

NUEVA LECTURA A LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE INSPIRACIÓN CHINA EN LA REAL FÁBRICA DE LOZA Y PORCELANA DE ALCORA

TIAN ZENG

Jiangxi Agricultural University, China
tianzeng@alumni.uv.es

MAXIM GARCÍA CONEJOS

Investigador independiente
magarco6@alumni.uv.es

Resumen: En 1735, el ceramista Joseph Olérys volvía de Marsella para trabajar nuevamente en la Real Fábrica de Loza de Alcora. Con el ímpetu de renovar el léxico ornamental de las vajillas, impuso en la cadena de producción de la manufactura una de las series decorativas más exitosas en su historia: la “china”, conocida popularmente como chinescos. Este artículo se ocupa de los motivos más representativos de dicho género en la producción de la fábrica. Como trabajo pendiente en los estudios dedicados a Alcora, tratamos de buscar el origen y significado de ellos teniendo en cuenta la porcelana y cultura chinas. Se incluyen además algunos comentarios sobre la adaptación del chino en el campo de la azulejería que, gracias a la localización de varios azulejos y fragmentos inéditos, se ha renovado el conocimiento acerca de esta decoración dentro de la manufactura condal.

Palabras clave: Alcora / Real Fábrica / siglo XVIII / cerámica / *chinoiserie*.

NEW INTERPRETATION TO THE CHINESE-INSPIRED CERAMIC PRODUCTION AT THE ROYAL FACTORY OF EARTHENWARE OF ALCORA

Abstract: In 1735, the potter Joseph Olérys returned from Marseille to work again at the Royal Factory of Earthenware of Alcora. With the impetus to renew the ornamental lexicon of tableware, he imposed one of the most successful decorative series in its history in the manufacturing chain: the “china”, popularly known as Chinese. This article deals with the most representative motifs of this genre in the factory production. As a pending work in the studies dedicated to Alcora, we try to find the origin and meaning of them taking into account Chinese porcelain and culture. Some comments are also included on the adaptation of the Chinese in the field of tilework that, thanks to the location of several unpublished tiles and fragments, has renewed knowledge about this decoration within the county’s manufacture.

Key words: Alcora / Royal Factory / 18th century / pottery / *chinoiserie*.

1. Introducción

La primera Real Fábrica de loza fina y porcelana que empezó a funcionar dentro de las fronteras españolas fue la que D. Buenaventura Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, IX conde de Aranda, inauguró en su señorío del Alcalatén en 1727. Fren-

te al predominio del taller artesano y su carácter familiar, el aristócrata implantó en Alcora dicha manufactura organizada al más puro estilo del colbertismo y sus manufacturas reales con objeto de confeccionar un producto suntuario destinado al consumo de las cortes europeas y de las clases dirigentes.¹

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2023.

¹ La bibliografía sobre la manufactura condal es ingente. Sin ánimo de ser exhaustivos, pueden servir de referencia las reflexiones de CABRERA BACHERO, Joaquín, 2015, p. 26-44; CALVO CABEZAS, Eva, 2015, p. 183-209; CASANOVAS GIMÉNEZ, María

Tradicionalmente se explica que uno de los motivos que llevaron al conde fundador a poner en marcha dicha manufactura es que Alcora contaba ya con una dilatada tradición alfarera, villa que poseía por entonces diversos hornos destinados a la elaboración de vasijas y cántaros y, en consecuencia, una mano de obra acostumbrada a trabajar con el barro.² No obstante, sin desestimar el beneficio económico, prevalecieron más en su decisión otras razones como el prestigio personal, la prosperidad de sus vasallos o la contribución al desarrollo industrial de España, en el marco de la política económica que la nueva dinastía borbónica trató de inculcar en el país.³

El interés del conde por cuidar hasta el último de los detalles organizativos de la fábrica le llevó a redactar las primeras *Ordenanzas* el mismo año de la fundación fabril (1727), algo novedoso en España y que había importado de las manufacturas reales francesas, con un claro componente ilustrado.⁴ No fueron las únicas que se redactaron, pues le sucedieron otras cuatro reediciones (1749, 1799, 1810 y 1825), según los cambios de propiedad que vivió la manufactura y adaptándose al contexto político y jurídico de cada época. En todas ellas se regularon tanto la organización como el régimen interno de la empresa –horarios, acceso a las instalaciones, disciplina, control de materias primas, funciones y responsabilidades de cada empleo, sanciones, premios, investigación de nuevos productos, etc.⁵ Efectivamente, son un ejemplo de la singularidad de la manufactura condal respecto a los talleres coetáneos y responden a un modelo de organización fabril, al menos en España, avanzado a su época.⁶

El 1 de mayo de 1727 la Real Fábrica abrió sus puertas y sus trabajadores acudían por primera vez a la jornada laboral. Dado que se necesitaba de expertos para la formación de aprendices, el conde fundador hizo llamar a profesionales extranjeros que encabezaran la academia e instruyeran al aprendizaje artístico, sin duda, uno de los elementos esenciales para asegurar la continuidad y que confirió un prestigio a la producción de la manufactura.⁷ Fue de este modo como el ceramista marsellés Joseph Olérys firmaba, a sus veintiocho años, un contrato de diez años para trabajar en Alcora.⁸

Por otro lado, en la sociedad europea de finales del siglo XVII y principios del XVIII se puso de moda entre el consumo de las clases altas una nueva corriente estética, la *chinoiserie*.⁹ Dicho género se inspira en imágenes y materiales que se consideran relacionados con China, geografía entendida como un lugar específico y que aglutina un serie de ideas.¹⁰ En consecuencia, el gusto por el lujo y la ostentación propició un aumento de la demanda de diferentes piezas artísticas como tapices, mobiliario, orfebrería y cerámica. Ciertamente, los europeos consideraban a la porcelana la creación artística más fascinante de la China contemporánea. Dicho producto precisaba de una receta y técnica secretas que lo hacía bastante difícil de obtener y reproducir.

El “oro blanco” acabó convirtiéndose en una cuestión de prestigio y rivalidad entre las cortes europeas del siglo XVIII y D. Pedro Pablo, X conde de Aranda, no quedó al margen de esta obsesión, fruto de la cual se produjeron notables avances en la composición de pastas. En un principio, los productos seguían los cambios estéticos y formales

Antonia, 1997, p. 389-436; MEMBRADO TENA, Joan Carles, 2001, p. 137-147. Son de obligada referencia los catálogos DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime, 1996. SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad, 1995 y la obra del conde de Casal, ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, 1919.

² GRANGEL NEBOT, Eladi; FALCÓ GARCÍA, Victoria, 2003, p. 14-18; GRANGEL NEBOT, Eladi, 2013, p. 67-71.

³ Actualmente, David Ribés realiza un pormenorizado estudio sobre las motivaciones que impulsaron la fundación de la manufactura de Alcora (*La Real Fábrica de Loza y Porcelana de l'Alcora, la Casa de Aranda y el X Conde de Aranda*), que esperamos se publique pronto. Sobre este aspecto recomendamos la lectura de TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2002, p. 27-30. OLAECHEA, Rafael; FERRER BENIMELI, José A., 1998. CASAUS BALLESTER, M.⁹ José, 2009.

⁴ CALVO CABEZAS, Eva, 2015, p. 196.

⁵ CABRERA BACHERO, Joaquín, 2015, p. 122.

⁶ GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 12.

⁷ SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 24; CALVO CABEZAS, Eva, 2018, p. 370-381.

⁸ El propio Olérys se encargó de contratar otros ceramistas franceses cuyo talento conocía, en particular a Édouard Roux, de Moustiers y quien fue director del taller de pintura y, por otro lado, a Sébastien Carbonel, quien trabajó fugazmente en la fábrica de Fauchier en Marsella y quien fue director del taller de torneado y moldeado. Al respecto véanse, VÉRANI, Marcel, 2016, p. 36-37; ALARY, Jean-Claude, 2002, p. 5-25; JOLIET, Wilhelm, 2008, p. 28; MATERNATI-BALDOUY, Danielle, 1997, p. 65.

⁹ En el sentido estricto del término, por *chinoiserie* debemos entender un estilo europeo de decoración –de gran éxito en los siglos XVII y XVIII– cuyo origen y desarrollo forman parte de toda una problemática de intercambios artísticos entre civilizaciones muy distantes entre sí, y fundamentalmente diferentes en su percepción del mundo. MARX, Jacques, 2007, p. 735.

¹⁰ SLOBODA, Stacey, 2018, p. 143-154.

que caracterizaban a la sociedad del siglo XVIII, sobre todo, con la vista puesta en Francia, país que por entonces marcaba la tendencia y se interesaba tanto por la *chinoiserie*.¹¹ Posteriormente, los diseños de Alcora fusionaron el arte oriental y occidental y los combinaron con sus propias fantasías exóticas de Oriente que, con todas sus variantes, la serie en sí llegó a ocupar gran parte de la producción en la década de los cincuenta del siglo XVIII.¹² A través de las características visuales y piezas clave que unifican las múltiples variantes locales, hemos identificado el origen de algunos motivos recurrentes presentes en la cerámica alcoreña, materializados a partir de una clara inspiración china.

2. Los chinoscos: consideraciones previas

Alcora, pese a estar bajo predominio de lo afrancesado en sus primeros años, no escapó de otras influencias como la italiana y germana. La otra tendencia de la que la manufactura no estuvo exenta, como se ha referido, fue la oriental.¹³ Tradicionalmente se ha sostenido que el género chinosco se adaptó en la manufactura en 1735, coincidiendo con la vuelta de Joseph Olérys a Alcora desde Marsella.¹⁴ Por su parte, lo oriental se impuso como nueva moda en Europa por los productos que llegaban a través de la Compañía de Indias Orientales, telas y especialmente porcelanas.¹⁵ Esta decoración probablemente sea la que mayor éxito generó entre las manufacturas de loza durante el Setecientos.¹⁶ Además de ser una de las innovaciones introducidas por Olérys –director artístico de la manufactura entre 1727 y 1737– los chinoscos suponen una de las series más exitosas y variopintas de Alcora.

Aspectos formales y policromos nos ayudan a situar cronológicamente las piezas e, igualmente, nos hablan sobre la introducción de este léxico en la ma-

nufactura. Pues la existencia de referencias documentales lo sitúa con bastante precisión. Al año siguiente de la vuelta de Olérys a la localidad castellanense, en la relación de objetos remitidos a Madrid se menciona la “China colores” y, como veremos en las próximas líneas, años después se citan la “China Costur, azul, olandessa y colores”.¹⁷

Comúnmente, se distinguen tres subgrupos según el cromatismo y decorado de las lozas; piezas realizadas en monocromía azul, otras con predominancia de tonos calientes (rojos, rojizos, ocre, a veces verdes) y, por último, cerámicas policromas donde dominan los azules, verdes y amarillos aunque también pueden incluir pinceladas de ocre rojo. Caracterizadas al principio por la representación desordenada y complicada de personajes de distinto origen como por ejemplo chinos, árabes, turcos o europeos, concentran todos ellos diversas filiaciones: comediantes, músicos, grotescos, cortesanos, etc., los cuales suelen convivir con las más diversas aves, insectos, follajes, tendiendo a mostrar una ordenación y a confinarlos en registros en los modelos anotados en 1749.¹⁸ Julián López, director artístico de la fábrica entre 1746 y 1771, mejoró la presentación de este género que entre 1747 y 1753, lanzó sucesivamente las variantes posicionales “moderna”, “en medio y contorno”, “holandesa” y dos nuevas variantes, la “china olandessa” y la “china costur”,¹⁹ que han sido definidas como dos maneras de cerrar los elementos decorativos en registros de naturaleza geométrica.²⁰

El chinosco caería en desuso hacia 1760,²¹ pues en el memorial de Lalana de 1764 no se menciona, lo que anima a pensar que ya no se fabricaba.²² Sería justo a partir de ese año cuando la Real Fábrica experimentaría una renovación profunda en su repertorio ornamental, optando por nuevos lenguajes que inducirían a la extinción de series decora-

¹¹ PORTELA HERNANDO, Domingo, 1999, p. 332.

¹² TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2017, p. 67.

¹³ GUAL ALMARCHA, Elvira, 1998, p. 84.

¹⁴ SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 80. GUAL ALMARCHA, Elvira, 1995, p. 44.

¹⁵ SOLER FERRER, M.ª Paz, 1989, p. 77.

¹⁶ GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 15-18.

¹⁷ SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 93-94 y p. 106-108.

¹⁸ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2019, p. 148.

¹⁹ La “china costur” ha sido objeto de diversas interpretaciones. A nuestro juicio, creemos que dicho término proviene de costura, refiriéndose así a decoraciones que tratan de imitar textiles. Por otro lado, la “china olandessa” se trata de otra decoración fuertemente inspirada por Delft. ALARY, Jean-Claude, 2020, p. 60-61.

²⁰ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2019, p. 151.

²¹ GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 26.

²² COLL CONESA, Jaume, 2009, p. 190.

tivas utilizadas profusamente en las primeras décadas, entre ellas el afamado Bérain y el chino.²³

En su obra dedicada a la iconografía de la cerámica de Alcora, Alexius Feit estudia el origen de algunas de estas reproducciones de personajes y motivos chinos, y cómo los grabados de artistas como Jean Antoine Fraise (1680-1738), Jean Antoine Watteau (1684-1721), Paul Decker (1677-1713), Martin Engelbrecht (1684-1756), así como el libro de patrones de Meissen, *Schulz Codex*, de Johann Gregorius Höroldt (1696-1775) o las formas del teatro popular de la *Commedia dell'Arte* y los elementos de los jardines franceses diseñados por André Le Notre (1613-1700), suponen una rica fuente de inspiración en el ideario artístico de los artistas de la manufactura condal. Además de los mencionados, cabe señalar que las decoraciones grotescas y fantásticas que tanto caracterizan al género chino, aportación que viene de la mano de Olérys, fueron fuertemente inspiradas por la serie grabada *Varie figure gobbi* de Jacques Callot (1616).²⁴

Feit añade que, hasta el momento, tras analizar una ingente serie de libros y obras relativas al ornato chino, no se encuentra ninguna copia exacta de las representaciones chinas presentes en la cerámica alcoreña. Sin embargo, guardan algunas concomitancias con ciertas posturas y rasgos con las chinerías presentes en piezas de Delft, lo cual induce al autor a suponer que la inspiración de dicha geografía influyó en cierta medida en la creación de las figuras chinas de Alcora, gracias a la mediación del director artístico de la manufactura. En efecto, parece emular la loza azul monocroma producida durante el primer cuarto del siglo XVIII en las decoraciones chinas del periodo Kangxi (1662-1722).²⁵

En este complejo asunto, no podemos obviar otros exitosos productos cerámicos contemporáneos de otra región asiática, como lo fue la porcelana de

Imari de Japón. Este producto ejerció cierta influencia tanto en cerámicas europeas como chinas de la época. La porcelana de Imari actuó como un sustituto de la porcelana china, llenando temporalmente el espacio de mercado que China había dejado vacante. A mediados del XVII, comenzó a exportarse a gran escala a Occidente siguiendo el modelo de la porcelana china.²⁶ La decoración de la cerámica Imari se basó en la imitación, tomando como referencia la ornamentación de la cerámica china de Jingdezhen y las técnicas de ejecución, en particular la tecnología del "Wucaí 五彩".²⁷ Al mismo tiempo, se fusionaron elementos decorativos japoneses, como el *ukiyo-e*, y características de la imagen, dando lugar a sus estilos distintivos, el Kakiemon y Kinrande, que rápidamente se popularizaron en Europa.²⁸ Uno de los resultados fue la conversión de la porcelana china de exportación, cuando se reanudó ese comercio en la década de 1690, al color, y empezó a copiar el lenguaje japonés de porcelana, imitando los tonos del Kakiemon de Imari.²⁹ Aunque inicialmente comenzó como una imitación, el proceso de "chinización" se llevó a cabo a fondo. Además de la incorporación de numerosos motivos chinos, el estilo general buscaba un equilibrio más refinado, con una decoración más sobria y densa, así como una expresión mejorada de los patrones en comparación con el original, dando lugar a una producción de mayor calidad.³⁰ Por otro lado, los hornos tradicionales de Jingdezhen redujeron los costos, ofreciendo precios más competitivos en el mercado. La porcelana "China Imari" pronto ganó terreno y, finalmente, obligó a la porcelana japonesa a retirarse del mercado internacional.³¹

Para el asunto que estamos tratando tampoco puede obviarse el coleccionismo y la importación de porcelana oriental en la España del XVIII que, con el advenimiento de los Borbones, la *chinoiserie* apareció como renovada influencia desde Francia e Italia, fundamentalmente a través de porcelanas y

²³ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2015, p. 13.

²⁴ FEIT, Alexius, 2017, p. 156-168.

²⁵ FEIT, Alexius, 2017, p. 161.

²⁶ TIJS, Volker, 1954, p. 131.

²⁷ Se trata de una porcelana coloreada. Los vidriados rojos, amarillos, verdes, púrpuras, azules, tintas, dorados y otros multicolores se utilizan para representar diseños en la superficie de la porcelana con colores brillantes y ricos. En el "Libro de la familia Kakiemon" japonés consta claramente que los comerciantes de cerámica de Imari pagaron dinero a los chinos de Nagasaki para que aprendieran la tecnología de Wucai, y consiguieron fabricar los suyos propios en el tercer año de Shobo (1647). Véase 酒井田柿右衛門家文書, MIYATA, Kotaro, 1988, p. 553.

²⁸ NAGATAKE, Takeshi, 2003, p. 53-57.

²⁹ AYERS, John, 1990.

³⁰ ZHAO, Qian, 2021, p. 25-31.

³¹ ROTONDO-MCCORD, Lisa E.; BUFTON, Peter James, 1997, p. 14.

paneles lacados.³² Pongamos por caso las figuras de Felipe V e Isabel de Farnesio, así como la corte y su gran predilección por la buena mesa, que acabaron por convertirse todos ellos en grandes receptores de objetos asiáticos a sus colecciones,³³ un factor a considerar y que pudo servir de referencia cercana de los talleres locales –además de las manufacturas alemanas y holandesas– en cuanto a la asimilación y difusión de la moda por lo oriental en nuestra geografía.

En el vigésimo tercer año del período Kangxi (1684), cuando el gobierno Qing abrió las rutas marítimas y estableció la aduana, la porcelana recuperó su posición dominante en el mercado comercial entre Oriente y Occidente, vendiéndose a lo largo y ancho del mundo, en una gran variedad y enormes cantidades.³⁴ A juzgar por el número de porcelanas recuperadas en naufragios y colecciones de esta época por parte de varios museos europeos, se deduce que la exportación de este producto alcanzó su punto álgido.³⁵ Por tanto, cabe considerar que el director artístico de Alcora tuvo acceso a la porcelana que venía de Extremo Oriente. De tal forma, combinó su propia imaginación y formación artística con la propia estética oriental, dando lugar a las nuevas figuras basadas en motivos chinos. A continuación, trataremos de ilustrar el origen de la inspiración china a través del análisis de algunas de las figuras que caracterizan las *chinoiserie* de Alcora que, hasta la redacción del presente trabajo, no se había logrado.

3. Figuras protagonistas

La primera imagen que mostramos corresponde a una figura asociada a la esfera religiosa (fig. 1). Pese a poseer un rostro más europeo que oriental, elementos como su vestimenta, posición sedente y de piernas cruzadas, así como la herramienta de *dharma* que sostiene, sugieren dicha filiación. No obstante, en la porcelana china no hemos logrado localizar una figura que se asemeje exactamente a la representada en Alcora, aunque por su representación intuimos que se trata de una figura que podría vincularse al budismo. Como los gobernantes de las dinastías Ming y Qing siguieron la tradición de política religiosa según la que las tres reli-



Figura 1. Plato de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Guerrero Bosch, Laia, *Alcora: cerámica de la ilustración*, Pentagraf Impresores, Valencia, 2011.

giones (confucianismo, budismo y taoísmo) se desarrollaron en paralelo, las figuras budistas y taoístas se representan a menudo en sus porcelanas. Las piezas que contienen figuras de temática budista y vinculadas al taoísmo circularon ampliamente en el comercio europeo.³⁶ En consecuencia, aunque de forma malinterpretada, tales motivos religiosos se copiaron y se reprodujeron, fusionándose así con el mundo imaginario de Oriente.

En una serie de diseños de porcelana china encargada por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, el pintor y diseñador holandés Cornelis Pronk (1691-1759) también utilizó imágenes con las características comentadas.³⁷ En ellos, la combinación de personajes y diseños de los escenarios incorporan sutilmente conceptos estéticos autóctonos europeos. Si bien los rostros de las figuras poseen rasgos occidentales, están vestidas como monjes budistas, lo cual coincide con la forma de presentación de dicho personaje en la cerámica alcoreña. Seguramente estemos ante una tendencia general, la cual se explica a partir de la prevalencia de la *chinoiserie* en Europa. De ello se deduce que, en la recepción de las figuras religiosas de porcelana china en Europa, el significado reli-

³² ALMAZÁN TOMÁS, David, 2003, p. 83-106.

³³ KRAHE NOBLETT, Cinta; SIMAL LÓPEZ, Mercedes, 2018, p. 9-51.

³⁴ SUN, Yue, 2017, p. 82-95.

³⁵ YANG, Tianyuan, 2020, p. 32-41.

³⁶ WU, Ruoming, 2021, p. 53.

³⁷ WU, Ruoming, 2021, p. 53-56.

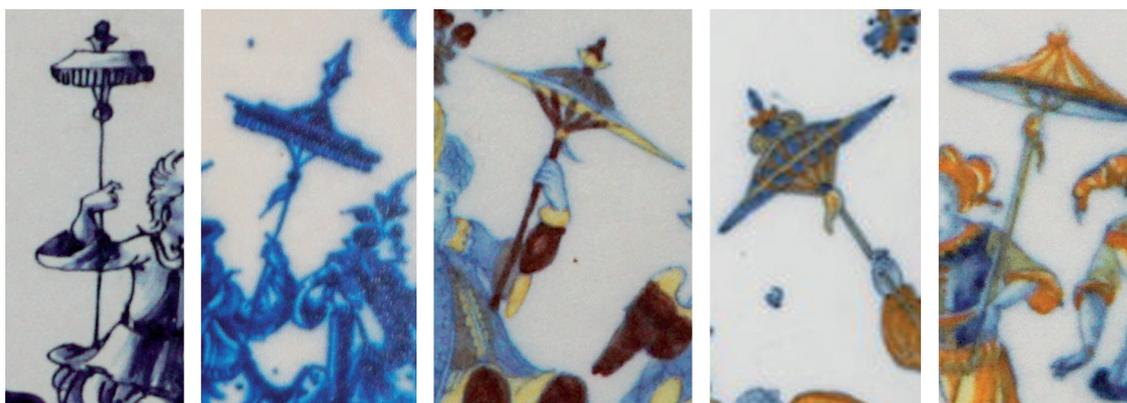


Figura 2. Los parasoles de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora.

gioso estuvo siempre en estado de despojamiento, el cual prestó más atención a las imágenes típicamente orientales entendidas como “exóticas”.

Otro de los motivos que destacamos es la herramienta del *dharma* que sostiene la anterior figura comentada, el Huagai 华盖 (parasol), una decoración icónica tanto en el budismo como en el taoísmo de China. En la loza de Alcora encontramos habitualmente variantes de dicho motivo (fig. 2). En la cultura tradicional china, aparte de ser un utensilio práctico para resguardarse del viento y la lluvia, el parasol concentra una función religiosa y, en ocasiones, es objeto ritual de simbolismo entre los príncipes y aristócratas. Este motivo se encontraba frecuentemente representado en la porcelana exportada a Europa durante las dinastías Ming y Qing que, al llegar a los ojos europeos, su significado religioso se perdió y acabó por convertirse en un simple adorno cerámico.³⁸ En la Europa del momento, tanto parasoles como paraguas debían ser admirados artículos exóticos y lujosos, ya que se encuentran en muchas piezas cerámicas de Delft. La forma de decorar y diseñar los parasoles en la porcelana europea durante los siglos XVII y XVIII produjo inevitablemente una mezcla de rasgos chinos y occidentales, explicada sobre todo por la imitación de elementos orientales como por la influencia aportada a la decoración cerámica según la estética occidental dominante de la época.

El siguiente individuo que tratamos ha sido posible identificarlo gracias al característico vestido largo de puños anchos y singular moño. La figura en cuestión se trata de la imitación de un personaje chino que se encuadra en el tema “Gaoshi 高士” (fig. 3),³⁹ quien suele mostrar las aspiraciones de los eruditos a una vida sencilla en el campo.⁴⁰ Se trata de un motivo esencial dentro de la decoración de algunas porcelanas azul y blancas y Doucai de las dinastías Ming y Qing. Esta imagen se convirtió en la corriente principal de China en su tiempo, pues estaba estrechamente vinculada a la reverencia del confucianismo y el aprecio del taoísmo de los gobernantes de dichas dinastías, así como a la promoción de la cultura tradicional Han. Asimismo, enfatiza la necesidad según la cual eruditos y funcionarios letrados debían tener un sentimiento de obligación como salvadores en tiempos de agitación política o crisis nacional. Igualmente, simboliza la expectativa de alcanzar la fama y de servir al país, además de la aspiración a una vida mejor.⁴¹

Por norma general, dicho tema solía proceder de modelos grabados en novelas y obras de teatro chinas, cuyas concomitancias con la representación se acerca bastante al de la pintura tradicional china.⁴² Los diseñadores de la Real Fábrica, además de tener un acceso a la decoración presente en la porcelana china exportada, podían inspirarse en los motivos chinos pintorescos y fantasiosos usualmente

³⁸ LIU, Lejun; GU, Jingxin, 2021, p. 111-117.

³⁹ Se refiere a un caballero de alta moral que vive en reclusión, algo similar a un ermitaño que en su mayoría remiten a figuras taoístas. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%AB%98%E5%A3%AB>> (26-05-2022).

⁴⁰ WEI, Li, 2008, p. 33.

⁴¹ WANG, Xiaoqin, 2020, p. 97-104.

⁴² WANG, Xiaoqin, 2020, p. 101.



Figura 3. Plato azul y blanco de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Domínguez, Peris, 1996, p. 78. (izda.); Jarrón azul y blanco del tema Gaoshi 高士, producido del horno Jingdezhen, del Kangxi (1661-1722) de la dinastía Qing, Victoria and Albert Museum, London. En: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O180335/vase-unknown/>> (23-05-2022) (dcha.).

reflejados en las ilustraciones y descripciones de los viajeros europeos.⁴³ Del mismo modo, esta imagen quedó reflejada en las piezas de Delft de la misma época, aunque no de forma exacta a los prototipos chinos, sino con su propia comprensión e interpretación del universo chino.

Otro tema popular en consonancia con el anterior es el "Shinü 仕女",⁴⁴ el cual tiene también su presencia en la loza de Alcora. Consiste en la representación de una figura femenina de suaves contornos faciales y un característico peinado, rasgos que nos hicieron ver que se trataba de una réplica femenina del citado tema (fig. 4). Durante las dinastías Ming y Qing, estas escenas usualmente protagonizadas por damas de la corte y de los oficiales, encarnan la vida de las antiguas mujeres chinas que

se relajaban en jardines, que gozaron de gran popularidad en Europa. De hecho, en los Países Bajos se desarrolló el término "*Lange Lijzen*" para describir a las figuras largas y esbeltas de las señoras que presidían los patios, tradicionalmente reflejadas en la decoración de porcelanas.⁴⁵ Para captar los gustos occidentales, en el periodo Kangxi se creó la "Dama Europea", basada en modelos grabados europeos, los cuales se vendieron con gran éxito.⁴⁶ En suma, queda claro que tanto China como Europa expresan la misma predilección por el gusto y representación de este sujeto, siendo Alcora prueba fehaciente de ello.

Existen otros personajes chinos representados con frecuencia en Alcora que, hasta el momento, no hemos conseguido localizar un arquetipo o diseño

⁴³ En un principio, la propia percepción de China formaba parte de una falsa imagen de Asia, fruto del desconocimiento que se tenía de esta región por la que únicamente habían transitado escasos viajeros, proclives a fantasear sobre dicha geografía. Las descripciones de los viajeros que regresaban de su viaje en el Celeste Imperio y especialmente las ilustraciones con las que estaban acompañadas, han ejercido un papel esencial. Sobre este aspecto, véase MARX, Jacques, 2007, p. 735-742.

⁴⁴ En un amplio sentido, se refiere a las figuras femeninas pintadas aunque, de forma más profunda, puede definir a aquellas damas de las familias burocráticas, incluidas también las de la corte. Desde su aparición en las dinastías Song (960-1279) y Jin (1115-1234) en las almohadas de porcelana procedentes de Cizhou (Hebei), así como su representación en los patrones de los hornos oficiales de las dinastías Ming y Qing, ha simbolizado la imagen y vida de las damas de la corte. WU, Ruoming, 2017, p. 41.

⁴⁵ JÖRG, Christiaan Jan Adriaan; CAMPEN, Jan van, 1997, p. 101.

⁴⁶ Una extraordinaria muestra de ello lo supone un tarro de porcelana azul y blanca del periodo Kangxi, el cual se basa en grabados que contienen diseños de vestimenta según modelos del parisino Robert Bonnart, publicados en el último cuarto del siglo XVII. Véase en <<https://collections.vam.ac.uk/item/O66667/jar-and-lid-unknown/>> (17-07-2022)



Figura 4. Plato de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Museu de Belles Arts de Castelló, Castelló de la Plana. Fotografía de los autores. (izda.); Plato azul y blanco del tema Shinü 仕女, producido del horno Jingdezhen, del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London. En: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-184> (27/05/2022) (dcha.).



Figura 5. Las figuras chinas de las imágenes de la serie “chinoscos” de Alcora.

chino que le corresponda (fig. 5). No obstante, una placa holandesa (fig. 6) hizo pensar en una posibilidad que había inspirado las mismas. Ambas cerámicas coinciden en un estilo similar de materializarlas

en la cerámica; sus vestimentas, peinados e incluso los pequeños bigotes dibujados en sus rostros. Esta última pieza holandesa está basada en el relato de una visita diplomática a China de mano del artista

holandés Joan Nieuhof (1665), una de las narraciones más populares de su época.⁴⁷ Las obras realizadas a partir de sus grabados parecían ofrecer una impresión realista de China, pero se producían desde su perspectiva europea para satisfacer las expectativas del público europeo. Estas imágenes de China inspiraron a artistas de muy diversos ámbitos. En suma, intuimos que los pintores de la Real Fábrica de Alcora se encontraban inevitablemente influenciados por dichos motivos.

Otro personaje perceptible en la loza alcoreña es el que muestra a una figura que lleva el sombrero de funcionario propio de la dinastía Qing, el cual parece salvar muchas concomitancias con otros diseños chinos a juzgar por el siguiente jarrón según decoración *Kunštát* (fig. 7), obra pintada por el ceramista alemán Ignaz Preissler (ca. 1729-1732). Inicialmente, el citado jarrón fue decorado en China con esmalte rojo y dorado y, tras su exportación a Europa, Preissler le aplicó una decoración adicional con esmalte negro y oro, cuya inspiración tal vez esté relacionada con el citado *Schulz-Codex*.

Si nos atenemos al mundo animal, las aves constituyen una de las figuras principales en el repertorio ornamental de la loza de Alcora dentro del chino. Comúnmente representadas con patas largas, estas pueden adoptar diversas poses; volando, de pie o interactuando con el resto de los personajes. Volveremos sobre esto más adelante en el epígrafe dedicado a los chinos y su adaptación en la azulejería de la Real Fábrica. Cabe tener presente que los artistas de la manufactura también agregaron su propia idea y visión, dando como resultado un aspecto grotesco de las mismas, aunque inspiradas claramente en el arquetipo chino de la grulla. En la decoración cerámica china, la grulla siempre se ha considerado un tema apreciado tanto por la gente refinada como por el público de categoría inferior, pues es símbolo del ideal de volar hacia la grandeza y está estrechamente relacionada con el taoísmo,⁴⁸ la mitología y el folclore, gozando de una reputación casi igual a la del ave fénix en la historia de la cultura tradicional china.

La siguiente figura que mostramos es una imagen china infrecuente pero bastante visible en los chinos de Alcora, el dragón. Si atendemos algunas vajillas, la ubicación privilegiada dada a los dragones pone de manifiesto que los pintores eran conocedores de la importancia de esta figura simbólica en China (fig. 8). A lo largo de las dinastías chinas,



Figura 6. Placa azul y blanca vidriada con estaño de Delft, 1670-1690, Rijksmuseum, Ámsterdam. En: <<https://www.incollect.com/articles/asia-in-amsterdam-the-culture-of-luxury-in-the-golden-age-at-the-peabody-essex-museum>> (23-05-2022).

el dragón ha sido el motivo favorito de la familia imperial, símbolo del poder y del espíritu del gobernante. A principios de la dinastía Qing, cuando la centralización del poder era manifiesta, debido a su estatus especial en la cerámica, el emperador ordenó a los hornos imperiales que se produjeran abundantes piezas con motivos de dragones.⁴⁹

Además de los personajes y figuras tratadas, aparecen otros animales grotescos, como caballos con alas, pájaros con pico de pato, diversos híbridos de aves voladoras, bestias de presa e incluso monos disfrazados que encarnan actitudes humanas, propio de las *singeries*. Los artistas de Alcora no habían entrado en contacto con ninguna de las especies endémicas de China ni las habían visto. Pongamos por caso al Qilin, bestia legendaria china compuesta por partes de diferentes animales vista reiteradamente en porcelana china. En este sentido, y basándose en la imaginación de los artistas, dichos animales grotescos se podrían considerar como un estilo decorativo muy recurrente en el género chino.

4. Motivos secundarios

Un detalle que no se puede pasar por alto a la hora de acercarse a los chinos son los insectos y plantas que recubren casi en su totalidad las piezas de la serie. Es probablemente la característica que los

⁴⁷ NIEUHOF, Johan, 1665.

⁴⁸ LEI, Chunyi, 2017, p. 38-51.

⁴⁹ SUN, Aili, 2017.



Figura 7. Plato colorado de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Guerrero Bosch, 2011. (izda.); Jarrón colorado con decoración de China y Bohemia, c. 1729-1732, The Metropolitan Museum of Art, New York. En: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/238558>> (23-05-2022) (dcha.).



Figura 8. Plato colorado con motivo de dragón de la fábrica de Alcora, Museu de Ceràmica de l'Alcora, Castelló. Fotografía de los autores.

diseñadores consideraron que expresaba mejor la *chinoiserie*. En efecto, desde la dinastía Song, las pinturas de insectos surgieron en el campo de la porcelana siendo las mariposas las más frecuentes. Esta tendencia continuó en la dinastía Ming, pero

además de mantener motivos lepidópteros, también se introdujeron otros como las abejas. Al final de la dinastía Ming, porcelanas en azul y blanco procedentes de hornos de ceramistas particulares y privados, cultivaron con mayor libertad una am-

plia gama de motivos de insectos diversos, como grillos y libélulas. Con la dinastía Qing, el abanico de insectos se extendió, dando cabida a langostas voladoras y mantis religiosas, todas ellas predilectas para los pintores de cerámica.⁵⁰ Los artistas de Alcora captaron bien estas figuras y distribuyeron esporádicamente varios insectos voladores en las cerámicas, conviviendo con la vegetación.

Una comparación entre los motivos florales de la porcelana producida del periodo Kangxi y los chinos de Alcora revela de dónde lograron la inspiración los artistas de la manufactura condal (fig. 9). Entre los motivos botánicos de la porcelana de Jingdezhen de las estirpes Ming y Qing, los elegidos son las flores y plantas con significados auspiciosos para representar emociones metafóricas y ensalzar la aspiración. Por ejemplo, la peonía, símbolo de riqueza y prosperidad, era una de las distinguidas de la familia imperial de la dinastía Qing, pues expresaba la búsqueda por parte de los gobernantes feudales de un estado poderoso y de su propia capacidad de disfrutarlo eternamente; la contemplación del crisantemo estaba especialmente arraigada en la dinastía Qing, sobre todo por su naturaleza resistente y noble, por ello los literatos y eruditos le dieron un temperamento de caballerosidad; la flor de ciruelo, que representa la firmeza y el desinterés, y la flor de loto, hidalga y sencilla, se convirtieron en las formas de demostrar la ambición y la integridad de los antiguos chinos.⁵¹

La popularidad dada a los insectos y la vegetación se explica en parte por la tecnología cerámica de la época, especialmente en la dinastía Qing cuando, además de la continua cocción y mejora de la porcelana azul y blanca, el rojo bajo vidriado y el Doucai, se crearon el Falangcai, Wucai y Fencai. De este modo, los motivos de la porcelana modelados en las pinturas tradicionales chinas pudieron mostrarse de una forma más realista y vívida. Por otro lado, todo ello se relaciona estrechamente con la larga historia de la civilización agrícola tradicional de China, ya que el pueblo está familiarizado y es afectuoso con las diversas especies de plantas e insectos. Al mismo tiempo, se asocia con los puntos de vista filosóficos, estéticos y éticos tradicionales chinos, expresando la actitud de sus gentes hacia la



Figura 9. Motivos florales de la porcelana producida del periodo Kangxi (supra); Motivos florales de la serie “chinescos” de Alcora (infra). De izquierda a derecha, peonías, crisantemos y flores de ciruelo.

naturaleza y los pensamientos sobre su relación con el ser humano.⁵²

Comúnmente, las escenas desarrolladas dentro del género chino tienen lugar en lo que tradicionalmente se llama jardín o parque,⁵³ ambientes donde las aves y demás personajes suelen reposar sobre una isleta o montículos accidentados, de formas irregulares y redondeadas, lo que lleva a autores a hablar de “terrazas de tierra que toman la apariencia de olas arrastradas por el viento”,⁵⁴ y de las cuales brota una exuberante vegetación de tallos largos. Estas curiosas formas se tratan de otro elemento chino recurrente en la producción de Alcora, derivado originalmente de la pintura Shanshui china.⁵⁵ El concepto de “Tian Ren Heyi 天人合一” (la unidad del cielo y el hombre) en el pensamiento filosófico tradicional chino se ha desarrollado a lo largo del tiempo, formando gradualmente una profunda identidad psicológica del pueblo chino y estableciendo una visión tradicional de la naturaleza. En particular, la clase de los eruditos y los funciona-

⁵⁰ CHENG, Huiqun, 2020, p. 47-49.

⁵¹ ZHANG, Xiaoxia, 2005.

⁵² JIANG, Hexian; DENG, Chunying, 2015, p. 97-99.

⁵³ SOLER FERRER, M.ª Paz, 2010, p. 48-50.

⁵⁴ GUILLEMÉ BRULON, Dorothée, 1997, p. 76.

⁵⁵ Es un tipo de pintura china en la que el paisaje natural de una montaña o un río es el objeto principal de la representación. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E5%B1%B1%E6%B0%B4%E7%94%BB>> (26-05-2022).



Figura 10. Un elemento decorativo de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora.

rios letrados la prefería más para expresar sus emociones en la naturaleza y su amor por el paisaje, por lo que se produjo una cultura Shanshui que incluyó la poesía y la pintura paisajística.

Con el avance de las técnicas de grabado, los ilustradores imprimieron las pinturas Shanshui como álbumes pictóricos, lo que refinó los elementos de estas en una variedad de temas y paradigmas clásicos, convirtiéndolos en una representación más tipológica. Esta normativa pictórica se aplicó a la decoración de la porcelana, configurando progresivamente su modelo de motivos paisajísticos único.⁵⁶ En este sentido y en la línea de la ambientación del género chino, también se han encontrado algunos motivos de difícil identificación, como el que mostramos a continuación (fig. 10). A nuestro parecer, se trata de una rígida imitación de la técnica pictórica del “Pimacun 披麻皴”,⁵⁷ utilizada en la pintura Sumi-e china. Cuando se trasladó a la porcelana china, la fuerza expresiva de dicha técnica se había simplificado por las limitaciones del material. No obstante, con los diseñadores europeos que lo descontextualizaron, perdió totalmente su forma original. En la manufactura de Alcora,

dicho motivo se dejó sentir tanto en la vajilla como en azulejería inscrita en el género chino.⁵⁸

Respecto al modo de composición, los principios chinos mostraban por lo general motivos irregulares y asimétricos con perspectivas dispersas, que son esquemas tradicionales que provienen de la pintura china, aunque no se refieren al tratamiento del Yijing.⁵⁹ Más tarde, otras series como la “holandesa” y la “costur” de Julián López, introducidas después de 1749, utilizaron la composición clásica de la porcelana china del Kaiguang y Liubai. Es bien sabido que casi todos los platos de porcelana *kraak* exportados desde el periodo Wanli de la dinastía Ming poseían este diseño, que fue heredado también por los de Kangxi. Por otra parte, la popularidad de este estilo decorativo en Europa fue impulsado por la copia casi completa de la porcelana *kraak* a través de la cerámica holandesa Delft en los siglos XVII y XVIII.⁶⁰

5. El chino en la producción azulejera de Alcora

Un capítulo de gran interés en nuestro estudio es el dedicado a la azulejería alcoreña con motivos de

⁵⁶ DU, Fanyi, 2021, p. 19.

⁵⁷ Se trata de un método de pintura utilizado en la pintura Shanshui para describir las texturas de las montañas y las rocas. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%8A%AB%E9%BA%BB%E7%9A%B4>> (26-05-2022).

⁵⁸ También son diferentes vajillas francesas las que lo incorporan, algunas de ellas salidas de manufacturas de Marsella como la de Héraud-Leroy. Para más ejemplos véase, MATERNATI-BALDOUY, Danielle, 1997, p. 48-56.

⁵⁹ Se refiere al humor y espíritu que transmite una obra de literatura o arte mediante el uso de imágenes. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%84%8F%E5%A2%83>> (26-05-2022).

⁶⁰ VAN DAM, Jan Daniël, 2004.



Figura 11. Azulejo chinesco de decoración dispersa, Museo de Cerámica de Alcora, c. 1735-1737, 13,5x13,5 cm, nº inv: CC13/1 (izda.); Azulejo chinesco decorado con Kaiguang, Museo de Cerámica de Alcora, segundo cuarto s. XVIII, 11x11 cm, colección Artero-Porcar (centro); Azulejo chinesco con motivos de enlace esquinares, colección particular, segundo cuarto s. XVIII, 13,5x13,5 cm (dcha.). Fotografía de los autores.

influjo oriental. La localización de azulejos y algunos fragmentos hasta hace poco inéditos, forman una masa considerable que ha renovado significativamente el conocimiento sobre la producción de este género en la Real Fábrica.⁶¹

Son varios los azulejos completos que nos han llegado, los cuales ofrecen una perspectiva sobre el lenguaje decorativo que experimentó la manufactura en dicho campo. A partir del material recogido y analizado hasta ahora, podemos afirmar que mínimamente hubo tres formas de materialización o adaptaciones del chinesco en la azulejería. Si bien las tres maneras comparten la monocromía azul sobre blanco y la omnipresencia de aves, la diferencia principal entre ellas radica en la forma de disponer la decoración (fig. 11).

Dos de estas categorías, formalmente, serían transferencias directas de la disposición decorativa de la loza contemporánea: una con la perspectiva dispersa en disposición irregular y asimétrica, la otra con la clásica Kaiguang circular, marca de la iconografía de los platos "holandesa" de Julián López. Por último, la categoría especial donde las escenas representadas se inscriben en un círculo, con motivos de enlace en los ángulos. No llenan por completo la pieza, ya que la escena se limita al interior del círculo. Cabe destacar que, de los dichos ejemplares, únicamente hay uno que excluye en su ornamentación los asuntos vegetales, considerando este como otra adaptación del lenguaje chinesco en la azulejería alcoreña.

Para rematar este breve epígrafe, habría que estudiar el uso y aplicación que pudieron tener tales azulejos, aspecto que sigue siendo una incógnita. Entre las opciones barajadas, quizás su aplicación era parietal o, como se ha sugerido en el ámbito francés de azulejos de estética similar, destinados a ornar estufas o marcos de chimeneas.⁶² No debemos descartar la posibilidad de su aplicación en pavimentos, los cuales podrían combinarse con piezas de mayores dimensiones sin esmaltar, a modo de olambrillas.

Conclusiones

El estudio de algunos de los motivos chinescos presentes en el ideario artístico de Alcora ha permitido constatar que, gran parte de ellos, estaban inspirados en varias fuentes entre las que cabría considerar la comprensión personal de la *chinoiserie* por parte del diseñador y su materialización en el campo artístico. Pese a que resulta difícil identificar el modelo exacto que los pudo inspirar, podemos indagar la procedencia de dichos motivos a partir de los rasgos icónicos de las imágenes. En los siglos XVII y XVIII, la influencia del estilo artístico de la porcelana china era más evidente visualmente en las piezas cerámicas de otros países o regiones europeas. De este modo, los ceramistas de Alcora se percataron de que los gustos del mercado habían cambiado y, en consecuencia, se modificaron sus léxicos. Aunque no entendían el significado profundo de las imágenes chinas en términos de connotación cultural, en cuanto a la imitación a nivel

⁶¹ Una catalogación pormenorizada de ellos en GARCÍA CONEJOS, 2023, p. 97-102.

⁶² AMOURIC, Henri; VALLAURI, Lucy; VAYSSETTES, Jean-Louis, 2009, p. 228.

visual captaron las características de las figuras a la vez que interpretaron el estilo chino según su propia comprensión. Gracias a los intercambios artísticos se combinaron las características del arte oriental y occidental, lo que dio lugar al nacimiento de la serie más prolífica de la manufactura condal, los chinoscos.

Bibliografía

- ALARY, Jean-Claude. "La première période de la manufacture d'Alcora, le rôle et l'œuvre d'Olérys". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2002, nº 52, p. 5-25.
- ALARY, Jean-Claude. "Les décors aux oiseaux chez les fouques". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2010, nº 60, p. 71-78.
- ALARY, Jean-Claude. "Les décors aux chinois d'Alcora". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2020, nº 70, p. 35-63.
- ALMAZÁN TOMÁS, David, 2003. "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo". *Artígrama*, 2003, nº 18, p. 83-106.
- AMOURIC, Henri; VALLAURI, Lucy; VAYSSETTES, Jean-Louis. "D'azur et de Chine. Pavements et revêtements muraux de faïences en Languedoc et Provence du XVIIe au XVIIIe siècle". En: MEYER RODRIGUES, N.; BUR, M. (dirs.). *Les arts du feu. Actes du 127º Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, "Le travail et les hommes"* (Nancy, 2002). París: Editions du CTHS, 2009, p. 224-253.
- AYERS, John, et al. "Porcelain for palaces: the fashion for Japan in Europe, 1650-1750". Londres: Oriental Ceramic Society, 1990.
- CABRERA BACHERO, Joaquín. *La Real Fábrica del Conde de Aranda. Sostenibilidad, materiales y edificación industrial*. Castellón: Associació d'Amics del Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2015.
- CALVO CABEZAS, Eva. "Las manufacturas de loza fina y porcelana: el caso de la Real Fábrica del Conde de Aranda en Alcora". *Millars: espai i història*, 2015, vol. 39, nº 2, p. 183-209.
- CALVO CABEZAS, Eva. "La Real Fábrica de Alcora (Castellón). Una propuesta de clasificación para sus piezas". *Estudios del Patrimonio Cultural*, 2016, nº 15, p. 26-39.
- CALVO CABEZAS, Eva. "Pinceladas sobre soporte cerámico. La Academia de la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora". En: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. et al (eds.). *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2018, p. 370-381.
- CASANOVA GIMÉNEZ, María Antonia. "Cerámica de Alcora, Onda y Ribesalbes". En: SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.). *Summa Artis, historia general del Arte. Cerámica española*. Madrid: Espasa, 1997, tomo XLII, p. 389-436.
- CASAUS BALLESTER, M.ª José (ed.). *El Condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*. (Celebrado en Épila, del 6-XI-2008 al 8-XI-2008). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009.
- CHENG, Huiqun. "Analysis of ceramic insect pattern decoration". *Ceramic Studies*, 2020, vol. 35, nº 140, p. 47-49.
- COLL CONESA, Jaume. *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica, 2009.
- DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime (coms.). *Alcora, un siglo de arte e Industria* (Exposición celebrada en Castellón, del II-1996 al III-1996). Castellón: Fundació Caixa Castelló, 1996.
- DU, Fanyi. *The Landscape Patterns on Export Porcelain in Ming and Qing Dynasties*. Beijing: Beijing Institute of Graphic Communication, 2021.
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1919.
- FEIT, Alexius. *Iconographie des faïences d'Alcora 1727-1798*. Castellón: e-DitARX, 2017.
- GARCÍA CONEJOS, Maxim. *Azulejería del siglo XVIII en la Real Fábrica de Loza y Porcelana de l'Alcora*. Alcora: Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2023.
- GRANGEL NEBOT, Eladi. *Museu de Ceràmica de l'Alcora: noves adquisicions, 1998-2000*. Alcora: Ajuntament de l'Alcora, 2000.
- GRANGEL NEBOT, Eladi; FALCÓ GARCÍA, Victoria. *Los Nomdedéu. Alfareros en l'Alcora durante 300 años*. Alcora: Ayuntamiento de Alcora, 2003.
- GRANGEL NEBOT, Eladi. "La terrisseria tradicional de l'Alcora". En: BOUCHE, H. (dir.), *Cerámica tradicional. Ponencias y comunicaciones de las XIV Jornadas municipales de cultura popular en la ciudad de Castellón* (Castellón, 9-XI-2012 al 11-XI-2012). Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 2013, p. 67-88.
- GUAL ALMARCHA, Elvira. "Primera época. 1727-1749". En: SÁNCHEZ-PACHECO, T. (com.). *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII* (Valencia, Museo San Pío V, 1995). Madrid: Electa, 1995, p. 35-56.
- GUAL ALMARCHA, Elvira. *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.
- GUILLEMÉ BRULON, Dorothée. *Histoire de la faïence française. Moustiers & Marseille. Sources et rayonnement*. París: Editions Charles Massin, 1997.
- JIANG, Hexian; DENG, Chunying. "Research on the Art Form of Ceramic Grass and Insect Painting and Its Cultural Connotation". *China Ceramics*, vol. 51, nº 4, 2015, p. 97-99.
- JÖRG, Christiaan Jan Adriaan; CAMPEN, Jan van. *Chinese ceramics in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam: the Ming and Qing dynasties*. Londres: Philip Wilson Publishers, Limited, 1997.
- JOLIET, Wilhelm. "La cultura del azulejo en el Mediterráneo durante los siglos XVII, XVIII y XIX". En: PÉREZ CAMPS, J.; ESTALL i POLES, V. (coords.), *El azulejo, evolución técnica del taller a la fábrica. Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología* (Celebrado en Onda, del 7-XII-2006 al 9-XII-2006). Onda: Asociación de Ceramología: Fundación Museo del Azulejo "Manolo Safont", 2008, p. 27-39.
- KRAHE NOBLETT, Cinta; SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "Ornato y menaje 'de la China del Japón' en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766)". *Cuadernos Dieciochistas*, 2018, nº 19, p. 9-51.
- KRAHL, Regina; ERBAHAR, Nurdan; AYERS, John. *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul*. London: Sotheby, 1986.
- LEI, Chunyi. "La simbología de la grulla en la fraseología del chino". *Revista de Letras*, 2017, nº 36, p. 38-51.
- LIU, Lejun; GU, Jingxin. "Study on the Design Features of 'Umbrella' on European Porcelain in the 17-18th Century". *China Ceramics*, 2021, vol. 57, nº 12, p. 111-117.
- MARX, Jacques. "De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles)". *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2007, nº 85, p. 735-779.
- MATERNATI-BALDOUY, Danielle. *Faïence et porcelaine de Marseille: XVII^e-XVIII^e siècles*. Marsella: Musées de Marseille, 1997.

- MEMBRADO TENA, Joan Carles. *La indústria ceràmica de La Plana de Castelló: estudi geogràfic*. Castellón: Diputació Provincial de Castellón, 2001.
- MIYATA, Kotaro. 有田町史・陶業編 1 [Historia de la ciudad de Arita: Industria alfarera I]. Arita: 有田町, 1988.
- NAGATAKE, Takeshi. *Classic Japanese Porcelain: Imari and Kakiemon*. Tokyo: Kodansha International, 2003.
- NIEUHOF, Johan. *Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, den Tegenwoordigen Keizer van China*. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665.
- OLAECHEA, Rafael; FERRER BENIMELI, José A. *El conde de Aranda: mito y realidad de un político aragonés*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1998.
- PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Azulejos de la Real Fábrica de Alcora". En: COLL CONESA, Jaume (com.). *Azulejería en Valencia: de la Edad Media a principios del siglo XX*. (22-VII-2007 al 21-X-2007). Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 91-94.
- PORTELA HERNANDO, Domingo. "Apreciaciones sobre la evolución de 'Las Talaveras'. Siglo XVI al XX". *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 1999, vol. 38, nº 4, p. 329-334.
- ROTONDO-MCCORD, Lisa E.; BUFTON, Peter James. *Imari: Japanese porcelain for European palaces: from the Freda and Ralph Lupin collection*. Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- SÁNCHEZ ADELL, José. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora: Nuevos datos para su historia*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1973.
- SLOBODA, Stacey. "Chinoiserie: A global style". *Transnational Issues in Asian Design*, 2018, nº 4, p. 143-154.
- SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad (com.). *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII*. (Valencia, Museo San Pío V, 1995). Madrid: Electa, 1995.
- SOLER FERRER, M.ª Paz. *Historia de la cerámica Valenciana*. 4 vols. Valencia: Vicent García Editores, vol. 3, 1989.
- SOLER FERRER, M.ª Paz (com.). *Alcora: cerámica de la Ilustración. La Colección Laia-Bosch en el Museo Nacional de Cerámica*. (Valencia, Museo Nacional de Cerámica "González Martí", 16-XII-2010 al 3-IV-2011). Valencia: Pentagraf, 2010.
- SUN, Aili. *A comparative study of the loong pattern from porcelain in Ming and Qing Dynasties*. Tesis de Máster. Jinan: Qilu University of Technology, 2017.
- SUN, Yue. "Kangxi Waixiaoci De Xin Tedian 康熙外销瓷的新特点" [Nuevas características de la porcelana exportada del Kangxi]. *Forbidden City*, 2017, nº 3, p. 82-95.
- TIJS, Volker. *Porcelain and the Dutch East India Company*, Leiden: E. J. Brill, 1954.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora: historia documentada, 1727-1858*. Agost: Asociación de ceramología, 2002.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. "Cerámicas de reflejo metálico en Alcora: una producción singular". *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, nº 3, 2017, p. 55-78.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. "Series decorativas de Alcora (1727-1858): revisión documentada". *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, nº 119, 2019, p. 142-167.
- VAN DAM, Jan Daniël. *Delffse Porceleyne: Dutch Delftware, 1620-1850*. Zwolle: Waanders Publishers, 2004.
- VÉRANI, Marcel. "Joseph Oléry, la dette, l'amour, la mort, 1661-1795". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2016, nº 66, p. 5-66.
- WANG, Xiaoqin. "Jiangxisheng Bowuguancang Mingqing Ciqi Shang De Gaoshitu Yanjiu 江西省博物館藏明清瓷器上的高士图研究" [Estudio de las imágenes de Gaoshi en la porcelana Ming y Qing de la colección del Museo de Jiangxi]. *Cultural Relics World*, nº. 10, 2020, p. 97-104.
- WEI, Li. *On Ming and Qing Dynasty Porcelain Decorative Patterns*, Wuhan: Wuhan University of Technology, 2008.
- WU, Ruoming. "Tuxiang Zhi Wai: Ming Qing Waixiao Ciqi Tingyuan Shinütu Yu Gongting Nüxing Shenghuo 图像之外: 明清外销瓷器庭园仕女图与宫廷女性生活" [Más allá de la imagen: las damas de patio de porcelana Ming y Qing y la vida de las féminas en la corte]. *New Arts*, 2017, vol. 38, nº. 12, p. 41-46.
- WU, Ruoming. "Ming Qing Ciqi Shidao Renwu De Ouzhou Liuchuan Ji Pronk Tushi Pingmian Zaixian 明清瓷器释道人物的欧洲流传及普洛克图式平面再现" [La difusión de las figuras budistas y taoístas de porcelana en Europa durante las dinastías Ming y Qing y la reaparición de los planos del estilo Pronk]. *Fine Art Research*, nº. 306, 2021, p. 53-56.
- YANG, Tianyuan. "Cong Qing Kangxi Shiqi Jingdezhen Waixiaoci Kan Zhongou Waixiao Maoyi 从清康熙时期景德镇外销瓷看中欧美外销瓷贸易" [El comercio de porcelana de exportación chino-europeo, visto desde la porcelana exportada de Jingdezhen en el periodo Kangxi de la dinastía Qing]. *Fujian Wenbo*, nº. 3, 2020, p. 32-41.
- ZHANG, Xiaoxia. *Research into Plant Motifs in Pre-modern Chinese Decoration*. Diss., Suzhou: Soochow University, 2005.
- ZHAO, Qian. "The Combined Power of Commerce and Art: Exploration of Chinese Imari Decoration". *Art Design*, 337, 2021, p. 25-31.

