

LA ACADEMIA Y LA INDUSTRIA. FERRER MINYANA. PINTOR Y CERAMISTA

DR. JOAN FELIU FRANCH
Universitat Jaume I

The valencian ceramic is an example of the evolution of the industrial art in the XVIII-XIX century. The following paper gives an outline of the Ferrer Minyana live, Real Academia de Bellas Artes of Valence academic.

The ceramic is an everyday economic subsistence activity for academics. We try to show the artists commercial dynamics from the moment of their insertion in the Valence village. For our purposes we observe their interest in the daily exchange and their progressive integration in the local production, above all in the ceramic activity. The circumstances surrounding the ceramic were particularly suitable for examining the complex framework of situations through which the intricate intellectual personality of Ferrer Minyana.

Las relaciones de los estudiantes de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia con empresas que posibilitaran unos ingresos extra mientras duraba su formación están más que probadas. La industria de la seda fue uno de los recursos más utilizados por los pintores, especialmente los inscritos al género de flores y adornos para tejidos, pero también la industria cerámica proporcionó no pocas oportunidades a aquéllos que se labraban un futuro profesional, al tiempo que estudiaban.

Además, es mucha la relación existente entre los diseños de la seda y los cerámicos, más aún si consideramos la posibilidad de que muchos pintores combinaran los trabajos para una y otra industria. La utilización de diseños textiles para la decoración cerámica ha sido, y es hoy en día, habitual, especialmente una vez iniciada la mecanización y la seriación de los modelos desde el siglo XVIII.

En el caso de la cerámica española, fue Valencia y su área de influencia la zona industrial que más claramente se aprovechó de las fuentes textiles para la realización de azulejos. El motivo es muy simple, la repetición de dibujos en el diseño de la estampación, con un sistema de enlaces sencillo, era aplicable con comodidad a los requerimientos de igualdad entre piezas que pedía la creciente demanda azulejera. A esto hay que añadir que Valencia contaba con una industria sedera organizada desde su Colegio Mayor, que constituía la actividad

económica más importante del momento, verdadero cauce de incorporación de las últimas tendencias decorativas en la península a través de los modelos importados desde Marsella, y como hemos dicho, fuente de trabajo de numerosos estudiantes de pintura y dibujo de la Academia de Bellas Artes de Valencia, que aumentaban la asignación de su pensión con encargos repartidos entre la estampación de sedas y la realización de diseños para cerámica. Además de Marsella, la azulejería española se inspiró en la industria textil de Lyon, otra fuente de conocimiento para la Sala de Pinturas y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, creada en 1784 bajo la dirección de Benito Espinós.

La vinculación entre la seda y la cerámica fue tal que sólo la recuperación económica a partir del fin de la peste de Marsella (principal productor de seda) en 1721, permitió el inicio de la renovación estilística de la cerámica dentro de un marco de expansión comercial, sobretodo textil. Es necesario incidir en que el espectacular desarrollo comercial de la cerámica, acaecido entre 1720 y 1740, estuvo estrechamente ligado al cambio ornamental de la estampación textil, posibilitando incluso el establecimiento de artistas extranjeros, principalmente genoveses y franceses, en tierras valencianas. La edad de oro de la cerámica valenciana se inició a partir de 1730, década en que se creó un repertorio ornamental propio que se correspondía con la proliferación de las formas

netamente barrocas, llenas de originalidad y de gran calidad. Resultó característico el enriquecimiento de la policromía con tonos morados, verdes y azules turquesa; así como el incipiente naturalismo barroco frente a la esquematización precedente, la incorporación de elementos ornamentales cultos y el auge de los motivos de ramos florales, todo ello motivado entre otros factores por la progresiva influencia de la decoración textil.

El despegue barroco de la azulejería valenciana llegó a su máximo esplendor con la pronta incorporación de los diseños textiles rococó, cuya fuerza cromática y originalidad vanguardista permitió la exportación de la cerámica seriada a zonas tradicionalmente productoras como Holanda o Portugal. Fue un período regido por la irrupción de la rocalla, especialmente a partir de 1760, aunque los repertorios ornamentales fueran muy anteriores¹.

Desde la década de 1780 se comenzó a manifestar un cambio estético evidente en las producciones cerámicas, marcado por la desaparición de la rocalla en la moda textil, lo que permitió la llegada de formas más pausadas y de composiciones más acordes con la seriación y la igualación de los diseños por piezas, de manera que la mecanización de la fabricación cerámica fuera posible. Se trató de una ornamentación de meandros y acantos, pero sobretodo de una atemperación de la asimetría que distinguía de los períodos precedentes al gusto academicista. Los motivos más comunes de la cerámica arquitectónica fueron los zarcillos de acanto derivados de los diseños más neoclásicos y próximos al arte vinculado a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; aparecieron meandros, especialmente los rectilíneos, acompañados normalmente de zarcillos de acanto derivados de los dibujos de la Sala de Flores y Ornatos de la Academia y de la colección Lafora de la Real fábrica de Cerámica del Conde de Aranda de Alcora; los acantos con hojas dispuestas en una alineación en meandro curvo o formando tirabuzones, también derivados, entre otros, de los dibujos de Benito Espinós (1748-1818) en el concurso de pensionados por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, luego copiados por Josep Rosell y Juan Llácer en la década de 1830²; las laureas, combinadas con los diseños anteriores y ordenadas geométricamente en forma de manojos abrazados por cintas cruzadas, popularizadas a partir de repertorios como el de Pergolesi o el de Pierre Lavallo en 1795; las hojas de vid, realizadas con gran realismo, incluyendo pedúnculos y

zarcillos, recordando los papeles pintados de J.B. Reveillon, de origen parisino, difundidos desde la década de 1780, así como los diseños de los azulejos ingleses popularizados entre 1750 y 1755, o las estampaciones textiles de inspiración otomana del siglo XVI, los bordados Sekyros, los Jannina, damascos italianos, etc³; los tallos lineales con proliferación de hojas en espiga; listeles quebrados; clavellinas derivadas de los modelos textiles de hojas de parra; etc.

El ejemplo más claro de la influencia textil lo constituyeron los azulejos estarcidos con combinación de acantos, bandas y guirnaldas, y especialmente las flores a "l'indienne", comunes entre los repertorios ornamentales europeos desde el siglo XVII. La seda francesa, holandesa e inglesa recurrió a estos modelos desde 1648, año de la fundación de la manufactura sedera de Marsella. Del soporte textil pasó al papel pintado de revestimiento, ya con composiciones asimétricas rococós. Desde que en 1759 Madame Pompadour consiguió que se suprimiera la prohibición de importar seda a Francia, los repertorios de flores indianas y turcas fueron aumentando progresivamente hasta su máxima difusión en los años finales del siglo XVIII. Puesto que Valencia se inspiró

1 El repertorio ornamental de Watteau y Boucher se editó en 1727, el de Watteau y G. Huquier en 1730, los dibujos de Jacques de Jalone y Jean Baptiste Guelard en 1733, las series ornamentales de G. Huquier y P. V. Aveline en 1735, y los bocetos de Jean Mondon el Joven en 1736. Ya en la década de 1740 se publicaron los repertorios ornamentales de P. E. Babel (1740), F. de Cuvilliers y C. A. Lespilliez (1740), A. Peyrotte y G. Huquier (entre 1740 y 1750), Boucher y Conchin el Joven (1745), los dibujos de J. S. Klauber y G. B. Göz (sobre 1745), o los de G. P. Rugendas el Joven, C. Füer, J. G. Haid, y J. A. Stockmann (antes de 1750). Mientras, en Valencia, excepto dibujos aislados, hay que esperar a los audaces dibujos para orfebrería de R. Llansol (1760), C. Pino (1762), J. López (1762), M. Joan (1762), J. B. Viñeta (1763), M. Andrés (1763), A. Romero (1764) o P. Balero (1771), o a las excepcionales obras de Ignacio Vergara, Hipólito Rovira y Luis Domingo, coincidentes en el proyecto de construcción del palacio del Marqués de Dos Aguas planteado ya en 1740. En BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Labor, Barcelona, s.d.

2 *Ibidem*.

3 Estos diseños estuvieron muy difundidos entre las manufacturas textiles valencianas, e incluso fueron conocidos a través de la decoración tradicional manirera dieciochesca o los esgrafiados barrocos, como los de la iglesia parroquial de Alginet (Valencia). En PÉREZ GUILLÉN, I. V. *Cerámica Arquitectónica Valenciana. Los azulejos de serie (s. XVI-XVIII)*. 2 tomos, Diputación de Castellón y Consell Valencià de Cultura, Oliva, 1996.

mayoritariamente en los diseños franceses, fue a partir de la liberalización del mercado francés cuando se conocieron masivamente estos modelos⁴. Mención especial merecen los diseños tomados de las alfombras, en especial las inglesas de estilo victoriano y las españolas de estilo Carlos IV, dispuestas con dos ejes de simetría, algo muy característico de los azulejos de cuarto ornato, dando lugar a una extensa producción de coronas de flores divididas en cuatro azulejos.

Como vemos, la relación entre la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la industria de la seda era común, mientras que a su vez, los diseñadores de cerámica reconvertían motivos decorativos no cerámicos provenientes sobretodo de los catálogos textiles y del papel pintado, simplificándolos y simetrizándolos para que fuesen adaptables a un proceso de seriado mecánico.

No tan conocida es la vinculación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos directamente con la fabricación cerámica, no obstante, la figura de Ferrer Minyana prueba una situación paralela a la de la seda.

La creación, en 1727, de la Fábrica de Cerámica de Alcora por don Buenaventura Pedro de Alcántara Jiménez de Urrea y Abarca de Bolea, Conde de Aranda, supuso la llegada de pensiones en Sèvres, París o Valencia de sus mejores técnicos y pintores, así como la contratación de los más destacados ceramistas especializados de toda Europa, en busca de la ansiada porcelana. La fábrica de Cerámica de Alcora comenzó su producción con una plantilla de 106 operarios especializados, y si bien, la mayoría de los directores de los departamentos eran de los alrededores, como los ceramistas Miguel Soliva y Cristóbal Mascarós, el escultor José Ochando y los pintores Jacinto y José Causada, Cristóbal Cros, Vicente Serranía, Julián López y Vicente Ferrer; el IX Conde de Aranda confió la dirección de la fábrica a personal experimentado, especialmente de Sèvres y Moustiers, como lo fueron Eduardo Roux, Juan Berain y José Olerys⁵. La aparición de estos artistas extranjeros resultó una novedad en la historia de la cerámica española, basada hasta entonces en gran parte en la espontaneidad de los talleres y en la formación empírica y popular de los alfareros.

Fallecido en 1749 el Conde Buenaventura, heredó la manufactura su hijo don Pedro Pablo, que compaginó su afición a la cerámica con sus múltiples quehaceres como embajador de Fernando VI en Portugal y Polonia, embajador de Carlos III en Francia, y se-

cretario de Estado de Carlos IV. El X Conde de Aranda intentó renovar la desigual marcha de la manufactura buscando producir porcelana chinesca con arcilla alcorina. Este empeño llevó al Conde de Aranda a desembolsar grandes cantidades de dinero y a descuidar la producción de loza.

En esta segunda etapa de la Fábrica de Cerámica de Alcora, los operarios especializados nacidos en Alcora o alrededores aumentaron, dada la progresiva experiencia que la manufactura producía entre las gentes del lugar. Pintores ya consolidados en la Fábrica como Ochando, Cristóbal Cros, Cristóbal Gasch o Francisco Grangel, continuaron pintando en Alcora; aunque se siguió dejando la dirección en manos de técnicos principalmente franceses como Francisco Haly, Francisco Martín, Pierre Cloostermans o del sajón J. Christian Kniffer.

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

Junto con las pensiones a estos artistas, hay que considerar la frecuente ansia de los pensionados por establecerse por su cuenta, lo que les instigaba a participar, aún siendo estudiantes, en el desarrollo de otras empresas. La huida de operarios de Alcora para desarrollar sus propios deseos empresariales fue relativamente común, al igual que en las manufacturas europeas. Debemos entender que la vida profesional en la fábrica no era sencilla y, a pesar de las mejoras introducidas por el X Conde de Aranda, las jornadas laborales eran muy largas, sujetas a un férreo control, poco remuneradas, etc., hechos que contribuían a que muchos operarios especializados se aventuraran a la

4 Se conserva un excelente repertorio ornamental en el zócalo de la iglesia de Los Santos Juanes de Meliana (Valencia), fabricados en 1792, y en el zócalo de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Bartolomé de Godella (Valencia), así como en los azulejos del Hospital General de Valencia, actualmente en la colección Zenón de Valencia. En PÉREZ GUILLÉN, *Op. Cit.*

5 Vid las monografías: ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, CONDE DE CASAL, *Historia de la cerámica de Alcora. Estudio crítico de la fábrica. Recetas originales de sus más afamados artífices. Antiguos reglamentos de la misma*. Imp. Fortanet, Madrid, 1919. SÁNCHEZ ADELL, J. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora*. I.V.E.I., Valencia, 1973.

creación de sus propias manufacturas.

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

[...] el malestar que las constantes quejas de los artistas contra la dirección de la fábrica originaron, y la no menos crónica rivalidad que entre ellos existía, fueron causas, más que sobradas, de que despedidos algunos, forzosa o voluntariamente, establecieron talleres independientes, que en la misma villa de Alcora, donde se abrieron cuatro, en las inmediatas de Ribesalbes, Onda y Val de Cristo, llegaron a hacer seria competencia a la manufactura de Aranda, por los años 1784, 85 y 86.⁶

Juan Bautista Nebot (Alcora 1738-1794) fue el primer obrero rebelde de la fábrica del Conde de Aranda, donde había demostrado grandes dotes como pintor. En 1778 se estableció en Onda (Castellón), con la colaboración de Mariano Jacinto Causada, "maestro de colores y jaspes",⁷ hasta que éste último fue encarcelado por robar moldes en la Fábrica de Alcora, al igual que había hecho su padre José Causada con la intención de venderlos a la fábrica de Talavera.

Juan Bautista Nebot debió de trabajar en la fábrica de M. Guinot, pues coincide la fecha de la fundación de la fábrica de Onda con la huida de éste en 1778, hasta que "despedido de la fábrica por haber llevado recetas de colores y barnices de la de Onda, volvió a la de Alcora en 1789"⁸.

Conocemos la existencia de varios operarios llamados Vicente Ferrer, que protagonizaron diversas fugas y que en ocasiones han sido confundidos entre ellos. Vicente Ferrer Carnicer fundó una fábrica en la misma Alcora; mientras que Vicente Ferrer, escultor en Alcora entre 1783 y 1789, creó otra en Ribesalbes, al igual que su compañero José Francisco Ferrer Minyana. Este último fue sin lugar a dudas el mayor artífice de la Fábrica del Conde de Aranda, en cuanto a pintura se refiere. Nacido en Alcora en 1746, resumió en su vida las características de un pintor formado de la mano del Conde de Aranda. Perteneciente a una familia al servicio de los Urrea desde la fundación de la manufactura, se adentró en el mundo de la pintura gracias a su padre, otro operario también llamado Vicente Ferrer, pintor en la primera época de la Fábrica, al que no debemos confundir ni con el escultor Vicente Ferrer ni con Ferrer Carnicer, anteriormente mencionados.

Desde niño tuvo la opción de aprender los secretos de la pintura y la fabricación cerámica, siendo con-

tratado en 1761, a la edad de quince años, como aprendiz de pintura sobre loza. Pronto destacó dentro de la manufactura, donde fue operario de la sección de pintura sobre porcelana. En 1767, el Conde de Aranda, como ya había hecho en otras ocasiones, decidió enviarlo a Valencia, a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde el joven José Francisco Ferrer tendría la oportunidad de estudiar bajo las notables enseñanzas de pintores como Camarón y Maella. En 1769 intentó conseguir un puesto como Académico de Mérito en la Academia de San Carlos, pero en aquella ocasión su obra *Tránsito de San José* no gustó⁹.

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

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

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

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

7 *Ibidem*, p. 158.

8 *Ibidem*.

9 GASCÓ SIDRO, A. J. *Dos siglos de pintura castellanense*. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, Valencia, 1974.

Aunque desconocemos sus razones, podemos pensar que su no muy buena posición en la manufactura alcoreña y los conocimientos adquiridos, decidieron a José Francisco Ferrer Minyana a independizarse en 1782. Eligió Ribesalbes, pueblo cercano a Alcora, con similares características en cuanto a lo referente a la arcilla que lo rodea. La fábrica de Ferrer establecida en esta localidad castellanense, comenzó muy pronto a hacer la competencia a la de Alcora, y empezaron entonces los esfuerzos del Conde de Aranda por separar la loza producida en su factoría, de las otras fábricas nacidas a su sombra, y mayoritariamente dirigidas por capataces instruidos bajo su propia mano.

El 6 de diciembre de 1795, José Francisco Ferrer consiguió el título de Académico de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia¹⁰, donde había destacado como buen pintor de temas ornamentales, debido a su profesión (destacan cuatro floreros en el Museo Provincial de Barcelona). No obstante, se conservan otros cuadros suyos de temática religiosa y excelente factura, especialmente *Jesús arrojando a los mercaderes del templo*, obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, según decía ya el Barón de Alcahalí en 1897, con la que consiguió la citada plaza de Académico de Mérito. José Francisco Ferrer se había convertido en un pintor de cierto prestigio, e incluso llegó a promover la creación en Valencia de una Academia de Dibujo, de la cual él habría sido el director, mientras que el patrocinio, descartado el Conde de Aranda, hubiera corrido a cargo de los fabricantes de seda de la capital. Finalmente no se llevó a cabo, y José Francisco Ferrer, volvió a Ribesalbes.

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

Pergolesi (1771-1801); lo que era del gusto alcorino puesto que el Conde de Aranda pretendía dotar a las obras producidas en su fábrica de un academismo renovador, de moda en la corte y en las clases altas desde la creación, en 1752, de la Academia de San Fernando de Madrid.

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

El trabajo en manufacturas valencianas de estudiantes de la Academia de San Carlos no fue, por tanto, extraño. De hecho, José Francisco Ferrer nunca se desentendió de sus intereses en Valencia, creados en sus años de estudio, que como hemos visto fueron importantes, e incluso manifestó siempre una clara intención de establecerse en la capital, donde finalmente murió.

De lo que no cabe duda es de que los estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia permitieron a Ferrer competir en calidad y precio con la fábrica de Alcora, al menos hasta que en julio de 1789, la Junta de Comercio prohibió el establecimiento de más obradores, y la ampliación, venta o traspaso de las fábricas, excepto al propio Conde de Aranda.

A pesar de todo, la fábrica de Ferrer Minyana en Ribesalbes prosiguió limitando su producción a la imitación de la loza alcorina; imitación basada en la similitud de las arcillas y en la calidad de los laborantes, encabezados por los mismos propietarios. El buen funcionamiento de la fábrica de Ribesalbes la reflejó Cavanilles en 1795¹¹, puesto que

10 La pintura de Ferrer Minyana se catalogó en el proyecto *Pintura religiosa del siglo XIX en Valencia*, dirigido por el profesor Rafael Gil Salinas, con el patrocinio del IVEL. La obra se conserva aún inédita.

11 CAVANILLES, A. J. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*. Imp. Real, Madrid, 1795, edic. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Estella, 1991, p. 100.

en su viaje pasó primero por Alcora, donde visitó la Fábrica del Conde de Aranda, y se encaminó luego a Ribesalbes, donde pudo comparar la fábrica de José Francisco Ferrer con la alcorina. Por sus comentarios deducimos una relativa similitud en cuanto a la calidad e importancia de la producción, naturalmente sin olvidar las dimensiones y la cualificación de los operarios de la manufactura alcorina. Un testimonio similar nos ofreció Bernardo Mundina en 1873¹², historiador y pintor ondense, ya en 1873, cuando la industria de la loza blanca en Ribesalbes había alcanzado un nivel importante, prácticamente desaparecida la manufactura del Conde de Aranda en Alcora. Los motivos de la calidad de la cerámica de Ribesalbes, hay que buscarlos en el hecho de que, junto a José Francisco Ferrer, parece ser que colaboraron los pintores ceramistas Alvaro y José Mascarós, artistas de la Fábrica de Alcora, resultando este último el principal pintor de porcelana alcorina. La producción, por tanto, era de excelente calidad. De la fábrica de Ribesalbes salieron composiciones de herencia chinesca y azulejos de género, que imitaron la corta producción alcorina, pero esta vez, muy por debajo de la calidad de las piezas del Conde de Aranda. Lo más destacable fueron los pequeños paneles con escenas chinescas, arquitecturas fingidas, etc., cubriendo el centro del azulejo o del panel, y dejando el resto de color blanco¹³.

Finalmente, el declive de la fábrica de Alcora llegó a tal extremo que el Duque de Híjar, heredero de la manufactura alcoreña en 1798, enajenó la fábrica

a la familia Girona, convirtiéndose en una simple fábrica de loza que alcanzaba una calidad incluso inferior a alguna de las fábricas que habían surgido de su seno.

12 MUNDINA MIRALLAVE, B. *Historia, Geografía y Estadística de Castellón*. Imprenta Rovira Hermanos, Castellón, 1873, edic. Confederación Española de Cajas de Ahorro, Barcelona, 1988., p. 415.

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

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