, respon perfectament a les necessitats del moment, en la mesura que possibilitava la utilitat de dos espais (café i restaurant) superposats en un mateix edifici. L'espai restant de la parcel·la era destinat a pati exterior. Amb un aspecte quasi escenogràfic, el conjunt recorda l'estètica de les construccions medievals catalanes, a la manera dels castells feudals. En són exemples les esveltes torres de guaita, els merlets de protecció o el pont de balança que enllaça l'edifici amb una torrassa annexa. En apropar-nos, descobrim tot un seguit d'obertures, d'arcs apuntats i de col·locació dels maons que ens recorden l'arquitectura musulmana. I encara més, en el projecte, l'edifici està embellit amb elements ceràmics decoratius que, com veurem, no tots seran fets.



Projecte de Cafè-Restaurant signat per Domènech el 1887.

Un viatge a València amb Gaudí

A fi de contactar amb diversos fabricants de ceràmiques, el 7 de novembre de 1887, Domènech sol·licità a la direcció de l'Exposició de poder abstenir-se uns dies i desplaçar-se a València.⁴ Poc després li va ser

3. Escrit d'Elies Rogent a l'alcalde (11.08.1887). AMA, Ref. 13/92/6 Núm. 109.

4. Rogent escrigué a l'alcalde: «En vista de una atenta comunicació del Arquitecto Jefe de la sección 5ª en la que pone de manifiesto la utilidad de trasladarse á Valencia por dos ó tres días, pidiendo solamente se sean satisfechos los gastos materiales del viaje con objeto de tratar directamente de los precios y procedimientos para la fabricación de las mayólicas y azulejos necesarios para la decoración del Café-Restaurant, esta Dirección General ha autorizado á dicho Sr. Arquitecto para que verifique el solicitado viaje, recomendándole encarecidamente procure con tal ocasión, excitar á que concurren á nuestro gran Certamen Internacional el mayor número posible de los productores de la región valenciana y muy especialmente los que con tanta inteligencia se dedican á las artes cerámicas.» (07.11.1887). AMA, Ref. 13/92/9 Núm. 147.

comunicada l'acceptació i viatjà el mes següent amb Antoni Gaudí, com s'encarregà d'esmentar anys després.⁵ I és que, si Domènech anava a contactar amb els fabricants de ceràmica en vistes al Cafè-Restaurant, Gaudí feia el mateix per al Pavelló de la Companyia Transatlàntica, un edifici impulsat per l'empresari Antoni López i destinat a la mateixa exposició.

No sabem encara, avui, ni el seu itinerari, ni la durada de la seva estada, ni amb quines empreses arribaren a contactar, tot i que probablement foren La Ceramo de València i la Peris d'Onda, que col·laborarien amb els dos arquitectes poc després.⁶

Magí Fita i la ceràmica decorativa seriada

Amb un important retard i mentre es bastia l'obra, el març de 1888, Domènech començà el treball decoratiu exterior i interior. Realitzà una convocatòria en la que hi convidà Magí Fita, la fàbrica Pujol i Bausis, l'empresa Tarrés i Macià, i la dels germans Brossa. Vistos els resultats, l'arquitecte escollí les dues primeres, encarregant les corones daurades a Fita i els escuts a Pujol i Bausis.⁷

Efectuà els encàrrecs tot seguit, tenint en compte que en aquelles dates l'activitat a l'edifici era molt intensa. S'acostava la data de l'obertura de l'Exposició i encara estava a mig construir. Les peces ceràmiques esmaltades de color groc i en forma de corona daurada de Fita foren les primeres que es col·locaren, concretament la segona setmana d'abril, fet que il·lustra la rapidesa en la fabricació dels models.⁸ En total es realizaren tres models diferents de corones: les planes per als merlets de les façanes, les d'angle a 90º per als xamfrans de les torres de planta quadrada, i les d'angle a 135º per a les de les torres octogonals.

Entre abril i juliol de 1888, el constructor Joaquim Rivera col·locà només cinquanta-quatre corones que corresponen a: vint-i-un jocs senzills, vuit

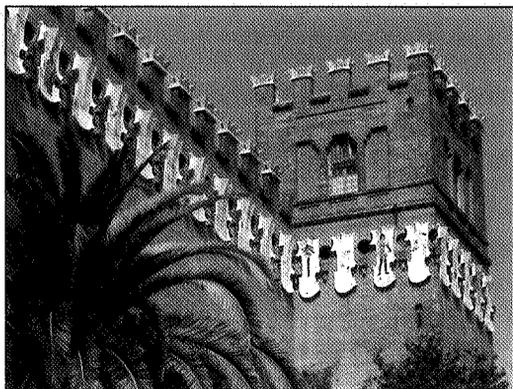
5. DOMÈNECH I MONTANER, LUIS. «L'Antoni M^a Gallissà en l'intimitat». La Veu de Catalunya. Barcelona (21.05.1903).

6. Consulteu el capítol «Gaudí i el mite del Taller del «Castell dels Tres Dragons»» de Rossend Casanova, dins: AD. *Gaudí 2002. Miscel·lània*. Ajuntament de Barcelona - Editorial planeta. Barcelona. 2002. p. 258.

7. Com ell mateix s'encarregà d'exposar a Rogent, «la brevedad del tiempo disponible y el estado de las obras del Café-Restaurant me obligan á proponer a vuestra señoría el encargo de las obras de decoración exterior de dicho edificio a diferentes artistas para que, aunándose el esfuerzo de todos, pueda hacerse más rápida la ejecución. Al efecto he convocado y he logrado que hiciesen satisfactorias pruebas de aptitud [...] los conocidos industriales y artistas Señores Don Magin Fita, Tarrés y Maciá, Pujol é hijo y hermanos Brosa. [...] En vista de los datos anteriormente mencionados y de los varios precios reunidos en concurso, propongo a vuestra señoría que con arreglo a las condiciones generales de contrata que en estas obras rige, se acuerde: El encargo de todas las piezas de alfarería vidriada que componen la crestería de coronación del edificio y sus torres, compuesta de ciento cuarenta y cuatro elementos a Don Magin Fita, por el precio de veintiséis pesetas cada elemento. La medida media de estas piezas es de un metro por 0'60 metros por 0'50 metros.» (15.03.1888). Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (COAC). COAC, *Doc. 22-C & C-6 Cafè-Restaurant*.

8. Es produïren de manera seriada a partir de motlles, fet que propicià el seu ràpid lliurament. Carta de Rogent (07.04.1888). AMA, *Ref. 13/92/15 Núm. 83*.

d'acabament i vuit d'angulars per a les torres octogonals, vuit per paret recta i nou de plans.



Detall de la part superior de l'edifici, amb les corones de Fita i els escuts de Pujol i Bausis.

Més endavant, el juliol de 1891, observarem com Domènech intervé de nou a l'edifici i col·loca les corones que falten. Aleshores però, ja no les encarrega a Fita, sinó a l'empresa successora J. Romeu i Escofet.⁹ Foren lliurades el juny de 1892, «con el objeto de completar las que faltaban y sustituir las deterioradas a consecuencia de la premura con que se colocaron y del abandono en que estuvo la obra.»

Josep Llimona i Alexandre de Riquer, decoradors d'anuncis publicitaris

Els escuts ceràmics que havien de recórrer el fris exterior, com a reclam publicitari del que es podia consumir a l'establiment, varen ser produïts per la fàbrica Pujol i Bausis d'Esplugues de Llobregat.

Domènech, com havia fet amb els fabricants, convocà diverses proves per a la realització dels dibuixos que els havien de decorar. Hi participaren Antoni Vilanova, els germans Joan i Josep Llimona, i Alexandre de Riquer, resultant seleccionats els dos últims.¹⁰ A aquests també els exigí certa celeritat en la realització dels cartrons i les pintures, que compliren en part. De fet, dels cent sis previstos només se'n fabricaren seixanta-quatre, se'n pintaren seixanta, se'n col·locaren cinquanta-un i la resta quedaren al magatzem d'Esplugues. El mateix Domènech acceptaria, més endavant,

9. L'empresari seria premiat amb una medalla de plata a l'Exposició d'Indústries Artístiques de 1892, «por el buen gusto artístico y esmerada construcción de los mosaicos incrustados.» *Concursos y recompensas de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. Barcelona. 1892. p. 39.

10. Com Domènech s'encarregà d'exposar a Rogent, «he convocado y he logrado que hiciesen satisfactorias pruebas de aptitud para el caso los pintores Señores Don Juan y Don José Llimona, Don Antonio Vilanova y Don Alejandro Riquer. [...] En vista de los datos anteriormente mencionados y de los varios precios reunidos en concurso, propongo a vuestra señoría que con arreglo a las condiciones generales de contrata que en estas obras rige, se acuerde: [...] El encargo de las grandes tarjas de relieve y vidriadas del friso alto del edificio que miden 1 metro por 2'40 m. y son en número de ciento seis á los Señores Pujol é hijo por la cantidad total de cinco mil trescientas pesetas. [...] A los pintores Señores Llimona y Riquer los modelos al carbón y a tamaño natural, de 1'90 m. de altura, de las 106 figuras del gran friso alto y la ejecución en pintura vidriada de las mismas en las tarjas encomendadas a los señores Pujol é hijo. El precio para cada carbón de las figuras y su pintura con color al barniz vitrificable es de cincuenta pesetas». COAC, *Doc. 22-C & C-6 Café-Restaurant*.

que n'havien quedat sense decorar «por negarse a pintarlos en tiempo oportuno los Sres. Riquer y Llimona, a cuyo cargo corría dicho trabajo».¹¹

Els escuts s'acabaren de col·locar a finals d'abril de 1888 i s'han conservat quasi tots fins a l'actualitat. Són ascats i recorden els produïts a l'edat mitja per l'imperi germànic. Contenen tot un seguit de dibuixos al·lusius als productes gastronòmics catalans, espanyols i estrangers que es podien consumir al Cafè-Restaurant. Aquests originals cartells inclouen, com a reclam, un personatge i una llegenda amb el nom del producte anunciat. Així, un mariner beu *ginebra*, una pagesa exprimeix *limón*, una senyoreta beu *fin champagne*, una dama pren un *mantecado*, una cuinera prepara *chocolate*, una pubilla beu *Priorat* d'un porró, una llauradora de blat pensa en la cervesa, un frare beu *chartreuse* i un pagès *vi vert*, un monjo destil·la vi de *Montserrat*, un senyor anglès degusta un *paleage* mentre llegeix «The Times», una jove pren un *gelat*, una pagesa recull *ratafia* i una camperola vestida típica sosté una ampolla de *vino d'Aosti*. Són alguns dels exemples més significatius ja que els altres es limiten a acompanyar el nom del producte al costat d'una figura que representa el consumidor.

En total hem localitzat divuit dibuixos signats per De Riquer i dinou de Llimona. La resta, tretze en total, no porten signatura, bé perquè no foren signats o perquè se n'ha després i perdut el fragment.

Josep Forteza i l'acabament provisional de l'edifici (juny - agost 1888)

L'endarreriment de les obres del Cafè-Restaurant s'havia produït per causes diverses: la pèrdua de ritme provocada per una vaga dels treballadors, el cru temps hivernal (i les baixes temperatures que ocasionaren un treball lent, dificultós i dur), la mateixa complicació de l'obra i les dificultats econòmiques aparegudes per la inclusió de partides no previstes en el pressupost. A mitjan de maig de 1888, la comissió executiva de l'Exposició començà a posar en dubte la capacitat de Domènech per acabar definitivament els treballs i va permetre que el llogater els enllestís, no només per evitar les seves queixes continuades, sinó per calmar els evidents neguits de les autoritats, que veien impotents com no s'acabaven els treballs tot i haver-hi afegit més diners dels pressupostats. Domènech perdia així tota autoritat i presentà, el 12 de juny, la seva renúncia.

La situació provocà la necessitat de trobar un altre arquitecte director i en un primer moment fou designat Rogent. Aquest estava massa ocupat i refusà l'oferiment, de manera que s'escollí a August Font i Carreras, que per a l'Exposició havia construït el Palau de Belles Arts.¹² Una decisió que

11. Escrit de la comissió executiva (27.11.1889). AMA, Ref. 13/92/5 Núm. 170.

12. La comissió decidí «para dar el debido cumplimiento al acuerdo adoptado para la ejecución de las obras de habilitación rápida del Café-Restaurant [...] se autorice al arquitecto D. Augusto Font para que continúe y termine, cuanto antes, los trabajos de habilitación de las principales piezas del edificio, dejándolo en las mejores condiciones posibles». (04.07.1888). AMA, Ref. 13/92/16 Núm. 28.

no tingué l'èxit esperat, doncs també s'excusà tot seguit al·ludint altres compromisos.¹³ La negativa provocà que el nou candidat fos la persona que millor coneixia el projecte de Domènech i, encara més, que n'havia viscut tot el procés constructiu. Es tracta de l'arquitecte auxiliar primer, Josep Forteza i Cuadrench, que si acceptà l'oferiment.

Per acabar l'obra i no desvirtuar el projecte original, Forteza realitzà un «Presupuesto de Decoración Provisional del Café-Restaurant»¹⁴ molt respectuós amb el construït.¹⁵ Pensava conservar tots aquells treballs ja fets i consignar els seus com a provisionals. Les obres s'allargaren fins el 17 d'agost sense que el poc temps de que disposava li permetés realitzar tot el projecte: no va poder executar cap treball de ceràmica, sinó senzills arranjaments amb pintura, col·locació de vitralls i bastides, recobriment amb guixos i estucats, i altres treballs de lampisteria i d'obra en fusta. Faltava per acabar la Torre de l'Homenatge, la col·locació d'escuts ceràmics, la



El Cafè-Restaurant inacabat, el 1889, poc després de clausurar-se l'Exposició Universal.

instal·lació d'una part de les corones, els elements decoratius en rajola a les targes de les finestres cegues, així com els relleus escultòrics pels angles de les torres.

El 19 de desembre, ja clausurada l'Exposició, Forteza i el seu auxiliar Rossend Carreras foren cessats en el càrrec.¹⁶ L'edifici quedava, de nou, inacabat.

EL MUSEU DE LA HISTÒRIA I EL TALLER DEL «CASTELL DELS TRES DRAGONS»

En concloure l'Exposició Universal, el Cafè-Restaurant quedà un cert temps abandonat, fins que, el juny de 1891, l'Ajuntament decidí acabar-lo definitivament. La comanda l'encarregà a Domènech, però quan començava les obres el consistori decidí variar-ne l'ús i destinar d'edifici a Museu de la Història.

13. Font contestà: «Enterado del acuerdo tomado por la Comisión Ejecutiva para que me encargue de la terminación provisional del Café-Restaurant, me apresuro á poner en conocimiento de V.S. la imposibilidad material de admitir esta distinción que siento tener que renunciar á causa de los compromisos contraídos ya anteriormente». AMA, Ref. 13/92/16 Núm. 130.

14. AMA, Ref. 13/92/17 Núm. 18.

15. Signat l'11 de juliol de 1888, el document serà refusat en ser considerat massa car. En presentarà un de nou el 27 del mateix mes, pressupostant els treballs de pintura, estucs, vitralls, tapisseria, ornaments en guix, bastides i lampisteria per un total de 23.821'87 ptes. AMA, Ref. 13/92/18 Núm. 109.

16. AMA, Ref.13/92/18 núm.1 - Ref.13/92/18 núm.117.

Entre finals de 1891 i principis de 1892, mentre feia l'adaptació, l'arquitecte hi instal·là el que es denomina Taller del «Castell dels Tres Dragons»¹⁷. Es tracta en definitiva d'obradors de metal·listeria, serralleria, repussat i modelat, que havien de servir per executar les peces decoratives que quedaven per fer. L'arquitecte els creà perquè volia disposar d'un control absolut de tots els treballs, només deixant a les indústries la fabricació d'aquelles peces que comportaven un procés complicat o inabastable, com la coccio de terres o el muntatge de vitralls. La resta: el seu disseny, la selecció de materials que l'havien de formar i el resultat que havia d'oferir, fou pensat al Taller.

El funcionament correcte d'aquests obradors no arribà fins a principis de 1892, just quan Domènech lliurava l'avantprojecte d'instal·lació del museu en les diverses plantes de l'edifici.¹⁸ Aleshores, la part decorativa ja no versaria sobre les begudes i menjars propis del Cafè-Restaurant, sinó sobre l'heràldica, la història i els estils artístics.

Amb els obradors en marxa i amb el nou projecte de Museu de la Història a les mans, Domènech volgué acabar l'obra tal i com l'havia pensada, amb una fastuosa decoració interior i exterior. Per aconseguir-ho, estava en contacte amb els millors industrials i artesans d'aquell moment, alguns dels quals també treballaven per altres obres que duia a terme, com el Palau Montaner a Barcelona, la Casa Roura a Canet de Mar, el Seminari Pontifici i el monument a Antoni López a Comillas. Aquest fet justifica que molts d'aquests col·laboradors participin al Taller i que, fins hi tot, alguns dels seus dissenys siguin iguals. A més a més, atès que la instal·lació del museu era força urgent i requeria constantment la presència de Domènech, els demanà que s'hi apropiessin amb les mostres del que feien. Això comportà que alguns hi portessin nous procediments o que, fins hi tot, hi executessin diverses peces.

L'obrador de modelat

Com havia fet pel Cafè-Restaurant, Domènech encarregà a empreses especialitzades externes la fabricació de les peces ceràmiques. El juliol de 1891 envià els models d'escates que havien de cobrir la teulada de la Torre de l'Homenatge a Josep Ros, de València, per a «la fabricación de escamas vidriadas con reflejos metálicos» i a Pau Pujol, d'Esplugues de

17. El qualificatiu «Castell dels Tres Dragons» va ser atorgat pels barcelonins, ja que l'edifici els recordava el fabulós castell que Frederic Soler «Pitarra» havia evocat, anys abans, en una gatada del mateix nom. L'apel·latiu va guanyar adeptes pels tres dragons alats representats en el tambor de la torre més alta, anomenada Torre de l'Homenatge que fou publicat a la premsa però que no fou mai realitzat. A Lluís Domènech no el molestà aquest adjectiu, ans el contrari, l'emprà en diverses ocasions. DOMÈNECH I MONTANER, LUIS. «L'Antoni M^{re} Gallissà en l'intimitat». *Op. cit.*

18. Sessió de la Junta de Biblioteques i Museu de la Història (25.02.1892). Junta de Museus de Catalunya (JMC). JMC, *Llibre d'actes 1892*.

Llobregat, per a la producció de «las escamas de igual forma y colores varios para el mismo objeto».¹⁹

Les ceràmiques arribaren en partides diferents a partir de l'agost de 1891 i s'encarregà «a la casa Santigós de Madrid, la fabricación de varias piezas de mayólica, enviándole modelos y dibujos».²⁰ Es tracta de peces destinades a les llindes de portes i finestres, que finalment no s'arribarien a fabricar.

Entre setembre i novembre es van rebre més peces de reflex metàl·lic i esmaltades a un sol color, de les fàbriques de Ros i de Pujol respectivament, destinades a la coberta de la Torre de l'Homenatge. Aquell últim mes però, Domènech veié necessari formar un obrador destinat a preparar fang i guix, tant per a les peces decoratives exteriors com per a les interiors. Per aquest motiu, manà construir basses d'obra al pati, perquè resultava més fàcil de portar-hi aigua i, sobretot, perquè l'interior s'estava arranjant. Aquest obrador, anomenat de modelat, fou gestionat per l'empresa Oliva i Martí²¹, que facilità el material i contractà els treballadors.

Les terres procedien de la fàbrica de Pujol i, fins hi tot, el mateix Ros en va enviar de València, com deixà escrit el propi Domènech: Ros «envía las tierras necesarias para barros apropiados a la decoración con reflejos metálicos, al objeto de poder dar aquí una primera cochura a las piezas y terminarlas en dicha fábrica.»²² Aquesta *primera cochura* no és res més que una primera cuita, per deixar la peça preparada per rebre l'esmalt o, en aquest cas, el pigment per al reflex metàl·lic. El fet d'esmentar *al objeto de poder dar aquí una primera cochura*, ens porta a pensar, immediatament, que la cocció es fa al Taller. I no és així. A l'edifici mai existí cap forn. La cuita es va fer a la fàbrica de Pujol, i quan l'arquitecte escrigué *para poder dar aquí una primera cochura*, ho va fer pensant en *aquí*, a Barcelona, encarregant-se'n d'assenyalar que Ros era de València i que d'allà provenien les terres.²³

Els treballs continuaren entre febrer i març de 1892, amb el modelat de «los grifos salientes del friso alto de las fachadas y varios vaciados de otros adornos del mismo friso.» El maig, Pujol lliurà escates ceràmiques de diverses grandàries i colors per a la teulada de la Torre de l'Homenatge.

19. Segons el certificat d'obres de Domènech a l'alcalde (01.08.1891). AMA, *Comissió de Foment, Obres públiques, L. VIII*.

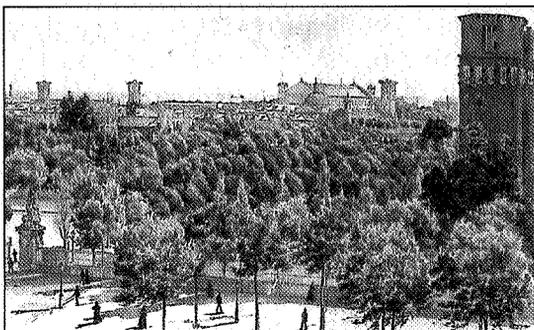
20. Segons el certificació d'obres de Domènech a l'alcalde (01.09.1891). *Ibidem*.

21. L'empresa Oliva i Martí resultarà premiada amb una medalla de segona classe en l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de 1892, en el capítol d'escultura decorativa. *Concursos y recompensas de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. Barcelona. 1892. p. 13.

22. Segons el certificat d'obres de Domènech a l'alcalde (03.02.1892). AMA, *Comissió de Foment, Obres públiques, L. VIII*.

23. Assenyalem que en aquell moment, Pau Pujol està fent un esforç considerable per aconseguir peces en reflex metàl·lic de bona qualitat. Segons informació de Maria Pia Subias, especialista en ceràmica de la fàbrica Pujol i Bausis (12-12-1999).

Arribat el juliol però, l'empresa Oliva i Martí manifestà que en els últims mesos havia pagat les nòmines dels seus treballadors de la seva pròpia butxaca, perquè l'Ajuntament s'havia endarrerit en els pagaments. Per aquest motiu «manifiestan que se ven obligados a suspender los trabajos por cuanto al presente no pueden aumentar los anticipos que tienen hechos en estas obras.»²⁴ A partir d'aleshores l'obrador s'aturà i quedà buit, doncs Oliva i Martí marxà i s'emportà tot el material. A partir d'aquell moment es col·locaren les últimes peces ceràmiques fabricades, feina que va fer el constructor Rivera fins el primer semestre de 1893. Una obra mínima perquè, com es queixà Domènech, des del mes de març es reduïren els diners de tal manera que no es va poder fer cap treball més.



Vista general del Parc de la Ciutadella, amb l'edifici al costat dret, segons un gravat de Nicanor Vázquez de 1890.

Josep Ros i la ceràmica daurada valenciana

El 1903, Domènech escrigué un article dedicat al seu amic arquitecte Antoni Maria Gallissà, que havia estat col·laborador del Taller i que havia mort prematurament aquell any. És un escrit molt important, doncs durant força anys ha estat l'única font d'informació que es tenia del Taller. Domènech escrigué: «Tractàvem de restaurar arts i procediments; foses de bronzes i ferros forjats, terres cuites i daurades a la valenciana; repujats de metall, alicatats de majòlica, talla de fusta i escultura decorativa que es feien aleshores rudimentaris o molt malament.» El mot *tractàvem* ja ens indica la voluntat de dur a terme un fet, per tant, l'obrador de modelat fou una intenció, un propòsit i un objectiu, però Domènech mai assegurà que s'hagués acomplert. La seva voluntat era *restaurar arts i procediments*, és a dir, l'art per una banda i la tècnica per l'altra.

Cal afegir que al Taller hi participaren diversos col·laboradors, tant artistes com artesans i industrials que, de manera puntual, s'apropaven per aportar-hi les seves descobertes. No tots assistien de manera continuada, sinó com escrigué Domènech, «de temps en temps, compareixien al nostre estudi els col·laboradors forans de la nostra obra.»²⁵ El primer fou «Ros, de València» que, segons indica, «ens portava proves de la ceràmica daurada

24. Segons el certificat d'obres de Domènech a l'alcalde (28.11.1892). AMA, *Comissió de Foment, Obres públiques, L. VIII*.

25. DOMÈNECH I MONTANER, LUIS. «L'Antoni M^a Gallissà en l'intimitat». *Op. Cit.*

que tractava de restaurar i de la que li havia encarregat elements per a Comillas, vells ja avui, i els del Parc, que no s'han fet encara». El ceramista en qüestió és Josep Ros i Furió, ebenista i restaurador de mobles antics, que posseïa una sòlida preparació científica i cultural. Sembla ser que Ros s'interessà en l'artesanía ceràmica quan descobrí, en un dels calaixos d'una antiga calaixera que restaurava, una fórmula per obtenir el reflex daurat. Una llegenda que, com assenyalen els historiadors Josep Pérez i Maria Paz Soler, encaixa perfectament amb tot el secretisme que envolta la fabricació d'aquest procediment tan preuat.²⁶

Ros va ser, conjuntament amb un desconegut Urgell, el fundador de la fàbrica La Ceramo, emplaçada al barri de Benicalap, a València.²⁷ Les seves relacions amb Domènech eren molt més estretes del que podríem pensar en un primer moment, ja que ambdós es coneixien des de feia força anys, fins al punt que l'arquitecte recomanà al ceramista en diverses ocasions.²⁸ I encara més, anys més tard esmentaria la seva «buena amistad con Ros, el inteligente artista restaurador de la fabricación de loza dorada de Manises.»²⁹



Rajola amb un drac en relleu, produïda en reflex metàl·lic per Ros i localitzada al Palau Montaner de Barcelona i a la Casa Roura de Canet de Mar.

La presència de Ros al Taller és del tot probable, doncs participà a l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions, que tingué lloc al veí Palau de Belles Arts el 1892, i en la que resultà premiat, amb diploma d'honor i medalla de segona classe, en la secció internacional de reproduccions.³⁰ Ros hi exposà individualment i amb el seu soci Urgell,

26. PÉREZ CAMPS, Joseph; SOLER FERRER, Maria Paz. *Historia de la Cerámica Valenciana*. Vol. IV. Vicent Garcia (ed.). València. 1992. p. 45.

27. PÉREZ CAMPS, José. *La cerámica de reflex metàl·lic a Manises 1850 - 1960*. Museu d'Etnologia. Diputació de València. València. 1998. p. 24-25.

28. En aquell moment, el ceramista valencià oferí buidats per a reproduccions en guix del Museu de Reproduccions Artístiques. De resultes, el director Josep Lluís Pellicer demanà a Ros un pressupost per la reproducció de la galeria exterior de la façana de la Llotja de València i la portalada de la casa del Marquès de Dues Aigües. Qui recomana a Pellicer les qualitats de Ros fou Domènech. Segons escrit de Pellicer (27.02.1891). JMC, *Caixa 3 - 1891*.

29. DOMÈNECH Y MONTANER, Luis. «Los jarrones hispano-árabes». *Hispania*. Barcelona. (15.11.1900). p. 392.

30. L'empresa Ros i Urgell de València fou premiada «por la perfecta reproducción de sus platos en cerámica con irisaciones metálicas, cuyos originales existen en diversos Museos de Europa y colecciones particulares» i per «la reproducción de una arquilla antigua con aplicaciones de marfil grabado.» *Concursos y recompensas de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. Barcelona. 1892. p. 47.

obtenint la medalla d'or i essent lloat per la crítica.³¹ És per tant, fàcil de pensar que es traslladés a Barcelona i que portés a Domènech les proves esmentades. En el catàleg oficial de la mostra hi consta com a «Caballero de la Real y Distinguida Orden de Isabel la Católica, premiado con medalla de oro en la Exposición de Valencia de 1878, con uso del Escudo de la Ciudad en 1890, y con diploma de honor en la de Budapest en 1891.»³²

Baldomero Santigós, un enginyer ceramista català a Madrid

Domènech també escrigué, en l'article esmentat de 1903, que «hi venia en Santigós, un enginyer ceramista català, establert a Madrid, que em portava, presents de les proves de colors i daurats que intentaven amb en Mélida, i de les que feia per a nosaltres.» Es tracta de Baldomero Santigós, l'enginyer industrial que el 1878 constituí, amb el banquer madrileny Bruno Zaldo, la fàbrica La Cerámica Madrileña. A banda d'aquesta empresa, el ceramista en tenia una altra o li canvià el nom durant la dècada de 1890, ja que també es presentava com B. Santigós y Cia.³³

Des de Madrid, Santigós orientà la producció vers els materials de construcció ceràmica (totxos, teules i rajoles), que fabricà amb una tecnologia molt avançada per a la seva època. També executà peces per l'ornamentació (arrimadors, revestiments, balustres i motlures, entre molts altres).

Els vincles d'aquest ceramista amb el mon artístic barceloní enforça estrets, per això quan es creà el Museu de la Història, lliurà gratuïtament diverses peces ceràmiques. També és significativa la seva relació amb Jaume Pujol i Bausis o, més segurament, amb el seu fill Pau Pujol i Vilà, de la fàbrica Pujol i Bausis. En un llibre de cuites d'aquesta empresa consta que «Santigós assegura que així s'eviten fugits i pells» i, més endavant, en una fornada de 1890, consta la realització de «engalbes sistema Santigós».³⁴ Encara no s'ha fet un estudi sobre les col·laboracions entre els ceramistes i també caldria fer-ho de la seva nissaga, doncs en uns llibres de cuita apareix el nom de Ricardo Santigós, probablement un familiar de Baldomero, com segurament també ho devia ser Enric Canals i Santigós, representant de la firma a Barcelona.³⁵

31. L'expositor de Ros i Urgell fou considerat «la instal·lació més artística del Concurs. L'orient està ben resolt en aquestes obres de La Ceramo de València». BASSEGODA, Bonaventura. «La Ceramica en la Exposición Nacional d'Industrias Artísticas de 1892». *La Il·lustració Catalana*. Barcelona. 1893. p. 60-61.

32. *Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*. Imprenta de Henrich y Cia. Ayuntamiento Constitucional. Barcelona. 1892. p. 134.

33. Encara no s'ha fet cap estudi aprofundit sobre aquest ceramista, situació que impedeix fer valoracions més extenses sobre la seva persona, fàbrica i producció artística.

34. Arxiu Històric de l'Ajuntament d'Esplugues de Llobregat (AHEL). AHEL, *Llegats i arxiu patrimonials: Pujol i Bausis, Unitat de Conservació 2, Llibre 9*.

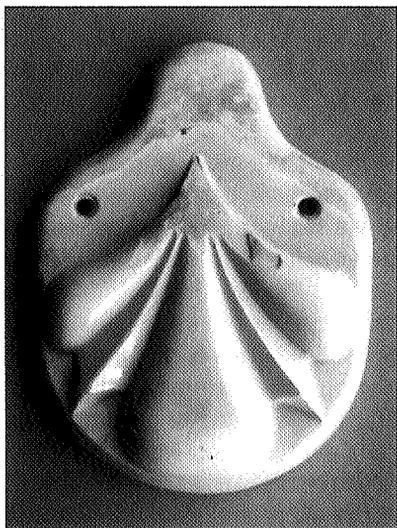
35. El germà, Joan Canals i Santigós, treballà en el ram de l'ebenisteria aplicada als objectes artístics, sobretot en mobles. Agraïm les aportacions de l'especialista en ceràmica, Maria Pia Subias en l'aclariment de les possibles relacions Santigós - Pujol, així com entorn a la documentació dels llibres de la fàbrica Pujol i Bausis (entrevista 24-10-1999).

A l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions l'empresa B. Santigós y Cia. resultà premiada amb medalla de segona classe «por el buen gusto en la decoración de los azulejos con reflejos metálicos».³⁶ La premsa lloà favorablement els seus productes, considerant «muy notables sus plafones de azulejos con magníficas pinturas de Arturo Mélida, y también, aunque no en tan alto grado, su colección de platos, sus jarrones de diverso estilo y sus azulejos esmaltados.»³⁷ I encara més, la seva rellevància serà palesada per Bonaventura Bassegoda en una conferència el gener de 1893, en la que definí «la ceràmica de B. Santigós y Companyia, que entre molts exemplars de rajoles esmaltades de dibuix àrab, exposa una composició d'A. Mèlida que recorda els vitrats murals de Pèrsia, i que són poderós element a l'ús dels arquitectes i decoradors que en sàpiguen treure partit.»³⁸ Grans lloances per una empresa que havia estat premiada «con diplomas de honor y medalla de oro

en la Exposición de Minería de 1883, con dos medallas de oro en la Exposición de Horticultura, con medalla de plata en la de Literatos y Artistas, y con otra de oro en la Universal de Barcelona de 1888.»³⁹

Pau Pujol, audaç empresari de ceràmica artístico-industrial

Domènec també escrigué, en el seu article de 1903, sobre un tercer col·laborador ceramista. Es tracta de «Pujol, que aleshores maldava encara en la incertitud de les provatures amb tot el que avui fa amb tanta facilitat.» El fet que l'arquitecte esmenti que llavors feia proves incertes del que el 1903 feia amb tanta facilitat, ens apunta a la persona de Pau Pujol i Vilà, i no a la del seu pare Jaume Pujol i Bausis, com sovint s'ha esmentat, ja que aquest últim morí el 1891.



Escata model «Castell dels Tres Dragons» produïda per Pujol i Bausis, i destinada a la coberta de la Torre de l'Homenatge.

36. *Concursos y recompensas de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. Barcelona. 1892. p. 21.

37. «*Exposición Nacional de Industrias Artísticas*». *La Vanguardia*. Barcelona (02.12.1892). Algunes d'aquestes rajoles encara es conserven al Museu de Ceràmica de Barcelona. Museu de Ceràmica de Barcelona (MCB). MCB, *Núms. d'inventari: 812, 813, 823 i 826*.

38. BASSEGODA, Bonaventura. *La Ceràmica en la Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de 1892*. *La Il·lustració Catalana* (ed.). Barcelona. 1893. p. 57.

39. Número de participant: 1832. *Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*. Imprenta de Henrich y Cia. Ayuntamiento Constitucional. Barcelona. 1892. p. 261.

Les proves, estudis i recerques efectuades per Pau Pujol a la fàbrica d'Esplugues de Llobregat i comentades al Taller ja les havia començat anys abans, en vida del seu pare. Una lectura als pocs llibres de cuites conservats ens delata que ja el 1888 es realitzaren múltiples proves amb vernissos blancs i blaus, entre altres.⁴⁰ Aquest fet ens prova la voluntat de recerca dels Pujol i les inquietuds que els portaren a perfeccionar els seus productes per oferir noves i millorades peces ceràmiques.

La recent publicació *Patrimoni i Ciutat. Esplugues i el Modernisme* recull les darreres descobertes i les particularitats d'aquesta família de ceramistes i llurs produccions.⁴¹

Ceràmica de Manises

Reprenent el text de Domènech, escrigué que al Taller, mentre es discutien «els medis i procediments de aconseguir el difícil èxit, repassàvem les instruccions dels ceramistes de Manises, donades al comte de Floridablanca pera posar la fàbrica de la Moncloa». Es refereix a la primitiva fàbrica fundada per Ferran VII el 1817 que va decaure a mitjans del segle XIX i no va renèixer fins el 1877, quan els germans Zuloaga aconseguiren, de la Casa Reial, la cessió d'un terrenys per instal·lar una nova fàbrica i una escola de ceràmica. Els lligams amb el compte de Floridablanca però, són anteriors: quan el rei Carles III establí (vers el 1768) la fàbrica-manufactura de El Buen Retiro, decidí imitar els millors treballs fets fins aquell moment.⁴² Per conèixer les produccions més exclusives, demanà informació al compte que, el 1786, va rebre dos informes de dos ceramistes de Manises instruïts per al desenvolupament de la indústria: Iriarte i Vargas.⁴³ En el seu informe, Iriarte recollí els treballs del Comtat de Stafford, i Vargas recopilà la construcció de San Isidro del Real i dels treballs efectuats per reproduir terrissa fina anglesa.⁴⁴ Recullo aquesta informació del volum escrit per Juan Fecundo Riaño el 1890, poc abans de l'establiment del Taller.⁴⁵ L'estudiós recordà que, en voler muntar la manufactura, Floridablanca seguí els reports que li enviaren els de Manises, «with full details of the manner in which it was required to be carried out.»⁴⁶ L'autor també recull de manera resumida diversos procediments per a la coccó i composició de les barreges. Aquestes són les indicacions a les que es refereix Domènech.

40. AHEL, *Llegats i arxius patrimonials: Pujol i Bausis, Unitat de Conservació 1, Llibre 7.*

41. VIDAL, Mercè (dir.). *Patrimoni i Ciutat. Esplugues i el Modernisme*. Miscel·lània 1. Grup d'Estudis d'Esplugues. Esplugues de Llobregat. 2000.

42. La manufactura de El Buen Retiro fou saquejada i destruïda pels francesos l'any 1808, i no fou restablerta per Ferran VII fins el 1817.

43. Domènech coneixia perfectament els escrits d'Iriarte, els quals anaven acompanyats de dibuixos que ell mateix copià. DOMÈNECH Y MONTANER, LUÍS. «Los jarrones hispano-árabes». *Hispania*. Barcelona. (15.11.1900). p. 391-393.

44. RIAÑO, Juan Fecundo. *Pottery and porcelain. Spanish Arts. The industrial arts in Spain*. Victoria and Albert Museum. Londres. 1890. p. 143-227.

45. Segons Juan Fecundo Riaño, els manuscrits es conserven al British Museum: MS, Egerton, 507.

46. *Cit. Supra*. Nota núm. 44.

Joan Bautista Casany i els vells secrets conservats

Domènech també escrigué, a l'article de 1903, sobre «les tradicions antigues dels ceramistes valencians que conservava un pagès vellet de Manises, en Casany, a qui jo havia anat a veure treballar, expressament, des de Barcelona.» Es tracta de Joan Bautista Casany Folgado, fill d'un ceramista del mateix nom que, segons les minses referències bibliogràfiques, era un dels pocs que durant el segle XIX es dedicà a treballar el reflex metàl·lic a Manises abans de l'eclosió del *revival* historicista. Sembla ser que Joan Bautista Casany fill (els llibres en castellà l'esmenten com *Juan Bautista Casañ*) va vendre els secrets del reflex metàl·lic a Ros i Urgell, propietaris de la fàbrica La Ceramo, establerts al raval de València i dels quals ja n'he parlat anteriorment.⁴⁷

El taller de Casany tenia cert prestigi i reconeixement. El 1851 va participar en una mostra celebrada a València per la Sociedad Económica de Amigos del País, en la que presentà de «*su fábrica de Manises, algunas piezas de obra de Manises doradas*».⁴⁸ La qualitat de les peces, la pulcritud en el treball i els bons resultats deurién ésser força significatius, ja que és l'únic dels ceramistes de Manises que és esmentat per Domènech en els seus escrits. Cal citar també que durant la dècada de 1880, l'historiador francès especialitzat en ceràmica J. C. Davillier realitzà un viatge a Manises, en el que va conèixer un hostaler, segons ell, l'únic fabricant de peces de reflex metàl·lic, «du nom Jayme Cassans, qui fait de la faïence à moments perdus, quand sa modeste auberge manque de voyageurs» i que possiblement sigui el mateix.⁴⁹

La ceràmica de l'estranger: Théodore Deck i els italians

Des del Taller també es va fer una atenta mirada a la ceràmica produïda a l'estranger. Com esmenta Domènech, es discutiren «las provatures del estranger, d'en Dack i els italians». Es refereix als treballs de ceràmica del francès Deck (que correspon al Dack esmentat) i molt possiblement als de l'italiana Ginori.⁵⁰

Théodore Deck (1823-1891) és considerat el primer ceramista artístic, en el sentit modern del terme. El 1856 obrí a París el seu propi taller de productes ceràmics decoratius, Faïences d'Art, on hi executà peces inspirades en els vasos turcs d'Isnik i Perses dels segles XVI i XVII. Ell va

47. PÉREZ CAMPS, Josep. «La cerámica de reflejo metálico en Manises 1850-1960», dins: *La cerámica de reflejo cerámico en Manises 1850 - 1960*. Diputación de Valencia - Ayuntamiento de Manises. València. 1998. p. 31.

48. HERBÁS, Fernando. *Catálogo de los objetos que se han presentado a la exposición pública que celebra la Sociedad de Amigos del País en diciembre de 1851*. Imprenta de José Rius. València. 1851. Existeix una edició facsímil, del mateix nom, editada per París - València, 1980, p. 18.

49. DAVILLIER, J. C. *Histoire des Faïences Hispano-Moresques à reflets métalliques*. Librairie Archéologique de Victor Didron. París. 1891. p. 44-45.

50. AD. *La cerámica vidriada a l'arquitectura*. COPU. Reus. 1989.

marcar la ceràmica francesa del darrer terç del XIX amb dues qualitats: l'originalitat i la perfecció. Encuriòsit per les formes ceràmiques d'altres èpoques, tant franceses com estrangeres, el seu treball s'influencià ràpidament per les terrisses japoneses importades que es varen poder veure a l'Exposició Universal de París de 1878. Aquestes l'inspiraren a fer gerros vidrats de color roig, cuits en forns de reducció.⁵¹ Pel seu treball, considerat tècnicament excel·lent i inventiu, en el que els colors eren uniformes i vius, fou nomenat director d'art de la Manufactura de Sèvres, càrrec al que dedicà els últims quatre anys de la seva vida, entre 1887 i 1891.⁵² Allí hi efectuà una remarcable producció, caracteritzada per la varietat en el treball de les peces i l'aplicació de tècniques innovadores.⁵³ Durant molts anys estudià les ceràmiques turques i perses, de les que intentà reproduir la brillantor dels seus dibuixos i gammes cromàtiques.⁵⁴ Els estudis més actuals l'assenyalen com el pioner de l'Art Nouveau en ceràmica, en un primer moment de caire exòtic, després, amb el que hom anomena *flammés*⁵⁵ i, posteriorment, amb creacions no figuratives. Deck fou contemporani del Segon Imperi i els vint primers anys de la tercera República, en una època en que la societat estava apassionada per la tècnica i la rica decoració de la ceràmica.⁵⁶ Es dedicà a la recerca per millorar i obtenir nous colors i textures a les seves peces i presentà, a l'Exposició de Londres de 1862, els seus famosos blaus i els «fonds d'or sous couverte» (ceràmiques de reflex metàl·lic) que es convertiren en el gran esdeveniment tècnic de l'esmentada Exposició Universal de París.⁵⁷ La seva possible relació amb el Taller l'hem trobada en un llibre de fornades de la fàbrica Pujol i Bausis, on consten unes cuites de 1888 amb proves segons composicions i càlculs d'un llibre de Deck, del qual se n'enumeren les pàgines.⁵⁸ És probable que aquest sigui *La Faïence*, doncs conté diversos càlculs de cuites.⁵⁹

51. COOPER, Emmanuel. *Historia de la cerámica*. CEAC. Barcelona. 1993. p. 173-174.

52. RENÉ, Jean. *Les Arts de la terre, Manuels d'Histoire de l'Art*. H. Laurens - Librairie Renouard. París. 1911. p. 233-236.

53. AD. *World ceramics*. The Hamlyn Publishing Group Limited. Londres. 1968. p. 309.

54. Les esmentades novetats foren presentades a l'Exposició Universal de París de 1889, sense gaire èxit.

55. També esmentades com *flambés*, consistia en una decoració a base d'esmalt que jugava amb els matisos del vermell intens al blau. Théodore Deck fou excel·lent en el domini d'aquesta tècnica que, molt a la moda durant l'Art Nouveau, trobà el seu millor intèrpret de la mà d'Ernest Chaplet. AD. *La porcelaine de Sèvres*. Sté. Nlle. des Éditions du Chêne. París. 1982. p. 37.

56. FAY-HALLÉ, Antoniette. «Théodore Deck et son temps», dins: AD. *Théodore Deck ou l'éclat des émaux 1823-1891*. Musées de Marseille. Marsella. 1994. p. 16.

57. GRENIER, Brigitte - FOURNIER, Françoise. «Théodore Deck une vie au service d'une oeuvre», dins: AD. *Théodore Deck ou l'éclat des émaux 1823-1891*. Op. Cit. p. 22.

58. Concretament s'enumera la pàgina número 209. AHÉL, *Llegats i arxiu patrimonials: Pujol i Bausis, Unitat de Conservació 1, Llibre 7*.

59. El llibre inclou una breu història de la ceràmica i explicacions sobre els procediments de fabricació, incloent les argiles, pigments, colorants, entre altres. També dedica un capítol al reflex metàl·lic. DECK, Théodore. *La Faïence, par Théodore Deck, céramiste*. Librairies - imprimeries réunies, Ancienne Maison Quantin. París. 1887.

Sobre la ceràmica italiana, la manca d'un nom del qual en puguem deduir el referent ens fa impossible, a hores d'ara, identificar a qui es referí Domènech en el seu escrit. L'arquitecte només esmentà «las provatures del estranger, d'en Dack i els italians», de manera que es pot tractar de qualsevol de les manufactures importants, com la florentina dels Signa, la milanesa de Sante Richard-Ginois (que estudià i reproduí models antics), la florentina Cantagalli o la dels Ginori, nissaga establerta a Doccia, localitat prop de la pròspera Florència. Penso que molt probablement es refereix a aquesta última, que Salvador Sanpere també esmentà en un informe del 4 de gener de 1891 per al Museu de la Història. Es tracta del Raporte II, comentat per Domènech i els altres vocals de la junta del museu cinc dies després. L'informe està dedicat a la «Mayólica, fayenza», de la qual el comissionat en feia una valoració positiva i molt personal, opinant que «La fábrica Ginori como fábrica de porcelana existe desde 1735 y es la mas importante por su producción en Italia» i afegí que «los productos de la Casa Ginori» tenien «una técnica y un trabajo superior á la Casa Cantagalli».»⁶⁰ I és que la manufactura de Ginori gaudia d'un fort arrelament, doncs havia estat fundada com a fàbrica de porcellana pel marquès Carlo Ginori el 1735, el qual també va fer diversos estudis sobre els procediments de fabricació. En morir, el 1757, l'empresa fou continuada pel seu fill Lorenzo Ginori, que produí peces de grandària considerable. Fou succeït pel també marquès Carlo Leopold, essent productora de ceràmica fins entrat el segle XX.⁶¹

No deixa de ser coincident que els Ginori presentessin obra a l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions del 1892 (en la secció en la que Domènech formava part del jurat) on aconseguiren un diploma d'honor.⁶² Segons la crònica de l'època, és notable la instal·lació «de la manufactura Ginori en Doccia (Floència) composta de més de cent exemplars entre relleus vidriats de Andreu della Robbia i Cellini, plats de majòlica hispano-àrab, copes del segle XVI, escudellas i vasos estil Capodimonte i reproduccions de pinturas de Giordano, Fontana (Oraci i Flamini), Pocceti, Boticelli, Volterano, Gazzoli, Gabbiani, Franceschini, Memmi i Angiolí de Bolonia, i Aiguamans, jocs de cafè, gerros i plats de Capodimonte i de motius Rafaelescos i Medicens.»⁶³ També una segona crítica es desfà en lloances per la fàbrica italiana: «La manufactura Ginori de Doccia mereix incondicionals elogis pels bells exemplars de ceràmica

60. JMC, *Caixa 1 - 1890*.

61. BOWYER HONEY, William. *European Ceramic Art from the end of the Middle Ages to about 1815*. Ed. Faber & Faber Limited. Londres. p. 181.

62. El diploma d'honor li fou concedit per «la perfecta reproducció en mayólica y porcelana de ejemplares existentes en diversos museos y palacios de Europa.» S.a., *Concursos y recompensas de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de Reproducciones*- Ed. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. Barcelona. 1892. p. 50.

63. BASSEGODA, Bonaventura. «Exposició Nacional d'Indústries Artístiques III». *La Renaixensa*. Barcelona. (11.12.1892).

del gènere d'Urbino, Faenza i Gubbi, essent la especialitat de la casa les imitacions rafaelesques fetes amb inimitable perfecció. Hi tenen a més, imitacions i composicions fetes per artistes intel·ligents al servei de la casa, que son molt notables.»⁶⁴ Intueixo que Domènech i el seu equip coincidiren amb aquests ceramistes, amb els que deuriem conversar, intercanviar idees i qüestionar procediments en aquell gran expositor instal·lat al Palau de Belles Arts, al davant del Taller. En tot cas, no consta, com en el cas de Deck, cap referència sobre ceràmica italiana als llibres de fàbrica de Pujol, i ignoro si alguna pot existir als de Baldomero Santigós o Josep Ros.⁶⁵

Conclusions sobre una suposada aventura apassionant

Ara sabem, doncs, que l'esforç de Domènech per recuperar antics procediments i aportar-los a l'arquitectura moderna no va ser tant significatiu com es creia. Precisament, l'arquitecte començà l'escrit que hem pres de referència amb el mot *tractàvem*, un verb que implica voluntat i intenció, però que no significa aconseguir res.⁶⁶ Això si, l'ambient viscut al Taller deuria ser apassionant. La recerca d'antics procediments que s'assajaren a la fàbrica de Pujol i a la valenciana de Ros, i que es portaren a Barcelona, crearen un clima i un ambient de grup propi del naixement d'una nova opció artística, més moderna, més trencadora amb els neos tan emprats en aquell moment. Recuperar la tècnica del passat per aplicar-la a les noves necessitats artístiques era una fita comuna a tots.

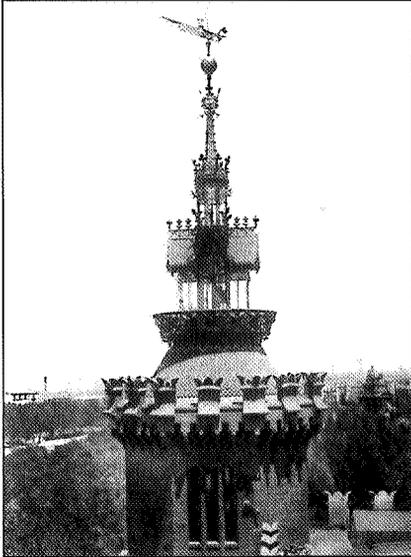
Tot això va portar a pensar als historiadors de la dècada de 1950, quan es feren els primers estudis sobre modernisme, que el Taller domenechià era molt semblant al realitzat a Anglaterra uns anys abans i que, encapçalat per William Morris, rep el nom d'Arts & Crafts. Queda clar doncs, que això no és cert, doncs la base filosòfica de Morris és basada en l'artesanat, que per ell és l'única manera d'abolir l'alienació de l'home dins d'una societat més que industrialitzada. Els seus dissenys formen part del que hom anomena la «creuada contra el seu temps», amb l'objectiu de produir un art refinat a preus acceptables.⁶⁷ Els únics paral·lelismes entre ambdós els podem trobar en la voluntat recuperadora de les tècniques i els estudis respectius sobre les arts decoratives, la voluntat de recerca, d'investigació i de recuperació de vells procediments. Aquests serien, a parer meu, els lligams entre Morris i l'esperit del Taller, tot i que aquest últim mai tingué la transcendència del cas anglès.

64. BASSEGODA, Bonaventura. «La Ceramica en la Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de 1892». Ed. *La Il·lustració Catalana*. Barcelona. 1893. p. 59.

65. Hem contactat amb els hereus d'aquests ceramistes, els quals conserven documents que, a hores d'ara, encara no han classificat i dels quals n'és impossible la consulta.

66. En la meua tesi doctoral vaig demostrar la mínima transcendència del Taller i la sobrevaloració que se n'havia fet. CASANOVA, Rossend. *El Castell dels Tres Dragons. De Cafè-Restaurant a Museu de Zoologia 1887-2000*. Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona. Barcelona. 2002.

67. CHARBONNIER, Jean-Michel. «Arts and Crafts». *Decorative Arts*. Éditions RMN. París. 1991. p. 42-52.



La Torre de l'Homenatge finalitzada, en una fotografia de 1893.

inaugurat aquell mateix any. La seva nova funció serviria, en aquest cas, per conservar i exposar les riques col·leccions zoològiques, aleshores massa condensades al veí Museu Martorell.

El Museu de Catalunya exhibí exemplars de flora, fauna i gea catalanes amb aquest nom fins el 1924, quan amb l'adveniment de la dictadura de Primo de Rivera passà a anomenar-se Museo de Biología.

Josep Goday i la fàbrica González Hermanos de Sevilla

El 2 d'agost de 1927, l'Ajuntament de Barcelona aprovà el «pliego de condiciones y presupuesto para llevar a cabo el suministro y colocación de los escudos cerámicos destinados al edificio del Museo de Historia Natural» per un import de 14.875 ptes. Les obres s'havien d'executar per administració, és a dir, per concurs privat.⁶⁸ Tanmateix, el consistori decidí aprovar una partida de 5.950 ptes. «para llevar a cabo las obras de construcción y colocación de los plafones de cerámica en fachadas»⁶⁹, que ja no portarien pintades escenes amb begudes i menjars, ni motius històrics, sinó que incorporarien exemplars de flora, fauna i gea adients al nou ús.

El 27 de setembre, el consistori adjudicà «a la Casa González, el suministro y colocación de escudos cerámicos en el edificio Museo de Historia Natural, por la cantidad de 13.982'50 ptas».⁷⁰ Posteriorment, el 4 d'octubre,

El perquè tots els historiadors sense excepció, des d'Alexandre Cirici a Oriol Bohigas, han considerat el Taller una de les màximes fites en el modernisme català que obrirà el camí a les arts decoratives d'aquest estil artístic, rau en l'error d'interpretació de l'article de Domènech de 1903 i de que el Taller mai hagués estat estudiat.

NOUS ESCUTS CERÀMICS PER AL MUSEU DE BIOLOGIA

Després de ser utilitzat com a Museu de la Història, que tancà les seves portes el 1902, l'antic Cafè-Restaurant passava a allotjar el Museu de Catalunya de Ciències Naturals, instal·lat el 1917 per l'arquitecte Antoni de Falguera i

68. *Gaceta Municipal de Barcelona*. Any XIV (8-8-1927). Núm. 31. p. 670.

69. *Gaceta Municipal de Barcelona*. Any XIV (15-8-1927). Núm. 32. p. 694.

70. *Gaceta Municipal de Barcelona*. Any XIV (3-10-1927). Núm. 39. p. 781.

adjudicaria a la mateixa casa «las obras de construcción y colocación de los plafones de cerámica» de les façanes, per un total de 4,593 ptes.⁷¹ Les dues partides corresponen als escuts nous l'una i a la recomposició dels vells l'altra.

La seva col·locació va ser dirigida per l'arquitecte municipal Josep Goday, que també s'encarregà dels treballs de restauració dels fragments malmesos. La memòria anual de 1928 explica perfectament com va desenvolupar aquesta tasca: «Otro asunto que ha sido algo laborioso es el de la confección de los escudos de mayólica que el Excmo. Ayuntamiento ha colocado en la fachada del MUSEO para sustituir los caídos y para llenar los huecos de los que nunca se habían colocado. Este asunto ha acarreado la dirección de los dibujos para los mismos en la parte que se refiere a la Zoología, pues los de Botánica fueron dirigidos por el Dr. Font Quer y además las indicaciones adecuadas para su colocación, pues la casa González de Sevilla se ha limitado a la producción de las mayólicas y los trabajos de albañilería para su colocación; el Arquitecto Municipal Sr. Goday encargado del asunto se limitó a efectuar una o dos visitas y dar el visto bueno a los modelos para dichos dibujos.»⁷² Més enllà d'aquestes línies, l'escrit ens indica que els dibuixos amb exemplars de botànica són del conservador Pius Font, i els de zoologia i gea del director del museu Joan Bautista de Aguilar-Amat. També que la mateixa empresa s'ocupà de fer els escuts, transportar-los, muntar-los i col·locar-los al seu lloc.

González Hermanos era hereua de la fàbrica de terrissa de Triana de José González, dedicada a la decoració ceràmica i al comerç de sanitaris. Tenia la seu social a Sevilla i disposava de sucursals a Madrid, Huelva i Màlaga. No ha estat possible esbrinar des de quina de les sucursals es tramità el concurs públic i on es fabricaren les peces.⁷³

A partir d'aquell 1927 es realitzaren diverses millores, que afectaren principalment la part expositiva més que a l'edifici, que entrà en una fase d'abandó força important. Els escuts ja no tornaren a ser restaurats fins el 1982, després que es despreguessin diversos fragments.



*Publicitat de la casa
González Hermanos de
Sevilla.*

71. *Gaceta Municipal de Barcelona*. Any XIV (10-10-1927). Núm. 31. p. 799.

72. Consulteu la *Memòria Anual de 1928*, on la Junta aporta una interessant informació relativa a l'acabament de l'edifici. AMZ, *Caixa 48 Exp. Museu de Biologia 1928*.

73. Per aconseguir més dades, el 23 de novembre de 1999 vam contactar amb l'historiador de ceràmica antiga Alfonso Pleguezuelo, establert a Sevilla i un dels millors coneixedors de la ceràmica andalusí. A hores d'ara, no ha pogut localitzar cap document relacionat amb els cartrons pels escuts.

CURRÍCULA

José Quereda Sala

Catedrático de Análisis Geográfico Regional de la Universidad Jaime I de Castellón. Profesor de Climatología en la Titulación de Ingeniería Técnica Agrícola.

Enrique Montón Chiva

Doctor en Geografía y profesor Titular de Escuela Universitaria de la Universitat Jaume I. Docencia en las titulaciones de Turismo y Humanidades.

José Escrig Barberá

Doctor en Geografía y profesor Titular de Escuela Universitaria de la Universitat Jaume I. Docencia en las titulaciones de Maestro y Turismo.

Dora Pérez Abril

Licenciada en Historia por la UNED. En la actualidad cursa estudios de tercer ciclo en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I.

José Antonio Vila Crespo

Licenciado en Historia por la UNED.

Patricia Mir Soria

Licenciada en Humanidades (1996-2000) por la Universitat Jaume I, con Premio Extraordinario. Aprobada la Tesis de Licenciatura en octubre de 2001 con la calificación de Excelente por unanimidad, actualmente es doctoranda del programa de "Procesos Históricos, Cultura y Desarrollo" de la Universitat Jaume I, y ha obtenido diversas becas, como la de Colaboración en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I (1999-2000 y 2001-2002). Sus investigaciones abordan el patrimonio valenciano, especialmente en la época barroca.

Wenceslao Rambla

Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en temas relativos al arte contemporáneo, teoría e historia del diseño, con especial dedicación a la estética industrial, materias sobre las que ha publicado libros, monografías y artículos. Pertenece al equipo de investigación sobre diseño valenciano DISVA XXI. Miembro de CIAL (Centro de Investigaciones de América Latina). Pertenece a los Consejos Editoriales del *Anuario de Estudios de Arquitectura* y de la revista *Diseñarte* de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, D.F.

Joan Feliu Franch

Doctor por la Universitat Jaume I, donde imparte docencia desde 1996. Sus investigaciones van desde la restauración y conservación del patrimonio, a la cerámica arquitectónica. Es autor de unos treinta artículos y de los libros *Patrimonio Cultural* (1998), *La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX* (1999), *La arquitectura esmaltada* (2001), *Finestres del cel* (2002), y *Conservar el devenir* (2002).

Ana Paulina Gámez

Licenciada en restauración. Realizó estudios de Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana y una Maestría en la sobre el mismo tema en la Universidad Nacional. Ha sido becaria en dos ocasiones del Real Ministerio de Educación y Cultura de España. Como especialista en Arte popular y Artes aplicadas mexicanas actualmente es titular de las cátedras de dichas materias en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.

Javier Palomo Ferrer

Licenciado en Humanidades, en la actualidad es archivero del Ayuntamiento de Vinaròs, actividad que compagina con la de la organización de actividades culturales en dicho municipio, el comisariado de exposiciones como "Finestres del Cel" o "Mirada de un siglo", o la coordinación de restauraciones como la de la ermita de Sant Gregori o la de la capilla de Santa Victoria.

Rosend Casanova

Doctor por la Universitat de Barcelona. Especialista en la época modernista catalana, especialmente en Doménech i Montaner. Pertenece al Grup de Recerca d'Història de l'Art que dirige en esta universidad la catedrática Mireia Freixa. Ha sido uno de los colaboradores de los actos del año Gaudí celebrado en 2002.

ABSTRACTS

Los registros meteorológicos del año 2001 en el Observatorio marino de la Universitat Jaume I

J. Quereda Sala, E. Montón Chiva i J. Escrig Barberá

En este treball s'arreglen els registres meteorològics obtinguts durant l'any 2001 en l'observatori marí de la Universitat Jaume I. Les observacions meteorològiques marines presenten un notable interès en una província marítima com la de Castelló, tant per la importància de les activitats nauticopesqueres com pel paper essencial que el mar juga en la climatologia regional. No obstant això, el notable interès de les observacions marines ha comptat sempre amb la dificultat de la seua realització. El difícil manteniment i instal·lació d'observatoris dins de mars i oceans ha transformat en escasses les observacions dels processos atmosfèrics desenvolupats en la interfase atmosfera-mar, que són claus per al diagnòstic del temps. Tal és la importància de l'observatori marí de la Universitat Jaume I situat sobre la plataforma petrolífera de BPOil.

En este trabajo se recogen los registros meteorológicos obtenidos durante el año 2001 en el observatorio marino de la Universitat Jaume I. Las observaciones meteorológicas marinas presentan un notable interés en una provincia marítima como la de Castellón, tanto por la importancia de las actividades náutico-pesqueras como por el papel esencial que el mar juega en la climatología regional. Sin embargo ese notable interés de las observaciones marinas ha contado siempre con la dificultad de su realización. El difícil mantenimiento e instalación de observatorios dentro de mares y océanos ha trocado en escasas las observaciones de los procesos atmosféricos desarrollados en la interfase atmósfera-mar, que son claves para el diagnóstico del tiempo. Tal es la importancia del observatorio marino de la Universitat Jaume I situado sobre la plataforma petrolífera de BPOil.

In this work the meteorological records obtained during the year 2001 in the marine observatory of the Universitat Jaume I are presented. The marine meteorological observations show a remarkable interest in a marine province like Castellón, as much by the importance of the activities nautical-fisheries like by the essential paper that the sea plays in the regional climatology. Nevertheless that remarkable interest of the marine observations has counted always with the difficulty of its accomplishment. The difficult maintenance and installation of observatories within seas and the oceans have caused that there are little observations of the atmospheric processes developed in the interphase atmosphere-sea, that are key for the diagnosis of the weather. So it is the importance of the marine observatory of the Universitat Jaume I, located on the BPOil petroliferous platform.

Ángeles sin alas: la constitución del tocador en la mujer burguesa de la Valencia del siglo XIX

Dora Pérez Abril i José Antonio Vila

Este artículo trata sobre la prensa femenina durante l'època isabelina, escrita o no per dones, i el seu ús com un llenguatge moralitzador al servici de la burgesia políticament més moderada que accedix al poder en 1834. Este discurs té la necessitat d'instruir a un públic lector, en este cas la dona burgesa, en una societat nova, la que naix de l'afonament de l'Antic Règim. Una societat liberal, de classes, que s'està construint i que, en la seua consolidació, desitja col·locar a cada u en un nou lloc.

Este artículo trata sobre la prensa femenina durante la época isabelina, escrita o no por mujeres, y su uso como un lenguaje moralizador al servicio de la burguesía políticamente más moderada que accede al poder en 1834. Este discurso tiene la necesidad de instruir a un público lector, en este caso la mujer burguesa, en una sociedad novedosa, la que nace del derrumbamiento del Antiguo Régimen. Una sociedad liberal, de clases, que se está construyendo y que, en su consolidación, desea colocar a cada cual en un nuevo lugar.

This article treats on the feminine press during the Isabelina time, written or not by women, and its use like a moral language to the service of the bourgeoisie politically more moderate than accedes to the power in 1834. This speech has the necessity to instruct a reading public, in this case the bourgeois woman, in a novel society, the one that is born of the collapse of the Old Regime. A liberal society, of classes, that are being constructed and that, in its consolidation, wishes to place to everyone in a new place.

Biografía inédita de los hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón

Patricia Mir Soria

Aquest article pretén donar a conèixer la biografia dels pintors barrocs Vicente i Eugenio Guilló, els quals van treballar en terres valencianes entre els segles XVII i XVIII, especialitzant-se en architectures fingides i trompeoils. Des de Vinaròs, on naixen els dos germans, fins a València en el cas de Vicente o Albocàcer i Castelló en el d'Eugenio, es rastregen totes les dades documentals amb les que comptem per conèixer la vida dels dos pintors.

Este artículo pretende dar a conocer la biografía de los pintores barrocos Vicente y Eugenio Guilló, que trabajaron en tierras valencianas entre los siglos XVII y XVIII, especializándose en arquitecturas fingidas y trampantojos. Desde Vinaròs, donde nacen ambos hermanos, hasta Valencia en el caso de Vicente o Albocácer y Castellón en el de Eugenio, se rastrean todos los

datos documentales con los que contamos para conocer la vida de ambos pintores.

This article treats to expound the biography of the baroque painters Vicente and Eugenio Guilló, who worked in valencian land between the XVII and XVIII centuries, they specialized in feigned architectures and colls. From Vinaròs, where two brothers were native, to Valencia in case of Vicente or Albocàcer and Castellón in case of Eugenio, are traced all documental dates that we have to know the two painters life.

Utilitarismo para embellecer. La cerámica arquitectónica

Wenceslao Rambla

Tenint en compte el potencial creatiu de la ceràmica, on la coimplicació entre forma i funció és molt estreta, inclús major que en altres facetes del disseny, l'autor de l'article aborda el tema de la ceràmica plana d'aplicació arquitectònica, centrant-se –sense oblidar certes fites històriques de la mateixa– en els paviments i revestiments, per a efectuar una anàlisi crítica sobre les innovacions tecnològiques i les estéticoformals, i les seues corresponents relacions, aconseguides o obtingudes últimament en este camp del taulellet ceràmic.

Teniendo en cuenta el potencial creativo de la cerámica, donde la coimplicación entre la forma y función es muy estrecha, incluso mayor que en otras facetas del diseño, el autor del artículo aborda el tema de la cerámica plana de aplicación arquitectónica, centrándose, sin olvidar ciertas notas históricas de la misma, en los pavimentos y revestimientos, para efectuar un análisis crítico sobre las innovaciones tecnológicas y las estéticoformales, y sus correspondientes relaciones, conseguidas u obtenidas últimamente en este campo del azulejo cerámico.

Keeping in mind the creative potential of ceramics, where the coimplication between form and function is even closer than in other areas of design, the author approaches the topic of plain ceramic architectural application, focusing on the pavements and coverings -without forgetting certain historical landmarks- to make a critical analysis of the interaction between both technological and aesthetic latest innovations in the field of ceramic tiles.

La cerámica en la carrera de Indias, 1800-1820

Joan Feliu Franch

La baixada dels nivells productius i de l'exportació de pisa sevillana al començament del segle XIX sempre s'havia justificat per la incorporació de la competència valenciana, i al seu torn, esta naixent via de comercialització

cap a Amèrica, es considerava part de les causes d'una època de bonança per als ports valencians. Ambdós afirmacions s'analitzen en este article.

La bajada de los niveles productivos y de la exportación de loza sevillana a principios del siglo XIX siempre se había atribuido a la incorporación de la competencia valenciana y a su vez, esta naciente vía de comercialización hacia América, se consideraba parte de las causas de una época de bonanza de los puertos valencianos. Ambas afirmaciones se analizan en este artículo.

The slope of the productive levels and the export of Sevillian stoneware at the beginning of century XIX always had been justified by the incorporation of the Valencian competition, and as well, this east via of commercialization towards America, considered part of the causes of a good time for the Valencian ports. Both affirmations are analyzed in this article.

Viejos azulejos para una nueva arquitectura: los azulejos de mayólica en la arquitectura neocolonial mexicana

Ana paulina Gámez

El present assaig explora alguns dels aspectes com l'origen, les decoracions i l'ús dels tradicionals taulells de pisa gastats a l'arquitectura neocolonial mexicana a les ciutats de Puebla i Mèxic.

El presente ensayo explora algunos aspectos como el origen, las decoraciones y el uso de los tradicionales azulejos de mayólica usados en la arquitectura neocolonial mexicana en las ciudades de Puebla y México.

The present test explores some aspects like the origin, the decorations and the use of traditional used ceramic tiles in the Mexican architecture in the cities of Puebla and Mexico.

El tráfico de cerámica por la costa de levante. El puerto de Vinaròs, 1830-1860

L'article analitza l'ús del port de Vinaròs per a la càrrega de la ceràmica de l'interior de la província de Castelló i la zona fronterera de Terol, així com per a parada i aprovisionament dels vaixells que, provinents sobre tot de Barcelona i Castelló, transportaven pisa anglesa cap als ports de Sevilla i Cadis els primers, i ceràmica alcorina cap a Catalunya els darrers.

El artículo analiza el uso del puerto de Vinaròs para el embarque de la cerámica del interior de la provincia de Castellón, y la zona fronteriza de Teruel, así como para parada y aprovisionamiento de las embarcaciones que, procedentes sobretudo de Barcelona y Castellón, transportaban loza

inglesa hacia los puertos de Sevilla y Cádiz los primeros, y cerámica alcorina hacia Cataluña los últimos.

This article analyses how the Vinaròs seaport was used for the loading of the ceramic coming from the inside of Castellon's county, and the bordering region of Teruel, so as a stop and supplying point for the ships that, coming most of them from Barcelona and Castellón, used to take the english crockery to the Sevilla and Cádiz seaports the first ones, and ceramic from l'Alcora to Catalonia the others.

Lluís Domènech i Montaner, a la recerca de la ceràmica moderna

Rossend Casanova

El 1887, Lluís Domènech i Montaner va rebre l'encàrrec de projectar i construir el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, el que seria l'edifici més rellevant de la seva primera etapa com arquitecte. El resultat fou un edifici estructuralment gran, visualment admirable i arquitectònicament modern, en el que la ceràmica aplicada havia de tenir un gran protagonisme.

En 1887, Lluís Domèceh i Montaner recibió el encargo de proyectar y construir el Café-Restaurant de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, el que sería el edificio más relevante de su primera época como arquitecto. El resultado fue un edificio estructuralmente grande, visualmente admirable y arquitectónicamente moderno, en el que la cerámica aplicada iba a tener un gran protagonismo.

In 1887, Lluís Domèceh i Montaner received the order to project and to construct Cafe'-Restaurant of the Universal Exhibition of Barcelona of 1888, the one that would be the most excellent building of his prime time like architect. The result was building a great, admirable and structurally visually architectonic modern, in which the applied ceramics was going to have the great protagonism.

NORMES PER A LA PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

1. Els treballs seran originals i inèdits. La temàtica versarà sobre les àrees de Geografia, Història i Història de l'Art.
2. Els treballs tindran una extensió màxima de 15 fulls, a 30 línies per 70 caràcters, incloent gràfics, taules, fotos, notes i bibliografia. al primer full hauran de figurar les següents dades: títol de l'article, nom i cognoms de l'autor o autors i lloc de treball.
3. A banda s'hauran d'incloure en full les dades necessàries per poder contactar amb l'autor o autors (adreça completa, telèfon i correu electrònic si hi hagués). Igualment s'haurà de presentar en full a banda un breu currículum de l'autor o autors, i l'abstrac en català o castellà i anglès del contingut de l'article (màxim 10 línies a 70 espais).
4. Les ressenyes bibliogràfiques tindran una extensió màxima de dos fulls, i aniran encapçalades pel nom de l'autor del treball ressenyat, el títol, editorial, lloc d'edició, any i pàgines. El nom de l'autor de la ressenya es posarà al final del text.
5. Els treballs es presentaran en disquets de 3,5 polzades, en format Word 6 per a PC o superior, adjuntant també còpia en paper. Si inclou gràfics o altres figures, aquestes aniran degudament numerades fent constar la seua correcta ubicació en el text així com la seua localització en el disquet.
6. Les notes s'ordenaran numèricament en el text i en col·locaran a peu de pàgina. També podrà utilitzar-se el sistema de cites entre parèntesi fent referència a la bibliografia recopilada al final del treball.
7. La bibliografia es presentarà al final de l'article. El sistema per citar la bibliografia, tant en les notes a peu de pàgina com en el recull final, serà: cognoms en majúscula, nom de l'autor, títol del llibre o revista en cursiva i articles entre cometes, número o volum de la revista, editorial, lloc d'edició, any i pàgines.
8. El consell de redacció es reserva el dret de publicar o no els treballs rebuts. Els originals no seran tornats.
9. La correspondència s'adreçarà a:
Joan Feliu, Secretari de la revista MILLARS. ESPAI I HISTÒRIA
Departament d'Història, Geografia Art
Universitat Jaume I-Campus de la Carretera de Borriol
Apartat 224
12080 CASTELLÓ DE LA PLANA
Telèfon: 964 729 652
Fax: 964 729 355
Mail: jfeliu@his.uji.es