

IDENTIDADES FRENTE AL ESPEJO: AZULEJOS EN PORTUGAL Y VALENCIA

IDENTITIES IN FRONT OF THE MIRROR: TILES IN PORTUGAL AND VALENCIA

Jaume Coll Conesa

Museo Nacional de Cerámica "González Martí"
Ministerio de Cultura y Deportes
jaume.coll@cultura.gob.es

ABSTRACT

La Península Ibérica posee en Portugal y Valencia dos áreas en las que la azulejería ha jugado un papel relevante a través de la historia. Ambos territorios la flanquean al Este y al Oeste, por lo que parecen proyectarse en una imagen especular aunque cada uno de ellos posee una personalidad distintiva y singular, a veces convergente y a veces divergente, que permiten su comparación para encontrar sintonías, diferencias o especificidades propias de cada uno de estos focos de irradiación universal del azulejo.

PALABRAS CLAVE:

Azulejería | Portugal | Valencia (España)

ABSTRACT

The Iberian Peninsula has in Portugal and Valencia two areas in which tile has played an important role throughout history. Both territories flank it in the East and in the West, reason why they seem to project themselves in a specular image although each one of them possesses a distinctive and singular personality, sometimes convergent and sometimes divergent, allowing comparison to find tunings, differences or specificities of each of these foci of universal irradiation of the tile.

KEYWORDS

Azulejo | Portugal | Valencia (Spain)

LOS ORÍGENES

En Al-Andalus encontramos los primeros ejemplos del uso de la azulejería en la Península Ibérica. Sus inicios modestos son poco conocidos, aplicaciones de azulejos sueltos en las torres de las murallas de Sevilla o en los minaretes de las mezquitas (Zozaya, 2000). En Valencia, los azulejos más antiguos pertenecen a fuentes o andenes de los jardines de casas o palacios musulmanes, como los hallados en Onda, en el barrio del Fortí de Dénia o en la almunia que se encontró bajo las ruinas Palacio Real de Valencia¹. A finales del siglo XIII surgió la tradición del alicer que arraigó en el reino nazarí de Granada. Se basaba en la utilización

de piezas geométricas recubiertas de un vidriado monocromo, en forma de cruces, candilejas o estrellas de seis u ocho puntas, formas que poseen precedentes en la azulejería iraní o norteafricana precedente. El alicer se transmitió a los reinos cristianos y tras la conquista se utilizó para construir fuentes, como la hallada en la plaza de La Figuereta de Valencia (Fig. 01), o composiciones pavimentares para palacios de nobles o reyes, como los que Jaime II encargó a Abdulhaziz de Bocayrén en 1306, o Pedro IV y la reina Leonor para sus palacios de Tortosa y Barcelona (1367, 1370, 1376, 1382); también el rey Carlos de



Fig. 01 · Museo Nacional de Cerámica "González Martí", fuente de aliceres hallada en la Plaza de la Figuereta, Valencia, inv. CE1/11507 (foto ©MNCV)

1. Para el caso de Denia véase <<https://lamarinaplaza.com/2015/07/15/el-rey-desconocido-de-denia/>>. En Valencia han aparecido varias fuentes, de cronología controvertida, que no han sido nunca estudiadas conjuntamente y la información está dispersa. La fuente de la almunia era de ladrillo de barro cocido. Fuentes con alicatados vidriados, probablemente ya cristianas, han aparecido en excavaciones de unas casas anteriores a la construcción del convento del Carmen, en la Almoína, en la Calle de la Paz y en la calle del Mar (inf. personal V. Lerma) (Ribera et al., 1998: 81, 97).



Fig. 02- Azulejo con la heráldica de la reina Margarita de Prades, inv. CE1/00685 (foto ©MNCV)



Fig. 03- Valencia, Castell d'Alaquàs, pavimentos (foto de Jaume Coll)

Navarra para el castillo de Olite (1406) e incluso el cardenal Audoin Aubert para el palacio de Avignon (1364) (Coll, 2009: 55, 101).

Pero más singular fue la utilización del azulejo con los emblemas heráldicos, con lemas o divisas caballerescas, que se instalaban en los inmuebles para expresar su posesión, incluso en el caso de instituciones públicas como en la Casa de la Ciutat de Valencia (González Martí, 1952, II: 140, Coll, 2009: 108). Un hecho histórico testimonia esta aseveración ya que se conoce documentalmente que Maître Robert, rey de armas del Duque de Berry, dibujaba al moro Jean de Valence los motivos que debía pintar sobre los azulejos (1384) (Norton, 1992, 2000; Bon, 1992, 2000: 156; Jugie, 2000). Por citar sólo algunos casos, Martín el Humano encargó unos grandes tableros con las barras de Aragón para la tribuna real de la Catedral de Barcelona y Alfonso V para el palacio Real de Valencia, el Castel Nuovo de Nápoles o la fortaleza de Gaeta (Coll Conesa, 2009: 105; González Martí, 1952, II: 7ss). Caballeros como Ramón de Perellós encargaron azulejos con sus divisas para la casona de los Rabassa de Perellós en Valencia donde también instaló azulejos con el escudo de la reina Margarita de Prades de quien era devoto servidor (Fig. 02) (González Martí, 1952, II: 7). Esa azulejería cubrió también con emblemas gremiales las capillas devocionales de sus parroquias

y fue exportada a Portugal instalándose en el Palacio de los Infantes de Beja o en el lavatorio del convento de Jesús en Setúbal, entre otros lugares (Coll, 1992).

La influencia renacentista introdujo nuevas composiciones, como la que Pere Compte trazó para la lonja de Valencia, o las que aún cubren el castillo de Alaquàs (Fig. 03), con azulejo de arista combinado con piezas geométricas monocromas y diseños que se inspiran en los suelos marmóreos de *opus sectile* (Coll, 2008). Pero la mayor innovación renacentista fue la introducción de una amplia paleta de color, desarrollada en La Toscana en Italia por maestros como Luca Della Robbia, que incorporaba el amarillo de antimonio o el rojo de hierro y que se desplegó con un nuevo repertorio de temas manieristas de la mano de ceramistas flamencos como los Floris. Sevilla fue pionera gracias a la llegada de Niculoso Francisco el Pisano, pero Toledo y Talavera de la Reina, al ser los centros ceramistas más próximos a las grandes obras de la corona, se convirtieron en los mayores focos de irradiación hispánica hacia Barcelona, Zaragoza o Valencia. Niculoso había introducido el azulejo pictorialista creando retablos y pinturas parietales complejas, como vemos en el altar del Monasterio de Tentudía (Badajoz) o en el de la capilla del Alcázar Real de Sevilla. Estas decoraciones se abandonaron hasta la llegada de discípulos de Guido di Savino, como Jan Floris, que se instaló en Plasencia (1550) y

luego en Talavera de la Reina (1562), o incluso Frans Andries, hijo de Guido, que sabemos se asentó en Sevilla desde 1561. Desde Talavera, Floris realizó azulejería para Felipe II para el Pardo, Segovia y el Alcázar de Madrid. En 1550 firmó el retablo de la iglesia de Garrovillas y probablemente un retablo para la iglesia de Santo Domingo (Plasencia) y se le atribuye el panel de San Nuflor (Museo Arqueológico Nacional). Juan Fernández le sucedió en los encargos del Escorial y sabemos que fue el autor del retablo de San Antonio Abad de la ermita de Nuestra Sra. Del Prado de Talavera (1570) y del retablo de la iglesia de Candeleda (Ávila) con la *Última Cena* como tema central, así como algunos frisos hoy conservados en el pórtico de la ermita de la Virgen del Prado de Talavera, entre los que destaca el panel de arcabuceros (c. 1580). Otro autor de esos momentos fue Hernando de Loaysa, el pintor más destacado de Talavera en los años finales del siglo XVI. Sabemos que trabajó en Valladolid realizando los frisos del palacio Nelli, en los que usó emblemas en medallones circulares como elementos decorativos, también en Plasencia y en el palacio portugués de Vila Viçosa, realizando las salas del gigante Goliath y de la Medusa (1603). Finalmente es conocida la actividad de Alonso de Figueroa desde 1601 (Coll, 2013).

De ese modo, en los años en que Portugal se incorporaba a la producción de los primeros retablos policromos, los principales focos de azulejería se centraban

en torno a la corte española, en especial en Talavera y Sevilla como pujante centro económico gracias a la apertura de las rutas con América, y de ahí irradió hacia Barcelona mientras Valencia vivía aletargada produciendo sólo azulejo seriado policromo para edificios emblemáticos como el Palau de la Generalitat, el Monasterio de San Miguel de los Reyes o el Colegio Seminario del Corpus Christi, siempre contando con azulejeros castellanos desplazados ex-profeso a Valencia con modelos de inspiración serliana, repetitivos y escasamente creativos, con “puntas de clavos”, “palmas” o “ferroneries” (Pérez Guillén, 1996; Coll Conesa, 2009: 154-155). A partir de esas bases se dio un renacimiento en Valencia a lo largo del siglo XVII (Pérez Guillén, 1991, 2006), desarrollándose una tradición policroma figurativa con zócalos con cartuchos que contienen simbología religiosa (Seminario de Segorbe, Iglesia del Carmen de Valencia), a veces imágenes de santos como en el caso del convento de San José y Santa Teresa donde vemos a los santos titulares encerrados en panoplias de bordes enrollados (Soler, 1989: 41; Coll Conesa, 2009: 197). Además han llegado hasta nosotros escasos paneles religiosos para exteriores, como el *Ecce Homo* de la alquería de Julià (Valencia) tratado con una policromía basada en cobalto y manganeso con algunos toques de cobre y antimonio (Pérez Guillén, 1989: 195), que ya anuncian el desarrollo del pictorialismo en azulejo que tomará fuerza en el siglo XVIII.

EL SIGLO DEL ESPLENDOR POLICROMO

A finales del siglo XVII ya existe una tradición consolidada, asentada en la ciudad de Valencia, capaz de acometer obras singulares y de calidad como el pavimento de la capilla de San Jerónimo del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia (Soler, 1989: 138-139), o los roleos de la capilla de la Comunión de la antigua parroquia de San Andrés, hoy de San Juan de La Cruz, o de la capilla de la Comunión de la parroquia de Montcada. Una obra muy singular, concluida en 1714, es el pavimento de los Cuatro Elementos del Palacio Ducal de Gandía, en la que se representan el Agua, el Aire, el Fuego y la Tierra, con elementos emblemáticos asociados, que cuando se construyó el Salón Dorado en el que se encuentra, fue concebido como un elemento más de la composición

de la sala combinando con la decoración parietal y del techo (Pérez Guillén, 1985; Soler, 1989: 152-153). Todas esas obras presentan un predominio del color azul de cobalto como rasgo más específico y que se abandonará hacia el segundo cuarto del siglo XVIII con el uso de colores más cálidos.

El siglo XVIII es el momento cumbre de la azulejería cuya producción radicaba en la ciudad de Valencia. Los propios paneles nos informan sobre fábricas de azulejos de la ciudad. En el caso de zócalo del refectorio del convento de Santo Domingo de Orihuela, leemos “Luis Domingo lo diseñaba en 1755”, “Luciano Calado lo pintaba”, “Vicente Navarro lo fabricaba en Valencia”. Existen a su vez crónicas eruditas que ha



Fig. 04. Museo Nacional de Cerámica "González Martí", fragmento de un pavimento con banquete central, Valencia, c. 1780, inv. CE1/00531 (foto ©MNCV)

recopilado Inocencio V. Pérez Guillén, como la que encontramos en el libro conmemorativo del quinto centenario de la conquista de Valencia de Pascual Esclapés (1738), donde hace constar la reedificación, en 1737, de la fábrica de azulejos de Manuel Alapont sita en la calle del Paradís, fábrica que sirvió muestras para la edificación del palacio Real de Madrid. En estos documentos algunos fabricantes son llamados "ladrilleros de obra de Manises", de donde derivará probablemente la popular denominación de *manisetas* con que se conocen los azulejos en Valencia.

Algunos años después (1762) el jesuita Tomás Serrano, en su Loa a San Vicente Ferrer, alude a "algunas fábricas establecidas en este siglo en la Ciudad" y por supuesto en primer lugar, por delante de las sederías, destaca las de azulejos. Indica que hay "cinco casas" intramuros que compiten entre sí, "... y esa competencia es la causa que origina el progreso". Menciona

que fabrican gran variedad de "muestras" (modelos) y que con ellas componen vistosas "alfombras" (pavimentos) (Fig. 04) y "tapices" (arrimaderos). Comenta que se hacen colores "nuevos y antes no vistos" como elogio a la creatividad de los azulejeros valencianos. Todavía en el mismo siglo, el viajero francés Gourmay, manifiesta tras su visita a la ciudad que conoció tres fábricas de azulejos (1778). Pero las referencias más concretas llegan de la obra *Valencia Antigua y Moderna* de Marcos Antonio de Orellana (1780), autor que indica expresamente que las fábricas de azulejos se asientan exclusivamente en la ciudad de Valencia y no en Manises, a pesar de la denominación *manisetas* o *manises* que los azulejos reciben en algún caso.

En 1793, Tomás Ricord menciona la existencia en la ciudad de Valencia de cuatro "obradores" en los que trabajan quarenta operarios llegando a producir más de 150.000 piezas (azulejos) al año, parte de las



Fig. 05- Museo Nacional de Cerámica "González Martí", escena de cocina, 1789, Fábrica de Faure y Disdier, inv. CE1/00525 (foto ©MNCV)

cuales se exportan "a Castilla y Andalucía". Buena prueba de ello son los azulejos valencianos que recubren el claustro del Hospital de San Juan de Dios en Granada y también sabemos, por datos documentales y por conjuntos que permanecen in situ, que las exportaciones de azulejos se realizaron además a Aragón, Cataluña, Baleares, Norte de Africa, Canarias y América. Las últimas noticias del siglo XVIII las transmite otro viajero francés, J. Fr. Bourgoing (1797), quien dice: "Les valenciens tiren assez bien partí de toutes les productions de leur sol. Ils ont une espèce de terre dans ils font ces carreaux de faïence colorée connus sous le nom d'azulejos et qu'on ne fabrique qu'à Valence" (Pérez Guillén, 1989: 20). Efectivamente, como recoge María Paz Soler (Soler, 1989: 201), el azulejo del siglo XVIII lo llenó todo: "pavimentos, zócalos, cocinas y frontales de escalera, via crucis, paneles conmemorativos en las calles, aleros en los balcones, frontales de altar, retablos de santos, dinteles y jambas en las puertas", aunque debemos decir que se realizaba en su mayoría para interiores excepto en el caso de los *via crucis*, los *misterios* y los *gozos de María*, los paneles de compromiso matrimonial, que mostraban parejas de novios con sus nombres, o los santos tutelares de la familia, de cofradías o de barrios, que se colocaban en las calles simulando a veces grandes composiciones de retablo como ocurría en el conocido panel de Játiva con sus hijos ilustres: los papas Calixto III y Alejandro VI y el pintor José de Ribera, pagado "a expensas del barrio" (Soler, 1989: 206). Los voladizos de sotabalcones se recubrían con azulejos para ser vistos por la cara inferior ya desde época medieval, mientras las contrahuellas de escalera, que cubren los frentes de los escalones, son una creación manierista y exhibían

desde azulejos seriados a rameados vegetales, a veces pequeñas escenas cinegéticas o marinas, paisajes, pero también escenas narrativas como procesiones de San Vicente Ferrer.

Con las fábricas colaboraban diversos artistas, muchos de ellos pintores que solían trabajar al fresco o sobre lienzo aunque los había especializados en la pintura del azulejo. En general, estos pintores eran llamados delineantes, autores del boceto o pintura que se trasladaba al azulejo mediante estarcidos. Cuando junto a la firma aparece el término pintor, se refiere al ceramista que conocía la técnica cerámica y aplicaba los colores de óxidos metálicos. De unos y otros conocemos los nombres de Manuel Alapont, Josep Benedito, Luís Domingo, Dionís Vidal, Francisco Ceballos, Francisco Diago, Valero Llorens, Vicente Miralles, Vicente Moya, Pere Navarro o Luciano Calado (Pérez Guillén, 2006: 73-82). Algunas obras se conservan todavía in situ, como las capillas de la iglesia de San Andrés (hoy San Juan de la Cruz), de la fábrica de la Corona de Vicente Navarro, el pavimento de la Fama y las cuatro partes del Mundo, del Colegio del Arte Mayor de la Seda, obra de Vicente Navarro de 1757 (Pérez Guillén, 2013: 130), la cocina de la Casa de los Miquel de Benicarló, obra probablemente realizada en la fábrica de Alejandro Faure (Pérez Guillén, 2010: 64), junto a la cocina Mansó del Museo Nacional de Artes Decorativas (Cabrera et al., 2013), la del Palacio de Exarch, conservada aún en ese edificio en Valencia o la cocina Dordà de la Fundación La Fontana (Gironés et al., 2016). Éstas representan una tipología muy típica de la producción valenciana del rococó y el neoclasicismo: cocinas de trampantojo (Fig. 05), concebidas como escenarios especulares a

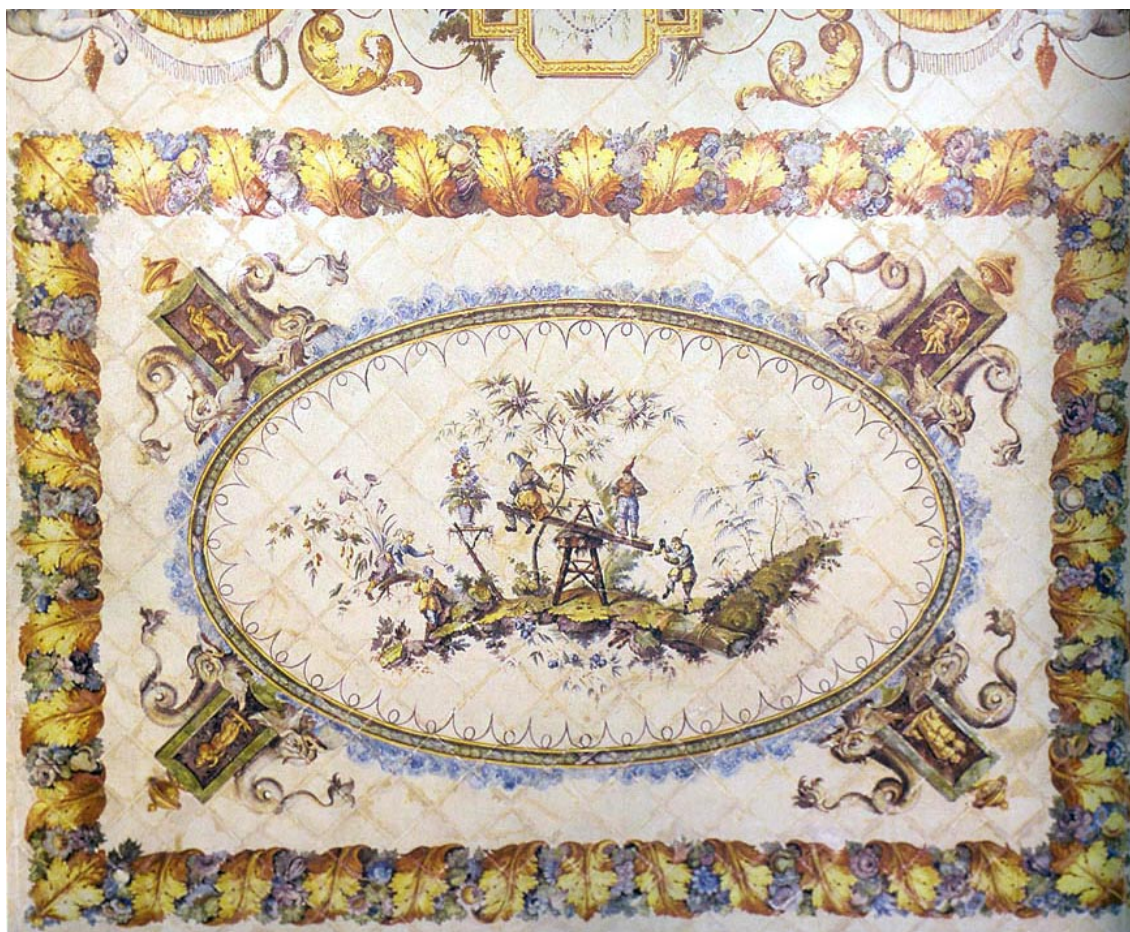


Fig. 06· Museo Nacional de Cerámica "González Martí", pavimento de Salvadora Disdier, Reales Fábricas de Valencia, 1808, inv. CE1/11655 (foto ©MNCV)

tamaño real, siempre policromas, en las que las escenas de elaboración de los alimentos conviven con sirvientes que traen la compra o sorbetes para festines, e incluso sirven turrone y chocolate. En algún caso, como en la escena conservada en el Museo Nacional de Cerámica, reproducen una vívida imagen de la vida cotidiana con los señores de la casa realizando actividades como la lectura (él) y el bordado (ella), los niños jugando y los sirvientes alrededor con sus tareas propias. Un caso excepcional lo constituye el Hospital de Sacerdotes Pobres de Valencia ya que presenta no sólo la azulejería seriada que cubre corredores y celdas, sino además varios paneles con alegorías: *Salus Infirmorum*, la Caridad y la Hospitalidad, exaltaciones marianas, el árbol genealógico o árbol de la Cofradía, y otro árbol que representa a la Junta de Cofrades del Hospital junto a la extraordinaria Capilla de San Luis Beltrán, repleta de los milagros del santo en su predicación a América, y la Iglesia del Milagro, con alegorías de la Virgen María (Pérez Guillén, 1994; Vizcaíno, 1998).

A finales de siglo, algunas de las fábricas de la ciudad de Valencia son impulsadas a ser reconocidas como reales fábricas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Así ocurrió con la fábrica de la calle de las Barcas, antes de Alejandro Faure, cuando fue adquirida por Marcos Antonio Disdier, que alcanzó ese reconocimiento junto a la fábrica de la calle Mosén Femades y la de la calle Ruzafa. De éstas salieron algunas piezas de singular importancia como el pavimento de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza, producido en las Reales Fábricas en 1808 y firmado por el pintor Juan Bru (Cebrián et al., 2010: 8) o un gran pavimento hoy conservado en el Museo Nacional de Cerámica que representa una alfombra pintada inspirada en las francesas de *Savonnerie* (Pérez Guillén, 2005: 116), pintado probablemente por Miguel Chisbert bajo diseño de Juan Bru Plancha (Fig. 06). La denominación permitía que se exhibiera en la fachada el escudo real, con la heráldica coronada de los antiguos reinos y el Toisón de Oro, de lo que tenemos alguna muestra tanto en el Museo Nacional

de Cerámica atribuido a la fábrica de Esteban Pérez (Pérez Guillén, 2005: 132-13), como en el Museo Nacional do Azulejo de Lisboa. Las obras de las Reales Fábricas nutrían un amplio mercado nacional, ya que se localizan además en Teruel (Pérez Guillén, 1992), Murcia (Jorge, 1961; Santiago, 2013), Alicante (Castells et al., 2013), o Mallorca (Cabot et al., 1990), pero se conocen también encargos para Cuba.

Por otra parte hay que considerar la producción de alta calidad, aunque comparativamente menos abundante, de la Fábrica de Loza de Alcora, fundada en 1727 por el Conde de Aranda. Producidos en su "quadra de baldosas" se conservan escasos pero significativos ejemplos, como el calvario del monasterio

del Desierto de las Palmas o los zócalos con emblemas de la pasión de la Iglesia de la Sangre, ambos en Castellón (Coll, 2009: 183). El tratamiento cromático de esta producción es completamente diferente al que podemos encontrar en las producciones valencianas. En las segundas, el color es plano, a veces reforzando bordes con otros colores o creando nuevos tonos por superposición cromática por pinceladas gruesas o en extensión. En el caso de Alcora, el dibujo es siempre excelente, de un gran academicismo, y el color se aplica a varios niveles con diferentes tratamientos: en el fondo como mancha mientras el relieve se trabaja con pinceladas finas y cuidadas, yuxtapuestas, de modo que ópticamente se consigue el deseado cromatismo, de manera muy efectista, por adición.

UNIVERSALIZACIÓN

En el siglo XIX las fábricas proliferaron en la ciudad de Valencia. La expansión urbanística, primero por fragmentación de las antiguas viviendas generando apartamentos y luego por urbanización de nuevas zonas, así como por la aparición de nuevas necesidades de acuerdo con las teorías higienistas, promovió el azulejo. Además de las ya mencionadas Reales Fábricas de Azulejos, existieron la Fábrica Royo, la de Esteban Pérez, de Fos, de Belén, de la calle Corona o de Sanchís, de Capuchinos, del Matadero, de Ramón Peris, de José Monserrat, de San Pio V, de Zaidia, de Miguel Torell, de la calle Murviedro, de Burguet, del Huerto de la Lana, del Llano del Remedio y La Ceramo en la pedanía de Benicalap. Esta expansión de la industria en el medio urbano generó un cierto conflicto por lo que el azulejo valenciano tuvo que deslocalizarse y asentarse en otras poblaciones de la región, proceso que finalmente culminaría con la creación de un *cluster* excepcional como es el actual foco industrial de Castellón (Feliu, 2005). Por citar sólo algunas de las pioneras, aparecieron la fábrica de José Gayá en Alicante, *La Primitiva* en Castellón, la fábrica de González Valls en Manises (Pérez Camps et al., 1987), la de Bautista Valldecabres en Quart de Poblet, o *La Valenciana* de Novella y Garcés en Onda (Estall, 1997), así como la

Fábrica del Pilar en la Font d'en Carrós (Pérez Guillén, 2006: 55-72).

Poseemos además mucha más información sobre los autores de las decoraciones como Juan Bru y Plancha, Pascual Bru, Vicente Camarlench, Joaquín Ceballos, Antonio Cañete, Miguel Chisbert, Manuel Garcés, Valentín Garcés, Thomas Hill, Enrique Marzo, Carlos Mateu, Antonio Bergón y Francisco Tos (Pérez Guillén, 2006: 73 a 82; González Teruel, 2017). Josep Sanchís y Cambra que dirigió en la fábrica Royo, fue un pintor destacado del que poseemos un San Lorenzo conservado pro el Ayuntamiento de Carcaixent (Guerola, 2002: 130-131) Onofre Pedrón tuvo su propia fábrica y Ramón Peris y Ramón Sanchís, y Vicente Sanchís, fueron propietarios y dirigieron la antigua Real Fábrica de Azulejos (Pérez Guillén, 2006: 73-82). En la segunda mitad de siglo encontramos a otros autores como Manuel Lluch, Benito Martínez Pertegaz o Rafael Monleón, aunque destaca entre los pintores Francisco Dasí Ortega (1834-1892) como uno de los principales innovadores en cromatismo y calidad pictórica, cuyas obras se acercan a la pintura de caballete contemporánea, con suaves carnaciones, amplia variedad cromática y un inmejorable rigor de trazo.² Dasí fue autor de numerosos

2. La calidad pictórica y la biografía de Francisco Dasí ha sido analizada extensamente por Mercedes González Teruel y Javier Jordá (2017).



Fig. 07. Valencia, Farmacia San Antonio de Valencia, techo, obra de Francisco Dasí y José Ros, 1888 (foto de Jaume Coll)

pavimentos florales, retablos religiosos y elementos de variada tipología, desde jambas de puertas, placas o frisos con temas de carácter mitológico, costumbrista o meramente ornamental. Una de sus obras más interesantes, realizada con el arquitecto Lucas García y el ebanista José Ros, fue el artesanado de la farmacia de San Antonio de Valencia, obra de 1888³ (Fig. 07).

El azulejo se expandió no sólo para cubrir los interiores de las viviendas, en especial en los zaguanes, zócalos de las entradas, cocinas y comedores; se adaptó a frisos y empezó a utilizarse tímidamente para resaltar elementos arquitectónicos de la arquitectura vernácula, como las jambas de las puertas. Un magnífico ejemplo de esta amplia utilización es

conocido para el caso de la Casa de los Huerta en Manises (Pérez Camps, 2001), descendientes de Ramón Huerta a su vez propietario de una fábrica de cerámica. La ornamentación, fechada en 1884, resume el uso del azulejo tradicional, desde la utilización de paneles devocionales onomásticos hasta azulejos decorativos en la cocina, paneles históricos de asuntos eruditos para los interiores de la casa, otras escenas populares o las coloristas jambas con imágenes exóticas y vegetación. En las casas nobles siguieron instalándose grandes pavimentos ahora sí ya utilizando gamas cromáticas comedidas basadas en las grisallas de azul, como vemos en el pavimento de la casa de los Saavedra en Valencia que representa escenas del Quijote (Pérez Guillén, 2001), el pavimento de Diana y Apolo conservado en el Museo del Azulejo de Onda, o la escena central con la representación de Cibeles del Museo Nacional de Cerámica. Sin embargo también es característico de la época el desarrollo de grandes composiciones pavimentales monocromas en otros colores, como el verde, que vemos en pavimentos instalados en el Palacio de Dos Aguas en 1867 o en el llamado pavimento de la Casa de las Coronas, palacio de los condes de Cervelló, realizado probablemente hacia 1849 (Coll Conesa, 2013: 162). Sin embargo los pavimentos monocromos van quedando relegados y se producen grandes composiciones pavimentales policromas en las que influyeron autores como Francisco Dasí, trabajando en varias fábricas como la de Llano y White, Novella, Monleón o Gastaldo. De éste autor se conserva un ejemplo de gran calidad en el Museo de Cerámica de Manises, varios fragmentos en el Museo Nacional de Cerámica y algunos todavía "in situ" en casonas de Valencia.⁴ Un último caso emblemático de la utilización de la azulejería en construcciones de carácter público fue el edificio de la Beneficencia de Valencia, construido en la calle Corona, obra de Joaquín M^o Belda Ibáñez (1839-1912) de 1876-77, ya que cubría sus patios con zócalos de azulejería policroma realizada ex profeso con los emblemas de la casa, completada con piezas seriadas decorativas. Desgraciadamente, la restauración realizada en 1995 privó al edificio de su azulejería original.

3. La noticia se publicó en el diario Las Provincias del 23 de diciembre de 1888. Agradecemos la información a Elvira Mas Zurita. Interesa destacar que el ebanista José Ros sería uno de los fundadores de la fábrica La Ceramo en 1889 desde la que recuperaría y desarrollaría la técnica del reflejo metálico local, que utilizó extensamente para aplicación arquitectónica.

4. Dados a conocer sin explicar su procedencia en M. Paz Soler Ferrer (2009: 203-205). Últimamente hemos identificado este pavimento en el palacio Exarch y comprobado por las marcas dorsales, ya que es azulejo modelado por presión desde polvo y posee entre las costillas la marca en relieve, que los azulejos fueron fabricados en la fábrica de San Pio V.

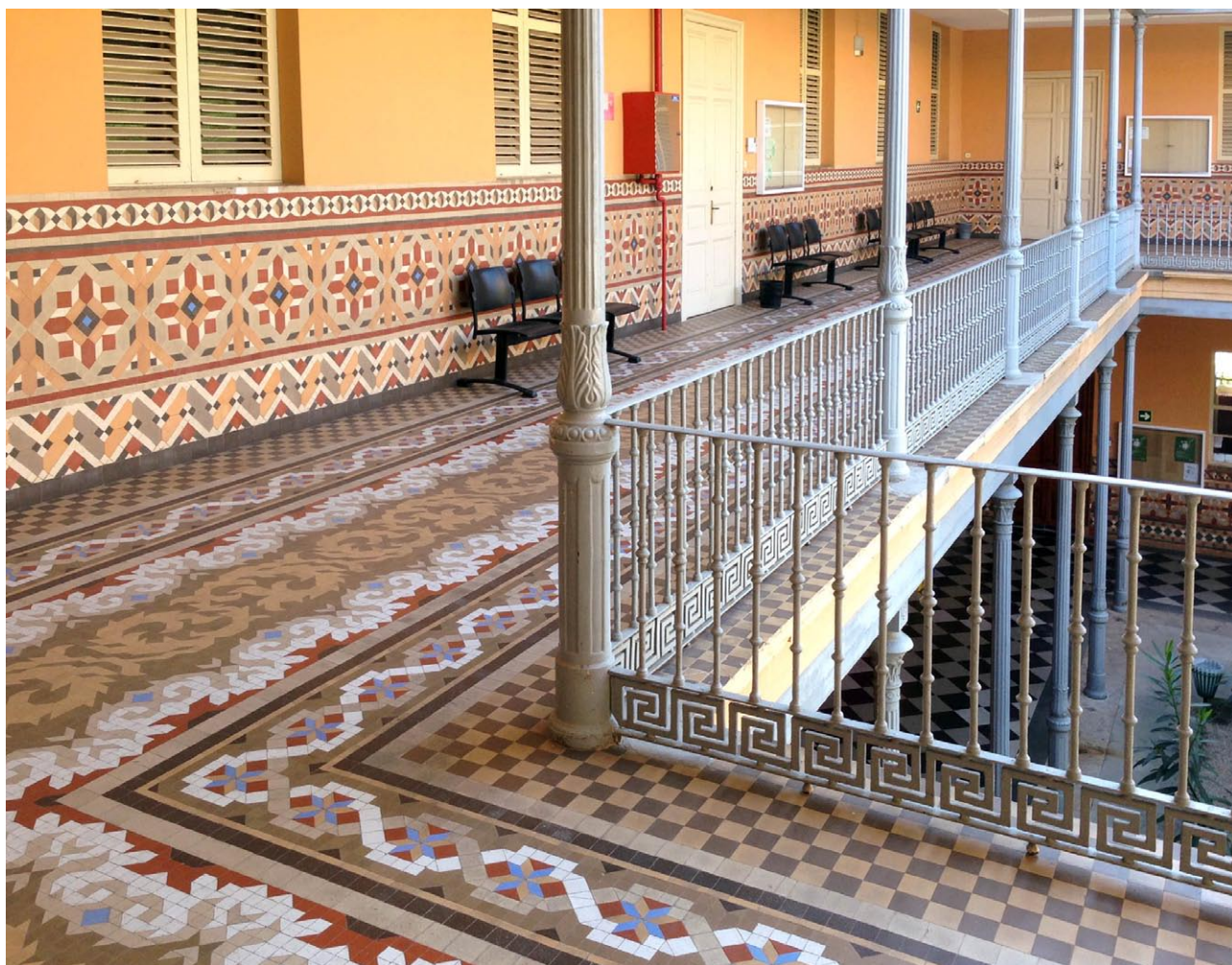


Fig. 08. Valencia, Asilo de San Juan Bautista, mosaico Nolla en suelo y muros, 1873 (foto de Xavier Laumain)

Pero no sólo fue objeto de interés el azulejo tradicional. El inicio de la producción de nuevos materiales como el mosaico cerámico, impulsó la fundación de la fábrica de Mosaico Nolla por el industrial Miguel Nolla y Bruixet (o Bruget) (1815-1879) y su socio Luis Sagrera desde 1860 (Reig et al., 2010; Coll et al., 2016). Nolla fabricó un mosaico de gres blanco, de baja porosidad y elevada sinterización, conformado desde polvo por vía semiseca y cocido en hornos botella a unos 1200 °C con carbón. Su modulación era inglesa, denotando el origen de la tecnología ya que se inspiró en los desarrollos industriales de Minton y Maw. Introdujo no sólo azulejo monocolor sino incrustado o encáustico, con masas de varios colores en la misma pieza. El mosaico no sólo servía para suelos, zócalos o apliques decorativos para fachadas sino que se usó para la realización de mosaicos figurativos parietales, como el que presenta el gran retrato de Miguel Nolla que preside la fachada del edificio de protocolo de la fábrica,

a su vez vivienda del fundador. Algunos edificios de Valencia conservan íntegramente los mosaicos de la primera etapa de Miguel Nolla, como el Asilo de San Juan Bautista construido en 1874 por el arquitecto Sebastián Monleón (Fig. 08). No deja de ser curioso este caso ya que Sebastián Monleón era propietario de la fábrica de azulejos de San Pio V desde 1858 y eligió para el asilo un material de altas prestaciones, seguramente más funcional aunque menos expresivo cromáticamente que el que él mismo fabricaba. Pocos años después inversores constructores fundaron *La Alcudiana* para producir también gres, bajo la dirección y luego también propiedad del ingeniero Miguel Piñón (Reig, 2009; 2016).

Menos estudiada está la utilización de relieves de barro cocido en la arquitectura de Valencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. El Palacio de Dos Aguas, renovado entre 1863 y 1867, incorporó para la ornamentación del patio notables elementos



Fig. 09. Valencia, fachada de los almacenes La Isla de Cuba, azulejos de reflejo metálico y azul, 1895 (foto de Jaume Coll)

figurativos en relieve de barro cocido trabajados en estilo neoclásico representando temas mitológicos, musas y alegorías a los intereses del marqués, todo ello obra de maestros italianos que se afincaron en Valencia (José Nicoli y Cayetano Francini) que trabajaron en algún momento en la fábrica de Sebastián Monleón. El último desarrollo de la producción de terracota de aplicación arquitectónica y carácter neoclásico se debe a *La Ceramo* y en concreto al escultor y co-propietario de la misma Francisco Pallás y Puig, autor de los frisos mitológicos de la fachada de la llamada Casa de Hierro (1901) obra del arquitecto José Juan Camaña Laymon.

En la arquitectura finisecular y durante el primer tercio del siglo XX la azulejería y los elementos cerámicos se convierten en protagonistas de la arquitectura. En ello fue de singular importancia la producción de fábricas como *La Ceramo*, que realizó obra para numerosos edificios, como, en un primer momento los almacenes La Isla de Cuba (1895) y la Casa Sánchez de León (1896). Ambos fueron trazados por el maestro Lucas García Cardona, uno de los impulsores de la aplicación cerámica en arquitectura del eclecticismo. En el primer edificio comparte la azulejería con ménades danzantes que se trazan en grisalla de cobalto y fondos geométricos de reflejo metálico (Fig. 09) que combinan con numerosos elementos en relieve (pilastras, molduras, placas con grifos) en los que el reflejo metálico es el protagonista. En el segundo la decoración es más simple y se utiliza el azulejo en frisos, con elementos de carácter clásico como palmetas o azulejos con relieve en voladizos. *La Ceramo* participó en la decoración de otros edificios como en los relieves de guirnalda de naranjas, escudos, flores, etc. realizados para

la Estación del Norte (1906-1917), o los pináculos, coronas y guirnalda del mercado de Colón (1914-1917) y del Mercado Central, los relieves de la Finca Roja, las tejas del Ayuntamiento, en apliques la Casa de Miguel Gil (Paseo Ruzafa 12 y 14), en el Palauet d'Aiora.

Fuera de Valencia en el Seminario Comillas (Comillas, Santander) y en el Parque de la Ciudadela de Barcelona en el llamado *Castell dels Tres Dragons* por encargo del arquitecto Domènech i Montaner. Esta fábrica no fue la única suministradora, ya que encontramos otras como la de Francisco Monera Gil (1848-1932) junto con Francisco Valldecabres, al menos desde 1893, que funcionó bajo la firma "Monera y Compañía". Un proyecto emblemático concebido como monumento desde sus orígenes fue la Estación del Norte de Valencia (1906-17), del arquitecto Demetrio Ribes (1875-1921). En él, los elementos de relieve de la fachada combinan con la azulejería de la cafetería realizada por la fábrica La Valencia Industrial, a la sazón dirigida por Gregorio Muñoz Dueñas quien firma la mayor parte de los paneles con escenas regionalistas de carácter folclórico llenas de color que exaltan la naturaleza y los paisajes de las tierras valencianas (Fig. 10). El Mercado de Colón (1914-1916), del arquitecto Francisco Mora Berenguer, destacó por sus aplicaciones cerámicas, por el trencadís, por el uso de elementos de reflejo metálico o policromos en relieve y por el mosaico, ya que Mora Berenguer defendía la necesidad de la colaboración de las artes en arquitectura. Las fábricas valencianas surtieron numerosos elementos cerámicos en relieve y azulejería para otros muchos edificios, como la vivienda privada conocida como la Casa de



Fig. 10: Valencia, cafetería de la Estación del Norte de Valencia, obra de Gregorio Muñoz Dueñas, 1917 (foto de Jaume Coll)

las Naranjas, o instalaciones públicas como el Palacio de la Exposición construido para la Feria de Valencia, el Edificio del Ayuntamiento o el Mercado Central. La azulejería tuvo un último episodio de esplendor al ser utilizada en interiores y fachadas de las casa de verano o de huerta, recubriendo la arquitectura de color, dejando barrios emblemáticos en ese sentido como el

de El Cabanyal-Canyamelar en Valencia, pero también en La Habana o Montevideo. Este cromatismo de fachada se extendió hasta momentos muy recientes y dejó testimonios de gran calidad estética en el edificio Gil (1931-32), almacén textil diseñado por Joaquín Rieta Síster (1897-1982), con azulejos diseñados por la ceramista Dionisia Masdeu Agraz en 1932.

CONCLUSIÓN

Se debe destacar esta voluntad histórica del uso del azulejo en la región valenciana coincidiendo con Portugal en ese aspecto. Destaca su producción para edificios emblemáticos religiosos, públicos y privados y el uso de la policromía desde el periodo manierista del que sólo se alejará durante el romanticismo. La policromía retomará la arquitectura en el siglo XIX y se

extenderá cada vez más hacia las clases populares. Finalmente, con la entrada del eclecticismo y modernismo la arquitectura no sólo se nutrirá de azulejos ya que recurrirá a elementos de carácter escultórico y a la recuperación de técnicas históricas, como el reflejo metálico, que darán unas señas de identidad propia a las creaciones valencianas.

REFERENCIAS

- BON, Philippe – “Aux marches du pouvoir: les sols armoriés de Jean de France, duc de Berry (1384-1416)”. *Images du pouvoir, pavements de faïence en France du XIIIe au XVIIe siècle*. Bourg en-Bresse: 2000, pp. 56–64.
- — *Les premiers “Bleus” de France, les carreaux de faïence au décor fabriqué pour le duc de Berry, 1384*. [Mehun-sur-Yèvre]: Groupe historique et archéologique de la région de Mehun-sur-Yèvre, 1992.
- CABOT, Joan. MULET, Bartomeu – *Rajoles policromes a Mallorca*. Palma de Mallorca, 1990.
- CABRERA, Ana. RODRÍGUEZ, Isabel M.. VILLAR, Cristina – *La cocina valenciana del Museo Nacional de Artes Decorativas. Una relectura a través de la tecnología de la Realidad Aumentada*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- CASTELLS, Rosa M.. LLOPIS, Teresa – *El Pavimento de las Tres Gracias*. Colección Beltrán Ausó. Alicante: MARQ, catálogo de los fondos n.º 9, 2013.
- CEBRIAN, J. Luis. NAVARRO, Beatriu – “El pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza”. *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 106 (2010), 7–21.
- COLL CONESA, Jaume – “La cerámica y las relaciones históricas y estéticas entre España y Portugal [siglos XIV al XIX]”. *Política Científica*, 34 (1992), 17–21.
- — “La azulejería del castell d’Alaquàs”. *ICARO Patrimonio Monumental*, 2 (2008), 309–318.
- — “Tiles in Europe: form the middle ages until the age of Enlightenment”. *The Splendour of Cities. The Route of the Tile*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, pp. 59-81.
- COLL, Jaume. PORCAR, José Luis – “El mosaico Nolla: tecnología, producto y utilización”. LAUMAIN, Xavier y LÓPEZ, Ángela (ed.) – *El Mosaico Nolla y la renovación de la cerámica industrial arquitectónica en Valencia*, Valencia: CIDCeN, 2016, pp. 13–62.
- ESTALL I POLES, Vicente – *La industria cerámica en Onda. Las fábricas, 1778-1997*. Monografías del Museo del Azulejo de Onda, 1, Onda: Ajuntament d’Onda, 1997.
- FELIU FRANCH, Joan – *Dinero color azul cobalto: el negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX*. Castelló de la Plana: Diputació de Castelló, Universitat Jaume I, 2005.
- GIRONÉS, Ignasi. GUEROLA, Vicent – *La azulejería valenciana de los siglos XVII, XVIII y XIX en la colección de la Fundación La Fontana*. Valencia: Fundación La Fontana, 2016.
- GISBERT, Josep. A. BURGUERA, Vicent. BOLUFER, Joaquim – *La cerámica de Daniya -Dénia-. Alfares y ajuares domésticos de los siglos XII-XIII*. Valencia: Ministerio de Cultura, Museu Arqueològic de la Ciutat de Dènia, 1992.
- GONZÁLEZ TERUEL, Mercedes – “Consideracions sobre la signatura dels pintors de taulells valencians dels segles XVII-XIX”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 115 (2017), 32–43.
- GONZÁLEZ TERUEL, Mercedes; JORDÁ, Javier – *El retrat pintat. Imatge i pintura ceràmica*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 2017.
- GUEROLA I BLAY, Vicent – *La Pintura Ceràmica a Carcaixent. Estudi, Classificació i Catàleg Raonat. Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. València: Vicerektorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M.I. Ajuntament de Carcaixent, 2002.
- JORGE ARAGONESES, Manuel – “Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia”. *Murgetana*, XVII (1961), 29–45.
- JUGIE, Sophie – “Les carreaux de faïence de Philippe le Hardi duc de Bourgogne”. *Images du pouvoir, pavements de faïence en France du XIIIe au XVIIe siècle*. Bourg en-Bresse: 2000, pp. 65–72.
- NORTON, Christopher – “Carreaux de pavement du Moyen Age et de la Renaissance. Collections du Musée Carnavalet”. *Catalogues d’Art et d’Histoire du Musée Carnavalet*, 7 (1992).
- — “De l’Aquitaine à l’Artois: carreaux stannifères et carreaux plombifères des XIIIe et XIVe siècles en France”. *Images du pouvoir, pavements de faïence en France du XIIIe au XVIIe siècle*. Bourg en-Bresse: 2000, pp. 34–48.
- PÉREZ CAMPS, Josep – *Los azulejos de la Casa de los Huerta*. Valencia: Diputación Provincial, 2001.
- PÉREZ CAMPS, Josep. REQUENA, Rafael – *Taulells de Manises, 1900-1936*. Manises: Ajuntament de Manises, Museu de Ceràmica, 1987.
- PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente – *L’enigma dels Quatre Elements al palau Borja de Gandía*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 1985.
- — “Fuentes emblemáticas e iconográficas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia”. *I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel, 1994, pp. 333–406.
- — *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, rococó y academicismo clasicista*. Valencia: Ins. Valenciana d’Estudis i Investigació Alfons el Magnànim. Diputació de València, 1991.
- — “Unos paneles de la Reale Fábrica de Azulejos de Valencia en la capilla de Vicente Gascó en la catedral de Teruel”. *Ars Longa*, 3 (1992), 113–124.
- — *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (ss. XVI-XVIII)*. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- — “Las azulejerías Biedermeier de la casa de los Miquel-Saavedra de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, 82 (2001): 67–77.
- — “Pavimento Disdier” y “Escudo de Espanha”. COLL, Jaume (coord.) – *Azulejaria valenciana: Século XIII au Século XX: cores para a arquitectura*. Lisboa: Instituto Português do Património, 2005.
- — *Diana y Apolo. El pavimento de la Paz y el Buen Gobierno*. Onda: Museo del Azulejo, Museu del Taulell Manolo Safont, 2002.
- — *Pintura cerámica religiosa. Paneles de azulejos y placas. fondos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.
- — *Azulejos de Benicarló. La Casa de los Miquel y otras arquitecturas*. Castellón: Institut de Promoció Ceràmica, 2010.
- — *La Casa del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia y su reino*. València: Ajuntament de Valencia, 2013.

REIG FERRER Ana María – “El maestro de obra Manuel Piñón y su Manual de cerámica”. *Archivo de arte valenciano*, 90 (2009), 183–197.

— — “La fábrica de “Mosaico Nolla” y su influencia en otras empresas valencianas. Los catálogos comerciales y su puesta en valor”. X. LAUMAIN, Xavier y LÓPEZ, A. (ed.) – *El Mosaico Nolla y la renovación de la cerámica industrial arquitectónica en Valencia*. Valencia: CIDCeN, 2016, pp. 135–167.

REIG FERRER Ana María. ESPÍ REIG Adrià – “La aplicación del diseño a la industria del mosaico valenciano del siglo XIX: Nolla y Piñón”. *Archivo de arte valenciano*, 91 (2010), 201–216.

RIBERA, Albert (coord.) – *50 años de viaje arqueológico en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.

SANTIAGO, Victoria – “Un gran pavimento de azulejería del siglo XIX conservado en el Museo Arqueológico de Murcia, ejemplo de salvaguardia y traslado”. *Actas Qualicer*, 2013. Available at

<http://qualicer.org/recopilatorio/ponencias/pdf/9622030s.pdf> (28.09.2013).

SOLER, María Paz – *Historia de la Cerámica Valenciana*, tomo III. Valencia: Vicent García Editores, 1989.

SOLER FERRER, M^a Paz – “Dos importantes pavimentos de Francisco Dasí”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 100 (2009), 203–205.

THIRIOT, Jacques – “Les ateliers”. *Le vert et le brun. De Kairouan a Avignon, ceramiques du Xe au XVe siècle*, Marseille: Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1995, pp. 19-40.

VIZCAÍNO MARTÍ, M^a Eugenia – *Azulejería Barroca en Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 1998.

ZOZAYA, Juan – “Azulejos islámicos en Oriente y Occidente”. *La Ruta de la Cerámica*. Castellón: ASCER y ALICER, 2000, pp. 38-42.