



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

LOS AZULEJOS VALENCIANOS DE LA MANUFACTURA DISDIER

El pavimento de la sala capitular de la catedral

de Las Palmas de Gran Canaria

TESIS DOCTORAL

Programa de doctorado:

3130 Historia del arte

Presentada por:

Mercedes González Teruel

Dirigida por:

Dr. Rafael García Mahiques

Dr. Vicente Pons Alós

Dr. Jaume Coll Conesa

Valencia, abril de 2025



**LOS AZULEJOS VALENCIANOS DE LA MANUFACTURA
DISDIER**

El pavimento de la sala capitular de la catedral
de Las Palmas de Gran Canaria

En otro tiempo mandó Dios al profeta Jeremías ir a la casa de un artífice de barro, para que viera, y entendiera, que de sola la voluntad del artífice dependía hacer del barro un vaso para honor, o para contumelia. Por esta semejanza nos quiso Dios enseñar, que de sola su voluntad depende el elevar al hombre, o humillarlo; y, así, puede portarse con el hombre, como el artífice con el barro. Por lo cual, cuando Dios eligió a María para su Madre, la eligió para Vaso de honor, el cual fue santificado con la asistencia del Espíritu Santo.

Pág. 66. Letanía lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada con devotas Meditaciones, y oraciones, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn, predicador en Fridberg, y tradujo un devoto.

Impreso en Valencia, por la viuda de Joseph de Orga. M.DCC.LXVIII, 1768.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1 Motivación y justificación.....	9
1.2 Hipótesis de partida.....	12
1.3 Estado de la cuestión.....	14
1.4 Agradecimientos.....	17
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	21
3. FUENTES.....	26
4. LA CASA FÁBRICA DE AZULEJOS DE MARCOS ANTONIO DISDIER CASANOVA(1777-1800).....	27
4.1 Marcos A. Disdier, sus relaciones sociales y comerciales.....	27
4.2 La azulejería valenciana en el siglo XVIII. Antecedentes y características generales.....	45
4.3 Trabajos documentados de la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa.....	74
5. EL PAVIMENTO DE AZULEJOS VALENCIANO DE LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1780-1785).....	84
5.1 Los antecedentes del encargo.....	84
5.1.1 La construcción de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.....	83
5.1.2 La construcción de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.....	91
5.1.3 Miguel de Lobera Zamborán.....	96
5.1.4 La relación entre Miguel de Lobera y Marcos Antonio Disdier.....	108
5.2 El encargo.....	110
5.2.1 Cronología.....	110
5.2.2 El pavimento.....	123

5.2.2.1 Descripción de la obra.....	123
5.2.2.1.1 Azulejos de muestra.....	123
5.2.2.1.2 Azulejos con cenefa.....	124
5.2.2.1.3 Cenefa de hojas de laurel.....	128
5.2.2.1.4 Florón central.....	128
5.2.2.1.4.1 Las flores	
Clasificación de los motivos florales.....	129
5.2.2.1.4.2 El jarrón.....	138
5.2.2.1.5 Los autores.....	149
5.2.2.2 La caligrafía.....	151
5.2.2.3 La cuadrícula, el diseño previo.....	154
5.2.2.4 Los dispositivos ópticos y el trabajo cerámico.....	157
5.2.2.5 La colocación.....	160
5.2.2.6 La cuestión económica. Los documentos de coste y gasto presentados por Marcos Antonio Disdier.....	164
5.2.2.7 El transporte.....	169
5.3 La obra acabada. el pavimento en la actualidad.....	171
6. CONCLUSIONES.....	174
7. APÉNDICE DOCUMENTAL.....	185
8. TERMINOLOGÍA TÉCNICA.....	241
9. LA RED SOCIAL.....	260
9.1 José de Viera y Clavijo.....	260
9.2 José de Retortillo.....	276
9.3 Manuel Verdugo Albiturria.....	277
9.4.-Miguel Mariano de Toledo.....	279
9.5 Diego Nicolás Eduardo y Roo.....	280
9.6 José Miguel Luján Pérez.....	281
9.7 Agustín Ricardo Madan Commyns.....	282

10. BIBLIOGRAFÍA.....	283
11. IMÁGENES Y GRÁFICOS.....	310

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Motivación y justificación

La fábrica de azulejos de Valencia situada en la calle Mosén Femades o calle Ruzafa, enfrente del desaparecido colegio de San Fulgencio, alcanzó un nivel técnico y estético notable en los años finales del siglo XVIII. Las obras que se produjeron en dicho obrador son numerosas, aunque no siempre se ha podido identificar con certeza la datación o la autoría de la producción más allá de la similitud estética, o la apreciación subjetiva.

Los azulejos que forman el pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria fueron realizados en Valencia, en la fábrica localizada en la calle Mosén Femades-Ruzafa, entre los años 1781-1785, afirmación avalada por documentación epistolar y actas de archivo. Este encargo fue gestionado por Miguel de Lobera Zamborán, canónigo (1756-1795) de la colegiata de san Felipe, Xàtiva (Valencia), gracias a su amistad con los miembros del cabildo canario. La relación de Lobera con la catedral canaria se estableció como consecuencia del nombramiento de su tío, Juan Francisco Guillén Isso como obispo de la diócesis de Canarias. Durante diez años (1741-1751) residió en dicho lugar, y, por ello, gracias a las relaciones sociales y comerciales que seguía manteniendo, fue el mediador entre el director de la fábrica de azulejos, Marcos Antonio Disdier Casanova, y los distintos miembros del cabildo catedral para conseguir fabricar el pavimento que rematará el ornato de la nueva sala capitular de la catedral de las Palmas de Gran Canaria, que se estaba construyendo a finales del siglo XVIII.

La correspondencia que mantiene habitualmente Lobera desde san Felipe¹, Xàtiva, con intelectuales de la talla de José de Viera y Clavijo, y sus amigos, los miembros del cabildo

¹ El nombre de la ciudad de San Felipe se utiliza a partir del año 1707 cuando lo impone Felipe V, hasta 1812, en que se restituye el nombre de Xàtiva. Miguel de Lobera y Marcos A. Disdier, a lo largo de su vida, no conocen otra denominación para la ciudad, por lo que sus escritos siempre se refieren a San Felipe.

canario, nos permitirán documentar con certeza el extraordinario pavimento canario, que todavía hoy, sorprendentemente, permanece *in situ* (Figura 1). Además, la documentación original y coetánea, como las actas capitulares de la catedral de Las Palmas, aporta datos fundamentales por los que constatamos que la lejanía, el transporte, o los problemas de interpretación entre cliente y fabricante, no fueron obstáculo para concluir la empresa con éxito.

El objetivo general de esta tesis es ampliar la consideración y el conocimiento de la azulejería que se fabricó en Valencia, sobre todo a finales del siglo XVIII en la fábrica situada en la calle Ruzafa-Mosén Femades, y dirigida sucesivamente por la familia Pedrón Casavall, los miembros de la familia Faure Viñuales, y, finalmente por Marcos Antonio Disdier y su hija M^a Salvadora. La consideración de la manufactura cerámica como una empresa popular, o pura artesanía, necesita ser superada ante el estudio de obras como la que nos ocupa, que expone la complejidad del arte cerámico y su fabricación.

En primer lugar, determinaremos la fecha exacta de fabricación del pavimento. La documentación facilitará la identificación inequívoca de las fechas de fabricación en Valencia, el traslado en barco, su acomodación, y colocación en el edificio destinado a mantener las conversaciones más íntimas de una catedral.

Los actores de todo el encargo, desde que se pone en marcha la idea, hasta que el pavimento está colocado, forman una compleja red social que interactúa desde diversos puntos de vista, imprescindibles en todo el proceso. La obra no está firmada, y, aunque conocemos al director de la fábrica, es posible averiguar los autores materiales del pavimento a través de la documentación disponible. Mediante el lenguaje empleado en la comunicación epistolar, hemos podido extraer los términos cerámicos que muestran aspectos de la técnica de fabricación de los azulejos en Valencia en estas fechas entre 1781 y 1785. Son parámetros técnicos que manejan los clientes, o el director de la fábrica, y que, en ningún momento, son los términos utilizados, hablados, por los obreros especializados de la factoría.

Hemos considerado el modelo y la fuente de inspiración que se utilizan en los motivos gráficos pintados en los azulejos del pavimento canario. Aunque la documentación no da pistas sobre este tema, sí es posible reconocer la relación de algunos motivos florales inventados por J. B. Pillement en sus *cahiers*, aunque otros, es evidente que proceden de repertorios gráficos naturalistas, así como de recetas propias del taller. Uno de los datos más importantes lo ofrece la cuadrícula, el dibujo-proyecto del pavimento que todavía se conserva y donde es posible apreciar hasta los detalles más diminutos.

El tratamiento pictórico y compositivo de una obra de esta envergadura, sin duda, estuvo proyectado midiendo los detalles, y usando todos los medios técnicos disponibles en la fábrica valenciana de azulejos. Desde el repertorio gráfico hasta los colores aplicados, van a ser examinados, para poder reconstruir los factores que determinan que el pavimento canario fuera concebido de esta manera y no de otra. Conocer bien una obra de azulejería implica, además de identificar su contexto histórico-cultural, conocer la tecnología de su producción.

El medio en el que se produce este encargo, finales de siglo XVIII, y, entre lugares tan aparentemente distantes como son las islas Canarias, y Valencia, genera la visión de un mercado artístico y comercial poco conocido en la literatura historiográfica valenciana actual.

Esta tesis es el final de la investigación que comenzó en el año 2009 con la visita presencial a la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, y la admiración por una obra única que pudimos constatar que permanece *in situ* desde su colocación en el año 1785. Las fotografías realizadas en 2009, y en diferentes visitas posteriores, han sido una herramienta imprescindible para poder apreciar tanto los colores, como las formas gráficas utilizadas por los obreros cerámicos valencianos.

Para el estudio de una obra de estas características es imprescindible el rastreo de toda la documentación posible guardada en archivos, instituciones culturales, o bibliotecas. Hemos utilizado todos los recursos a nuestro alcance para conseguir solucionar cuantas dudas se presentaban. De toda la documentación utilizada, hemos transcrito los textos fundamentales para facilitar la comprensión de todo el proceso que estudiamos. El testimonio directo de los protagonistas de la empresa es el mejor modo de analizar los datos expuestos de la manera más objetiva posible.

Por otra parte, hemos realizado numerosos gráficos a partir de los datos documentales obtenidos, como son los cuadros genealógicos de las familias que han ido regentando la fábrica, y su relación entre los distintos individuos. Una reconstrucción virtual de los dos pavimentos fabricados por la fábrica Disdier era esencial, ya que es difícil conseguir otra manera de apreciarlo en su totalidad. Y otra herramienta que estimamos muy útil son los gráficos temporales, cronogramas, que facilitan situar a los individuos y sus obras en una misma línea histórica comparativa.

Por último, hemos detallado una bibliografía lo más completa posible, que ha sido consultada y de la que hemos ido extrayendo todos los datos posibles.

1.2 Hipótesis de partida

Esta tesis doctoral pretende valorar una obra de arte cerámico valenciano excepcional como es el pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Hasta el momento, es la primera obra documentada que se fabrica bajo la dirección de Disdier en la fábrica de Valencia. Los datos obtenidos a través de esta valoración será posible trasladarlos al resto de obras que restan por identificar, y, de esta manera, conseguir sistematizar la producción de la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa, al menos durante el espacio de tiempo que fue dirigida por Marcos Antonio Disdier, entre 1777 y 1800, aproximadamente.

Aunque es un pavimento muy bien conservado, y en uso, con las debidas precauciones, no existe, hasta el momento, una monografía que relacione el estudio de la obra y las circunstancias sociales, personales, y económicas en las que fue creado. De esta manera, la investigación y el conocimiento de un pavimento en concreto como es este que nos ocupa, bien documentado, facilitará la conservación de las piezas de azulejería histórica valenciana, y su difusión.

Las posibilidades de investigación que encontramos entre la lectura de la documentación y la obra real fue el principal e ilusionante punto de partida. El trabajo se plantea a partir del estudio de los todos los azulejos enviados a Canarias desde Valencia en 1785, ya que, como pudimos comprobar, se fabricaron dos florones de las mismas dimensiones y numerosos azulejos extra para pavimentar otras estancias de la catedral, o colocarlos en otros edificios de la diócesis. Además, perfectamente guardada, se expone en la sala capitular la cuadrícula proyecto del pavimento (figura 3, y figura 4) que se hizo en primer lugar, y que Lobera rechazó por no ser adecuada su orientación. Si el pavimento es relevante para la historia cerámica valenciana, entre otros aspectos, porque debe ser la primera gran obra acometida por Disdier, no lo es menos la conservación de este proyecto original dibujado y coloreado, único, que junto a los dos dibujos que se conservan de los pavimentos del palacio madrileño de El Capricho, en la alameda de Osuna, contribuirían a descubrir la certera realidad del trabajo de creación cerámico valenciano.

En el proceso de fabricación de una obra cerámica es fundamental el que todos los factores que intervienen concluyan su trabajo correctamente. El producto final con calidad se consigue si cada individuo que participa finaliza con éxito su parte del proceso, los materiales se formulan correctamente, y la cocción consigue fundir con buena temperatura todas las piezas. A todo ello hay que unirle las posibilidades comerciales y económicas de las piezas creadas. De esta manera, la fabricación en el horno de la calle Ruzafa-Mosén Femades, además de todos los que participan en la elaboración cerámica, en cierto momento, se ve favorecida por la intervención de un agente, el canónigo Lobera, externo a todo el sistema productivo, pero

que consigue un encargo para la fábrica de azulejos valenciana, casi imposible de concebir y realmente complicado de finalizar con éxito. La confluencia de Disdier y Lobera en el trabajo común, genera numerosos datos, y abre considerables vías de investigación, que, con prudencia, hemos ido organizando y cerrando.

1.3 Estado de la cuestión

En la investigación sobre el pavimento canario, confluyen varios aspectos dispares, aunque relacionados entre sí por la obra cerámica. Por una parte, el encargo cerámico no es una empresa sencilla, sin duda, es preciso un alto poder de convicción entre el cliente y el gestor, o una gran necesidad para conseguir el pedido. Disdier, por su parte, pretende gestionar y rentabilizar una fábrica de azulejos siendo un excelente administrador, pero sin conocer el oficio cerámico y, ya, por último, los miembros ilustrados del cabildo canario, amigos de Lobera, sin conocer apenas lo que es un azulejo, aceptan el proyecto, por esnobismo, por economía, o simplemente por la confianza depositada en Lobera.

La catedral canaria, es una institución emblemática, llena de historia, y bien estudiada. En los fondos de su archivo hemos podido leer importantes datos relativos a la obra que nos ocupa, que todavía permanecían inéditos. Además de esta fuente, hemos recurrido a estudiar documentos fundamentales en la institución de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, y el archivo privado de Azialcázar, también de Las Palmas. Lobera durante su vida recorrió diferentes diócesis, lo cual no se ha trasladado a los estudios, por lo que, para concebir la verdadera importancia de la actuación de esta persona en la historia de la cerámica valenciana, es necesario recurrir a documentos custodiados en los diferentes archivos como citamos en el apartado de fuentes. El valor del trabajo de archivo, aunque lento, es fundamental para rescatar la verdadera historia de la manufactura cerámica valenciana situada en la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia.

En cuanto a los estudios en el campo de la cerámica valenciana en general, y, en particular, en el período que estudiamos al final del siglo XVIII, entre 1780 y 1785, y el trabajo de Marcos Antonio Disdier, ha sido abordado con relativa fundamentación. Si bien Disdier es un protagonista vital en el desarrollo de la azulejería valenciana, no se ha emprendido el trabajo de documentación riguroso de fuentes primarias hasta el momento, generando vacíos informativos que, a menudo, han sido sustituidos por datos inciertos. Con todo, hemos de reconocer el trabajo de Inocencio V. Pérez Guillén, en primer lugar, cuando, al publicar su libro sobre la pintura cerámica, en 1991, rescató del absoluto olvido la figura de Marcos Antonio Disdier y de su hija María Salvadora. Aunque el nombre de Disdier ya aparece referido por A. Cirici en el año 1977, en su obra “Ceràmica catalana”, sin duda, la extraordinaria contribución del profesor Pérez Guillén sistematizando la producción cerámica valenciana ha sido indispensable para la comprensión y valoración de una producción excepcional.

El trabajo comenzado por Pérez Guillén en 1991 fue continuado con la publicación de numerosos artículos, investigando la producción azulejera valenciana tanto de azulejos de serie como de paneles, remontando el criterio de la azulejería como manufactura popular o artesana. Por vez primera, la investigación adopta un punto de vista riguroso, se habla de objetos aplicados a la arquitectura, realizados en una fábrica y con su director como protagonista. Indudablemente, otros estudiosos como M.^a Paz Soler Ferrer, Josep Pérez Camps, Jaume Coll Conesa, actual director del Museo de cerámica y Artes Suntuarias de Valencia, con la elaboración de síntesis históricas sobre la cerámica valenciana han definido la importancia de la cerámica en el seno de la historia del arte valenciano.

Sin embargo, en estos momentos, no hay ninguna investigación que se haya aproximado específicamente a la figura de Marcos A. Disdier, ni haya caracterizado la producción de la fábrica de la calle Ruzafa-Mosén Femades de Valencia durante el período en que Disdier la dirige. La constancia documental sobre la figura y obra de un hombre de negocios que revoluciona una

técnica legendaria en Valencia, y la documentación sobre una de sus obras, quizás el primer pavimento que fabricó es el aporte fundamental de esta tesis.

Desde el campo de la investigación canaria, José Miguel Alzola González, publicó un artículo en el N.º 20 de la revista del Museo Canario 2007, en la que mostró los datos que poseía sobre el pavimento canario. El gran investigador canario da a conocer en dicha publicación las noticias que aportan la documentación epistolar que conservaba su familia y que, definitivamente, donó al museo canario. Las cartas, inéditas, que se cruzan el cabildo canario, Miguel de Lobera, y Marcos Antonio Disdier, han sido la herramienta principal sobre la que se asienta esta investigación. Además, hemos de señalar que, en 1996, Inocencio Pérez Guillén citó numerosos datos de la existencia de dicho pavimento canario en su publicación sobre la cerámica arquitectónica valenciana.

Este trabajo de tesis pretende ampliar el conocimiento sobre la azulejería histórica valenciana aportando, sobre todo, el testimonio certero de numerosas e inéditas, fuentes primarias. El recorrido a través de archivos distantes entre sí ha sido clave para poder componer el rompecabezas de una obra diferente, casi inclasificable, en la producción dirigida por Disdier, y que, afortunadamente, ha sido muy bien conservada, en su lugar original, y en el uso para el que fue creada, por el cabildo catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

1.4 Agradecimientos

Gran parte del tiempo que pasamos estudiando estos azulejos, y escribiendo el trabajo de investigación, se debe a la ayuda de numerosas personas, quienes, desinteresadamente, ofrecieron su apoyo para que el proyecto saliera adelante.

En primer lugar, agradezco a mi tutor, el Dr. Rafael García Mahiques, catedrático de historia del arte de la Universidad de Valencia, su orientación y ayuda, en todo momento.

Agradezco a D. Vicente Pons Alós, director del archivo de la catedral de Valencia, su ejemplo, su apoyo, sus consejos, y, sobre todo, su ánimo para poder seguir adelante en la investigación a lo largo de los años.

Agradezco al Dr. Jaume Coll Conesa, director del Museo Nacional de cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, sus consejos, y su disponibilidad para cuanta información me ha sido necesaria.

Agradezco a Javier Jordá Manzanaro su apoyo, y su paciencia, en el camino del conocimiento cerámico que comenzamos juntos y que recorreremos paralelamente a nuestra vida en común.

Agradezco a mi compañero y amigo Josep Antoni Cerdá i Mellado su incansable ejemplo, su ayuda, y su apoyo incondicional.

A D. José Lavandera López, director del Patrimonio Histórico de la Diócesis de Canarias, le dedico un agradecimiento especial, al abrirnos su casa, la catedral de Canarias, y facilitar la investigación de los azulejos de la sala capitular desde el primer momento en que mostramos interés por su estudio. Agradezco, asimismo, a la Sra. Magdalena, ayudante de

D. José Lavandera, su complicidad y su amabilidad en mostrarnos las dependencias de la catedral.

A Enric V. Flors Ureña, profesional único y admirable, incondicionalmente honesto, a quien le debo la posibilidad de poder concluir este trabajo.

Le doy las gracias a Fernando Beautell Stroud, arquitecto de Tenerife, a quien conocí en las dependencias del archivo de la catedral de Canarias, que no dudó en mostrarme sus estudios y facilitar con ello mi comprensión de la construcción catedralicia.

A Antonio Torres (Bailo, Huesca), descendiente de la familia Lobera, le agradezco las facilidades para poder estudiar la figura de Miguel de Lobera en su pueblo de nacimiento.

A Felipe García Dueñas (Archivo de Jaca), por su amabilidad a lo largo de todos años, y por toda la información facilitada.

A los técnicos de El Museo Canario, Fernando Betancor Pérez, conservador, y a su director Diego López, les agradezco su gran profesionalidad y las facilidades para acceder a la información de su archivo.

A D. José Miguel Alzola González (*in memoriam*), a quien tuve el honor de poder conocer y compartir mis dudas sobre numerosos aspectos de la sociedad canaria, lo recordaré siempre como un hombre de gran conocimiento, bondad y buen humor.

A Juan Ignacio Pérez Giménez (Arxiu Colegiata Xàtiva), a quien agradezco su dedicación, su amabilidad, siempre dispuesto a facilitar el trabajo de los investigadores, y, sobre todo, su amistad.

A Pedro M.^a Pinto y San Cristóbal (Las Palmas de Gran Canaria), quien, a pesar de la distancia, y los problemas sociales y familiares, accedió a mostrarme la documentación que mantienen en su extraordinario archivo familiar.

A Neus Esplugues (*in memoriam*), con quien siempre estaré en deuda, por todo el trabajo que me dedicó, incluso en sus sesiones de quimio, sabiendo que no le quedaba mucho tiempo para ello.

Agradezco a mi amigo Luis Olagüe Ruix, la amabilidad en mostrarme su gran trabajo, y por todo lo que me ha enseñado a lo largo de muchas conversaciones.

A todos los técnicos de los archivos con los que he ido trabajando, grandes profesionales, quienes, en el silencio de sus oficinas, facilitan lealmente las investigaciones de los demás.

A mis amigos de la *societat catalana de ceràmica*, quienes me han enseñado y con los que he aprendido que siempre se puede estudiar más, en particular Albert Telese Comte, y a Ulrike Voigt, por quienes siento mucho cariño y sobre todo admiración.

A mi amiga Ana Martínez, a quien agradezco su amistad, y su apoyo en el estudio del patrimonio azulejero de los Disdier.

A mis amigos Sergi Pérez Serrano y Thaylor Muñoz Rengifo, a quienes agradezco toda su ayuda incondicional y con quienes comparto la ilusión de conservar la azulejería por encima, incluso, de la lógica organizativa.

Además, para poder estudiar un tema tan concreto, ha sido imprescindible la ayuda de numerosas personas, a quienes he acudido buscando respuestas y las cuales siempre me han facilitado el camino. A Angel Requena Fraile, el matemático más turista, le agradezco todas

sus enseñanzas, a Danielle Nioche (*in memoriam*), por enseñarme la técnica francesa de la pintura sobre porcelana, a Sor Ángeles Salvador Palenzuela, del Convento de Concepcionistas franciscanas de Garachico (Tenerife), le agradezco sus fotos. A Ángel Velasco Berzosa, ex director de los museos de Xàtiva, le agradezco toda su ayuda y su gran profesionalidad, y, por último, agradezco a Nuran Athasoy, su amabilidad y desinterés, ya que, desde la distancia, pudo facilitarme la información que necesitaba sobre el mundo otomano.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La idea de partida de nuestra investigación tuvo como objetivo el estudio de una de las obras que consideramos más importantes de azulejería valenciana, el pavimento de azulejos colocado en la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. El estudio de un pavimento de azulejos, del que sin duda conocemos su autoría, es fundamental para poder estudiar con rigor el resto de las piezas cerámicas fabricadas en la Valencia de finales del siglo XVIII. El artículo escrito por José Miguel Alzola González en 2007, junto a unas primeras notas facilitadas por Pérez Guillén en su trabajo del año 1996, fueron las primeras noticias sobre la obra en estudio.

No es fácil encontrar azulejos realizados en Valencia entre los siglos XV y XIX, colocados todavía en su lugar original, y menos, en buenas condiciones de conservación. En primer lugar, para proceder a su estudio, y debido a la distancia, necesitábamos documentar fotográficamente la obra por lo que realizamos varias sesiones fotográficas de todo el pavimento. En la actualidad, la estancia ya no cumple la función de sala capitular, sino que forma parte del museo diocesano de la catedral de Las Palmas, con lo cual, solicitamos permiso para poder transitar por la zona donde, obviamente, no está permitido el paso. Además del pavimento, en dicha sala se expone el boceto o cuadrícula que se envió para la correcta colocación de los azulejos, lo cual nos pareció aún más extraordinario.

La sala capitular de la que hablamos cuenta con una claraboya (figura 81) que facilita la iluminación natural, por lo que las fotografías retrataban perfectamente el colorido y dibujos de la obra, sin necesidad de focos especiales. Una vez fotografiado todo el pavimento colocado, preguntamos a D. José Lavandera López² sobre la posible existencia de otro florón de azulejos, como así comentaban los documentos originales. Efectivamente, el primer florón fabricado

2 D. José Lavandera López es delegado episcopal de patrimonio de las islas de Canarias, y deán de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

existía, y se encontraba guardado en las dependencias de la catedral. De nuevo, solicitamos permiso para poder acceder a dicha obra y poder fotografiarla. Hemos de agradecer las facilidades y el esfuerzo realizado por D. José Lavandera y su ayudante la Sra. Magdalena, ya que, en un pequeño espacio, pudimos fotografiar uno por uno todos los azulejos que se guardaban exentos, y que, como comprobamos, no llegaron a colocarse.

En principio, la investigación se centró únicamente en la información que fue ofreciendo la documentación epistolar, custodiada en el archivo de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Dicha documentación formaba parte del archivo familiar de D. Miguel Alzola González, que, a su vez, procedía del archivo de su antepasado Domingo Déniz Greck (1808-1877), como así nos lo comentó a través de diversas entrevistas telefónicas, y una de ellas en persona.

Todas las fotografías realizadas a los dos pavimentos fueron seleccionadas para poder reconstruir digitalmente lo que debió ser el primer florón, del que no se tenía más que una referencia escrita. En cuanto al segundo florón, la reconstrucción digital permitía observar con más detalle la obra realizada por la fábrica valenciana dirigida por Disdier entre 1781 y 1785.

Asimismo, fotografiamos (figura 3) el dibujo expuesto en la sala capitular, ahora museo diocesano, la famosa cuadrícula nombrada por los documentos, y comprobamos la similitud con el florón que se realizó en primer lugar.

De esta manera, con el material gráfico de análisis preparado, consideramos la necesidad de estudiar a todos los personajes que intervienen en esta obra, algunos directamente, y otros de manera casual, indirectamente. En primer lugar, el canónigo Lobera, personaje fundamental en esta empresa, procedía del pueblo de Bailo (Huesca), con lo que decidimos visitar su casa, entrevistarnos con sus descendientes familiares, y visitar el archivo más cercano, que, en este caso fue el Archivo Diocesano de Jaca (Huesca). La casa familiar de Lobera en Bailo, permanece todavía en uso, e incluso guarda un manuscrito donde se registran todos los miembros

pertenecientes a la familia desde el año 1600. Afortunadamente, pudimos acceder a esta fuente tan valiosa, y la investigación continuó consultando diferentes archivos, dado que cada fuente documental iba abriendo nuevas ramas de investigación. De esta manera, las fuentes primarias las encontramos en el archivo de la Colegiata de Xàtiva, San Felipe, entre 1707 hasta 1812, el archivo de la Catedral de Valencia, el archivo histórico de protocolos de Madrid, el archivo de Azialcázar de Las Palmas de Gran Canaria, el archivo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, el Arxiu del Regne de València, y en el archivo de la casa Lobera de Bailo (Huesca).

Una vez recopilada toda la información posible, realizamos una segunda estancia en Las Palmas, para poder leer las actas capitulares de la catedral en el período entre 1780 y 1785, en que se acaba el negociado de la instalación del pavimento. Junto con las actas, tuvimos acceso al bloque de documentos titulado “*Documentos del diputado Madan*”, que fue decisivo para conocer los recibos enviados por la fábrica de Valencia, y otros documentos personales del canónigo Lobera y del comercial Retortillo. Todo ello nos ofreció una visión mucho más amplia de la empresa que llevaron a cabo el cabildo canario, Lobera y Disdier. En esta segunda estancia, y con mejores medios fotográficos, realizamos nuevamente fotografías del pavimento colocado en la estancia capitular, ya que la imagen que íbamos concibiendo sobre el encargo, no era la misma que concebimos en un principio. Uno de los detalles más importantes que pudimos comprobar fue que, la claraboya que ilumina la estancia, situada exactamente encima del centro del florón, durante el mediodía, deja pasar un rayo de luz sobre las letras E.C., detalle que implicaría un interesante estudio, que se aleja de nuestras posibilidades (figura 83).

El análisis de la figura de Marcos Antonio Disdier, hasta ese momento estudiada por el profesor Pérez Guillén, principalmente, nos mostró algunos huecos en la secuencia de su actividad. En primer lugar, recurrimos, nuevamente al archivo de la colegiata de Xàtiva, para extraer toda la información posible. Sin embargo, el comerciante desarrolló su actividad entre Valencia y san Felipe, Xàtiva, por lo que nos decidimos a estudiar los protocolos notariales

guardados en el archivo del Real colegio seminario de Corpus Christi de Valencia, en busca de un posible hilo informativo. Gracias a la digitalización de este archivo, pudimos rastrear todos los protocolos que se encontraban fechados en el siglo XVIII, y de esta manera, reconstruimos la familia de Disdier, sus relaciones económicas, y principalmente la razón de su actividad cerámica. Uno de los protocolos notariales nos llevó a consultar otros protocolos del Arxiu del Regne de València, hasta que llegamos al final de todas las posibles fuentes de información. Con todo ello, hemos podido hilar los cabos que permanecían sueltos y que responden a numerosas preguntas sobre la fabricación de azulejos en Valencia a finales del siglo XVIII.

Explorar los numerosos documentos originales que se conservan en distintos archivos, y relacionarlos entre sí ha costado muchas horas de dedicación, sin embargo, el resultado es importante para poder comprender el mecanismo de una sociedad ya desaparecida, a menudo interpretada erróneamente.

Por otra parte, la pintura y vidriado de los azulejos es de una calidad extraordinaria (figura 85, 89, 92), los motivos utilizados son únicos, y la técnica de fabricación cumple con las expectativas después de pasados alrededor de doscientos cuarenta años. Toda la riqueza floral que exhiben los dos florones no se ha dado en ninguna otra obra conocida fabricada en la manufactura de la calle Mosén Femades-Ruzafa. Para poder sistematizar, de alguna manera, este alarde gráfico de representación floral, hemos seleccionado ochenta de ellos y extraído del total su dibujo recortado digitalmente para poder analizar únicamente su fuente de inspiración, y sus características plásticas (figura 109).

La posible autoría efectiva de los azulejos viene avalada por los datos facilitados a través de la documentación notarial. Además, incluimos datos vitales de algunos de los actores secundarios del encargo, como son los miembros del cabildo canario, el agente comercial, y los capitanes de los barcos que llevaron a cabo el transporte.

La identificación de la fábrica gestionada por Disdier a partir de una situación económica compleja, y la lectura de la máxima cantidad de nuevos trabajos de investigación editados sobre la historia de la cerámica valenciana, completan la información que necesitábamos. Con todo, el trabajo era amplio, y nuestra pretensión ambiciosa. De esta manera, afrontamos la investigación acotando el estudio sobre una única obra, el pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, como paradigma del resto de la producción de la fábrica de cerámica de la calle Mosén Femades-Ruzafa, en el segmento temporal entre 1780-1785.

3. FUENTES

ARCHIVOS

ACLPGC. - Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. AHDOC, Archivo histórico diocesano obispado de Canarias

ACX. -Arxiu colegiata de Xàtiva.

AMX. -Arxiu municipal de Xàtiva.

AHDOC. - Archivo histórico diocesano del Obispado de Canarias.

AHPM. -Archivo histórico de protocolos, Comunidad de Madrid.

AHN. -Archivo de la nobleza, Toledo.

AALPGC. - Archivo privado Acialcázar de Las Palmas de Gran Canaria.

ADJ.-Archivo Diocesano de Jaca (Huesca).

FAMC. - Fondos Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. AMC Archivo museo canario.

Fondo RM, **RSEAPT.** - Fondos Rodríguez Moure, Real sociedad económica de Tenerife.

AHPZ. - Archivo Histórico provincial de Zaragoza.

ARSEAPV. - Archivo de la real sociedad económica de amigos del país de Valencia.

ARCSCCV Archivo Real colegio seminario de Corpus Christi de Valencia

ARV. - Arxiu Regne València

SDAP. Servicio diocesano de archivos parroquiales, disponible en <http://arxparrvalencia.org>

CGHA. Conseil Général Hautes Alpes. Archives departamentales des Hautes Alpes. Ressources numérisées. <http://archives.hautes-alpes.fr/>

APCL, Archivo privado casa Lobera de Bailo (Huesca).

4. LA CASA FÁBRICA DE AZULEJOS DE MARCOS ANTONIO DISDIER CASANOVA (1777-1800)

4.1 Marcos Antonio Disdier Casanova: sus relaciones sociales y comerciales

El origen de la familia Disdier que se asienta en la ciudad de Xàtiva a finales del siglo XVII, lo podemos situar en la ciudad francesa de Briançon, como nos indican los datos de las diferentes partidas de bautismo consultadas en el archivo de la colegiata de Xàtiva. El dato más antiguo que conocemos se remonta al día 27 de octubre de 1669, en que tiene lugar en la ciudad francesa de Briançon (Hautes Alpes), el matrimonio entre Antonio Disdier¹ y Eleonor Forment². Antonij y Honesta Virginem³ son los padres de Antonio Disdier, vecinos de una ciudad antigua y rica en historia. De esta unión nacieron ocho hijos, bautizados como Francisco, Antonio, Jacinto, Ana, Baltasar, Josep, Juan y Andrés, el hijo póstumo que nace el día 29 de febrero de 1695, ya que su padre había fallecido unos meses antes.⁴

Briançon,⁵ la ciudad origen de los Disdier de Xàtiva, fue una pequeña zona próspera a principios del siglo XVIII, donde la actividad económica denominada como *marchand* y *mercatori*, va siempre unida a los miembros de esta familia. En la partida de bautismo de Baltasar Disdier, en 1673, leemos «[...] *filius Antonij mercatoris, et de Eleonor* [...]» y en la partida de bautizo de Jean Disdier, leemos asimismo «[...] *fls du M. Antoine, marchand bourgeois de cette ville* [...]». Como podemos apreciar, todos nacen en Briançon y allí habitan hasta que, por alguna razón que desconocemos,⁶ Juan y Francisco viajan a San Felipe (Xàtiva)⁷

1 Nació el 7 de abril de 1642 y falleció en el año 1694.

2 Nacida el día 2 de agosto de 1651.

3 Se celebra su matrimonio en Briançon en el año 1649.

4 Todos los datos sobre los Disdier de Briançon han sido extraídos de los archivos del CGHA.

5 Desde 1250, Briançon celebraba ferias en mayo, junio y septiembre. Es destacable el que dispusieran de una oficina bancaria durante las ferias para poder gestionar las transacciones.

6 Aunque existen diversas opiniones sobre la verdadera razón de la llegada de población francesa a Xàtiva, es cierto que, tras la guerra de 1707, muchos comerciantes de origen francés se instalan en la ciudad, como núcleo poblacional, denominada San Phelipe. Los dos Disdier procedentes de Briançon forman su familia en la ciudad de Xàtiva y se quedan el resto de sus días. En los archivos de *Hautes Alpes* no hay constancia de la vuelta a la tierra de origen de ningún Disdier nacido en San Phelipe. Se puede consultar en García Almiñana, 1992.

7 La ciudad de Xàtiva (Valencia) se denominó San Felipe desde 1707 hasta 1812, año en el que las Cortes de Cádiz restituyen el nombre que Felipe V le había arrebatado.

a principios del siglo XVIII y allí se instalan definitivamente, como analizaremos más adelante (figura 111.1).

Francisco (François) Disdier, de oficio *botiguer*, se casa con Rosa M.^a Novella el día 26 de enero de 1717 en la colegiata de San Felipe (Xàtiva).

Francisco, de nación francés, natural de Briançon y habitador de San Felipe. Hijo de Antoni Disdier y de Eleonor Froment [se casa con] Rosa M.^a Novella, hija de Isidro Novella y de María Amat, natural de S. Felip.⁸

De este matrimonio nacerá Rosa Disdier en San Felipe el día 2 de febrero de 1717, aunque pronto fallece Rosa M.^a y el *botiguer* (en el acta de matrimonio se le denomina *mercader viudo*), oriundo de Francia, se casa de nuevo el día 26 de noviembre de 1718 con María Inés Belloch, natural, así mismo, de San Felipe. De esta unión nacerán diez hijos entre los años 1719 y 1734, bautizados como Vicente, Donís, Francisco, María, Mariana, Lorenzo, Josep, Manuela, Joaquín y Juan Bautista (figura 111.1).

Juan (Jean) Disdier, bautizado en 1764, mercader, hermano de Francisco, se casa⁹ con Judith Pons de Santa Margarita, bautizada en Briançon el día 24 de mayo de 1691. De esta unión nacieron en San Felipe siete hijos entre los años de 1716 y 1726, bautizados como Mariana, Vicenta, Chochín, Juan, Juan Bautista,¹⁰ Juan y Josep. Este último, Josep, bautizado el 20 de marzo de 1719 en San Felipe, se casó con Vicenta Casanova,¹¹ de cuya unión nacieron cinco hijos entre los años 1728 y 1735, bautizados como Francisco Vicente, Josep Chochín, María, Josep Antoni y Marcos Antonio.

8 ACX. Libro de bautizados de la colegiata de Xàtiva, 1717.

9 Desconocemos si la unión se celebra en Briançon o en Xàtiva.

10 Nacido el 30 de diciembre de 1716, puede ser considerado el primer Disdier nacido en Xàtiva.

11 Vicenta es hermana de Rosa Casanova, hijas ambas de Josep Casanova, personaje importante en la fábrica de azulejos tras la muerte de Beatriz Viñuales, como más tarde veremos.

El que llegó a gestionar¹² la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia, Marcos Antonio, nació el día 25 de abril de 1735 y fueron sus padrinos Jaume Fourrat, mercader, y María Benlloch, mujer de Francisco Disdier.

Dicto die. yo el Dr. Francisco Ortiz, vicari, batejé segons ritu de la Santa Iglesia Romana, un fill de Joseph Disdier, mercader, y Vicenta Casanova, coniuques. Naixque en vint-i-sinch dels dits. Nomenat March Antoni Joseph Vicent Diego Francisco Xavier. Padrins: Jaime Fourrat, mercader, y María Benlloch, muller de Francisco Disdier. Dr Francisco Ortiz, vicario.¹³

Josep Disdier, el hermano presbítero de Marcos Antonio, que además trabaja como ayudante de archivero,¹⁴ es conocido en el cabildo de la colegiata de Xàtiva por el arzobispo, al plantear su conducta algún que otro escándalo.¹⁵ En la reunión capitular del día 23 de diciembre de 1756 se trata, entre otros asuntos, de la «[...] prorrogación de la carta de gracia sobre su tierra que posee en la vega de la Losa, lo cual se le concedió por el término de seis años».¹⁶ La agricultura y su comercio, según estas informaciones, pudieron ser la primera actividad profesional de Marcos Antonio, cuando contaba 21 años (figura 56).

Pasado el tiempo, Marcos Antonio se casó el 17 de marzo de 1752 con Madalena Isnel Novella¹⁷ (1732-1777), en la iglesia de san Martín de Valencia, y de esta unión nacerán cuatro hijos entre los años 1754 y 1760 bautizados como Enrique,¹⁸ Miguel,¹⁹ Josep Ambrosio, y María Salvadora. Durante los años 1759, 1760 y 1763, el matrimonio Disdier Isnel vive en Xàtiva, en

12 Miguel de Lobera se dirige a Marcos Antonio con el término de *director y dueño de la fábrica de azulejos*. ACLPGC, Carta de Lobera a Retortillo, San Felipe 22 de diciembre de 1784. En la carta que Lobera envía a Miguel de Toledo el día 10 de marzo de 1785, se refiere al papel de Disdier como director de la fábrica. Según Pérez Guillén, 1991: 36, Marcos Antonio Disdier inicia esta denominación en 1797.

13 ACX. Libro de bautizados de la colegiata de Xàtiva, 1730-1745.

14 ACX. Libro de actas, L-75, Anotación del 9 de junio de 1748.

15 ACX. Libro de actas 1754-1759, L-76, tomo II. Anotación del 11 de septiembre de 1756.

16 ACX. Libro de actas 1754-1759, L-76, tomo II. Anotación del 23 de diciembre de 1756. Miguel de Lobera en dicha fecha acaba de ser nombrado canónigo de la colegiata y su primera asistencia a la reunión capitular es el día 24 de marzo de 1757. El cabildo del día 6 de mayo de 1757 trata la cuestión de la solicitud de D. Gaspar de Nava sobre el derecho de la carta de gracia de Marcos Antonio sobre diez hanegadas de tierra en el término del lugar de la Losa. El cabildo acuerda que no se venda el derecho de carta de gracia de Marcos Antonio Disdier. Quizás es el primer contacto personal constatable entre Marcos Antonio y Miguel de Lobera, Vid. Figura 56.

17 Madalena Isnel nació el 9 de junio de 1732, fue hija del matrimonio (15 abril 1720) formado por Lorenzo Isnel, mercader, y M.^a Luisa Novella. Lorenzo Isnel, hijo de André Isnel y Madalena Chartos, procede del lugar de St. André, diócesis de Ambrun, Embrun, Altos Alpes, Francia. M.^a Luisa Novella es hija de Isidro Novella y María Amat.

18 Nació el 9 de septiembre de 1754.

19 Nació el 29 de septiembre de 1756.

la calle denominada en 1759 *carrer de les Botigues de Baix a on habita el Señor Dean*, luego *carrer de les Botigues de Baix* y actualmente como *carrer Botigues*,²⁰ junto a varias personas, entre las que se encuentran los familiares Claudio Disdier, Esteban Disdier y varios criados.

María Salvadora Disdier Isnel, la única hija de Marcos Antonio y Madalena nace también en San Felipe, Xàtiva, el día 2 de diciembre de 1758, como podemos leer en el libro de bautizados de la colegiata de Santa María (figura 8).

Dicto dia: Yo el Dr. Joaquim Pedrón, vicario, bauticé segon ritu de la Santa Iglesia Romana, una hija de Marcos Disdier, mercader, y de Madalena Isnel, consortes. Nació en dos de los dichos. Agüelos paternos: Josep Disdier y Vicenta Casanova, y maternos: Lorenzo Isnel y Maria Luisa Novella. Se le puso por nombres: Maria Salvadora Bibiana Josepha Vicenta Buenaventura. Padrinos: Claudio Disdier, mercader, y Josepha Maria Isnel, mujer de Tomás Polache, mercader.²¹

El 26 de abril del año 1760, se redacta la escritura que formaliza la venta de la casa²² donde reside hasta ese momento la familia Disdier Isnel. En realidad, Disdier compra tierra, veinte hanegadas con diferentes árboles frutales, moreras y olivos, situadas en La Llosa,²³ que posee el convento de Servitas de la ciudad de Valencia bajo la invocación de la Virgen Madre de Dolores al Pie de la Cruz, valorada en 582 libras. El contrato escrito relata que se ofrece la casa situada en «[...] la ciudad de San Felipe calle de las Botigas de abajo franca de todo censo [...]»,²⁴ a cambio de la tierra descrita.

20 ACX. Listado de la parroquia de la ciudad de San Felipe, 1750-1760.

21 ACX. Libro de bautizados (1746-1761), Libro11, pág. 355.

22 ARCSCCV. Protocolos notariales del notario Felipe Mateu (1719-1773), pp. 297-856.

23 Se refiere a la actual Llosa de Ranes (Valencia), municipio situado a 4 kilómetros de Xàtiva.

24 «[...] cargo y obligación con la cuarta parte de una pluma de agua de la Fuente Santa, que linda por tramontana con la casa de la herencia de Jh. Gallego dicha calle en medio, por poniente con casa de los herederos de D. Patricio Laci, callejuela del peso en medio por medio día con patio y cocina de la casa grande del mismo Disdier y por levante con la misma casa grande». ARCSCCV. Protocolos notariales del notario Felipe Mateu (1719-1773), pp. 297-856. La calle del Peso todavía mantiene su denominación, lo cual es clave para identificar con certeza la casa donde habitaba la familia Disdier Isnel.

De esta manera, la familia Disdier Isnel alquila para vivir una casa en la calle Roca (figura 9) de San Felipe, y allí se traslada hasta que se formaliza la boda de María Salvadora en 1777, y el futuro de la familia cambia por completo. El día 29 de abril de 1777, con casi 19 años, la única hija de Marcos Antonio Disdier contrae matrimonio con Alejandro Faure Viñuales, hijo único y heredero de los dueños de la fábrica de azulejos de la calle Ruzafa de Valencia, ya fallecidos en esta fecha. Josef Ortiz,²⁵ quien posteriormente sería canónigo y deán de la Colegial Mayor de San Felipe, ejerce de oficiante (Fig. 9):

Día veinte y nueve de abril de mil setecientos setenta y siete: el Doctor Joseph Ortiz, Vicario, con Licencia del Señor Don Fermín Ignacio García Almanza, Presbítero, provisor Vicario general, y oidor de causas matrimoniales, dada en Valencia a once de dichos, y refrendada por Josef Ignacio Alamá Notario: publicadas las proclamas de jure, en esta colegial, en las parroquiales de San Martín y San Andrés de la ciudad de Valencia, sin resultar impedimento, desposé por palabras de presente a Don Alexandro Faure, natural de la parroquia de san Andrés y vecino de la de san Martín de dicha ciudad de Valencia, hijo de Don Alexandro Faure y de Doña Beatriz Vinuales, con Maria Salvadora Disdier, doncella, natural, y vecina de esta Colegial, hija de Marco Disdier y de Madalena Isnel y actu continuo recibieron las bendiciones nupciales. Testigos Juan Calatayud, Josep Delvillar y otros, Firmado. D. Josef Ortiz.

Sin duda, este matrimonio proporciona la entrada de los Disdier en el mundo de la azulejería valenciana, ya que, los padres de Alejandro Faure, Alexandro y Beatriz²⁶ gestionaron el primer obrador en Valencia ciudad, sobre el que recae la denominación «fábrica de azulejos» (Pérez Guillén, 1991: 51). Los datos proporcionados por los libros de matrícula parroquial de San Felipe muestran que la familia de Marcos Antonio Disdier vive en la calle Botigues de Baix de Xàtiva hasta 1770, y en 1771 se traslada a la casa de la calle Roca, fecha que coincide con el momento en que Marcos Antonio entra a trabajar como administrador del Hospital Major de Pobres de San Felipe, cargo que ocupa durante un año, hasta 1772.²⁷ Marcos Antonio proporciona, como mayordomo, a la institución hospitalaria, hasta 1772, género como aceite y

25 Josef Ortiz i Sanz (Aielo de Malferit 1739-València 1822). Traductor y estudioso de Vitrubio, es calificado como «[...] el más prolífico estudioso de la Antigüedad clásica de su época» (Canto, 2001). No parece una casualidad su actuación en esta unión matrimonial.

26 En 1777 ya han fallecido. Alejandro Faure fallece en noviembre de 1757 y Beatriz muere en diciembre de 1769 (González Teruel, 2022a).

27 Marcos Antonio fue administrador del hospital desde el 14 de agosto de 1771 hasta el 14 de agosto de 1772, aunque continuó firmando recibos hasta noviembre de 1772.

arroz,²⁸ y se hace cargo de la gestión económica de los trinquetes de pelota, firmando recibos de entradas y gastos, e impulsando reformas con gran éxito financiero.²⁹ Posteriormente, en 1769, firma, junto con otros comerciantes vecinos de Xàtiva como Claudio y Roque Fourrat, P. Lamaneta, M. Lagier y F. Dufaur, una queja al Ayuntamiento por los problemas surgidos en el pago del impuesto de la alcabala del viento.³⁰

Marcos Antonio formó parte de la cofradía del Cristo del Carmen en 1758, incluso fue uno de los 33 socios fundadores de la importante congregación (González Baldoví y Navarro García, 2018: 29, 181 y 229), llegando a ocupar el cargo de mayordomo (González Baldoví y Navarro García, 2018: 209).

El día 25 de mayo de 1777, casi un mes después del matrimonio de María Salvadora, su madre, Magdalena Isnel, fallece el día 25 de mayo de 1777. El destino cambiará definitivamente la residencia de los Disdier y, ahora Marcos Antonio como viudo, y apadrinando a su yerno Alejandro Faure en los negocios de la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa, se traslada a Valencia para vivir con su hija.

Miguel de Lobera, persona fundamental en el éxito como fabricante de azulejos de Marcos Antonio, escribe el 22 de diciembre de 1784 en una carta dirigida a J. Retortillo,³¹ «[...] que el director de la fábrica de ladrillos de Valencia fue vecino de San Felipe y amigo,

28 En 1767, el día 17 de octubre, firma un recibo como proveedor de aceite al Hospital de Pobres de Xàtiva. El recibo muestra que F. Dufaur le ha pagado la cantidad de 19 l., 14 s., por diez arrobas de aceite. (González Teruel y Jordá, 2011b).

29 AMX. Archivo Hospital, sig. 1. En 1770, Marcos Antonio Disdier firma como mayordomo del hospital una solicitud para proveer una casilla para el marcador del Trinquete del Corral, que estaba a cargo de esta institución. AMX. Llibre d'administració dels trinquets, 1754-1801. En Xàtiva existieron cinco *trinquets de pilota*. El organismo que explotaba y controlaba el juego era el hospital, de modo que, las necesidades de los enfermos intentaban paliarlas mediante los ingresos del juego. El juego de la *pilota* era muy popular en la Xàtiva del siglo XVIII. Durante el mandato de Disdier se trajeron de Francia juegos de bolos de boj, y se introducen mejoras en los edificios instalando incluso pavimento de madera. De esta forma, se le da un nuevo impulso al negocio lúdico y se aumentaron los ingresos por encima de las pretensiones. Es muy interesante para nuestra investigación constatar que, en el resumen final de cuentas del mes de agosto de 1772, se beneficia la institución hospitalaria con un superávit de 286 libras, 3 sueldos y 7 dineros, una cifra muy por encima de las 100 libras que se buscaban obtener con la explotación del juego en los trinquetes de pelota. En realidad, 285 libras era el presupuesto total anual de la gestión del hospital en el año 1753 (Martínez, 1995).

30 Citado por Blesa, 2005:179-180. AMX. Legajo 163. Memoriales presentados al Ayuntamiento San Felipe, 9 de enero de 1769.

31 José de Retortillo es un agente comercial que gestionaba los pagos entre provincias.

que se mudó a vivir a la ciudad de Valencia porque su hija se ha casado con el dueño de la fábrica y la ha tomado a su cargo para que los jóvenes vivan descansados». ³² Siendo así una de las razones fundamentales del cambio de domicilio de Marcos Antonio, lo cierto es que los primeros trabajos que dirige el ahora director de la fábrica, tienen relación con su ciudad de origen, como por ejemplo, los azulejos (figura 12 y figura 86) para la nueva sala de mujeres del Hospital de Pobres de San Felipe y, posiblemente, el panel de azulejos de la botica de la calle Noguera de Xàtiva, entre otros (González Teruel y Jordá, 2011b).

En el año 1778, Disdier provee de azulejos la sala nueva de mujeres del hospital, obra documentada a través del recibo de la entrega (figura 11) de obra que se ha conservado. Una nota de la fábrica de azulejos de Valencia del 23 de mayo de 1788 describe que se han llevado al hospital 21 azulejos de número, ³³ y el 14 de junio de ese mismo año, se carga una galera con nueve sarrias que contienen azulejos de cortapisa y que se colocarán el día 1 de julio en la nueva cuadra de mujeres. ³⁴

Marcos Antonio aprecia al que denomina su amigo Miguel de Lobera, mantienen una correspondencia documental muy valiosa, y no rompe el vínculo con su ciudad natal, al menos en un principio. ³⁵ El canónigo Lobera, que vive en la calle Obra Nueva, ³⁶ enfrente mismo de la colegiata (figura 51), presta su casa a Disdier en alguna ocasión para exponer los azulejos ante la sociedad interesada de San Felipe, como ocurre con los azulejos fabricados para la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria antes de partir hacia Cádiz para su embarque en dirección a las islas (González Teruel - Jordá, 2010).

En el año 1778, Marcos Antonio todavía aparece censado junto a su hijo Miguel en la casa familiar de la calle Roca de San Felipe, Xàtiva. Sin embargo, en los años 1779 y 1781 ya

32 ACLPGA. Carta de Lobera a Retortillo. San Felipe, 22 de diciembre de 1784.

33 Azulejos que se conservan exentos en el Museu de l'Almodí de Xàtiva.

34 AMX. Archivo Hospital, sig. 1, 425.

35 Josep Antoni Disdier, hermano de Marcos Antonio, nacido en San Felipe el día 19 de junio de 1728, muere en Xàtiva el 14 de enero de 1792 como presbítero beneficiado de la colegiata de Santa María de Xàtiva.

36 AMX. Censo población. Vecindario general de la ciudad de San Felipe en el año de 1772, legajo n.º 378.

no consta su matrícula en los libros parroquiales, lo que confirma su cambio de residencia legal.

Los datos sobre la vida del que llegó a ser el mejor director de la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia a finales del siglo XVIII, muestran a Disdier, nacido y habitante de la ciudad de San Felipe, Xàtiva –hasta que en 1777 marcha a vivir a Valencia–, por lo que podríamos considerarlo xativí, aunque francés de origen.

La familia de Marcos Antonio Disdier es amplia, casi todos sus miembros se dedican al comercio y mantienen numerosas relaciones económicas. Sin esta premisa (figura 111.1), es difícil explicar algunos de los hechos que sucedieron alrededor de la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa entre los años 1781 y 1785, fecha de encargo y fabricación del pavimento destinado a la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Los abuelos maternos de Marcos Antonio Disdier son Josep Casanova y María Teisière. En 1740 sabemos que son dueños de una compañía de venta de ropas, la Compañía Josep Casanova y Cía.,³⁷ en la que participan a partes iguales tanto Josep como María. Esta última conoce la empresa, participa en los negocios, sabe escribir, y cuando Josep Casanova, botiguero de ropas de València,³⁸ al parecer ya no se encuentra en condiciones de seguir con el negocio, firman ante notario una escritura de compromiso³⁹ en la que separan la empresa y María Teisière continúa con los negocios.

Este matrimonio tuvo ocho hijos, como relata María en su testamento del día 26 de agosto de 1740,⁴⁰ que fueron bautizados como Josepa M.^a, Teresa, Margarita, Raimundo, Juan Bautista, Rosa –que casará con Jaime Faure–, Vicenta –madre de Marcos Antonio y casada con Josep Disdier–, y, por último, Josep.

37 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1740, pág. 522.

38 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1740, pp. 522-524.

39 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1739, pág. 263.

40 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1740, pp. 522-524.

Josep Disdier, el padre de Marcos Antonio mantiene una empresa, activa al menos en 1745, llamada Señores Disdier, Hermanos y Cía.,⁴¹ con sede en San Felipe, Xàtiva, que trabaja importando seda de Perpignan (Francia).⁴² A su vez, Josep Disdier es socio y cuñado de Jaime Faure (figura 12) en sus empresas con distintas denominaciones, aunque siempre alrededor del apellido Faure,⁴³ como, por ejemplo, la Compañía Faure y Chaudon, entre otros títulos.⁴⁴

La madre de Marcos Antonio Disdier, Vicenta Casanova Teisière, debió fallecer pronto, ya que, en 1747, Claudio Disdier, vecino de San Felipe, Xàtiva, es tutor y curador de los hijos de Josep Disdier.⁴⁵ En ese año, Marcos Antonio Disdier tiene doce años, y como posteriormente veremos, mantiene muy buena relación con su tía Rosa Casanova.⁴⁶

Jaime Faure, por su parte, es el hermano de Alejandro Faure, teniente de caballería agregado a la plana mayor de Valencia, y es el marido de Rosa Casanova Teisière. Este matrimonio tuvo cinco hijos, bautizados como Mariana, Rosa, Pedro, Jaime y Alejandro, como se declara en el testamento de Jaime Faure, de nacionalidad francesa, en 1752.⁴⁷ Rosa Casanova, a la muerte de su marido, sigue el trabajo de las empresas familiares, quien llega a bautizar una de ellas como Rosa Casanova y Cía⁴⁸ (figura 111.7).

Josep Casanova Teisière, hermano de Vicenta y de Rosa, y a su vez, tío de Marcos Antonio, continua con el negocio familiar, manteniendo la empresa de ropas de Valencia. Cuando fallece Beatriz Viñuales, la empresa de cerámica y azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa queda en manos de dos albaceas, Alejandro Faure Casanova y Josep Manuel Verges.⁴⁹ Al poco tiempo, la gestión de estos no consigue generar beneficios, y por ello, Josep Manuel

41 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1750, 14 de julio, pág. 278.

42 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1745, 14 de julio.

43 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1762, 7 de enero, pág. 18.

44 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1737, pág. 84.

45 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1747, 16 octubre, pp. 209-210/763.

46 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1762, 27 enero.

47 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1752, pág. 52.

48 ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1760, pág. 11.

49 Josep Manuel Verges es Presbítero Tesorero del Ilmo. Sr. D. Andrés Mayoral, arzobispo de esta ciudad. ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Vicente Valor, 1769, pp. 523-528. Escritura de testamento de doña Beatriz Viñuales.

Verges, presbítero, deja el negociado y buscan a Josep Casanova Teisière para que, junto a Alejandro Faure Casanova, ya vicecónsul de la nación francesa, haga que la fábrica continúe en marcha. El paso de Josep Casanova por la empresa dura poco tiempo,⁵⁰ y finalmente es Faure, el vicecónsul, quien liquida la comisión y cede todos los derechos sobre la manufactura cerámica a la unión entre Marcos Antonio Disdier y Alejandro Faure Viñuales, previo pago de ciertas cantidades.

Marcos Antonio Disdier genera numerosos documentos notariales a lo largo de su actividad comercial, y es a través de su lectura como obtendremos la secuencia real de la historia de la factoría de Mossén Femades-Ruzafa. Una empresa cerámica es un trabajo aparentemente alejado del entorno de los intereses de Disdier.⁵¹ Sin embargo, considerando la precaria situación económica a la que llegó, podemos intuir que será esta la verdadera razón del acercamiento del comerciante xativí al entorno de la producción azulejera. El día 17 de diciembre de 1774 se formaliza un documento notarial (documento N.º 4), una «Escritura de convenio, espera y quita de Don Diego Valence y otros». En realidad, es un documento en el que varios acreedores de Marcos Antonio Disdier ponen ante el notario Vicente Valor, de Valencia, el valor de toda la deuda. En la tabla siguiente mostramos las empresas acreedoras representadas por poderes por Diego Valence, así como las cantidades adeudadas:

50 «[...] que solo había tenido efecto por un corto espacio de tiempo, con el motivo de ciertas diferencias que posteriormente habían suscitado entre los contrayentes». Documento 8.

51 Recordemos que su ocupación principal mientras vive en Xàtiva se relaciona con la tierra y la agricultura.

Empresas	Ciudad	Libras	Sueldos	Dineros
Enrique Scherer ⁵²	Lyon	266	2	8
Jourdain Hermanos ⁵³	Amiens	1542	5	7
Develuy Mayor y Debonne	Altos Alpes	1247	16	
Alexandro Canet	Amiens	140	5	4
Sres. Gasselin, Padre e Hijo	Lille	20	5	4
Francisco Peyre	Nîmes	938	8	
Kuf y Meyer	Londres	309	19	7
Jaime Fourrat ⁵⁴	Cádiz	985	11	3
Viñas Hermanos		266	2	8
D. Juan Chevalier	Alacant	34	7	8
TOTAL		5747	80	49

Por otra parte, se presenta, asimismo, D. Beltran Juan Beyret, Hermanos, en representación de las siguientes empresas:

Empresas	Ciudad	Libras	Sueldos	Dineros
Roberto Marveis y Alrich de Norvicto		1469	19	2
Juan Bautista Causa		229		
Antonio Pascual de Arias		763	1	3
Alejandro Faure y Prat Hijo ⁵⁵		2923	16	5
Courreges y Faure ⁵⁶		37	88	4
Antonio Galabert ⁵⁷		625	9	5
Duprey Hijo, Compañía Duprey	Grenoble	330	18	8
Pedro Verges, Beigbeder y Compañía ⁵⁸	Alacant	379	1	8
TOTAL		6755	152	35

52 Henry Schérer, fallecido en 1736, es el fundador de la primera casa Schérer de Lyon, quienes a finales del siglo XVIII tenían una fortuna considerable. «La veuve de Daniel Scherer (l'héritier du fondateur) laisse à sa mort, en 1790, près d'un million de livres à partager entre ses trois fils et ses trois filles» (Bergueron, 1978: 53).

53 Se trata de Jourdain Tilloye, Jourdain Galland, comerciantes de Amiens que mantienen una de las «[...] bonnes maisons des principales places de commerce d'Europe» (Almanach des negociants, 1762: 30).

54 Jaume Fourrat es el padrino de bautizo de Marcos Antonio Disdier.

55 Alejandro Faure Prat e Hijo es una de las empresas del hijo de Alejandro Faure Casanova (Vid. Figura 111.7) vicecónsul de la nación francesa, Faure&Lyons negociant pour petites draperies & toiles, MM. (Gournay, 1789: 821). Faure (Alex.) & Comp. Negocians en tous genres (Gournay, 1789: 820).

56 Pierre Courrèges, negociant pour petites draperies & toiles, MM. (Gournay, 1789: 821).

57 Antonio Galabert forma parte de la junta de dirección del Banco de San Carlos, con el cargo de director fijo del giro. A partir de esta reunión, es nombrado director del banco (Banco Nacional de San Carlos, 1789: 69). A su vez, es negociante de lanas (Gournay, 1789: 819).

58 Aparece en un listado de las casas de comercio establecidas en Valencia con el título Pedro Verges e hijo, y Beigbeder. Siguen el ramo de tejidos de seda, reciben y expiden varios otros artículos, así de cuenta propia como en comisión (Gallardo, 1804: 355). Verges, Pierre, fills & Beigdeber, Negociants en tous genres (Gournay, 1789: 820).

Todos los que forman parte de esta lista son comerciantes y residentes establecidos en la ciudad de Valencia en el año 1774, cuya deuda en total asciende a 12.502 libras, 232 sueldos y 84 dineros. La cifra no es nada desdeñable y Marcos Antonio, como deudor, acepta la situación, comprometiéndose a pagar en 1775.

De este listado de acreedores que arrastra Marcos Antonio se deduce la importancia de las compañías que actúan en Valencia como empresas mercantiles y como entidades de crédito en estos años de finales del siglo XVIII, y también su nacionalidad, casi todas de origen francés. La situación deudora de Disdier es analizada por Claudio Fourrat y Claudio Olanier en el mismo documento, quienes confirman las malas finanzas del moroso, aunque añaden que su estado económico no se debe a fraude o mala actuación, sino a contratiempos y, en todo caso, a la mala fortuna. De esta manera, acuerdan rebajar a Marcos Antonio el cincuenta por cien de la suma total deudora, «[...] para dar alivio a sus trabajos». Disdier se compromete a abonar ocho pagas de 6 libras, 4 sueldos, y 6 dineros cada una –moneda corriente en Valencia–, de esta manera: la primera, en el día 30 del mes de diciembre de 1775; la segunda, el día 30 de junio de 1776; la tercera, en el día 30 de diciembre de 1776; la cuarta, el día 30 de junio de 1777; la quinta, en el día 30 de diciembre de 1777; la sexta, el 30 de junio de 1778; la séptima, en el día 30 de diciembre de 1778; y la octava, y última, el 30 de junio de 1779. Disdier obtiene un beneficioso acuerdo para pagar sus deudas en los siguientes cinco años. El futuro, para el comerciante de Xàtiva, depende de la obtención de una gran suma, una deuda que ha sido rebajada a la mitad, y que se ha comprometido a devolver, aunque sus negocios no sean capaces de generar la riqueza necesaria, como es evidente.

El 14 de abril de 1778, en otra escritura pública,⁵⁹ Disdier reconoce, de nuevo, una deuda contraída con la compañía de los señores Moore y Loustau,⁶⁰ comerciantes y vecinos de Valencia. Marcos Antonio, en esta fecha, se reconoce vecino de San Felipe, aunque en el

59 ARCSCCV. Protocolos notariales Notario Vicente Valor (1723-1781), 1778-1779, 14 de abril de 1778.

60 La definición de estos personajes como comerciantes incluye la consideración de que una gran parte de su actividad se basa en el crédito que facilitaban a sus compradores y así alargar el pago. La mejor definición sería hombres de negocios, entre los que estaría Tomás Moore, de procedencia irlandesa, y Pedro Lostau y Juan Bautista Lostau, franceses (de Bearn) (Montejo, 2010).

momento de la escritura se encuentra en Valencia ciudad. La deuda suma la cantidad de 1.962 libras, 17 sueldos, y 3 dineros, en cuyo concepto reparte 1.399 libras y 19 dineros por ajuste y liquidación de cuentas, y las restantes 562 libras, 10 sueldos y 6 dineros, por conmiseración y amistad.⁶¹

No conocemos el trabajo que realizaría Marcos Antonio entre 1774 –fecha de la primera escritura en que reconoce las deudas–, y 1778, en que la solución a sus problemas económicos los une al destino de la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femares-Ruzafa. El día 10 de abril de 1777, ante el notario Luis Cantó (documento N.º 5) se firma una carta de pago y gasto entre Alejandro Faure, vicecónsul de la nación francesa, Alejandro Faure Viñuales y Marcos Antonio Disdier, en la que llegan a un acuerdo para saldar deudas, traspasar la empresa y trabajar en su rentabilidad futura.

La situación económica de la fábrica de azulejos y cerámica de la calle Mosén Femades-Ruzafa cuando muere su propietaria Beatriz Viñuales Mansua, en diciembre del año 1769, es buena y rentable, a la vista del inventario que se realiza (González Teruel, 2022a). El heredero, Alejandro Faure Viñuales, tiene alrededor de trece años y no está en condiciones de hacer frente a un negocio que exige conocimiento.⁶² Beatriz nombra curadores de su hijo a D. Joseph Manuel Verges, presbítero,⁶³ y a D. Alejandro Faure, vicecónsul, los parientes más próximos. Sin embargo, el negocio debe ser importante y se busca el apoyo de otro experto comerciante, como Josep Casanova, hermano de Vicenta y Rosa Casanova, madre y tía respectivamente de Marcos Antonio Disdier. Trascurrido el tiempo, Manuel Verges renuncia a continuar con la curaduría, J. Casanova tampoco continúa como socio en la empresa por ciertos desacuerdos, y la única salida viable que se estudia es el matrimonio entre María Salvadora Disdier Isnel y

61 La situación económica de Marcos Antonio en ese momento era de ruina, a la vista de las cantidades pendientes que tenía a crédito. Sea por las relaciones familiares o de amistad que mantenía con los titulares de las compañías comerciales, o por su capacidad de seducción, lo cierto es que consigue detener los problemas económicos.

62 Quizás no disfrutara de buena salud Alejandro Faure Viñuales, ya que todos a su alrededor, dos curadores nombrados por su madre y Marcos Antonio intentan protegerlo insistentemente.

63 En realidad, es el encargado económico del arzobispo F. Fabián y Fuero, dato muy importante a tener en cuenta en referencia al encargo de algunas obras de azulejos como la del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia (Pérez Guillén, 2019).

Alejandro Faure Viñuales. Desconocemos el origen de esta propuesta, que económicamente resuelve el problema de todas las partes y que desde nuestro criterio actual pueda resultar de difícil comprensión.

El inmueble de la fábrica de azulejos de Mosén Femares-Ruzafa contiene suficientes herramientas, materiales, piezas, horno y demás útiles necesarios para continuar la producción.⁶⁴ Conocemos al menos a tres trabajadores a través de sus firmas en protocolos notariales, por lo cual faltaría una buena administración, que, precisamente, era la especialidad de Marcos Disdier, y su profunda esperanza de supervivencia.

Disdier no se halla con fondos⁶⁵ para hacer frente al pago del crédito y deudas contraídas, por lo que la garantía que utiliza es «[...] las utilidades que diere de sí una casa fábrica de azulejos»,⁶⁶ cuyo dueño es Alejandro Faure Viñuales, yerno de Marcos Antonio. Todas las esperanzas de evolución económica están depositadas en el rendimiento de la fábrica de azulejos que, según escritura, estiman se sitúa en 400 pesos anuales, una vez satisfechos los gastos corrientes precisos. Marcos Antonio se compromete a entregar a dichos Moore y Lostau los 400 pesos anuales a partir del próximo día 14 del mes de abril del año 1779. En el caso de que la producción de la fábrica no llegase a dicha suma, Disdier se obliga a suplirlo de sus propios efectos y Alejandro Faure Viñuales acepta la decisión.

Con anterioridad a dicha fecha, se suceden varios acuerdos fundamentales en la historia de la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femares-Ruzafa. El 12 de marzo de 1777, el notario Luis Cantó, de Valencia, realiza un inventario de la fábrica de azulejos, como así solicitaba Disdier, antes de entrar a gestionar la empresa.⁶⁷

64 Es fundamental el inventario de los bienes de Beatriz para esta consideración (González Teruel, 2022a).

65 La situación económica de Marcos Antonio Disdier es compleja, debiendo a numerosos acreedores una buena suma. ARCSCCV. Protocolos notariales Notario Vicente Valor (1723-1781), 1774-1775, 17 diciembre 1774.

66 ARCSCCV. Protocolos notariales Notario Vicente Valor (1723-1781), 1778-1779, 20 octubre 1778.

67 Ha sido imposible encontrar dicho inventario, aunque sí varios documentos similares.

El día 10 de abril de 1777, se reúnen Alejandro Faure, el vicecónsul, Marcos Antonio Disdier, y Alejandro Faure, el dueño de la empresa de azulejos, una vez superadas las diferencias sobre su administración, acuerdan que el citado dueño de la fábrica debe al vicecónsul la suma de 1.266 libras, que mancomunadamente deben pagar Disdier y su yerno. La causa de la deuda son los trabajos de curaduría y gerencia de las propiedades de Faure Viñuales. Por su parte, el vicecónsul, una vez se verifique el matrimonio Faure Disdier, está obligado a devolver «[...] todos los efectos y enseres con los libros e inventarios [...]»,⁶⁸ pertenecientes a dicho menor.

El día 11 de abril de 1777, Alejandro Faure, vicecónsul de la nación francesa, curador legal de Alejandro Faure Viñuales,⁶⁹ va a ser testigo de la escritura de bodas que se ha de otorgar entre las partes, Faure Viñuales, a quien representa el vicecónsul ante la ausencia de sus padres ya fallecidos, y María Salvadora Disdier, a quien sí acompañan sus padres, autorizando el acto en que dicho menor acepta la dote que ofrece Disdier.⁷⁰

María Salvadora Disdier y Alejandro Faure se casan el día 29 de abril de 1777 en Xàtiva, en la Seu de Santa María (figura 10), y el acuerdo de traspaso de la casa fábrica se debe hacer efectivo. De esta manera, el día 16 de mayo de 1777, comparecen Alejandro Faure Viñuales, vecino de Valencia, pero habitando por ahora, en San Felipe (Xàtiva), acordando que, una vez que el otorgante redujese a efecto el matrimonio que tenía convenido con María Salvadora, el vicecónsul debía entregar definitivamente la casa fábrica de azulejos con todos los efectos y enseres de su pertenencia, junto a los papeles, libros e inventarios de dicho otorgante, dejando a este el resguardo correspondiente de la entrega. Para acabar de entregar todos los efectos que considera Disdier y acordar minuciosamente las deudas de todas las partes, el vicecónsul hace entrega, por una parte, de 1.359 libras, 15 sueldos y 11 dineros en obra fabricada, materiales, barnices y colores, como se cita en el inventario realizado el día 12 de marzo de 1777.

68 Documento 5. El documento original está muy estropeado, con zonas ilegibles.

69 En la escritura se señala que la edad de Alejandro Faure Viñuales está entre catorce y veinticinco años (documento 5).

70 Debido a su estado, es imposible la lectura del texto original, por lo que no podemos acceder a saber la suma real de la dote (documento 6).

Además, hará entrega de 1.416 libras, 17 sueldos y 11 dineros, en deudas sobre obras ya realizadas, que constan y van individualizadas en el inventario referido, y que recibe el dueño de la empresa, en este caso Alejandro Faure y su valedor, además de suegro, Marcos Antonio Disdier. También se establece que los nuevos gestores recibirán 242 libras y 18 sueldos, valor de todas las *ahinas* (herramientas), pertenecientes a la dicha fábrica.⁷¹ Los libros de cuenta, papeles, recibos, inventarios de los bienes de la herencia de doña Beatriz Viñuales, y todos los demás documentos propios y pertenecientes al dueño de la casa fábrica, como muebles, alhajas y efectos, también serán entregados una vez se haga efectivo el matrimonio de María Disdier y Alejandro Faure, de lo cual se hace inventario separado y del que Disdier y Alejandro Faure Viñuales obtuvieron cada uno un ejemplar.

Ante este acuerdo efectivo y verificado, Disdier pretende que no le quedase a Alejandro Faure Viñuales acción alguna contra Alejandro Faure, el vicecónsul, quien recibe carta formal de finiquito como es de rigor.

En el espacio de tiempo que Alejandro Faure Viñuales pudo tener a su cargo la fábrica,⁷² los beneficios no llegaron a la renta que producía cuando su madre estaba al cargo, quizás por su juventud y poca experiencia en asuntos de negocios. La deuda que le reclama Alejandro Faure, el vicecónsul, de 1.966 libras, 10 sueldos y 3 dineros, y que Marcos Antonio le presta, es una cantidad que necesita para «[...] mantener con la decencia que corresponde las precisas obligaciones de su estado y familia».⁷³ Es necesario, pues, llegar a un acuerdo escrito entre Marcos Antonio Disdier y Alejandro Faure, de manera que, durante el tiempo de ocho años consecutivos, entre 1777 y 1785, la empresa recupere su rentabilidad. Las dos partes están conformes y delimitan unas interesantes condiciones reflejadas en el documento firmado ante Luis Cantó el día 2 de julio de 1778.

71 Documento 7.

72 Entre diciembre de 1769 y abril de 1777.

73 Documento 8.

Las condiciones de contrato bajo las que se van a relacionar Marcos Antonio y su yerno «[...] a razón de la administración y manejo de la citada Casa fábrica de Azulejos, que durante el tiempo de ocho años consecutivos [...] ha de tomar a su cargo y cuidar de la misma el referido D. Marcos Antonio Disdier [...] bajo los capítulos que tienen tratado y convenido».⁷⁴ En esta primera condición se expresan las distintas condiciones que ambos necesitan para utilizar una finca que sirve de casa al matrimonio recién formado, un espacio para el suegro y padre que toma las riendas económicas de la empresa, y una gran zona básica de fábrica, con su obrador, pintador y su horno, por lo que «[...] deberá entenderse por ella [la habitación franca] el uso de los terrados o descubiertos que cubren todo el obrador y todos los bajos de la casa a excepción del huerto que deberá ser para el uso de ambos otorgantes».⁷⁵ El acuerdo formal entre las dos partes, dueño y gerente de la empresa se explicita de la siguiente manera:

- 1.-Se debe realizar un inventario de todo lo existente en la empresa, con el justiprecio realizado por dos peritos nombrados de común acuerdo. Este inventario debe incluir todo lo existente, desde las herramientas hasta la obra fabricada o por acabar en el momento de recibir la fábrica. Todo debe unirse.
- 2.-Todos estos materiales forman parte del activo de la empresa, lo cual servirá a su manutención.
- 3.-Es asignado un sueldo mensual a Alejandro Faure de treinta pesos, extraídos del fondo de la fábrica.
- 4.-Disdier tiene la obligación de administrar bien la fábrica.
- 5.-Disdier tiene la obligación de mantener los libros de cuenta y razón, en los que se irá anotando las entradas, el producto de las ventas, y las salidas, como son los jornales de oficiales, coste de la tierra, leña y materiales.
- 6.-Cada principio de año debe formarse inventario.
- 7.-Los gastos extraordinarios deben ser anotados en cuenta y pagados del fondo económico de la empresa.

74 Documento 8.

75 Documento 8.

8.-Se establece un sueldo anual para Marcos Antonio Disdier de 140 pesos, a razón de sus trabajos.

9.-La deuda de Alejandro Faure a Marcos Antonio de 1.966 libras, 17 sueldos y 3 dineros, se irá abonando del sueldo mensual de Alejandro Faure, de 30 pesos.

En definitiva, Marcos A. Disdier y Alejandro Faure, mayor de dieciocho años y menor de veinticinco en este año de 1778, unen fuerzas para sacar adelante la fábrica que deberá proporcionar la manutención propia y de los trabajadores, además de producir beneficios suficientes, por lo que establecen las anteriores normas. El convenio es favorable, sin duda a las dos partes, Disdier, un administrador con experiencia, y realmente arruinado, y Faure, un joven inexperto, pero dueño de una riqueza potencial. Además, Disdier, mediante estas escrituras ante notario, logra contener a acreedores como los referidos Moore y Lousteau,⁷⁶ prometiéndoles satisfacer el pago de la deuda a cuenta de los beneficios de la empresa de azulejos de la calle Ruzafa-Mosén Femades.

Es destacable que es en estas fechas, cuando Disdier está organizando administrativamente su posición en la empresa, y, una vez celebrado el matrimonio de su hija con Alejandro Faure, cuando comienzan las gestiones entre Lobera, el cabildo canario y el que comienzan a conocer como director de la fábrica de ladrillos de Valencia, Marcos Antonio Disdier, dato que fundamentaría el considerar el pavimento de la sala capitular de la catedral de las Palmas de Gran Canaria como el primer gran encargo que recibiría Disdier en su nuevo trabajo. Antes de desplazarse definitivamente a Valencia, escribe un nuevo documento el día 20 de octubre de 1778, siendo el notario Vicente Valor, donde otorga poderes a D. Manuel Bertell y a Bautista Plá, residentes ambos en San Felipe, Xàtiva, para que se encarguen, en su nombre, de cuantas gestiones se le requieran:⁷⁷ «Para que por mí en mi nombre y representando mi propia persona, vendan, enajenen, y traspasen, a favor de cualesquiera persona, o personas [...] todas y cualesquiera casas, derechos y pertenencias que estuvieran en mi dominio».⁷⁸

⁷⁶ Documento 9.

⁷⁷ Documento 10.

⁷⁸ Documento 10.

4.2 La azulejería valenciana en el siglo XVIII: antecedentes y características generales

Las fábricas de azulejos de Valencia fueron estudiadas por el profesor I. V. Pérez Guillén a partir de la publicación en 1991 del trabajo titulado *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*. En los casi treinta y cinco largos años⁷⁹ de investigaciones exhaustivas, colocó en la historia el oficio y las obras de azulejería y cerámica que la tradición consideraba realizadas en la ciudad de Manises⁸⁰(Valencia). Su extraordinaria aportación cambió, sin duda, la perspectiva de la investigación cerámica.

Es sabido que, al menos, desde el siglo XVI, en la ciudad de Valencia existieron fábricas y hornos de azulejos, que, unidas a los azulejeros que se establecieron en dicha ciudad procedentes de Sevilla y Talavera, trabajaron para obras importantes como el edificio del original Palau de la Generalitat de Valencia. La instalación del zócalo de azulejos en dicho edificio cambió el uso único del azulejo como pavimento y se puso en marcha el gran proyecto de san Juan de Ribera encargando azulejos de cuenca, azulejos pintados con motivos eucarísticos y azulejos decorados de inspiración serliana, para ser colocados en la zona baja de los muros como zócalos. Desde el siglo XVII, Valencia ciudad pudo monopolizar la fabricación de azulejos al ser imprescindible un permiso para recoger madera de los montes cercanos, situación que genera una notable información sobre el trabajo de las fábricas cerámicas. El combustible necesario para alimentar los hornos era la leña de monte bajo,⁸¹ por lo que la producción estuvo condicionada a este dominio. Además, las acequias del río Turia que cruzan la ciudad proporcionaban el agua necesaria para el desarrollo de la actividad intramuros, y su cercanía a las puertas de la muralla facilitaban la entrada de las materias primas y la salida del transporte de los productos acabados.

⁷⁹ Consideramos el inicio de su investigación el año 1985 con la publicación sobre los azulejos del Palau Borja de Gandía, y el final, su última publicación dedicada a las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia (2019).

⁸⁰ «Es importante señalar que, hasta hace pocos años, la azulejería barroca no había merecido demasiada atención de la investigación, y que incluso se mantenían conceptos erróneos basados en noticias equívocas que nos llegan por Cabanilles o Ponz, como el hecho de que se atribuyera a Manises su producción y que incluso el protagonismo de la ciudad de Valencia fuera silenciado» (Coll, 2014: 195).

⁸¹ El horno se alimenta de leña de romero y está «[...] fabricado en el interior de la tierra y se cubre como a la superficie de diferentes bóvedas y arcos que detienen el vigor y llamas del fuego de conformidad». ARV. Real Audiencia, Escribanías de Cámara, 1718, Exp. 75, pág. 40.

La influencia de la producción cerámica de Cataluña (Pérez Guillén, 1996: 71 y 73; González Teruel, 2024) es evidente en la fabricación valenciana de esta época, sobre todo en la segunda mitad del siglo, estilo que entroncará directamente con la azulejería de la siguiente centuria. Los motivos y colores desarrollados sobre azulejos de serie remiten, sin duda, a la producción catalana, establecido ya el procedimiento pictórico en Valencia, como ocurre por ejemplo en los azulejos del zócalo de la ermita de Ntra. Señora de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón), o los azulejos del trasagrario de la iglesia de San Nicolás de la capital valenciana.

Asimismo, la cerámica denominada de estilo caligráfico naturalístico procedente de Liguria (Telese Comte, González Teruel y Cerdá Mellado, 2017), influye en la loza policroma de Valencia de la misma forma que lo hace en las producciones de Cataluña, Aragón o Talavera y Toledo. Las piezas valencianas se decoran con elementos orientales, como el pabellón arquitectónico en mitad de la naturaleza o las hojas acuáticas, a los que se añaden componentes de clara inspiración propia como roleos, flores o fauna. Todo ello da como resultado una singular serie de piezas de loza y azulejos que utiliza colores como azul de cobalto muy oscuro, verde de cobre, amarillo sombreado con ocre y el grueso perfilado manganeso. Las obras valencianas identificadas son fundamentalmente platos de distintos tamaños, pero es conocida la existencia de benditeras, orzas, burnias, e incluso azulejos.

La producción elaborada en las fábricas de azulejos valencianas desde, aproximadamente, 1670 hasta principios del siglo XVIII, es de una calidad excepcional tanto técnica como estéticamente. Se introducen nuevos diseños en el ornamento individual, así como en la disposición de los elementos, la gama de colores se desarrolla y una innovadora imagen reconoce la oportunidad creativa de nuevos espacios. La información sobre la actividad de las fábricas de este período no es abundante y los edificios donde se aplicaron las obras han ido desapareciendo. Sin embargo, es posible extraer algunos datos de fuentes primarias, como los protocolos notariales y las escrituras de pleitos, para acercarnos a la actividad cerámica en un segmento temporal, a menudo, ignorado, ya que las cerámicas fabricadas del siglo XVII han

sido, sin duda, ocultadas por las creaciones posteriores.

Los azulejos aplicados a la arquitectura valenciana desde el siglo XV han ido cambiando de lugar o desapareciendo sin dejar rastro alguno. No solo los acontecimientos sociales o la desidia provocaron esta situación; el éxito de la azulejería de finales del siglo XVIII, con la fábrica de los Disdier entre 1777 y 1816, produjo intervenciones que condujeron al olvido de anteriores espacios de culto decorados con azulejos. Un valioso ejemplo de ello lo encontramos en el texto fechado el 14 de septiembre de 1664 (Pérez Giménez, 2017), referente a las capitulaciones acordadas entre D. Francisco de Borja y Jusepe Colom, albañil, para construir una capilla en la catedral metropolitana de Valencia. El testimonio escrito, del que entresacamos lo referente a la azulejería que se ha de colocar en el recinto, prueba la presencia singular de los azulejos en las iglesias valencianas y su consideración como objeto artístico por parte de clientes como D. Francisco de Borja (Pérez Giménez, 2017):

[xi] Otrosí, ha sido convenido, capitulado y concordado entre dichas partes que el dicho maestro tenga obligación de enladrillar el suelo de la capilla, y todo el derredor della, desde el dicho suelo ocho palmos en alto de azulejos grandes, finos, con las armas esculpidas en ellos de los señores duques de Gandía, de los Borjas y Centelles, según los dibuxos que se le entregarán y de los colores que se advertirán, y encima del dicho chapado de los azulejos ha de correr una imposta; y el pie o peaña, del altar se ha de guarnecer y chapar de los mismos azulejos por la frente en forma de frontal, y por los lados y en el plano del para su mayor limpieza y decencia.

[xii] Otrosí, (...) que el dicho maestro tenga obligación, según se obliga hacer en la sacristía al lado de dicha capilla (...) que el suelo y lado de las paredes de dicha sacristía esté chapado de los mismos azulejos y en la misma conformidad que estará la dicha capilla.

El tamaño del chapado desde el suelo, y traducido a metros, tendría aproximadamente una medida de 1,76 m. (un palmo valenciano aproximadamente medía 22 cm.). El motivo que en dichos azulejos se pintó no podemos definirlo con exactitud, ya que utiliza el término esculpir para referirse a las armas heráldicas con las que se deben realizar las piezas. Estamos hablando de unas piezas encargadas en 1664, época poco estudiada en la historia de la cerámica

valenciana, y cabe la posibilidad de que estuvieran realizadas con la técnica de arista, la misma que se utilizó en los zócalos del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia.

Sin embargo, al referirse a azulejos grandes, finos, estaríamos ante el testimonio de una obra de azulejos pintados, aunque, desgraciadamente, no informa de su procedencia valenciana ni de su tamaño exacto. El hecho de que acuerden utilizar los azulejos para el chapado del pie y frontal de altar aporta una noticia significativa. Los frontales de altar ornamentados con azulejos tienen su origen en 1509 por la imposición del cabildo de Sevilla de que «[...] los frontales se reconstruyeran con azulejo, imitando, con la posible perfección, las telas y bordados de la época» (Vaca y Ruiz de Luna, 1943), y en el ámbito valenciano no se tiene testimonio de la existencia de este tipo de frontales.

En el centro amurallado de la ciudad de Valencia, la actividad cerámica se desarrolló en obradores situados entre manzanas de casas que aprovechaban el corral o descubierto interior de la parcela. La herramienta principal, el horno, impone el emplazamiento de la empresa, el centro económico y la vivienda. Un ejemplo de esta situación se describe en el conflicto que enfrenta al alfarero Nicolás Martínez y sus vecinos en 1718, cuya casa-fábrica se sitúa en la parroquia de San Miguel, al salir de la plaza dicha de Mosén Sorell de Valencia ciudad, y al entrar en la calle llamada de la Corona (González Teruel 2022c: 112). Además, cerca de esta fábrica se hallan fabricados dos hornos, uno de cocer cántaros, como el que usa Nicolás Martínez, y otro de cocer azulejos, que es propiedad de Bautista Martí (González Teruel 2022c: 113).

Los hornos de azulejos establecidos en Valencia en el primer tercio del XVIII se sitúan en la calle del Paraíso, en la plaza de las Barcas, en la calle de Ruzafa y en la calle de la Corona. Los de cántaros se localizan en la calle de Murviedro (actual *carrer Sagunt*), bajada puente de Serranos, en la calle de Quart, cerca del convento de San Sebastián y el de Nicolás Martínez en la plaza de Mosén Sorell. Esta información, procedente de fuentes escritas en 1721,

es valiosa, teniendo en cuenta que dichas fábricas están activas al menos desde la década de 1670 (González Teruel 2022c: 113).

El siglo XVIII supone el desarrollo definitivo de la técnica cerámica valenciana. Hacia la tercera década del siglo surgen nuevos formatos que se adaptan a la demanda creciente de cerámica arquitectónica. Los azulejos mantienen su diseño cuadrado que va a evolucionar desde las medidas de 13×13 cm., o $13,5 \times 13,5$ cm., al palmo valenciano de 22 cm., aunque la demanda en el exterior obligue a adaptarse al palmo castellano de 21,3 cm. de lado y, finalmente, deban aplicar el sistema métrico decimal a partir de 1800, consolidando la medida de 20×20 cm. para los azulejos.

Los centros productores principales de la ciudad son continuación de las fábricas del siglo anterior y se sitúan en la zona de las calles Mosén Femades-Ruzafa-Barcas, y en la zona de la calle Quart-Corona.

La producción seriada de azulejos se aplica a grandes composiciones y se adapta al espacio solicitado por el cliente. La pintura por encargo, exclusiva, se inspira en los motivos que ofrecen otros oficios coetáneos, dependientes, asimismo, del dibujo. El producto textil, la orfebrería y la cerámica comparten repertorios ornamentales europeos que permiten conocer las fuentes originales de inspiración.

Durante el siglo XVIII, la fábrica de azulejos situada en la calle de Mosén Femades-Ruzafa se mantiene en activo, gestionada por diversos actores del oficio cerámico como son los Pedrón Casavall, los Ferrán, Esteban y Manuel, Alejandro Faure, Beatriz Viñuales, hasta llegar a la gestión de Marcos Antonio Disdier y su hija María Salvadora, ya con posterioridad a 1800.

Los datos sobre la localización de la fábrica de azulejos que denominamos Mosén Femades-Ruzafa en la ciudad de Valencia, los encontramos en la descripción que escribe V.

Boix, en 1863, y corroborados por el informe de la excavación realizada en 2006 en el entorno de la actual calle Lauria de Valencia.

Vicente Boix recopila los datos de las distintas calles de la ciudad y al hablar de la calle de Mosén Femades cita en presente, año 1862, la fábrica de azulejos que se halla en dicha calle.

“Calle de Mosén Femades o Femares. Se entra por la Cofradía de los Sastres, y sale a la de Ruzafa. No hace muchos tiempos que esta calle no tenía casas; pero en el día⁸² se halla perfectamente habitada, tanto por las nuevas construcciones que han reemplazado al que fue Colegio de San Fulgencio, como por la magnífica fábrica de azulejos, que se halla establecida en esta calle. El nombre de Mosén Femares se halla mencionado en un papel en derecho que se imprimió por Felipe May en la plaza de Calatrava, año 1625, con motivo de una pendencia que se suscitó el día 12 de enero entre los pescadores y los labradores de Ruzafa” (Boix,1863: 62)

Actualmente, (año 2024) comienza en la calle Ruzafa y termina en la calle Pascual y Genís. A menudo se relaciona esta calle con el *pont de les ánecs*, o de les anades, que no es más que una acequia abierta, la acequia de Rovella, y por la que se suministra agua abundante a la finca de la fábrica, como vemos en el plano de Tosca de 1704 (figura14 y 15).

La calle Puente de los ánades ...” Está situada antes de entrar en la calle de Ruzafa y Nueva de pescadores, al concluir la del calvario de San Francisco (Boix, 1863: 50). Por debajo pasa la acequia de Rovella, y en otro tiempo se hallaba aquella descubierta a un lado y otro del puente, hasta que en 1780 se abovedó todo el cajero.... “Tal vez recibió el nombre de las aves de esta clase que nadarían en la expresada acequia, situada en la entrada de un barrio cuyos habitantes eran generalmente pescadores del mar y de la Albufera”. Boix relata que ...”la puerta de Ruzafa siempre estaba abierta (...) para facilitar la salida, durante la noche, a los pescadores”. Ese era el ambiente del barrio donde estaba instalada la fábrica de azulejos Mosén Femades-Ruzafa, que continúa Boix con referencias más antiguas... “hasta el año 1356 todo el terreno de las inmediaciones del citado puente comprendía un arrabal extramuros. Consta que en 1430

82 Año 1862-1863.

vino de Játiva⁸³ un perito, llamado Casanova, que se encargó de agotar las marjales y tierras pantanosas que llegaban hasta las inmediaciones de la ciudad. El ilustrado Mateu asegura que el origen y causa de la peste del año 1647 se debe a la proximidad de esas aguas estancadas: “*Alii affirmabant originem habuisse in oppido de Ruzafa, qui est situs inter-paludes, rivulosque aquae inmundis, etc.*”. Estos marjales contiguos, que se comunicaban con la albufera, servían de guarida, como ahora el lago, a una porción de aves (Boix, 1863: 64-65).

En el año 2005 se realiza una excavación arqueológica en la calle Lauria de Valencia, en lo que debió ser la zona de la finca de la fábrica regentada por Disdier. Los resultados de dichos trabajos no relacionan los restos con la fábrica de azulejos en estudio, sin embargo, la estructura que describen podría corresponder perfectamente a la finca de los Pedrón, los Faure y los Disdier.

La intervención realizada por Lourdes Roca y Asunción Viñes en la calle Lauria nº 2, en Valencia, en el año 2005,⁸⁴ entre septiembre y diciembre, localiza una estructura cuadrangular de un área aproximada de 9 m. 2, que identifican como los restos de un horno...” *en concreto la cámara de fuego con tres arcos de sostén de la parrilla y parte de la misma. Una amplia fosa de acceso daba paso a la puerta de la cámara de fuego, con arco de medio punto construido con ladrillos*”.⁸⁵ De las piezas encontradas entre estos restos, sobre todo numerosas tejas, se deduce en el informe, que esa debió ser la producción de dicha herramienta.

En cuanto a la cronología del horno, aunque con dificultades, las arqueólogas resuelven que debió estar en marcha en el siglo XII ...” *o nos encontramos con un horno que ha estado funcionando en los últimos momentos de la ciudad islámica de Balansiya y que se destruye a la llegada de los conquistadores cristianos, o el horno es cristiano, construido en los años inmediatos a la conquista feudal, y destruido posteriormente para emprender la urbanización el espacio*”.⁸⁶

83 Se refiere a Xàtiva, San Felipe.

84 Información extraída del informe arqueológico. SIAM, *1Lauri2, caja L1, año 2006.*

85 Información extraída del informe arqueológico. SIAM, *1Lauri2, caja L1, año 2006.*

86 Información extraída del informe arqueológico. SIAM, *1Lauri2, caja L1, año 2006.*

El informe de la excavación continúa identificando los restos encontrados con la referencia del plano realizado por el padre Tosca ...” *una vivienda con fachada a la calle Ruzafa con un huerto trasero, una hilera de edificios con entrada por la actual calle Lauria*” ...⁸⁷. El texto no ofrece más datos, aunque la localización, queda clara.

Esteban Ferrán, fabricante de azulejos de Manises,⁸⁸ es vecino de la ciudad de Valencia y tiene situada su casa-alfarería en la calle Nueva de Pescadores,⁸⁹ en la dicha ciudad (figura 111.2). Las primeras noticias de su actividad quedan reflejadas en el año 1703, cuando se relaciona con el *racholer*⁹⁰ de Rubau (término de Murviedro, Sagunto, y territorio anexo a Faura, municipio de la comarca del Camp de Morvedre, Valencia), y posteriormente en el mes de enero de 1711, en el capítulo de gastos de la parroquia de San Martín de Valencia, cuando se describe la obra de 800 azulejos realizada por el fabricante Ferrán, donde además se afirma que fueron pintados por Dionís Vidal.⁹¹

Años más tarde, en 1712, Esteban Ferrán declara su obligación de hacer frente al pago del impuesto de la alcabala «[...] por la venta que hubiésemos hecho [...] y demás obra fabricada».⁹² En esta declaración asume los gastos a medias con el también *maestro de azulejos*

87 Información extraída del informe arqueológico. SIAM, *1Lauri2, caja L1, año 2006*.

88 *Stefanus Fernando laterarievus laterarum de Manises*, así se le denomina en la descripción de un trato entre Esteban Ferrán, el mercader Antoni Alfonso y el *racholer* del lugar de Rubau, Thomas Langa, quienes encargaron una cocción y cuyo resultado no fue satisfactorio, por lo que ninguno de ellos va a poder cobrar, ni tampoco, pagar. ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Pedro Albiol (1694-1746), pág. 1728. Documento fechado en el año 1703.

89 Afirmación escrita en el testamento de Vicenta Benet, nuera de Esteban Ferrán, redactado en el año 1761. ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Joaquín Guardiola (1747-1776), p. 496.

90 Término valenciano que se aplica indistintamente al fabricante de azulejos o al fabricante de ladrillos.

91 «Otro sí: Debe más treinta y siete libras, 14 sueldos pagados a Esteban Ferrán, ladrillero de obra de Manises por 800 ladrillos pintados por Dionís Vidal, pintor, concertado por 6 dineros por cada un ladrillo que sirven en las paredes alrededor del Sagrario, y por doscientos veinticuatro tableros grandes también pintados por Dionís Vidal que sirven para el pavimento del Sagrario, concertados a razón de cada uno un sueldo, seis dineros, que con diez y ocho sueldos gastados algunas tardes en los refrescos de los oficiales hacen la dicha cuantía de treinta y siete libras catorce sueldos, según la cuenta y recibo» (Pingarron, 1984, citado por Pérez Guillén, 1991: 37).

92 «Sébase como nosotros, Bautista Martí y Esteban Ferrán, maestros de azulejos, y vecinos de esta ciudad de València, otorgamos que nos obligamos a dar y a pagar y que daremos y pagaremos a su Magestad, que Dios guarde y a quien en su Real nombre lo hubiere de saber cincuenta libras moneda valenciana que hacen quinientos Reales, esto es, veinte y cinco libras cada uno de nosotros por todos los derechos de la Alcabala y cuatro unos por ciento que hubiésemos adeudado y adeudaremos por razón de la venta que hubiésemos hecho y hiciere de azulejos y demás obra fabricada que como tales maestros nos pertenece». ARCSCCV. Protocolos notariales, notario Eugenio Valdenoches, año 1712.

Bautista Martí,⁹³ a razón de veinticinco libras al año cada uno, moneda valenciana, lo cual nos informa de la fabricación y venta de productos que trabajarían los dos maestros unidos en la misma obligación tributaria.

El oficio de alfarero en la ciudad de Valencia relaciona, sin duda, a los que lo ejercen. Durante cuatro años, desde el 25 de diciembre de 1712 hasta el mismo día del año 1716, Esteban Ferrán se ocupa de la fábrica de la calle Ruzafa, enfrente del convento de San Fulgencio, cuyos dueños son Vicente Pedrón y Josefa María Casavall. El cargo que ocupa es definido como de *alfarero conductor*,⁹⁴ aunque la propiedad la mantenga el matrimonio. El dato consta en el documento de la carta de pago de la viuda de Francisco Padilla, el arquitecto de la casa alfarería de los Pedrón Casavall, a quien dejan a deber el costo de la construcción, lo cual protagoniza un largo proceso (González Teruel, 2022c).

En 1725,⁹⁵ la viuda de Esteban Ferrán (figura 111.2), y, por tanto, madre de Manuel Ferrán, recibe una inspección por parte del visitador de la renta del plomo, municiones y alcohol de Valencia, Francisco Soriano.⁹⁶ El problema al que se enfrenta Josefa Pueyo, o Fueyo, surge a raíz de poseer un permiso para moler barniz en Manises a nombre de su marido, fechado el día 23 de mayo de 1725 con validez para doce días. Esteban Ferrán debió fallecer, casualmente, en alguno de dichos doce días, ya que es su viuda la que se hace cargo del proceso de transformación del plomo en barniz, utilizando dicho permiso, sin que, en principio, haya lugar a la denuncia por fraude. Finalmente, el día 7 de julio, se le devuelve a Josefa Pueyo el plomo embargado, aunque debe pagar las costas del procedimiento.⁹⁷

93 Bautista Martí posee un horno en la zona de la calle de la Corona-Mosén Sorell, activo entre 1694 hasta, al menos, 1722. ARV. Escribanías de cámara, Real Audiencia, 1718, exp. 75. En su testamento, fechado el 8 de enero de 1735, se califica como maestro de azulejos, nombra a su hijastro Josep Navarro, maestro de azulejos, como albacea, y como testigos firman los oficiales de alfarero Vicente Bonet, Bautista Llosá y Francisco Sans. ARCSCCV, Protocolos notariales, notario Miguel Biguer, 8 febrero 1735.

94 Término que imaginamos sinónimo de director, lo cual, de manera escrita, es una novedad. ARCSCCV. Protocolos del notario Francesc Barco (1698-1732). 1721, carta de pago de Juana Bautista Alboreda, pp. 359-361.

95 Esteban Ferrán y Josefa Pueyo se casan en 1696, de cuyo matrimonio nacen cuatro hijos, Vicente, de oficio ladrillero, Carlos, Bernarda que se casa con el alfarero Pedro Marín, y Manuel, de oficio alfarero, como ya conocemos. ARCSCCV. Protocolos notariales notario Francisco Moya. 4 agosto de 1725, documento de escritura de abstención de herencia.

96 ARV. Bailia PI, procesos de intendencia 1725. Denuncia hecha por Francisco Soriano, visitador de la renta, plomo, municiones, y alcohol de esta ciudad y superior real contribución. Sobre haber encontrado en la casa de la viuda de Esteban Ferran diferentes porciones de barniz sin legítimos despachos.

97 «[...] Josefa Fueyo, viuda de Esteban Ferrán, vecina de esta ciudad [...] Dijo que por el mes de mayo

Josefa Pueyo,⁹⁸ después de enviudar, se casa con el alfarero Jaime Más⁹⁹, hace testamento el 30 de diciembre de 1728,¹⁰⁰ y, en 1729 ya ha fallecido. En dicho documento afirma que Vicente Pedrón es su tío, a quien nombra tutor y curador de sus dos hijos menores, Vicente y Carlos, quienes reciben mejora de la herencia materna debido a su edad y entran a trabajar en la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa, gestionada por Pedrón y su consorte, Josefa M^a Casavall.

Manuel Ferrán Pueyo, maestro alfarero¹⁰¹ y vecino de la ciudad de Valencia, fue hijo de Esteban Ferrán y de Josefa Pueyo, y trabaja en la casa alfarería de su padre, situada en la calle Nueva de Pescadores. En 1720 se casa con Vicenta Benet,¹⁰² y fruto de dicho matrimonio nacieron dos hijas, Manuela y Vicenta (figura 111.2). Desconocemos si tuvo más descendencia, pero a través de la lectura del testamento de Vicenta Benet, que data de 1761, conocemos que Vicenta Ferrán casó en 1750 con Josep Cola,¹⁰³ de oficio *velluter* (terciopelero), y Manuela Ferrán se unió a Vicente Bru,¹⁰⁴ quien, a su vez, era fabricante de azulejos. El destino de los Bru Ferrán, según el testamento de Manuela Ferrán Benet,¹⁰⁵ y el de su madre,

próximo pasado tomó de la casa de D. Diego Matenzo, administrador de la renta del plomo en esta ciudad, ocho arrobas de plomo que necesitaría para hacer barniz para la fábrica de azulejos y demás de alfarero cuyo precio actualmente le está debiendo, y que habiendo ejecutado después las ordinarias diligencias de quemarle y mixturarle con una porción de estaño y otra de arena que siempre es mayor que lo que pesa el plomo y estaño y volverle a quemar para ir formando dicho barniz, lo hizo sacar como es preciso para moler dicha masa en el molino de Manises habiendo para ello tomado despacho o guía de la aduana de esta ciudad conforme se ha practicado siempre y hasta el día de hoy con cuyo oficio había sacado cuatro talegas de dicha masa y tres talegonos de barrilla que se necesita también para hacer dicho barniz a fin de molerlo [...] en el dicho molino de Manises, [...] como también seis arrobas que tiene ya enteramente dispuesto para dicha fábrica que tiene en su casa». ARV. Bailia PI, procesos de intendencia 1725. Declaración de Josefa Fueyo el día 16 de junio de 1725. Denuncia hecha por Francisco Soriano, visitador de la renta, plomo, municiones, y alcohol de esta ciudad y superior real contribución. Sobre haber encontrado en la casa de la viuda de Esteban Ferran diferentes porciones de barniz sin legítimos despachos.

98 Declara que su casa está en la calle Puente de los Ánades en 1725, el mismo lugar donde podemos situar la fábrica de la calle Mosén Femades-Ruzafa. ARCSCCV. Notario Pere Joan Santes, 1725, pp. 472-473, figura 14 y figura 15.

99 ARCSCCV. Notario Pere Joan Santes, 1729, p. 13.

100 ARCSCCV. Notario Francesc Barco (1698-1732). 1728, pp. 609-616.

101 También se autodenomina *alfarero de obra fina*. ARV. Escribanías de cámara 1745. Notario Joseph Muñoz, pág. 7., Exp. 15.

102 Vicenta Benet aclara en su testamento que la casa alfarería fue reconstruida y forma parte de los bienes gananciales del matrimonio. ARCSCCV. Protocolos notario Joaquín Guardiola. 1761, pp. 496-502.

103 SDAP. Libro matrimonios 1737-1760, parroquia San Andrés Apóstol, 1750, fol. 144 v. Disponible a través de la página web del Servicio Diocesano en <http://www.arxparrvalencia.org>.

104 El pintor Juan Bru Plancha era hijo de Manuel Bru y de Josefa Plancha, y por lo tanto, Vicente Bru era tío de Juan Bru, pintor de azulejos (<http://www.arxparrvalencia.org>). los datos familiares de la familia Bru proceden del testamento de Joseph Bru, ladrillero, vecino de Valencia, escrito el 17 de marzo de 1753. ARCSCCV. protocolos notario Vicente Alanuez, 1753, pág. 180. su mujer era Francisca Barona, Isidro Bru su hermano y maestro sastre, y sus hijos, Mariana, Josepha, Manuel (padre de Juan Bru), y Vicente Bru.

105 Escrito en 1757. ARCSCCV. Protocolos Joaquín Guardiola, pp. 496-502.

Vicenta Benet, fue algo trágico, ya que ella fallece joven y el industrial Vicente Bru llevó una vida muy desordenada, sin poder hacerse cargo de los dos hijos pequeños, Vicente y Luis. Por su parte, Josep Cola y Vicenta Ferrán viven en la casa-fábrica alfarería propiedad de Manuel Ferrán, en la calle de la Llimera,¹⁰⁶ de Valencia, continuando la fabricación cerámica.

De esta manera, los fabricantes de azulejos de la Valencia de final del siglo XVII y principios del siglo XVIII están relacionados familiarmente, se suceden en la gestión de la empresa y, a menudo, las necesidades económicas conducen al cambio de oficio entre los miembros de la misma saga,¹⁰⁷ cuestión muy interesante a tener en cuenta. Manuel Ferrán continúa el trabajo de su padre, quien en 1759 ya había fallecido,¹⁰⁸ e incluso llega a cobrar los trabajos que este había dejado acabados.

Los datos sobre la actividad de Manuel Ferrán son significativos para conocer las fábricas valencianas anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII. Tanto la de la calle de las Barcas como la casa-fábrica situada en la calle Nueva de Pescadores, están en manos de productores con un vasto dominio técnico de la tradición cerámica. En el mes de enero de 1745, Manuel Ferrán solicita una franqueza de corte de leña y «[...] su permiso es el primero solicitado, al menos el primer documentado, por un fabricante de azulejos en el siglo XVIII y seguramente su casa es la más importante de la ciudad» (Pérez Guillén, 1991: 37-38).

Más noticias sobre el alfarero Ferrán son ofrecidas por escrituras de carácter personal,¹⁰⁹ aunque el apunte más importante nos lo ofrece el documento notarial mediante el que Manuel Ferrán otorga poderes para el cobro de su trabajo en la obra de la casa consistorial de Alicante

106 Actualmente todavía existe la calle.

107 Es el caso de Josep Cola, maestro terciopelero que acaba administrando la fábrica de cerámica de su familia política, y también el de Vicente Pedrón, maestro platero que dirige la fábrica de la familia de su mujer, Josefa María Casavall (González Teruel, 2022c).

108 ARCSCCV. Protocolos notario Joaquín Guardiola (1747-1776). 1759, carta de pago de Manuel Ferrán a Vicente Dauder, pp. 46.

109 Manuel Ferrán se autodenomina *maestro alfarero* en la escritura de retroventa con fecha de 1 de marzo de 1751, relativa al problema de su sobrino, Josep Ferrer Benet, soldado de infantería del que no se tiene noticia. ARCSCCV. Protocolos notario Luis Oriol, 1751, pág. 496. También se relaciona con Vicente Pedrón cuando ambos compran dos mulas el día 8 de febrero de 1750. ARCSCCV. Notario Pedro Rodrigo (1737-1775), pp. 29.

(González Teruel, 2022*d*). Gracias a dicho documento,¹¹⁰ podemos identificar los azulejos que fabricó Ferrán, uno de los conocidos modelos de azulejos de frutas y cintas, y los de *mitadat*, además de constatar la fecha en que se colocaron, 1760.

Otra gran familia de fabricantes de azulejos de Valencia ciudad, los Pedrón Casavall (figura 113.1) comienzan su andadura con la renovación de las instalaciones de la fábrica de la calle Mosén Femades-Ruzafa a partir de 1700 (González Teruel, 2022*c*). La familia de Josefa M.^a Casavall, casada con Vicente Pedrón, regentaba la instalación cerámica al menos desde 1656, año de casamiento de sus padres, Jacinto Casavall¹¹¹ y Damiana Esteve. Vicente Pedrón,¹¹² *alfarero de azulejos*,¹¹³ cuyo oficio, en realidad es el de *argenter* (platero), maestro de oro de la ciudad y reino, como así consta en los documentos del Colegio de Plateros de Valencia desde el año de 1678 hasta 1739, en que se anota su fallecimiento en dichos registros. Vicente y Josefa M.^a adquirieron la casa fábrica de cerámica a la familia, y ampliaron el obrador comprando diferentes terrenos alrededor de la propiedad. Es necesario señalar que Josefa M.^a, en toda la documentación consultada consta en la empresa junto a su marido, quien, a su vez, es su representante legal. El primer proyecto que emprenden al comprar la propiedad es la reconstrucción del horno, herramienta básica de la empresa, la reconstrucción del edificio y el establecimiento de un obrador pintador en buenas condiciones de luz y habitabilidad.

Es difícil conocer el tipo de azulejería que se elaboró en la fábrica de los Casavall de Valencia, y posteriormente en la fábrica de los Pedrón, o Pedrón Casavall, durante el segmento temporal investigado, entre 1686 y 1778 (González Teruel, 2022*c*). Sin embargo, es factible

110 Escritura fechada el 20 de marzo de 1760, en la que Manuel Ferrán otorga poderes a Juan Rovia Torres y Mingot para cobrar en su nombre la obra entregada. ARCSCCV. Protocolos notario Joseph Peregrin Mascarós (17443-1772). 1760, pp. 170.

111 Ladrillero de oficio y dueño de una casa con horno de labrar azulejos (González Teruel, 2023).

112 La existencia de varios miembros de la familia con el mismo nombre dificulta la cronología de las obras cerámicas. Además, Vicente Pedrón, el platero, tiene un hijo al que bautiza con el mismo nombre, y, aunque es un hijo nacido de otra mujer que no es Josefa M.^a Casavall, trabaja en la empresa y ésta lo quiere como un hijo propio (González Teruel, 2022*c* y 2024).

113 «Primeramente acordaron se le libren a Josep Noguera, mayordomo de la ciudad de la una parte veinte libras por las que de orden de la ciudad ha pagado a Vicente Pedrón, alfarero de azulejos de la ciudad de Valencia a cuenta de las que le deben de los azulejos que de aquel compraron para la Casa del Ayuntamiento de esta ciudad». AMX. Llibres d'actes capitulars, anys 1718-1721, Ayuntamiento, 18 septiembre, 1719, signatura AMX, LB 10, 1719, pp. 168.

confirmar documentalmente varias obras fabricadas en el obrador Pedrón Casavall de la calle Ruzafa, de Valencia:

1. (1691). Zócalo de azulejos de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón).
2. (1702). Zócalo para la capilla de San Abdón del convento de San Francisco de Sagunto (Valencia).
3. (1719). Encargo de 8.000 azulejos para pavimento de la casa capitular de Xàtiva (Valencia).
4. (1720-1721). Encargo de azulejos para el convento de Santa Clara de Xàtiva.¹¹⁴
5. (1731-1733). Zócalo de azulejos de la capilla de la Virgen de los Desamparados de la parroquia de San Esteban, en Valencia.
6. (1756). Los azulejos del Colegio del Arte Mayor de la Seda, de Valencia.
7. Otras obras con similares características estilísticas, pero sin confirmación documental hasta el momento:

--Azulejos del panel situado en el crucero de la iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia, zócalo de la capilla y pilastras.

--Los azulejos situados en el zócalo de la tercera capilla de la derecha de la iglesia de San Juan de la Cruz, antes Parroquia de San Andrés de Valencia.

--Los azulejos recolocados de la sacristía de la capilla de San Vicente Ferrer en el convento de Santo Domingo de Valencia.

--Zócalo de la capilla dedicada a San Onofre situada en Quart de Poblet (Valencia).

--Azulejos reaprovechados de la sacristía de la parroquia de Sant Jaume de Algemesi (Valencia).

114 Vicente Pedrón vende azulejos al convento de Santa Clara de Xàtiva en 1720 por valor de 39 libras, y en 1721 por valor de 102 libras. ACX Libro de los recibos y gastos del Real Convento de Ntra. Señora Madre Santa Clara de Xàtiva. 1709-1725 (González Teruel, 2023: 138).

1. (1691). Zócalo de azulejos de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón).

En la ermita de Sant Mateu (Castelló), consagrada a Nuestra Señora de los Ángeles, se colocó un azulejo con la inscripción conmemorativa: «Este pavimento cerámico hecho a mano por Salvador Conill de Figueroles, es copia del anterior, obra de Vicente Redón de Valencia en 1691. Fechado en Sant Mateu 1991-1992» (figura 16). Y otro azulejo colocado a su lado dice: «El pueblo de Sant Mateu a su excelsa Patrona Ntra. Sra. la Virgen de los Ángeles. La Junta. Sant Mateu 2 de mayo 1992». Cuando en 1992 se reconstruye el pavimento original, se colocaron estos dos azulejos cuya inscripción informa de la autoría de un pintor de azulejos en el año 1691. La historia de la ermita cuenta que se concluyó en 1622, y, a mitad del siglo XVII, durante los años 1648-1649, la peste se cebó con el pueblo de Sant Mateu. El sacerdote mosén Cristóbal Moliner, fallecido en 1657 en Valencia, lega la mayor parte de sus bienes, unas 750 libras, para ornamentar con decoro la dicha ermita. No fue hasta mucho más tarde, en 1685, que no se retomó la obra del santuario, y con ello, el encargo de los azulejos que todavía hoy decoran el zócalo bajo de una parte del edificio, «[...] la cerámica pintada que en artística cenefa corría todo el templo, obra de Vicente Redón,¹¹⁵ de Valencia, de 1691» (Betí, 1920*b*: 127). Esta información se refiere a la cenefa que corría todo el templo, es decir, se refiere al zócalo, que evidentemente por su tamaño, color y ornato, sí que sería obra de Vicente Pedrón, de Valencia.

«[...] A comienzos del XVII fue levantada la iglesia de los Ángeles, y su espaciosa hospedería (1600-1622); y a los últimos (1678-1694) fue su amplia decoración y se construyó su retablo y lienzos, ahora consumidos por las llamas el infausto 13 de diciembre de 1918» (Betí, 1920*a*: 104).

115 Lo más probable es que se refiera a Vicente Pedrón, quizás por error de transcripción del documento original que tendría escrito el apellido Pedrón y se transcribiría como Redón, dato imposible de confirmar a causa del incendio de 1918.

2. (1702). Zócalo para la capilla de San Abdón del convento de San Francisco, de Sagunto (Valencia).

La segunda obra que podemos documentar como creación de la fábrica de los Pedrón Casavall es un zócalo¹¹⁶ fabricado para la capilla de San Abdón en la iglesia del desaparecido convento de San Francisco de Sagunto (Valencia). En el consejo celebrado en la villa de Murviedro (Sagunto), el día 28 de septiembre de 1695, se acordó construir la capilla donde se había de venerar a San Abdón en la iglesia del convento de San Francisco. Se dio comienzo a las obras a costas del vecindario, y no se omitió gasto alguno para que resultase una capilla digna de las Sagradas Reliquias que en ella se habían de venerar (Chabret Fraga, 1981: 57). «El orden de la arquitectura era corintio con las pilastras estriadas [...] y entre ellas corría un alto zócalo chapado de azulejos figurando ángeles entre espesos pámpanos y racimos que salen de los jarrones» (Chabret Fraga, 1981: 58). El testimonio del autor, Antonio Chabret Fraga, es decisivo para tener en cuenta una desaparecida obra de azulejos de la fábrica de Vicente Pedrón y Josefa Casavall, y del que posiblemente no haya otro testimonio, y menos aún una imagen gráfica.

Hasta hace muy poco tiempo se conservó este zócalo en muy buen estado, pero convertida esta capilla en café del inmediato teatro, se abrieron boquetes en los muros y se estropeó casi todo. Hoy (año 1894) solo se ven dos trozos en el muro que mira al N. El artífice se llamaba Vicente Pedrón, de Valencia, según recibos suyos que hemos visto en el protocolo del notario Joseph Bono. En 1.º de enero de 1702 recibió del Síndico de la Villa 100 libras a cuenta de la cantidad total que se había estipulado, y en 22 de marzo de aquel mismo año 50 libras. (Chabret Fraga, 1981: 58).

116 El documento transcrito por A. Chabret Fraga está fechado en 1702 (Chabret, 1981).

3. (1719). Los azulejos de la antigua Casa de la Ciutat de Xàtiva (Valencia).

La *casa de la ciutat*, «una bella casa»,¹¹⁷ formaba una isla completa, de dos plantas, con una torre en un ángulo i puerta *adovellada* de medio punto (Serra Desfilis, 2007). El testimonio de Martí de Viciano, del año 1564, abunda en la idea de construcción de calidad cuando dice que es «hermosa, grande y bien labrada [...] donde tiene la sala del cabildo y archivo de sus escripturas y cárceles para malhechores», además de poseer una capilla para los regidores (Serra Desfilis, 2007).

No será hasta 1719 cuando, en un momento de reconstrucción de la ciudad, aparecerá una anotación en el *Libro capitular de los ayuntamientos de la presente ciudad de s. Phelipe que tomó principio en enero de 1719*. En dicha anotación se recoge un encargo de azulejos para el pavimento de la casa de la ciudad a Vicente Pedrón, alfarero de azulejos de la ciudad de Valencia, compuesto por ocho mil azulejos, cinco florones y cien mamperlanes, por un precio total de 102 libras, moneda de la Valencia del momento. Los pagos, según esta fuente, se realizaron en tres ocasiones: el 16 de enero (30 libras),¹¹⁸ el 18 de septiembre (20 libras),¹¹⁹ y el 30 de octubre (52 libras restantes),¹²⁰ cuando el trabajo ya está finalizado y entregado. No disponemos de imagen ni siquiera aproximada de la azulejería a la que se refiere.

117 «[...] una bella casa que s'apella Casa de la Ciutat». Alusión datada en el año 1476 (Serra, 2007).

118 «[...] Item, acordaron se le libren a Joseph Noguera mayordomo de la ciudad treinta libras por las que de orden de la ciudad ha entregado a Vicente Pedrón, alfarero de azulejos a cuenta de los azulejos que el dicho estaba trabajando y ha empezado a traer para el pavimento de la Casa de la Ciudad de la qual cantidad se le despache libranza en forma». AMX. Llibre d'Actes Capitolars, anys 1718 – 1721. Ayuntamiento, 16 enero, 1719. Signatura AMX LB 10, 1719, pp. 138.

119 «[...] Primeramente, acordaron se le libren a Josep Noguera, mayordomo de la ciudad de la una parte veinte libras por las que de orden de la ciudad ha pagado a Vicente Pedrón alfarero de azulejos de la ciudad de València a cuenta de las que le deben de los azulejos que de aquel compraron para la Casa del Ayuntamiento de esta ciudad». AMX. Llibre d'Actes Capitolars, anys 1718 – 1721. Ayuntamiento 18 septiembre, 1719, pág. 168.

120 «[...] Primeramente, acordaron se le libren a Vicente Pedrón Alfarero de azulejos de la ciudad de Valencia cincuenta y dos libras de esta moneda que es el cumplimiento de las ciento y dos libras porque ajustó el dicho Señor Don Manuel Jordán Reg. Comisario para la obra de la Casa de Ayuntamiento los ocho mil azulejos, cinco florones y cien mamperlanes que el dicho trabajo y tiene vendidos y entregados para la dicha casa del Ayuntamiento de la cual cantidad se le despache libranza en forma». AMX. Llibre d'Actes Capitolars, anys 1718 – 1721. Ayuntamiento de 30 de octubre. 1719, pp. 168.

4. (1720-1721) Encargo de azulejos para el convento de Santa Clara de Xàtiva.

Vicente Pedrón vende azulejos al convento de Santa Clara de Xàtiva en 1720 por valor de 39 libras, y en 1721 por valor de 102 libras.¹²¹ Aunque actualmente es posible que existan dichos azulejos, se encuentran descolocados y no sería certera su identificación.

5. (1731-1733) Zócalo de azulejos de la capilla de la Virgen de los Desamparados de la parroquia de San Esteban, en Valencia.

En la parroquia de San Esteban de Valencia ciudad, en la capilla dedicada a la Virgen de los Desamparados, está colocado un zócalo de azulejos a ambos lados del retablo.¹²² La parte alta del zócalo se remata con azulejos decorados con una cenefa de serie, igual que en la zona inferior, separándose de la composición por medio de una banda de color amarillo y ocre que define la diferencia de espacios. La composición tiene una altura de trece azulejos, aproximadamente mide 1,83 cm., y está realizado con azulejos de tamaño aproximado de 13,5 × 13,5 cm., medida que se utilizó en la azulejería valenciana hasta los años cuarenta del siglo XVIII. Los colores resultan extraordinariamente fuertes, las figuras se sombream con la misma tonalidad, y todo se perfila insistentemente de color manganeso.

Las dos partes del zócalo son simétricas y especulares, siendo la única diferencia la figura central que ocupa el interior de la orla, un sol en la composición derecha, y una imagen a modo de sol, pero con el interior pintado de azul y con los rayos dorados a la izquierda.¹²³ Pérez Guillén identifica la imagen del sol con la figura de san Luis Beltrán cuando analiza el pavimento de la capilla del santo en el Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia, y la relaciona

121 ACX. Libro de los recibos y gastos del Real Convento de Ntra. Señora Madre Santa Clara de Xàtiva. 1709-1725 (González Teruel, 2023: 138).

122 El apunte de entrega de los azulejos tiene fecha de 1731-1733 (González Teruel, 2022c).

123 No podemos saber si se trataría de la luna sin más datos. Según Pérez Guillén, el emblema de san Luis Bertrand es el sol por excelencia.

con los notarios valencianos.¹²⁴ Al parecer, el Colegio Notarial de Valencia ha sido desde siempre el patrón de la capilla de San Vicente Ferrer y de la capilla de San Luis Bertrán¹²⁵ de la iglesia de San Esteban de Valencia. El libro de cuentas de dicho colegio de los años 1731-1733, refiere la noticia sobre la obra de azulejos que encargaron los señores mayores a la fábrica conocida como de Vicente Pedrón:¹²⁶

Otrosí, da en descargo diez sueldos y ocho dineros que gastó en dos manos de papel de marca mayor para el dibuxo (*sic*) de la obra de azulejos que se ha de hacer en el Altar de los Señores San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán de la Iglesia Parroquial de San Esteban de esta ciudad según deliberación hecha por los señores mayores y electos en 5 de dicho mes de agosto (...) libras, 10 sueldos, 8 dineros.» (Fol. 33v).

Otrosí, da en descargo catorce libras que pagó a Pedro Campos Dorador así por el dibuxo (*sic*) de dicha obra como por el trabaxo (*sic*) de haber ido una y otra vez a la Iglesia y a la Casa del Alfarero a nivelar el dibujo y señalar los colores, según recibo de 8 de dicho mes de agosto que presenta bajo nº 12, 14 libras.» (Fol. 33v).

Otrosí, da en descargo cincuenta y dos libras que en fuerza de la citada deliberación de 5 de agosto pagó a Vicente Pedrón, alfarero por toda la obra de azulejos que se fabricaron en su Casa para adorno a la Capilla de los Santos según recibo de 6 de dicho mes de octubre que presenta bajo nº 18, 52 libras.» (Fol. 34v).¹²⁷

En la actualidad (año 2024), la capilla de San Vicente Ferrer en la parroquia de San Esteban de Valencia (Munsuri, 2019), es la que alberga la pila bautismal que la tradición considera que fue donde se bautizó a san Vicente Ferrer y a san Luis Beltrán, y no está revestida de azulejo alguno. Una capilla dedicada a san Luis se sitúa a la derecha, entre las capillas dedicadas a la *Mare de Déu dels Desemparats* y la capilla dedicada a santa Teresa. Desconocemos si la intención del colegio notarial del proyecto de azulejos abonado se vio frustrada por algún acontecimiento, pero lo cierto es que hoy solo restan dos capillas chapadas con azulejos originales.

124 «[Los notarios valencianos] miran el clarísimo sol que ilumina nuestro hemisferio, San Luis Beltrán, con tantas luces de prodigios, con tantos rayos de virtudes, que solo nuestros notarios, lince de su devoción supieron registrar la copia de esplendores que despide el claro luminar de nuestro Santo divino Sol» (López de los Ríos, 1674: 80, citado por Pérez Guillén, 2019: 41-43).

125 San Vicente Ferrer era hijo del notario valenciano Guillem Ferrer, y San Luis Bertrand era hijo del notario Juan Luis Bertrand.

126 Se refiere a Vicente Pedrón, el *argenter*.

127 *Libro del Insigne Colegio de Escr. De la Ciudad y Reino de Valencia del (sic) Pecunias que entran en poder del Depositario en cargo y descargo de aquesta* (citado en Palanca 1966: 171).

El zócalo de azulejos que cubre los lados y las pilastras de entrada de la capilla dedicada a la Virgen de los Desamparados es una composición rica en colores y ornato. Se trata de un diseño de una simetría estudiada y difícil de encajar, por lo que el dibujante tuvo, sin duda, que... «haber ido una y otra vez a la Iglesia y a la Casa del Alfarero a nivelar el dibujo y señalar los colores» (González Teruel, 2022c). De esta manera, los azulejos que restan *in situ* en la capilla de la parroquia de San Esteban recuperan su autoría, tanto en la ejecución como en el dibujo realizado por el dorador Pedro Campos.¹²⁸

En la tercera capilla de la parte del Evangelio, dedicada a la santísima Trinidad, en la parroquia de San Esteban de Valencia, se encuentra un zócalo de azulejos que cubre ambos lados del altar. Su altura llega a nueve azulejos de tamaño 21 × 21 cm., 1,93 cm., aproximadamente, y está realizado con azulejo de serie, salvo el remate superior ornamentado a base de cenefa rocalla. Los azulejos florales están colocados en rombo y quizás podríamos relacionarlo con una noticia del año 1750 relativa al pago del pavimento de la capilla dedicada a Nuestra Señora de las Virtudes,¹²⁹ y cuya autoría también podría ser adjudicada a Vicente Pedrón o a sus descendientes, cuya fábrica en la calle Mosén Femades-Ruzafa sigue estando activa en dicho año de 1750.

6. (1756). Los azulejos del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia.

Otros azulejos que podríamos adjudicar a la fábrica de la calle Ruzafa siguiendo la sugerencia de I. V. Pérez Guillén (2013) son los azulejos del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia que no forman parte del gran pavimento de la Fama, y que estarían realizados en

¹²⁸ Perteneció a una destacada familia de doradores de Valencia. Pedro Campos, parroquiano de San Esteban de Valencia, murió entre 1743 y 1746, y entre sus pertenencias relatadas en un inventario de bienes se nombran diversas piezas de cerámica de Alcora, entre las que quizás se encontrara alguna de las piezas realizadas en la fábrica de Pedrón (Buchon, 2012: 208).

¹²⁹ 9 de mayo de 1750, Valencia. Pago por los arreglos del pavimento de la Capilla de Nuestra Señora de las Virtudes. ARV. Sección Clero, caja 1307 (legajo 485). «Recibimos los abajo firmados, diez y siete sueldos del Sr. D. Francisco Mira rector de la Parroquial del Sr S. Esteban [...] y son por los azulejos, pertrecho y manos, remiendo hecho en el piso de la capilla de Ntra. Sra. de las Virtudes de la dicha Parroquia de San Esteban. Valencia y Mayo 9 de 1750. Por Vicente Miralles y Gregorio Capape, albañil. Salvador Noye, escola» (Munsuri, 2019: 187).

el obrador de los Pedrón. El edificio de dicha institución conserva una extraordinaria azulejería valenciana aplicada a los distintos espacios y su uso. El pavimento de la Fama y los cuatro continentes que ocupa el solado de la sala de juntas del colegio es la obra más conocida,¹³⁰ seguida de los pavimentos de los balcones, decorados con azulejos de diferente diseño y colocados por las dos caras, y los azulejos de *mitadat* de color verde y blanco. Además, se conservan los azulejos de contrahuella de la escalera principal, el panel dedicado a san Jerónimo fechado en 1700, y los azulejos decorados con los emblemas de san Jerónimo, el león y el capelo. La autoría de la obra cerámica del Colegio de la Seda ha sido estudiada por I. V. Pérez Guillén (2013), quien sugiere la diferente ejecución técnica y estilística, ya que «[...] en la azulejería de mediados del siglo XVIII conservada *in situ* en el colegio [...] se detectan dos estilos que sugieren dos periodos cronológicos distintos» (Pérez Guillén, 2013: 69). Así, en el libro de gastos de obra del año 1756, varios asientos indican la compra de azulejos al doctor Pedrón por un valor total de 101 libras, 5 sueldos y 1 dinero, y se compran azulejos a Vicente Navarro por un valor de 148 libras con 4 sueldos (Pérez Guillén, 2013: 131).

Sin duda, la diferencia entre los dos grupos de azulejos (el pavimento de los cuatro continentes y los balcones, por un lado, y, por otro, la escalera y los dos paneles de san Jerónimo) es evidente, aunque la fecha de los apuntes económicos en 1756 y la fecha pintada en el panel dedicado a san Jerónimo, 1700, es demasiado amplia. Los azulejos atribuidos a la fábrica de Vicente Navarro se caracterizan, entre otros aspectos, por su tamaño de 21 × 21 cm., la medida del palmo castellano utilizado hasta la aceptación del sistema métrico decimal hacia 1800. Por el contrario, los azulejos realizados a principios del siglo XVIII, y que todo apunta a que fueron realizados por los Pedrón Casavall, mantienen la medida de 13,5 × 13,5 cm., como vemos en el panel fechado de san Jerónimo.

En septiembre de 1700 se realizó un panel de azulejos con San Jerónimo en un tondo central circundado por una laurea y follaje barroco [...]. Debió chapar a modo de retablo el muro del fondo de la capilla como un gran tapiz cerámico. No pudo ser frontal de altar por

130 Cuya autoría es adjudicada a la fábrica de Vicente Navarro por Pérez Guillén (2013).

sus dimensiones (19 × 23 piezas 13,5 × 13,5 cm.) que supone una altura de casi tres metros. Tampoco pavimento [...] porque contiene una imagen del santo no pisable, [...] no pudo ser arrimadero porque es un panel cerrado sin enlaces y sin ubicación asignable. (Pérez Guillén, 2013).

Otras obras que por similitud estilística (González Teruel, 2017) podríamos considerar fruto del obrador de la calle Ruzafa son los azulejos del panel situado en el crucero de la iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia, así como el zócalo de la capilla y pilastras, los zócalos situados en el muro de la tercera capilla de la derecha de la iglesia de San Juan de la Cruz o de San Andrés de Valencia, los azulejos recolocados de la sacristía de la capilla de San Vicente Ferrer en el convento de Santo Domingo de Valencia, los azulejos recolocados en la sacristía de la colegiata de Santa María de Xàtiva (González Teruel, 2024) y, por último, entre otras piezas, el zócalo de la capilla dedicada a San Onofre situada en Quart de Poblet (Valencia) que formarían parte, entre otros azulejos, de la dispersa y numerosa obra realizada por la fábrica gestionada por los Pedrón Casavall en la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia (figura 17).

Hacia la mitad de siglo, en 1755, se firma el zócalo de azulejos del refectorio del colegio de Santo Domingo de Orihuela (Alicante), lo que facilita la identificación de la producción del momento. La conocida inscripción «Luis Domingo lo diseñaba en 1755, Luciano Calado lo pintaba, Vicente Navarro lo fabricaba en Valencia», ofrece, además de la datación, una información única y precisa de cómo se organizaba el oficio cerámico en la fábrica, con la clara diferenciación de tareas.

Más adelante, el nombre de Beatriz Viñuales está presente en la historia de la azulejería valenciana,¹³¹ aunque su vida es poco conocida. Nuevos datos procedentes de fuentes documentales muestran que, Beatriz Viñuales Mansua, aunque es una mujer que nació en el seno de una familia sin relación alguna con la industria cerámica de Valencia, se dedicó al comercio, participó de varias empresas, negoció con diversas materias, como azúcar y tejidos,

131 El profesor Pérez Guillén, desde el comienzo de sus estudios (1991: 38), considera a Beatriz Viñuales como viuda de alfarero.

y durante varios años gestionó la fábrica de alfarería y azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa, donde vivió desde su matrimonio con Alejandro Faure en el año 1750, hasta 1769, en que fallece.

Beatriz Viñuales Mansua es hija legítima del matrimonio formado por Lorenzo Viñuales, ayudante mayor que fue del regimiento de Dragones de Villaviciosa¹³² y Bernarda Mansua, quienes en 1750 ya habían fallecido. Tiene un hermano, José, que es militar, capitán de Llanes y ayudante de dicha plaza.¹³³ Hilaria Mansua, hermana de Bernarda, y su marido Juan Albinach (de nación francés), tíos de los dos hermanos todavía menores de edad, son nombrados curadores en el último testamento que redacta Lorenzo Viñuales. En el año 1750,¹³⁴ Beatriz no tiene la dote matrimonial contabilizada,¹³⁵ quedan varias rentas al cobro por el servicio que tenía hecho Lorenzo Viñuales a su majestad en diferentes regimientos, por lo que Juan Albinach intenta aclarar la herencia paterna de sus sobrinos ante el notario de Valencia, José Ignacio Calbo.

Hilaria Mansua, natural de la villa de Lliria (Valencia), redacta su testamento¹³⁶ en Valencia ciudad, el día 6 de octubre de 1750, nombrando albaceas testamentarios «[...] al mencionado Juan Albinach [su marido, y a sus sobrinos] Don Alexandro Faure y Don Josep Viñuales, oficiales militares agregados al estado Mayor de esta Plaza»,¹³⁷ aunque es su voluntad cuyos bienes pasen a su marido en usufructo y, finalmente, hereden a partes iguales sus sobrinos carnales, José y Beatriz. Entre otras cuestiones legales que describe el texto, es importante

132 Testó el día 27 de septiembre de 1744 ante el notario José Ignacio Calvo. ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario José Ignacio Calbo, 1750, septiembre 27, València, pp.832-840.

133 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario José Ignacio Calbo, 1750. Declaración de cuentas y carta de pago, pp. 835.

134 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario José Ignacio Calbo, 1750. Declaración de cuentas y carta de pago, pp. 834-835. La escritura que nos proporciona la información se realiza en Valencia el día 22 de marzo de 1750.

135 «[...] para que como tal curador, le pudiese aprobar y constituir en Dote a dicha Dña. Beatriz dicha cantidad cierta y segura en los Capítulos matrimoniales, que a servicio de Dios había de contratar con cierta persona [...]». Sin duda se refiere a su pretendiente Alexandro Faure, como posteriormente veremos. ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario José Ignacio Calbo, 1750. Declaración de cuentas y carta de pago, pp. 834-835.

136 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario José Ignacio Calbo, 1750. Testamento de Hilaria Mansua, pp. 882-891.

137 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario José Ignacio Calbo, 1750. Testamento de Hilaria Mansua, p. 888.

destacar el testimonio que confirma el matrimonio entre Alexandro Faure¹³⁸ y Beatriz Viñuales en el año 1750, entre los meses de marzo y septiembre.

Hilaria Mansua ya ha fallecido en noviembre del año 1750 y Alejandro Faure, junto con Juan Albinach, se dedican a justipreciar sus muebles, alhajas y propiedades, como una casa en Llíria (Valencia), y la casa en la que viven en Valencia capital «[...] sita en la parroquia de S. Juan enfrente la calle de Falcons, que linda por un lado con la calle Jabonería nueva».¹³⁹ Por su parte, Alejandro Faure tiene alquilada

[...] una casa grande alfarería, con su corral, obrador, orno (*síc*) y cuartos anexos, sita en dicha ciudad y Parroquia de San Valero, y calle de Rusafa, lindante por un lado con dicha casa de Ventura Bonell, de otro, con el callejón que afronta en el Colegio de San Fulgencio, en medio, por delante, con el referido Colegio de San Fulgencio, dicha calle de Ruzafa en medio, y por las espaldas con casas de dicho Doctor Pedrón.¹⁴⁰

De manera, que, para organizar la herencia de los Pedrón Casavall, se celebra un acto de reconocimiento y toma de posesión de los herederos.

[...] y siendo a la parte de afuera el dicho alguacil [...] tomó por la mano a los referidos Doctor Vicente Pedrón [...] como sucesores en los bienes de la herencia de Vicente Pedrón,¹⁴¹ y le entró en dicha casa grande alfarería [...] y hallándose presente Don Alejandro Faure, vecino de esta dicha Ciudad, arrendador de parte de dicha casa, y de la alfarería, el susodicho Alguacil, [...] le mandó que desde hoy en adelante, reconociese por verdaderos dueños de dicha casa alfarería, obrador y demás, a los expresados Doctor

138 Teniente de caballería, agregado, general de Residencias. ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Pedro Rodrigo (1737- 1775), 1757. Extracción de mortuorio, pp. 954-955. Es importante considerar la existencia de, al menos, tres personas bautizadas con el nombre de Alexandro Faure y relacionadas con Beatriz Viñuales, lo cual genera bastante confusión. Alexandro Faure (1), del cual desconocemos su apellido materno, es el marido de Beatriz Viñuales y militar de profesión. Alexandro Faure Viñuales (2), es el hijo de Beatriz Viñuales y de Alexandro Faure (1), que en 1777 se casa con María Salvadora Disdier Isnel. Alejandro Faure Casanova (3), es el gestor y comerciante de numerosas empresas, vicecónsul de la nación francesa, casado con Catalina Prat y es hijo de Jaime Faure y Rosa Casanova, hermana de Vicenta Casanova, la madre de Marcos Antonio Disdier Casanova, ambas nacidas en Xàtiva (Valencia).

139 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario José Ignacio Calbo. 1750, noviembre, 4. Escritura de inventarios, p. 903.

140 La alusión al “Doctor Pedrón” se refiere a Josep Vicent Pedrón Ripoll, hermano de Gerónima Pedrón Ripoll, hijos de Nofre Pedrón Burguete. Gerónima y Josep Vicent son los herederos de su tío Vicente Pedrón y su tía Josefa María Casavalls, y en ellos confluyen todas las propiedades alrededor de los hornos cerámicos de la calle Ruzafa, calle Nueva de Pescadores y calle Mosén Femades, de Valencia. La escritura de julio de 1742 reconoce ante notario la propiedad de la finca de la calle Mosén Femades por parte de los herederos, y así se lo comunican a los inquilinos, entre ellos a Alejandro Faure (1), quien debía tener la casa alquilada al menos desde 1741, «[...] mandando a los inquilinos de dichas casas les reconozcan por los dueños acudiéndoles con los precios de sus respectivos arriendos y demás que les toquen [...]». ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Victoriano Fenollosa, 1742, Julio, 5. Escritura de reparto de herencia, pp. 473-476.

141 Se refiere a Vicente Pedrón Burguete.

Vicente Pedrón y Gerónima Pedrón y les acrediere con sus rentos en sus debidos plazos.¹⁴²

De este modo, la alfarería continúa abierta dirigida por Alejandro Faure, quien debe pagar por el alquiler

[...] ciento y veinte libras [...] como inquilino que es de una casa grande alfarería [...], que afronta en el colegio de San Fulgencio por delante con dicho colegio y por las espaldas con casas de mí el otorgante¹⁴³ y contra los demás que en adelante lo fueren exigidas cuarenta libras en el día primero del mes de marzo primero viniente, por la parte que me toca de la media anualidad de la referida casa que se vence dicho día; cuarenta libras de la media añada que cae en primero de septiembre subseguido, y las cuarenta restantes libras de la media anualidad que se vencerá en primero de marzo del año más próximo viniente, mil setecientos cuarenta y cuatro.¹⁴⁴

El contrato de alquiler entre Alejandro Faure (1), el marido de Beatriz, y los Pedrón se establece por un año, teniendo en cuenta determinadas cláusulas que imponen los dueños sobre el continente de la casa alfarería. El texto describe algunas de las herramientas que posee la casa:

[...] como es el horno y los dos molinos que hoy existen [y el acuerdo sobre su uso, obligándose los Pedrón] a entregarle y franquearle todas las hainas (*SIC*) que en papel aparte se anotaran firmado por ambas partes por el uso de dicha fábrica y fenecido dicho arrendamiento tenga obligación dicho arrendatario de dejarlas como se encontraren buenas o malas.¹⁴⁵

Lo cual evidencia la capacidad productora del establecimiento. El horno es el mismo que el matrimonio Pedrón Casavall, en su momento, en el año 1700, reconstruyó sobre el horno que poseía la familia Casavall (González Teruel, 2022c), y la referencia a los molinos alude, sin duda, al molino necesario para preparar el barniz a base de moler el plomo y mezclarlo con los óxidos colorantes, o en su caso, con el estaño.

142 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Victoriano Fenollosa, 1742, Julio, 5. Escritura de reparto de herencia, pp. 473-476.

143 Se refiere a Vicente Pedrón Ripoll.

144 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Victoriano Fenollosa, 1743. Escritura de obligación y cesión. Escritura de reparto de herencia, pp. 170-174.

145 Vicente y Gerónima Pedrón alquilan su casa y fábrica alfarería heredada a Alejandro Faure (1), teniente de caballería, agregado a la plana mayor de Valencia, vecino y morador. ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor (1723-1781). 1742, noviembre, 15. Escritura de arrendamiento del Doctor Vicente Pedrón y otros, pp. 574-578.

La casa fábrica es alquilada por el tiempo de un año y seis meses, respetando a Alejandro Faure (1) el acuerdo sobre la finca «[...] casa y fábrica de alfarería en tan buen sitio [...]»,¹⁴⁶ pero manteniendo la propiedad acordada...

[...] con pacto y condición que nosotros dichos otorgantes hayamos y tengamos obligación de mantener a nuestras costas la padilla¹⁴⁷ de dicha fabrica corriente y en caso de necesitarse de haberla de hacer nueva nos reservamos para nosotros de las tres partes del plomo que en ella se encontraren las dos y la otra haya de ceder a beneficio de dicho arrendatario.¹⁴⁸

Los arrendadores, en definitiva, se comprometen a mantener al arrendatario en la casa fábrica,

[...] de tal forma que, aunque la necesitaremos para nuestros usos propios no podamos hacerle mudar y en cuanto menester sea renunciemos cualquier beneficio a nuestro favor introducido. Y para mayor seguridad hipotecamos especial y expresamente la referida casa y fábrica con todos sus derechos adquiridos y que podamos adquirir para el más seguro cumplimiento de esta última clausula.¹⁴⁹

No tenemos datos de la evolución de la empresa que Alejandro Faure tiene alquilada a los Pedrón, sin embargo, en el año 1747, compra la finca que ya tenía alquilada:

[...] una casa de Morada con su huerto comprensivo de dos hanegadas de tierra poco más o menos, esto es, la casa y media anegada de tierra absolutamente; y el derecho de redimir la restante hanegada y media de tierra que nos retuvimos en la escritura de venta [...] que linda por un lado con el huerto de la casa cofradía del colegio de Corredores de Lonja y seda de la presente ciudad de València, por otro lado con el huerto de Pedro Verges, mercader, dicha calle de Mosén Femares en medio, por delante con casa de Gregorio Rodrigo maestro terciopelero y huerto del colegio del Señor San Fulgencio de Religiosos Agustinos, la propia calle de Mosén Femares en medio y por las espaldas con casas de los herederos de Jaime Dansa, Sequia de Rovella en medio; cuya venta de la expresada casa y huerto hacemos con todas sus entradas, salidas, techos puertas, ventanas, usos, costumbres y servidumbres y todo lo demás que les pertenece y puede pertenecer de hecho y de derecho [...] y vendemos por precio de mil y cincuenta libras moneda corriente de este Reyno [...] Otorgamos en favor de dicho Don Alexandro Faure comprador solemne carta de pago y recibo.¹⁵⁰

146 *Vid.* nota 140.

147 Según el Tesoro de Covarrubias (1611), en la pág. 573, la padilla es un género de sartén pequeña, derivada la palabra del latín patelli. Quizás se refiera al recipiente donde mezclar los distintos componentes del esmalte.

148 *Vid.* nota 140.

149 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor (1723-1781). 1742, noviembre, 15. Escritura de arrendamiento del Doctor Pedrón y otros, p. 577.

150 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Pedro Milleras y Sessé. 1747. Escritura de Venta Pasqual Villalcampa y otro a Don Alexandro Faure, pp. 303-311. La finca alfarería, según la escritura, la vende, por razones que desconocemos, Pasqual Villacampa y Josepha María Thomás, no la vende Vicente Pedrón, dueño

El día 28 de marzo de 1750, se redacta la carta de bodas de Beatriz Viñuales Mansua, acordada entre el pretendiente Alejandro Faure (1) y su tío Juan Albinach, ante el notario Vicente Valor.¹⁵¹ Beatriz es joven, menor de veinticinco años, y posee una buena dote de alrededor de mil libras, gracias a la herencia de sus padres, y de sus tíos carnales. Por su parte, Alejandro Faure (1) declara que hace donación a su futura esposa, en el caso de que él fallezca, y mientras se mantenga viuda,

[...] de la Casa Fábrica de Ladrillos, y demás hainas (*sic*) y géneros que se incluyen para su fábrica con el nombre de Manises, mía propia, que poseo en esta dicha ciudad con todo lo perteneciente y concerniente a esta Fabrica con el goce y manejo de todo ello y de su usufructo tan solamente a su libre disposición y voluntad, mientras conserve el título de viuda.¹⁵²

En el año de 1750, Beatriz Viñuales se convierte en consorte de Alejandro Faure (1), y pasa a habitar la casa alfarería de la calle Mosén Femades-Ruzafa. Beatriz debía ser mucho más joven que Alejandro Faure, quien además pronto enferma, ya que redacta su primer testamento el 10 de octubre de 1752.¹⁵³ En ese momento ya tienen dos hijos, Joseph Alejandro y Antonia, que, desgraciadamente, no sobreviven a los dos años. La vida de Beatriz Viñuales no fue fácil, a la vista de los acontecimientos que a su alrededor sucedieron. La empresa debió dirigirla ella desde el momento en el que su marido se encuentra en cama y no puede ni firmar¹⁵⁴ por la gravedad de su enfermedad, ya en el año 1752. A este primer testamento de Alejandro Faure (1) se suceden otros dos, uno en el año 1755 y otro en el año 1757, que será el último.

de la alfarería en 1743. En distintas escrituras podemos ver el complicado proceso de adquisición de la casa alfarería, que está sujeta a distintas hipotecas (censos, carta de gracia, etc.) desde el tiempo de los Pedrón Casavall. Alejandro Faure (1) consigue unificar y pagar los derechos que implican a varios conventos y a distintos vecinos. *Vid.* escrituras siguientes: ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Pedro Milleras y Sessé, 1747. Escritura de loación D. Francisco Chornet Pbro. a Don Alexandro Faure, pp.313-316. ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Pedro Milleras y Sessé. 1747. Escritura de Renuncia de arriendo, Francisco Vilacampa al Convento de Sta. M^a Magdalena, pp.316-317. ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Pedro Milleras y Sessé. Escritura de arriendo, Salvador Masot, C.N. a Don Alexandro Faure, pp.318-320.

151 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor. 1750, pp. 400-408.

152 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor. 1750, pág. 407. Es interesante la denominación de la fábrica que no se refiere a su propietario, sino que se denomina directamente con el genérico del producto fabricado, en este caso, género cerámico o Manises.

153 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor. 1752, pág. 195.

154 ARCSCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor. 1752. Testamento de Alejandro Faure, pp. 195-198. Uno de los testigos presentes en la redacción del testamento es Dionisio García, alfarero, que, sin duda, trabajaría en la empresa.

El testamento que redacta Faure el 13 de noviembre de 1755,¹⁵⁵ evidencia su mala salud, pero comenta que Beatriz está embarazada y lega sus bienes a ese hijo póstumo. Afortunadamente, su estado mejora, y pudo conocer a ese niño, ya que el día 5 de noviembre de 1757, Alejandro Faure (1) redacta su último testamento, es enterrado el día 9 de noviembre de 1757, dejando como albacea a su mujer Beatriz Viñuales Mansua, y como heredero de todos sus bienes a Alejandro Faure Viñuales, su único hijo «[...] que es menor y de infantil edad».¹⁵⁶

La personalidad de Beatriz Viñuales solo es posible intuir a través de los datos documentales que estudiamos que nos muestran que hizo frente a sus negocios, superando las desgracias familiares y, cuando fallece, es importante la herencia que legó a su único hijo vivo, Alejandro Faure Viñuales. Entre otros datos, en 1767, se escritura un documento entre Beatriz y el comerciante Josep Ramírez, por el que reconocen la deuda de 411 libras por la compra de dos botas de azúcar de 87 arrobas a Naudin Hermanos y Cía.,¹⁵⁷ y en el que ella estampa su firma, porque sabe escribir.¹⁵⁸

El día 8 de abril de 1768, Beatriz Viñuales vendió al Real Convento de Santa María Magdalena, Orden del Gran Padre y Patriarca Santo Domingo de Guzmán, de Valencia,

[...] los cuartos de habitación de una casa alfarería sita en esta misma ciudad de Valencia Parroquia de San Andrés en la calle nombrada de Mosén Femares. [...] y con el pacto de carta de gracia de ocho años contadores desde el día de la citada venta en adelante.¹⁵⁹

155 ARCCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor. 1755. Testamento de Alejandro Faure, pp. 429-431.

156 Calculamos que Alejandro Faure Viñuales nació en 1756 y no tendría más de dos años cuando fallece su padre. La edad de Alejandro Faure no nos consta documentalmente, aunque suponemos que debía ser bastante más mayor que Beatriz, y el matrimonio solo duró siete años, entre 1750 y 1757. ARCCCV. Protocolos notariales del Notario Vicente Valor (1723-1781). 1757, noviembre, 5. Testamento de Alejandro Faure, pp. 422-425. ARCCCV. Protocolos notariales del Notario Pedro Rodrigo (1737- 1775). 1757, noviembre, 28. Extracción de mortuorio, pp. 954-955.

157 ARCCCV. Protocolos notariales del Notario Hilario Caballer (1755-1800), 1757, protocolo 7493, fol. 58, pp. 131-133. Beatriz Viñuales estampa su firma en el documento.

158 Es importante confirmar que sabe leer, contar y escribir. Al tratarse de una mujer que vive a mediados del siglo XVIII en Valencia, quizás es un caso excepcional.

159 ARCCCV. Protocolos notario Rodrigo de Pedro. 1774, septiembre, 19. Escritura de Retroventa. El Convento de Sta. María Magdalena a D. Alejandro Faure, pp. 323-332. «[...] cuya casa con huerto pertenecía la mitad a dicha Doña Beatriz Viñuales por la adjudicación que se hizo en la división y partición judicial de los bienes y herencias de dicho Don Alejandro Faure, su marido, que se ejecutorio por la Capitanía General de la presente Ciudad y Reyno a los veinte ocho días del mes de marzo de del año mil setecientos sesenta y tres, y los cuartos de dicha habitación que vendieron fueron los que se adjudicaron en dicha mitad de casa a la referida Dña. Beatriz que están contiguos, y después de la cocina de la misma: cuya venta se otorgó sin más cargos que los del dicho

La necesidad de dicha venta nos es desconocida, quizás ya se sintiera enferma, aunque el hecho de existir el pacto de carta de gracia permitió que el día 19 de septiembre de 1774 Alejandro Faure recuperara la totalidad de la propiedad.¹⁶⁰

Beatriz Viñuales redacta su testamento el 16 de septiembre de 1769, y «[...] nombró en tutores y curadores de [...] Don Alejandro Faure y Viñuales su hijo, al Doctor Don Joseph Manuel Verges, Presbítero y a Don Alexandro Faure (3),¹⁶¹ comerciante, vicecónsul de la nación francesa, vecinos de esta dicha ciudad».¹⁶² Alejandro Faure Viñuales, tiene alrededor de trece años cuando muere su madre, por lo que es evidente que necesita de tutoría para hacer frente al futuro. La escritura de testamento de Beatriz Viñuales insiste en que los dos albaceas «[...] entren en el ejercicio de este encargo, o tomen de mis bienes y enajenen publica almoneda o privadamente rematen los que bastasen para el cumplimiento de bien de mi alma».¹⁶³ Si bien el texto del testamento no aporta datos sobre la casa y la alfarería, sí que indica que los testigos presentes son Baltasar Beneyto¹⁶⁴ y Vicente García, oficiales alfareros que, sin duda, trabajarían en la casa. La Escritura de inventario y justiprecio de los bienes de la herencia de Doña Beatriz Viñuales,¹⁶⁵ que se lleva a cabo después del fallecimiento de Doña Beatriz,

señorío mayor y directo del referido beneficiado y parte del censo que a ellos pudiere tocar del total de la referida Casa con su huerto por precio de trescientas libras moneda de este Reino, con más el cargo del doble capital del censo correspondiente a dichos cuartos del total de la casa y huerto y con el pacto de carta de gracia de ocho años contadores desde el día de la citada venta en adelante».

160 Y deseándose por dicho Don Alejandro Faure (2) como tal tutor y curador del referido Don Alexandro Faure y Viñuales, recuperar los referidos cuartos de habitación de dicha casa y requerido a dicho Real Convento en fuerza del esperado pacto que se le otorgue retroventa de ello lo que tienen por bien por reconocerse a ello obligadas en virtud de lo estipulado en la citada escritura de venta ídem.

161 «[...] siendo dichos D. Joseph Manuel Verges y Don Alexandro Faure los parientes más próximos de dicho mi hijo». ARCSCCV. Protocolos notario Vicente Valor. 1769. Escritura de testamento de doña Beatriz Viñuales, pp. 523-528. Hemos de anotar que D. Josep Manuel Verges es «[...] Presbítero tesorero del Ilmo. Sr. Don Andrés Mayoral arzobispo de esta dicha ciudad», además de Presbítero. Beneficiado en la Iglesia parroquial del apóstol San Bartolomé de esta ciudad, y desconocemos la relación familiar que les uniría. 1769, ARCSCCV. Protocolos notario Vicente Valor. 1769. Escritura de testamento de doña Beatriz Viñuales, pp. 523- 528.

162 ARCSCCV. Protocolos notario Vicente Valor. 1769. Escritura de testamento de doña Beatriz Viñuales, pp. 523-528.

163 *Vid.* nota 157.

164 Baltasar Benedito firma junto con Vicente Navarro una solicitud de corte de leña como fabricante de azulejos en el año 1772 (Perez Guillén, 2013: 132). En 1771, cuando se está haciendo el inventario de los bienes de Beatriz Viñuales, en el *Libro de Cuenta y razón*, aparece una deuda de 8 libras, 9 sueldos y 3 dineros a favor de Baltasar Benedito, oficial alfarero. No consta el concepto de la deuda. 1770, ARCSCCV. Protocolos Notario Vicente Valor. Escritura de inventario y justiprecio de los bienes de la herencia de Dña. Beatriz Viñuales, pág. 31. Además, actúa como testigo, siendo pintor de azulejos, en el testamento de Vicente Moya, igualmente pintor de azulejos de Valencia, con fecha de 9 de mayo de 1792. ARCSCCV. Protocolos notario Luis Torrente. 1792, mayo, 9. Escritura de testamento de Vicente Moya, pintor de azulejos, p. 143.

165 ARCSCCV. Protocolos Notario Vicente Valor, 1769. Escritura de inventario y justiprecio de los bienes de la herencia de Dña. Beatriz Viñuales, pp.606-614.

comienza el día 30 de diciembre de 1769. Es un documento que se prolonga durante varios días, en los que sus albaceas trabajan minuciosamente, y muestra la riqueza que poseía la difunta. Para cada sección de los objetos de valor (plata, muebles, joyas, etc.) que encuentran en la casa alfarería, se nombran peritos y en la sección de alfarería son nombrados Joaquín Rocafull, oficial alfarero, y Alexandro Julia, oficial alfarero y pintor de alfarería, vecinos de esta ciudad, y que evidentemente trabajarían en la empresa, ya propiedad de Alejandro Faure Viñuales.

El documento de inventario de los bienes de la viuda de Faure (1) es una valiosa fuente en el que se consignan todos los enseres, materias primas, y objetos fabricados en la casa fábrica regentada por Beatriz Viñuales, y que restan a su muerte. Hasta el momento, no se tenía conocimiento de la fabricación de objetos como platos, *burnias*, escudillas, y otras piezas de alfarería por parte de la fábrica de los Faure, que luego pasaría a manos de los Disdier a partir del matrimonio de Alejandro Faure Viñuales y María Salvadora Disdier Isnel.

A partir del año 1777, Marcos Antonio Disdier, entra en la gestión de la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia con una visión innovadora de lo que debe ser una factoría productiva, como luego veremos. La búsqueda de mercado fuera de las fronteras del reino y, sobre todo, una buena dirección del trabajo cerámico consigue un éxito sin precedentes. Se introducen nuevos diseños pictóricos, se abandonan temas clásicos como las rocallas, y, hacia finales de siglo, los pavimentos muestran temas académicos no utilizados hasta el momento. M.^a Salvadora Disdier, la hija de Marcos Antonio convive con la fábrica desde su matrimonio con Alejandro Faure Viñuales. A la muerte de Marcos Antonio, su hija continuará durante algunos años con la fabricación de azulejos para pavimentos. La demanda de estos productos se populariza entre las construcciones valencianas de principio del siglo XIX, dando lugar a extraordinarias obras, que no siempre ha sido posible conservar (figura 112).

4.3 Trabajos documentados de la fábrica de azulejos Mosén Femares-Ruzafa, durante el tiempo que la gestiona Marcos Antonio Disdier (1777-1800)

La cerámica que se fabrica en Valencia a finales del siglo XVIII, se identifica por el tratamiento de los colores, por las formas, por las medidas de los azulejos, por la temática, y por el diseño. Los azulejos de este periodo son los más valorados por coleccionistas e investigadores, aunque las atribuciones a una u otra fábrica, a menudo, están justificadas bajo un criterio subjetivo.

Los paneles, pavimentos, o azulejos individuales fabricados en la fábrica gestionada por Disdier, no están firmados sobre la superficie vidriada. Es posible que, según nos cuentan los documentos, el embalaje utilizado para el transporte, como sarrias o cajoncitos de azulejos, incluyera la identificación del destino de la carga y su origen. La desaparición de estos fardos usados como el *packaging* del momento, nos conduce a la documentación escrita como fuente de información certera. Por otra parte, hemos de contemplar, como hemos visto anteriormente, que la misma fábrica en el emplazamiento de la calle Mosén Femades-Ruzafa, es gestionada por diversas personas a lo largo de todo el siglo XVIII. El gerente o director, o dueño o dueña, va cambiando, y son los oficiales y obreros, a los que no se nombra, los que hacen efectiva la producción cerámica.

La fabricación de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa durante el tiempo que fue gestionada por Marcos Antonio Disdier, entre 1777 y 1800 aproximadamente, sin duda tuvo un gran rendimiento. Las expectativas que Disdier mantiene ante la deuda que debe devolver en varios plazos, mediante los beneficios de la empresa, es optimista, aunque no hemos conseguido inventario alguno para identificar la obra total. Sin embargo, sí existe documentación escrita de doce obras que permitirán una identificación más definida de las creaciones de esta empresa valenciana, como son:

1 y 2. 1781-1785. Dos pavimentos fabricados para la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Del primer pavimento fabricado, Lobera considera que no es correcto el diseño del dibujo central y manda hacer otro florón que encaje en la estructura total del enlosado. El segundo florón, fabricado con el mismo objetivo, es el que está colocado en la actualidad en la sala capitular y que forma parte del Museo Diocesano de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

3. 1785. Un encargo para la ciudad de Cádiz de ladrillos gruesos de tamaño de un pliego de papel, que son para el techo de una casa, en lugar del raso o bovedillas. No hemos encontrado rastro de dicha obra y es conocida por estar citada en el documento N.º 14 de nuestra transcripción.

4. 1788, 23 de mayo. Azulejos de número (figura 12) destinados a señalar las camas del hospital de Xàtiva. Existe recibo con dicha fecha de entrega entre la documentación del antiguo hospital en el Arxiu Municipal de Xàtiva (Fig.11).

5. 1788, 14 de junio. Los azulejos que se fabrican para la cuadra o sala nueva de mujeres del hospital de Xàtiva, y son entregados en esta fecha. El recibo del encargo se guarda en el Arxiu Municipal de Xàtiva (figura 86).

6. 1793, 28 de mayo. Pavimento realizado para la casa del duque del infantado en Madrid, y que consta de 5.402 azulejos. La imagen nos es desconocida y tampoco sabemos si existe la obra todavía. Está documentada su existencia en el Archivo Histórico de la Nobleza.¹⁶⁶

7. 1794, 28 de enero. Pavimento creado para el palacio El Capricho de la Alameda de Osuna en Madrid. Conocemos su proyecto a través de la cuadrícula conservada en el Archivo Histórico de la Nobleza. Se desconoce su diseño. Consta de 118 azulejos de tamaño 21 × 21 cm. (González Teruel, 2021: 86-87).

166 AHN. Osuna, cartas, caja 408, doc. 4 (L.S.), 7.

8. 1794, 23 octubre. Pavimento de planta redonda para el palacio El Capricho de la Alameda de Osuna de Madrid. Se conoce su diseño y su decoración a través del dibujo en papel de su cuadrícula conservada. Consta de 744 azulejos de tamaño 21 × 21 cm. (González Teruel, 2021: 83-103).

9. 1794, 23 octubre. Pavimento de forma ochavada para el palacio El Capricho de la Alameda de Osuna de Madrid. Se conoce el diseño y decoración a través de su cuadrícula conservada. Consta de 712 azulejos de tamaño 21 × 21cm. (González Teruel, 2021: 83-103).

10. 1795, julio 30. Pavimento para el palacio El Capricho de la Alameda de Osuna de Madrid. Se desconoce el diseño y su decoración, y tampoco se ha conservado su cuadrícula sobre papel. Es conocida su existencia a través de los datos ofrecidos en el Archivo Histórico de la Nobleza (González Teruel, 2021: 95).

11. 1795, 5 agosto. Pavimento para la capilla de los padres beethlemitas de La Habana. Solo se conoce una descripción escrita de la obra (González Teruel, 2021: 83-103).

12. 1796. Azulejo tamaño 35 × 35 cm., titulado como *Ramo con una dalia*. El dorso contiene una inscripción fundamental: «De la Real Fábrica de/ Do Marcos Anto Disdier,/ del Comercio de la Ciudad/de Valencia. Año 1796» (Guerola y Gironés 2019: 49).

Algunas características de los azulejos fabricados en la fábrica de mosén Femades Ruzafa de Valencia, (1777-1799). La técnica de la pintura sobre azulejo en el siglo XVIII

La técnica utilizada de pintura sobre azulejo o cerámica en la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa a lo largo del siglo XVIII, sólo nos es posible intuirlo a partir de la obra acabada. Es difícil conocer y diferenciar las piezas fabricadas durante la época en que la fábrica la dirige Beatriz Viñuales (1750-1769), o las que se hicieron en el período 1742-1750 cuando la fábrica

estaba en manos de un militar, el primer Alejandro Faure de nuestra historia. No ocurre lo mismo cuando Marcos A. Disdier administra la fábrica, ya que, afortunadamente, los azulejos colocados en la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria están perfectamente datados, conocemos su autoría y la obra es posible admirarla en toda su extensión.

De esta manera, vamos a intentar ordenar las características de la producción de azulejos durante la época de Disdier en la fábrica de mosén Femades-Ruzafa, con el objetivo de dibujar los rasgos generales y poder reconocer otros modelos que se habrían realizado en la empresa, pero no han podido ser documentados. Principalmente buscamos un instrumento eficaz para que, conociendo algunos aspectos visuales, comunes a todos los azulejos en estudio, podamos extrapolar la identificación al resto de las piezas que quedan por ordenar (figura 110).

Los estudios en torno a la producción cerámica valenciana del siglo XVIII, tienden a ser confusos cuando centran su búsqueda en la adjudicación de autor individual, y fecha exacta de fabricación. Es posible que, aunque los modelos o diseños fueran variando a lo largo del siglo, la técnica evolucionara muy lentamente, y los materiales empleados fueran los mismos, a final de siglo que al principio.

El pavimento de la sala capitular tiene la ventaja de tener una réplica sin colocar, es decir, hemos podido conocer el florón que se hizo en primer lugar, y observar el mismo material que se utilizó para la fabricación de uno y de otro (figura 20 y figura 21).

Las características de la arcilla de los azulejos de la sala capitular son el color claro (figura 22), blanquecino, y el tamaño de 21,2 x 21,2 cm. de lado aproximadamente, ajustándose al palmo castellano en vigor.

El esmalte tiene un color blanco que hizo definir a los capitulares los azulejos como de *porcelana de Manises*. Es un color blanco opaco, similar al de la arcilla, satinado, y no

excesivamente brillante. A la vista, y sin otros análisis, da la impresión de que está formulado con una base alcalina, lo que proporcionaría los colores de cobre verde azulado que advertimos en todas las hojas del pavimento.

Los colores que se utilizan son los óxidos conocidos en la pintura sobre azulejo, como el verde de cobre, de efecto muy aturquesado, y que, a menudo, produce un halo característico que traspasa el contorno del dibujo, como observamos en la imagen (figura 22).

En toda la gran cantidad de hojas del pavimento, se utiliza este óxido, sólo o con alguna pincelada en amarillo, lo cual genera gran cantidad de matices, entre el verde cobre y el amarillo, diríamos verdoso. Lo podemos observar en la imagen que fotografía una de las hojas tipo *saz* (figura 23), con un perlario en el centro. En algunas zonas casi llega a ser un color verde oliva, conseguido a partir de superposición de pinceladas amarillas.

Así como en las hojas de laurel que forman la cenefa perimetral del florón, se puede apreciar perfectamente la pincelada amarilla sobre el óxido de cobre. Además, al tener la propiedad de ser más fundente, se difumina perfectamente entre un óxido y otro, no se aprecian las pinceladas, ni problemas causados por el exceso de óxido, dado su bajo punto de fusión.

El azul de cobalto, el azul oscuro, por su parte, se usa muy poco en estas dos obras, casi es imperceptible en algunos tramos. Además, el óxido formulado, logra producir dos tonos diferentes uno muy claro y otro que podríamos definir como intermedio, no muy oscuro (figura 25).

El color azul de cobalto, como vemos, bastante claro, además, es difuminado con pinceladas firmes, la impresión del volumen en los pétalos de la flor está muy conseguida, añadiendo el brillo del color del esmalte, sin necesidad de esgrafiados, únicamente pincelando con experiencia (figura 25). Como vemos en esta imagen, no siempre se aplican los matices

mediante pinceladas finas, sino que se utiliza la zona a colorear con tintas planas de diferente tono para poder conseguir el volumen de unos pequeños pétalos.

Otro recurso característico (figura 27) que utiliza el pintor con el azul cobalto, es destinarlo como color de fondo para resaltar, por contraste, el blanco de las flores. De manera que, se utiliza como relleno y como blanco, lo que podríamos anotar como “receta de taller”, de la pintura sobre azulejo.

También está presente el azul de cobalto en la cenefa serpenteante que forma el gran tapiz. Apenas se percibe, sin embargo, es necesario observar el tono azul que adquiere, no es un azul cobalto oscuro, y está colocado como relleno, como tinta plana de fondo (figura 28).

El amarillo, se utiliza para colorear las dos partes de la cinta que serpentea a cada lado del azulejo, la flor de cinco pétalos pequeña, y cinco hojitas que parten del tallo. Además, la flor central lleva sus siete pétalos coloreados en amarillo desde la punta hasta su mitad. El botón central también es amarillo en la mitad inferior. Este color no muestra la pincelada después de la cocción, es pincelada plana, por lo que no es posible conocer la dirección del pincel. Una de las características del amarillo en la azulejería de esta fábrica, es el que nunca se pinta sólo, se sombrea siempre con el color ocre-naranja (figura 29).

Los colores dorados, desde el amarillo hasta el ocre oscuro son los más utilizados, tanto para dar volumen al jarro, como para pincelar las flores. El jarro es un alarde de matices dorados, (figura 30). La técnica que utilizan entre los dos tonos puede ser difuminando uno sobre otro, o colocando uno al lado del otro, a modo de sombra, pero sin degradar el color oscuro sobre el claro. Es patente esta última característica en los azulejos de muestra, como vemos en las fotos. El color ocre-naranja acompaña siempre al amarillo y es utilizado para sombrear y contrastar la cinta que serpentea a los lados, las cinco hojitas que parten del tallo, la flor de cinco pétalos, y el centro de la flor principal en el azulejo de muestra. Se utiliza de forma plana, no se observan

pinceladas, gotas, o degradados del color. De esta manera, tampoco nos deja ver la dirección del pincel, que es de punta plana, del ancho de la sombra (figura 30).

La manera de difuminar las distintas partes del jarrón consigue perfectamente la imagen de volumen y claroscuro para que una forma plana pintada en el suelo adquiriera una apariencia de realidad. Sin duda, la imagen del jarro fue pintada sobre un caballete vertical (figura 108), donde se podía apreciar el total del motivo. Desde esa perspectiva se sombrearía la figura, diferente a la visión individual de túnel, engañosa, cuando miramos el pavimento desde nuestra postura erguida (figura 78).

Otro modo en que se utilizan estas dos tonalidades consiste en aplicar las dos técnicas en una misma flor, como vemos en la imagen de la figura 31. El pétalo amarillo se difumina en la zona central con el color ocre, y en las puntas se utiliza como tinta plana.

Además, al igual que en las flores que, por contraste, se oscurece el fondo con azul para mostrar el blanco de los pétalos, en este ejemplo vemos como utiliza de fondo el ocre oscuro para resaltar el color amarillo claro de las florecillas. El color de manganeso se utiliza para colorear la cinta serpenteante que une las hojas de laurel de manera ininterrumpida. Se difumina oscureciendo uno de los lados, y aclarando el óxido desde el centro hacia el lado contrario al oscuro.

Por otra parte, el óxido de manganeso (dióxido) que proporciona los colores desde violáceos hasta marrón oscuro, casi pardo, está aplicado ampliamente para colorear las flores, siendo matizado entre el claro y oscuro con maestría. Además, el manganeso sirve para perfilar todos los dibujos, con un grosor medido, en función del motivo. y para pintar las letras de la divisa E.C., conseguidas con un tono negro casi perfecto.

Es la primera tarea que se realiza al comenzar la pintura de un azulejo, se dibuja en primer lugar, y luego se colorea. Lo observamos en zonas donde el color transparenta la línea oscura. Es destacable el efecto con pinceladas finas y rectas alrededor del centro de la flor grande, a modo de estambres, realizados a la vez que se pinta en primer lugar el contorno de todo el dibujo. El pincel para el contorno debía ser de unos 3 cm. de largo, con depósito para contener la pintura y con la punta fina de la medida del contorno. Apreciamos que, en la zona de apoyo del pincel al comienzo del trabajo, la línea es ligeramente (figura 36) más ancha que al final del perfilado. El pincel utilizado para los estambres sería de pelo corto, de un cm. y medio de largo, plano, y rígido.

Es destacable y novedoso el matizado entre el manganeso y el amarillo que vemos en algunos ejemplos florales (figura 35).

El manganeso no es un óxido fácil de aplicar. A menudo, el acabado de los azulejos muestra defectos de cocción como burbujeados, sin embargo, en la mayoría de estos azulejos, el color está bien aplicado, y se difumina perfectamente como vemos en los ejemplos que adjuntamos en la figura 34.

Otro ejemplo de la aplicación del manganeso podemos obtenerlo en los contornos de los azulejos pintados como muestra, y en las líneas que sombrean el centro de la flor y en los siete pétalos (figura 35).

Si observamos el acabado de la flor central de cinco azulejos, al azar, veremos que, con el mismo estarcido y dibujo, las diferencias del pintado manual son evidentes. Sin embargo, los trazos llevan la misma dirección, como por ejemplo en el contorno de los pétalos. En el centro superior de cada pétalo, comienza una línea y acaba otra, están perfilados siguiendo las mismas directrices, es decir, la misma técnica (figura 36).

Los distintos dibujos de los azulejos que forman el pavimento canario muestran la calidad técnica que objetivamente se percibe en esta instalación. El motivo más numeroso, el azulejo de serie N.º.1 forma un dibujo completo con el ramito, aunque la cenefa externa debe completarse tanto en los lados como en las esquinas. El azulejo patrón, tiene una estructura geométrica muy bien estudiada, de manera que, cuando se organiza todo el tapiz, encajen las líneas curvas del patrón, y produzcan un efecto óptico realmente hermoso (figura 40 y figura 41).

La retícula que forma el pavimento, una especie de tapiz cerámico muestra un ritmo visual medido, y cuyo efecto supera la imagen del azulejo individual. La ilusión de movimiento serpenteante es una ilusión óptica que provoca una imagen de continuidad entre el dibujo de los azulejos, borrando la cuadrícula básica de separación de las piezas, y percibiendo la obra como un todo (figura 41).

La utilización de los cinco colores es un recurso que sustenta el engaño óptico de continuidad, aunque, sin la estructura geométrica que subyace, no se produciría el efecto visual que analizamos.

La combinación de arte y percepción ha sido utilizada desde antiguo en numerosas obras, aunque nunca se ha tenido en cuenta los trucos visuales que elaboran los ceramistas¹⁶⁷, en especial los valencianos, haciéndonos ver algo diferente a lo que realmente está presente. Es complicado analizarlo desde nuestro mundo gráfico repleto de imágenes, sin embargo, es más común de lo que parece. Si el objetivo del encargo para el pavimento canario era crear una superficie continua, el dibujante conocía cómo crear un efecto de algo que en realidad no existe. Cada azulejo lleva cuatro juntas, eso es lo real, sin embargo, nos crea la capacidad de movimiento y de continuidad a nuestra vista. Eso es el conocimiento y saber jugar con la

¹⁶⁷ Vid. GONZÁLEZ TERUEL, M., La plata del *colascione*. Butlletí informatiu de ceràmica, 2018, N.º 117-118. Pp. 22-27. En el artículo se analiza un plato de producción catalana, donde se representa un músico tocando un instrumento, el *colascione*. El plato tiene forma cóncava y el pintor salva los problemas que generan el transporte de un dibujo plano a una superficie cóncava, utilizando recursos como el alargamiento de las piernas del personaje central.

percepción, que los oficiales trabajadores de la fábrica de Mosén Femares-Ruzafa dominan, más allá de las cuestiones económicas o comerciales (Gombrich, 2010).

La cenefa serpenteante a base de hojas de laurel y una cinta color manganeso que la recorre, se añade a la ilusión de movimiento del resto del diseño. No tiene comienzo ni fin, al contrario que el florón interior que sí tiene un norte. Conocemos una variante de este motivo, donde se aplica el mismo ramo de hojas de laurel en verde de cobre, pero la cinta se colorea con amarillo, sin ocre y con manganeso, y el movimiento sigue una línea recta. Además, el color amarillo es utilizado para los frutos del laurel, que se sombrea con el color ocre-naranja, aunque sin difuminar un color sobre otro (figura 38).

Los recursos técnicos que utilizan los pintores de la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa son numerosos, y, como es patente, no se eligen al azar. Se aplica una normativa, un orden repetitivo que siguen las pinceladas que rellenan, matizan o difuminan en busca del volumen óptico. La existencia de una rutina, una técnica no escrita, que desafortunadamente se ha perdido, se hace evidente en estos dos pavimentos colocados en 1785 en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

5. EL PAVIMENTO DE AZULEJOS VALENCIANO DE LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1780-1785)

5.1. Los antecedentes del encargo

El encargo que recibe Disdier en 1780 desde Canarias no se decidió en poco tiempo, y tampoco se fabricó inmediatamente, como es obvio. Desde la construcción de la nueva sala hasta la llegada del pavimento, se envían cartas, se toman decisiones, y se aclaran cuestiones. La secuencia temporal documentada a través de la lectura de las actas capitulares de la catedral, y las cartas que intercambian los capitulares con Lobera, y éste con Disdier, aclaran las dudas que una propuesta tan inusual para la fábrica de azulejos de Valencia puede plantear.

5.1.1 La construcción de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria

Uno de los edificios religiosos más representativos de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria es su catedral, consagrada a Santa Ana. La historia de la construcción de dicho edificio es el relato de un objetivo socialmente común. Los principales protagonistas que intervinieron en la singular edificación fueron obispos, canónigos, literatos, artistas, arquitectos y militares, entre otros, quienes tuvieron que decidir ante complicadas situaciones sociales y, sobre todo, se vieron obligados a resolver los numerosos problemas económicos que el proyecto conllevaba.

La catedral [...] es un edificio singular, porque ha sido dedicada a acoger [...] a la iglesia local como unidad. La iglesia que se evoca, cuando se habla de catedral, no es una comunidad particular de una diócesis [...] sino la misma diócesis, la iglesia en su totalidad, en cuanto realizada en esta iglesia particular [...] encomendada a un obispo. [...] no es difícil constatar la profunda simbiosis que ha existido entre catedral y comunidad, su historia y su cultura. Estudiar, por ello [...] los avatares de una catedral es sumergirnos, al mismo tiempo, en la formación del paisaje de una ciudad. [...] Esta finalidad relevante, no solo desde el punto de vista eclesial, sino también antropológico y social que hizo del templo [...] el centro a partir del cual fue construyéndose la ciudad, condicionó, sin duda, la arquitectura de la catedral identificándola con un edificio imponente capaz de ser visto por todo el vecindario. (Guerra, 2004: 300).

La construcción de la catedral de Las Palmas se lleva a cabo en dos etapas diferentes y muy distantes en el tiempo. Una primera etapa, entre los años 1497 y 1570, en que se proyecta como iglesia gótica de tres naves con capillas entre contrafuertes y bóvedas de crucería. El primer maestro conocido que intervino en las obras fue Diego Alonso de Montaude (1500), siendo obispo Diego de Muros (obispo 1496-1506). La segunda etapa, coincide con la transformación que Las Palmas de Gran Canaria disfruta en los últimos años del siglo XVIII. El impulso ilustrado de Carlos III influyó en la ciudadanía y en el estamento religioso de la ciudad, promoviendo su colaboración en todo lo que implicara desarrollo y progreso. La gestión de los corregidores Eguiluz y Cano, y de los obispos Juan B. Servera, Joaquín de Herrera, Antonio Martínez de la Plaza, Antonio Tavira y Manuel Verdugo fue decisiva para impulsar la ciudad de Las Palmas hacia lo que consideraban la modernidad. Independientemente de todas las obras que acometieron en conjunto todos ellos, nos centraremos en analizar especialmente las obras de la Catedral de Santa Ana que, por entonces, suponían una «[...] difícil y costosa construcción [...]» (Rumeu, 1947: 307).

La iglesia en Canarias, durante el siglo XVIII es una institución activa que encabeza el espíritu renovador de la Ilustración de la mano de sus obispos. En 1735 se celebra el sínodo diocesano convocado por el obispo Pedro Manuel Dávila y Cárdenas (1678-1742), en el que dicta nuevas normas para la iglesia canaria visitando todas las islas, pero, sobre todo, contiene numerosas informaciones que reflejan la mentalidad de los distintos grupos sociales de aquella época (García y García, 1996). En este siglo se defiende un cambio en la enseñanza de la doctrina cristiana unido al conocimiento en otras materias, lo cual apoyaron los obispos de la diócesis con espíritu renovador. El obispo Juan Bautista Cervera (1703-1782), fundó el seminario conciliar, la congregación de la doctrina cristiana y apoyó la fundación de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País. Otro de los obispos canarios de esta época, fray Joaquín Herrera de la Bárcena (1706-1783) abrió el seminario a personas con pocos medios y Antonio Martínez de la Plaza (-1800) fundó la Escuela de Dibujo y presidió la Sociedad Económica de Gran Canaria y Tenerife. Antonio Tavira y Almazán (1737-1807), mejoró la

formación del clero y de los feligreses, siendo catedrático de retórica en Salamanca y miembro de la Real Academia de la Lengua Española. El obispo canario Manuel Verdugo y Albiturria recoge el testigo de su antecesor y su carácter ilustrado le lleva a promover importantes obras públicas, entre ellas, la catedral que nos ocupa.

La segunda gran etapa constructiva de la catedral, en la que se produce el encargo de nuestro estudio, da comienzo cuando, en 1765, el obispo Francisco Javier Delgado intentó, por una parte, mover al cabildo (Rumeu, 1947: 308) para «[...] concurrir a la construcción» de un edificio importante para la ciudad y, por otra, buscó la implicación de la población para que contribuyese a los gastos, cuestión imprescindible. Los problemas se sucedieron ante esta iniciativa, y cuando las personas implicadas en esta empresa común e ilusionante se percataron del coste total y del esfuerzo que supondría llevar adelante la fábrica, suspendieron las compras de materiales y paralizaron el proyecto hasta que en 1772 fray Juan B. Cervera acudió al rey Carlos III solicitando ayuda. Así, el cabildo catedral se reúne los días 11 y 19 de julio de 1774 con el objetivo de dar lectura a una carta del comandante general, de fecha 25 de junio, en la que se solicita la asignación de un asesor técnico para el estudio del plan de remate del templo y la evaluación del coste de las obras (Rumeu, 1947: 308). De esta forma, comienza la última fase de construcción de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. El cabildo designa como técnico al coronel de milicias Antonio Lorenzo de la Rocha, arquitecto de algunos templos del interior de la isla, junto con el deán Domínguez, el arcediano (posteriormente obispo) Manuel Verdugo, el tesorero Lugo, los canónigos Huerta y Maldonado y el secretario Toledo como asesores respecto a las necesidades de la obra. El proyecto se presupuesta en 165.000 pesos (Rumeu, 1947: 309), y se pone en conocimiento del Consejo de Indias para su aprobación. Las nuevas estrategias comerciales y los problemas y necesidades de la empresa con las Indias obligan, de nuevo, a una suspensión momentánea del proyecto, aunque el deseo y el convencimiento de que el rey Carlos III ayudaría a la consecución de la obra por parte de las autoridades eclesiásticas, produjo importantes donativos.¹ Así, quedó abierta al público el «arca de fábrica» (Rumeu, 1947: 311).

¹ Fue decisivo el donativo de Joaquín de Herrera (obispo 1779-1783), quien puso a disposición de las obras 20.000 pesos buscando incitar al cabildo a gastar sus ahorros.

Miguel de Hermosilla y Vizcarrondo, caballero de la Orden de Santiago, e ingeniero militar, residía,² por aquel entonces, en la isla de Gran Canaria, y además de presentar algún proyecto para construir una iglesia de estilo neoclásico en el Puerto de la Luz, era considerado como un gran arquitecto. El proyecto catedralicio debía ser sugerente para Hermosilla, cuando opinó que las obras serían «[...] cosa fácil y no muy costosa» (Rumeu, 1947: 312). Además de Hermosilla, Diego Nicolás Eduardo era otro de los personajes con habilidades arquitectónicas y artísticas entre los que podría recaer la dirección de la gran empresa catedralicia. Este, fue nombrado racionero de la catedral en 1777 y, además, dirigía las obras de la iglesia de Santiago de Gáldar. No eran desconocidas sus posibilidades como arquitecto, sin embargo, ante la necesidad de conseguir un arquitecto para la catedral, nadie lo eligió como director de obra. Así, el día 1 de diciembre de 1780, el cabildo canario acordó oficialmente que el ingeniero Hermosilla se hiciera cargo del proyecto para concluir la catedral y, de esta forma, el racionero Eduardo podía asesorarlo «humildemente» (Rumeu, 1947: 313). Esta nueva etapa, que se abrió con el acuerdo sobre un arquitecto y la puesta en marcha de las obras, no estuvo exenta de problemas, discusiones y demás incidentes. Unas veces por apasionados argumentos y, otras, por discrepancias profesionales, la obra continuó adelante a pesar de los problemas.

El estilo neoclásico y la Academia se impusieron en el proyecto catedralicio como criterio estético y arquitectónico, lo que obligó a derribar, en primer lugar, la vieja iglesia³ por iniciativa de Diego Nicolás, con la oposición de Hermosilla y con la aprobación del obispo Herrera. A partir del 7 de enero de 1781, en que se inicia el derribo, el cabildo procuró acumular

[...] la piedra, madera y cal necesaria, así como reclutar entre las tres islas mayores cuantos artífices, canteros y oficiales de albañilería gozaban de algún crédito y fama, con objeto de que se preparasen a colaborar en las obras proyectadas. (Rumeu, 1947: 313-314).

2 Había llegado a la Isla en 1779 para estudiar su defensa con motivo de la guerra contra Inglaterra (Rumeu, 1947: 312).

3 «Es de sentir que el rápido derribo de la iglesia vieja [...] nos haya privado de conocer la planta de este antiguo templo gótico mudéjar de fines del siglo XV» (Marco, 1964: 20).

Seis meses más tarde, Hermosilla presentó su proyecto (el día 9 mayo de 1781) gustando a muy pocos y siendo elogiado por otros. Las actas del cabildo extraordinario del 10 de mayo del año 1781 reflejan las observaciones y defectos que encuentran en el proyecto y, además, sugieren al arquitecto que debe aceptar sin disgusto las modificaciones que apuntasen los capitulares. De esta manera, «[...] el enojo de Hermosilla no tardaría en hacerse público» (Rumeu, 1947: 315), y escribió una carta mediante la que se desentendía por completo del encargo. A este hecho necesariamente le sucederían idas y venidas, entre las que Hermosilla no dudó en mostrarse ofendido y altanero⁴ frente a los deseos del cabildo. Definitivamente, el canónigo Massieu, como representante del obispo Herrera, en la sesión del cabildo de 9 de junio de 1781, invita abiertamente al racionero y dignidad de tesorero de la catedral, Diego Nicolás Eduardo,⁵ a hacerse cargo de la máxima responsabilidad de la obra de la catedral canaria.

De esta manera, casi sin esperarlo, el destino da una vuelta y Diego Nicolás es nombrado maestro mayor. Dando las gracias y sintiéndose satisfecho, acepta la responsabilidad.⁶

El nuevo plan dotaba al templo de crucero, cimborrio, sacristías, panteón, fachadas anterior y posterior, capilla del sagrario y casa capitular; cuyos diseño, alzados, dibujos y presupuestos aparecían con tal precisión y claridad [...] que la ilustre corporación apoyó por unanimidad el proyecto, acordando su inmediata ejecución y remitió los planos originales a la Academia de Nobles Artes de San Fernando para que allí recibiesen el fallo definitivo. (Millares, 1878: 43).

La Academia remitió la orden al cabildo aceptando el nuevo proyecto. Evidentemente, y conociendo el exaltado carácter de Hermosilla, la cuestión no sería tan sencilla. El ingeniero, viendo cómo se iba levantando la catedral, y cegado por la indignación, insistió acaloradamente

4 Más información sobre los problemas entre Hermosilla y el cabildo en Marco (1964).

5 Entre Granada (ciudad donde leyó Cánones), Madrid (allí frecuentó la Academia de San Fernando) y Segovia, hasta que en 1775 tomó posesión en Las Palmas de una prebenda a la edad de 43 años. Citado por Rumeu (1947: 323-324).

6 La reacción de Hermosilla, naturalmente, fue explosiva y espectacular, a la altura del personaje. Al parecer, su indignación no tuvo límites, llegando a denominar a Diego Nicolás como «prebendado ignorante» o de «poca o nula inteligencia» (sobre este particular, véase Rumeu, 1947: 320-322). «Si se concluyera [la catedral] como se comenzó, pudiera competir con otra cualquiera de las de su especie, pero después de dos siglos de estar sin atreverse a seguirla por falta de maestros, en junio del año 1781 se comenzó a trabajar, dirigiendo la obra sujetos que nos son maestros arquitectos ni entienden la profesión» (Hermosilla, M. *Descripción topográfica, política y militar de la Isla de Gran Canaria*. Acabada en 1785, copia manuscrita de Agustín Millares. Citado en Millares, 1878: 45).

en sus denuncias y quejas, llegando incluso con ellas al secretario de Estado, conde de Floridablanca (Rumeu, 1947: 334 y ss.). Diego Nicolás, entonces redactó un informe acosado por el disgusto del ingeniero Hermosilla, en el que pretendía explicar la verdad estricta del proyecto y que tituló como *Informe que en virtud de orden de los M. I. S. Presidente y Cabildo de la Santa Iglesia de Canarias, por su acuerdo de 27 de Mayo de 1783, a consecuencia de una carta del Ilmo. Sr. obispo Dn Fr. Joaquín de Herrera, su actual Prelado, con la misma fecha, sobre la empresa, progresos, presente estado e incidentes de la Nueva Obra para concluirse templo Catedral, da el Dr. Dn Diego Nicolás Eduardo, Racionero de la misma Santa Iglesia, como diputado de su Ilmo. Cabildo para dirigir dicha Nueva Obra* (Rumeu, 1947: 335). De acuerdo con la disposición real de diciembre de 1777 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, exigía la inspección y aprobación de toda obra de nueva construcción. Aprovechando que el cabildo consideraba la obra una continuación y la guerra contra Inglaterra no facilitaba la correspondencia, la petición de la inspección de la Academia se retrasó, lo que intentó aprovechar Hermosilla. Afortunadamente, los continuos pleitos no consiguieron paralizar las obras y pudieron concluirse. El rey, con fecha de 26 de septiembre de 1787, contestó favorablemente la solicitud del cabildo (Cazorla, 1992: 68). Así quedó zanjado el problema de la aptitud de Diego Nicolás para dirigir la obra, aunque, evidentemente, todavía quedaban cuestiones por resolver.

La primera piedra de la nueva catedral se colocó en el mismo sitio donde debía quedar el altar mayor (Cazorla, 1992: 73). Con las solemnidades y celebraciones obligadas y presididas por el obispo Joaquín de Herrera en la tarde del día 12 de junio de 1781, se dio el primer paso a la continuación del gran proyecto catedralicio. De esta manera, la fama de Diego Nicolás Eduardo se extendió por todo el archipiélago y de todos sitios le encargaban planos para iglesias y casas particulares. Uno de los proyectos más interesantes que protagonizó fue la dirección de la escuela de dibujo en 1787,⁷ que se inauguró en Las Palmas el día 8 de diciembre bajo la inspección de la Sociedad Económica de Amigos del País. En el verano de 1790, por problemas

7 Sobre los dibujos y planos de Diego Nicolás Eduardo, véase Marco Dorta: 1964.

de salud, se trasladó a Tenerife, y aunque la obra continuó en su ausencia, la realización, de hecho, inevitablemente, se alejaba de su original planteamiento. Diego Nicolás murió el día 30 de enero de 1798, a los sesenta y cuatro años.

El proyecto catedralicio fue retomado por José Luján Pérez (1756-1815)⁸ discípulo de Diego Nicolás, quien es nombrado arquitecto de la fábrica a principios de 1804 (Cazorla, 1992: 75). Aunque se considera que, como arquitecto no destacó tanto como escultor, concibió el atrio y las torres de la fachada que, en opinión de Antonio Rumeu de Armas, forman «[...] una obra fría, desabrida y académica, señalada por su escaso gusto[...]» (Rumeu, 1947: 343). Además, y continuando con las opiniones, «[...] siempre deploraremos la poca elevación del cimborrio, la desacertada colocación del coro en medio de la nave mayor y la irregularidad y pobreza de la fachada principal, que no corresponde a la majestuosa belleza del interior [...]» (Millares, 1978, 37).

Sea como sea, a pesar de numerosos incidentes que provocaron el retraso de las obras, varios arquitectos culminaron a finales del siglo XIX la catedral de Canarias. Aunque hay diversidad de opiniones, según Rumeu de Armas, fue el arquitecto Fernando Navarro quien añadió un templete central a la fachada y dos pequeños a los laterales, a los que adornan emblemas heráldicos esculpidos en mármol (Rumeu, 1947: 343)⁹ y que actualmente todavía podemos observar.¹⁰ Investigaciones más modernas señalan que fue el arquitecto Arturo Mélida (Hernández Gutiérrez, 2004: 519), avalado por el obispo Cueto, quien apoyó al arquitecto municipal Arroyo Velasco y, por lo tanto, sería el autor de la finalización y remate del templete clasicista.

8 Autor como escultor de la talla del Cristo de la sala capitular, la Virgen de los Dolores, costeada por Miguel de Toledo, las estatuas del cimborrio y, en la capilla de la Antigua, la Virgen de la Asunción.

9 Posteriormente nos referiremos a este emblema de la catedral que inspira el diseño del pavimento capitular.

10 Existe una fotografía de 1874 en la que se puede ver la fachada de la catedral todavía sin los templetes.

5.1.2 La construcción de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria

La catedral de Las Palmas de Gran Canaria tuvo desde el principio de su edificación un aula capitular para celebrar reuniones y tomar decisiones (Cazorla, 1992: 75). Al parecer, el lugar exacto de la primera sala es el que ocupa hoy la capilla de los Dolores, pero en su parte alta, puesto que tiene escalera (Cazorla, 1992: 75) y, posiblemente, debía lindar una de sus paredes con otra de la actual aula. La última sesión que el cabildo celebró en la antigua sala fue el día 24 de abril de 1781, donde, a la vez, se firmaba la sentencia de su derribo. Era preciso tirarla, (según opinión de Diego Nicolás), para poder señalar los cimientos de terminación de la catedral (Cazorla, 1992: 252).¹¹

La sala capitular que hemos podido conocer y que es el objeto de nuestro estudio, presenta ciertas singularidades importantes. En primer lugar, el acceso a la estancia se realiza a través del patio de los naranjos, claustro interior modelo del estilo colonial de Las Palmas de Gran Canaria. Se considera que este patio fue convertido en jardín en el año 1612 (Cazorla, 1992: 107) al derribar casas adosadas, siendo su planta rectangular, casi cuadrada. El acceso desde la catedral al patio de los naranjos se hace a través de la puerta llamada del Aire, de estilo renacentista, en una iglesia catedral cuyo interior es gótico y su exterior neoclásico. Presenta adornos con relieves de rosetas y querubines, y se remata por un frontón triangular sobre entablamento sustentado por ménsulas. Siguiendo el recorrido, el acceso desde el patio de los Naranjos a la nueva sala capitular se realiza a través de un portal trabajado en madera y de inspiración neoclásica (figura 87).

En la pared del naciente está la señorial escalera de cantería que sirve de entrada a la sala capitular, toda de piedra del país, y delante de un tapa-aguas, sostenido por dos altísimos pilares de tea de los pinos bajados del Tamadaba. (Cazorla, 1992: 107).

¹¹ Hemos visto anteriormente cómo fue Diego Nicolás el promotor del derribo de la iglesia antigua que se llevó a cabo con la oposición de Hermosilla y la decisión del obispo Herrera.

En la reunión del cabildo,

Acordóse con B. S. N. D.¹² que los Sres. racioneros Toledo y Eduardo, determinen el modo de concluir la puerta principal que da entrada a la escalera de la nueva aula capitular de forma que quedando con la debida seguridad y firmeza se pueda continuar el resto del lienzo de pared en que está dicha puerta hacia la iglesia según parezca conveniente con respecto a la distribución de piezas que pida el plano directivo de la nueva fábrica.¹³

La nueva sala ya está hecha el 24 de abril a falta de alguna pintura, dorado y enladrillado. Es el final de una etapa y el comienzo de la nueva. Al ser citada en las actas capitulares, en el mes de abril, Cazorla y León (1992) considera que el autor de la planta de la sala capitular no fue Diego Nicolás Eduardo, ya que fue nombrado director de obras el 9 de junio de 1781. Propone que es obra de Patricio García,¹⁴ maestro que aparece con Hermosilla en el derribo de la antigua sala. Igualmente, el arquitecto Fernando Beautell Stroud¹⁵ defiende la idea de que el proyecto original fue obra de Hermosilla (figura 42 y figura 43).

[...] el proyecto de Hermosilla, para la catedral [...] la única huella que dejó en la catedral fue la sala capitular, rematada interiormente en figura circular tal y como él quería hacer en el crucero catedralicio. (Beautell, 1997: 126).

En el cabildo del día 26 de abril de 1781, se trata sobre la obra:

[...] que se puede hacer a continuación de la galería y escalera de la nueva sala capitular colindantes al atrio que ha de construirse para entrada por la puerta del crucero de ese lado de la santa Iglesia; se acordó que se suspenda la resolución para tomarla en vista del Plano de la continuación de dicho templo que ha de presentar el capitán de Ingenieros Don Miguel de Hermosilla.¹⁶

12 *Nemine discrepante*, por unanimidad, sin oposición.

13 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, lunes, 15 de enero de 1781.

14 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, martes 24 de abril de 1781 después de sexta (mediodía). «En este cabildo propuso el señor canónigo Roo, que el cap. de ingenieros Dn Miguel de Hermosilla le había insinuado ser preciso ya para para la dirección y delineación de los cimientos en el brazo izquierdo del crucero de esta santa iglesia y a derribar la sala capitular antigua, cuyo sitio debe ocupar la entrada, u atrio del crucero por esta parte y cimiento de su puerta: a cuya propuesta teniendo presente que la sala capitular nueva se está concluyendo su adorno y decoración interior: y también que desabrigada esta del empuje y firmeza que le da la sala vieja por estar contiguas, pudiera padecer alguna ruina o sentimiento en la pared colindante: Se acordó con B. S. una *tantum contradicente*: Que se proceda al derribo y desvaste de dicha sala vieja, procurando asegurar la nueva con la pared y esquina que juzgaren precisas dicho capitán de ingenieros y el maestro Patricio García».

15 Agradezco a Fernando Stroud sus indicaciones en el archivo de la catedral de Las Palmas mientras intentábamos documentarnos leyendo actas y recibos en el mes de julio del año 2012.

16 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, jueves 26 de abril de 1781.

Cuando a Miguel de Lobera se le agradecen los desvelos que le ocuparon al dedicarse a cumplimentar el ladrillado de la sala en 1785, Diego Nicolás todavía está en activo y en Las Palmas, por lo que, si no lo proyectó, al menos sí que presencié su ornato. Enrique Marco Dorta, cuando estudia los papeles de un cajón conservados en la contaduría del cabildo (Marco, 1964: 10), publica unos dibujos entre los que se encuentra un plano a mano alzada realizado, al parecer, por Diego Nicolás y que le plantea problemas de interpretación (Marco, 1964: 24). Es difícil interpretar la planta cruciforme enmarcada por una elipse que dibujó delante del templo del Sagrario (Marco, 1964: 24). Posiblemente, el hecho de que durante muchos años se mantuviera cerrada la sala,¹⁷ sea el origen de esta dificultad. Sin embargo, es apreciable el boceto y la primera idea que se tuvo al diseñar la planta de la estancia (figura 43).

La información arquitectónica sobre la construcción de la nueva sala capitular no abunda. La autoría no queda clarificada y apenas si es nombrada en los documentos originales. Su singularidad constructiva implicaría mayor protagonismo, sin embargo, no es así. Al margen de la rareza que supone la pavimentación con azulejos valencianos de finales del siglo XVIII en las islas atlánticas, es la única zona de la construcción catedralicia cuyo tejado está resuelto (figura 81) con teja roja de arcilla.¹⁸ La forma casi elíptica de la planta es de una interesante modernidad ilustrada que denota un estudio físico de la acústica y un objetivo práctico.

De todas formas,

[...] la nueva sala tiene suficiente amplitud. Su planta es un rectángulo alargado, ligeramente ovalado por dos de sus lados [...]. Hay en ella abundancia de luz, carencia de ruidos y nobleza, aumentado por el gran valor de la porcelana¹⁹ de su piso traído de Valencia a fines del siglo XVIII. (Cazorla, 1992: 253).

17 El 25 de noviembre de 1886, el cabildo autorizó a José Rodríguez de Losada a pintar en la sala capitular para aprovechar la buena luz de que dispone (Cazorla, 1992: 163). José Miguel Alzola nos comentó (año 2011) que se autorizó a un pintor a trabajar las estaciones del vía crucis en la sala capitular de la catedral.

18 Material utilizado tradicionalmente en las cubiertas canarias, apunte realizado en febrero de 2014 por Fernando Beautell Stroud.

19 Esta denominación como *porcelana* a los azulejos, aunque aparentemente es errónea, consideramos que deriva de la comparación con el material cerámico más apreciado como lo fue la porcelana en el siglo XVIII. Asimismo, la admiración sobre la blancura del esmalte se une a la comparación. Está calificando a los azulejos como una gran obra.

José Miguel Alzola (Alzola, 2007) comenta que «El recinto posee generosas proporciones y sobrio diseño. Su planta es rectangular, pero al ser curvas la cabecera y su parte opuesta, se produce la impresión de que la estancia tiene configuración ovalada». La sala capitular es de planta rectangular como podemos observar en el plano de Diego Nicolás, aunque la pretensión de suavizar las esquinas ya descrita en el primer boceto nos haría pensar en una configuración ovalada. El techo está resuelto con una falsa bóveda con lucernario central de forma octogonal, y se accede a la estancia a través de una puerta que conecta la antesala con la escalera de cantería (figura 88).

El modelo que marcó la construcción de la sala capitular de la catedral de la ciudad de Sevilla se ha intentado relacionar (Baño, 2008) con la sala capitular canaria, atendiendo a su forma pseudo elíptica u ovalada.²⁰ La realidad es que las semejanzas ante el resultado son mínimas, aunque considerando el objetivo final de las dos construcciones, posiblemente no sean tan diferentes. La construcción del espacio de la sala canaria en forma de U doble, ofrece una perfecta visibilidad de todos los integrantes en las reuniones del cabildo. El espacio destinado a discutir los problemas de gobierno debe disponer de una acústica excepcional que facilite la perfecta expansión de la voz. La ilustración decorativa de la sala mediante un jarro floral en el pavimento no deja de sugerir cierto simbolismo e incluso respondería a un interesante programa, como luego veremos. La abundancia de luz que entra a través del lucernario (figura 81) evita la utilización de las velas, máxime cuando las reuniones se celebraban alrededor de las doce del mediodía, como relatan los libros de acuerdos capitulares.

Dos días después de acordar el derribo de la antigua aula capitular, tiene lugar la primera reunión del cabildo el jueves día 26 de abril de 1781.²¹ El ornato de la sala era una cuestión problemática, ya que, por una parte, el dinero no abunda, y, por otra, el contacto con otras

²⁰ Agradecemos la aclaración realizada por Fernando Beautell Stroud (<http://www.beutellarquitectos.com>) sobre la forma de la sala. Definitivamente la estancia ni es oval ni elíptica, simplemente se le ha dado un acabado circular a los extremos como podemos observar en el plano. Ni una elipse ni un óvalo tienen tramos rectos como en nuestro diseño. Aclaración realizada en febrero 2014. Desde este punto de vista, la utilidad de la forma arquitectónica sería nula, sería más bien cuestión de estética.

²¹ AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, libro 51, folio 136.

personalidades como Miguel de Lobera, les suministraba nuevas ideas. Si el primer propósito fue pavimentar la estancia con mármol, este se abandonó ante las ventajas de recibir los azulejos valencianos.

Representó asimismo d(ic)ho Señor. Toledo que no ha podido tener efecto el encargo que hizo de losetas de mármol p(ar)a d(ic)ha nueva sala capitular y su antesala: añadiendo le parecía que sería mejor y de menor costo²² hacer venir de Valencia la porción necesaria de ladrillos de la fábrica de aquel Reyno, que son vistosos y de duración. A cuya propuesta se acordó conf.(...)do y votado con B. S. Una (*¿iuris?*)²³ *tantum discrepante*) que el S(eño)r Arcediano titular Berdugo se encargue de escribir al S(eño)r D(o)n Miguel de Lobera para que se sirva solicitar d(ich)o ladrillado en la cantidad y de la moldura que señalare d(ich)o Señor Toledo, remitiéndolo a Cádiz a don Josef Retortillo a quien se escriba por secretaria pague su importe y costos de conducción a la orden de d(ich)o señor Lobera y a su tiempo envíe dicha partida en embarcación segura que venga a esta Isla.²⁴

El acuerdo sobre el pavimento de la nueva sala se encargó a Miguel de Lobera, amigo de los miembros del cabildo canario,²⁵ quien ya ejercía de intermediario entre estos y los comerciantes de sedas y damascos valencianos (figura 52). Toledo es el director del ornamento de la obra, y Josef Retortillo se encarga de gestionar los pagos, y emitir las letras entre Cádiz y Valencia, y de allí a las islas. En esta línea, Miguel de Lobera, «[...] por cuya mediación se hizo este encargo[...]»,²⁶ remite varios dibujos al señor arcediano, titular Berdugo, y el cabildo «[...] debe resolver qué especie de ladrillos se han de pedir a Valencia[...]»²⁷ (Fig.44).

22 Desde el punto de vista actual (año 2024) resulta chocante la valoración de este material como más barato. Para nosotros es una obra y encargo extraordinario, sin embargo, para el cabildo canario de los años 1780-1785, es una solución más barata. En vano hemos intentado encontrar en los textos utilizados alguna calificación de la obra por encima de un mero material de construcción. Así, el cabildo acuerda que [...] mientras dure la nueva obra [...] no se hagan gastos extraordinarios [...] ciñéndose a lo indispensable para el culto divino. Y que para poder hacer alguno que no sea de esta última clase haya de ser preciso que concurren todos los votos *N(emine) D(iscrepante)*. AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, libro 51, folio 99.

23 *Iuris discrepante*, se recoge un voto capitular discrepante con la solución adoptada.

24 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, viernes 7 de julio de 1780, después del espiritual, pp. 46.

25 Para conocer las amistades de Lobera con los canarios, *Vid.* González Teruel, 2014.

26 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, sábado 9 de junio de 1781.

27 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, viernes 1 de junio de 1781.

5.1.3 Miguel de Lobera Zamborán

Miguel Salvador de Lobera Zamborán (Fig. 45) nació en el pueblo de Bailo (Huesca) (González Teruel-Jordá Manzanaro, 2010), el día 15 de diciembre de 1723²⁸ y murió en la ciudad de San Felipe (Xàtiva) (Valencia) el día 5 de enero de 1795.²⁹

Es el quinto señor que ostenta ese nombre en la casa (figura 46) Lobera de Bailo (figura 47). El árbol genealógico (figura 111.5) de este linaje (figura 49) contiene a la vez a personajes señalados, políticos, escritores, sabios, médicos, pintores y eclesiásticos. Ejemplos de ello son Julián de Lobera (¿-1435), Luis de Lobera (1480-1551), Fray Atanasio de Lobera (?-1605) y el pintor y el arquitecto Juan de Lobera (1604-1551), son algunos de los más conocidos personajes que forman la saga hasta 1940, fecha a la que corresponde la última aportación genealógica del manuscrito privado de la familia (Bescós, 2004: 358). Gran parte de la información de este linaje se debe al historiador Miguel Lorenzo de Lobera (1566-1607), ya que se dedicó a realizar una obra de carácter privado desde el año 1600 «[...] para uso y aplicación del linaje de los Lobera en los procesos de infanzonía de un lado y del otro esclarecer la participación de sus personajes en los diferentes acontecimientos de la Historia de España» (Bescós, 2004: 263) (figura 53).

El que sería posteriormente el canónigo Lobera de la colegiata de San Felipe, es hijo primogénito del matrimonio celebrado el 10 de abril de 1723 entre Jorge Mateo de Lobera (Bailo, 1687- 1746) y de María Catalina Zamborán (?-1759). Sus seis hermanos fueron bautizados como Pedro, Domingo, M.a Catalina, M.a Josefa, Manuela, y M.a Catalina Manuela.³⁰ Sin duda, el familiar que realmente marca la vida y trayectoria de Miguel desde muy joven es el que

28 APCL. Libro manuscrito de la Casa Lobera de Bailo (Huesca), facilitado por la familia, en particular por Antonio Torres, descendiente directo que pierde el apellido Lobera por ser su abuela la que ostenta el apellido. Es habitante de Bailo, a quien agradecemos la amabilidad con que nos recibió y facilitó la información de que disponía (año 2011).

29 Lobera es considerado escritor por los textos en que relató los viajes del obispo Juan Francisco Guillén en las islas Canarias, y por los datos ofrecidos a José de Viera y Clavijo para que escribiera su *Noticia sobre las Islas de Canaria*, aunque efectivamente nunca publicó obra alguna, que sepamos hasta el momento (Latassa, 1802: 7-8).

30 APCL. Libro manuscrito privado de la casa Lobera.

posteriormente sería nombrado obispo de Canarias, su tío Juan Francisco Guillén Isso (Arbués 1686-Burgos 1757) (figura 48). Los datos sobre la vida del canónigo Lobera en su pueblo de origen, Bailo, son escasos, aunque conocemos que allí recibe el sacramento de la confirmación el 22 de mayo de 1729,³¹ y vive en el pueblo con su familia hasta 1732, fecha a partir de la cual no vuelve a aparecer en los registros de Bailo³² (figura 49).

Realmente la vida de Miguel de Lobera podemos dividirla en tres etapas diferenciadas. La primera etapa de su vida, la más discreta, comprende desde el año 1723 hasta el año 1732. La segunda etapa corre paralela a la vida de su tío (figura 48) Juan Francisco Guillén,³³ con el que viaja de acompañante a las islas Canarias y que fecharíamos entre 1733 y 1756, fecha en la que el rey Fernando VI lo nombra canónigo de San Felipe a la edad de 33 años. La última etapa, la tercera de su vida, comenzaría en 1756 y acaba en 1795 con su muerte en la ciudad de San Felipe (Xàtiva).

Su aplicación y talentos tuvieron conocidos empleos en las Ciencias. Tomó el bonete de doctor en Cánones, cuya facultad había estudiado en la Universidad de Valladolid, y obtuvo una canonjía en la Colegial de San Felipe, Xàtiva, de cuya insigne iglesia fue decano (Latassa, 1802: 8).

El día 31 de diciembre de 1771, en San Felipe (Xàtiva) firma y acaba el que será su único libro titulado *Noticias del señor obispo D. Juan Francisco Guillén* (Caballero, 2001: 273). En esta obra inédita³⁴ relata el viaje de su tío a las islas Canarias con el objetivo de informar al historiador y escritor José de Viera y Clavijo (Realejos 1731-Las Palmas 1813) para que incluyera estas observaciones en la obra que estaba escribiendo titulada *Noticias de la*

31 Información facilitada por el director del Archivo Diocesano de Jaca (Huesca), Felipe García, sobre la información del Archivo Parroquial de Bailo.

32 Idem.

33 Juan Francisco Guillén Isso es hermano de la madre de Miguel de Lobera solo por parte materna. Es por ello que no coinciden los apellidos.

34 Se conserva un ejemplar manuscrito en el Archivo de Acialcázar de Las Palmas de Gran Canaria (*apud* Caballero 2001: 240). Agradecemos a D. Pedro M.^a Pinto y Sancristóbal las facilidades ofrecidas para la consulta y fotografiado del documento. El título completo del texto es *Apunte de algunas Noticias y memorias del Ilustrísimo Señor D. Juan Francisco Guillén, obispo de Canarias y Arzobispo de Burgos, por Don Miguel de Lobera, su familiar, y sobrino, canónigo de la Insigne Iglesia Colegial de San Felipe de Xàtiva, oficial y vicario foráneo de dicha ciudad y partido por el Ilustrísimo Excelentísimo Señor Don Tomás de Azpuru, obispo de Valencia, Caballero Gran Cruzado de la Real distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de Su Magestad, su Ministro en la Corte de Roma, cerca de la Santidad de Clemente XIV.*

*Historia General de las Islas de Canaria*³⁵ (figura 50).

En comunicación epistolar de José de Viera a Fernando de Molina se refiere a este hecho comentando que...

Últimamente Don Miguel de Lobera (a quien Vm. acaso conoce) me ha escrito con singulares expresiones, me ha comunicado algunos papeles y me ha enviado la vida del Sr Guillén, su tío. Estoy muy reconocido a sus cordiales cartas y amable correspondencia.³⁶

Es a través de los hechos y la vida del obispo Guillén como podemos conocer la vida de Miguel de Lobera durante los diez años que residieron en las islas Canarias.

Don Miguel de Lobera no siguió toda la visita de nuestras islas como un simple caudatario o vana sombra del obispo, su tío, sino como un observador reflexivo que veía, retenía y escribía cuanto le parecía importante sobre Geografía, Historia Natural y Civil. Debemos a su aplicación aquel plan metódico y exacto del Estado de las Canarias, que imprimió y que con razón es estimado. (Viera, 1783: 224).

Juan Francisco Guillén Isso fue nombrado obispo de Canarias el 28 de febrero de 1739, pero no llega a las islas hasta el año 1741. Tal y como relata su sobrino, el rey Felipe V le envió al secretario abad de Vivanca para hacerle partícipe de su nombramiento. «Sintió gran mortificación y repugnancia» (Caballero, 2001: 224), pero, evidentemente, al final aceptó. El obispo Guillén, en el período anterior a su promoción, fue graduado en doctor en Teología con todos los títulos de honor y además obtuvo la cátedra de Filosofía de la que fue maestro. En 1718 fue nombrado rector de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, y en 1731 fue promovido por el arzobispo a la vicaría del Santo Templo Metropolitano del Salvador. Su hoja de servicios era impecable y la confianza de sus superiores era asimismo absoluta. Felipe V, «[...] acordándose del sobresaliente mérito en ambas carreras de Cátedras y Cuentas, sin

35 «[...] las noticias de la vida de este respetable prelado con la complacencia de tener a la vista las copiosas y [...] puntuales memorias que su digno sobrino D. M. de Lobera nos ha suministrado, penetrado del más tierno celo y amor a la memoria de su Ilustre tío; lleno de afecto y gratitud a las Canarias donde siempre le acompañó como familiar suyo [...] y obligado de su generosa amistad con el autor de esta historia» (Viera, 1783: 158).

36 Carta de José de Viera y Clavijo a D. Fernando de Molina el 12 de agosto de 1774 (Fernández Hernández, 2006: 124).

haber practicado diligencia alguna, ni tener correspondencia en la Corte [...] le nombró obispo de Canarias» (Caballero, 2001: 224). El aprecio que la Corona le profesaba se manifestó en la misión encomendada, lo cual le obligó a aceptar en contra de su voluntad «[...] consultando con Dios y personas doctas y espirituales» (Caballero, 2001: 224).

El relato del viaje desde que la mañana del 24 de junio de 1741 llegó el obispo Juan Francisco Guillén a la isla de León (Cádiz) para esperar ocasión de embarcarse, es una fiel descripción de los hechos en primera persona del viaje que asimismo realizó Miguel de Lobera. Se hicieron a la vela en un navío genovés llamado San Miguel el día 20 de enero de 1741, y llegaron a Las Palmas de Gran Canaria el día de la Candelaria, por entonces patrona del obispado. El relato de los trabajos del obispo transcurre entre epidemias, hambrunas, crisis y guerras. Su misión en Canarias «[...] padeciendo grandes sudores y trabajos, yendo en barcas de pescado» (Caballero, 2001: 248) y repartiendo muchas limosnas, se distinguió por pasear por todas las islas una a una,³⁷ intentando paliar la desastrosa situación con la que se iban encontrando.

Los años de 1748 y 1749 fueron muy calamitosos en las islas. Se traía el trigo de España. La guerra dificultaba estos transportes. Su ilustrísima socorrió con increíbles limosnas a sus feligreses y pobres. (Caballero, 2001: 225).

En el mes de junio de 1743, un episodio consolidó definitivamente al obispo como fiel aliado de Felipe V. El almirante Carlos Windon, capitaneando cinco navíos, amenaza a la capital después de haber atacado a La Gomera.

Se tocó alarma y rebato muy vivo, y acudieron las milicias de la ciudad y otros pueblos al Puerto de la Luz y a Confital, a donde pasó su Ilustrísima a caballo y exhortó a las milicias al buen ánimo para la defensa de la religión y patria y el honor de las Armas de su Majestad. [...] Inflamados los milicianos con la presencia y amonestaciones de su prelado, pronunciaron vivas [...] y otras demostraciones de gozo. (Viera, 1783: 248).

³⁷ El papa Benedicto XIV le felicitó por ello. En su visita general *No sin peligros de mar y tierra*, predicó 175 sermones de misión, 21 pláticas a curas, 28 a religiosas y confirmó a 34.360 personas (Viera, 1783: 248).

Al observar que los soldados no habían comido, se encargó de que recibieran pan, queso y vino, y añadió cuantas cargas de pescado pudo conseguir. «Y habiendo llegado a noticia de su Majestad por lo que le dijeron los comandantes [...] mandó que le escribiesen gracias por el ministro y secretario de Guerra. Honor que fue muy apreciable».³⁸

Pero en octubre de 1750 le llegan al obispo las primeras noticias de la promoción a la mitra de Burgos, con lo que se acercaba el final de su trabajo y estancia en las islas. «Y habiendo aceptado esta impensable honra que su Majestad le dispensaba, comenzó a organizar el viaje de vuelta» (Caballero, 2001: 258). La tarde del día 29 de abril de 1751, el navío de guerra inglés Garland embarcó al obispo Guillén y a su sobrino rumbo a Lisboa (Portugal) (Caballero, 2001: 258), entre veintiún cañonazos como saludo, y lágrimas y abrazos como despedida (Caballero, 2001: 259). Así, el día 9 de mayo desembarcaron frente al Palacio Real de Lisboa, y allí,

[...] en la corte de Lisboa recibió muchas honras de todos los señores, especialmente del duque de Sotomayor³⁹ embajador de España [...] del cardenal patriarca, D. Tomás de Almeida (1716-1754). Ambos enviaron sus carrozas a la plaza para recibir a su ilustrísima [...]. El señor patriarca le llevó una tarde a una de sus Quintas [...] El señor nuncio de Su Santidad [después cardenal de Tempi], le visitó y honró sobremanera y hasta las mismas personas reales le hicieron muchas honras. (Caballero, 2001: 260).

Y continúa la descripción de la estancia en Lisboa:

[...] por venir convaleciente [...] le aconsejaron los médicos tomase los baños de Las Caldas.⁴⁰ Le probaron muy bien [...]. El día 10, solemnidad del Corpus, vio la procesión en compañía del señor duque embajador. Y en la tribuna del órgano pontifical, que celebró el señor patriarca, domingo 13, día de San Antonio, asistieron las personas reales a la de la patriarcal. Finalmente, despedido por el rey José I y la reina M.^a Antonia Victoria, infanta de España, de la reina madre Mariana de Austria, de los infantes e infantas y de toda la corte, a que debió mil honras y quedó también muy agradada de su ilustrísima [...] y la política de haber vestido de luto su familia, que le traía a la corte, y la del señor embajador de España, con la muerte del rey Juan V [...] y el 21 de junio comenzó el viaje. (Caballero, 2001: 261).

38 El marqués de la Ensenada le felicitó: «Señor: ha debido al rey muy particular satisfacción lo que por informe del brigadier Don José de Andoanegui ha expuesto el comandante general de estas Islas, acerca del singular amor a su real servicio que manifestó V. S. I. el día 17 de junio antecedente, animando con su presencia y socorros de dineros y víveres a las milicias de esas Islas que se previnieron a defender el desembarco que se reconoció intentaba ejecutar en ella, y no se verificó, una escuadra inglesa de cinco navíos. Y me manda S. M. manifestar a V. S. I. su real agrado por este esfuerzo tan propio de su lealtad y persuasivo a la continuación de la que se observa en esos naturales [...]. San Ildefonso, primero de Sep. de 1743». (Viera, 1783: 246).

39 Félix Fernando Yáñez de Sotomayor Lima y Masones, duque de Sotomayor (1726-1767).

40 Se refiere a las aguas termales de Caldas da Rainha (Portugal).

La estancia del tío y sobrino en Lisboa se alarga durante aproximadamente un mes y medio, hasta que la comitiva parte en dirección Madrid, «[...] habiendo llegado a Aldea Gallega los carruajes que se habían pedido a Madrid, por no haberlos a propósito en Portugal, pasó el río en una escalera o falúa el 20 de junio (de 1751)» (Caballero, 2001: 261). Llegan a Madrid el día 7 de julio y el 21 de septiembre a Burgos. Miguel de Lobera acompaña a su tío y convive con él excepto el tiempo que marcha a Valladolid y Madrid donde cursa sus estudios.⁴¹

El arzobispo de Burgos «[...] prelado cansado de vivir y trabajar» (Olaechea, 1999: 232), tuvo que soportar grandes disputas en el tiempo que duró su cargo. El desmembramiento de la diócesis de Burgos y la erección de la diócesis de Santander, centraron la actividad de su mitra. En medio de estas circunstancias, Juan Francisco Guillén buscaba empleo para su sobrino «[...] y había enviado a Roma [...] una súplica pidiendo una pensión sobre su mitra a favor de D. Miguel de Lobera, sobrino suyo» (Olaechea, 1999: 209). La pretensión del prelado es rechazada,⁴² y, definitivamente, la vida los separa cuando, en 1756, el rey concede a Miguel de Lobera una canonjía en la iglesia colegial de San Felipe (Xàtiva). «Volvió a Burgos para despedirse, y de allí partió el 24 de enero de 1757 para su destino, y habiéndose detenido lo preciso en Madrid y Valencia, entró en San Felipe el 14 de marzo y el 17 tomó posesión de dicha canonjía».⁴³ La última etapa de su vida se desarrolla en San Felipe (Xàtiva), aunque la gran cantidad de trabajos de los que se ocupa, a menudo le obligan a desplazarse a Madrid o a Valencia.

El cuatro de noviembre de 1756 la reunión de la colegial de San Felipe responde a la carta que Lobera envía como presentación «[...] al cabildo participándole como su Majestad (que Dios guarde) le había hecho la gracia del canonicato que estaba vacante del Señor Pedro Valterra. [El cabildo] le da la enhorabuena de tan acertada elección».⁴⁴ El nuevo canónigo

41 Recordemos el comentario anterior de Latassa (1802: 8): «Tomó el bonete de doctor en Cánones, cuya facultad había estudiado en la Universidad de Valladolid».

42 Es interesante el relato de las circunstancias que envuelven este rechazo a la pretensión del arzobispo de Burgos (Olaechea, 1999: 209).

43 Relato del libro manuscrito de la Casa de Lobera de Bailo, Huesca. Está fechado en 1785 el texto referente a la vida de Miguel de Lobera.

44 ACX. Libro de Determinaciones Capitulares, 1754-1759, L-76, vol. II, pp. 83.

presenta a D. Pedro Albornoz, vicario general, el mandato de *mitendo in posesione*, y en la reunión del 16 de marzo de 1757 «[...] determinaron que se le dé la posesión mañana jueves por la mañana concluidos los oficios como se acostumbra en las demás posesiones».⁴⁵ El 20 de marzo, Lobera ya forma parte del cabildo al participar en el reparto de derechos y el 24 de marzo de 1757 asiste a la reunión en la sala capitular de la colegiata de Santa María. La asistencia a estas reuniones no es continua, ya que, a menudo, viaja a Valencia para resolver pleitos. Su predisposición y eficacia se refleja en las actas y el cabildo agradece con frecuencia su buena conducta en cuestiones de pleitos. De esta manera, se le nombra en enero de 1759 síndico capitular. Poco a poco, Don Miguel va adquiriendo importancia y una de las primeras misiones que se le adjudican es el nombramiento como comisario junto a Diego Félix y a Cebrián, para encargarse de celebrar la proclamación de Carlos III y los funerales de Fernando VI.⁴⁶

La colegiata a la que llega Miguel de Lobera tiene una estructura parecida a la de un cabildo catedralicio. La presidencia era ocupada por el deán y estaban bajo jurisdicción del obispo de la Diócesis. Los oficios de los quince canónigos de la colegiata se repartían entre tres dignidades, deán, sacristán, y chantre o capiscol, y el resto, que eran prebendados canonicales, cuyo orden era fijado por la antigüedad. Este sistema se fue complicando a lo largo del siglo XVIII debido quizás a la bonanza económica y a la estabilidad institucional que vivió el clero de San Felipe (Xàtiva), a finales del siglo XVIII (Ramírez, 2007).

En la reunión del cabildo del día 29 de octubre de 1759, el canónigo Lobera da cuenta del estado de los pleitos en los que trabaja y hace saber que tenía dispuesto un viaje a Madrid. Con motivo de su traslado a la corte, se ofrece para realizar cualquier gestión que el cabildo necesitara. Así, el síndico capitular, además, es nombrado comisionado del ilustre cabildo en la corte de Madrid. El motivo personal de este viaje nos es desconocido, aunque uno de sus hermanos tenía allí su residencia y sabemos que aprovechó para otorgar testamento en Madrid ante el notario Manuel García Ximénez el día 22 de febrero de 1763.⁴⁷ Lo cierto es que, en

45 ACX. Libro de Determinaciones Capitulares, 1754-1759, L-76, vol. II, p. 95.

46 ACX. Libro de Acuerdos Capitulares, L-72, día 8 de septiembre de 1759.

47 AHPM. Tomo 18999, folio 367 n-370n.F:7. Lo fundamental de este documento es que comenta que,

diciembre de 1759, Lobera ya está en la corte y una de sus principales misiones consistirá en «[...] hablar con el rey para que aumente las pensiones, y solicitar de la real piedad de su Majestad oportunos medios a los atrasos».⁴⁸ Siguiendo en la misma línea, aprovechando las circunstancias y quizás la buena relación de Lobera y su familia con la corte madrileña,⁴⁹ el cabildo retoma la cuestión de la restitución de la catedralidad de San Felipe, «Hecho presente el memorial que con esta emulación habían mandado hacer y [...] pidiendo a su Majestad la restitución de la antigua silla episcopal».⁵⁰ Esta se va a convertir en la primera y fundamental misión de Lobera en Madrid, por la que va a recibir comisión, a la vez que los capitulares ofrecen rogativas a la patrona desde la ciudad. Debido al trabajo encomendado como encargado de presentar el memorial sobre el restablecimiento de la cátedra episcopal, es recibido por distintas autoridades de la corte para interesarles sobre la cuestión.⁵¹ La estancia en Madrid dura hasta finales de enero de 1763 y Lobera escribe el 7 de noviembre de 1762 una carta desde la villa «[...] en la que participa haberse tomado por su majestad decisión contraria en el expediente de retribución o establecimiento de la silla episcopal» y, como consecuencia, el cabildo definitivamente acuerda que vuelva a su residencia en San Felipe.

Cuando Miguel de Lobera retoma su actividad de canónigo, efectúa los trabajos de archivero, tesorero, juez contador, racional del cabildo, e incluso «[...] se le da comisión a Lobera para hacer constituciones para el gobierno de la capilla de Música y de las demás que fuera necesario».⁵² Efectivamente, no hay cuestión importante relacionada con los trabajos artísticos en la colegial en la que no tenga que ver Lobera de uno u otro modo. Es albacea testamentario, y mantiene una muy buena relación con doña Victoria Albero, patrona del retablo del altar mayor de la

estando como transeúnte en esta corte por negocios de la colegial, y temeroso de la muerte, dispone que, si esta ocurriera en Madrid, se le enterrara en la parroquial de Santa Cruz, en el centro de la ciudad. De otro modo, si la muerte ocurriera en San Felipe, se le entierre en el lugar que corresponda por su dignidad. Nombra albaceas en la iglesia colegial a Josep Ventura Soler, canónigo, Manuel Camarena, secretario del cabildo y a fray Joseph Alberto Pina (1693-1772) director de la fábrica de la colegiata.

48 ACX. Libro de Acuerdos Capitulares, L-72, día 1 diciembre 1759.

49 Recordemos el episodio del obispo Guillén frente al capitán Windon.

50 ACX. Libro de Acuerdos Capitulares, L-73, 24 de junio de 1760.

51 ACX. Libro de Cartas, L-91, abril 1760-julio 1774. Esta misión le da la interesante oportunidad de entablar relación con las personalidades más influyentes del momento. Entre otros, concierta cita con Tomás Cebrián, alférez mayor, marqués del Campo del Villar, marqués de la Victoria, D. Josep Pinto Miguel, Rev. padre Rábago, Cristóbal Monsoriu, marqués de Esquilache, etc. y a cuantos obispos se podía contactar.

52 ACX. Libro de Acuerdos Capitulares, L-73, día 7 de octubre de 1763.

colegiata en construcción. Cualquier cuestión entre el cabildo y Victoria Albero, es Lobera quien lo gestiona. Cuando Victoria muere, se encarga de la almoneda de sus bienes⁵³ y de los problemas que surgieron con su testamento (Pérez Giménez, 2014: 349 y ss.). De hecho, Victoria Albero, antes de su muerte, deja comisarios de sus bienes a Benito Ruesta y a Miguel de Lobera «[...] para que en nombre de la bienhechora gobiernen y dirijan la obra hasta que esté perfectamente acabada».⁵⁴ Fue amigo personal de fray Alberto Pina⁵⁵ y estuvo en contacto con las directrices de la Academia respecto a la obra, el «[...] Sr. D(o)n Miguel de Lobera hizo presente tenía arregladas las cuentas del tabernáculo».⁵⁶ Asimismo,

[...] el infraescrito racional hizo presente una carta del arzobispo por la que mandaba a D. Vicente Gascó, director de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos,⁵⁷ reconociese si lo que se ha trabajado para el retablo de la iglesia estaba con arreglo al diseño aprobado [...]. Acordaron que inspeccionase el arquitecto el retablo y que Miguel de Lobera le satisficiera el importe de las dietas.⁵⁸

La casa en la que vive el canónigo es utilizada a menudo para las necesidades colegiales como cuando recibe comisión para encargarse del transporte del cuerpo de san Félix Mártir desde Alicante, «[...] le tenían depositado en su casa a orden y disposición del cabildo».⁵⁹ Allí se llega a realizar el reconocimiento del cuerpo y se organiza el culto hasta que el santo se llega a depositar en el relicario de la sacristía. La urna de cristal es diseñada por Bautista Cotanda, y prueba de la autoridad que disponía Lobera es que el cabildo le comisiona junto a Ducos para encargar la urna como les parezca, sin pedir opinión al cabildo. En otro episodio se recibe la noticia de la llegada del arzobispo que en ese momento se halla en Vallada⁶⁰ y organizan el

53 Se le encarga, entre otras cosas, que venda en Valencia las alhajas de plata procedentes de la herencia de Victoria Albero y que no han podido ser vendidas en San Phelipe. ACX. Libro de Acuerdos Capitulares, día 9 de mayo de 1780, L-82.

54 ACX. Libro de Actas y representaciones 1774-1786, pág. 76. El diseño del altar es aprobado por Ventura Rodríguez, académico de San Fernando. Lobera está al tanto de las directrices de la Academia en ese momento gracias a las relaciones que mantiene.

55 En las actas se relata la cuestión sobre la elección de canteros que discuten Lobera y Pina, quienes deciden que se prefiera a los canteros que más utilidad devuelvan a la fábrica. ACX. Libro de Acuerdos Capitulares, L-73, día 16 de junio de 1766.

56 ACX. Libro de Actas Capitulares, L-74, día 8 de enero de 1788.

57 Vivió entre 1734 y 1802.

58 ACX. Libro de Actas Capitulares, L-74, día 26 de febrero de 1780. Además «[...] (189) ítem, 25l. a d(o)n Vicente Gascó, arquitecto de Valencia, por la visura y reconocimiento hecho de orden del s(eño)r arzobispo, y acredita su recibo de 20 de febrero de '80 del N.º 188: 25 l.» (Pérez Giménez, 2014: 349 y ss.)

59 ACX. Libro de Actas Capitulares, L-74, día 3 de mayo de 1773, pp.172-173.

60 ACX. Libro de Actas Capitulares, L-74, día 13 noviembre de 1773.

alojamiento «[...] para lo que señalaron la (casa) del Sr. D(o)n Miguel de Lobera por estar más inmediata a la Iglesia».⁶¹ El canónigo, que vive en la calle Obra Nueva,⁶² enfrente mismo de la colegiata en construcción (figura 51), atiende sin descanso cuantos trabajos y misiones se le solicitan.

En la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria se retoma, por esta época de 1778-1780, el proyecto de construcción de la catedral. Miguel de Lobera continúa en contacto epistolar con sus amigos de Las Palmas de Gran Canaria, además de recibir en San Felipe (Xàtiva) a algún que otro canario de paso hacia Madrid (González Teruel, 2014). A la vez que se ocupa de sus numerosos trabajos en la colegiata, atiende los encargos comerciales que le llegan de sus amigos canarios. «El día es ocupadísimo», escribe en una de sus cartas a José de Viera y Clavijo. Se dedica a enviar sedas y damascos (figura 52) de la mejor calidad y confianza fabricados en Valencia capital como muestran numerosos recibos⁶³ y hasta incluso llega a enviar a Tenerife una imagen de santa Catalina de Sena y una imagen de Cristo realizados por José Esteve Bonet.⁶⁴

Realmente, el canónigo es un necesario mediador para que los miembros del cabildo canario adquirieran los géneros que no se hallaban o se fabricaban en las islas. Miguel de Lobera comercia con tejidos y relaciona la empresa de Valencia con el cabildo canario. El 17 de julio de 1779, Retortillo comunica al secretario Nicolás de Viera, que tiene encargadas cien varas⁶⁵ de damasco morado, y cien varas de tafetán para el forro del damasco y que se están tejiendo, y en breve se enviarán desde Valencia. También tiene encargadas cuatrocientas varas de damasco morado que no se podrán servir debido a la mala cosecha de la seda de este año, y el precio es muy caro (documento 11), ... «en cosas de seda no piensen V. M. por ahora, se quemó la hoja».⁶⁶

61 ACX. Libro de Actas Capitulares, L-74, día 9 de noviembre de 1773.

62 AMX. Censo población. Vecindario General de la Ciudad de San Felipe en el año 1772. Legajo n.º 378.

63 ACLPGC. Carta de Retortillo a Viera 26 julio de 1779, texto inédito.

64 El encargo a José Esteve Bonet es descrito así: «Una santa Catalina de Sena de seis palmos y cuarto de alta con un Cristo de un palmo y su peana para vestir para Canarias o isla de Tenerife por medio de don Miguel de Lobera canónigo de San Felipe de Xàtiva. 30L. 10S» (Igual, 1971: 72).

65 Una vara valenciana mide aprox. 0,90 cm.

66 Documento 18, 15 abril 1785.

Por otra parte, confiesa que ningún encargo le ha dado tanto trabajo (documento 18), y ruega a Dios que este encargo al final quede bien.

Además de objetos diversos, le solicitan a Lobera que les proporcione un médico desde San Felipe (Xàtiva), ya que el Dr. Joaquín Belio, médico del cabildo debía regresar a España, «[...] y se acordó B. S. N. D. [...] que se escriba a Don Miguel de Lobera, insinuándole esta falta a fin de que solicite un facultativo».⁶⁷ De esta manera, no es nada extraño que el cabildo canario, ante las necesidades que surgían para la construcción de la catedral de Las Palmas, contara con los servicios y consejos de Miguel de Lobera. Era la persona indicada para llevar a cabo la misión de conseguir un pavimento de gran calidad para colocarlo en la sala capitular de la catedral de Las Palmas, que además contaba con la amistad del fabricante, y el suficiente conocimiento para poder confiar en él. Participó en la realización de la obra de la solería desde el principio de la proposición en su lugar de residencia hasta que el pavimento finalmente se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria.

El canónigo de la colegiata de Xàtiva, Miguel de Lobera, murió en San Felipe (Xàtiva), el día 6 de enero de 1795 a la edad de 72 años, sin recibir los santos sacramentos, como se lee en el libro de defunciones de la colegiata de Xàtiva, y fue enterrado en la misma el día 7 de enero con ceremonia general de hermandad.

En Sta. Cruz de Tenerife a veinticuatro días del mes de abril de 1796: El Ilmo. señor D. Antonio Tavira y Almazán, obispo de Canaria, del colegio de S. M., habiéndosele dado parte de haber fallecido en la ciudad de San Felipe del arzobispado de Valencia don Miguel de Lobera, canónigo de aquella iglesia catedral, en el día 6 de enero de 1795, por certificación de D. Vicente Nogueroles, vicario de dicha iglesia, dada en el día trece del mismo mes de enero, y autorizada por los escribanos públicos Manuel de Aranda, y Juan Bautista Vera, el cual poseía la capellanía que fundó Martín Navarro (Caballero, 2007: 318-321).

La importancia de esta comunicación reside en que D. Miguel de Lobera mantiene al menos durante cincuenta años la capellanía de la ciudad de Telde y prácticamente el auto donde se describe el fallecimiento es un lamento frente a las obligaciones que deberían cumplir los

67 ACLPGC. Libro de Acuerdos Capitulares, pág. 67.

capellanes, y que, al residir fuera, literalmente dicen en España (Caballero, 2007: 318-321), dejan el cargo sin valor. Latassa, por su parte, anuncia que «[...] Murió en esta ciudad (Xàtiva) en 5 de enero de 1795. Entre las alhajas que dejó a su casa nativa debe contarse su copiosa librería, que pasó a ella en aquel año» (Latassa, 1802: 8).

El Canónigo Lobera cumplió el cometido que se le propuso. De hecho, el Cabildo Canario acuerda el 22 de mayo de 1785 que *se responda al Señor Lobera dándole las más cumplidas gracias por su cuidado* (Cazorla 1992: 226). La función de intermediador de Lobera en las gestiones de realización y colocación de una obra tan ambiciosa como es el pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria denota que era conocedor de la realidad industrial azulejera de finales del siglo XVIII, y estaba al día de las corrientes artísticas del momento. La documentación nos da a conocer a un hombre cumplidor y formado, ilustrado y hombre de leyes, que trabaja incansablemente hasta tres años antes de fallecer en los que la enfermedad ya le impide asistir a las reuniones capitulares de la Colegiata de Xàtiva.

Miguel de Lobera fue, además, suscriptor de diferentes e interesantes obras publicadas en su época, *De la lección de la Sagrada Escritura en lenguas vulgares* de J. Lorenzo Villanueva (Lorenzo: 1791) *Colección de los apologistas antiguos de la religión cristiana* (De Gourci F. A., 1792), y *Tratado de la Nobleza de la Corona de Aragón*, de Mariano Madramany (Madramany y Calatayud, M., 1788) que podamos conocer. Además, entre sus actividades en San Felipe (Xàtiva), tenemos referencias de su trabajo como canónigo racional en 1793 participando en la elección de los músicos de la Colegiata, donde se eligió a José Morata como Maestro de Capilla (Pérez Giménez, V./ Pérez Giménez, J.I., 2009).

5.1.4 La relación entre Miguel de Lobera y Marcos Antonio Disdier

La vida de Marcos A. Disdier y la vida de Miguel de Lobera transcurre en el tiempo casi de forma paralela, con pequeñas diferencias entre las fechas de nacimiento y muerte. Entre los años 1735 y 1795, los dos coinciden habitando en la misma ciudad, denominada por entonces San Felipe (Xàtiva), se relacionan socialmente por su misma creencia religiosa,⁶⁸ y por la relación económica que entablan a raíz del encargo de azulejos a la catedral canaria, lo que lleva a Lobera a escribir que el director de la fábrica es amigo y conocido (documento 13).

El primer contacto personal constatable entre Disdier y Lobera se produce recién llegado Miguel de Lobera a Xàtiva como canónigo, en el cabildo del día 6 de mayo de 1757, donde se trata de la cuestión de la solicitud de D. Gaspar de Nava del derecho de la carta de gracia de Marcos Antonio Disdier sobre diez hanegadas de tierra en el término del lugar de la Losa.⁶⁹ Entre esta fecha de 1757 y 1780, en que comienzan los contactos sobre el encargo de azulejos canarios, debió existir una convivencia natural en la misma ciudad donde habitan los dos personajes fundamentales en nuestro trabajo.

Lobera confía en el director de la fábrica para llevar a cabo un encargo difícil y muy comprometido, en el que pone todo su empeño. Disdier necesita pagar las grandes deudas que ha contraído y que, por familiaridad o amistad, le facilitan las condiciones de pago. Los dos están unidos por un trabajo exclusivo y singular, aunque entre 1780 y 1785, Disdier ya vive en Valencia. Visto desde la perspectiva actual, estaríamos hablando de emprendedores, uno, por su competencia en las operaciones comerciales de ultramar, y otro, por su capacidad de gestionar un oficio del que apenas tiene conocimiento.

⁶⁸ Lobera como canónigo de la colegiata y Disdier ejerciendo como creyente, y con tratos a carta de gracia con la colegiata de Xàtiva.

⁶⁹ ACX. L-76, Libro de Actas 1754-1759, vol. II.

Los dos se conocen años antes de que la empresa de azulejos fuera el objeto de su relación, al menos desde 1757, aunque no disponemos de datos de otro encargo en común.

Quizás un buen nivel cultural que, sin duda, es evidente que comparten, sería el factor esencial que facilita una próspera relación entre ambos. Los negocios de Lobera entre las islas y la península y, en particular, con empresas de Valencia, no es suficientemente conocida hasta la actualidad. El canónigo es el proveedor de numerosos objetos que necesitan en Canarias, pero, además, tiene conocimientos suficientes de matemáticas, ciencias,⁷⁰ legislación⁷¹ y arte,⁷² y está dotado de una buena capacidad de negociación. Está al día de la cosecha de seda de Valencia y del tejido producido, que cubre las necesidades de los miembros del cabildo canario, como cuenta en las cartas de que disponemos. Lobera actúa de intermediario entre sus amigos del cabildo como compradores y su amigo director de la fábrica de Valencia como proveedor y fabricante. Es una original oportunidad de negocio que se plantea a un cabildo deseoso de innovaciones y que Lobera vende, como oferta, frente al precio del mármol para pavimentar la sala capitular.

Como vemos en el gráfico (figura 56), Disdier únicamente se relaciona con Lobera, tanto en el planteamiento del trabajo, el cobro de los gastos, y la decisión sobre la calidad y diseño del trabajo. El filtro de toda la operación es Lobera, él es quien decide y dirige el diseño, y a quién Disdier se somete, aparentemente, sin protesta alguna. Los documentos consultados no proporcionan más información sobre el autor del diseño del pavimento, sobre todo de donde procedería la idea del florón central, ya que el resto de los azulejos de muestra pertenecen al repertorio de la fábrica de la calle Mosén Femades-Ruzafa, de Valencia, y su colocación sería lógico que partiera de los mismos oficiales que trabajan en el obrador.

70 Viera y Clavijo utiliza los apuntes que Lobera escribió en su estancia canaria para documentar su gran obra *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria*, en 1764-1770.

71 Entre otros trabajos, se hace cargo del asunto sobre la catedralidad de Xàtiva en la corte de Madrid y es el encargado de vender los bienes de Dña. María Victoria Albero a su muerte en enero de 1780.

72 Acompaña al director de Bellas Artes de Valencia, Vicente Gascó, cuando este visita Xàtiva para inspeccionar las obras de la colegiata. Además, recordemos que se relaciona con el escultor Esteve para proveer de una imagen de santa Catalina a la iglesia de Teror en Canarias.

No es arriesgado suponer la implicación de Lobera en el diseño del florón central, incluso la autoría del dibujo final. El jarrón con las flores denota el conocimiento coetáneo de los dibujos de J. B. Pillement, los motivos cultos del momento, como las veneras y mascarones, y una expresión modernizada de los símbolos religiosos.

Con todo, Disdier únicamente se relacionó con el canónigo Lobera en el entorno de este encargo. No disponemos de ningún documento que confirme lo contrario, y es Lobera el interlocutor que asume las relaciones entre el cliente, el cabildo canario, el agente económico (figura 54), Retortillo, y el fabricante Disdier. Hasta el momento, no contábamos con datos del cliente de un encargo de azulejos, con lo que la identificación documental del comprador del pavimento canario supone una novedad en la investigación de la azulejería valenciana de finales del siglo XVIII (figura 57).

5.2 EL ENCARGO

5.2.1 Cronología (figura 57)

La lectura de los *Libros de Acuerdos Capitulares* de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, desde 1780 en que se comienza a pensar en el adorno de la sala capitular hasta que el pavimento está colocado en 1785, es un material imprescindible para entender la empresa que llevaron a cabo Lobera, Disdier, el cabildo de Canarias y todos cuantos participaron en la fabricación, transporte y colocación de los azulejos que estudiamos. Algunas de las cartas que se enviaron desde el cabildo canario dirigidas a Lobera y las que se escribieron entre Lobera y Disdier, y algunos recibos que se han guardado en el archivo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria bajo la denominación de «Documentos del Diputado Madan», proporcionan la información imprescindible para comprender cómo se llevó a cabo este extraordinario encargo. Los primeros años únicamente intercambian misivas informativas, pero ya en 1785 el correo entre todos los participantes va a ser fluido y revelador. Afortunadamente, se conservan estos

documentos, cartas que contienen las noticias y su contestación.

Gestiones realizadas en 1780 sobre el encargo de azulejos

El proyecto de pavimentar con azulejos la sala capitular de la catedral de las Palmas se concibe en una época en que se fomentan las obras de arquitectura y el arte entra a formar parte de las empresas en marcha. La iglesia de las islas atlánticas compra obras en la península, traen de Londres y de Turquía alfombras de la mejor calidad, y Lobera es uno de sus mejores comerciales de sedas y damascos desde Valencia. En la reunión del cabildo del día 7 de julio de 1780 comienzan a tratar la cuestión sobre la ornamentación del pavimento y de cuál sería el material más idóneo para adornar el suelo de la nueva sala capitular, y así lo describen en las actas:

Representó asimismo dicho Sr. Toledo que no ha podido tener efecto el encargo que hizo de losetas de mármol para dicha nueva Sala Capitular y su antesala: añadiendo le parecería que sería mejor y de menor costo hacer venir de Valencia la porción necesaria de ladrillos de la fábrica de aquel Reino, que son vistosos y de duración. A cuya propuesta se acordó (conferenciado y votado con B. S. *una tantum discrepante*) que el Sr. arcediano titular Berdugo, se encargue de escribir al Sr. Don Miguel de Lobera para que se sirva solicitar dicho ladrillado en la cantidad y de la moldura que señalare dicho Sr. Toledo, remitiéndolo a Cádiz a D. Josef Retortillo, a quien se escriba por secretaría pague su importe y costos de conducción a la orden de dicho Sr. Lobera, y, a su tiempo, envíe dicha partida en embarcación segura que venga a esta Isla y de traer su destino al Puerto de Santa Cruz de Tenerife, la consigue al Sr. canónigo Ramos.⁷³

El proyecto que ocupa al cabildo canario, la construcción de la catedral necesita todos los recursos económicos posibles. Los gastos extraordinarios están vetados y se ruega ceñirse a lo indispensable.

A Cabildo, para que mientras dure la nueva obra de esta Santa Iglesia, no se hagan gastos extraordinarios (...) ciñéndose a lo indispensable para el culto Divino: y que para hacer alguno que no sea de esta última clase haya de ser preciso que concurren todos los votos N.(emine) D(iscrepante).⁷⁴

73 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, 7 de julio de 1780.

74 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, 10 de enero de 1781.

De esta manera, el mármol para pavimentar el suelo tendría un alto coste y resuelven utilizar los ladrillos de Valencia, principalmente, por su bajo costo. Para avisar a la fábrica de ladrillos y comenzar el trabajo, primero se lo comunican a Verdugo para que este hable con Lobera y solicite, a la fábrica de Disdier, la moldura elegida por Toledo. El Sr. Retortillo es el encargado de los pagos, asume los gastos de conducción y es quien emite letras por orden de Lobera. El canónigo, habitador de San Felipe, es el enlace entre las necesidades del cabildo canario y la fábrica valenciana. Lobera no actúa únicamente en este encargo, ya que, a menudo, se encarga de envíos de tejidos realizados en Valencia y de la mejor calidad, así que conoce bien el negociado. Verdugo es amigo de Lobera y, entre otras pruebas documentales, sabemos que se relacionan en la ciudad de San Felipe antes de partir este hacia Madrid (González Teruel, 2014: 5). El 15 de diciembre de 1780, Retortillo envía una misiva al cabildo canario relatando las últimas novedades sobre los negocios que lleva entre manos. Entre las muchas cuestiones comunica al secretario D. Nicolás Viera que va a escribir sin demora a Lobera para comunicarle que tiene en su poder el importe del costo de los ladrillos encargados a la fábrica de Valencia.⁷⁵

Gestiones realizadas en 1781 sobre el encargo de azulejos

Si en el mes de julio de 1780 comienza el cabildo a pensar en el adorno de la sala, también al mismo tiempo calculan qué tardarán en tener los encargos finalizados, por lo que piensan en otro material mientras reciben el definitivo. Y de esta manera,

[...] acordóse con B. S. N. D. que el hacedor de esta Isla (...) haga encargo de esteras dobles de palma de las que se fabrican en la tierra para esterar toda la Sala Capitular Nueva, hasta que se proporcione el enladrillado; procurando que el tamaño de estas esteras sea con atención a la facilidad de quitarlas y ponerlas para asear dicha sala con la debida frecuencia.⁷⁶

Sin embargo, en la reunión del cabildo del domingo 6 de mayo de 1781, alguien sugiere que se enladrille la sala de forma interina con los restos de material de ladrillo que tiene

75 AHDOC. Documentos diputado Madan. Carta 15 diciembre de 1780. Documento N.º12.

76 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, jueves 26 de abril de 1781, pág. 138.

procedente de la obra catedralicia:

[...] que el Mayordomo de Fábrica haga ladrillar esta dicha Sala Capitular con los ladrillos que se encuentren y que se asienten estos con atención a que tal vez se volverá a ladrillar con los azulejos y vidriados que se han encargado a Valencia, quitando para ello los que se mandan poner ahora.⁷⁷

En esta fecha la obra azulejera ya se ha encargado, como lo demuestra esta afirmación de los acuerdos capitulares, aunque se percibe una cierta impaciencia que busca acabar el aseo y decoración de la sala más importante en la toma de decisiones. La sala ya se está utilizando. El camino hacia la finalización de una obra tan compleja se va a ir haciendo largo por las características de este y porque la toma de decisiones alarga necesariamente el momento de conclusión.

A cabildo para resolver qué especie de ladrillos se han de pedir a Valencia para ladrillar esta Sala Capitular y su Antesala en vista de los dibujos y de la carta de Don Miguel de Lobera remitidos al Señor Arcediano titular Berdugo, por cuya mediación se hizo este encargo.⁷⁸

Gestiones realizadas en 1782 sobre el encargo de azulejos

Durante este año no tenemos documentación sobre alguna acción relativa al proyecto.

Gestiones realizadas en 1783 sobre el encargo de azulejos

A pesar de la distancia, nuestros actores tenían más relación de la que pueda parecer. El 2 de junio de 1783 los integrantes del cabildo acuerdan escribir a Lobera para que les proporcione un médico, ya que el que les servía debía regresar a la península. «Vióse otra carta (...) remitida a (...) Don Miguel de Lobera (...) encargándole la solicitud de un Médico y que quedaba en suministrar al que viniese con su recomendación».⁷⁹ Una vez se ha tomado la decisión de solicitar

⁷⁷ AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, domingo 6 de mayo de 1781, pág. 143.

⁷⁸ AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, sábado 9 de junio de 1781, pág. 163.

⁷⁹ AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, 2 de junio de 1783.

el pavimento a la fábrica de Valencia, el sistema de envío, cobro y pago de la empresa está ya organizado. Joseph Retortillo se encargará de librar las letras desde Cádiz a favor de Lobera, que en este momento asume el oficio de gestor-tesorero del cabildo canario en la distancia.

Gestiones realizadas en 1784 sobre el encargo de azulejos

El tiempo va transcurriendo y, finalmente, el martes 7 de septiembre de 1784,

[...] tóvose presente en este Cabildo la necesidad que hay de concluir esta Sala, ponerle ladrillado decente (...) que se previno para ella. Y conferenciado y votado N. D. se acordó que se traigan de Valencia el número de ladrillos que fuese necesario para la Sala y Antesala, los que sean del dibujo que eligiese el Señor canónigo Toledo, de los tres, que para muestra remitió el Sr. Don Miguel de Lobera, canónigo de la Colegiata de San Felipe de Xàtiva y se le pidieron con igual destino lo que encomendara dicho Sr. Toledo del Sr. canónigo Doctoral Berdugo, que sigue correspondencia con el expresado Sr. Lobera, a cuyo favor se libre el costo correspondiente sobre Don Josef Retortillo en Cádiz a quien se dará aviso de ello y se le encargará la remisión del encargo, luego que llegue a aquella Bahía: que el expresado Señor tome las medidas correspondientes.

Lobera escribe una carta el 22 de diciembre de 1784 dirigida a Retortillo,⁸⁰ donde confirma la decisión sobre el dibujo escogido por los capitulares canarios. A su vez, relata que se pone en contacto con el director de la fábrica de quien habla como amigo y vecino, confiando en que hará buen precio y fabricará con buena calidad. La cantidad de piezas que salen diariamente de la fábrica y se envían por el Grao de Valencia a mil partes son garantía del buen hacer de esta fábrica. El sistema de envío y cobro lo arregla Lobera para que sea más sencillo a través de una letra y el flete, pagándolo a su entrega.⁸¹ El canónigo pretende ganar un poco de tiempo mientras afirma a Retortillo refiriéndose al cabildo «[...] que salgan de cuidado y sepan que está hecho el encargo».⁸²

80 Documento 13 de nuestra transcripción.

81 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, 7 de septiembre de 1784.

82 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, 7 de septiembre de 1784.

El correo escrito se envía unas veces por La Coruña⁸³, mediante el correo marítimo, otras por Madrid, y otras envían la misma carta usando el correo de Madrid y el correo de La Coruña (documento 11, y documento 15). No tenían seguridad en el recibo de las misivas, debido a la guerra, los barcos piratas, las tormentas, o simplemente el extravío. Esto genera mucha confusión actualmente. A veces escriben varias cartas iguales...” *repito la antecedente por si acaso ha padecido extravío la original*” (documento 18). Reciben en Canarias varias cartas a la vez, como leemos en el documento 12, el 30 de noviembre de 1780, por el correo de La Coruña, o el correo marítimo de Galicia, por lo que llegar a leer dichas misivas en el actual siglo XXI, supone un hito documental.

Gestiones realizadas en 1785 sobre el encargo de azulejos

El canónigo Lobera escribe desde su residencia en San Felipe (Xàtiva), el día 10 de marzo de 1785, a Miguel de Toledo.⁸⁴ Le comenta que ha recibido en diciembre una carta de Verdugo en la que suponemos preguntaría sobre el estado del negociado cerámico. Lobera le responde a Verdugo mandándole la documentación que posee sobre su relación con el director de la fábrica valenciana y relatando el estado de la cuestión. Llevan ya tres años de encargo y hay que asear la sala capitular que se está utilizando desde el 24 de abril de 1781. Miguel de Lobera, como promotor principal muestra su satisfacción y ofrecimiento al encargado de concluir esta obra.

Marcos Antonio Disdier depende de Lobera, que es quien se relaciona con Canarias. El día 2 de marzo de 1785, fueron a casa de Lobera, en la calle Obra Nueva⁸⁵ –enfrente mismo de la colegiata de Xàtiva–, Disdier y uno de sus oficiales, llevando el diseño y cuadrícula del trabajo (figura 3). Hemos de señalar que está hablando en singular, ya que, de momento, es un

83 La intención de Carlos III de establecer un comercio libre, se materializó en la creación de la *Empresa estatal de los Correos marítimos de la Corona*. Se pretendía con ello, evitar el monopolio de Cádiz en el comercio con América por lo que establecen la salida mensual de un barco desde La Coruña hasta La Habana a partir de 1764, medio que se utilizó como correo alternativo a Madrid (Sitjà Prats, 2016).

84 Documento N.º 14.

85 Esta calle se llama así por estar enfrente de la obra nueva de la colegiata de Xàtiva, las obras estaban en marcha en el siglo XVIII, y se dio por acabada a principios del siglo XX.

pavimento el que está en marcha. Han realizado este mapa para poder facilitar el trabajo de colocación de los azulejos. Lobera cuenta, una y otra vez, que sin esa explicación escrita sería muy difícil sentar el pavimento, incluso a un maestro de Valencia. La pieza, la sala, tiene forma rectangular de hecho, aunque con las esquinas redondeadas, y el jarrón con las flores pintado en los azulejos forma una figura oval, lo que provoca que los ladrillos «[...] no caen iguales [...]».⁸⁶ Tienen pensado hasta el mínimo detalle, numerando los azulejos por la espalda, colocando ese mismo número en el mapa en papel de la cuadrícula, pero por el dorso.

Los fabricantes,⁸⁷ además de mostrar la cuadrícula al canónigo, exponen una parte de la obra en el salón de la casa de Lobera. Marcos Antonio está viviendo en Valencia al menos desde 1778, pero no pierde el contacto con su ciudad natal y, de sobra, tendría amigos y conocidos entre la sociedad culta de Xàtiva, a los que mostrar el producto de su nueva ocupación. Los días 3, 4 y 5 de marzo de 1785 son mostrados parte de los azulejos del florón y de las cantoneras, y del resto del pavimento. Los asistentes a la exposición quedaron encantados y alabaron la obra realizada que «[...] no se ha fabricado cosa más de gusto y cabal».⁸⁸ Disdier y su oficial no llevaron todos los azulejos del pavimento. El motivo de su viaje desde Valencia a San Felipe (Xàtiva), era pedir opinión al promotor de la empresa y demostrar a sus conocidos sus nuevas habilidades ejerciendo de director de la empresa de su yerno, Alejandro Faure, la que fue la fábrica de Alejandro Faure y Beatriz Viñuales en la calle de Mosén Femades-Ruzafa de Valencia. Hemos de considerar que el viaje entre Valencia y San Felipe, de al menos 14 leguas de distancia, (unos 60 km) duraría unas 24-30 horas (aproximadamente)⁸⁹ y no era fácil el transporte. Pero, sin duda, eran personas con recursos que acudieron a la técnica óptica para simular el efecto final de la obra de azulejos. De hecho, posteriormente, ni Lobera ni Disdier viajaron (que tengamos constancia) a Las Palmas de Gran Canaria para admirar el resultado final acabado. El efecto hacía «grata perspectiva»,⁹⁰ que descubría entero el pavimento y que

86 10 de marzo de 1785, documento 14.

87 Se refiere a Disdier y su oficial.

88 10 de marzo de 1785, documento 14.

89 Cálculo realizado a partir del valor que tenía una legua en 1800 en España y contando que el recorrido Xàtiva (San Felipe) Valencia tiene 60 km, 4,28 km cada legua. Aproximadamente, el recorrido en carro, dependiendo el trayecto y de la carga, sería de 7/8 leguas al día.

90 10 de marzo de 1785, documento 14.

se mostraba como una alfombra, lo que sorprendió gratamente a los «yentes y vinientes»,⁹¹ es decir, asistentes a la novedosa exposición. En la carta,⁹² además, se comenta que en la fábrica de Valencia también causó sensación la obra azulejera. Sin embargo, los azulejos que Lobera promociona no son una obra cualquiera y el canónigo quiere lo mejor, y para ello se esforzará en que todo quede perfecto.

Hemos de situarnos a principios del mes de marzo de 1785, hace ya tres años que el cabildo canario había encargado la obra y está comenzando a preguntar cómo va la cuestión, y el resultado estético para el público y para el canónigo, resuelven que es satisfactorio tanto en color como en dibujo. Sin embargo, Lobera sigue pensando, y se da cuenta de que la colocación del dibujo principal no es la correcta según su punto de vista. El florón, el dibujo dentro del óvalo, está colocado de forma que tiene el pie hacia la puerta de la sala y la cabeza del ramo hacia la parte opuesta. A Miguel de Lobera no le gusta que las armas del cabildo, la divisa de la iglesia, las iniciales y el florero, estén de lado hacia la presidencia. Piensa que, al tomar asiento los miembros del cabildo, el jarro debe orientarse hacia la presidencia, como si al ponerlo de pie se orientara su cabeza hacia el norte.⁹³ El canónigo debió exponer sus razones al industrial Disdier, que imaginamos no le convencerían excesivamente. Darle la razón suponía un nuevo diseño y una nueva obra. Las consideraciones⁹⁴ que exponen Disdier y su oficial contestando a Lobera están basadas en la cordura del diseño, habitual en la empresa de azulejos en que se suelen poner las figuras de cara a las puertas, lo que podría ser avalado por varios maestros de Valencia.

El problema planteado tenía difícil solución. El cliente era la Iglesia Canaria, a través de su mejor y más exigente representante en Valencia, lo cual era una oportunidad de negocio muy interesante. La fábrica recibe el encargo y no se le ocurre dudar entre una postura u otra

91 10 de marzo de 1785, documento 14.

92 10 de marzo de 1785, documento 14, «[...] y aun en Valencia dice han ido infinitos sujetos a la fábrica a verlo».

93 El proyecto así está plasmado en la cuadrícula conservada actualmente en el Museo Diocesano de la Catedral de Las Palmas, sobre la mesa de la sala capitular (figura 3, y figura 106).

94 10 de marzo de 1785, documento 14.

del dibujo principal «[...] y que ni les ocurrió razón de dudar».⁹⁵ Pero Lobera insiste en su razón, «[...] los escudos de armas no se ponen de lado, sino el timbre o corona hacia arriba, (...) y de ninguna manera el presidente de la sala debía mirar el jarro por el asa».⁹⁶ Lobera relata en pocas líneas lo que debió suponer un conflicto muy incómodo, ya que a la vez que razonaba la cuestión, iba ganando adeptos frente al diseño original. Además, debía ser hombre de palabra y «[...] aragonés por los cuatro costados [...]»,⁹⁷ es decir, difícil de convencer y cambiar de postura. Teniendo que elegir, prefiere el enfrentamiento con la fábrica y su director, a provocar cualquier incomodidad al cabildo canario. La cuestión se resuelve consintiendo en que la postura del jarrón era cuestión de gustos y «[...] no siendo posible la enmienda sino haciendo otro florón y Jarro [...]»,⁹⁸ decide Lobera que se haga otro florón para el pavimento, pero con el jarro mirando la presidencia.

La cuestión era inaudita y debió causar estupor en los trabajadores de la fábrica valenciana. Se trataba de confeccionar otro dibujo con las mismas dimensiones y el mismo diseño, pero con el florón en dirección norte como escudo de armas o divisa. No deja de reconocer que el trabajo hecho es «primorosísimo»⁹⁹, y por ello pueden buscarle acomodo en algún otro lugar de la isla como así lo especifica en la carta. El exceso y el gasto tampoco le preocupan frente al problema que supone decidir en un espacio corto de tiempo. De esta manera, Lobera zanja la cuestión enviando los dos pavimentos y que los capitulares coloquen «[...] el que mejor les parezca [...]». Uno de ellos en el aula capitular «[...] y el otro le destinen cualquiera de los sitios [...]»¹⁰⁰ disponibles.

El obispo de Canarias, fray Joaquín Herrera, había muerto el día 4 de diciembre de 1783, y el nuevo obispo acaba de ser nombrado el día 14 de febrero de 1785. Las prisas para concluir la sala aumentan ante la próxima llegada del nuevo obispo que desembarcó en el

95 10 de marzo de 1785, documento 14.

96 10 de marzo de 1785, documento 14.

97 Frase utilizada por Lobera para definirse en una de sus cartas a Viera con fecha de 1 de junio de 1774. Fondo AMC, carta inédita.

98 10 de marzo de 1785, documento 14.

99 10 de marzo de 1785, documento 14.

100 10 de marzo de 1785, documento 14.

Puerto de la Luz el día 21 de agosto de 1785 «[...] que por 50 pesos más o menos no debía reparar, ni consultar, sino enviarles luego el encargo para tenerlo sentado antes de que llegue el nuevo Señor Obispo electo [...]».¹⁰¹ Deja claro que lamenta el aumento del gasto, pero no tiene importancia, puede tomar esa decisión por el bien de todo el trabajo. No disponemos de la opinión escrita de Disdier, lo cual sería extraordinariamente interesante, ya que no tenía más remedio que asumir el disgusto.

De esta manera, cuando llegue el envío a su destino, Lobera indica en su carta de marzo que el primer acto debe ser abrir los «caxoncitos» que incluyen los mapas (ya está hablando en plural) o cuadrícula para no tener «algarabía o confusión».¹⁰² El canónigo sigue preocupado y vigilante de que la empresa acabe «[...] sin desgracia (...) y con el Cabildo gustoso y servido».¹⁰³ De nuevo, el 15 de abril de este año 1785 Lobera escribe a Toledo, insistiendo en su preocupación y en «[...] el encargo que ninguno me ha dado tanto que hacer, ni tantas cartas que escribir».¹⁰⁴ Una parte del texto lo forma las explicaciones técnicas sobre la forma de sentar los azulejos, a lo que posteriormente nos referiremos. Pero de nuevo nos cuenta que recibe la visita de un propio enviado por Disdier que le remite el dibujo del segundo florón, ya rectificado según deseo de Lobera. El propio, el oficial de Disdier, está en San Felipe durante cuatro horas, en las cuales los cuatro capitulares de la colegiata más allegados a Lobera, junto con otros sujetos, analizan de nuevo el dibujo a través de la máquina óptica.¹⁰⁵

Los mapas o cuadrículas tienen en este caso varias funciones, la de ayudar de guía de colocación, usarse como boceto y servir como láminas de observación a través de la máquina óptica tan utilizada en los ambientes ilustrados. De los dos florones realizados, se conserva la cuadrícula del número uno, el que primero se fabricó, pero no se colocó, lo que ayudaría a que no se estropease el papel original.

101 Se refiere a Antonio Martínez de la Plaza, Obispo de Canarias desde 1785 hasta 1790.

102 10 de marzo de 1785, documento 14.

103 10 de marzo de 1785, documento 14.

104 15 de abril de 1785, documento 18.

105 Instrumento óptico que consideramos fue el llamado zograscopio. Se puede leer en González-Jordá, 2010.

El pavimento número dos es el que se puso finalmente y todavía se conserva *in situ*. No se tienen datos de la conservación de su cuadrícula, quizás por el uso que se le dio al sentar el pavimento. De esta manera, Lobera aprueba este segundo diseño porque «[...] el jarro es más alto: no tiene tanta hoja, está más claro, y hay más blanco que en el otro, y, por fin, está a lo largo del ovalo».¹⁰⁶ Las fechas que marcan estas cartas no son fiables, ya que, a menudo, se extravían las misivas y se ven obligados a repetir los envíos. Con esta carta de 15 de abril, el canónigo incluye documentación del director de la fábrica y la cuenta, que está pagado todo el gasto de Valencia a través de una letra librada a Lobera a favor del director. Falta pagar el flete al patrón del barco, de lo que se encarga Retortillo, que serán unos cuarenta y cuatro pesos. Si realmente consideramos las fechas, el segundo florón se realizaría entre el día 10 de marzo y el 15 de abril de 1785, algo más de un mes.

Una carta que Lobera envía de nuevo a Retortillo, con fecha de 20 de marzo de 1785, clarifica todas las dudas que pudiéramos tener sobre el envío azulejero. En ella se explica que por todo lo que queda de mes de marzo o a principios del próximo se remitirá, enviado por Disdier, el pavimento para las dos estancias de la sala capitular,¹⁰⁷ con lo que se prepara un envío con todos los azulejos pertenecientes al proyecto. Anuncia que el número de cajones serán 18 o 19, y fardos de esparto de a cincuenta ladrillos cada uno serán unos setenta y dos. Estas son las previsiones del canónigo, que describe los cajones embalaje con una ventanita para que no haga falta desclavarlos para comprobar su contenido. Van sellados por la aduana de Valencia y no quiere que se desprecinten, pues van muy bien empaquetados, acondicionados con paja de arroz. Los dos florones van en dieciocho cajones, más resguardados que los demás, pues son piezas de cuenta, numeradas, es decir, únicas. Además, envían piezas de más por si ocurriera alguna desgracia.

Asimismo, enviarán la cuadrícula en un cajoncito como explicación necesaria que deben cuidar por su importancia. Miguel de Lobera también le invita a que si lo cree necesario, puede

106 15 abril de 1785, documento 18.

107 AHDOC. Documentos diputado Madan. Carta 20 marzo 1785, documento 15.

ir anunciando la llegada del encargo, lo cual realiza Retortillo mediante un escrito a Toledo fechado el día 1 de abril de 1785 y que leen en el cabildo el día 23 de abril del mismo año.

El día 7 de abril, el director de la fábrica de azulejos de Valencia emite un documento con la cuenta del coste y gastos de 4.373 azulejos de a palmo castellano,¹⁰⁸ que consideramos un tesoro documental (figura 90) por la valiosa información que expone. Los azulejos viajaron desde Valencia a Cádiz en el barco canario denominado *Santo Cristo del Grao* y su patrón se llamaba Joseph Fenollós.¹⁰⁹ Posteriormente, el patrón Thomas Martiletti transportó en su nao la carga marcada E. C. desde Cádiz a la isla de Canarias. El recibo¹¹⁰ del transporte está fechado el día 11 de mayo de 1785 y la nao se llamaba *El Fiel Siervo*.

Marcos Antonio escribe a Lobera con fecha de 29 de abril para informarle de que el día 26 de abril se hizo a la vela para Cádiz el envío de los azulejos. Por los datos que ofrece debió ser una parte de los azulejos que habrían rehecho y anuncia que envía diversas explicaciones para poder colocarlos. Retortillo también envía, con fecha de 12 de mayo de 1785, una misiva a Toledo para comunicarle que además del envío que le llegará con el capitán de Ragusa, tiene pendiente la llegada de otro envío con 17 azulejos que se han rehecho¹¹¹ porque al parecer se advirtió algún defecto.

Tiene intención de enviar a Retortillo el conocimiento para que retire el envío. Parece que el encargo se resuelve en las fechas previstas ya que en el libro de acuerdos capitulares se escribe que el 23 de mayo de 1785, el cabildo trata de:

[...] una carta de Don Joseph Retortillo, en que se remite bajo conocimiento el ladrillado de Azulejos que se había encargado a Valencia y la cuenta del costo de ellos (...) En (...) Carta(...) otra del Señor Don Miguel de Lobera, canónigo de San Felipe en que se le da parte de la remisión de los ladrillos, que se alegraría fuesen de la satisfacción del Cabildo a quien se ofrecía para cuanto tuviese a bien mandarle: y se acordó: que el presente secretario como encargado del adorno y conclusión de esta Sala Capitular y como que a

108 Medida del palmo castellano, 20,87 cm.

109 AHDOC. Documentos diputado Madan. 7 abril 1785, documento 17.

110 AHDOC. Documentos diputado Madan. 11 mayo 1785, documento 20.

111 AHDOC. Documentos diputado Madan. 12 mayo 1785, documento 21.

su favor ha venido el conocimiento del ladrillado, lo haga recoger y sentar a la mayor brevedad y primor; librando los costos de fletamentos y demás que se ofrezcan sobre Don Manuel Padrón como hacedor¹¹² de esta isla por cuenta de Hacimientos Generales; y se responda al referido Señor Lobera dándole las más cumplidas gracias por su cuidado.¹¹³

En la reunión del cabildo del sábado 4 de junio de 1785,

[...] leyóse la carta de Don Joseph Retortillo¹¹⁴ de 20 de mayo próximo con la que incluye la cuenta de los Azulejos para el ladrillado de la Sala Capitular; la cual asciende a 3.351 reales de plata; y en su vista se acordó que dicha Carta y cuenta se pongan en Contaduría en el cajón que corresponda para a su tiempo hacer el abono de dicha cantidad a Don Joseph Retortillo. Que el presente secretario como encargado de la conclusión de dicha Sala Capitular disponga que concluido que sea el ladrillado de ella se pongan los Azulejos sobrantes en la Casa de la Cera acomodándolos en los mismos cajones y fardos que vinieron, tomándose antes razón por la misma numeración que traen dichos azulejos.

Y una nota aclaratoria del secretario Toledo, al margen del escrito sobre el acuerdo del cabildo, muestra que,

[...] en cumplimiento de este acuerdo puse en la Casa de la Cera ocho cajones esterados que contienen un ramo formado en azulejos como el del centro de la Sala Capitular que se deben asentar por la numeración que está al revés de cada ladrillo y en el modo y forma de la cuadrícula que queda en uno de los archivos del Cabildo también le acompañan diez fardos de ladrillos de los del resto de la Sala que contienen 500 fuera de unos pocos sobrantes¹¹⁵ que están en la Sala Capitular.¹¹⁶

No hemos encontrado testimonio alguno sobre la opinión del pavimento que emitiría el obispo Antonio Martínez de la Plaza cuando llegó a celebrar el primer capítulo en la sala de la catedral de Las Palmas después de su llegada en agosto de 1785. Las noticias son precarias y escuetas, quizás considerado el azulejo como material más barato que el mármol, no tendría demasiada importancia para los ilustrados canarios. Sea como fuere, lo bien cierto es que el

112 Fue hacedor de Canaria el Capitán Manuel Padrón desde 1783 hasta 1788. El trabajo de *hacedor* consistía en administrar las cuentas del cabildo catedral. Más información sobre el papel del hacinamiento en Quintana, 2009: 175-204.

113 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, día 13 mayo de 1785.

114 AHDOC. Documentos diputado Madan. 20 mayo 1785, documento 22.

115 Fuimos testigos de la existencia de este sobrante que forman los azulejos del primer pavimento confeccionado que se guarda en las dependencias de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

116 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo 4 de junio de 1785.

canónico Lobera consiguió movilizar a todo un equipo de gente para que el envío llegara en su momento y en las condiciones que él propuso, lo que al menos le fue agradecido mediante un escrito.

5.2.2 El pavimento

5.2.2.1 Descripción de la obra

El pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria está compuesto de azulejos del mismo tamaño, aunque con diferente ornato. El tamaño de las piezas es de un palmo castellano en cuadro,¹¹⁷ es decir un azulejo cuadrado de 21,20 cm., aproximadamente. De esta manera, atendiendo a la pintura, la obra se estructura en cuatro zonas diferenciadas por su localización en el plano y por sus diferencias en los motivos pintados y adaptados al espacio (figura 5):

- 1.-Azulejos de muestra.
- 2.-Azulejos de muestra con cenefa, o cenefa exterior.
- 3.-Cenefa de hojas de laurel.
- 4.-Florón central.

5.2.2.1.1 Azulejos de muestra que componen el pavimento canario.

En la totalidad de la superficie que ocupa el pavimento canario se han utilizado varios modelos de ornato pintado que se han ido combinando, formando una composición, una alfombra, en su resultado final, verdaderamente equilibrada.

Definimos azulejos de muestra como el azulejo que no necesita ser numerado al dorso, es una pieza individual cuyo lugar en la obra total no viene definido por su orden. Son los

¹¹⁷ Documento 17.

azulejos que llenan el espacio sin atender a su colocación correcta. Forman una retícula, gracias a sus enlaces, aunque, al estar pincelados a mano, es posible apreciar las diferencias entre las piezas.

Este ornato seriado, se pinta individualmente, de manera repetitiva, porque la composición final se forma a partir de cada pieza componiendo un todo, a modo de retícula ordenada.

Azulejo de muestra sería sinónimo de azulejo en serie, y se contrapone al azulejo de número, al azulejo que necesita llevar un numeral de orden al dorso, sin lo cual sería imposible su colocación en la obra final.

En este caso, el pavimento canario se compone de dos modelos de azulejos de serie:

Motivo 1. (figura 58)

Es el motivo principal, sobre todo por ser el más numeroso. El tamaño del azulejo es 21,2 x 21,2 cm. aproximadamente, y los colores que utiliza son el verde de cobre, amarillo, ocre oscuro, marrón-negro de manganeso, y azul de cobalto. Los óxidos empleados en esta pintura no están difuminados, únicamente se colorea la superficie destinada a cada plano y, en todo caso, se sombrea el amarillo con el ocre sin difuminar, como tinta plana. La flor central de siete pétalos es sombreada mediante pinceladas rectas, rotundas, que no siguen la forma de cada pétalo, así como la flor secundaria, de cinco pétalos amarillos a la que se sombrea mediante pinceladas más anchas y de fuerte color ocre hierro. El verde de cobre está pintado sin difuminar, sin matizar con amarillo ni azul de cobalto, además de manchar con una pequeña aureola verde alrededor de cada hoja debido a la propiedad del óxido de cobre de volatilizar en la cocción (figura 22).

Este modelo de azulejo es el que sirve de relleno hasta la finalización de la superficie total, lleva un ramillete central y a cada lado una cenefa que, si bien forma un dibujo completo en cada pieza, tiene cuatro enlaces, uno en cada esquina y otros cuatro enlaces, uno en cada lado. Mediante un trazo que se aproxima a una media flor de cuatro pétalos pintada en verde de cobre, se forman ocho uniones por cada pieza. Es un motivo muy inteligente, con los enlaces en forma de S, que dota a la composición final de un efecto óptico sorprendente, cuyo origen se ha relacionado con diseños de tipo textil (Pérez Guillén, 1996: 92). Con el mismo esquema se hicieron otras dos variaciones cambiando el motivo central,¹¹⁸ y vemos cómo, aunque es un motivo de serie, los pintores se adaptan a la forma de la sala, combinándose con el siguiente motivo, el azulejo de cenefa, que recorre perimetralmente el florón central. De esta manera, aunque los azulejos sean denominados como de serie, la fabricación se adapta a un diseño único y exclusivo, formando curvas o esquinas, según las necesidades, como se puede apreciar en la imagen (figura 59).

El dibujo principal, el estarcido, se recorta y se acomoda a la cuadrícula que marca la superficie del azulejo. Sin duda, este procedimiento caracteriza la calidad, y experiencia, de los pintores, o dibujantes, que trabajan en la factoría dirigida por Disdier, ya que implica el cálculo del dibujo ovalado sobre piezas cuadradas, y el encaje espacial de todas las piezas al margen de la cuadrícula que subyace. La cenefa no tiene en cuenta los espacios marcados por la separación de los azulejos, y mide el espacio de cada dibujo en función del proyecto original, como se puede apreciar en el detalle comparativo de la imagen del dibujo desarrollado en forma oval, y los dibujos originales de cada azulejo.

118 Están catalogados con los N.º 486, 487 y 488 (Pérez Guillén, 1996, vol. II, págs.168 y 210-211). Se pueden apreciar azulejos de este tipo colocados en el sota balcón de la calle Bolsería de Valencia, en la colección de azulejos del ex convento de Santa Clara de Xàtiva, y en numerosos sota balcones de los pueblos de la geografía de la provincia de Valencia.

Motivo 2. (figura 61) Azulejos de muestra con cenefa, o cenefa exterior.

Este dibujo, también considerado como azulejo de serie, lo fabrican para la catedral canaria de dos maneras diferentes, una, adaptándose a la forma cuadrada del azulejo, en dos versiones, como esquina y como lado, y otra, atendiendo a su colocación en el espacio de destino. De manera que la cenefa se sitúa al comienzo de la estancia, en la puerta de entrada, con sus esquinas, y se va desarrollando en forma oval a lo largo de la estancia, que recordemos tiene planta de rectángulo con las esquinas redondeadas. La consideración de este motivo como azulejo de serie, sin necesidad de número de orden, adopta una consideración intermedia, puesto que de un mismo diseño se dibujan varias versiones en función de las necesidades, lo cual lo convierte en azulejo de número. Se trata de una cenefa cuyo eje principal es una cinta con enlaces a dos lados contrapuestos (figura 59).

El tamaño del azulejo es el mismo que el azulejo de muestra N. °1, 21,2 x 21,2 cm., aproximadamente. Los colores que utiliza son el verde de cobre, amarillo, ocre oscuro, marrón-negro de manganeso, y azul de cobalto. Los óxidos empleados en esta pintura no están difuminados, únicamente se colorea la superficie destinada a cada plano y, en todo caso, se sombrea el amarillo con el ocre sin difuminar, como tinta plana. La flor azul, que sirve de unión entre los lados de la pieza, está difuminada entre el exterior más oscuro, hacia el interior más claro, mediante pinceladas finas superpuestas. La flor amarilla, de seis pétalos, se sombrea mediante una zona ocre oscuro sobre amarillo, y tres de sus pétalos en el mismo color. El verde de cobre está pintado sin difuminar en las hojas, sin matizar con amarillo ni azul de cobalto como en otras obras, aunque en la cinta serpenteante se utiliza el manganeso para sombrear el comienzo del motivo. El color manganeso, negro-marrón, es utilizado como contorno, bastante firme y visible, que marca cada dibujo mediante una línea de grosor medio.

Este modelo de azulejo enmarca el florón central, y marca el perímetro donde se situaron los bancos de los asistentes a las reuniones de la sala capitular. La planificación del diseño, como

vemos, está adaptada perfectamente al uso de la sala. De la misma manera, que cuando finaliza el azulejo N.º 2, se colocan azulejos del modelo de serie N.º 1 hasta que llegan al muro de la sala y se corta la pieza. Desconocemos quién envió las medidas de la superficie a pavimentar, o quién pensó en estos detalles que hacen de esta obra un hábil y gran trabajo.

Una característica de este modelo de azulejo es su acabado en los lados superior e inferior mediante una franja y un borde ondulado de color verde de cobre perfilado, que marca el sentido de su colocación (Pérez Guillén, 1996, págs. 251 y 211-212, figs. 624, 623 y 622). Piezas de este modelo de azulejo están colocadas en Jumilla (Murcia) en el convento de Santa Ana, en la iglesia y en el zócalo del refectorio, y en el convento franciscano de San Sebastián en Cocentaina (Alicante).

Del total de 4.373 azulejos que se transportan a Canarias, 3.459 son azulejos de muestra, frente a los restantes 914 azulejos que serían los que llevan pintados los dos florones. El precio de cada azulejo de dibujo dobla el precio del azulejo de muestra como observamos en el recibo que presenta Disdier (figura 90, documento 17). Los azulejos de dibujo cuestan a 100 pesos el millar, se transportan 914 piezas por lo que la cuenta sube a casi 92 libras. Los azulejos de muestra, que se transportan llegan a 3.459 piezas, por los que se van a pagar aproximadamente 154 libras, moneda valenciana.

Se enviaron gran cantidad de azulejos de esta muestra ya que es posible colocarlos en otras estancias, aunque no se pensara en un primer momento. Actualmente, la capilla dedicada a Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria se encuentra pavimentada con azulejos de este dibujo (figura 91).

5.2.2.1.3 Cenefa de hojas de laurel.

Además de la cenefa exterior, una cenefa amplia y diseñada en forma rectangular, casi de forma oval encierra el florón central. Lobera la define como «[...] una corona o laureola de hojas de este árbol atada y culebreada con una cinta violada que le dan gracia [...]».¹¹⁹ Es un diseño que pudo ser denominado de muestra, aunque, sin embargo, al aplicarlo a un dibujo en concreto, como es este pavimento, no puede ser definido como tal.¹²⁰ Se aplica a la forma y cuadrícula del florón central y, por ello, necesita de numeración para poder ser colocado. La forma del motivo central es un rectángulo con las esquinas redondeadas, de manera que, las láureas deben adaptarse a los cuatro cantos curvados (figura 5, figura 24, y figura 93).

En los dos pavimentos realizados la cenefa perimetral de láureas ocupa el mismo espacio, y se va adaptando al dibujo floral, por lo que, además del florón central se realizaron dos cenefas diferentes, una para el florón N.º 1, el que se dibujó con el criterio de Disdier, en dirección a la entrada, y otra, para el florón N.º 2, cuyo ramo se dibujó en dirección al norte de la sala, donde se coloca la presidencia (figura 1, y figura 2).

5.2.2.1.4 Florón central (figura 1).

El motivo central del pavimento se estructura entre un jarrón pintado en matices dorados, y un gran ramo floral. A todo ello, en conjunto, se le denomina en la documentación como florón.¹²¹ Quizás el término se adopte en referencia a los adornos usados en la arquitectura como remates centrales de los techos de las habitaciones, sinónimo de rosetón o floripondio, como definición de todo el dibujo, o, también, siguiendo la traducción literal del término francés *fleuron*.¹²² En el contexto de la literatura cerámica valenciana, el término florón describe una composición cerrada de azulejos de muestra, que puede ser utilizada como centro del pavimento

119 Documento 14.

120 El diseño de la cenefa de láureas, lo encontramos en otros azulejos procedentes del mercado de antigüedades, aunque dispuesto en línea recta, figura 38.

121 *Vid.* Documento 14.

122 Entendiendo el término como joya, emblema central, o como ornamento principal.

de una sala.¹²³

La parte ocupada por el ramo dibuja pequeños frutos redondos, como naranjas o madroños,¹²⁴ hojas de muchas formas, alargadas, hojas tipo “saz”, o simplemente hojas pintadas de frente, e infinidad de flores, la mayoría con formas fantásticas. Es significativa la presencia de un insecto, que identificamos como esfinge colibrí,¹²⁵ entre las ramas, una sola, en el pavimento que se pintó en primer lugar, el que está guardado en las dependencias de la catedral.

5.2.2.1.4.1 Las flores. Clasificación de los motivos florales.

La España del siglo XVIII, se define por el comienzo del reinado de los Borbones, las reformas que se pretenden con la intención de progreso, la dependencia cultural de la iglesia, y la falta de escolarización del pueblo. La moda francesa e italiana se va imponiendo progresivamente en la sociedad española, con el consiguiente cambio de gusto y de costumbres.

El reinado de Felipe V (1700-1746), pone en marcha algunas reformas administrativas y económicas, que incluyen la fundación de las Reales fábricas, y Reales compañías de comercio. Durante el reinado de Carlos III (1759-1788), el conde de Aranda realiza un intento de renovación de la enseñanza universitaria, aunque fue Gregorio Mayans quien propuso un nuevo plan de estudios superiores. Por otra parte, se crean las Sociedades de Amigos del País cuyo principal objetivo era aplicar los nuevos conocimientos científicos a las actividades económicas, tanto agrícolas como industriales. En 1773 llega a Valencia el arzobispo Francisco Fabián y Fuero (1719-1801), quien amplió la biblioteca del palacio episcopal, instaló un gabinete de historia natural y antigüedades, y se implicó en la promoción del estudio de la pintura de flores aplicada a los tejidos de seda.

123 El encargo de azulejos a Vicente Pedrón, *alfarero de azulejos* de la ciudad de València, destinado a pavimentar el edificio de la casa de la ciutat de Xàtiva estaba compuesto por ocho mil azulejos, cinco *florones* y cien mamperlanes. *Vid.* cita En la colección de azulejos del *museu de l'Almodí* de Xàtiva se encuentra un florón de este tipo compuesto por treinta y seis (6 x6) piezas que procede de la casa número 9 del carrer Corretgeria de Xàtiva. *Vid.* González Baldoví, 2011: 196-197.

124 Ponemos en duda la intención naturalista o realista del pintor de este pavimento.

125 Es característico por su vuelo, su forma de alimentarse del néctar de las flores, y que se asemeja a una mariposa con antenas.

En el caso de Valencia, la Real Sociedad Económica de Amigos del País se crea el 5 de marzo de 1776, fecha en que se obtiene el permiso para su creación por parte del Consejo de Castilla, con el deseo de modernizar el país a través de aplicar el conocimiento y el progreso desde un criterio ilustrado, que ya no consideraría la organización gremial como válida. La pretensión es acabar con el monopolio tradicional y fomentar la modernización de la estructura económica, cambiando la sociedad mediante la formación.

Fruto de estos planteamientos fue la creación de la academia para la enseñanza de las bellas artes, bautizada como de Santa Bárbara que comenzó su actividad el día 7 de enero de 1753, y finalizó en 1761 dada la insostenible situación económica. El siguiente intento se materializa en la creación de la Real Academia de las nobles artes de San Carlos que comienza oficialmente su andadura el 14 de febrero de 1768, y su sede se establece en el edificio de la Universidad literaria.

El proceso de aprendizaje tradicional que contaba con la supervisión del gremio en el que todo dependía de la relación de taller entre un aprendiz y su maestro, se pretende olvidar con las nuevas ideas. Los pintores de pintura clásica intentan, siempre desde el privilegio de su pertenencia a la Academia, una defensa corporativa, buscando la diferenciación entre los pintores de formación, y los que no lo eran.¹²⁶

En la Valencia del trabajo manual, desde el siglo XV, los oficios mantienen una estructura en la que

126 Esta cuestión, aunque supera el ámbito del presente trabajo, es difícil de clarificar, y, sobre todo, en el ámbito del trabajo cerámico ante la poca documentación conocida.

[...] el maestro dirigía el taller con la ayuda de los oficiales, que se ocupaban de las tareas menos comprometidas en la elaboración de los trabajos. Además, estaban los aprendices, jóvenes de entre doce y treinta años que se comprometían a aprender y trabajar en el obrador. La relación entre maestro y aprendiz quedaba establecida en los contratos de aprendizaje o “afermament”, donde el maestro se comprometía a enseñarle el oficio de pintor durante el período establecido en el contrato. Por su parte, el aprendiz estaba obligado a realizar todas las tareas que le ordenase su maestro. (Bautista, 2022: 99).

Una de las actividades industriales que más éxito tuvo en Valencia durante el siglo XVIII, fue la manufactura de la seda que, habiendo instalado en 1753 la Real fábrica de seda, oro y plata, pretende competir con los tejidos importados de Francia. De esta manera, aunque la Academia, y los pintores, valoraban principalmente la pintura narrativa de la historia, comenzaron a surgir algunos pintores especializados en la pintura de flores, aunque, al menos en apariencia, ésta fuera considerada entre los géneros menores. La proyección económica que la industria sedera ofrecía a los pintores hizo replantear la exigente división entre el artista y el artesano. La necesidad de formar diseñadores textiles capaces de imaginar modelos originales para los tejidos derivó en la creación, en 1778, de la Sala de Flores y Ornatos y otros diseños adecuados a los tejidos en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (López Terrada, 2001). Posteriormente, esta sala dio lugar en el año 1784¹²⁷ a la Escuela de Flores y Ornatos, bajo la dirección del maestro de flores, Benito Espinós (1748-1818).

«Aunque las enseñanzas académicas no lograron satisfacer la aplicación práctica que de ellas se esperaba, es indudable que la Escuela de Flores valenciana creó el núcleo de pintores de flores mejor formados de España, cuya producción continuó sin interrupción hasta bien entrado el siglo XIX» (López Terrada, 2001: 112), en 1855.

La relación en Valencia entre el grupo de pintores académicos, y el grupo de pintores que trabajan en los talleres de oficios, llámese artesanos, u obreros, es un problema complejo.

Los pintores académicos gozan de un estatus de superioridad, al menos en la realidad que

¹²⁷ Mediante la «Real Orden de S. M. por la cual se sirve mandar establecer en esta Real Academia de San Carlos una escuela para el estudio del dibujo de flores y ornatos, prescribiendo las reglas y prevenciones conducentes al buen gobierno y arreglo de dicho estudio. Comunicada por el excelentísimo señor Conde de Floridablanca, primer secretario de Estado y del Despacho, con fecha de 30 de enero de 1784». (Bautista, 2022: 91).

conocemos a través de los escritos, sin embargo, poco sabemos del resto de pintores que como tal trabajaban en industrias como la sedera, la orfebrería, la talla, el dorado, o la cerámica. Aunque estas últimas manufacturas son básicamente dependientes del dibujo, la aplicación de este difiere mucho entre los distintos oficios. Si hablamos de la necesidad de una misma enseñanza aplicada a los aprendices de orfebrería, o a los que pretendían ser la competencia de los diseños de las sedas de Lyon que se introducían en el comercio valenciano, o a los que pintaban azulejos o cerámica, estamos ante un inexacto principio.

En primer lugar, los pintores, llamemos académicos, que, en el siglo XVIII, ejercían su oficio, lograban su éxito a partir de la copia del natural. Ya sean los temas que trataran como retratos, flores, o narrativa histórica, su valor fundamental era el mayor o menor acercamiento al modelo natural y realista. Una vez acabada la obra, esta se entregaba y su finalidad sería la de satisfacer el gusto del cliente. Sin embargo, los pintores, o dibujantes, de la manufactura de la seda dibujaban los cartones con el objetivo de servir de modelo a una trama, por lo que su oficio les obligaba a pensar en los motivos por planos de colores, hilos, y la posibilidad de éxito en la repetición infinita del dibujo, lo cual se aleja del trabajo que realizaría un pintor académico. Otro ejemplo es el de los pintores que trabajaban en la manufactura cerámica, objeto central de nuestro estudio.

Tenemos muy pocos datos de las características del pintor de azulejos y cerámica que produce en la Valencia del siglo XVIII. Imaginar similitudes con otros oficios cuyo nexo común es el dibujo, es arriesgado, al margen de que, por ejemplo, un dorador de profesión pinte azulejos,¹²⁸ o un platero dirija una fábrica de azulejos junto a su mujer.¹²⁹ En primer lugar, el pintor de azulejos y cerámica no copia del natural, trabaja en un obrador, taller, a base de dibujos estarcidos, propiedad de la empresa o a base de grabados proporcionados por el cliente o por el comercio gráfico. En segundo lugar, el pintor, o pintora, en el siglo XVIII, utiliza como

128 Es el caso de Pedro Campos, dorador de profesión y que pinta los azulejos de la capilla de Villarreal del Convento de Ntra. Sra. del Rosario, y dibuja los zócalos de la capilla de la parroquia de San Esteban de Valencia (*vid.* González Teruel, 2022c: 123).

129 Por ejemplo, Vicente Pedrón, maestro platero de profesión (*vid.* González Teruel, 2022c: 111-125).

colores los óxidos metálicos como el manganeso, el cobalto, o el cobre, que, una vez calcinados, se preparan para su uso, siendo su coloración antes de cocción de color negro. Esto, unido a la necesidad de conocer el funcionamiento de los colores, cantidades, temperaturas de fusión, y pinceladas necesarias, hace que el pintor de un azulejo sea a la vez ceramista, en el más amplio sentido del término. Prueba de ello es el hecho de que, entre la documentación notarial consultada, el mismo oficial firma a veces como pintor de azulejos o como oficial de alfarero.¹³⁰

Para analizar la relación entre la industria sedera y la industria cerámica valenciana de finales del siglo XVIII, se ha valorado¹³¹ la similitud entre distintos productos acabados y la suposición del origen común de éstos. Entre todas las propuestas no se han tenido en cuenta las relaciones personales, familiares y sociales de los distintos miembros de las manufacturas, pertenecientes todos a una sociedad no demasiado numerosa como lo fue la valenciana de finales del siglo XVIII. Creemos que es factible la propuesta de que la semejanza entre diseños no pasa por la escuela de flores y ornatos, y sí más bien por las relaciones personales entre los distintos individuos, lo que facilitaría la transmisión de diseños entre una y otra manufactura.

Ejemplo de ello lo podemos observar en los árboles genealógicos construidos para este trabajo, en que observamos que las familias comparten relaciones entre los sederos y los ceramistas, y los plateros (figura 111). En todo caso, sería la economía la que guiaría los destinos de las distintas industrias y sus interrelaciones. En la familia Pedrón Casavall, Nofre Pedrón Burguete, hermano de Vicent, es maestro sedero desde 1669, y, en las sucesivas generaciones Pedrón y Casavall, el oficio de *velluter* se repite constantemente al lado del de ladrillero. En el árbol genealógico de los Ferrán, podemos analizar cómo Josep Cola, de oficio terciopelero, se casa con Vicenta Ferrán, hija de Manuel Ferrán, y acaba gestionando la fábrica de cerámica de la familia. Lo mismo ocurre en el seno de la familia Bru, y entre los Faure Disdier, aunque en estos, el origen de su relación sea el comercio a gran escala.

130 Sería el ejemplo de Francisco de Zeballos quien firma en 1774 como pintor de azulejos y en 1777 como oficial de alfarero (*vid.* capítulo sobre la autoría del pavimento canario).

131 *Vid.* Els temps de la seda. Catálogo exposición celebrada entre 2017-2018.

Jaime Faure, hermano de Alejandro Faure, teniente de dragones, junto a su mujer Rosa Casanova Teisière (figura 111.7), la tía de Marcos Antonio Disdier, dirige una empresa que entre otros géneros importa seda de Lyon. A su vez, Rosa, envía primero a su hijo Pedro durante dos años a estudiar a Lyon, lo que hará igualmente¹³² con Alejandro Faure Casanova, el que luego será vicecónsul de la nación francesa.¹³³ Josep Disdier, el padre de Marcos Antonio mantiene una empresa, activa, al menos en 1745, llamada Señores Disdier, hermanos y Cía,¹³⁴ con sede en San Felipe, Xàtiva, que trabaja importando seda de Perpignan (Francia).¹³⁵ La implicación de la familia Disdier-Faure-Viñuales en el negocio de los tejidos y de la producción de seda va más allá de un contacto ocasional. Se trata de grandes mercantiles de la época que apoyan económicamente a Marcos Antonio Disdier cuando está en ruina económica y quiere acceder a dirigir la fábrica de cerámica de la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia. De esta manera, la pregunta que surge es ¿cómo podemos pretender que los hijos, o trabajadores de estos comerciantes de seda y otros tejidos, entre otros, asistan a las clases de la academia valenciana de bellas artes, en particular al aula de flores y ornatos, con la pretensión de evitar la competencia de los modelos de Lyon (Francia)?

Cuando se visita la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, podemos admirar un maravilloso monumento pavimental, cuyo mensaje artístico está realizado a base de motivos florales, vegetales y arquitectónicos. A diferencia de otras obras de azulejos que representan explícitamente personajes de la tradición católica, en estos azulejos no se halla representado ningún personaje. La razón, evidente, en nuestra opinión, es que sería difícil imaginar la situación de poner los pies sobre imágenes sagradas.

Las flores pintadas en ambos pavimentos forman un repertorio gráfico muy extenso y significativo. Cada pavimento, en su centro o florón, dispone de motivos diferentes que no se repiten en uno u otro, únicamente se desarrollan. Con la misma estructura compositiva, en los

132 Protocolos notariales Archivo del patriarca, notario Vicente Valor, mayo 1764, pp. 351.

133 Así se denomina en los documentos, aunque Francia como nación no estuviera constituida.

134 Protocolos notariales notario Vicente Valor, 1750, Archivo del Patriarca, 14 de julio, pág.278.

135 Protocolos notariales notario Vicente Valor, 1745, Archivo del Patriarca, 14 de julio.

dos pavimentos, se seleccionan motivos distintos. Entre todos hemos seleccionado (figura 109) ochenta y cuatro diseños representativos, entre flores, algunos frutos, varias hojas como las que recuerdan a las hojas *saz*, hojas clásicas, y un insecto, que identificamos como esfinge colibrí, o mariposa pintada en el pavimento N.º 1, por la información que ofrecen.

Entre las flores, es evidente que, la capacidad de realismo queda lejos de las intenciones del pintor, y del encargo. La gran mayoría de motivos son flores arquetípicas, de carácter naturalista, con cuatro o cinco pétalos y un centro sombreado entre ocre y amarillo. Sin embargo, podemos reconocer la fuente gráfica del resto de motivos en los *Cahiers* de J. B. Pillement (1728- 1808), el gran pintor y decorador francés del siglo XVIII. La obra a la que Lobera dedica todo su interés, se inspira en lo mejor y más culto de las artes del momento.

De esta manera, J.B. Pillement, reconocido como pintor de paisajes orientales, temas rococós, flores fantásticas y demás composiciones de inspiración de un oriente al que nunca viajó, influyó decisivamente en los temas aplicados a porcelanas, cerámicas y azulejos de toda la Europa del XVIII. En 1750 podemos ubicar en Lisboa a J. B. Pillement procedente de Madrid, quien disfrutaba de un gran éxito supervisando numerosas obras decorativas, hasta que en 1754 sale hacia Londres después de haber rechazado una oferta para trabajar como pintor del rey José I de Portugal.

Miguel de Lobera, junto con su tío el obispo Guillén, realizan una estancia en Lisboa de aproximadamente un mes y medio cuando vuelven definitivamente de las islas Canarias, en 1751. Es un dato importante, ya que, en ese momento, la capital portuguesa es un centro artístico y cultural fundamental en Europa. El siglo XVIII es un período complicado para la nación ya que, a pesar de los grandes ingresos procedentes del oro y diamantes de Brasil, el rey Joao V casi llevó el país a la bancarrota. Sin embargo, Pombal (1699-1782), primer ministro de José I aplicó las ideas de la ilustración, reformando el gobierno, el comercio y la educación. El día de Todos los Santos de 1755 un terremoto destruye la ciudad y marca un antes y un después en la

historia. Sin embargo, ya antes de esa fecha se estaba construyendo en la capital de Portugal y sus alrededores el palacio de *Queluz* (1747), la casa de Mateus, el palacio de *Seteais* en Sintra, la Quinta da alegría, la casa del Miramonte y numerosos palacetes. Esta furia constructora atrae a artistas y artesanos de toda Europa. Por otra parte, el ambiente cultural en Portugal viene impuesto por las nuevas tendencias decorativas, fruto de lo cual a partir de 1725-1727 comienzan a traducirse las obras de diseñadores franceses como J. Berain. El exotismo es una moda que se impone. China y Asia en general ofrecen un repertorio nuevo y estimulante. Las *turqueries* acompañan a las *chinoisseries* inspirando cuadernos de diseños que mensualmente se publicaban y podían adquirirse por suscripción.

Pero el nuevo estilo representado por J. B. Pillement es adoptado por la industria azulejera portuguesa. Lo que define esta tradición fabril desde el siglo XVII es la utilización de paneles figurativos, tapetes, y dibujos de figuras grotescas en la decoración de iglesias, conventos y palacios. Sin embargo, una producción significativa y rica son los *frontais* de altar (figura 95), que convierten la azulejería en una especie de arte que, simultaneando decoración y funcionalidad, consiguen una identidad propia. Generalmente estos altares son inspirados por motivos de fauna y flora oriental cuyo origen lo encontramos en los tejidos exóticos, principalmente originarios de India.¹³⁶ Con la introducción de la técnica del azulejo polícromo, los tejidos nobles fueron los primeros en servir de inspiración, dando lugar a frontales cerámicos con motivos de damascos y brocados. Algunos, con el paso del tiempo, muestran un elemento que busca la continuidad: el emblema o divisa.¹³⁷ Estos altares contienen una estructura común determinada y mantienen los mismos motivos decorativos a lo largo del siglo XVII. Quizás, el elemento que mejor representa esta tendencia fue la albarrada,¹³⁸ o cesto de flores. Es un elemento recurrente a final del siglo XVII en la decoración portuguesa que consiste en un ramo

136 El origen de la aplicación de los dibujos de tejidos a la azulejería como fuente de inspiración fue promovida por la imposición en 1509, a través del cabildo de Sevilla, de que «los frontales se reconstruyeran con azulejo, imitando con la posible perfección, las telas y bordados de la época» (Vaca y Ruiz de Luna, 1943: 278).

137 Recordemos que, Santiago Cazorla insiste, frente a la opinión del cabildo, en que el ramo de flores con el jarrón que forma el pavimento de la sala capitular de Gran Canaria es el escudo del Cabildo (Cazorla, 1992: 256).

138 Albarrada, botijo, del árabe *al-barradah*, instrumento para refrescar. Vaso para beber, vaso con flores para ornato de mesas (Nimer, 2005: 215). Albarrada, f. alcarraza. Vasija de arcilla porosa y poco cocida, que tiene la propiedad de dejar rezumarse cierta porción de agua, cuya evaporación enfría la mayor cantidad del mismo líquido que queda dentro (RAE).

de flores, en un jarro, cesto, vaso o cualquier otro soporte (figura 62).

La unión de los elementos orientales aportados por los tejidos exóticos y la tradición cristiana de la noción de Paraíso o jardín da origen a innovadoras representaciones del árbol de la vida, entre las que podríamos enmarcar el pavimento de la sala capitular de la catedral canaria.¹³⁹ Numerosos ejemplos de estas obras podremos encontrarlos entre las producciones de Sevilla, Talavera, Cataluña, y algún ejemplo entre la tradición cerámica valenciana (figura 97).

De este modo, la producción cerámica y azulejera portuguesa, tanto la de origen tradicional, como la influenciada por las nuevas corrientes, aplicada a la arquitectura, no debió pasar desapercibida para un joven y estudioso, Miguel de Lobera, que con 28 años convive durante más de un mes entre la burguesía, el clero, la corte lisboeta, y toda la nueva arquitectura.

Clasificación elementos florales y vegetales

El conjunto de motivos diseñados para los dos florones del pavimento de la sala capitular constituye un repertorio gráfico muy curioso, a la vez que sugestivo. Para poder considerar cada elemento en su forma y color hemos extraído una selección de los más importantes, y se han clasificado describiendo su situación en el pavimento, en ambos, y poniendo de relieve los colores utilizados. Hemos destacado la fuente gráfica de los motivos inspirados en dibujos de Pillement, por lo que incluimos una imagen del repertorio de este último. La relación de los motivos con una fuente botánica natural excede el ámbito de nuestro trabajo, ya que el objetivo principal de esta clasificación es resaltar la variedad extraordinaria de diseños ornamentales que son capaces de crear en la fábrica valenciana de Mosén Femades-Ruzafa de Valencia (figura 109).

139 Consideramos que no es incompatible el origen de esta influencia portuguesa-flamenca con el origen italiano de la introducción en Europa de los temas textiles de las indianas, como sugieren los trabajos de Pérez Guillén, (1991 Y 1989a).

5.2.2.1.4.2. El jarrón (figura 68).

Los paneles de azulejos en los que un florero resuelve el tema central y ordena los ramos de flores, constituye un género amplio y característico, no solo en la azulejería valenciana, sino en otras fuertes tradiciones cerámicas como la de azulejos fabricados en la Cataluña¹⁴⁰ del siglo XVII, o en Portugal en el siglo XVII y XVIII, y que forman un estilo propio, representados aisladamente, o repetidos en paneles seriados.¹⁴¹

Azulejos pintados en azul de cobalto en Manises, en el siglo XV, y con el motivo de un jarrón, florero, conteniendo tres ramas de flores, quizás azucenas, conocemos varios modelos. Uno de ellos, hallado en excavaciones recientes en la calle Fábricas, de Manises (Coll, 2020: 23),¹⁴² y otros dos, citados por M. González Martí (1952: 552), que únicamente dibujan el jarrón, *terracet*, sin ramo de flores (figura 96). Otro ejemplar muy interesante para el tema que nos ocupa, es el hallado entre los restos de las excavaciones de la calle Lauria de Valencia ciudad, y que se trata de un azulejo de pequeño formato, pintado en azul de cobalto (figura 64) que lleva el ramo de flores, aunque esta vez con cinco ramas.¹⁴³

Desde finales del siglo XVI, en Valencia, se están fabricando floreros pintados sobre azulejo aprovechando el espacio estrecho y alto de las columnas o pilastras de los zócalos de las iglesias.¹⁴⁴ Un buen ejemplo de la utilización de este motivo se encuentra en las cenefas que rematan los zócalos de la iglesia de El Patriarca de Valencia, obra de Lorenzo de Madrid (Pérez

140 Pérez Guillén apunta a la influencia de la azulejería catalana sobre los azulejos de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón) (Pérez Guillén, 1996: 122).

141 Interesante es el apunte de Pérez Guillén, relativo a la afinidad que existe entre los floreros valencianos y los pintados por Gabriel del Barco en Portugal a partir de 1670 (Pérez Guillén, 1996: 122).

142 También existe un ejemplar en la colección de Jordi Llorens (Cerdá, González, Puigderrajols, 2024: 229).

143 Un ejemplar de este modelo de azulejo pertenece a la colección de Jordi Llorens (Cerdá, González, Puigderrajols, 2024: 260).

144 En los zócalos de la ermita de Sant Onofre de Quart de Poblet (Valencia), fechado hacia 1740, en los zócalos de la iglesia de s. Sebastián de Valencia ciudad, en la capilla de la comunión de nuestra Señora de la Asunción de la Vall d'Uxó (Castellón), fechada hacia 1739, en el altar del rosario de la parroquia de la Asunción de Alaquàs (Valencia), en los zócalos del refectorio de la Cartuja de Portaceli datados en 1740, en los azulejos exentos del museo municipal de Jérica (Valencia) fechados hacia 1750, y, entre otros ejemplos, los de la iglesia de san Jaime de Algemesí, de 1750, son una muestra de la utilización de este recurso a lo largo de la azulejería realizada en el siglo XVIII en Valencia.

Guillén, 1996: 124), realizadas a partir de 1595. El tema del florero podría tener sus raíces en la azulejería otomana del siglo XVI, que en Valencia desarrolló numerosas variantes.¹⁴⁵ Sin embargo, el modelo más utilizado tiene su origen

[...] en la ornamentación renacentista italiana, y se trata de una vasija de estructura anforina, cuerpo esférico u oval con la base generalmente gallonada, cuello muy estrecho [...] con dos asas verticales rematadas en volutas y con silueta de orejas. El ramo suele tener una disposición simétrica (Pérez Guillén, 1996: 122).

Otro ejemplo de la utilización del diseño de jarrón, y todavía visitable, son los azulejos fabricados en el siglo XVII, que forman el zócalo de la capilla de Ntra. Sra. de los Ángeles de Sant Mateu dispuestos de forma alterna con los azulejos de serie (Pérez Guillén, 1996: 78) (figura 84, y figura 97).

A partir de 1717, empieza en Valencia, la fabricación de paneles azulejeros de gran tamaño y de encargo que reproducen grandes floreros, inspirados en el modelo anforino del que hablamos. Hacia 1714 en los pavimentos de los balcones de la galería dorada del Palacio Ducal de Gandía (Valencia), se pintan jarrones en los que los ramos florales son manojos de hojas, flores y frutos exuberantes.

La pieza que contiene el ramo floral del pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria es un jarrón, vaso o florero, con una forma característica y singular. En primer lugar, ocupa el espacio situado en la mitad inferior del óvalo central del pavimento. Sus dimensiones guardan la proporción de la mitad por el doble, es decir, está encajado en un rectángulo que forma cuadrícula de cinco azulejos de $21,5 \times 21,5$ cm,¹⁴⁶ en lo ancho, por diez azulejos de la misma medida en lo alto¹⁴⁷ (figura 63).

145 En la edición valenciana de la obra de Diego López, *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las historias, antigüedades y doctrinas tocantes a las buenas costumbres*, publicada en València en 1655, encontramos grabados modelos de jarrones con asas en la ornamentación de la imprenta (*vid.* págs. 406, 412, 686 y 699, entre otras). Pero donde más modelos de jarrones se pueden encontrar es en las hojas impresas de los *Gozos*, Por ejemplo, en la hoja de los *Gozos a Santa Rita de Casia*, publicado en 1764, o los *Gozos a los gloriosos San Valero Obispo, y San Vicente Mártir*, venerados en Ruzafa y publicados en 1771, entre otras muchas hojas sueltas de devoción.

146 Medida del palmo castellano.

147 Mantiene la misma proporción que el panel de la botica de Xàtiva (Valencia), 14×28 azulejos, o el panel de la Inmaculada de la colección Mascort, estructurado entre cinco azulejos de ancho por diez azulejos de alto.

Es un jarrón pintado en plano, bien sombreado, aunque su pretendida perspectiva únicamente queda definida por una plataforma en la base. La forma total es una construcción fantástica, irreal, que más bien pretende mostrar el juego de elementos arquitectónicos ornamentales conocidos por el autor. Si construyéramos esta pieza con sus dimensiones reales, sería un vaso imposible de mantener en pie,¹⁴⁸ aunque su función decorativa-ornamental como contenedor de un gran ramo de fantásticos elementos vegetales, la cumple.

Sobre un eje central de simetría, el jarrón biansado se divide en tres partes, cuello, cuerpo y pie o base, cada una de ellas conteniendo diferentes tramos o pisos. El cuello, cóncavo, es rematado en la boca por un labio de forma exvasada y decorado mediante gallones. Un junquillo separa esta primera parte de la siguiente, donde encontramos una fuerte inflexión entre el cuello y el cuerpo panzudo que continúa, y apenas si se deja espacio para el hombro del jarrón (figura 68).

El cuerpo principal de la pieza contiene un vientre redondeado, sostenido por una peana profusamente decorada. La decoración principal del vientre lo forma una cartela cuyo centro contiene el mensaje, y el centro de atención más importante de toda la obra, como lo es las dos iniciales situadas en el centro mismo de la sala, como afirmación y divisa, E.C. (figura 70). La figura de una venera en la zona superior y otra, más grande en la base de la cartela, separa esta zona de la siguiente a la que se le adjunta un soporte entre dos junquillos y decorado con una moldura de ristas de cuentas.

La peana que soporta el vientre panzudo es más estrecha, genera un gran contraste, y su perfil va disminuyendo hasta el repie inferior. El primer nivel presenta en el centro una figura grotesca y sonriente, flanqueada por dos delfines de perfil (figura 67) a cada lado, quienes por su boca expulsan agua, a modo de fuente, que en el suelo provoca pequeñas gotas salpicadas (figura 98). Estos elementos son soportados por un nivel agallonado entre dos junquillos. De

148 En primer lugar, por la magnitud del ramo, por la altura del jarrón, por su gran panza, y por su falta de base. Da la impresión de estar diseñado como un candelabro.

nuevo una venera central es el elemento decorativo elegido para el siguiente espacio que se rellena con un patrón de celosía, una retícula en ángulo de 45°, entre adornos de acanto. Este soporte se finaliza con dos repies, casi cóncavos, de distinto tamaño, el superior encajado en el inferior, que descansan en una plataforma de sillería¹⁴⁹ y con pretensión de dotar de fondo y perspectiva al conjunto.

Las dos asas, en forma de serpiente, descansan su cabeza en el comienzo del vientre del jarrón, se enroscan a ambos lados, sobresalen la altura del labio del jarro, y se sustentan definitivamente en el perfil del vaso.

La tonalidad elegida para pintar este objeto se define entre el rojizo hierro, ocre, anaranjado, y amarillo, tonos matizados de un jarrón pretendidamente dorado. Todo el motivo va perfectamente perfilado en manganeso, y su simetría es evidente. Podemos destacar que no se sombrea entre el tono oscuro y claro, el pintor matiza pincelando y consiguiendo difuminar los contrastes. El volumen visual que consiguen los pintores en el centro de la panza del jarro, donde se sitúan las iniciales, es prueba de ello. El agua que mana de la boca los delfines está pintada en azul de cobalto muy suave, casi imperceptible en las fotografías, aunque suficiente para evocar el movimiento continuo, con sutiles salpicaduras en el suelo.

En la reconstrucción que realizamos sobre el pavimento N.º1, vemos que la forma del jarro de los dos pavimentos es la misma y la componen los mismos elementos, aunque con diferentes medidas adaptándose al espacio del primer diseño, con la boca del jarrón mirando al oeste (figura 1 y figura 2).

El vaso pintado es una pieza singular, su composición es diferente a las que conocemos en los motivos de vasos de su época reflejados en la literatura gráfica o en las piezas de azulejería conocidas, rompe con los esquemas de decoración sobre todo por la cantidad de pequeños

¹⁴⁹ La referencia a la piedra de sillería relaciona este elemento arquitectónico del jarrón con las fachadas pintadas de las casas del panel de la botica de Artigues de la calle Noguera de Xàtiva. En ambos detalles las líneas discontinuas simulan la piedra de sillería.

detalles arquitectónicos que cubren toda la superficie de los azulejos, y su fuente de inspiración es diversa. Los grabados de vasos inspirados en la antigüedad romana o clásica que se utilizan a finales del siglo XVIII son conocidos por el autor del diseño del jarrón canario, aunque no copia ningún motivo en particular, hasta donde hemos podido indagar. La estructuración a modo de *candelieri*, de los elementos pintados denota, asimismo, conocimientos de ornamentación arquitectónica clásica, y renacentista, y, sobre todo, conoce el modelo de los jarrones cerámicos italianos del siglo XVI que utilizan la figura enroscada de la serpiente para las asas, y los mascarones, o grutescos en relieve para su adorno (figura 65, y figura 66).

Por todo ello, podríamos pensar que el diseño del florón respondería a un cuidado discurso dirigido a un fin específico que va más allá de los simples fines decorativos. La relación entre el cliente y la manufactura de azulejos de Valencia se realiza a través del canónigo Lobera, aunque las fuentes documentales no son explícitas en cuanto al simbolismo de lo representado. No podemos afirmar de quien fue la idea, del cabildo, del pintor, o de Disdier. Sin embargo, la concepción de la vida ilustrada, la identidad cultural del cabildo, cuando no sus creencias, deberían ser inseparables de lo representado en los azulejos del pavimento de la sala capitular.

El dibujo del florón es complejo, único en su género, y una obra irrepetible. La imagen del pavimento en estudio fue creada en un contexto de evolución social, religiosa y remodelación artística, que la creación cerámica refleja con representaciones, sin duda, innovadoras. Ante la falta de certeza documental, sería erróneo pensar en una única y absoluta interpretación que explique la composición de la sala capitular de la catedral canaria, y, como escribe Lobera en su carta de fecha 10 de marzo de 1785, «[...] como todas las cosas tienen dos faces [...]»,¹⁵⁰ en el sentido de que todas las cuestiones tienen dos caras o, más bien, diferentes interpretaciones (figura 69).

Si enumeramos algunas de las figuras que contiene el jarrón, el sentido simbólico religioso y mariano se hace patente. Tenemos claramente representadas dos serpientes¹⁵¹ como asas del jarro, dos surtidores, uno a cada lado, en forma de delfín que manan agua¹⁵² continuamente, la imagen del florero encerrada por la cenefa de laureles aludiría a la imagen de María como *hortus conclusus*,¹⁵³ el jardín cerrado, el jarrón con las flores sería una imagen del jarro de la anunciación¹⁵⁴ e incluso, el vaso pintado en colores dorados aludiría a María como Vaso de oro.¹⁵⁵ ¿Es esta la interpretación certera del pavimento situado en el corazón del edificio catedralicio de Las Palmas de Gran Canaria?

Desde otra perspectiva, el florero dibuja como decoración tres veneras, dos delfines, y un rostro grotesco, cuya sonrisa aludiría más al carácter de juego ornamental que a otros significados más profundos.

Las veneras, han sido utilizadas en la azulejería valenciana desde el último cuarto del siglo XVI,¹⁵⁶ y es un elemento particularmente útil para centrar las composiciones, como vemos resuelto en la panza del cuerpo del jarrón canario. Junto a este motivo, suelen colocarse máscaras (figura 80), diseño que se extiende por todas las artes aplicadas desde al menos el siglo XVI, y que en la azulejería valenciana lo encontramos fuertemente desarrollado. En el palacio ducal de Gandía (Valencia), fechado hacia 1714 (Pérez Guillén, 1996: 117), encontramos una primera representación con un mascarón escupiendo fuego, lo que también puede verse en el altar del Rosario en la iglesia de la Asunción de Alacuás (Valencia), o en los zócalos de la iglesia de San Sebastián en Valencia capital, fechados en la primera mitad del siglo XVIII, en 1743 y que, como vemos, perdura su utilización en la azulejería valenciana hasta, al menos, el año 1785.

151 Entonces dijo Dios a la serpiente: «Por esto que has hecho, maldita seas, más que todo animal doméstico; [...]. Mientras tengas vida, te arrastrarás sobre tu vientre y comerás el polvo de la tierra» (Génesis 3:14-24).

152 María, *fons vitae*, agua de vida (*vid. Corona de doce estrellas...*).

153 El jardín cerrado como símbolo de la virginidad de María está inspirado en un pasaje del Cantar de los Cantares, IV,12: «*Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*», «Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa, jardín cerrado, fuente escondida».

154 El jarro con lirios es el emblema de la anunciación que relata San Lucas en el evangelio 1, 26-38, aunque en este caso, el jarro sea el vaso que contiene numerosos ramos de flores imaginarias.

155 Vaso espiritual, vaso digno de honor, vaso de insigne devoción, (...) Casa de Oro. Letanías del Rosario.

156 Podemos ver este motivo en el panel del San Jerónimo del Colegio Mayor de la Seda de Valencia, fechado en 1700, o en la capilla de la comunión de la iglesia de San Andrés de València, fechada en 1730 (Pérez Guillén, 1996: 113).

La imagen del jarro pintado en el pavimento de la sala capitular ofrece ser interpretado como un objeto de transmisión religioso-cultural, a la vez que como un objeto meramente ornamental, que aprovecharía la función práctica e higiénica de la azulejería esmaltada para mostrar el gusto particular de un cabildo culto e ilustrado.¹⁵⁷ La obra es una representación plástica para consumo interno, aunque su simbolismo podría contener y mostrar el carácter iniciático de los usuarios de la sala.

Lobera, en su carta fechada el 10 de marzo de 1785¹⁵⁸ describe claramente que «[...] pues siendo este no un ramo o figura como quiera, sino un Divisa, y como armas de la Iglesia [...] los escudos de armas no se ponen de lado, sino el timbre o corona hacia arriba [...]», esa sería, quizás, la frase clave para interpretar el motivo fundamental del pavimento, por lo que el florón es, sin ninguna duda, el escudo del cabildo canario, imagen extraordinariamente innovadora.

La figura del jarro como divisa y como armas de la iglesia, define la intención del diseño y alude a la pieza, de cerámica u otros materiales, que contiene las tres azucenas, símbolo aceptado como imagen de la castidad de la Virgen María, en las representaciones pictóricas del momento de la Anunciación. En este caso, en el pavimento canario, las azucenas se han transformado en vegetación fantástica de acuerdo con imágenes diseñadas por el pintor J. B. Pillement, como hemos anotado anteriormente.

En el caso de la historia cerámica valenciana, la pieza que contiene las tres azucenas en la escena de la Anunciación es denominada por M. González Martí (1952: 543 y ss.) con el término *terracet*. En sus estudios sobre la cerámica medieval distingue entre *terraces* y *terracets* (1944: 284 y ss.). El primero lo define como «[...] vasijas de diferentes perfiles y tamaños, con ricas decoraciones [...] destinadas para poner flores» (González Martí, 1944: 284 y ss.). Los *terraces* supervivientes que quedan en museos, suelen ser de gran tamaño y están decorados con escudos, de papas o nobles, lo que nos da idea de lo exclusivo de la producción.

157 Ilustrado definido como perteneciente a la corriente culta coetánea, de finales del siglo XVIII.

158 Documento 14.

Frente a los *terraces*, cuya fabricación debió ser más bien escasa, la fabricación de *terracets* fue más abundante y popular. Por otra parte, este mismo autor (González Martí, 1952: 542 a 559 y ss.) utiliza el término *terracet*¹⁵⁹ para denominar vasijas de diferentes formas y rica decoración dorada, según el uso al que se destinaran. Así, en los documentos que registran los encargos de la época, la palabra iba acompañada de la descripción del uso de la pieza, por ejemplo «[...] sis terracets per a beure aygua» (González Martí, 1944: 288). O como lo testifican los pedidos que la reina doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón y Nápoles, realiza a Pere Boïl, señor de Manises, en 1454, solicitando «[...] terracets per a tenir flors ab dos ases daurades» (VV. AA., 1997: 115). De esta forma, la pieza que figura en las representaciones pictóricas valencianas del siglo XV y que contiene las azucenas es conocida en el ámbito de la cerámica valenciana como *terracet*, aunque adopte diversas formas.¹⁶⁰ Sin embargo, ¿por qué se relaciona tan directamente el objeto de cerámica, la palabra *terracet*, el jarro del pavimento canario y el misterio de la Anunciación?

Covarrubias, en su *Tesoro*,¹⁶¹ define la palabra terraza como:

Cierta forma de jarra de dos asas vidriada, que los pintores suelen poner en las tablas de la Anunciación, con unos ramos de azucenas dentro. Esta fue antiguamente una insignia de cierta orden de caballería que llamaron de la *terraça*, que es lo mismo que de la Anunciada.

159 Diminutivo de *terraç*. En algunos documentos aragoneses podemos encontrar el término *terraçuelo* (Olivar, 1952: 34). El Diccionario de la Real Academia (2011) deriva ‘terraza’ etimológicamente de ‘terrazo’, ‘terraceus’, de tierra.

160 Seguimos a M. Gonzalez Martí cuando habla de los objetos pintados de loza en las tablas del siglo xv y utiliza el término *terracet* ya generalizado para denominar al búcaro o jarroncito que contiene las flores en la representación pictórica de la Anunciación.

161 Covarrubias (1611). Además de la voz ‘terraza’, ver también la voz ‘jarra’ (p. 487), donde cuenta la leyenda sobre la Orden de la Jarra.

Posteriormente, en 1739, el *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia*,¹⁶² define terraza como jarra de dos asas vidriada y etimológicamente la deriva del latín *urceus* (jarra de boca ancha, vocabulario de piezas de mesa). Añade, hablando del diminutivo «[...]terrazuela [...] que es voz antigua». Según Guillermo J. de Osma (1996), la definición sería «cacharrito de tierra». Corominas y Pascual (1983), definen «terrazza» como «jarro para beber agua». En el ámbito catalán, Aguiló (1934: 59) define el término de manera diferente dándole un carácter de cerámica para usos más modestos. De esta manera, define *terrac*, como «[...] espècie de ampolla per a vi que usava la gent pobre i que presentaven en les misses de sufragi com a ofrena».¹⁶³ En algunas descripciones de los tipos de loza valenciana presentes en la Barcelona del siglo XV (Cerdá, 2011: 72) se nombra la *taraça* como tipo de jarrón con dos asas. La palabra en cuestión debió tener un significado genérico, como la palabra vaso. Actualmente, y sobre todo en algunos ámbitos, la palabra *terracet* y su significado, ha perdido su uso.¹⁶⁴

Entre los diferentes testimonios que encontramos sobre la palabra terraza merece un comentario señalado el relativo a la institución de la Orden del jarro. Cuenta la leyenda que:

[...] estando el Rey D. García de Navarra en su residencia de Nájera (Rioja), salió un día de caza y, habiendo levantado una perdiz, soltó el halcón sobre ella. La perdiz, sabiendo lo que le esperaba, atravesó el río Najerilla y se metió entre la maleza en el sitio donde ahora se ve el Real Monasterio de Santa María (fundado en 1052). El halcón siguió a la perdiz y Don García siguió a los dos. El Rey, abriéndose paso entre la espesura encontró la boca de una cueva ignorada. Bajó del caballo y entró en ella encontrando la imagen de la Virgen María con el niño en los brazos. Se decía por el lugar que algunos cristianos piadosos fugitivos la habían guardado para rescatarla del ultraje de los moros paganos. Divisando el Rey, asimismo, en un pequeño altar una jarra de las que, por ser de tierra, llamaban terrañas o terrazos, coronada de azucenas y al par de ella una campana de bronce. Lo que más admiró fue ver a los pies de la Sagrada Imagen al halcón y a la perdiz en buena paz y como si fueran amigos. Atónito el Rey por el suceso, adoró con gran reverencia la imagen durante toda la noche y determinó ennoblecer tamaño acontecimiento fundando en el lugar un

162 *Diccionario de la lengua castellana en que se explica su naturaleza [...] dedicado al Rey [...] D. Phelipe V.* Real Academia. Imprenta Francisco del Hierro, Madrid, 1739, pág. 258.

163 Posteriormente comenta relacionando el término con el ámbito valenciano *Olles, terraços scudelles València, 1439*. «E ell los dix que quescun die li portava, no veyá qui, un pan e un terraç de vi». Legend, II, 67. Añade «Terraceta: Una terraceta ab una flor de lir, tot d'or ab una perla dejús la terraceta», Inv. Torre d'en Barra, 1430.

164 La fábrica de Arturo Mora, de Manises (2012), ofrece en su catálogo dos piezas que denomina “terraç”, con una forma característica.

suntuoso monasterio. Y así, instituyó luego Orden de caballería, la más antigua que se descubre en España, la cual, por la Divisa de Azucenas, se llamó «de la Terraza» (Diario La Rioja, 12.02.2006, pág. 24).

Es así como se creó la Orden que fue llamada Orden de la Jarra, Orden de la Terraza, o bien Orden de las Azucenas, ya que su símbolo es una jarra con Azucenas. D. García fue el primer miembro de esta antigua Orden, quien además nombro a sus hijos caballeros. Sin embargo, estos, no mantuvieron el espíritu que su padre había puesto en la empresa. La muerte de D. García y los problemas que hubo en aquel reino hizo que la Orden quedara prácticamente olvidada durante muchos años.

En el siglo XIV, el todavía Infante Fernando de Aragón restituyó¹⁶⁵ la Orden de la Jarra. El 15 de agosto de 1403, estando Fernando en Medina del Campo, impuso con gran solemnidad el collar de la Orden a sus hijos Alfonso, Juan, Enrique, Sancho y Pedro. Tras ser nombrado rey, Fernando I de Aragón, después de la batalla y la conquista de la ciudad de Balaguer¹⁶⁶ en 1413, honra a los caballeros de mayor valentía (unos ochenta) con el escudo de la Orden, que esta vez estaba formado por la Jarra de Azucenas con un grifo que representa a los infieles vencidos por la intercesión de la Virgen. La divisa pasó a ser una divisa real de gran prestigio.¹⁶⁷ Todo el ideal caballeresco se dirige a defender la pureza y la fe. El Rey la llama «la nostra empresa de la Gerrella» (Osma, 1996: 65). El Papa Benedicto XIII, en una bula especial,¹⁶⁸ concedió (Osma, 1996: 65) indulgencias «a los de la Divisa» y otorgó facultad al Señor Alfonso, primogénito de Fernando, para que «pudiera conceder la empresa a caballeros, escuderos, damas y doncellas» (Osma, 1996: 65). Llegó a ser estimada en toda Europa, donde la portaron con orgullo el emperador y los más principales de Alemania, Austria, Hungría y Polonia (Osma, 1996: 67). La escritura del acta de fundación dice (Osma, 1996: 64-65) que D. Fernando dedica la Orden a la

165 Muñoz y Romero, en *Semanario Pintoresco Español*, I, Madrid, 1846, comenta otra versión basándose en un tratado de cetrería del siglo XV. Según éste, Fernando creó una nueva Orden.

166 La entrada de Fernando en Balaguer se describe diciendo que iban delante dos pendones, «el uno de las armas reales de Aragón, con la Divisa del Rey, de su Orden de Caballería de la Jarra y lirios y un grifo que él había instituido» (Osma, 1996: 65).

167 Dormer, D. I. (1683). *Discursos varios de historia*. Zaragoza: Herederos Diego Dormer, págs. 177-197. “Relación de la primera Divisa militar que se instituyó en España, llamada de la Jarra, o Terraza; de la Jarra, y del grifo; y de la Jarra y Estola; con las Ordenanças con que la restauró el rey D. Fernando el primero de Aragón”.

168 Muñoz y Romero, *op. cit.* pág. 114. En 1414 se celebró en Morella el capítulo de la Orden y la gran fiesta de la Asunción de la Virgen.

Virgen y se describe la divisa:

[...] ço es saber, del coll ornament, en señal singular de les sues gerres de la sua salutació, del qual penge un griu en significació mística [...] axi tots los homens enseñalats d aquest señal, forts e fermes en l' amor de Deu e de la Verge Maria deven esser trobats, e encara en totes obres de cavalleria (Osma, 1996: 65).

Podemos constatar, así como la base espiritual de la Orden de la Jarra es la devoción medieval a la Virgen en su Anunciación y la utilización del mismo distintivo, jarro con azucenas, que usaron y usan las catedrales como emblema o divisa de fe. Se aprecia todavía hoy en las fachadas de algunas catedrales cristianas de España la divisa del jarrón con azucenas (Murcia, Cartagena, Las Palmas de Gran Canaria, Cáceres, Plasencia, etc.). Son varias las órdenes que se crean en Castilla, pero es la de la Jarra la que adquiere mayor trascendencia al mantener como elemento unitivo «[...] a María, bajo cuya protección se ponen» (Torres, 1987). La Orden de la Jarra perduró durante al menos todo el reinado de Alfonso V, el Magnánimo, quien, antes de pasar a Italia condecoró con «la jarra y la stola» a distintos personajes de su entorno (Osma, 1996: 67-68). A la llegada de la Casa de Austria a España trajeron consigo la Orden del Toisón, quedando oscurecida en Aragón la Orden de la Jarra.¹⁶⁹ Ante los datos analizados, si Lobera muestra la imagen, la divisa, de las armas del cabildo canario, E.C. a través de un jarrón con flores, pintado en el pavimento de la sala capitular de la catedral, sin duda la referencia a la Orden de la jarra, o al jarro de la anunciación, sería lo más certero.

169 Muñoz y Romero, *op. cit.*, pág. 115. Ver también aquí los estatutos de la Orden.

5.2.2.1.5 Los autores.

El autor material del pavimento, o los pavimentos, destinados a la sala capitular de la catedral de Canarias, es difícil de identificar. La obra no está firmada en el sentido actual del término, aunque conocemos al director de la manufactura valenciana donde se fabricaron los azulejos, Disdier, el nombre del cliente principal, el cabildo canario, y al mediador comercial del encargo, Miguel de Lobera. Dada la envergadura de la obra, es lógico suponer la existencia de un buen equipo de personal especializado¹⁷⁰ que realizaría el trabajo manual. En el recibo que presenta Disdier vemos definidas diferentes tareas por las que anota un gasto, como es la ocupación de embalar la obra finalizada con paja de arroz,¹⁷¹ el trabajo de realizar la cuadrícula y dibujar y colorear el proyecto, y el oficial que viaja a san Felipe, Xàtiva, con Disdier a mostrar el resultado del trabajo a Lobera. En todo caso, es, sin duda, una obra colectiva que debe su éxito a la perfecta coordinación de todos los participantes del proceso.

Entre la información que facilitan los documentos notariales que generan los negocios o acuerdos de Beatriz Viñuales, Marcos A. Disdier, o el mismo Vicente Pedrón, está la firma y oficio de los testigos que constatan lo que se acuerda en cada acto. Este testimonio es fundamental para conocer la fecha en que dichos trabajadores formaban parte de la plantilla de la fábrica de la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia, y que, hipotéticamente, trabajarían en el encargo canario.

De esta manera, Francisco de Zevallos, oficial de alfarero, firma como testigo en el documento N.º 7, fechado el 16 de mayo de 1777 en Valencia, y que detalla una carta de pago entre Alejandro Faure, vicecónsul, y Alejandro Faure Viñuales. Es de suponer que trabajaría en la fábrica,¹⁷² en las fechas entre 1781, y 1785, sería hombre de confianza y, por ello, actúa certificando un importante documento. El hecho de añadir a su testimonio la referencia al

170 En el sentido actual del término.

171 Documento N.º. 17.

172 Documento N.º.7.

oficio de ‘oficial alfarero’ es un dato significativo,¹⁷³ al igual que ocurre con Manuel Aparicio y Vicente Miralles, que testifican como pintores de azulejos de Valencia. El documento, fechado en octubre de 1788, es una escritura de poderes en el que Marcos Antonio Disdier, que se autodenomina comerciante, otorga todo su poder a Manuel Bertell y a Bautista Plá¹⁷⁴ para que le representen en toda gestión que sea necesaria en la ciudad de san Felipe, ya que tiene dispuesto su cambio de morada, desde san Felipe a Valencia ciudad.

De esta manera, conocemos los nombres de Manuel Aparicio y Vicente Miralles, como pintores de azulejos, y Francisco de Zeballos como oficial de alfarero, que trabajarían en la empresa al menos en el año de 1788 los primeros y el año 1777 el último. Francisco de Zeballos al menos se tiene información de este oficial entre los años de 1774-1778 (Pérez Guillén, 1991: 74), aunque como pintor de azulejos:

En 1774 aparece por vez primera avalando la petición de un leñero, Vicente Folgado, de Aldaya. En 1777 actúa también en una operación legal similar en favor de esta vez de Josep Galindo, leñero de Ruzafa. En ambos casos se explicita que su profesión es pintor de azulejos y firma al pie de los documentos. En la instancia de solicitud que presentó Galindo en abril de aquel año, afirmaba que proveía de leña la fábrica de azulejos de Alejandro Faure, por lo que es de suponer, como en otros casos, que el pintor estaba vinculado a esa fábrica. En 1788 aún interviene en una nueva solicitud del mismo Galindo.

173 *Vid.* Artículo ceramistas de Valencia próximo ejemplar del *Butlletí informatiu de ceràmica*. “Algunos datos sobre el oficio cerámico en la ciudad de Valencia, 1680-1800”.

174 *Vid.* Documento 10, «De mi buen grado y cierta ciencia, otorgo que doy todo mi poder cumplido, libre, lleno y bastante cual de derecho se requiere a Don Manuel Bertell, sargento de inválidos, agregado a la caja de dicha ciudad de san Felipe, y a Bautista Plá escribiente, ambos residentes en ella».

Al parecer, el oficio de pintor de azulejos y el de oficial alfarero no eran incompatibles, como vemos en otras referencias documentales.¹⁷⁵ De Manuel Aparicio únicamente conocemos que firma como pintor de azulejos en 1788. Por su parte, a Vicente Miralles, en algunos estudios (Pérez Guillén, 2006: 79-80), se le considera primer oficial pintor de la fábrica de Disdier, activo entre 1792 y 1802. En el documento de compra del pavimento de la capilla de san Vito mártir de Cinctorres (Castellón) realizado en 1799, se le llama «director y maestro de la fábrica de Manises».¹⁷⁶

5.2.2.2 La caligrafía.

La caligrafía sobre azulejo o pieza cerámica, el arte de escribir ha sido apenas reconocida como valor artístico en el ámbito valenciano. Sin duda, numerosas inscripciones sobre azulejo ofrecen información única, tanto por el estilo como por su significado. Escribir sobre un azulejo, sobre la superficie porosa de la arcilla o sobre la superficie sin vidriar del esmalte, no es tarea sencilla. La herramienta principal para caligrafiar es el pincel, con el pelo más largo de lo habitual como depósito del óxido cerámico, con una consistencia más bien espesa y sumando la destreza del pintor. En algunos azulejos valencianos cuya única decoración es la escritura es posible observar en primer lugar las líneas de pauta que el oficial calígrafo utiliza para escribir y la maestría de la escritura a mano alzada, sin estarcido previo.¹⁷⁷

Marcos A. Disdier escribe en una carta a D. Vicente Royo, con fecha de 20 de julio de 1795, unas frases donde muestra que tiene problemas para encontrar buenos calígrafos: «[...] son poquísimos los oficiales que saben hacer la letra con tanta perfección [...]» (Zafortea,

¹⁷⁵ Vid. Artículo ceramistas de Valencia próximo ejemplar del *Butlletí informatiu de ceràmica*. “Algunos datos sobre el oficio cerámico en la ciudad de Valencia, 1680-1800”.

¹⁷⁶ Pérez Guillén, 2006: 79-80; 1991:75. Disponemos de otra referencia a una persona llamada Vicente Miralles, esta vez con fecha de 1750, sobre los azulejos del pavimento de la capilla de Nuestra Señora de las Virtudes, citado por Munsuri, 2019: 187. 1750, mayo 9, Valencia. Pago por los arreglos del pavimento de la capilla de Ntra. Señora de las Virtudes. A.R.V., sección Clero, caja 1307 (leg. 485): «Recibimos los abajo firmados, diez y siete sueldos del Sr. D. Francisco Mira rector de la Parroquial de S. Esteban [...] y son por los azulejos, pertrecho y manos, remiendo hecho en el piso de la capilla de Ntra. Sra. De las Virtudes de dicha Parroquia de San Esteban. Valencia y mayo 9 de 1750. Por Vicente Miralles y Gregorio Capape, albañil». Quizás se trate de varios individuos con el mismo nombre, y relacionados familiarmente.

¹⁷⁷ Nos referimos al azulejo perteneciente a la colección de la colegiata de Xàtiva con la inscripción: SE HIZO ESTA OB-/ra el año 1761/Siendo Clavario de los Tejedores/FELIS ROCH. Vid. González Teruel, 2022b.

1956: 202). Es evidente que en una sociedad en la que pocos sabían escribir y leer, el pintor de inscripciones sobre azulejo estaría obligado a saber escribir y, al menos, tener experiencia en el trazo (González Teruel, 2022*b*), y no abundarían los expertos.

La panza central del jarro, o florón, tiene escritas las letras E.C., Ecclesia Canariense (Alzola, 2007: 11) tanto en el diseño del pavimento N.º1 como en el pavimento N.º 2, con una pequeña diferencia. En el pavimento N.º2 la inscripción ocupa el centro de un azulejo (Fig.71) y se lee mirando a la presidencia de la sala, y en el pavimento N.º.1 la inscripción forma parte de dos azulejos y se puede leer desde la puerta de entrada. A su vez, los fardos de azulejos que se envían desde Valencia a Canarias van bollados, sellados, cuidadosamente con dichas iniciales, lo cual es perfectamente lógico para facilitar su identificación. Sin embargo, la utilización de las iniciales en el pavimento de azulejos (figura 70) como emblema de la institución a la que va dedicada la obra cerámica es una idea novedosa.

Las inscripciones forman parte de numerosos paneles valencianos de azulejos de finales del siglo XVIII, aportando información necesaria o explicativa. La lengua que utilizan estos textos nunca es el valenciano, el castellano es ampliamente empleado y el latín forma parte de algunas obras, sobre todo, las que se utilizan para consumo interno del clero.

Las razones para el uso de cada lengua son significativas «[...] como consecuencia de la castellanización promovida e impulsada con nuevas fuerzas por la jerarquía eclesiástica que tuvo en los arzobispos Urbina y Mayoral sus máximos valedores en este campo sin paliativos» (Pérez Guillén, 1991: 145-146). El uso de las inscripciones latinas incide sobre la imaginería y su forma de representación, denota ilustración y cultura, aunque, sobre todo, es el idioma interno de la comunidad eclesiástica.

En algunas ocasiones, la filacteria, escrita en latín, va unida a la imagen pintada, como es el caso de la filacteria que va unida siempre a san Vicente Ferrer, las letanías marianas, o

el caso de la inscripción del retablo de la botica de Artigues de la calle Noguera N.º 10, de Xàtiva, por ejemplo. Sin embargo, encontramos algunos ejemplos en que se usa la inscripción de monogramas o de anagramas como Q. S. D. (*Quis Sicut Deus*) sobre el escudo de San Miguel, o I. N. R. I. (*Iesus Nazareus Rex Iudaeorum*) en la filacteria sobre la cruz.

Desde el criterio estético caligráfico, el tipo de letra que utiliza la inscripción E. C. es del tipo mayúscula romana capital, el modelo (figura 70) que se utilizó en la antigüedad clásica fundamentalmente para inscripciones en monumentos. Actualmente, es posible clasificarla como del tipo Ibarra Real¹⁷⁸ en mayúsculas, de fácil lectura, trazo elegante, estructurado y rematada con serifa. Es un alfabeto de diseño preciso, clásico y proporcionado,¹⁷⁹ que, además, es utilizado en otra obra de azulejos como es el panel de la botica de la calle Noguera de Xàtiva.¹⁸⁰

El color negro con el que se pinta la inscripción está formulado con óxido de manganeso, y para conseguir la textura plana y oscura necesita suficiente masa, como podemos comprobar con el tacto.

Las letras, en el pavimento de la sala capitular, se sitúan en el centro mismo de la pieza, justo debajo de la claraboya¹⁸¹ acristalada de forma octogonal, y en el lugar que no va a ser pisoteado por nadie, y donde puede apreciarse igualmente por todos los asistentes al capítulo (figura 83).

178 La denominación fue creada en el año 2010 por el profesor de diseño José M^a Ribagorda, quien recuperó los caracteres diseñados por Gerónimo Gil para la edición del Quijote en 1780.

179 Este tipo de letra, Ibarra, fue la familia tipográfica que seleccionó el impresor Joaquín Ibarra (1725-1785) para su edición del Quijote de 1780. Se digitalizó como tipo de letra Ibarra real, por el profesor José María Ribagorda en 2007, proyecto organizado por la Calcografía nacional española, <http://www.graffica.info>

180 Miguel de Lobera, en el único texto que escribe, al menos que conozcamos, titulado *Noticias del señor obispo don Juan Francisco Guillén* (1771), utiliza para dibujar la inscripción que debe llevar la lápida de su tío el mismo tipo de letra clásica. Conociendo la implicación de Lobera en el proyecto, no descartamos la posible autoría del canónigo en el diseño de la inscripción.

181 Pudimos comprobar cómo, en el mes de julio de 2012, a mediodía, un rayo de sol que entró por la claraboya iluminó perfectamente el lugar que ocupan las iniciales.

Como vemos, el uso de la inscripción E. C. pintada en el centro del jarrón, no ha sido de ninguna manera casual (figura 83). En realidad, se trataría de una inscripción heráldica, un emblema, blasón, o escudo de armas como apunta Cazorla (1992: 256) «[...] realmente es el escudo del Cabildo. Lo vemos estampado en un misal antiguo». Al parecer, tiene el carácter de inscripción heráldica, supone la divisa de la iglesia canaria, el escudo de armas del cabildo.

En la fachada actual de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, que se acabó en 1905, a la derecha y en lo alto está situado un escudo en piedra insertado en un templete que quizás tiene relación con la afirmación de Cazorla. Sin embargo, este escudo¹⁸² fue colocado tras las obras de finalización de la fachada a finales del siglo XIX, como muestran diferentes fotografías. Laureano Arroyo y Velasco¹⁸³ (1848-1910), fue el autor de la finalización del frontis de la fachada de la catedral de Las Palmas, realizó el templete central y, en teoría, el templete que contiene el escudo catedralicio (Fig.74).

5.2.2.3 La cuadrícula, el diseño previo.

El día 2 de marzo de 1785 Marcos Antonio Disdier viaja con un oficial de su empresa a san Felipe (Xàtiva). El objetivo es mostrar al canónigo D. Miguel de Lobera el dibujo o diseño del pavimento realizado para *ladrillar* el suelo de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, y mostrarle asimismo la calidad del trabajo realizado con algunos azulejos transportados desde Valencia hasta san Felipe, Xàtiva.

El diseño de los dos pavimentos para la sala capitular de la catedral se proyectó primero sobre papel, uno de los cuales afortunadamente se conserva (figura 3). En la sala capitular de la catedral de Las Palmas, actualmente Museo Diocesano, se expone sobre la mesa de patas de águila (figura 106), y protegido bajo un cristal, un dibujo en cuadrícula, coloreado a la acuarela, «[...] por la cara de dicho mapa repartida en tantas líneas y cuadros cuanto son los

182 No disponemos de información sobre la razón de la colocación de este escudo.

183 Arquitecto municipal de Las palmas de Gran Canaria entre 1888 y 1910 que finalizó el frontis de la catedral. Al parecer, la idea del remate fue sugerida por el arquitecto Arturo Melida. Hernández Lobo, 1992: 1213.

ladrillos [...]»,¹⁸⁴ con un jarrón del que salen flores y que es extraordinariamente fiel al dibujo del pavimento N.º 1, que está desmontado. Cada *cuadríco (sic)* mide 2 × 2 cm., lo que nos da una escala aproximada de 1:10. Si lo observamos detenidamente es una excelente reproducción en miniatura (figura 103), tanto del dibujo central, como de la orla laureada, como de los azulejos de serie que forman el exterior de la composición a modo casi de alfombra turca. Recordemos que se realizaron dos centros, dos florones centrales, iguales en estructura, pero diferentes en la posición del jarrón (figura 1 y figura 2).

El Pavimento N.º 1, el que se llegó a realizar primero, está desmontado y guardado, pero el dibujo expuesto corresponde a su diseño y cuadrícula. En las cartas se habla de la cuadrícula grande refiriéndose a este mapa. Está compuesta por cuatro pliegos de papel imperial¹⁸⁵ y están numerados al dorso del dibujo de la misma manera que los azulejos. Hemos podido reconstruir el pavimento a través de las fotografías¹⁸⁶ de los azulejos conservados, y comprobamos la fidelidad con la que están dibujados en miniatura en la cuadrícula.

El Pavimento N.º 2 es el que está colocado y, de momento, no hemos encontrado su cuadrícula. El dibujo del segundo pavimento está realizado en un pliego de papel Imperial, el formato más corriente para escribir o dibujar, y que hizo furor entre los cartógrafos del siglo XVIII, su tamaño es de 56 × 76 cm., y en las cartas se refieren a ella como la cuadrícula pequeña. No nos consta que se conserve. Los dos centros de los pavimentos tienen igual número de azulejos, 371. Cuando la fábrica rehace varios azulejos que al parecer estaban defectuosos, toman como referencia esta cuadrícula, y además en la espalda del ladrillo marcan una C como distintivo de esta nueva remesa de azulejos que envían a posteriori (figura 99).

184 Documento 19.

185 Las medidas estándar de este papel son 75 × 55 cm. (30 × 22 pulgadas). La cuadrícula que se conserva está formada por cuatro láminas de tamaño aproximado de 72 × 53 cm. Este tipo de papel era además el que se exigía en la presentación de trabajos de arquitectura y grabado de estampas que optaran a premio concedido por el Rey a los discípulos de la real Academia de S. Fernando en 1766 (*Plan General, otro del cuarto baxo, otro del principal, fachada principal, corte interior en que se vea la Plaza, todo geométrico. En pliegos de papel del Olanda de marca Imperial*. Anónimo, Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro señor a los discípulos de las Nobles Artes, Hecha por Real Academia de S. Fernando, 3 de agosto de 1766. Madrid Vda. De Eliseo Sánchez, 1766. Pág. 32-33. Además, en Valencia (Calle, 2009: 63) se convocan concursos entre cuyas bases se encontraba la presentación del trabajo a concursar en este tipo de papel. Para la clase de grabado, con un precio único de 20 pesos, el alumno debía realizar un dibujo en medio pliego de papel Imperial.

186 Agradecemos a D. José Lavandera López y a la señora Nena las facilidades ofrecidas.

Cuando los capitulares de san Felipe ven esta segunda cuadrícula, Lobera consigue que a todos les parezca mejor, porque «[...] el jarro es más alto, no tiene tanta hoja, está más claro y hay más blanco que en el otro [...]», y lo más importante, «[...] que está a lo largo del ovalo[...]», cuestión que le quitaba el sueño al canónigo, «[...] que no me podía sosegar, ni reducir a lo contrario [...]».¹⁸⁷

La conservación de esta cuadrícula supone un testimonio excepcional, que nos da a conocer la forma de trabajar de la fábrica de azulejos valenciana. Podemos suponer que los fabricantes de azulejos realizarían un boceto a priori sobre todo de las grandes obras, pero este es cronológicamente el primero que se conserva.¹⁸⁸ El relato de los distintos avatares que recorren las cuadrículas y que nos muestran los textos, dan idea de la importancia del diseño en papel. En la factura (Figura 87) de gastos que presenta Marcos A. Disdier¹⁸⁹ se cobra por hacer las cuadrículas de los florones y piso 5 libras, 18 dineros y 8 sueldos, por perfilar los dos florones y *quadricos*(sic) del rededor 9 libras, 4 sueldos, por *encolorirlos* (sic) 9 libras y 4 sueldos, lo que hace un total de 23 libras 26 sueldos y 8 dineros, ya que todo está contado en moneda pesos de 128 cuartos. El valor real de esta parte del trabajo 23 pesos y algo más de 128 cuartos podemos apreciarlo comparando esta cifra con el total de la factura de Disdier que suma 368 Pesos de 128 cuartos.

La cuadrícula es mencionada insistentemente en los documentos que estudiamos. El transporte de ella en el viaje hacia Canarias se realiza en un *caxoncito* construido expresamente para la ocasión y que no tuviera pérdida ni se estropeará.¹⁹⁰ Realmente era necesario el plano para poder pavimentar la sala. Si imaginamos el envío con los dos óvalos centrales de los pavimentos que juntos sumaban 914 azulejos de número, en manos de personas que no tenían la costumbre de trabajar con estos materiales, la empresa habría sido imposible,

187 Documento N.º20.

188 También se conserva el boceto del pavimento realizado para la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza realizado en 1807, por la fábrica de María Salvadora (Álvaro Zamora, Ibáñez Fernández, 2009).

189 Documento N.º17.

190 Documento N.º6.

[...] en un cajoncito largo y de poco peso van los mapas o cuadrícula para explicación del modo del enladrillado, es necesario recogerlo y que lo lleven con cuidado, pues sin él se verían en confusión para sentarlos.

5.2.2.4. Los dispositivos ópticos y el trabajo cerámico.

La cámara oscura,¹⁹¹ la linterna mágica,¹⁹² el mundinuevo,¹⁹³ titirimundi,¹⁹⁴ las sombras chinescas,¹⁹⁵ el microscopio,¹⁹⁶ el telescopio,¹⁹⁷ el catalejo,¹⁹⁸ el panorama,¹⁹⁹ el diorama,²⁰⁰ estereoscopio,²⁰¹ la fantasmagoría,²⁰² la caja óptica,²⁰³ la *chambre claire*,²⁰⁴ el zograscopio,²⁰⁵ el poliorama,²⁰⁶ y demás instrumentos ópticos, suponen una novedad que evoluciona a lo largo del siglo XVIII, tanto en España, como en el resto de los países europeos. Las vistas ópticas, los grabados panorámicos de ciudades, se imprimen para ser contemplados a través de una lente. El mundo se percibe de forma diferente a través de las nuevas tecnologías físicas, bien por pura diversión, bien por la curiosidad ilustrada en busca de conocimiento. Los laboratorios, academias y gabinetes privados, se llenan de curiosos, así como las plazas públicas y establecimientos populares.

191 Cámara oscura, dispositivo óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie.

192 Aparato óptico, basado en la cámara oscura, y al contrario que este, proyecta la imagen hacia el exterior.

193 Caja que contenía un cosmorama portátil o una colección de figuras de movimiento, y se llevaba por las calles para divertir en las fiestas.

194 Cosmorama portátil, también se denominó *tutilimondi*.

195 Se utilizaban en el teatro de sombras, las imágenes son recortes que se iluminan ofreciendo un espectáculo narrativo y óptico, singular

196 Aparato óptico que permite ampliar una imagen demasiado pequeña para ser observada a simple vista.

197 Instrumento que permite observar imágenes alejadas de la tierra, imprescindible para la astronomía.

198 Instrumento óptico monocular que permite ver de cerca objetos lejanos.

199 Vista pintada en un gran cilindro hueco, en cuyo centro hay una plataforma circular, aislada, para los espectadores, y cubierta por lo alto a fin de hacer invisible la luz cenital.

200 Panorama en que lienzos transparentes pintados por ambas caras permiten, por efecto de iluminación, ver en un mismo sitio dos cosas distintas.

201 Aparato en el que, mirando con ambos ojos, se ven dos imágenes de un objeto, que, al fundirse en una, producen una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo.

202 Es el arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica, un tipo de teatro o representación.

203 Es una caja portátil con una lente en la zona frontal, que permite la observación de una vista colocada en su interior.

204 Sinónimo de cámara lúcida, que permite dibujar mediante un prisma, la imagen que el sujeto observa.

205 Dispositivo óptico que permite una ilusión de profundidad a partir de una imagen plana.

206 Espectáculo en el que se superponen diversas imágenes jugando así con la vista del espectador.

El aparato óptico revela el espectáculo de la naturaleza como una fuente de sorpresas y prodigios [...]. La ciencia se popularizó progresivamente llegando, en primer lugar, a los salones de las clases elevadas, en donde los aficionados pretendían repetir los experimentos que habían contemplado o leído, y también, en segundo lugar, a las calles, en las que se podían ver los espectáculos de linternas y cajones ópticos realizados por físicos de las calles y dónde, además, era posible comprar todo tipo de aparatos en las tiendas dedicadas a ello (Miguel Fernández, 2006: 43).

La búsqueda de la tridimensionalidad evolucionó a través de inventos ópticos (figura 74), bien como fuente de diversión (figura 75), o como experiencia científica, difícil de comprender a nuestros sentidos, actualmente saturados de imágenes. No es demasiado conocida la utilización de estos artilugios ópticos en España, ni tampoco en Valencia, a finales del siglo XVIII, y, menos, relacionados con el trabajo cerámico. Miguel de Lobera, en su carta del día 10 de marzo de 1785, dirigida a Miguel de Toledo, menciona la utilización de la (máquina) óptica para simular el efecto final del pavimento colocado en la sala de Canarias.

Han estado tres días expuestos a la vista de todos en mi salón parte del jarro y florón y otros del pavimento y cantoneras y han sido de jubileo de yentes y vinientes a verlos. Han parecido muy bien y los han alabado a lo sumo, que no se ha fabricado cosa más de gusto y cabal. El día 6 marcharon los huéspedes y ladrillos, y se llevaron la cuadrícula la que se ha visto con la óptica, y cierto hacía grata perspectiva jarro y florón, pues allí se descubría entero, y como en un tapiz o alfombra primorosa, y no dudo les llene y satisfaga a vuestra merced. (Carta de M. de Lobera N.º 5, 10 de marzo de 1785).

El efecto de los azulejos en perspectiva mostrado por el juego de lentes, ante la sociedad ilustrada de la ciudad de San Felipe (Xàtiva), causaría sorpresa. Los capitulares deben imaginar el efecto real del proyecto teniendo en cuenta que:

[...] la óptica como materia fue reconocida en diferentes planes de estudios que pretendían reformar las enseñanzas [...] el plan Blasco (1786) de la Universidad de Valencia atribuyó a la cátedra de Mecánica y Física experimenta la impartición, entre otros, de la óptica, la catóptrica y la dióptrica, reservando una hora teórica para el conjunto de las materias de la citada cátedra y otra para los experimentos a realizar, algunos de los cuales debían versar sobre las propiedades de la luz (Miguel Fernández, 2006: 81-82).

No debió ser tan extraño el mostrar la cuadrícula a través de la máquina óptica en el salón de la casa del canónigo. Lo realmente extraordinario es la constatación escrita del uso de una herramienta óptica para mostrar un proyecto de azulejos. «Me remitió con un propio el dibujo de este segundo florón, y lo tuve aquí 4 horas, y lo vieron con la óptica cuatro capitulares y otros sujetos, y a todos pareció mejor» (Carta de 15 de abril de Lobera a Miguel de Toledo).

Lobera mantiene relaciones con los mejores intelectuales del momento como el marqués de Santa Cruz en Madrid, José de Viera y Clavijo²⁰⁷ en Canarias, o como Joseph Ortiz i Sanz (1739-1822), coetáneo en la Seu de Xàtiva, quien es usuario de la cámara oscura, como así lo confirma un texto suyo

[...] examiné detenidamente su teatro; tomé su planta geométrica, su alzado y vistas por la cámara oscura, con la posible exactitud, tanto, que hasta el número de sillares que tiene el original, sacasen los dibujos. (Goberna, 2001: 75).

Otro ejemplo de utilización de un dispositivo óptico aplicado al arte es descrito en referencia a las reglas de los dibujos para las fábricas de seda de Valencia en que se apunta que Los papeles para la pintura de los dibujos tienen una íntima correspondencia para con las cuentas [...] y ambos se deben considerar como los estribos más sólidos del buen éxito y perfección en los dibujos y tejidos [...] a veces se truecan los anchos en largos, y sirven al dibujante así que en las líneas que traza el pintor inteligente en la óptica para pintar un lienzo que deberá ser visto de un espacio (Rodríguez García, 1959:119).

José de Viera se divertía (González Teruel, 2014: 155-171) utilizando sombreros de cámara oscura (figura 101) por los jardines de París en 1778 y asistiendo a una sesión:

207 Se puede apuntar la hipótesis según la cual José de Viera viajó desde París a Valencia con el hijo del marqués de Santa Cruz, acompañado de varios aparatos ópticos comprados para organizar un laboratorio de física en la casa madrileña del marqués. Suponemos que, debido a la relación epistolar que mantenían Lobera y Viera, éstos llegarían a encontrarse en Valencia, o en San Felipe Xàtiva) en el espacio temporal entre el día 6 de octubre de 1778, y el ocho de diciembre de 1779. Si este encuentro tuvo lugar en realidad, Lobera estaría al día de todos los aparatos ópticos y científicos (González Teruel, 2014: 155-171).

[...] por la tarde estuve con los señores de casa [...] donde se veía una especie de cámara oscura o de óptica muy especial, por lo bien que sostenía la ilusión, en ella se representaban diversos puntos de vista, y variedad de objetos [...] y la gran plaza proyectada delante de la Galena de Louvre, con una pirámide central (Viera, 1849:108).

Se trataría de una sesión con la máquina óptica diagonal similar a la que utilizaría el canónigo Lobera, ya que con ella «[...] lo que se experimenta es una ilusión de profundidad, de túnel de visión» (Vega, 2010: 378).

Lobera como encargado del proyecto y mediador entre los capitulares canarios y el director de la fábrica de azulejos de Valencia, exige el máximo celo, y está preocupado, pues la empresa no deja de ser arriesgada. La reunión que se organiza en el salón de la casa de la calle Obra nueva, de Xàtiva, permite que varias personas conozcan el trabajo de Disdier antes de ser enviado a su destino, y les ofrece dos opciones. Disdier lleva varios azulejos como muestra como primera opción, pero, además, muestra el dibujo o cuadrícula que serviría como lámina para descubrir la obra acabada en perspectiva.

El zograscopio, o máquina óptica (figura 55), tenía una doble lente convexa encastrada en un marco de madera que se colocaba frente al espectador y que se apoyaba sobre una mesa. Gracias a un espejo situado en ángulo agudo con respecto a dicha lente, el espectador podía contemplar el dibujo que estaba sobre la mesa con una sensación de profundidad. Un dispositivo de este tipo, o algo similar, es el que suponemos, que se refiere Lobera en su carta.

5.2.2.5 La colocación.

Sin la cuadrícula es imposible colocar los azulejos con orden, «sin esto, ni en Valencia habría maestro que supiera sentarlo»²⁰⁸ (documento 14). Aconsejan, antes que nada, abrir el cajoncito de la cuadrícula, como guía imprescindible para la colocación del pavimento.

208 Documento 14.

En Las Palmas de Gran Canaria no debía ser habitual la instalación de azulejos en el pavimento de una habitación, y, menos aun, cuando están pintados y se hace necesario conocer el orden. Las instrucciones que mandan desde Valencia en abril de 1785 denotan la intención de conseguir explicar el sistema para poder pavimentar la sala capitular. La dificultad de ordenar los azulejos de manera certera, poder asentarlos y saber cortar la pieza cuando se llegue al muro de la sala, final del pavimento, es la preocupación de Disdier y Lobera, «Digo todo esto porque deseo el acierto y que vuestra merced no tome pesar alguno».²⁰⁹ Ninguno de los dos viaja²¹⁰ a Canarias, ni siquiera envían a un oficial de la fábrica Mosén Femades-Ruzafa de Valencia, por lo que el único medio de que disponen es una buena descripción escrita del trabajo. El canónigo no está tranquilo, es una empresa atrevida, y una vez está acabada la obra, falta que llegue todo bien, y guste a los componentes del cabildo, que han confiado en él «[...] ninguno²¹¹ me ha dado tanto que hacer y cartas que escribir [...] quiera Dios salgamos en bien, y queden esos S.S. servidos y gustosos que todo se dará por bien empleado».²¹²

El objetivo es que el pavimento se coloque para que simule un «tapiz o alfombra primorosa»,²¹³ y para ello se deben poner lo más unidos que sea posible, para que la imagen sea como toda una pieza, «[...] pues cuanto más unidos estén es mejor la vista».

En el óvalo, los azulejos son 16 por la parte más estrecha, y 26 por lo más largo. El florón total consta de 371 azulejos que van numerados por la espalda, desde el N.º 1 hasta el N.º 371 además de numerarse el dibujo de la cuadrícula en papel. Lo pintado forma una guía, pero además el número dorsal debe ayudar a su colocación. Los azulejos de la cenefa de laureas, los de la cortapisa, son 170 piezas, 85 para cada parte. Estos azulejos, además del número en el dorso llevan una letra, la A si es para los 85 azulejos que caen a la derecha y B si es para los 85 azulejos que caen a la izquierda, numerados del 1 al 85.

209 Documento 14.

210 Lobera tiene en 1785, 62 años, y Disdier 50 años, quizás fuera esta la razón de que el Canónigo no volviera a hacer el viaje a las islas Canarias.

211 Se refiere a ningún encargo de los que gestiona para el cabildo canario.

212 Documento 18.

213 Documento 14.

central. En los 69 fardos N.º 19 hasta 87, marcados E. C., se cargaron 50 azulejos en cada uno para el piso de la sala capitular y su antesala. Además, se colocaron la cortapisa o cenefa de laurel, esquinas y rinconeras correspondientes a ambas piezas. La saria, N.º 69, el fardo N.º 69 contiene 5 rinconeras marcadas con una R, y 6 cantoneras marcadas con una C (figura 99).

Para asentar el florón N.º 2, cuyo mapa se reproduce en la cuadrícula pequeña, es decir el pavimento N.º 2, el que realmente se colocó, hay que tener en cuenta el dibujo, que va numerado tablero por tablero. Este florón se compone de 373 azulejos marcados con una C y numerados desde el N.º 1 hasta el n.º 373. Van encajonados en los 7 cajones, numerados con el N.º 12 hasta el N.º 18, y marcados E. C. Los diez primeros cajones contienen 53 azulejos, y los dos últimos cajones contienen 54 azulejos. El cajón N.º 12 contiene 53 azulejos numerados del 1 al 53. Se colocarán en hilera los del N.º 1 a N.º 3.

Se buscarán los 9 del N.º 4 al N.º 12, y se empezará la otra hilada por la derecha poniendo el A 5 y 6 antes de llegar al N.º 1, de modo que el N.º 7 ha de venir bajo el del N.º 1 y así seguirá hasta el 12. Se buscará el N.º 13 que empieza dicha hilada y está un tablero antes de modo que el N.º 14 venga debajo del N.º 4 y así seguirá hasta el 23 y el del N.º 24, empezará otra hilada. Todo ello teniendo en cuenta el dibujo a lápiz que es donde está dibujado cada azulejo. Se advierte en la explicación, documento 19 de nuestra transcripción, que hay una equivocación en la numeración. De manera que los azulejos se asentarían así, según el gráfico siguiente:

24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
		4	5	6	7	8	9	10	11	12		
					1	2	3					

A Lobera le gusta más el segundo florón que el primero,²¹⁵ los dos tienen los mismos azulejos, 371, aunque la numeración lleva un error que hay que tener en cuenta en el momento de la colocación. El segundo pavimento tiene el jarro más alto, no tiene tanta hoja y está más claro, tiene más blanco que el primero.

Para que queden bien colocados, y bien adheridos, los azulejos deben mojarse. El sistema para poder cortarlos, si es necesario, sin desgracia:

[...] se señalará con lápiz por la cara del barniz, éste se va picando con algún hierro y golpe pequeño, de modo que le haga saltar por la misma línea y raya sin que se descascare de uno ni otro lado en ahondando un poquito la canal con un golpecito contra cosa esquinada, se parte por dicha señal y [...] con un cuchillo desportillado se recortará fácilmente sin golpe (documento 14).

5.2.2.6 La cuestión económica. los documentos de coste y gasto presentados por Marcos Antonio Disdier.

Los documentos más importantes de que podemos disponer en el proceso de investigación, quizás los fundamentales, son los recibos, o los escritos económicos referidos al coste y gasto de un encargo cerámico. No es fácil encontrar dichos apuntes porque a menudo están ordenados bajo títulos que nada tienen que ver con nuestro interés, forman parte de una enorme carpeta sin organizar, o simplemente han desaparecido. En este caso, en la carpeta denominada *Documentos del diputado Madan*, conservada en el archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, pudimos hallar varios recibos que, sin duda, ofrecen una información económica relativa al encargo de los azulejos para la sala capitular de la catedral canaria, fundamental para entender la magnitud de la empresa llevada a cabo por Lobera y Disdier, entre otros.

Los recibos de que disponemos están transcritos, y se adjuntan en el apéndice documental. El primer documento que analizaremos está fechado el día 7 de abril de 1785, y se trata de un recibo de Marcos A. Disdier en el que detalla todos los gastos generados por la

215 Documento 18.

fabricación del pavimento canario.²¹⁶ El testimonio del capitán Martiletti, (figura 102) quien conduce a su destino la carga de azulejos entre Cádiz y Las Palmas, es un documento ya de por sí excepcional.²¹⁷ Joseph Retortillo, como agente comercial expide su propia cuenta de gasto el día 20 de mayo. El recibo que factura, añadido al que genera Disdier, expone los distintos trabajos que se pagan hasta concluir el traslado de la obra de Valencia,²¹⁸ suma que realiza con la moneda en curso en Cádiz en ese momento, el real de plata, que tendrá su equivalencia frente a la moneda con la que cuenta Disdier, el peso, o mejor, la libra valenciana, como más tarde analizaremos.

El día siete de abril de 1785 está fechado el recibo que presenta Disdier con todos los gastos que importa la fabricación en Valencia de los azulejos de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Además de informar del precio del producto, es muy importante la enumeración que refleja los diferentes trabajos que se realizan, suponiendo cada uno de ellos un asiento en la cuenta. Como referencia del valor económico de los materiales facturados, tomamos como valor de la Libra valenciana: 1 Libra = 20sueldos / 240 dineros; 1Sueldo=12 dineros; 1Libra = 240 dineros, moneda valenciana del siglo XVIII.

En primer lugar, el recibo da a conocer que la obra completa supone un total de 4.373 azulejos, cuyo tamaño es de a palmo castellano en cuadro, es decir azulejos cuadrados de 21 × 21 cm. Las piezas son definidas como azulejos *envernizados* (sic), barnizados, y pintados, lo cual equivale a pensar que también producirían azulejos barnizados sin pintar.

El transporte se realiza desde la fábrica al Grao, en la playa de Valencia, y se embala todo en 18 cajones y 69 fardos. En total serían 87 «paquetes», numerados de 1 a 87, y marcados con las iniciales del destinatario E. C. (*Ecclesia Canariensis*).

216 Está ordenado con el N.º 17, y titulado: 1785, abril, 7. Valencia. *Recibo de Marcos Antonio Disdier, director de la fábrica de azulejos.*

217 Está ordenado con el N.º 20, y titulado: 1785, mayo, 11. Cádiz. *Recibo del transporte de Thomas Martiletti, maestre de la Nao Fiel Siervo, al Cabildo Canario.*

218 Está ordenado con el N.º 23, y titulado: 1785, mayo, 20. Cádiz. *Recibo expedido por Joseph Retortillo al Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Canarias.*

De la totalidad de los azulejos enviados, diferencian 914 azulejos bajo la definición de *azulejos de número o dibujo*, que van empaquetados en los 18 cajones. Se trata de los azulejos que componen los dos centros o florones con su correspondiente cenefa perimetral realizada con hojas de laurel y de forma oval. Se denominan de número porque necesitan la numeración para acertar en su colocación, tienen un lugar fijo en la composición. En el dorso de cada azulejo se pinta un número en color oscuro que es el mismo que se dibuja en la cuadrícula que sirve de mapa y guía (figura 20).

El resto de los azulejos, se definen como de muestra, y *senefa*, cenefa, con sus cantoneras y rinconeras, que acomodan en 69 fardos, es decir, sarrias. Los azulejos de muestra son los que componen toda la trama, desde la cenefa hasta la pared. Los azulejos de cenefa son los que recorren, y llevan cuatro esquinas adaptadas a la trama del pavimento.

El envío se realiza desde el Grao de Valencia hasta Cádiz, remitido a Josep de Retortillo, agente comercial encargado de la transacción por orden de Miguel de Lobera, encargado del Ilmo. Cabildo de la catedral de Las Palmas.

La suma de los gastos está contada en la moneda valenciana en uso del año 1785, pesos, de manera que la cuenta de los azulejos asciende a 368 Libras en total. Los gastos suman 7 sueldos y 4 dineros por la paja²¹⁹ para embalar, y 27 sueldos, y 12 dineros por las sarrias, o fardos. Estos contenedores de transporte, realizados trenzando el esparto, se acomodaban en el lomo de las mulas, para facilitar el traslado entre la fábrica de Valencia, y el barco en el Grao, y, más tarde el barco en Las Palmas y el edificio en destino. Todos los traslados y trabajos de transporte, además, están englobados bajo el epígrafe: *por todos los gastos hasta bordo*, por lo cual cobraron 6 sueldos por cajón y sarria.

219 Se trataría de paja de arroz.

El bergantín español, la *Sacra Familia*, conducido por el capitán Gabriel Sierra, es el encargado de transportar (figura 102) la carga de azulejos desde Valencia hasta Cádiz, como escribe Retortillo en su cuenta de gastos, realizada en reales de plata. Por otra parte, el capitán Thomas Martilettí, con su nao el *Fiel Siervo*, es el encargado del traslado marítimo de los azulejos entre Cádiz y Las Palmas de Gran Canaria, quien en su recibo confirma recibir diez y ocho cajones, y sesenta y nueve fardos, que pesan ciento y nueve quintales (figura 102).

El recibo, una vez descritos los detalles del gasto por transporte, comienza a calcular los gastos de la preparación del mapa, la cuadrícula, imprescindible para poder colocar el pavimento sin que haya maestro en el lugar de destino. Es necesario situarse en el espacio tiempo de las islas Canarias en esta época, ya que no sería habitual la instalación de un rompecabezas cerámico de tal envergadura como el que llegaba de Valencia. Además, en total lo que llegaban eran los azulejos desmontados de dos pavimentos similares y de las mismas medidas.

El gasto por hacer las cuadrículas de los florones y piso tiene un coste de 5 libras, 18 sueldos y 8 dineros. Se cobra por perfilar los dos florones y la cuadrícula, por colorear el dibujo, 9 sueldos y 4 dineros respectivamente. Además, cada cuadrícula lleva una funda de madera para preservar su transporte. La importancia del proyecto sobre papel se ve reflejada en el precio, que consideramos alto, y en lo minucioso del dibujo. La cuadrícula que se conserva en la catedral reproduce exactamente el dibujo del florón que se pintó en primer lugar, de tal manera que es posible reproducir fielmente la disposición de cada azulejo (figura 103).

A todos los gastos, Disdier añade el coste del transporte Valencia-San Felipe, Xàtiva, para mostrar al canónigo la cuadrícula, y la calidad de la obra. La comida del camino, el coste del oficial que acompañó a Disdier durante cinco días que dura el viaje, la conducción de ida y vuelta de la obra, son gastos que describe e incluye en la cuenta final. Este gasto atañe al episodio vivido por Disdier ante el criterio de Lobera sobre la disposición del florón en el pavimento.

Los viajes al Grao de Valencia, ida y vuelta, para llevar la carga, también suman la cuenta final, así como la gratificación al bollador. Esto último supone una novedad informativa en relación con el comercio de azulejería. Hasta el momento, se ha considerado el impuesto de bolla únicamente relacionado con los tejidos que salían por la real aduana, para indicar la procedencia del producto manufacturado, lo que en realidad constituiría un modo de firma, tan buscada por la investigación.²²⁰ De esta manera, si la obra se bollaba, es decir, si se sellaba en la aduana, significa, en cierto modo, que iba firmada, y, al menos, se conocería la procedencia fabril de lo bollado. Los ladrillos llevan una mirilla para que se pueda registrar en la aduana sin necesidad de abrir el embalaje, van embalados y precintados por la aduana de Valencia.

Por último, los gastos por el cambio de moneda se refieren a que el valor monetario de referencia entre Las Palmas, Cádiz y Valencia era diferente, y por librar la letra, que ascienden a 4 Libras, lo incluye Disdier, quien va a recibir, sin duda, una promesa de pago más que el dinero en efectivo.

Esta cuenta de gastos se va a aumentar cuando llegue a manos del agente Retortillo, en Cádiz, quien suma en reales de plata. En primer lugar, en el recibo de Cádiz vemos reflejado el precio por endoso de los 368 pesos de la cuenta de Disdier directamente a la la compañía Magon, Lefer Hermanos, una de las grandes empresas del comercio de Cádiz de origen francés (Bustos, 2005: 466 y ss.).

Retortillo se hace cargo de la transacción, por lo que cobra una cantidad por el flete del transporte Valencia a Cádiz, con un 5% de capa, o seguro sobre la mercancía, el pase de la aduana, y un tanto por el trasbordo Valencia-Cádiz, Cádiz-Las Palmas de Gran Canaria.

220 Si los paneles de azulejos iban identificados en su embalaje, es decir, si al salir de la ciudad de Valencia se bollaban en la aduana, sería una posible razón de la ausencia de firma en la obra misma, por tener ya una identificación clara. Respecto a la fabricación de tejidos en Valencia, «[...] en 1755 se ordenaba que “no solamente los tejidos que en ella se labren, sino también en todos los que de cuenta de los mismos gremios se trabajan fuera de la Casa se ha de poner la marca Fábrica real de Valencia y el plomo con las Armas Reales”. Las ordenanzas reguladoras especificaban que por encargo y bajo supervisión de la Casa Fábrica, manufacturas privadas dirigidas por maestros tejedores agrupados en el tradicional Colegio del Arte mayor de la Seda, tendrían la posibilidad de bollar sus tejidos con las armas del Rey y con la denominación de Real Fábrica» (Benito, 2003).

En total, Retortillo presenta una cuenta de 3.351 reales de plata, en la que están incluidos los 368 pesos de la cuenta de Disdier.

Aproximadamente la libra valenciana equivale a 8 reales de plata, por lo que la cuenta que presenta Retortillo equivaldría poco más o menos a 419 pesos,²²¹ que restándole la cantidad facturada por Disdier, tendríamos que el coste del agente comercial de Cádiz estaría en torno a 51, pesos o libras, cantidad nada desdeñable.

Es importante tener en cuenta que los azulejos están exentos de impuestos, ...” son francos de todo impuesto por privilegio del Rey, que quiere fomentar esta fábrica” (Documento 14). En ningún documento de los analizados, se halla referencia alguna a la denominación posterior de real fábrica, o reales fábricas de azulejos, que utilizará Disdier y su hija a final de siglo. Únicamente, en el documento N°. 15 se vuelve a insistir en esta frase ...”Los ladrillos son francos de todo impuesto por privilegio del rey que quiere fomentar esta fábrica”.

5.2.2.7. El transporte.

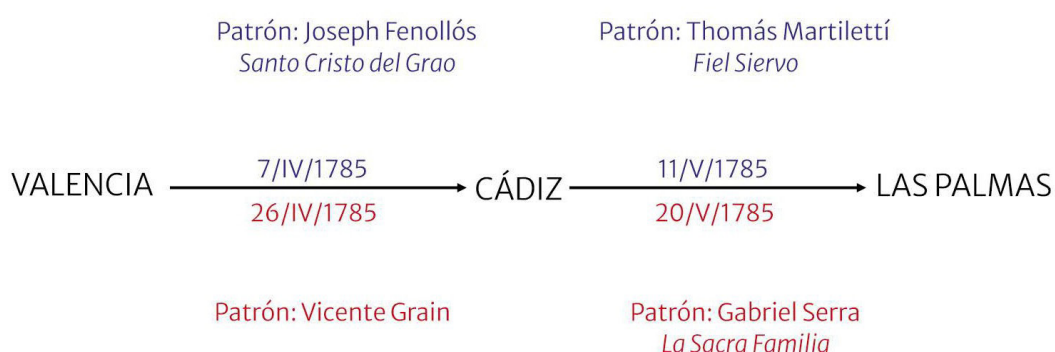
El transporte de los azulejos destinados a pavimentar la nueva sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria se realiza a lo largo del año 1785, desde abril hasta finales de mayo. Los azulejos se cargan en Valencia, y llegan a Cádiz, donde nuevamente se embarcan hasta llegar a su destino, las Palmas de Gran Canaria. De todo este negociado ha quedado el testimonio escrito de sus recibos y la referencia de estos en la correspondencia entre Disdier, Retortillo y Lobera. Los cuatro recibos de que disponemos son del transporte entre Valencia y Cádiz, y su correspondiente entre Cádiz y Las Palmas.

Desafortunadamente, no podemos constatar que estos cuatro traslados constituyeran la totalidad de los viajes, aunque sí tenemos la detallada descripción de cómo iban acondicionados

²²¹ La cuenta la realizamos dividiendo 3.351 por 8, lo que nos da un resultado de 418,875 pesos, Libras como referencia para poder comparar el valor de los recibos.

los azulejos, la cantidad que se transporta en cada barco, el nombre del patrón, el coste del transporte, y el tipo de barco utilizado, entre otros, una nao y un bergantín. La cuenta de gastos original que presenta Disdier, y el recibo final que presenta Retortillo al cabildo canario, junto a la carta que ofrece una descripción exacta de la colocación de los azulejos en el barco, constituye una documentación muy valiosa, para conocer los detalles del transporte a través de una fuente informativa segura.

VIAJES EN BARCO DE LOS AZULEJOS VALENCIA-CANARIAS 1785



Los primeros datos proceden de la carta que escribe Disdier el día 7 de abril de 1785. En Valencia, en la playa,²²² en el barco *Santo Cristo del Grao*, se han cargado 18 cajones y 69 fardos marcados E. C. El nombre del patrón del barco es Joseph Fenollós, quien lleva hasta Cádiz la carga de azulejos.

Apenas un mes más tarde, el día 11 de mayo de 1785, fecha del recibo emitido por el capitán, los azulejos están dispuestos para viajar desde Cádiz a Canarias. Tomás Martilettí, originario de Ragusa (Sicilia, Italia), es el capitán de la nao²²³ de nombre *Fiel Siervo*. En el recibo²²⁴ describe que transporta 18 cajones, 69 fardos de azulejos, y un cajoncito para transportar los dibujos, lo que hace un total de 88 piezas que Lobera envía desde Valencia a Cádiz, y desde Cádiz, con esta nao, desembarcará en Canarias. El peso de todo ello es de 109 quintales,²²⁵ y su

222 Aunque escribe literalmente en la playa, sin duda se refiere al grao o al puerto de Valencia, en funcionamiento desde antes del siglo XV.

223 Embarcación a vela que llegaba a cargar entre 100 y 500 toneladas, y fue utilizado principalmente para el comercio. En principio no llevaba remos, que fueron incorporándose a medida que aumentaban sus dimensiones.

224 Por el recibo sabemos que es la misma carga que la que transporta el barco el “Santo Cristo del Grao” desde Valencia hasta Cádiz.

225 La equivalencia sería 1 quintal = 100 kg.

coste es de cinco reales de plata por quintal, más diez reales por capa²²⁶ y avería.

El segundo envío, el día 26 de abril, de 1785, Disdier²²⁷ describe que, salió de Valencia con destino a Cádiz, un barco de vela, quizás una nao, cuyo capitán se llamaba Vicente Grain, con el transporte de 17 azulejos que se rehicieron. El embalaje consistía en un cajoncito marcado E. C. (Eclesia canariensis), se numeraron con el N.º 89, e iban bollados por la Real Aduana. En este envío había tres azulejos que eran del primer florón realizado, el pavimento N.º 1, y no llevaban marca, únicamente están numerados como 180, 317, y 360. Los catorce azulejos restantes pertenecían al florón N.º 2, iban marcados por el dorso con una C, además de con los números 18, 53, 164, 180, 204, 221, 236, 267, 269, 279, 298, 305, 325, y 359.

A su vez, como escribe Retortillo²²⁸ a Miguel Mariano de Toledo, el canónigo avisa de un nuevo envío de un cajoncito con 17 azulejos que al parecer salieron con algún defecto, y se han rehecho en la fábrica para reponerlos. De manera, que este es el último cajoncito de azulejos que llega el día 20 de mayo de 1785, embarca en el bergantín²²⁹ español *La Sacra Familia*, y su patrón es Gabriel Serra, vecino de Cádiz, quién lo entregará en Santacruz.²³⁰

5.3. LA OBRA ACABADA: EL PAVIMENTO EN LA ACTUALIDAD

Como ya hemos relatado, el pavimento que se fabricó en segundo lugar, el que tiene el dibujo principal, el florón mirando a la presidencia de la sala, sigue colocado en su lugar de destino, la sala capitular de la catedral de santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente, la sala forma parte del Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria, que comunica con la catedral a través del patio de los Naranjos, y la conocida como puerta del aire. Este Museo permanece abierto desde el 20 de diciembre del año 1984, y la sala capitular con su pavimento original, es visitable.

226 La capa es el tanto por cien de comisión para el capitán.

227 Documento 19.

228 Documento 21.

229 Barco que se caracteriza por la velocidad de su maniobra, que recorría largas distancias. Se usaban para el tráfico de mercancías fundamentalmente.

230 Desconocemos si se refiere realmente a Santa Cruz de Tenerife.

La sala es la más importante de todo el museo, y es utilizada como exposición de una muestra de obras de orfebrería, compuesta de custodias, cruces, o portapaces que se exponen en vitrinas acristaladas junto a otros objetos litúrgicos. El recorrido de esta exposición se realiza sobre una alfombra situada delante de donde en un principio estarían colocados los bancos de los asistentes al capítulo, por lo que el florón central queda completamente expuesto y a salvo del desgaste que supondría soportar las pisadas de los numerosos visitantes.

La referencia a esta sala la encontramos en http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Diocesano_de_Arte_Sacro_de_Las_Palmas_de_Gran_Canaria, o en la web oficial de turismo de gran Canaria, <http://www.grancanaria.com/blog/es/article/el-museo-de-arte-sacro-en-gran-canaria/> mostrando el valor de las piezas de arte de gran calidad que contiene el museo y añadiendo el valor de los azulejos valencianos.

En la sala destacamos la magnífica talla del santísimo Cristo de la Sala Capitular hecha en madera policromada por José Luján Pérez en 1793, y destinada desde el primer momento a estar colocada en el norte de la sala, donde todavía permanece. Otro objeto artístico que se expone en dicha estancia es la mesa cuyas patas están talladas (figura 106) como unas garras, y es utilizada como vitrina para exponer la cuadrícula original realizada en la fábrica de Valencia. Este dibujo no es la cuadrícula del pavimento colocado, sino que es el dibujo del pavimento realizado en primer lugar, con el florón mirando hacia la puerta, y que no gustó a Miguel de Lobera por las razones expuestas. Realmente si el pavimento es un tesoro patrimonial, no lo es menos el dibujo original de la cuadrícula, que se conservó durante años en el interior de una carpeta de dibujos perteneciente a los fondos del archivo de la catedral.²³¹

231 Así lo confirma D. José Lavandera López.

Por último, hemos de destacar la iluminación natural de la sala. En algunas fotos antiguas se muestra la sala capitular (figura 77 y figura 78) con las paredes forradas de telas oscuras, quizás los damascos enviados por Lobera, de donde penden los retratos de algunos miembros destacados del cabildo. En la actualidad, las paredes están pintadas de blanco y por la claraboya central de la estancia se consigue la iluminación perfecta para poder admirar los colores naturales de los azulejos (figura 78). Claraboya situada en el centro de la habitación, justo encima de donde se colocó la divisa del cabildo, E.C., y el centro del jarrón (figura 81 y figura 83).

6. CONCLUSIONES

Este proyecto ha tenido como objetivo el estudio de una importante obra de azulejería valenciana, el pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, realizado bajo la dirección de Marcos Antonio Disdier, en la fábrica de la calle Ruzafa-Mosén Femades entre los años 1781 y 1785. La decisión no se tomó por azar, ya que, de dicha obra, *in situ* después de 240 años, se conservan importantes documentos que facilitan la identificación de la obra, así como su datación. No es sencillo poder documentar objetivamente el origen de las obras cerámicas valencianas, por lo que el planteamiento de partida del estudio, analizar los datos documentales sobre el pavimento de la catedral de Canarias, prometía resultados directos aplicables al conocimiento sobre el total de la producción de la fábrica valenciana de Ruzafa-Mosén Femares.

La cerámica y azulejería fabricada en el establecimiento de la calle Ruzafa-Mosén Femares de Valencia ciudad, durante el siglo XVIII, no es una producción desconocida, pero tampoco se ha podido sistematizar con certeza documental. La herramienta principal de una fábrica de cerámica, el horno, impone un emplazamiento fijo, alrededor del cual se suceden los dueños, los trabajadores, y numerosos factores que no siempre se han considerado. Las piezas que a lo largo del siglo XVIII se han ido fabricando en toda la ciudad de Valencia, no tienen el mismo origen, y más, cuando los oficiales, o los pintores pueden ser agentes móviles de creación. Por ello, denominamos a la fábrica por el nombre de su domicilio, ya que en los documentos estudiados se refieren a ella como «la fábrica», como si al final de siglo no existiera otro lugar que fabricara azulejos en la ciudad de Valencia.

Diversos autores e investigadores, y muy especialmente el profesor I. V. Pérez Guillén, crearon las bases intelectuales de los estudios sobre las fábricas de azulejos de forma razonada, a partir de los cuales hemos podido seguir investigando. Las publicaciones del profesor Pérez Guillén, que finalizaron con el estudio sobre la azulejería del Hospital de pobres sacerdotes de

Valencia ciudad, constituyen un valioso legado sobre el que poder definir los azulejos de autores desconocidos que llenan, todavía hoy, edificios religiosos o civiles, colecciones particulares, o incluso hornacinas de las fachadas de nuestro entorno valenciano.

El punto de partida se organizó en primer lugar con la localización exacta de la obra, la solicitud de toda la documentación posible, y el análisis de todos los datos publicados hasta el momento sobre dicha obra, y su entorno. La visita a las dependencias de la catedral, en particular a la sala capitular evidenciaron la grandeza de la instalación, así como la admiración por los gestores de tamaña empresa y con los medios que poseían en el siglo XVIII. Realmente, desde la distancia del tiempo, podemos afirmar que constituyó una gran hazaña, no siempre reconocida, el colocar unos miles de azulejos valencianos en un lugar tan alejado de Valencia como Las Palmas de Gran Canaria, y en aquella época.

Los primeros datos documentales nos fueron ofrecidos por el trabajo del investigador canario D. Miguel Alzola González, con quien pudimos conversar, y a quien debemos agradecer el interés particular de donar el archivo documental familiar a la institución del Museo canario de Las Palmas de Gran Canaria. Su antepasado, Domingo Denis Greek, guardó las cartas que se intercambiaron Miguel de Lobera, José de Retortillo, Marcos Antonio Disdier, y los responsables del cabildo catedral canario. Un extracto de estos documentos fue publicado por Alzola en un fantástico artículo que sentaba las bases del proceso siguiente. Se hacía necesario conocer a las personalidades de toda una red social que consigue pavimentar la estancia de la catedral. Los personajes proceden de lugares alejados, unos viven en Canarias, otros en Valencia, otros han recorrido diferentes ciudades y otros son personajes secundarios que transversalmente también influyen en el éxito de la empresa. Contrariamente a lo que nos puede parecer, los personajes en cuestión viajaban y se comunicaban asiduamente, a pesar de la precariedad de los medios en comparación con la actualidad tecnológica.

Miguel de Lobera nace en un pueblo de Huesca, Bailo, de donde parte para acompañar a su tío Juan Francisco Guillén, primero en Zaragoza, y posteriormente como obispo de Canarias. Estos dos personajes recorren todas las islas, conocen la vida, y la sociedad de un lugar alejado del centro peninsular y que pocos tuvieron la oportunidad de explorar en aquel tiempo. El cabildo canario conoce y admira al obispo Guillén por su actuación en los momentos de hambruna y enfermedad que sufren las islas, por lo que las relaciones de amistad perduraron a lo largo del tiempo entre el obispo, Miguel de Lobera, y los canarios. Además, la actuación a favor de la corona defendiendo las islas frente al ejército inglés, proporciona a Juan Francisco Guillén y a su sobrino una posición muy favorable en los asuntos que posteriormente deberían tratar en sus respectivos destinos.

Marcos Antonio Disdier, nacido en san Felipe, Xàtiva, conoce a Miguel de Lobera cuando este es destinado allí como canónigo de la colegiata de santa María. En ese momento, el año de 1756, Disdier es un comerciante con más o menos éxito, aunque bien situado en la sociedad de san Felipe, Xàtiva, y Lobera es un personaje culto, trabajador, y que siempre sentirá nostalgia de la pasada vida en las islas. Los datos sobre estas dos personalidades nos han sido proporcionados por numerosos archivos tan alejados como es el archivo de la diócesis de Jaca, el archivo del Museo Canario, el archivo de Aziálcazar de Las Palmas de Gran Canaria, el archivo de la colegiata de santa María de Xàtiva, entre otras fuentes documentales ya citadas. A partir de este curioso turismo documental íbamos conociendo detalles de la vida de Lobera y la de Disdier, a la vez que nuevas preguntas se imponían en el estudio.

Estos dos personajes con orígenes diferentes se unen en el negocio del encargo para la catedral canaria. Disdier pertenece a una familia de comerciantes originaria de Briançon, sur de Francia, y establecida en san Felipe desde 1690 aproximadamente. Además de las relaciones familiares en la ciudad donde reside, tiene relaciones sociales, comerciales y familiares en Valencia ciudad, de manera que, en un momento determinado de caos y ruina de los negocios de Disdier, salen dichos familiares en su apoyo. Es muy importante conocer los árboles

genealógicos que hemos confeccionado para poder entender las condiciones en que Disdier accede a dirigir una fábrica de azulejos, materia que, conociendo su vida personal, en absoluto domina. Para obtener todos estos datos ha sido imprescindible el rastreo de los protocolos notariales del archivo del Real Seminario del Corpus Christi de Valencia, seleccionando todos los comprendidos entre 1700 y 1799, trabajo que ha finalizado con éxito, aunque ha sido laborioso. La sociedad que rodea a Disdier está formada por personajes como Beatriz Viñuales, los distintos Alejandro Faure, padre, hijo, primo, y yerno, y toda la familia Casanova, unida por matrimonio, a su vez, con los Faure de Valencia. De esta forma, el estudio de Marcos A. Disdier, nos ha llevado a investigar todo un complicado mundo social, sin cuyo conocimiento, y, sobre todo, sin el establecimiento de una cronología documentada de acontecimientos vitales, es imposible de sistematizar.

Miguel de Lobera pertenece a una familia, un linaje importante en su tierra de origen, Lobera, cuyos orígenes constan desde el año 1600 en un manuscrito conservado por los descendientes actuales. Es un linaje con escudo heráldico al que pertenecen destacados e ilustres individuos, continuado por el obispo Guillén, y que las circunstancias de la vida hacen que se desdibuje. De hecho, Lobera se postula a menudo como aragonés, y muestra la nostalgia que le produce hablar de las islas Canarias. Todo el mundo que rodea a Lobera, sobre todo durante su vida en Xàtiva, depende de las diferentes empresas que le son encomendadas por razón de los importantes cargos que ostenta. Para conocer al canónigo, hemos recurrido visitar la casa familiar de Bailo, que todavía conserva un manuscrito familiar importante, al archivo de la colegiata de santa María de Xàtiva, aunque hemos consultado también numerosas cartas manuscritas que se conservan en el archivo del Museo Canario de Las Palmas, en el archivo de la sociedad económica de amigos del País de Tenerife, y en el archivo de la catedral de Las Palmas, donde se conservan numerosos recibos de su actividad comercial con el cabildo catedral, documentos agrupados bajo la denominación “carpeta del diputado Madan”.

Cuando, el año 1781, en la reunión del cabildo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, se plantea el ornato final de la nueva sala capitular que se está construyendo, otro nuevo círculo social se añade a los dos anteriores. Lobera mantiene el contacto con el clero canario como agente comercial que facilita numerosos productos que no pueden obtener en las islas, como tejidos de seda o incluso gestiona el envío de un médico desde san Felipe hasta Las Palmas. A pesar de conocer estas fechas y los detalles sobre comienzo del encargo, no nos consta de quién fue la idea de pavimentar con azulejos la sala capitular. Pudo ser más bien una cuestión de esnobismo que un deseo real de pavimentar la sala con un material de calidad, y que Lobera lo recomendará como obra de la mayor distinción, no lo podemos deducir sin más datos.

Es a partir de este momento, en el que se ponen en contacto el cabildo de la catedral de Canarias, Miguel de Lobera y Marcos Antonio Disdier, a través de un encargo de azulejos que parece difícil de finalizar con éxito. Disdier en el momento que recibe el encargo, tiene ante sí un doble reto vital, superar su propia ruina económica, a la vez que dirigir la empresa de azulejos de la calle Ruzafa-Mosén Femares y conseguir su rentabilidad.

La historia del establecimiento de la empresa cerámica es necesario conocerla desde al menos el principio del siglo XVIII. El emplazamiento del horno de la calle Ruzafa-Mosén Femades viene siendo el mismo desde quizás el siglo XII en que los estudios arqueológicos lo datan. La hija del alfarero Jacinto Casavall, Josefa M.^a Casavall y su marido Vicente Pedrón, reformaron, en 1702-1705, las instalaciones de la fábrica cerámica familiar, que posteriormente van a heredar sus sobrinos. Estos, arrendarán el establecimiento a Alejandro Faure, que al casarse en segundas nupcias con Beatriz Viñuales, se instalan a vivir en lo que debió ser una buena finca, amplia y con abundante agua. A pesar de lo complicado de conocer estas relaciones familiares y sociales, insistimos en que es imposible entender el devenir de la empresa cerámica sin conocer toda la trama social, que transcurre a lo largo del siglo XVIII.

Marcos Antonio Disdier es viudo en 1777, tiene tres hijos y una hija, y sus malos negocios lo han llevado a pedir numerosos créditos a todos sus allegados y conocidos. La situación es tan caótica que, como se muestra en la transcripción de los documentos originales, los mismos adeudados llegan a un acuerdo rebajando la cantidad debida por Disdier, quien, además, se compromete al pago mediante unos plazos estipulados. La garantía que ofrece Disdier es el contrato que tiene firmado con Alejandro Faure Viñuales para rentabilizar la fábrica de cerámica heredada por éste. No es fácil llegar a esta conclusión sin conocer los protocolos notariales en los que se describe la falta de experiencia de Alejandro Faure Viñuales, a causa de su minoría de edad, para hacerse cargo de la empresa, oportunidad que aprovecha Disdier para casar a su hija con este, y hacerse cargo de la administración de la fábrica de azulejos, ocupación que conoce bien.

Esta es la situación en el momento que recibe el encargo para realizar el pavimento de la nueva sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, quizás el primer gran encargo que dirigiera Disdier ya como administrador de la empresa. Lobera confía en el trabajo que pueda realizar Disdier al mando de una empresa ya organizada y con trabajadores experimentados. El cabildo canario recibe muestras y dibujos y, a través de Retortillo, envía su dinero para hacer frente al pago de los azulejos.

En el contexto de toda esta trama, Lobera exige el máximo a un Disdier que ya no vive en san Felipe, aunque sus relaciones amistosas le facilitan la venta de azulejos en su ciudad de origen. De esta manera, cuando el pavimento encargado ya está listo, viajan a Xàtiva el director de la empresa con un oficial para mostrar al cliente, el canónigo Miguel de Lobera y a sus compañeros de la colegiata y demás personas de la buena sociedad de la ciudad, el resultado del trabajo cerámico.

En principio todo está correcto, excepto la dirección en que se coloca el dibujo principal, que según la fábrica de azulejos debe colocarse mirando hacia la puerta de entrada de la estancia

y, según Miguel de Lobera, es erróneo, ya que el motivo principal son las armas de la iglesia canaria y deben situarse mirando al presidente de la sala. Este conflicto debió generar un buen disgusto a Disdier, quien es obligado a realizar un nuevo pavimento con el diseño principal con la dirección indicada por Lobera.

Las cartas que describen esta situación son un testimonio único en el contexto de la azulejería valenciana del siglo XVIII. El problema de diseño se soluciona generando otra obra, otro florón en el centro de la estancia, que a su vez genera una nueva cuadrícula o plano de la obra, y gastos extras que parecen no importar en la cuenta final.

El estudio de este encargo ha supuesto, además de conocer el entramado económico y social que gira en torno a una empresa valenciana del siglo XVIII, conseguir el referente claro para analizar el trabajo de los ceramistas. El recibo de los gastos que presenta Disdier, puntualiza las distintas tareas que se realizan en la fábrica. No describe el trabajo real que se ejecuta, lo cual tendría gran interés, como podría ser el tipo de horno que utilizan, los materiales empleados, o cómo diseñan los dibujos que luego trasladan al azulejo. Al contrario, la descripción de todas las tareas cerámicas queda englobada en el precio de los azulejos, sean los de número, cortapisa, o los de serie. Las ocupaciones que describe Disdier en sus gastos son claramente las que él trata directamente, y conoce bien. Da la impresión de que no conoce el trabajo interno de la fábrica. El mismo criterio lo muestra los términos empleados y que adjuntamos en el vocabulario técnico. No se utilizan las palabras primarias que describirían la actividad, los términos son los que se manejan, por decirlo de alguna manera, desde la oficina, desde el punto de vista de alguien que no usa el material, ni tiene interés en ello. La fábrica de la calle Ruzafa-Mosén Femares tiene una rutina de fabricación establecida y organizada por el personal trabajador, al menos desde mitad del siglo XVII, de lo cual es difícil obtener testimonio escrito. La dirección de la empresa sí genera documentación, mediante la cual hemos extraído datos importantes. Sin embargo, es patente la ignorancia del director del proceso de fabricación, así como los términos usados.

Desgraciadamente no contamos con una descripción similar de otra fábrica valenciana con la que pudiéramos cotejar estas conclusiones, aunque estos datos sirven, sin duda, para conocer aspectos de la azulejería que hasta el momento nos eran desconocidos. Sin embargo, conocemos datos de los dueños de la empresa desde principio del siglo XVIII que facilitan conocer la evolución del trabajo alrededor del horno de la calle Ruzafa-Mossén Femares. Para sistematizar todas estas referencias se han realizado diferentes esquemas temporales, cronogramas, junto a los árboles genealógicos de las distintas familias dedicadas a la cerámica en la ciudad de Valencia.

La fábrica de la calle Ruzafa-Mosén Femares tiene una rutina de fabricación establecida y organizada por el personal trabajador, al menos desde mitad del siglo XVII, de lo cual es difícil obtener testimonio escrito. La dirección de la empresa sí genera documentación, mediante la cual hemos extraído datos importantes. Sin embargo, es patente la ignorancia del director del proceso de fabricación, así como los términos usados.

Si bien los documentos consultados ofrecen una buena información sobre el entorno del encargo, no ocurre lo mismo con el encargo propiamente dicho. Las características de los azulejos fabricados se han establecido a partir de nuestra observación subjetiva. Ha sido imposible encontrar el inventario que Disdier exige a Faure antes de hacerse cargo de la empresa. Dicho listado contendrá descripciones coetáneas, a modo de catálogo, así como detalles sobre valoración de materiales o existencias. De esta manera, hemos de conformarnos con la observación de los azulejos que forman la obra, para, a partir de los cuales, identificar el resto de la producción de la fábrica dirigida por Disdier. Los colores son fundamentales, así como la técnica de matizar, pincelar y perfilar, que sobre todo se ha podido estudiar en los azulejos que forman la muestra al poder compararlos entre ellos.

Los dibujos tienen otro tratamiento. Las flores que utilizan para los dos floreros son dibujos que no se utilizarán en obras posteriores, al menos de entre las que podemos conocer. Es

un repertorio floral extenso, influido por los dibujos fantásticos de Pillement, hojas procedentes de la tradición otomana, a la vez que interpreta motivos reales difíciles de cotejar. Quizás se trate de un alarde publicitario, una muestra de las grandes posibilidades de creación de la empresa. Esta característica del diseño empleado muestra la habilidad y maestría de los pintores de la fábrica de azulejos, a la vez que testimonia el uso de repertorios cultos como fuente gráfica entre los dibujantes de azulejos. Por otra parte, si es importante destacar esta aportación, no lo es menos la insistencia de Lobera en el jarrón como armas y divisa de la iglesia canaria. Es la única explicación que nos ofrecen cuando pretendemos entender el supuesto simbolismo de un pavimento colocado en el corazón capitular de la catedral, quedando así definido.

La azulejería valenciana del siglo XVIII es reconocida por parte de anticuarios, coleccionistas, aficionados, ceramistas, aunque a la vez es una gran desconocida. Los datos que se manejan, a menudo, contienen frases erróneas, ideas cristalizadas en la sociedad, imposibles de borrar. La investigación y la transcripción de documentos originales va construyendo poco a poco la historia de esta disciplina que retrata como ninguna el momento en el que fue fabricada. En este sentido, este trabajo nos ha proporcionado el descubrimiento de dos obras fundamentales, y quizás primerizas, del gran Marcos A. Disdier, y todo su equipo social. La divulgación de estos datos y su análisis, sin duda, modifican algunos parámetros como la cronología de las obras, a la vez que completan las piezas del gran rompecabezas que constituye la historia cerámica del siglo XVIII valenciano.

En este caso hemos analizado un pavimento, un conjunto de azulejos pensado para una obra determinada con unas medidas dadas, y con un diseño específico solicitado por el cliente. Los pavimentos de este tipo que han perdurado hasta nuestros días, y que todavía restan *in situ*, tienen en este estudio un nuevo punto de análisis a partir de los datos ofrecidos de su autor y fábrica. En esta obra se combinan los azulejos de serie con los de número, e incluso se transforman, según las necesidades, los de serie en azulejos de número, mostrando así una capacidad de adaptación extraordinaria.

La fecha de fabricación documentada de estas dos obras es de gran importancia para poder determinar otras obras estilísticamente similares, que no han sido documentadas. Por otra parte, hemos podido documentar la autoría del pavimento desde la perspectiva de equipo. La búsqueda de un autor individual, desde el criterio actual, referido a este tipo de obras azulejeras es errónea. El proceso de creación cerámico necesita el trabajo simultáneo de varios factores inamovibles, y el éxito final depende de que cada una de estas fases haya sido realizada correctamente, lo que en definitiva supone que nadie puede hacer individualmente una pieza de azulejería en el contexto de la fabricación del siglo XVIII de Valencia. Es por ello, que, para determinar la autoría de los pavimentos de Canarias, tenemos en cuenta todos los trabajadores que documentalmente estarían en ese momento trabajando en la fábrica, así como resaltamos la importancia de la dirección de la empresa, o las características de la solicitud del cliente. Quizás algún día encontremos los libros de cuentas que rigurosamente llevaban en la fábrica de Ruzafa-Mosén Femades. Este dato, desconocido hasta ahora, evidencia la seriedad con la que organiza el trabajo Marcos A. Disdier, dejando atrás la consideración tradicional de estas factorías como pequeños talleres artesanos o familiares.

La técnica mediante la que se fabrica el pavimento entre 1781 y 1785, es similar a la actual. Realmente el proceso es bien conocido, sin embargo, nos queda por investigar la documentación que pudiera esclarecer el tipo de materiales utilizados, la procedencia de estos, la forma en que se encajaban en el horno, cantidades exactas de energía necesaria, etc., numerosos detalles difíciles de conocer, únicamente con el análisis de la obra acabada.

Es loable el estado de conservación en el que se encuentra este conjunto de azulejería, tanto el pavimento colocado en la sala, como el pavimento que se hizo en primer lugar y no se llegó a colocar. Teniendo en cuenta que ha estado en uso desde su colocación, la obra se conserva completa, con el brillo de su esmalte original y con la posibilidad de apreciar los colores perfectamente. Además, la sala posee una luminosidad natural estimable para poder apreciar en su totalidad el pavimento, lo cual facilitan desde la institución habiendo colocado un

paso de alfombras en el recorrido. Hasta el momento, ninguna pieza de este pavimento ha sido sometida a restauración, por lo que la obra que admiramos no deja duda alguna de su estado original.

Finalmente, a partir de todas estas consideraciones, este trabajo aporta el conocimiento de todos los factores que surgen alrededor de un encargo de azulejos a finales del siglo XVIII, que incluso, en la actualidad, sería complicado finalizarlo con éxito. Todos los personajes que intervienen de una u otra manera, forman una trama, casi teatral, que confirma la necesidad del trabajo en equipo, y la distorsión de otro tipo de apreciaciones artísticas.

A pesar de todo el trabajo aportado, somos conscientes de la cantidad de dudas que quedan sin respuesta y la necesidad de seguir investigando. Sin embargo, consideramos que, a partir de este estudio, es posible conocer mejor el trabajo de la fábrica de la calle Ruzafa-Mosén Femades de València, y, por extensión, valorar en su justa medida un arte singular y característico de la cultura valenciana, que dejó su huella en tierras lejanas, de la mano de emprendedores como el canónigo Miguel de Lobera y el director Marcos A. Disdier.

7. APÉNDICE DOCUMENTAL

Los criterios de transcripción que hemos seguido respetan la denominación original de los términos técnicos por el interés que ofrecen al ser variaciones entre el castellano y el valenciano, no se señalan con (*sic*) al considerar que son comprensibles. Se han utilizado los puntos suspensivos para no transcribir aquella parte de los textos sin interés o que no ha sido posible leer. Hemos normalizado el uso de mayúsculas y minúsculas, la puntuación, acentos y separación o aglutinamiento de palabras, a la vez que hemos desarrollado las abreviaturas, dejando únicamente aquellas que se siguen usando.

Como referencia del valor económico de los asientos en los recibos transcritos, utilizamos 1 libra (l) = 20 sueldos (s); 1 sueldo = 12 dineros (d), moneda valenciana en el siglo XVIII.

LISTA ORDENADA DE DOCUMENTOS

1.-1760, abril 26. Valencia. Escritura de acuerdo de venta de tierras y casa entre las religiosas del convento de la Invocación de la Virgen Madre de Dolores al pie de la Cruz de la Sagrada religión de Servitas de Valencia y Marcos Antonio Disdier.

2.-1770, abril 28. San Felipe. Cabildo ordinario de la ciudad de San Felipe, celebrado en sus casas capitulares. Se acordó que la inspección del Repeso emita opinión sobre la petición de Marcos Antonio Disdier para colocar unas rejas en la fachada de su nuevo domicilio.

3.-1770, mayo 26. San Felipe. Cabildo ordinario de la ciudad de San Felipe, celebrado en sus casas capitulares. Se acordó que por el Sr. Don Francisco Agulló se le responda al canónigo Don Miguel de Lobera dándole la enhorabuena.

4.-1774, diciembre 17. Valencia. Escritura de convenio, espera y quita de Don Diego Valence y

otros (Deudas de Marcos Antonio Disdier).

5.-1777, abril 10, Valencia. Carta de pago y gasto: Don Alejandro Faure a favor de Don Marcos Antonio Disdier, comerciante.

6.-1777, abril 11, Valencia. Escritura de poder: Don Alejandro Faure a favor de Don Pedro Tomás Bolaño.

7.-1777, mayo 16, Valencia. Carta de Pago de Don Alejandro Faure a favor de Don Alejandro Faure.

8.-1778, julio 2, Valencia. Escritura de contrata: Don Alejandro Faure con Don Marcos Antonio Disdier.

9.-1778, julio 11, Valencia. Escritura de obligación y cesión de Don Marcos Antonio Disdier.

10.-1778, octubre 20, Valencia. Escritura de poderes de Don Marcos Antonio Disdier.

11.-1779, julio 26. Cádiz. Carta de Joseph de Retortillo, a Nicolás de Viera y Clavijo, secretario del cabildo canario.

12.- 1780, diciembre 15. Cádiz. Carta de Joseph de Retortillo, a Nicolás de Viera y Clavijo, secretario del cabildo canario.

12 bis.- 1780, diciembre 27. Cádiz. Carta de Joseph de Retortillo, a Nicolás de Viera y Clavijo, secretario del cabildo canario. Duplicado.

13.- 1784, diciembre 22. San Felipe. Carta de Miguel de Lobera, a Joseph de Retortillo, comerciante.

14.- 1785, marzo 10. San Felipe. Carta de Miguel de Lobera, canónigo de la Colegiata de Xàtiva, a Miguel de Toledo, canónigo y secretario del cabildo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.¹

15.- 1785, marzo, 20. San Felipe. Carta de Miguel de Lobera, a Joseph de Retortillo, comerciante.

16.- 1785, abril, 1. Cádiz. Carta de Joseph de Retortillo, comerciante y conde de Torres, a Miguel Mariano de Toledo.

17.- 1785, abril, 7. Valencia. Recibo de Marcos Antonio Disdier, director de la fábrica de azulejos.

18.- 1785, abril, 15. San Felipe. Carta de Miguel de Lobera, canónigo de la Colegiata de Xàtiva, a Miguel de Toledo, canónigo y secretario del cabildo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.²

19.- 1785, abril, 29. Valencia. Carta de Marcos Antonio Disdier, director de la fábrica de azulejos de Valencia, a Miguel de Lobera, canónigo de la colegiata de Xàtiva.³

*EXPLICACIÓN de la fábrica, sin firmar, y sin fecha, al receptor del encargo de azulejos en Las Palmas de Gran Canaria.*⁴

*EXPLICACIÓN. Es el mismo texto que la explicación anterior excepto en las dos líneas finales.*⁵

1 Signatura del Museo Canario de las Palmas de Gran Canaria: Carta 01-01, DSCN 5561, Carta 01-01v, Carta 01-02, Carta 01-01v. Cada signatura pertenece a la cuartilla que compone el documento. La transcripción ordena y reúne las páginas que se guardaron en su momento como pertenecientes a diferentes documentos.

2 Signatura del Museo Canario: Carta 01-02v, carta 01-03, carta 01-03v.

3 Signatura del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria: DSCN 5547, DSCN 5548.

4 Signatura del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria: Explicación 1-1, explicación 1-1v.

5 Signatura del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria: Explicación 2-1.

20.- 1785, mayo, 11. Cádiz. Recibo del transporte de Thomas Martiletti, maestro de la Nao Fiel Siervo, al Cabildo Canario.

21.- 1785, mayo, 12. Cádiz. Carta de Joseph de Retortillo, comerciante, a Miguel Mariano de Toledo.

22.- 1785, mayo, 20. Cádiz. Carta de Joseph de Retortillo, comerciante, a Miguel Mariano de Toledo.

23.- 1785, mayo, 20. Cádiz. Recibo expedido por Joseph Retortillo al Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Canarias.

24.- 1786, noviembre, 22. Cádiz. Recibo expedido por Gabriel Serra, maestro de la nao Sacra Familia, al Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Canarias.

1760, abril 26. Valencia

Escritura de acuerdo de venta de tierras y casa entre las religiosas del convento de la Invocación de la Virgen Madre de Dolores al Pie de la Cruz, de la Sagrada religión de Servitas de Valencia y Marcos Antonio Disdier.

1 h. in 4.o

Valencia. Protocolos notariales del archivo Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia. Notario Felipe Mateu (1719-1773), 1760, pág. 297.

Sébase por esta escritura: que las reverendas madres Sor Isabel María Moliner, Priora actual del Convento bajo la invocación de la Virgen Madre de Dolores al Pie de la Cruz de la sagrada religión de Servitas de esta ciudad de Valencia, Cristina Aiguader, subpriora (...), todas religiosas (...) los negocios (...)

Y de la otra Don Marcos Antonio Disdier, mercader, mayor de veinte y cinco años, vecino de la ciudad de San Felipe antes Xàtiva, hallado de presente en esta de Valencia (...) como en el de marido de Madalena Isnel según consta (...). Dijeron que, por cuanto con escritura ante él escribano en 30 de marzo del año 1751, maestro cerero vecino de la referida ciudad de San Felipe vendió en favor de dicho convento veinte hanegadas (...) de tierra divididas en siete pedazos (...) con diferentes árboles frutales, moreras, y olivos sitas en (...) la Llosa (...) por precio líquido de 582 libras moneda real que recibió el referido Francisco Cuadrado (...) en 4 de Julio de 1757 (...) dicho Disdier y consorte para hacer el pago ofrece transportar y vender a dicho convento una casa que posee en la citada ciudad de San Felipe calle de las Botigas de abajo franca de todo censo, cargo y obligación con la cuarta parte de una pluma de agua de la fuente santa, que linda por tramontana con casa de la herencia de Jh. Gallego dicha calle en medio, por poniente con casa de los herederos de D. Patricio Laci callejuela del peso en medio por medio día con patio y cocina de la casa grande del mismo Disdier y por levante con la misma casa

grande. Por precio de dichas 582 l (...) Dichas reverendas madres (...) que ceden y traspasan en favor de dicho D. Marcos A. Disdier, consorte y los suyos todos los derechos y acciones que adquirió en virtud de la citada escritura de venta que le otorgó el referido Francisco Cuadrado de las veinte hanegadas (...) contra quien podrá pedir Disdier y los suyos la recuperación de la tierra que le hubiese sido vendida pues entre particular queda subrogado dicho Disdier en los derechos y acciones del convento, y puesto en su lugar. Bien que no (...) con la cuarta parte de una pluma de agua de la fuente Santa. Cuya venta hace con todas sus entradas y salidas usos servidumbres, derechos y propiedades y con todo lo demás que le toca y pertenece de derecho. Por precio de dichas quinientas ochenta y dos libras que confiesa haber recibido en el modo y forma que va explicado (...)

-2-

1770, abril 28. San Felipe

Cabildo ordinario de la ciudad de San Felipe, celebrado en sus casas capitulares. Se acordó que la inspección del Repeso emita opinión sobre la petición de Marcos Antonio Disdier para colocar unas rejas en la fachada de su nuevo domicilio.

1 h. in 4.o

Xàtiva, Arxiu Municipal de Xàtiva. *Llibre d'Actes Capitolars*, 1770, A. M. X. LB-56, pág. 54.

Habiéndose presentado un memorial por Marcos Antonio Disdier, comerciante y vecino de esta ciudad, en que representa que ha alquilado a (...) Texedor la casa del vínculo de Don Luis Cerdá, a la que desea trasladar su comercio, y para el seguro correspondiente, y que pueda con facilidad advertir los que entran y salen de la casa, con el motivo del comercio y otras urgentes e inopinadas causas, necesita poner en las ventanas de los entresuelos y cuartos bajos algunas rejas, con un poco salida para poder conseguir dichos fines: por lo que concluye suplicando visura esta ciudad concederle el correspondiente permiso: Acordó el Ayuntamiento

que el Oficio del Repeso informe lo que entienda y se le ofrezca.

-3-

1770, mayo 26. San Felipe

Cabildo ordinario de la ciudad de San Felipe, celebrado en sus casas capitulares. Se acordó que por el Sr. Don Francisco Agulló se le responda al Canónigo Don Miguel de Lobera dándole la enhorabuena.

1 h. in 4.o

Xàtiva, Arxiu Municipal de Xàtiva. *Llibre d'Actes Capitolars*, 1770, A.M.X. LB-56, pp. 65B-66.

Habiendo hecho presente Sr. Dn. Francisco Agulló Comisario de Fiestas, que el Canónigo Dn Miguel de Lobera había estado en su casa y le había participado que por el Ilmo. Señor Obispo Lasala,⁶ gobernador de la mitra de este arzobispado, se le había nombrado por oficial y vicario foráneo en esta ciudad y partido, y que estimaría lo manifestase a este ayuntamiento, a quien ofrecía sus facultades para servirles, en cuanto de su parte pudiese en dicho empleo: En cuya inteligencia se acordó que dicho Sr. Don Francisco Agulló vea a dicho canónigo y le responda de parte de esta ciudad dándole la enhorabuena y apreciando su atención.

6 Rafael Lasala y Locela, Obispo auxiliar de Valencia (Vinaroz, 7 agosto 1716-Solsona, 17 junio 1792).

1774, diciembre 17. Valencia

Escritura de convenio, espera y quita de Don Diego Valence y otros (Deudas de Marcos Antonio Disdier).

1h. in 4.o

Valencia, Archivo del Real Seminario de Corpus Christi. Protocolos notariales, notario Vicente Valor (1723-1781), 1774-1775, pp. 328-335.

Sébase por esta pública escritura como nosotros, Don Diego Valence, en representación de Don Enrique Scherer de Lyon, según poderes para el efecto infraescrito, autorizados por ante Boulecoups, et Pourre, escribanos de dicha ciudad de Lyon, en el día once del mes de agosto próximo pasado de este presente año == El referido Don Diego Valence, en representación de Jourdain Hermanos de Amiens, según poderes autorizados por ante Le sellier Bermaulí en el día diez y siete de agosto de este mismo año == el expresado Don Diego Valence, en representación de Develuy mayor y Debonne, según poderes autorizados por Le Sellier, y Turbert escribanos en dicho día diez y siete de agosto de este mismo año == El mencionado Dn Diego Valence, en representación de Alexandro Canet de Amiens, según carta misiva su fecha en veinte y dos de dicho agosto de este mismo año == el expresado Dn Diego Valence, en representación de los Señores Gasselin padre e hijo de Lille, según poderes autorizados por Delete, y Le Roy escribanos de dicha ciudad de Lille en diez y seis de agosto de este dicho año == el susodicho Don Diego Valence, en representación de Francisco Peyre de Nimes, según poder autorizado según escribano en veinte y nueve de septiembre próximo pasado de este mismo año == El referido Dn Diego Valence, en representación de los señores Kuf y Meyer de Londres, según carta misiva su fecha en veinte y tres de agosto de este mismo año == El mencionado Don Diego Valence en representación de Don Jayme Fourrat, de la ciudad de Càdiz según poder autorizado por Juan Carrega, escribano de dicha ciudad en el diecinueve de agosto de este

mismo año == el expresado Don Diego Valence, en representación de los señores Viñas Hermanos, según carta misiva, su fecha en veinte y uno de agosto de este mismo año == El dicho Don diego Valence en representación de Don Juan Chevalier, de la ciudad de Alicante, según carta misiva, su fecha en veinte siete de agosto de este mismo año == Los señores Don Beltran Juan Beyret hermanos, en representación de Roberto Marveis y Alrich de Norvicto, según carta misiva, su fecha en doce de octubre próximo pasado de este mismo año == Dn Juan Bautista Causa por mí == Don Antonio Pasqual de Arias por mí == Don Alexandro Faure y Prat hijo, por mí == Los señores Courreges, y Faure por sí == Dn Antonio Galabert por mí == Duprey hijo en representación de Duprey y compañía de Grenoble, según poder autorizado por Rey y Girant escrivanos de Grenoble, en trece de agosto de este mismo año == y Don Pedro Verges Beigbeder, y compañía en representación de Don Juan Carou y compañía de la ciudad de Alicante según carta misiva, su fecha en nueve de agosto de este mismo año: todos comerciantes, residentes, y establecidos en esta ciudad de Valencia: Por quanto Marcos Antonio Disdier, comerciante, vecino de la ciudad de San Felipe, quien es presente, y más abajo aceptante nos es deudor en dichas respectivas representaciones de varias cantidades, esto es: A mí dicho Don Diego Valence, en la de Don Enrique Scherer, de doscientas sesenta y seis libras dos sueldos y ocho dineros == En la de Jourdain hermanos de mil quinientas cuarenta y dos libras, cinco sueldos, y siete dineros == En la de Develuy mayor y Debonne de mil doscientas cuarenta y siete libras y dieciséis sueldos == En la de Alexandro Canet, de ciento cuarenta libras cinco sueldos y cuatro dineros == En la de Gasselin padre e hijo de nuevecientas veinte libras cinco sueldos y cuatro dineros == en la de Francisco Peyre, de nuevecientas treinta y ocho libras y ocho sueldos == en la de Kutry Meyer de trescientas nueve libras diez y nueve sueldos y siete dineros == en la de Jaime Fourrat de novecientos ochenta y cinco libras diez sueldos y nueve dineros == en la de los señores Viñas hermanos de cuarenta y cinco libras once sueldos y tres dineros == En la de Don Juan Chevalier de treinta y cuatro libras siete sueldos y ocho dineros == A nosotros, Don Beltran, Juan Beyret de mil cuatrocientas sesenta y nueve libras diez y nueve sueldos y dos dineros == A mí D. Juan Bautista Causa de doscientas veinte nueve libras== A mí dicho Don Antonio Pasqual de Arias de setecientas sesenta y tres libras un sueldo y tres

dineros == A mí dicho don Alejandro Faure y Prat hijo, de dos mil novecientas veintitrés libras diez y seis sueldos y cinco dineros == A nosotros, dichos Courreges y Faure de treinta y siete libras ocho sueldos y cuatro dineros == A mí dicho Don Antonio Galabert de seiscientas veinte y cinco libras nueve sueldos y cinco dineros == A mí dicho Dupuy hijo, en dicha representación de Dupuy y compañía de trescienta treinta libras diez y ocho sueldos y ocho dineros == Y a mí dicho Don Pedro Verges Beigbeder y Compañía en la de Don Juan Casou y compañía de trescientos setenta y nueve libras un sueldo y ocho dineros. Cuyas partidas unidas en una suma componen (salvo error) la de trece mil ciento ochenta y nueve libras siete sueldos y un dinero. Y habiendo examinado el estado de los caudales, y haberes del citado Marcos Antonio Disdier por el inventario y balance que el mismo nos ha presentado formados y firmados por los síndicos Don Claudio Fourrat y Don Claudio Olanier para formar el seguro concepto de su mala situación hemos encontrado y conocido claramente que los atrasos que padece dicho Marcos Antonio Disdier no han dimanado de fraudes, dolo, ocultación, alzamiento ni otra culpable operación que haya practicado, si antes, por contratiempos, adversa fortuna, y otros acaso no imputables. Deseando pues, en esta consideración, dar algún alivio a sus trabajos, hemos resuelto y venido a bien usando de nuestras respectivas facultades rebajarle cincuenta por ciento del total que importan dichas respectivas deudas debiéndonos satisfacer y pagar dicho Marcos Antonio Disdier las restantes cincuenta correspondientes a cada ciento en ocho pagas iguales al respeto de seis libras cuatro sueldos y seis dineros por ciento cada una empezando la primera en el día treinta del mes de diciembre del año primero viniente, mil setecientos setenta y cinco, la segunda en el día treinta del mes de junio del mil setecientos setenta y seis, la tercera en el día treinta de diciembre del mismo año, la cuarta en el día treinta de junio de mil setecientos setenta y siete, la quinta en el día treinta de diciembre del mismo año, la sexta en el día treinta de junio de mil setecientos setenta y ocho, la séptima en el día treinta de diciembre del mismo año, y la octava y última, en el día treinta del mes de junio de mil setecientos setenta y nueve, que son los mismos plazos concedidos por los demás acreedores del referido Marcos Antonio Disdier contenidos en la escritura de concordia espera y quita autorizada por Joseph Olanier, escribano de la ciudad de San Felipe a los once días de los corrientes la que en dichas respectiva

representaciones aprobamos, rectificamos, y confirmamos desde su primer línea hasta la última inclusive. Y para la más fácil inteligencia se explicará con la mayor individualidad así lo que remite cada uno de nosotros dichos acreedores, en particular como lo que a cada uno de nosotros le queda que percibir en fuerza del presente convenio a proporción de su respectivo haber y lo que corresponde a cada una de dichas ocho pagas, con la individualidad, y modo que sigue == Primeramente, es el total de mi dicho Don Diego Valence, en representación del dicho Don Enrique Scherer el de doscientas sesenta y seis libras, dos sueldos y ocho dineros y de estas rebajadas ciento treinta y tres libras, un sueldo y cuatro dineros correspondientes al cincuenta por ciento, restan liquidas ciento treinta y tres libras un sueldo y cuatro dineros de las que pertenece a cada paga diez y seis libras doce sueldos y ocho dineros == Es el total de mí el referido Don Diego Valence, en representación del dicho Jourdain Hermanos el de mil quinientas cuarenta y dos libras siete sueldos y cinco dineros, y de estas rebajadas setecientas setenta y una libras tres sueldos y ocho dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas setecientas setenta y una libras, tres sueldos y ocho dineros de las que pertenece a cada paga noventa y seis libras y ocho sueldos == Es el total de mí, el expresado Don Diego Valence, en representación de los mencionados Develuy mayor, y Debonne el de mil doscientas y cuarenta y siete libras y diez y seis sueldos y de estas rebajadas seiscientas veinte y tres libras y diez y ocho sueldos correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas seiscientas veinte y tres libras y diez y ocho sueldos, de las que pertenece a cada paga setenta y siete libras diez y nueve sueldos y nueve dineros == Es el total de mí el susodicho Don Diego Valence, en representación del dicho Alejandro Canet el de ciento cuarenta libras cinco sueldos y cuatro dineros, y de estas rebajadas setenta libras dos sueldos y ocho dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas setenta libras dos sueldos y ocho dineros de las que pertenece a cada paga ocho libras quince sueldos y cuatro dineros == Es el total de mi dicho Diego Valence, en representación de los referidos señores Gosselin padre e hijo el de novecientas veinte libras cinco sueldos y cuatro dineros, y, de estas, rebajadas cuatrocientas sesenta libras, dos sueldos y ocho dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas cuatrocientas sesenta libras dos sueldos y ocho dineros de las que pertenece a cada paga cincuenta y siete libras diez sueldos y cuatro

dineros == Es el total de mí el mencionado Don Diego Valence en representación del referido Francisco Peyre de novecientas treinta y ocho libras y ocho sueldos y de estas rebajadas cuatrocientas sesenta y nueve libras y cuatro sueldos correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas cuatrocientas sesenta y nueve libras y cuatro sueldos de las que pertenece a cada paga cincuenta y ocho libras y trece sueldos == Es el total de mi dicho Don Diego Valence, en representación de dichos señores Kraft y Meyer el de trescientas nueve libras diez y nueve sueldos y siete dineros y, de estas, rebajadas ciento cincuenta y cuatro libras diez y nueve sueldos y nueve dineros, correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas ciento cincuenta y cuatro libras diez y nueve sueldos y nueve dineros de las que pertenece a cada paga diez y nueve libras siete sueldos y seis dineros == Es el total de mi dicho Don Diego Valence, en representación del referido Don Jaime Fourrat el de novecientas ochenta y cinco libras diez sueldos y nueve dineros y de estas rebajada a cuatrocientas noventa y dos libras quince sueldos y cinco dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas cuatrocientas noventa y dos libras quince sueldos y cinco dineros, de las que pertenece a cada paga sesenta y una libra once sueldos y once dineros == Es el total de mi dicho Don Diego Valence, en representación de los referidos señores Viñas hermanos el de cuarenta y cinco libras once sueldos y tres dineros y de esta rebajadas veintidós libras y quince sueldos y ocho dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas veintidós libras quince sueldos y ocho dineros de las que pertenece a cada paga dos libras y diez y siete sueldos == En el total de mí dicho Don Diego Valence, en representación del referido Don Juan Chevalier el de treinta y cuatro libras siete sueldos y ocho dineros y de estas rebajadas diez y siete libras tres sueldos y diez dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas diez y siete libras tres sueldos y diez dineros de las que pertenece a cada paga dos libras y tres dineros == Es el total de nosotros dichos Don Beltran y Juan Beyret hermanos en representación del referido Don Roberto Arbeis y Alrich el de mil cuatrocientas sesenta y nueve libras diez y nueve sueldos y dos dineros y de estas rebajadas setecientas treinta y cuatro libras diez y nueve sueldos y siete dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas setecientas treinta y cuatro libras diez y nueve sueldos y siete dineros de las que pertenecen a cada paga noventa y una libra diez y siete sueldos y cinco

dineros == es el total de mi dicho Juan Bautista Causa el de doscientas veintinueve libras y de estas rebajadas ciento catorce libras y diez sueldos correspondientes al cincuenta por ciento restan liquidas ciento catorce libras y diez sueldos de las que pertenecen a cada paga catorce libras seis sueldos y tres dineros == En el total de mi dicho Don Antonio Pascual de Arias el de setecientas sesenta y tres libras un sueldo y tres dineros y de estas rebajadas trescientas ochenta y una libras diez sueldos y ocho dineros correspondientes al cincuenta por ciento restan líquidas trescientas ochenta y una libras diez sueldos y ocho dineros de las que pertenece a cada paga cuarenta y siete libras trece sueldos y diez dineros == Es el total de mi dicho Don Alejandro Faure y Prat hijo el de dos mil novecientas veinte y tres libras dieciséis sueldos y cinco dineros de las que rebajadas mil cuatrocientas sesenta y una libras, dieciocho sueldos y dos dineros, de las que pertenecen a cada paga ciento ochenta y dos libras catorce sueldos y nueve dineros == Es el total de nosotros dichos Courages y Faure, el de treinta y siete libras, ocho sueldos y cuatro dineros, y de estas rebajadas dieciocho libras catorce sueldos y dos dineros correspondientes al cincuenta por cien restan líquidas dieciocho libras, catorce sueldos y dos dineros, de las que pertenecen a cada paga dos libras, seis sueldos y nueve dineros == Es el total de mi dicho Don Antonio Galabert el de seiscientas veinte y cinco libras, nueve sueldos y cinco dineros, y de estas rebajadas trescientas doce libras, catorce sueldos y ocho dineros, correspondientes al cincuenta por cien restan liquidas trescientas doce libras catorce sueldos y ocho dineros, de las que pertenece a cada paga treinta y nueve libras, un sueldo y diez dineros == Es el total de mi dicho Dupruy hijo en representación del referido Dupuy y compañía, el de trescientas treinta libras dieciocho sueldos y ocho dineros y de estas, rebajadas ciento sesenta y cinco libras, nueve sueldos y cuatro dineros, correspondientes al cincuenta por cien restan líquidas ciento sesenta y cinco libras nueve sueldos y cuatro dineros, de los que pertenece a cada paga veinte libras, y trece sueldos y ocho dineros == es el total de mi dicho Dn Pedro Verges Beigbeder y compañía en representación del referido Don Juan Carou y compañía el de trescientas setenta y nueve libras un sueldo y ocho dineros, y de estas rebajadas ciento ochenta y nueve libras, diez sueldos y diez dineros, correspondientes al cincuenta por cien restan liquidas ciento ochenta y nueve libras diez sueldos y diez dineros, de las que pertenece a cada paga veintitrés libras trece sueldos

y once dineros: y yo dicho Marcos Antonio Disdier que presente soy como va dicho acepto esta escritura en todo y por todo y prometo y me obligo satisfacer y pagar a los arriba dichos mis acreedores en las sobredichas representaciones las respectivas cantidades arriba expresadas en el modo, forma, y a los plazos explicados llana- mente y sin pleito alguno con las costas de la cobranza cuya ejecución defiero a sus solos juramentos y esta escritura y les relevo de otra prueba. Y todos por lo que a cada uno toca cumplir obligamos nuestras personas y bienes y los de los referidos respectivo principales habidos y por haber y damos poder a los jueces y justicias de su majestad competentes, y en especial a los de esta dicha ciudad que de todas nuestras causas pueden y deben conocer a cuya jurisdicción nos sometemos con nuestros bienes y los de los referidos principales y renunciamos la ley *si convenerit de jurisdictione omnium judicum* para que a ello nos apremien como por sentencia definitiva dada por juez competente por nos pedida y consentida y pasada en autoridad de cosa juzgada sobre que renunciamos las leyes fueros y derechos de nuestro favor y la general en forma. En cuyo testimonio así lo otorgamos ante el presente escribano en esta ciudad de Valencia a los diez y siete días del mes de diciembre de mil setecientos setenta y cuatro años, siendo presentes testigos Vicente Albiñana el menor, estudiante de leyes, y Tomas Valor escri- biente de esta dicha ciudad de Valencia, vecinos y moradores, y otros otorgantes y aceptante (a quienes yo el escribano doy fe conozco) lo firmaron

Diego Valence, Alejandro Faure y Prat, Antonio Galabert, Courrèges y Faure, Verges Beigbeder, Juan Bautista Causa, Marcos A. Disdier, Dupruy hijo.

Ante mí Vicente Valor.

1777, abril 10, Valencia

Carta de Pago y gasto: Don Alejandro Faure a favor de Don Marcos Antonio Disdier, Comerciante.

1 h. in 4.o

Valencia. Protocolos notariales archivo del Reino de Valencia. Notario Luis Cantó, protocolos 8332, pp. 123-126.

En la ciudad de Valencia a diez días del mes de abril de mil setecientos setenta y siete años; ante mí el escribano y testigos infraescritos, comparecieron Don Alejandro Faure vicecónsul de la nación francesa, y vecino de esta ciudad; Don Marcos Antonio Disdier comerciante, establecido en la de San Felipe, y Don Alexandro Faure y Viñuales, vecino de esta dicha ciudad, menor de los veinte y cinco años y mayor de catorce, y dijeron que en atención a quedar ya terminadas y resueltas todas las pretensiones y diferencias que tenían entre sí sobre la administración de la Fábrica de azulejos, propia del citado menor que el infraescrito Alejandro Faure vice cónsul ha tenido a su cargo (...) arbitradores con poderes han practicado los doctores Don Josep Verges y como abogados y, como (...) comerciantes, Don Diego Valence y Don Josep Lapayese, en la que se previene y declara que el citado Don Alejandro Faure y Viñuales se debe considerar deudor al vice cónsul Don Alexandro Faure de mil doscientas sesenta y seis libras, moneda corriente de este reino a cuyo pago principal y efectivo condenaron al mismo Don Alejandro Faure y Viñuales, y a dicho Don Marcos Antonio Disdier mancomunadamente, luego que la referida decisión estuviese aprobada y publicada, quitándole al mismo al mismo paso al referido Don Alejandro Faure, vicecónsul, toda acción y derecho para que por ningún pretexto pueda repetir contra el expresado menor cantidad alguna por este motivo en atención igualmente a que resulta por la misma sentencia arbitral que el referido Don Alejandro Faure vice cónsul deba aprontar a Don Alejandro Faure y Viñuales desde luego que se verifique

el matrimonio que este tiene tratado con Doña María Salvadora Disdier, hija de dicho Don Marcos, todos los efectos y enseres con los libros e inventarios pertenecientes a dicho menor, así por lo respectivo a dicha fábrica y sus productos, como en cualquiera otro respeto que exista en poder y al cuidado de dicho vice cónsul dejando a este el resguardo correspondiente: y en atención (...) en efecto, de su buen grado y cierta ciencia otorga dicho Don Alejandro Faure, vicecónsul, que ha recibido real y efectivamente de dicho Don Marcos Antonio Disdier (...) de este por cuenta del referido menor (contra quien resulta el alcance de que queda hecho mérito) las insinuadas mil doscientas sesenta y seis libras moneda corriente de este reino (...)

Firman Alejandro Faure, Alejandro Faure Viñuales, Marcos Antonio Disdier.

Notario Luis Cantó.

-6-

1777, abril 11, Valencia

Escritura de poder: Don Alejandro Faure a favor de don Pedro Thomás Bolaño.

1 h. in 4.o

Valencia. Protocolos notariales archivo del Reino de Valencia. Notario Luis Cantó, protocolos 8332, pp. 91-94, pág. 126.

En la ciudad de Valencia, a los once días del mes de abril de mil setecientos setenta y siete años: Ante mí el escribano y testigos infraescritos comparece don Alejandro Faure vice cónsul de la nación francesa, vecino de esta ciudad, como curador de Don Alejandro Faure y Viñuales, según consta dicho encargo por el testamento que otorgó Doña Beatriz Viñuales, madre de este, y autorizó Vicente Valor, escribano de esta dicha ciudad en diez y seis de septiembre del año mil setecientos sesenta y nueve, en dicho nombre otorga, que da todo su poder cumplido como se

requiere y es necesario a Don Pedro Tomás Bolaño, abogado de los reales consejos, vecino de la ciudad de San Felipe expresamente para que en nombre del otorgante y presentando su misma persona acciones y derechos, pueda presenciar la escritura de bodas que se ha de otorgar entre las partes de dicho menor Don Alejandro Faure y Viñuales y Doña María Salvadora Disdier y padres de esta, autorizando el acto, en que el dicho menor acepte el Adote que a dicha D^a María Salvadora constituyen (...) Don Marcos Antonio Disdier (...) y en que ofrezca en arras la (...) décima parte de los bienes que posee el citado menor (...).

Firma Alejandro Faure

-7-

1777, mayo 16, Valencia

Carta de Pago de Don Alejandro Faure a favor de Don Alejandro Faure.

1 h. in 4.o

Valencia. Protocolos notariales archivo del Reino de Valencia. Notario Luis Cantó, protocolos 8332, pp. 158-160.

En la ciudad de Valencia, a diez y seis días del mes de mayo de mil setecientos setenta y siete años: ante mí el escribano y testigos infraescritos, comparecen Don Alejandro Faure y Viñuales, vecino de ella, morador por ahora en la de San Felipe y dijo que por cuanto haberse prevenido en la sentencia arbitral practicada por los doctores Don Josep Beneito y Don Josep Ferrando así obligados y como comerciantes Don Diego (...) Y Don Josep Lapayese en el día tres de abril próximo la que por aprobada por el Señor D. Juan García de Avila, alcalde mayor por su majestad de esta dicha ciudad con su auto del día ocho del mismo abril, y consentida y aprobada también por los interesados en ella, según resulta por el ramo de diligencias hechas en dicha razón, que por ahora paran en la escritura del número de mi cargo (que de ser así doy

fee), el que una vez que el otorgante redujese a efecto el matrimonio que tenía convenido con Doña María Salvadora Disdier, le hubiese de entregar Don Alexandro Faure, vicecónsul de la nación francesa, vecino de esta dicha ciudad, la Casa fábrica de azulejos, con todos los efectos y enseres pertenencias a ella, y asimismo los papeles, libros e inventarios pertenecientes a dicho otorgante, así por lo respectivo a la misma y sus productos, como en cualquiera otro respeto, que existiesen en poder y al cuidado de dicho vicecónsul, dejando a este el resguardo correspondiente; de manera que, verificado dicho entrego con exactitud tampoco le quedase a dicho Don Alejandro Faure y Viñuales, acción alguna contra aquel: y respecto de haberse reducido a efecto el citado matrimonio y por consiguiente ser llegado en caso de hacerse el entrego de todos los citados bienes y papeles que quedan mencionados a lo que está pronto dicho vicecónsul: Por tanto, en virtud de la presente y su tenor en aquella mejor vía y forma que el susodicho haya lugar, otorga haber habido y recibido del referido Don Alejandro Faure, vicecónsul, por una parte mil trescientas cincuenta y nueve libras, quince sueldos y once dineros moneda corriente de este reino, en esta forma: En obra fabricada, materiales, barnices y colores que acompañen el inventario que se hizo y formó el doce de marzo último por dicho vicecónsul, Don Marcos Antonio Disdier y el otorgante (que firmado por los mismos y rubricado por mí el presente escribano en todas sus hojas, de que doy fee, queda en poder de dicho Viñuales y Disdier) mil cuatrocientos diez y seis libras diez y siete sueldos, y once dineros; en deudas que constan y van individualizadas en el mismo inventario (cuyo cobro debe quedar y queda de cuenta y riesgo del otorgante) Doscientas cuarenta y dos libras y diez y ocho sueldos. Por otra, todas las ahinas pertenecientes a la citada casa Fábrica que por menos se expresan en mismo inventario; Y, por último todos los libros, papeles, recibos, inventarios de los bienes de la herencia de Doña Beatriz Viñuales, y todos los demás documentos propios y pertenecientes al otorgante y a su casa Fábrica; como son siguientemente muebles, alhajas y efectos que se contienen y van expresados en otro inventario separado, formado por los nominados vice cónsul Don Marcos Antonio Disdier, y el otorgante, con fecha de este mismo día que firmado también de los tres referidos y rubricado en todas sus hojas por mí dicho escribano (que de ser así también doy fee), queda un ejemplar en poder de cada una de las partes, en el que por

menor van así expresados: De todos los cuales efectos, bienes muebles, alhajas, papeles, y demás que queda referido, y van expresados en los citados dos inventarios a que se remite como también de la dicha casa fábrica se da por entregado a toda su voluntad, con renunciación en lo necesario, de las leyes de la entrega, su prueba, excepción de la cosa no (...) ni recibida, con las del dolo término y engaño, y demás correspondientes, bajo la protesta de que le hayan de quedar salvos cualesquiera derechos que le puedan pertenecer y pertenezcan en virtud de la citada sentencia arbitral. En cuya forma, otorga en favor de dicho Don Alejandro Faure, vicecónsul, la más solemne y formal carta de pago y finiquito, cuan bastante a sus derechos, y satisfacción convenga. En cuyo testimonio aquí lo dijo, y otorgó en dicha ciudad de Valencia, los sobredichos día mes y año: Siendo presentes por testigos, Francisco de Zevallos, oficial alfarero, y Francisco Bochons, Maestro de obras, vecinos de esta ciudad: Y lo firmó el otorgante, a quien yo el escribano doy fee conozco == entre líneas de que doy fee == vale

Firmado Alejandro Faure y Viñuales

Ante mí Luis Cantó

-8-

1778, julio 2, Valencia

Escritura de contrata: Don Alejandro Faure con Don Marcos Antonio Disdier.

1 h. in 4.o

Valencia. Protocolos notariales archivo del Reino de Valencia. Notario Luis Cantó, protocolos 8332, pp. 91-94.

En la ciudad de Valencia a dos días del mes de julio de mil setecientos setenta y ocho años: Don Alejandro Faure y Viñuales vecino de ella y Don Marcos Antonio Disdier comerciante,

vecino de la de San Felipe, ante mí el escribano y testigos infraescritos dijeron: que, ante el señor Don Antonio de Sobrecasas, abogado de los Reales Consejos, teniente de corregidor y alcalde mayor por su magestad de esta dicha ciudad y escribanía del número de mi cargo, en el día treinta de marzo próximo, presentó un pedimento el dicho Don Alejandro Faure en los autos, que en el año mil setecientos y setenta se instaron sobre aprobación de una contrata entre Josep Casa- nova, comerciante, el Dr. Don Manuel Verges presbítero, y Don Alexandro Faure, vicecónsul de la nación francesa, todos vecinos de esta dicha ciudad en calidad de tutores y curadores, los dos últimos de dicho Don Alejandro Faure y Viñuales, en razón de una casa fábrica de azulejos propia de este, en el que expuso: que, a consecuencia del testamento de Doña Beatriz Viñuales madre de dicho Don Alejandro Faure y Viñuales, y, con el objeto de procurar los adelantamientos de testimonio de este el dicho Dr. Dn Manuel Vergés y Don Alejandro Faure Viñuales como siquiera hallase a la razón, tutores y curadores testamentarios de dicho Alejandro Faure y Viñuales, nombrados por dicha Doña Beatriz, les pareció muy singular convenir con Don Josep Casanova, por medio de una contrata que hicieron bajo diferentes capítulos, que era la que iba por frente de los autos, para que este tomase a su cargo como administrador de la citada Casa fábrica de Azulejos, propia de dicho Faure y Viñuales, por cuyo medio pensaron conseguiría este, en sus intereses, el mayor adelanto == Que, recibida la oportuna justificación, y, declarado por el tribunal, que la referida contrata hecha por los expresados tutores y curadores, con el citado Don Josep Casanova sería útil y conveniente; y, aprobada en cuanto hubo lugar en derecho, habrá entrado este en la (...) administración, que sólo había tenido efecto por un corto espacio de tiempo, con el motivo de ciertas diferencias, que posteriormente habían suscitado entre los contrayentes, de cuyas resultas había quedado la referida administración al cuidado del expresado Don Alejandro Faure, vice cónsul en la representación que tenía == Que había entendido este en el manejo por algunos años, y al cabo de ellos, habiéndose proporcionado a dicho Faure y Viñuales colocarse en matrimonio, que efectivamente había contraído con D^a María Salvadora Disdier, su actual consorte, hija de Don Marcos Antonio Disdier y, después de liquidadas todas las cuentas de su administración, y terminadas algunas diferencias por me- dio, y en virtud de una decisión o sentencia arbitral, que

como jueces árbitros arbitradores, y amigables componedores, de común consentimiento de las partes habían pronunciado los doctores Don Joseph Beneyto, y Don Joseph Ferrando en calidad de abogados, y Don Diego Valence, y Don Joseph Lapayese como a comerciantes, cuya decisión se hallaba continuada a hojas treinta y consiguientes, y aprobada por auto el día ocho de abril del año pasado mil sete- cientos setenta y siete; se le había hecho entrega formal en su consecuencia por el mencionado vicecónsul, administrador de la referida Casa Fábrica, con todos los demás efectos, enseres, papeles, libros, e inventarios pertenecientes a la misma, continuando dicho Faure y Viñuales desde entonces acá, en su manejo y ayudado por sí mismo, y sin intervención de persona alguna == Que vistos los referidos árbitros las respectivas pretensiones que de su parte tenían (...) presencia de cuanto prolijamente y por menor habían pronunciado la moderada decisión (...) por la que se habría considerado a dicho Faure y Viñuales deudor al vice cónsul Don Alexandro Faure y del ejercicio de su administración, de mil doscientas sesenta y seis libras moneda corriente, a cuyo pago puntual, y efectivo, luego que la referida decisión estuviera aprobada y publicada, se les había condenado a dichos Don Marcos Antonio Disdier, y Don Alejandro Faure y Viñuales, mancomunadamente que satisfecha esta cantidad por el citado Disdier, su suegro, y de dinero propio de este por no encontrarse el referido Faure y Viñuales en posibilidad de poderlo efectuar se había otorgado por el citado Don Alexandro Faure Administrador, la correspondiente carta de pago y gasto dejándose en ella a salvo, a favor del citado Don Marcos Antonio Disdier el derecho de poder repetir contra el nominado Faure y Viñuales, para el reintegro de toda esta suma, por el dicho Disdier quien había efectuado el pago == Que a más de los expresados mil doscientos sesenta y seis pesos, de que en el día le era deudor al citado su yer- no por la razón que se dejaba dicha le había suministrado este para sus precisas urgencias y otros gastos que se habían ofrecido, a fin de mantener corriente dicha Fábrica y al mismo paso para ciertas obras que se habían juzgado indispensables en la casa; otras cantidades de alguna consideración, de forma, que, en la hora por liquidación y ajuste de cuentas le estaba debiendo mil novecientas sesenta y seis libras diez y siete sueldos y tres dineros moneda corriente == Que en el corto tiempo que había tenido y tenía a su cargo el manejo y dirección de la expresada Fábrica, había advertido que los beneficios

y utilidades que daría de sí en el día, no llegaron de mucho a los que antes producía lo que provenía, a su entender, de la poca experiencia que la facilitaba su corta edad en asuntos de igual naturaleza. Esto mismo le imposibilitaba más de cada instante, no sólo para poder dar satisfacción de las referidas, mil novecientas sesenta y seis libras diez y siete sueldos y tres dineros de que le era deudor a su suegro, sí que también para mantener con la decencia que corresponde las precisas obligaciones de su estado y familia; Y a fin de precaver en lo posible todos estos perjuicios que los miraba indispensables en lo sucesivo continuando por sí en la insinuada administración y manejo; aconsejado para ello de personas de recto celo y proceder, que dejaban su bien y aumento de intereses como si fueran propios se había convenido ajustado y concordado con el referido Don Marcos Antonio Disdier, su suegro, para que durante el tiempo de ocho años consecutivos (...) a su cargo y dirección por (...) de administración (...) el manejo y cuidado de la misma casa Fábrica bajo los dichos capítulos y se hayan continuados en dicho pedimento y después concertaran. Y concluyo que con presencia de todos los (...) que van a (...) se sirviere dicho señor alcalde mayor adherir dicha solicitud, y, en su consecuencia, concederle el oportuno permiso y facultad para poder otorgar y jurar la escritura que fuere correspondiente a la naturaleza validar y sustanciar de dicho contrato insertándose en ella a la letra todos los capítulos que quedaban referidos y hecho aprobarla, interponiendo para uno y otro en caso necesario autoridad y judicial decreto del juzgado en cuanto hubiere lugar. Y por auto de dicho día treinta de marzo más cerca pasado de este año se mandó por dicho señor alcalde mayor traslado y autos a Don Marcos Antonio Disdier para lo cual se libran la requisitoria correspondiente dirigida a la justicia de la ciudad de San Felipe de donde era vecino, cuyo auto se hizo saber a dicho Don Alexandro Faure y Viñuales en el día nueve de abril próximo; y, en el mismo, el pedimento y auto de dicho Don Marcos Antonio Disdier; por quién en el siguiente día diez del propio abril, se presentó un pedimento en los propios autos en el que haciendo relación de lo que se había expuesto por dicho Don Alexandro Faure y Viñuales en el suyo, y de que los capítulos insertos en aquel pedimento estaban conformes y arreglados a lo que entre ambos tenían convenido se conformaba y allanaba a lo en ello estipulados, y estaba pronto por su parte a otorgar la escritura que fuere correspondiente a la naturaleza validez y su existencia

del contrato; concluyó suplicando que, en virtud de su allanamiento, se inviére dicho señor alcalde mayor adherir a la solicitud del insinuado Don Alejandro Faure Viñuales, su yerno, y en su consecuencia, se pudiese proceder desde luego al otorgamiento de la referida escritura la que en seguida se debiese presentar al juzgado para su aprobación. Y llamados los autos se proveyó en su vista por el mencionado señor alcalde mayor el auto al tenor siguiente ==

AUTO En la misma ciudad de Valencia, dichos hora mes y año (es relativo al día diez de abril próximo de este corriente año) el referido D. Antonio de Sobrecasas, alcalde mayor y Teniente y corregidor de ella, en vista de estos autos y capítulos bajo los cuales se pretende otorgar escritura de contrata, entre Don Alejandro Faure y Viñuales y Don Marcos Antonio Disdier, en razón de la administración de la Casa Fábrica de Azulejos, propia de dicho Viñuales, Dijo: Que consta y concedo a dichos Don Alejandro Faure y Don Marcos Antonio Disdier (...) y facultad correspondiente para que puedan otorgar la escritura de contrata que solicitan con encerta de los capítulos que contiene el pedimento de hojas cuarenta y cinco y siguientes con todas las cláusulas de su naturaleza y estilo, a la cual desde ahora, para en consiguiente, (...) interponga su autoridad y decreto judicial, en cuanto puede y de derecho ha lugar; y hecho y presentada en estos autos se proveerá sobre su aprobación. Y, por esto, así lo proveo, mando, y firmo == Don Antonio de Sobrecasas ante mí, Luis Cantó == Y usando los otorgantes de la facultad que se les concede en el próximo interdicto, en aquella mejor vía y forma que de derecho ante mí haga, siendo ciertas y sabedoras del que en esta contingencia les pertenece por la presente y su tenor, otorgan que se convienen, ajustan y concuerdan a razón de la administración y manejo de la citada Casa fábrica de Azulejos que, durante el tiempo de ocho años consecutivos, contadores desde el día de hoy en adelante, ha de entender y tomar a su cargo y cuidar de la misma el referido Don Marcos Antonio Disdier, bajo los capítulos que tienen tratado y convenido, que son los mismos que se hallan insertos en el pedimento presentado por el referido Don Alejandro Faure y Viñuales en los citados autos a excepción de que en el décimo y último se deben añadir para la mayor claridad; y que la habitación franca que en él se menciona, deberá entenderse por ella el uso de los terrados o descubiertos que cubren todo el obrador y todos los bajos de la casa

a excepción del huerto que deberá ser para el uso de ambos, el tenor de cuyos capítulos son a la letra como siguen:

1.- Primeramente, que se haya de formar un inventario extrajudicial con justiprecio individual de todas las ahínas, materiales, obra fabricada y empezada a fabricar que haya existente en dicha fábrica, debiendo efectuar el justiprecio dos peritos nombrados de común acuerdo por el citado Don Marcos Antonio Disdier y Don Alejandro Faure y Viñuales.

2.- Otrosí, que todos los materiales, ahínas y obra expresada en el capítulo antecedente han de servir en parte del fondo para la manutención de la expresada Fábrica.

3.- Otrosí, que los beneficios y utilidades que diere dicha fábrica y cuando lo del fondo sea tal de la misma se hayan de extraer (...) treinta pesos, moneda del reino para los gastos de comida y demás asistencias de dicho Don Alejandro Faure y Viñuales y toda su familia, siendo de la obligación del referido Don Marcos Antonio Disdier hacer entrega a aquel de esta cantidad, todos los primeros días del mes durante el tiempo de esta administración, o bien en esta capital, o bien en cualquiera otra parte donde la necesitase.

4.- Otrosí, que ha de ser de cuenta y cargo de dicho Disdier poner la mayor aplicación y procurar en lo posible la conservación y aumento de la expresada fábrica cuidando de ella como buen administrador.

5.- Otrosí, ha de ser también del cargo y obligación del citado Don Marcos Antonio Disdier tener dos libros de cuenta y razón que se costearán del fondo de la fábrica en los que se anotará por menos y con expresión de fechas, en el uno todo cuanto expendiere por razón de la misma como son jornales de oficiales, tierra, leña, materiales, y todo lo que fuese necesario generalmente para mantener corriente dicha fábrica; y en el otro el producto de todas las ventas que se hicieren para que de este modo pueda saberse con facilidad los beneficios que resultaren.

6.- Otrosí, que siempre y cuando se convinieran el citado Marcos Antonio Disdier y Don Alejandro Faure Viñuales o por lo menos en el principio de cada año durante el tiempo de esta administración que ha de ser precisamente por ocho consecutivos y sin interrupción, deba formarse un inventario general del estado en que se halla dicha fábrica, para la mayor satisfacción de ambos.

7.- Otrosí, que todos los gastos extraordinarios que se ocasionaren en la referida Fábrica hayan de ser, y sean, de cuenta de la misma, sin tener el citado Disdier más obligación que satisfacer aquellos que fueren precisos para mantenerla corriente anotándolos en cuenta.

8.- Otrosí, que, de los productos y utilidades de dicha fábrica, o el fondo capital de la misma, hayan de extraerse anualmente ciento y cuarenta pesos de la misma moneda que deberá percibir el citado Marcos Antonio Disdier en cada un año durante los ocho de su administración por razón de sus trabajos, dirección y cuidados.

9.- Otrosí, que todos cuantos beneficios y utilidades de la dicha fábrica (...) de los treinta pesos en vales que deben entregar a (...) Alejandro Faure y Viñuales por vía de alimentos y demás urgencias (...) y cedan a beneficio a dicho (...) tomar y abonar en cuenta hasta que esté enteramente satisfecho y pagado de los expresados mil novecientos sesenta y seis pesos diez y siete sueldos y tres dineros de que debe Don Alejandro Faure y Viñuales le es deudor.

Otrosí, y últimamente: que se deba dar a dicho Don Marcos Antonio Disdier habitación franca en la misma Casa fábrica, debiéndose entender por habitación el uso de los terrados o descubiertos que cubren todo el obrador, y todos los bajos de la casa a excepción del huerto, que deberá ser para el uso de ambos otorgantes y que por esta contrata reducida ya a escritura pública, y aprobada que sea hayan de (...) y queden canceladas y sin efecto todas cuantas, hasta la hora, se hayan otorgado entre los dichos Don Alejandro Faure y Viñuales y Don Marcos Antonio Disdier sobre este particular, como igualmente los demás (...) de contratos o convenio,

que entre los mismos se hubiesen efectuado.

Cuyo auto y capítulos, de suyo insertos e incorporados son ciertos y legales y verdaderos y concuerdan con sus respectivos originales que se hallan en los citados autos causados en dicha razón que por ahora pasan en la escribanía del número de mi cargo a que me remito de que doy fe y en dicha forma y bajo los sobre expresados pactos y condiciones y, no sin ellos ni en otra manera, declaran que con lo resuelto y acordado en esta escritura no hay agravio de parte aparte, y, aunque lo hubiese notorio, de lo que fuere, ya sea en contra o ya en excesiva cantidad, se hacen recíprocamente gracia remisión y donación pura e irrevocable inter suyos con las insinuaciones y renunciaciones de suyas en derecho necesarias y señaladamente de las del ordenamiento real hechas en cortes de Alcalá de Henares y demás que tratan del engaño que excede de la mitad del justo valor, con promesa de guardar y cumplir puntualmente el contenido de esta escritura con todos sus capítulos y concordatos desde su primer línea hasta la última y no la reclamar, impugnar, ni contradecir, huir, ni venir contra ella, en todo, ni en parte, por ninguna causa, pretexto ni razón aunque haya lugar y sea de las más legítimas porque ninguna ha de ser bastante para su rescisión si de hecho lo intentaren o hiciesen por lo mismo ha de ser cierto haber añadido a ella fuerza a fuerza, y contrato a contrato y aprobarla tantas cuantas veces aparece causa legítima para (...) y una más que por ningún (...) en justicia ni (...) de él antes si es hecha (...) demandantes. Y para su cumplimiento obligan sus personas y bienes habidos y por haber. Y dan poder a las justicias y jueces de su majestad cualesquiera que sean en especial a los de esta dicha ciudad para que les apremien respectivamente a ello como si esta escritura fuera sentencia definitiva por juez competente dada y no apelada pasada en autoridad de cosa juzgada, y por cada uno de los otorgantes consentida, sobre que renuncian a saber, el referido Don Marcos Antonio Disdier su propio fuero, jurisdicción y domicilio, y ambos a dos, el que de nuevo ganasen la ley *si convenierit de Juridiccione ómnium Judicium*, la última pragmática de las sumisiones con todas las demás leyes, derechos, fueros y privilegios del favor de cada uno y la general en forma. Y especialmente el sobredicho Don Alejandro Faure y Viñuales, mayor de los dieciocho años, y menor de los veinte y cinco, casado ya y celado,

juró por Dios nuestro Señor , y a una señal de la cruz que hizo en toda forma de derecho, de no oponerse al contenido de esta escritura por razón de su menor edad, lesión, ni engaño porque no le hay y aunque le hubiere no pedirá, ni implorará el oficio de restitución *inintegrum*, ni otro alguno que como tal menor le pueden favorecer porque todos bajo el mismo juramento les renuncia expresamente para que no le valgan ni aprovechen en este caso con promesa de no pedir ni que pedirá absolución ni relajación de dicho juramento a juez ni prelado alguno que concedérselas puedan, y si propio motu le fueren concedidas no hará de ellas pena de perjurio. En cuyo testimonio así lo dijeron y otorgaron en la referida ciudad de Valencia, los días, mes, y año, arriba dichos: siendo presentes por testigos el Doctor en leyes Don Pascual Disdier, pasante de abogado, y Juan Monserrat, escribiente, vecinos de esta dicha ciudad. Y lo firmaron los otorgantes a quienes yo el escribano doy fe, conozco == entrelineas contadores del día de hoy en adelante: vale == enmendado expresada vale

Firma Marcos Antonio Disdier, Alexandro Faure y Viñuales

Ante mí Luis Cantó

-9-

1778, julio 11, Valencia

Escritura de obligación y cesión de Don Marcos Antonio Disdier.

1 h. in 4.o

Valencia. Protocolos notariales archivo del Reino de Valencia. Notario Vicente Valor (1723-1781) 1778, pp. 171-174.

Sébase por esta publica escritura, como yo, Marcos Antonio Disdier, comerciante, vecino de la ciudad de San Felipe, y al presente hallado en esta de Valencia: Por cuanto estoy

debiendo a los señores Moore y Loustau, también comerciantes, vecinos de esta misma ciudad de Valencia, quienes son presentes, mil novecientas sesenta y dos libras, diez y siete sueldos y tres dineros, moneda de este reino, en esta forma mil trescientas noventa y nueve libras, diez y nueve sueldos por ajuste y liquidación de cuentas y las restantes quinientas sesenta y dos libras y diez sueldos y seis dineros a los referidos Moore y Loustau por hacerme merced y buena obra gustosamente me prestaron según consta de dicho crédito a favor de los citados señores en un papel privado firmado por mí, su fecha del día catorce del mes de abril próximo pasado de este presente año que su tenor a la letra es como se sigue == Confieso el abajo firmado deber a los señores Moore y Loustau del comercio de esta ciudad la cuantía de mil novecientas sesenta y dos pesos diez y siete sueldos y tres dineros, moneda corriente en esta forma: Mil trescientos noventa y nueve y diez y nueve sueldos por ajuste y liquidación de cuentas con dichos señores, y las restantes quinientas sesenta y dos libras diez y ocho sueldos y tres dineros que me han entregado en efectivo por conmiseración, y amistad, para cuyo pago con el motivo de no hallarme con fondos para ejecutarlo desde luego me he convenido con los expresados señores Moore y Loustau en cederles como formalmente les cedo para su cobro y reintegro un crédito en igual suma que tengo contra Don Alexandro Faure y Viñuales mi yerno, vecino de esta misma ciudad con la condición de que le hayan de aperebir de las utilidades que diere de sí una Casa fábrica de azulejos propia de éste, en cuyos términos y no en otros tengo derecho a recobrar la expresada suma según convenio que tengo hecho con el mismo y aprobado por la Justicia, sobre lo cual hay formado cierto expediente por la escribanía de Luis Cantó en el que van continuados los capítulos de dicha contrata; en cuyos términos , y a fin de evitar cuestiones en lo sucesivo sobre el tanto líquido, o seguro que puede redituar la expresada Fábrica; haciéndome cargo que por lo sumo puede reducirse a unos cuatrocientos pesos anualmente satisfechos todos los gastos precisos para mantenerla corriente, y para que dichos señores puedan contar sobre cantidad determinada, me obligo a entregarles y satisfacerles en cada un año los referidos cuatrocientos pesos, moneda corriente, que se considera líquido producto de la misma, y en lugar de las dichas utilidades con la suposición de que si se experimentare en algún año, que estas no son suficientes para la satisfacción de esta cantidad la haya de suplir de otros efectos y si excedieren

hayán de considerarse el exceso a favor de dichos señores Moore y Loustau y con la condición de que este convenio se haya de reducir a escritura pública siempre y cuando les acomode a dichos señores, a lo que estoy pronto; Y para que de todo ello conste, hago el presente que firmo y juntamente con los dos testigos abajo firmados en esta ciudad de Valencia a catorce de abril de mil setecientos setenta y ocho == Marcos Antonio Disdier == como a testigos Simon Darrigrand == Martín Dubosc == en esta consideración, y no encontrando medio en el día más a propósito para poder dar satisfacción del insinuado crédito a dichos señores Moore y Loustau (...) De mi buen grado y cierta ciencia otorgo por la presente que cedo renuncio y traspaso a favor de los insinuados señores Moore y Loustau, o a quien les representare, todos los derechos y acciones directas e indirectas, que me pertenecen y pueden pertenecer contra el expresado Don Alejandro Faure y Viñuales mi yerno, en virtud de la contrata que tengo hecha con éste y aprobada por el Señor Don Antonio de Sobrecasas, Abogado de los Reales Consejos, teniente de corregidor, y alcalde mayor por su magestad, de esta ciudad, con su auto en vista del día cuatro del mes de julio próximo pasado de este presente año, según consta a hojas treinta y tres del expediente formado en esta razón, por el oficio numerario del cargo de Luis Cantó, escribano al que me refiero; y, en el caso de que las utilidades que diere de sí dicha Fábrica que son las que tengo cedidas, y se deben entregar a dichos señores Moore y Loustau para reintegro del crédito que les estoy debiendo, no llegasen a cuatrocientas libras anuales, me obligo a suplirlo de mis propios efectos, y satisfacer íntegros y por entero las dichas cuatrocientas libras en el día catorce de abril de cada uno de los años consecutivos, siendo el primero el próximo viniente de mil setecientos setenta y nueve, y así en los demás hasta estar enteramente satisfechos y pagados los citados señores Moore y Loustau de las expresadas mil novecientas sesenta y dos libras diez y siete sueldos y tres dineros: y, siendo presente a todo lo en esta escritura contenido y en virtud de las facultades que en el referido auto se le conceden otorga, y acepta el referido Don Alexandro Faure y Viñuales todo cuanto en la misma se expresa; y se conforma y conviene en que el enunciado Don Marcos Antonio Disdier, su suegro, entregue a dichos señores Moore y Loustau las utilidades que produjere dicha casa Fábrica en la conformidad que lo tiene estipulado con dicho su suegro. Y ambos, por lo que a cada uno toca cumplir obligamos nuestras personas

y bienes habidos y por haber y damos poder a los jueces y justicias de su majestad, y, en especial, a los de esta dicha ciudad que de todas nuestras causas pueden y deben conocer, a cuya jurisdicción nos sometemos con nuestros bienes y renunciamos la ley *si convenerit de jurisdictione omnium judicium* para que a ello nos apremien como por sentencia definitiva dada por juez competente por nos pedida, y consentida, y pasada en autoridad de cosa juzgada; sobre que renunciamos las leyes, fueros y derechos de nuestro favor, y la general en forma. En cuyo testimonio así lo otorgamos ante el presente escribano en esta ciudad de Valencia a los once días del mes de julio de mil setecientos setenta y ocho años; siendo presentes testigos Phelipe Belmonte, oficial albañil, y Tomas Valor, escribiente de esta ciudad de Valencia, vecinos y moradores. Y dichos otorgantes (a quienes yo el escribano doy fe conozco) lo firmaron

Marcos Antonio Disdier Alexandro Faure y Viñuales

Ante mí Vicente Valor

-10-

1778, octubre 20, Valencia

Escritura de poderes de Don Marcos Antonio Disdier.

1 h. in 4.o

Valencia. Protocolos notariales archivo del Reino de Valencia. Notario Vicente Valor (1723-1781) 1778, pp. 221-225.

Sébase por esta pública escritura, como yo, Don Marcos Antonio Disdier, comerciante, vecino de la ciudad de San Felipe, y al presente hallado en esta de Valencia. De mi buen grado y cierta ciencia, otorgo que doy todo mi poder cumplido, libre, lleno y bastante cual de derecho se requiere a Don Manuel Bertell, sargento de Inválidos, agregado a la caja de

dicha ciudad de San Felipe, y a Bautista Plá escribiente, ambos residentes en ella, quienes son ausentes, a los dos juntos, y a cada uno de por sí, en tal manera que lo empezado por el uno pueda proseguir y concluir el otro, para que por mí en mi nombre, y representando mi propia persona pidan, hayan, reciban, y cobren de cualesquiera persona, o personas, colegios, comunidad o comunidades así eclesiásticas, como seculares, todas, y cualesquier cantidades y sumas de dinero, ropas, granos, mercaderías y otras cosas que a mí se me deben, o deberán por cualquier título, causa o razón que sea y de lo que recibieren y cobrasen den, y otorguen cartas de pago, finiquitos, gastos, cesiones, cancelaciones, y otras legítimas cautelas, con fe de entrega o renunciación, a la excepción de la *non numerata pecunia*, leyes de la entrega o prueba de su recibo, no haciéndose concordar el entrego ante escribano público que de él de fé ==

Otrosí: Para que por mí en mi nombre, y representando mi propia persona, puedan dichos mis pro- curadores ajustar y concordar con cualesquiera personas comunidades y universidades, así precediendo decreto como pospuesto éste y sin esta solemnidad, todas y cualesquier pretensiones, derechos y acciones que tenga o espere tener, a cualesquier rentas, censos, frutos, tierras, casas y heredades, así las que penden al presente de pleito judicial, como las que en adelante pendieren, o sin litigio alguno que intervenga, y por mera, y deliberada voluntad, haciendo, y firmando los capítulos, pactos, y condiciones; que pudieren convenir aunque sean perjudiciales, y onerosos, y para cumplir lo que a mí parte toca y puede tocar puedan hacer, y firmar las promesas y obligaciones, que ofrecieren hipotecando, como desde ahora hipoteco, y obligo para toda seguridad, y permanencia todos mis bienes y derechos habidos y por haber, y de todo puedan otorgar y otorguen escritura o escrituras en poder de cualquier escribano público con las cláusulas, prevenciones y adminículos que la naturaleza del contrato, el tiempo, y caso pidieren, sin que a dichos mis procuradores, les falte poder para lo referido, pues para en este caso, en todo lo necesario les doy, y confieso, la libre y general administración de todos mis bienes y derechos habidos, y por haber == Para que por mí, en mi nombre, y representando mi propia persona, vendan, enajenen, y traspasen, a favor de cualesquier persona, o personas, comunidad o comunidades, así eclesiásticas como seculares, todas y cualesquiera tierras, casas, heredades, derechos y pertinencias, que estuvieren en mi dominio, o que en adelante adquiriese

dándoles al pregón público, o sin esta solemnidad del modo y forma que les pareciese a dichos mis procuradores, convirtiendo sus precios, o parte de ellos en extinción, y pago de algunas deuda, o deudas por mí contraídas, o que contrajere, o a que se encontraren hipotecados los referidos bienes ya sea por la especial, o por la general o sin esta calidad del modo y forma que pudiesen convenir, otorgando de dichos precios las cartas de pago, y confesión necesaria real y efectivamente, o por vía de retención con expresa renunciación, a la excepción de la *non numerata pecunia*, leyes de la entrega, e prueba de su recibo, no interviniendo fe del escribano de su actual entrego, y aseguren la cosa vendida al comprador, o a quien se le librare como a mayor postor con la franqueza, o cargos, que se expresaren con el precio o precios con que se rematare, eo concluyese por libre convenio dicho contrato de venta, y hagan declaración de que su justo valor es el que recibieren con donación para perfecta y acabada de su más valor, con expresa renunciación a la ley del Ordenamiento real de Alcalá de Henares, a la ley de los cuatro años para repetir el daño que se causare por el contrato de venta celebrado, el cual puedan efectuar como va dicho, y concluyan con todas las cláusulas de traslación de dominio con la de *exceptis claricis de constituto precario, e vicción tácita expresa y paccionada*, cuyo tenor se conciba con resarcimiento de costas, daños, perjuicios, y obligación, que desde ahora hago de mis bienes, y derechos habidos y por haber y (...) ventas, según el caso, tiempo, y convenio lo pidiesen (...) tomar cuentas. Otrosí == comprar == Otrosí

== Para que por mí y en mi nombre, y representando mi propia persona, ajusten, convengan, y compren cualesquiera casas, tierras, censos (...) permutar. Otrosí == pleitos. Otrosí == En cuyo testimonio, así lo otorgo ante el presente escribano, en esta ciudad de Valencia a los veinte días del mes de octubre de mil setecientos setenta y ocho años; siendo presentes testigos Manuel Aparicio y Vicente Miralles, pintores de azulejos de esta dicha ciudad de Valencia, vecinos y moradores. Y dicho otorgante (a quien yo el escribano doy fe conozco) lo firmó

Firmado Marcos Antonio Disdier

1779, julio 26. Cádiz

Carta de Joseph de Retortillo, a Nicolás de Viera y Clavijo, secretario del cabildo canario.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Fondo documentos del diputado Madan (Agustín Ricardo Madan y Commyns, 1739-1796).

Sr. D. Nicolás de Viera y Clavijo Cabildo sábado 17 de julio de 1779.

A Cabildo, Cabildo del sábado 24 de julio de 1779. Acordóse que se presente esta carta y otra de costos a los papeles de la correspondencia de D. Joseph Retortillo, y a su tiempo se hará por contaduría el respectivo prorrateo de los de a Torres de papel.

D. Nicolás Viera, secretario.

Muy señor mío:

En el presente paquebote español, nombrado San Carlos, alias el Lucero, su capitán Don Manuel Pérez, y ha de entregar en Santa Cruz a el Señor canónigo hacedor Sr. Don José Ramos Perera, remito el cajón con los Santos Óleos que me ha enviado de Sevilla el señor Don Luis German y Rivon, y dos valones de papel, de a 32 resmas, por contar de Génova cada uno, que me ha prevenido dicho señor Ramos, que me alegraré llegue todo con bien. Y su correo que según la adjunta cuenta importa dos mil doscientos veinte reales de plata de a 16 cuartos, dejo cargado en la nueva de este Ilmo. Cabildo. En ella ha abonado tres mil cuatro cincuenta pesos de a 15 reales de vellón que para este efecto me ha remitido dicho señor canónigo Ramos en letra a mi cargo.

El señor canónigo de San Felipe de Xàtiva, Don Miguel de Lobera, me dice que las cien varas

de damasco morado, y las cien varas de tafetán para su forro, se están tejiendo, y me las remitirá librando a mi cargo su importe. Pero que las cuatrocientas varas de damasco carmesí no se harán este año por la prevención de que se verificasen de la cosecha de la seda fuese buena, pero habiendo salido muy mala, y hallándose por consiguiente muy caro este ramo sólo se pondrán en práctica si en inteligencia de lo que sucede le repitiese la orden como dice, tiene manifestado al señor arcediano, por vía de La Coruña. Que es cuánto puede decir a Vuestra Merced, en desempeño de los encargos de su Ilmo. Cabildo, y repitiéndome a la disposición de Vuestra Merced para que guste le obsequie, pido a nuestro Señor guarde su vida muchos años.

Beso la mano de vuestra merced su afectísimo y seguro servidor Joseph Retortillo (firma y rúbrica)

-12-

1780, diciembre 15. Cádiz.

Carta de Joseph de Retortillo, a Nicolás de Viera y Clavijo, secretario del cabildo canario.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fondo documentos del diputado Madan.

Muy señor mío:

En 4 de noviembre próximo pasado, por la polacra napolitana nombrada Señora de la Capilla, su capitán Francisco Rumo, llegó a mi mano la de vuestra merced de 10 de octubre acompañándome un pliego para el Sr. Gobernador del Consejo, y dos para el señor canónigo Madan, que habiéndolos encaminado puntualmente, me (...) cruzado su vecino, y que en Cruzada se ha recibido también el del Señor Governador del Consejo quedando inteligenciado el señor Madan en librar a mi cargo lo que necesite para gastos de la consecución del Breve

Apostólico para que se prorrogue la cesión impuesta sobre esa mitra a favor de los expósitos de esa isla, y harto significado a el citado Rumo, con los dos peios fuertes por la próxima entrega de los dos pliegos los he cargado en cuenta. Por el correo marítimo de Galicia recibí en 30 de noviembre próximo pasado las dos de vuestra merced de 2 de Julio y 9 de agosto. Y en su virtud escribí sin demora al Señor D. Miguel de Lobera, Canónigo de la Colegiata de San Felipe de Xàtiva, previniéndole hallará pronto en mi poder a su disposición el importe del costo y gastos de la partida de ladrillo de la fábrica de Valencia que le encarga ese Ilustrísimo Cabildo, y que me la remita para su dirección, sobre que en su tiempo comunicaré a vuestra merced las noticias de más retruecos. Quedando impuesto en lo demás que me expresa vuestra merced en la de 2 de julio diré que cuanto la recibí se dieran a la prensa los 250 añalejos para el próximo año de 1781 y los tengo pronto y encajonados para la primera embarcación que se presente para esas islas de que avisaré, como lo práctico, de que en virtud de libranza del sr. Madan del 17 de noviembre próximo pasado pagué en 2 del presente, diez mil reales de vellón que he cargado en la cuenta de ese ilustrísimo Cabildo. Y no ocurriendo por hoy que agregar a la que con fecha de 17 de octubre escribirá con el maestro de capilla Don Francisco Torrens, me reputo a vuestra merced con toda atención y voluntad pidiendo a la Divina guarde a vuestra merced muchos años.

-12, bis-

1780, diciembre 27. Cádiz

Carta de Joseph de Retortillo, a Nicolás de Viera y Clavijo, secretario del cabildo canario.

Du- plicado.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fondo documentos del diputado Madan.

Muy señor mío

Reproduciendo en todo el contenido de la anterior que es duplicado de la que en su día escribí a vuestra merced por el correo de La Coruña, diré que por la embarcación española San Antonio recibí en 23 del que acaba, la estimada de vuestra merced de 13 mismo, acompañándome el duplicado manuscrito del añalejo para el próximo año, y previniéndome haber aprobado su ilustrísimo Cabildo los desembolsos que participé haber hecho en la mañana de 17 de octubre y mi determinación de no haber arriesgado los encargos que se hallan en mi poder en cuya consecuencia me previene vuestra merced su disposición de que no los remita en la presente guerra ni aun guiándolos, hasta que en este puerto se presente algún bajel de guerra o de otra satisfacción lo que cumpliré exactamente. También me dice vuestra merced que los 250 añalejos los reduzca a sólo 200, lo que por este año no ha podido ser porque cuando recibí la citada de vuestra merced estaban ya tizados los 250 que en un cajoncito marcado F.S.Y.C. remito en el presente paquebot dinamarqués nombrado La Resolución, su capitán Juan Gotenfride a el cuidado de sus pasajeros de San Felipe. Berbenuto y Don Cosme Simonovik que van prevenidos de entregarlo a vuestra merced si arribaren a esa isla, y de darlo al señor Don Canónigo hacedor Don Rafael Perera en la de Tenerife, pues las circunstancias actuales no permiten primar conocimiento en el orden regular. Su costo ha sido el propio que el de los (...) del presente año y lo dejo cargado en la cuenta de ese Ilustrísimo Cabildo. Ratifico a vuestra merced mis deseos de su obsequio, pidiéndole me mande cuanto fuese de su voluntad y a la Divina que guarde su vida muchos años.

Cabildo martes 30 de enero de 1781.

Beso la mano de vuestra merced su atento y afectísimo y seguro servidor

Joseph Retortillo (firma y rúbrica)

1784, diciembre 22. San Phelipe

Carta de Miguel de Lobera, a Joseph de Retortillo, comerciante

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fondo documentos del diputado Madan.

Muy Señor mío y mi dueño

Di recibo la de vuestra merced de 7 del corriente, que se conoce ha pasado lluvias y nieves, por lo maltratada que llega y atrasada. Que no vino el correo de Madrid y hoy han llegado dos juntos al mismo tiempo. Recibo la carta del señor tesorero Don Manuel Berdugo de Albiturría con el dibujo escogido y la figura de las dos piezas para que haya de ser el ladrillado, y su petipie para la cuenta. Escribo al director de la fábrica Don Marcos Disdier ,que es amigo y conocido, pues fue vecino de esta ciudad, y por haberse casado su hija con el dueño de la fábrica, se ha mudado a Valencia, y tomándola a su cargo para que los jóvenes vivan descansados. No dudo me desempeñe así en calidad de la obra, como equidad de precios. Embarcan por el Grao los tercios bien acondicionados, pues cada día los envían a mil partes y en carros por tierra. Pero eso no conviene para Cádiz, dirigido a vuestra merced con aviso del tanto de flete, por quintal, para que no tenga réplicas ni disputas con los barqueros, y vuestra merced se servirá pagarle a la entrega, y lo que importase el encargo se me formará cuenta, le digo le daré letra a cargo de vuestra merced que es el comerciante y acaso le acomodará ahí el dinero. Y si no lo avisaré a vuestra merced para que se lo facilite en Valencia. Por si acaso hay embarcación por ese puerto a Canaria, puede vuestra merced adelantar esta noticia que hasta mitad de enero no puedo, y escribirla por Coruña para que salgan de cuidado y sepan está hecho el encargo. Quedo propio a cuanto a vuestra merced ocurra en su obsequio y de aquellos señores y Cabildo, y rogando a

Dios guarde a vuestra merced muchos años (...).

Beso la mano de vuestra merced. Su (...) capitular y amigo Miguel de Lobera (firma)

-14-

1785, marzo 10. San Felipe

*Carta de Miguel de Lobera, canónigo de la colegiata de Xàtiva, a Miguel de Toledo, canónigo y secretario del cabildo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria*⁷

5 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo del Museo Canario. Fondo José Miguel Alzola González.

Muy señor mío y amigo:

El 22 de diciembre recibí la del señor Don Manuel Verdugo, de 22 de octubre con la carta de vuestra merced sobre enladrillado para esa aula capitular. Como no se dirigía a mí sino a dicho Señor Don Manuel Verdugo, he escrito a éste en los meses de enero y febrero el estado de la cosa, incluyendo copias de mis cartas al director de la Fábrica y las originales de éste. Por si acaso ha padecido extravío, remito a vuestra merced copias de todo, resolviéndome a escribirle en directura como encargado de concluir esta obra y por la satisfacción de ofrecerme a su ilustrísima para que vea mi desvelo, y ayudado en cuanto toca al servicio y obsequio del ilustrísimo cabildo de esa santa iglesia y de vuestras mercedes. En efecto, el 2 del corriente vino a pasar a esta muy de vuestra merced Don Marcos Antonio Disdier con uno de sus oficiales y trajeron el diseño y cuadrícula que han hecho porque sin esto, ni en Valencia -dice – habría maestro que supiere sentarlo. Porque como el jarrón y flores forman la figura oval, imitando la de la pieza, no caen iguales los ladrillos, que comienzan por pocos, y van aumentando hasta 16

⁷ Signatura del museo canario de las Palmas de Gran Canaria: Carta 01-01, DSCN 5561, Carta 01-01v, Carta 01-02, Carta 01-01v. cada signatura pertenece a la cuartilla que compone el documento. La transcripción ordena y reúne las páginas que se guardaron en su momento como perteneciente a diferentes documentos.

por lo más ancho, y 26 por lo largo. Y en los siguientes círculos de la pieza también van 26 guardando la misma idea. Y sobre venir pintados por la cara de dicho mapa, repartida en tantas líneas y cuadros, cuantos son los ladrillos, no solo estos están numerados por la espalda, sino en la de dicho mapa. El florón toca 371, sin otra alguna señal. En los de las cabezas además de los números llevan todos los de una mano la A., y los de la otra la B., con que no se puede errar su colocación, pues hay dos guías, una el dibujo y pintura, y otra, el número de las espaldas y aún (...) que primero en seco y sin material los tuviere que arreglar en el puerto, y registrados prolijamente irlos arrimando y sentando por sus hiladas. Primero el jarro y florón y así seguir sentándolo todo. Si hay que recortar algún ladrillo (...) guste en ellas, y todos los otros quedarán enteros, y no se conocerá el corte ni verá. Deben mojarse al sentarlos para que el material agarre y los pegue mejor. Deben ponerse unidos cuanto sea posible, que, pareciendo una pieza y para esto, si hay algún granito de tierra se quita con paleta o cuchillo, o se restriegan unos cantos de ladrillos con otros, pues cuanto más unidos es mejor la vista. Para cortarlos sin desgracia se señalará con lápiz por la cara del barniz, éste se va picando con algún hierro y golpe pequeño de modo que le haga saltar por la misma línea o raya, sin que se descascare de uno ni otro lado en ahondando un poquito la canal con un golpecito contra cosa esquinada, se parte por dicha señal, y para más seguridad, porque allí no está la fábrica a mano. Con un cuchillo desportillado o sierrecita recortará fácilmente sin golpe. Digo todo esto porque deseo el acierto y que vuestra merced no tome pesar alguno. Han estado tres días expuestos a la vista de todos en mi salón parte del jarro y florón y otros del pavimento y cantoneras y han sido de jubileo de yentes y vinientes a verlos. Han parecido muy bien y los han alabado a lo sumo, que no se ha fabricado cosa más de gusto y cabal. El día 6 marcharon los huéspedes y ladrillos, y se llevaron la cuadrícula la que se ha visto con la óptica, y cierto hacía grata perspectiva jarro y florón, pues allí se descubría entero, y como en un tapiz o alfombra primorosa, y no dudo les llene y satisfaga a vuestra merced, beso sus manos, y aun en Valencia dice han ido infinitos sujetos a la fábrica a verlo. Yo, aunque ni en dibujo, colores, ni primos de él, he tenido que repasar, pero sí en su colocación, pues ponen el pie hacia la puerta y la cabeza del ramo hacia la parte opuesta, estando el jarro no a lo largo del óvalo, sino a lo ancho. Y sobre esto tuve varios argumentos con

el director y su oficial. Éstos alegan que la práctica es poner las figuras de cara a las puertas y que así entrando en el aula capitula se ve el jarro de pie a cabeza y que me traerían certificado de maestros de Valencia que así estaba bien, y que ni les ocurrió razón de dudar. Yo no me satisfago de lo bien, quiero lo mejor, pues siendo este no un ramo o figura como quiera, sino una Divisa, y como armas de la iglesia y atendiendo a la figura de la pieza que es regular sea la parte más distante de la puerta el lugar preeminente hacia él debe estar la cabeza del ramo, y el pie del jarro hacia los de la pieza y semicírculo opuesto, y que por él se camina, y se ve de cara antes de tomar el asiento, y que los escudos de armas no se ponen de lado, sino el timbre o corona hacia arriba. Lo mismo debe ser este, y que sería imperfecto mirarla el presidente por el asa. Además, que nunca el jarro se ve desde la puerta porque esta no aparece en el medio de la pieza, sino que hace más distancia hacia uno de los semicírculos, y así no es el jarro lo que se ve, sino los ramos de un lado. Y, que, si el piso se pusiera de pie, el jarro debía quedarlo, y como ponen ahora vendría dando por las asas, y que esto era impropiedad. Pero subsistiendo en su parecer y no gustándome a mí (como ni a otros muchos, oídas mis razones) y teniendo por seguro que ahí se movería la misma disputa, reparo y sería disgusto llegase el pavimento defectuoso o lo pareciese, pues por último convencían en que esto iba en gustos, y que en Valencia nadie había reparado en tal cosa. Que aquí con este San Agustín piensan pararnos a lo que respondo miraban el jarro y florón, pero yo a ellos, y la pieza que tenía por seguro, no le querían vuestras mercedes de este modo. Y no siendo posible la enmienda sino haciendo otro florón y jarro, y considerando que el que está hecho es primorosísimo y podrían acomodarlo en el pavimento o presbiterio delante de los bancos de la ciudad en la Capilla de Ntra. Sra. de la Antigua, en el camarín de la del Pino en Teror, en su iglesia en la antesala capitular o donde mejor les parezca. Pues el exceso y gasto no puede llegar a 60 pesos porque el de la fábrica son 37 no más y de esperar respuesta y decisión de esta duda era cosa larga. Por esto y quitarme de disgustos con el director o con vuestras mercedes, he resuelto se haga otro jarro y florón a lo largo del óvalo, y que vayan juntos y vuestras mercedes elijan, y coloquen el que mejor les parezca y sea más propio para la aula capitular, y al otro le destinen cualquiera de los sitios dichos, pues cada jarro y florón hace juego, y tiene los mismos números de ladrillos y va ceñido con una corona o laureola de hojas

de este árbol atada y culebreada con una cinta violada que le dan gracia. Y arrimándole los ladrillos que van de más llenará buen espacio, y hará un hermoso pavimento, y como todas las cosas tienen dos faces, y siempre se está contra los que se determina, si no me resolviera a esto, dirían vuestras mercedes que era nimio o bonito, que por 50 pesos más o menos no debía reparar ni consultar, sino enviarles luego el encargo para tenerlo sentado antes que llegue el Sr. Obispo electo. Siento aumentar este gasto, pero me liaron y precintan haciendo concurrir uno de los dependientes de rentas al embalarlos. Porque como los ponen tan sencillamente apretados con paja de arroz, si en otra parte los sacasen de los cajones, no los volverían a poner también. Si van sellados, ya no tienen que abrirlos, ni por la ventana. Son francos de todo impuesto por privilegio del Rey, que quiere fomentar esta fábrica. Ahora tiene un encargo de Cádiz de unos ladrillos muy gruesos y del tamaño de un pliego de papel y dice son para el cielo o techo de una casa en lugar del raso o bovedillas. La cenefa o orla va fuera de los bancos, y caerá a los pies de los capitulares sentados en ellos que se han dejado dos hiladas de ladrillos en torno a la pieza por el sitio que dichos bancos pueden ocupar y así nada hay que tocar ni necesitan de la cenefa que es muy graciosa, sino de los ladrillos que arrimen a la pared. La misma cenefa puede seguir de un mismo modo en la pieza de recibimiento o antesala y así va remarcado en la cuadrícula por la salida de la puerta, pero si se quiere ponerle las cantoneras y que vaya arrimada a la pared como dicha pieza es cuadrilonga y no hay óvalo ni círculo se podrá. Y también ponen delante de la una u otra puerta el óvalo del jarrón y ramo que está de través pues no tiene sino 16 ladrillos por lo más ancho que son los mismos de dicha pieza. Ustedes determinaran lo que más bien les pareciese. Lo primero que vuestra merced ha de ver y abrir es el cajoncito de la cuadrícula que vistos los mapas verá claro todo esto que sin ellos parece algarabía y confusión. Quiera Dios darnos el gusto llegue sin desgracia y con la brevedad que apetezco y que quedemos airosos en nuestro encargo y el cabildo gustoso y servido como deseo y que me guarde a Vuestra merced muchos años.

Beso la mano de vuestra merced Miguel de Lobera (firma)

Don Miguel de Toledo

1785, marzo, 20. San Phelipe

Carta de Miguel de Lobera, a Joseph de Retortillo, comerciante.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.
Fondo documentos del diputado Madan.

Muy estimado señor y dueño mío.

Por todo este mes, o a principios del próximo, remitiré a vuestra merced en uno de los barcos del Grao de Valencia Don Marcos Antonio Disdier, director de la fábrica de azulejos, el pavimento o enladrillado para las dos piezas del Aula Capitulada de la Santa Iglesia de canaria y en el conocimiento, y carta portadora con el patrón, y otra por el correo diré el número de cajones y fardos a punto fijo. Por ahora significo a vuestra merced que los cajones serán 18 o 19, y los fardos de esparto unos setenta y dos. No lleva sino 50 ladrillos cada uno para que los tercios sean proporcionados y no de mucho peso cada uno: todos pasaran de cien quintales. El porte irá apostado y en precio equitativo y de estilo, y vuestra merced lo satisfará a la entrega, que ya he prevenido le lleven lo 1º la carta para trasbordarlos si hay embarcación pronta o a la carga para islas, y si no vuestra merced dispondrá lo que mejor convenga. El gasto que me parece, que con cajones y fardos y embalado pasará o llegará a trescientos pesos, lo libraré a cargo de vuestra merced en enviarme la cuenta en forma, y se contenta tomarlo en esa, de lo que me he alegrado. Los ladrillos son francos de todo impuesto por privilegio del rey que quiere fomentar esta fábrica. Los cajones llevan una ventanita de ageme con su aldabilla por una cara para registrarlos en las aduanas sin necesidad de desclavarlos, y acaso irán sellados y precintados por la aduana de Valencia para escusarlos abran, ni descompongan pues todo irá

bien acondicionado para que no se desgracien. En los 18 cajones van los dos florones del medio que como son piezas de cuenta y precisa van más resguardadas que en los otros serones y van de sobra por si alguno se desgracia de éstos. He escrito por la Coruña a Canarias. Si a vuestra merced parece dar por ahí esta nota para que sepan no se olvida su encargo, puede ejecutarlo e interesa viene la cuenta de Valencia y puedo dar más noticia, adelanto esta para gobierno de vuestra merced. En un cajoncito largo y de poco peso van los mapas o cuadrícula para explicación del modo del enladrillado. Es necesario recogerlo y que lo lleven con cuidado pues sin él se verían en confusión para sentarlos. Quedo de vuestra merced con todo afecto rogando. Dios guarde su vida muchos años.

Beso la mano de vuestra merced su mui afecto i seguro servidor y capitular

Miguel de Lobera

-16-

1785, abril, 1. Cádiz

Carta de Joseph de Retortillo, comerciante y Conde de Torres, a Miguel Mariano de Toledo.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fondo documentos del diputado Madan.

CABILDO EXTRAORDINARIO 23 ABRIL 1785

Téngase presente, por lo que habla de Don Miguel Lobera, y desde luego se escriba a la Sta. Iglesia de Cádiz, y a su Ilustrísimo Prelado, dando las correspondientes gracias por los Santos Oleos que tan francamente han remitido.

(Texto anotación a la izquierda).

Doctor Toledo (firmado y rubricado) Mui señor mío

Remitiéndome a lo que tengo escrito a vuestra merced en el presente jabeque, sirve la presente para acompañar la adjunta copia de la carta que acabo de recibir de Don Miguel de Lobera, a efecto de que ese Ilustrísimo Cabildo se imponga del estado de los azulejos que se le encargaron y su más pronta remesa. Luego que lleguen a esta bahía pondré el mayor cuidado. Si ese Ilustrísimo Cabildo determinara en escribir las gracias por la consagración de óleos por el de esta Catedral, y de este Señor Obispo, me remitirá vuestra merced las cartas previniéndome lo que guste le obsequie para que me repita a la disposición de vuestra merced pidiendo a nuestro Señor le guarde muchos años.

Beso la mano de vuestra merced, su atento y seguro servidor Joseph Retortillo (firma y rúbrica)

-17-

1785, abril, 7. Valencia

Recibo de Marcos Antonio Disdier, director de la fábrica de azulejos.

2 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fondo documentos del diputado Madan.

Cuenta del coste y gasto de 4373 azulejos de a palmo castellano en cuadro, envernizados y pintados que se han embarcado en esta playa de Valencia, sobre el canario Santo Cristo del Grao, su patrón Joseph Fenollós en 18 cajones y 69 fardos numerados N.o 1 a 87, marcados

E.C., los 914 son de número o dibujo, y van en los 18 cajones y los restantes de muestra, y cenefa con sus cantoneras y rinconeras correspondientes van en los 69 fardos.

Remitidos a Cádiz, a Don Joseph Retortillo, de aquel comercio, de orden del señor Don Miguel de Lobera, canónigo de la Colegial de San Felipe, encargado del Ilustrísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de aquella isla, a saber

914 azulejos de dibujo a 100 ps millar	91		8
3459 dichos de muestra a 45 ps millar	153	13	3
4373 Por 18 cajones a 1 po	18		
Por embalar la estera paja & a 8 s	7	4	
Por las 69 sarrias embalar & a 8 s	27	12	
Por todos gastos hasta bordo a 6s por cajon y sarria	26	2	
Por hacer las cuadrículas de los florones y piso	5	18	8
Por perfilar los dos florones y cuadros del rededor (sic)	9	4	
Por encolorirlos (sic)	9	4	
Por la funda para las cuadrículas		10	8
Por el calés para pasar a San Phelipe a hacer ver la cuadrícula y calidad de la obra al Señor Canónigo	6	16	2
Por el gasto de comida en el camino & ^a	2	10	
Al oficial que me acompañó por los 5 días	1	6	7
Conducción de ida y vuelta de la obra que se llevó	2	13	
Por dos viajes al Grao		16	
Por la Guía, y gratificación al Bollador	1		8
Por la diferencia del cambio y corretaje de la Letra	4		
	#368#		

Importa la presente cuenta salvo error u omisión, pesos trescientos sesenta y ocho, de ciento veinte y ocho cuartos cada uno, previniendo se han hecho tres de un mismo tenor de las que solo la una debe tener efecto.

Marcos Antonio Disdier (firma y rúbrica)

1785, abril, 15. San Phelipe

*Carta de Miguel de Lobera, canónigo de la colegiata de Xàtiva, a Miguel de Toledo, canónigo y secretario del cabildo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria*⁸

2 h., in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo del Museo Canario. Fondo José Miguel Alzola González.

Muy señor mío y dueño. Repito el antecedente por si acaso ha padecido extravío la original. Otra copia tengo enviada a Cádiz por mano de Don Joseph Retortillo, para que de allí camine con el encargo que ninguno me ha dado tanto que hacer y cartas que escribir. Y aun así quiera Dios salgamos en bien, y queden esos S.S. servidos y gustosos que todo se dará por bien empleado. Por el antecedente verá vuestra merced el motivo de ir dos florones. Este segundo está por muchos títulos en mi concepto mejor que el primero: ambos son de igual número de ladrillos, 371, pues, aunque este segundo pintaba dos números más, me responde como vuestra merced vera que fue equivocación del oficial el saltar el 111 y el 302, y así téngalo vuestra merced presente a la colocación y gobierne en estos por el dibujo y pintura, que con esto cambiará nada por demás, ni ocioso. Me remitió con un propio el dibujo de este segundo florón, y lo tuve aquí 4 horas, y lo vieron con la óptica 4 capitulares y otros sujetos, y a todos pareció mejor, porque el jarro es más alto, no tiene tanta hoja, y está más claro, y hay más blanco que en el otro, y por fin está a lo largo del ovalo que no me podía sosegar ni reducir a lo contrario. Pueden vuestras mercedes aprovechar el que sobre como digo y arrimándole los ladrillos que sobren hará un buen pavimento, y con eso nada se pierde. Excuso escribir más, pues va la cuenta. La explicación: las dos cartas últimas del director, los diseños que de ahí vinieron y cuanto me parece que hay que decir. Otra cuenta ha ido por Cádiz, reservo la 3.a.

Está pagado todo el gasto de Valencia con mi letra que ha recibido el director. El flete que serán unos 44 pesos, lo pagará al Patrón D. Joseph Retortillo a la entrega. Quizá no costará más de allí a Canarias: Vuestra merced se servirá decírmelo por curiosidad, más importan los escabeches de cajones, serones, embalado franco fábrica, que el pescado, pero a buen bocado, buen grito y trago.

En cosas de seda no piensen vuestras mercedes por ahora: se quemó la hoja el 4, y 4 del corriente día de Quasimodo, y de San Vicente Ferrer, y parase en esta cosecha la desgracia: pues nos decomisan partidas de vino, algarroba, almendra, higos, y aún, los trigos. Y no solo comprende a este reino, sino a Murcia y aún Granada. Los tiempos, y todo está trastornado, Dios nos mire con ojos de piedad. No quiero molestarle más. Vuestra merced vea en que puede servirle mi inutilidad, y mande con entera satisfacción.

Ruego a Dios guarde a vuestra merced muchos años. Beso la mano de vuestra merced. Su atento y seguro servidor capitular, y amigo

Miguel de Lobera (firma y rúbrica) Don Miguel de Toledo

Post Data 18 abril 1785

Hoy sale y se cierra esta con la copia de la última del director, que vuestra merced verá, y como se hizo el patrón a la vela con viento favorable Dios lo lleve en bien y a vuestra merced se cómo desea. Su capitular

Miguel de Lobera (firma)

1785, abril, 29. Valencia

*Carta de Marcos Antonio Disdier, director de la fábrica de azulejos de Valencia, a Miguel de Lobera, canónigo de la colegiata de Xàtiva*⁹

2 h., in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo del Museo Canario. Fondo José Miguel Alzola González.

Muy señor mío amigo y dueño

En debido tiempo recibí su apreciable 17 del corriente y la que me incluyo de D. Joseph Retortillo. No respondí por no ocurrir cosa particular. Ahora lo hago para decirlo como el 26 del corriente en la noche se hizo a la vela para Cádiz con viento favorable el patrón Visente Sisten de este Grain (¿) por quien he remitido 17 azulejos que se han rehecho de los consabidos florones. Van muy bien embalados en un cajoncito marcado E.C. numerados 89, y bollado de esta Real Aduana con la guía correspondiente a dicho Señor Retortillo de tránsito a Canarias, y por el correo de la mañana le escribiré enviándole el conocimiento para que lo retire e incluya en la remesa o lo envíe por primera ocasión si es que ha marchado. También le incluiré una nota del N.º de los 17 azulejos con la explicación de los tres que son de un florón y los 14 del otro para que le envíe juntamente o por el correo y adjunto hallará vuestra merced una para darle el destino que guste.

Estoy interesado por Tomás Siurana organista para que se le atienda en la provisión del órgano de esta colegial con el seguro de que es sujeto benemérito. Yo le conozco y se es un muchacho de buenas costumbres, dócil, y por lo mismo me tomo la libertad de suplicar a vuestra merced le atienda y haga cuanto sea hacedero por él y esperando merecerle este favor como que disimule mi sobrada confianza quedo con invariable afecto.

⁹ Signatura del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria: DSCN 5547, DSCN 5548

Ruego a Dios le guarde muchos años. Beso la mano de vuestra merced. Su más leal y amigo

Marcos Antonio Disdier (firma y rúbrica)

Nota de los 17 azulejos que se han rehecho de los florones de Canarias. Los 3 sin marca N.º 180- 317 y 360 son del primer florón pintado en la cuadrícula y los 14 restantes de los números 18, 53, 164, 180, 204, 221, 236, 267, 269, 279, 298, 305, 325, y 359, son del segundo que está pintado en un Pliego de papel Imperial, y están marcados con una C.

Explicación de la fábrica, sin firmar, y sin fecha, al receptor del encargo de azulejos en Las Palmas de Gran Canaria.¹⁰

2 h., in 4.º

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo del Museo Canario. Fondo José Miguel Alzola González. (Ref. Explicación 1-1, y Explicación 1-1V).

Explicación del modo que se ha de parar el florón del medio del piso del aula capitular de la Catedral de Canarias, y la cortapisa, correspondiente a los óvalos de dicho piso, cuyo florón se compone de 371 azulejos. Numerados de N.º 1 a 371 sin marca, y 170 la cortapisa o cenefa. A saber 85 para cada parte, los 85 que están marcados con la letra A. N.º 1 a 85 son para la parte derecha, y los 85 marcados B. son para la parte izquierda, numerados 1 a 85.

El total de dichos azulejos son 541 que van en once cajones numerados N.º 1 a 11 marcados E. C. los diez primeros a 50 cada uno, y el otro 41 y 9 de la muestra del pavimento, se deshará el cajón N.º 1 y por su orden los otros, y en dicho cajón se hallaran 50 azulejos numerados N.º 1 a 50. Se pondrá de N.º 1 a 14 en hilera, y en el del N.º 15 se empezará otra hilera debajo de la primera pero dos azulejos antes de llegar al del N.º 1, de modo que el del N.º 17 ha de estar debajo el del N.º 1 y seguirá la hilera hasta 32, y así irá siguiendo hasta 341.

10 Signatura del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria: Explicación 1-1, explicación 1-1v.

Según va demostrado en la cuadrícula grande y numerado al dorso de ella, de modo que, para la mayor perfección y facilidad para pararlo en cada cuadrado de la cuadrícula, se ha pintado lo mismo que hay en el azulejo y al dorso tiene el número que le corresponde.

En el cajón N.º 8 se encontrarán 50 azulejos los 21 que corresponden al florón y los 29 a la cortapisa o cenefa de la parte derecha marcados A. N.º 1 a 29. Se pondrá el del N.º 1 y el del N.º 2 encima hasta el 5 y el del N.º 6 al lado del del N.º 1 y el 7 encima, y enseguida hasta el 12 y el 13 empezará otra hilada según va demostrado en dicha cuadrícula, cuyos cuadros de la cortapisa pertenecientes a los óvalos están pintados y numerados como los mismos azulejos, y puesta la misma marca.

En el cajón N.º 10 se encontrarán 50 azulejos, 6 de la marca A, N.º 79 a 85 que son el cumplimiento de la cortapisa del óvalo de la derecha y los restantes 44 marcados B, N.º 1 a 44, son de la cortapisa del óvalo de la izquierda en la que se seguirá el mismo orden para pararla según va demostrado en la cuadrícula y en el cajón N.º 11. Se encontrarán 9 azulejos sin marca ni número que son los del pavimento.

Y en los 69 fardos N.º 19, hasta 87 marcados E. C., se encontrarán 50 azulejo en cada uno para el piso de dicha pieza y antesala. Incluso en ellos la cortapisa o cenefa, esquinas, y rinconeras correspondientes a ambas piezas sin contar la que pertenece a los óvalos que para ellos va la de dibujo y el la saria N.º 69 van 5 rinconeras y 6 cantoneras, las primeras marcadas R, y las cantoneras C.

Explicación del modo que va encajonado, y se ha de parar el otro florón de la otra cuadrícula pequeña en a que está pintado y numerado tablero por tablero como en dicho florón. Este se compone de 373 azulejos marcados C, numerados N.º 1 a 373, y van encajonados en los 7 cajones, numerados 12 hasta 18 marcados E. C. a 53 azulejos, los 10 cajones primeros y a 54 los dos últimos. Se deshará el cajón N.º 12 y se hallarán 53 azulejos N.º 1 a 53, se pondrán en

hilera los del N.º 1 a 3, y después se buscarán los 9 del N.º 4 a 12 y se empezará la otra hilada por la derecha poniendo el A-5 y 6 antes de llegar al N.º 1, de modo que el del N.º 7 ha de venir bajo del N.º 1 y así seguirá hasta el 12.

Se buscará el N.º 13 que empieza dicha hilada y está un tablero antes de modo que el 14 venga debajo el del N.º 4 y así seguirá hasta el 23 y el del N.º 24 empezará otra hilada. Siguiendo siempre la misma regla según va demostrado el diseño o cuadrícula donde está pintado y numerado al dorso.

Advertencia, al tiempo de embalar el florón que va en los 7 cajones, N.º 12 a 18, se ha advertido la equivocación de que al tiempo de numerarse se omitió el N.º 111 y el 302, de modo que del N.º 110 sigue 112 y de 301 sigue 303 lo que se deberá tener presente

EXPLICACIÓN¹¹

Es el mismo texto que la explicación anterior excepto en las dos líneas finales que transcribimos a continuación:

En el cajón N.º 9 habiéndose sacado unos ladrillos de la caja quedaron diferentes de que se compone el florón con los demás que hay en cajones desde N.º 1 hasta 7 inclusive.

-20-

1785, mayo, 11. Cádiz

Recibo del transporte de Thomas Martiletti, maestre de la Nao Fiel Siervo, al Cabildo Canario.

1 h. in 4.º

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

11 Signatura del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria: Explicación 2-1.

Fondo documentos del diputado Madan.

E.C., N.º 1 a 88 (Anotación a la izquierda)

Conozco yo, Thomas Martilettí, vecino de Ragusas. Maestre que soy de la nao, que nuestro Señor salve, nombrada el Fiel Siervo, que al presente está surta y anclada en la Bahía de esta ciudad, presta para con la buena ventura seguir este presente viaje a la Isla de Canaria.

Otorgo, y conozco, que es verdad, que tengo recibido y cargado dentro de la dicha mi nao, debajo de cubierta de ella, de Don Joseph Retortillo, por cuenta de los Ilustrísimos Señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Canaria, diez y ocho cajones, sesenta y nueve fardos y un cajoncito de ladrillos azulejos, marcados y numerados como a el margen todo con peso de ciento y nueve quintales. Y de ellas me doy por contento, y entregado a toda mi voluntad. Las cuales dichas mercaderías recibo enjutas, y bien acondicionadas, marcadas de la marca de afuera. Y prometo, y me obligo, llevándome Dios nuestro Señor en salvamento con dicha mi nao a dicha Canaria, de las de dar y entregar a vos, y en vuestro nombre, según y como es uso, y costumbre a Señor D. Miguel Mariano de Toledo, o a quien su poder hubiere, dando y pagando de flete de las dichas mercaderías a cinco reales de plata por quintal, y diez por costo de capa y avería. Y porque así lo guardaré, y cumpliré como dicho es, obligo a mi persona, y bienes habidos y por haber.

Especialmente os obligo, e hipoteco la dicha nao, fletes, y aparejos, y lo mejor parado de ella. Y en firmeza de lo cual, vos dí tres conocimientos firmados de mi nombre, o del escribano de la dicha nao, en mi nombre, todos de un tenor, el uno cumplido, los otros no valgan.

Que es fecho en Cádiz a once días del mes de mayo de mil setecientos ochenta y cinco.

1785, mayo, 12. Cádiz

Carta de Joseph de Retortillo, comerciante, a Miguel Mariano de Toledo.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fondo documentos del diputado Madan.

CABILDO 21 MAYO 1785

Muy señor mío

Por el presente navío Raguseo nombrado el Fiel siervo, capitán Thomas Marteletti remito a vuestra merced para su conocimiento como consta de el adjunto conocimiento los 18 cajones, y 69 fardos de azulejos y el cajoncillo de los dibujos que en todo son 88 piezas, que para este efecto me ha remitido con la inclusa carta y cuenta, don Miguel de Lobera, que posteriormente me avisa tiene cargado en embarcación que aún no ha llegado de esta bahía un cajoncito con 17 azulejos que se han rehecho de los dos florones en lugar de otros tantos en que advirtieran algún defecto y cuando la reciba y envíe encaminaré la cuenta de todo lo suplido en este encargo.

Por disposición del Señor Diputado Madan como diremitir a don Antonio Mateo Mondragón de Madrid de cuenta de ese Ilustrísimo Cabildo, dos mil pesos corrientes que pondrá vuestra merced en su noticia.

Repito a vuestra merced mi voluntad pídoles me mande cuanto fuese de la suya y a la Divina que guíe su vida como la mía.

Beso la mano de vuestra merced su atento seguidor Joseph Retortillo (firma y rúbrica)

1785, mayo, 20. Cádiz

Carta de Joseph de Retortillo, comerciante, a Miguel Mariano de Toledo.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.
Fondo documentos del diputado Madan.

CABILDO 21 MAYO 1785

Acordóse se ponga esta carta en cuenta en contaduría para a su tiempo hacer el abono que corresponda (texto anotación a la izquierda). Muy señor mío.

Llegó de Valencia el último cajoncito de azulejos que expresa la adjunta nota y lo he embarcado en el presente bergantín español nombrado la Sacra Familia. Su patrón, Gabriel Serra, a entregar en Santacruz a Don Francisco Félix del Campo a quien prevengo lo dirija a vuestra merced que por la adjunta cuenta podrá imponer a su cabildo del total importe de este encargo, que asciende a tres mil trescientos cincuenta y un reales plata de a diez y seis cuartos.

Ratifico a vuestra merced mis deseos de su obsequio pidiéndole me frecuente sus preceptos, y a nuestro Señor que guíe a vuestra merced muchos años.

Beso la mano de vuestra merced, su atento y seguro servidor Joseph Retortillo (firma y rúbrica)

1783, mayo, 20, Cádiz

Recibo expedido por Joseph Retortillo al Cabildo de la Santa Iglesia catedral de Canarias.

1h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fondo documentos del diputado Madan.

Los Sres. Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Católica de Canarias	Deben	
Por 368 pesos de 128 cuartos, que de orden de dichos señores y por letra de Dn Miguel	Rs. Pta.	
Lobera Canónigo de San Felipe de Xàtiva de 11 de Abril de 1785 a la orden de Dn Marcos Antonio Disdier por su endoso y el de otros a Magon, Lefer Hermanos y Compañía	2944	
Por el flete de Valencia a Cádiz de 19 cajones y 63,, fardos de azulejos con Peso de 109 quintales a 6 reales de vellón cada uno que para dichos Sres. y por disposición del mismo Lobera que me remitió el nominado Disdier	347	1/2
Por el 5% de Capa	017	3/8
Por el pase de la Aduana, y transbordar dichos azulejos del navío Ragusa El Fiel Siervo, Capitán Thomas Marteleti en que los remiti	034	
Por el flete de Valencia a Cádiz de un cajoncito marcado E.C., n.º 89,, con 17,, azulejos que remitió el citado Disdier y pase de esta aduana y trasbordo En el bergantín Español, la Sacra Familia, Capitán Gabriel Serra	008	1/8
Importa todo tresmil trescientos cincuenta y un reales de plata de 16 cuartos	3351	
Cádiz mayo 20 de 1785. Firmado Josep Retortillo		

1786, noviembre, 22. Cádiz

Recibo expedido por Gabriel Serra, maestro de la nao Sacra Familia, al Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Canarias.

1 h. in 4.o

Las Palmas de Gran Canaria. Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.
Fondo documentos del diputado Madan.

E. C. C. (Anotación a la izquierda)

Conozco yo, don Gabriel Serra, vecino de Cádiz, maestre que soy de la nao, que nuestro Señor salve, nombrada la Sacra Familia que al presente está surta, y anclada en la bahía de esta ciudad. Presta para con la buena ventura seguir este presente viaje a canaria, otorgo y conozco que es verdad que tengo recibido y cargado dentro de la dicha mi nao, debajo de cubierta de ella de Don Joseph Retortillo por cuenta de la fábrica de la Santa Iglesia Catedral de Canarias. Dos cajones toscos, el uno mayor que el otro marcado como al margen, y de ellas me doy por contento, y entregado a toda mi voluntad. Las cuales dichas mercaderías recibo en juntas, y bien acondicionadas, marcadas de la marca de afuera, y prometo, y me obligo, llevándome Dios, nuestro Señor en salvamento con dicha mi nao a Canaria, delas dar, y entregar a vos y en vuestro nombre, según y como es uso y costumbre al señor prebendado Don Antonio Jacinto Ruiz o a quien su poder hubiere, dando y pagando de flete de las dichas mercaderías tres pesos corrientes por todo y 10 % de capa y avería y porque así lo guardaré y cumpliré, como dicho es, obligo a mi persona, y bienes habidos, y por haber Especialmente os obligo, e hipoteco la dicha nao, fletes y aparejos, lo mejor parado de ella. Y en firmeza de lo cual, vos di tres conocimientos, firmados de mí nombre o del escribano de la dicha nao, en mi nombre, todos de un tenor, el uno cumplido, los otros no valgan.

Que es fecho en Cádiz a veinte y dos días del mes de noviembre de mil setecientos ochenta y seis

Gabriel Serra (firma y rúbrica).

8. TERMINOLOGÍA TÉCNICA. VOCABULARIO TÉCNICO UTILIZADO EN LOS DOCUMENTOS FUENTE

En los documentos transcritos se utilizan términos técnicos que muestran los usos y prácticas de la fábrica de azulejos en la Valencia de finales del siglo XVIII. El castellano es la lengua que se utiliza en todos los escritos, aunque desconocemos si los términos cotidianos de los trabajadores de la fábrica serían los mismos. Las cartas y documentos que analizamos están escritos por el director de la fábrica Disdier, el canónigo Lobera, el agente de comercio Retortillo y el cabildo canario, que, al no trabajar directamente en la conformación de las piezas, ignoramos si dominaban el lenguaje cotidiano del oficio.

Administrador (documento 8)

Cargo que ocupa Disdier en la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa, en Valencia. Hasta el momento, año 1777, no se conoce documentalmente este cargo en ninguna de las fábricas de azulejos de Valencia. Beatriz Viñuales, en su momento, fue la dueña, y Alejandro Faure es dueño. El resto de los fabricantes, como los Ferrán, se autodenominan por el oficio que desempeñan.

Ahínas (documentos 7, 8)

Término sinónimo de herramientas, donde se incluye el horno para fabricar el barniz de plomo y el horno para cocer la producción cerámica.¹

Alfombra (documento 14)

Término referido al efecto que muestran los azulejos montados en el suelo como pavimento. Crean la ilusión a través de la óptica que descubre la obra acabada sin estar colocada en realidad. Lobera no llegó a ver el pavimento acabado y montado en la sala capitular de la catedral, ni siquiera Marcos A. Disdier, pero crean una especie de maqueta óptica para mostrar a la sociedad valenciana el trabajo acabado y las posibilidades de fabricación.

¹ Vid. término Ahínas en González Teruel (2022c).

Las alfombras turcas eran conocidas y muy apreciadas por los miembros del Cabildo, que a menudo las importaban vía Londres «[...] con arreglo a las medidas que me previene se han encargado a Londres, las tres alfombras para el uso de esta santa iglesia por el paraxe (*sic*) donde se fabrican en el día con más perfección después de la Turquía, y por no conseguirse estas sino de los tamaños que se hallan en las ferias, de que tengo reciente experiencia [...]. Se ha dado la orden a Londres para que de haber ocasión en derecho para esas islas, las encaminen a ellas».² Se comparan asiduamente las alfombras con los pavimentos valencianos por la inspiración en el diseño y la similitud en la función.³ El pavimento canario, o los pavimentos, están compuestos por piezas no seriadas con un eje de simetría en el dibujo del jarrón, pero no en el ramo de flores. A su vez, la gran mayoría de azulejos son piezas de serie, como vemos en los esquemas, por lo que se puede intercambiar el motivo central sin desordenar el resto.

Azulejos (documentos 17, 19, 20, 21 y 23)

Este término queda definido en el Diccionario de la Real Academia en su versión de 1783, como «ladrillo pequeño vidriado de varios colores que sirve para frisos en las Iglesias y otras cosas» (RAE, 1783: 136). No comenta nada sobre su forma habitualmente cuadrada, aunque Covarrubias, en su *Tesoro*,⁴ sí lo especifica. A menudo, el concepto de azulejo va ligado a acepciones locales, comerciales (Pérez Guillén, 1996: 18-19) o de intereses determinados.

2 Carta inédita firmada en Cádiz por Joseph Retortillo con fecha de 24 de enero de 1774, dirigida a Vicente Patricio Leal y presentada al cabildo (AHDOC. documentos del Diputado Madan).

3 Pascual Esclapés (1738: 174-175), refiriéndose a los progresos de la azulejería en Valencia escribe: «Con el motivo de la ampliación del real palacio, i aver (*sic*) enviado a pedir de la corte a las fábricas de esta ciudad, muestras de azulejos [...] en los cuales se logra al presente hacer alfombras, a imitación de las de Mecina (Mesina, Italia), tapices» (Pérez Guillén, 1996: vol. II: 25).

4 Azulejos, ladrillos pequeños cuadrados, y de otras formas con que se enladrillan las salas y aposentos regalados en las casas de los señores, y en los jardines las calles dellos. Antonio Nebrija los llama Tessela pavimenticia, por esta razón. Dixeronse azulejos porque los primeros debieron ser desta color azul, y después se inventaron las otras; o porque entre todas es el azul la que más campea. En Valencia llaman rajoles a los azulejos: por ventura por ser en respeto de los ladrillos, como rajuelas, o ripios, que en latín se llaman *assulas*, y de allí *assulejos*, Maestro Sanchez Brocense dice ser Árábigo, *azulaja* (Covarrubias, 1611: 110).

Hemos de señalar que, cuando escribe sus cartas Miguel de Lobera, nunca utiliza esta palabra de *azulejo* o *azulejos*, siempre se refiere a *ladrillo*. Por el contrario, cuando escribe sus contestaciones, Marcos A. Disdier siempre se refiere a *azulejos*. Joseph de Retortillo usa indistintamente un término u otro. En las actas del *Libro de Acuerdos Capitulares* se utiliza esta palabra como sinónimo de *vidriado*.⁵

Azulejo de dibujo, Azulejo de número o dibujo (documento 17)

Por el sentido que se le da en el texto, podemos intuir que se trata de un azulejo dibujado y pintado sobre barniz antes de su cocción; no está decorado con un vidriado de color liso. Disdier cuenta «[...] 914 azulejos de dibujo a 100 pesos el millar [...]», que son nombrados sinónimos de «[...] Azulejos de número, los 914 son de número o dibujo [...]» en contraposición a «[...] los de muestra y senefa [...]», de manera que los azulejos de dibujo son los que forman parte de la composición del florón central y necesitan numeración al dorso.

También son denominados *de número* porque necesitan ser numerados al dorso pensando en su colocación y seguir el orden diseñado por la fábrica. Los azulejos de muestra no necesitan ser señalados con un número, ya que su posición es independiente.

Azulejos de muestra (documento 17)

Azulejos decorados con el mismo patrón. Constituyen la producción más parecida al producto industrial seriado. Pueden ser de dibujo completo o ir entrelazados entre varias piezas. Son todos iguales⁶ por lo que no se hace necesaria su numeración dorsal, ya que es el conjunto de todas las piezas el objetivo a conseguir. El efecto óptico de la unidad es diferente al efecto de la totalidad de piezas.

Cuando los azulejos de muestra presentan alguna peculiaridad que permita adaptarse a la

⁵ AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, domingo 6 de mayo de 1781, pág. 143.

⁶ Son iguales en su diseño, pero al estar pintados a mano, se aprecian diferencias al observarlos uno a uno, lo cual, en el conjunto, no son apreciables.

superficie a decorar, entonces se hace necesaria la numeración dorsal. A menudo, en los textos que manejamos, a este tipo de azulejos de muestra se les denomina *cantonera* o *rinconera*. En el texto 17, los 3459 azulejos de muestra cuestan a 45 pesos el millar, más baratos que los de dibujo.

Azulejos de muestra y senefa (documento 17)

Términos que pueden ser sinónimos referidos a los azulejos pintados «en serie», todos con el mismo dibujo y colores, sin número dorsal. Se pueden disponer siguiendo un sistema de enlaces laterales (Pérez Guillén, 1996: 22), en el que cada final del dibujo encajaría perfectamente con el siguiente. Si son de muestra y cenefa, se entiende que los enlaces son laterales. Pueden realizarse azulejos de muestra con el dibujo completo sin que necesite de otra pieza para completarse.

Barnices, verniz (documento 7)

Se refiere a la parte decorada del azulejo, barniz, vidriado. Material indispensable para la fabricación cerámica, es el vidriado que impermeabiliza las piezas. Es citado en el documento al solicitar Disdier un inventario de todos los materiales que se hallan en la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa, antes de hacerse cargo de su gerencia.

Bollado (documento 19)

La *bolla* es un derecho que se pagaba en Cataluña, Aragón, Valencia y Mallorca, al tiempo de vender al por menor los tejidos de lana y seda, y otras mercancías que se consumían dentro del territorio. Se llama así por un sello de cera que se ponía en la aduana a la ropa que se ven- día. Viene del verbo *bullar*, que significa «sellar» o «marcar» (RAE, 1803: 505). Fue abolido por Carlos III a petición de Cataluña, pasando a ser subrogado el *equivalente de bolla*.

Respecto a los azulejos, consideramos que se refiere al producto sellado por la Real Aduana como mercancía controlada desde su origen que, a la vez, constituiría la firma del fabricante.

Bollador (documento 17)

Sería el oficial encargado de bollar, sellar, fundamentalmente los trapos, y al parecer, otras mercancías como los azulejos. En el texto 17, en la descripción de los gastos, el encargado recibe una gratificación por sus servicios. Es interesante esta referencia ya que introduce la información de la existencia del *dret de la bolla* en la fabricación de azulejos. Carlos III lo suprimió en 1770, lo que es aún más sorprendente por aparecer en un texto de 1785.

Podemos considerarlo sinónimo de marchamero, encargado de marchamar (marcar, sellar, bollar, plomar) los efectos en las aduanas. Es destacable considerar que sería una forma de distinguir de qué fábrica procedían los géneros. Sin embargo, los documentos apuntan que, los *caxones* (*sic*) con los azulejos destinados a la sala capitular estaban señalados con las siglas E. C. (*Eclesia Canariensis*), es decir, con el anagrama del cliente al que iba dirigida la obra, no con la marca de la fábrica.

En algún texto aparece como sinónimo de «oficial», o encargado de la cuestión económica de la fábrica, que suponemos, sería el sentido que tendría la denominación de Disdier.

Cantonerías (documentos 14 y 17)

Son los azulejos de muestra que llevan pintada la decoración que enmarca el florón y que están dibujados en forma de ángulo para adaptarse a la pieza.

Cajoncillo de los dibujos (documento 21)

Embalaje (realizado en madera), en el que se transporta el papel con los dibujos, la cuadrícula sin la cual sería muy difícil la colocación del pavimento.

Cajoncito, cajoncito de ladrillos azulejos, cajoncito de azulejos (documentos 19, 20 y 22)

Embalaje de madera realizado expresamente para enviar una cantidad pequeña de azulejos.

Cajoncito largo (documento 15)

El envío de los dibujos enrollados se haría con un embalaje alargado de madera.

Cajón, cajones, cajoncito, caxon, caxoncito, caxones (documentos 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24).

Embalaje de madera ideado para el transporte en barco. Embalaje para el papel de la cuadrícula, o para el embalaje de una pequeña cantidad de azulejos.

Calés (documento 17)

Término derivado del francés *calèche*, vehículo de cuatro o dos ruedas y de tracción animal, mediante el que Marcos A. Disdier se traslada de Valencia a San Felipe (Xàtiva) para mostrar al canónigo Lobera la calidad y características de la obra realizada.

Cantonera (documentos 17 y 19)

Azulejo cuyo dibujo está realizado en ángulo con el mismo diseño de la muestra elegida.

Casa fábrica de azulejos (documentos 7, 8 y 9)

Cuando Alejandro Faure (1) adquiere la empresa de azulejos a los herederos de los Pedrón Casavall, en la edificación va incluida la vivienda, *los cuartos de habitación*. Es una fórmula tradicional de los obradores valencianos que la familia, y muchas veces los oficiales y trabajadores, vivan en la misma instalación donde trabajan.⁷

En el documento 8 se refieren varias veces a casa fábrica de azulejos como definición de la propiedad de Alejandro Faure Viñuales.

⁷ En el barrio del Carmen de Valencia existían este tipo de edificios que convivían con los grandes palacios medievales. Francisco Dasí Ortega retrata en 1878, aproximadamente, una escena costumbrista que refleja este tipo de casa fábrica representando el trabajo cotidiano de un herrero (González Teruel, 2017: 86-89).

Cenefa (documentos 14 y 19)

Se refiere al dibujo del azulejo que cae a los pies de los capitulares sentados, es el azulejo de serie que recorre toda la zona perimetral de la sala capitular que se calcula para estar situada a los pies de los capitulares.

Colores (documento 7)

Material indispensable para la pintura cerámica. Es destacable el hecho de que no hable de óxidos colorantes, quizás porque ya utilicen estos formulados. Es citado en el documento al solicitar Disdier un inventario de todos los materiales que se hallan en la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa, antes de hacerse cargo de su gerencia.

Cortapisa (documento 19)

Consideramos que el sentido que se le otorga en la explicación del documento 19 a este término es el mismo que la palabra *cenefa*. Tiene relación con la decoración en forma de fes- tones textiles de diferente tejido al vestido, que se ponía sobrepuesta al borde de ciertas prendas de vestir (sayas, jubones, colchas, etc.). Cuando habla de *cortapisa* se refiere directamente a la cenefa que rodea el florón central del pavimento.

Cortapisa o senefa (documento 19)

Se emplean indistintamente los dos términos.

Cuadrigo, quadrico, cuadrigo de la cuadrícula, cuadrigo de la cuadrícula (documento 19)

En la cuadrícula sobre papel, el *cuadrigo* (cuadrigo) es cada una de las zonas que corresponden a cada azulejo. Está dibujado a escala 1:10.

Cuadríco de la cortapisa, quadrico (documento 10)

Cuadro del dibujo que corresponde a la cortapisa. Cuadrícula, quadrícula (documentos 14,15, 17 y 19)

Es el plano o proyecto que además servirá de guía de colocación. El dibujo se divide en tantas líneas y cuadros como son los ladrillos y van numerados por detrás, tanto en la cuadrícula como en el azulejo real.

Cuadrícula grande, quadrícula (sic) grande (documento 19)

Correspondería al dibujo en papel del diseño de uno de los dos pavimentos, quizás el primero que se realizó y cuya cuadrícula está expuesta en la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Cuadrícula, quadrícula (sic) pequeña (documento 19)

Se refiere al dibujo en papel del diseño de uno de los dos pavimentos, quizás el segundo que se realizó, que correspondería al pavimento colocado y cuya cuadrícula no está expuesta en la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Cuadrículas (documento 17)

Demuestra la existencia de los dos mapas o diseños; al menos consta en la factura o recibo.

Dibujo (documento 21)

Son muy interesantes las referencias al dibujo y es de resaltar la importancia que cobra como mapa fundamental para la colocación de los azulejos. Además, funciona como diseño previo para lograr la conformidad de los clientes.

A la vista de la cuadrícula (la que describe el pavimento no montado) que ha perdurado intacta dos siglos, el dibujo en proporción es fiel retrato de la realidad. Los azulejos

responden al dibujo proyectado en la cuadrícula. También se tiene en cuenta el dibujo en las primeras conversaciones entre Lobera y los miembros del cabildo para poder elegir entre los tres di- seños.⁸ Asimismo, en las actas capitulares encontramos el término para referirse al diseño de los azulejos.⁹

Director, dirección (documento 8)

Puesto que ocupa Marcos Antonio Disdier en la fábrica propiedad de Alejandro Faure Viñuales.

Director de la fábrica (documento 14)

Es una denominación novedosa referida a Marcos A. Disdier. El nombre de la fábrica nunca aparece en los textos que estudiamos, siempre se refieren a ella como «la fábrica», o «la fábrica de Valencia».

Director de la fábrica de azulejos (documentos 13 y 15)

Se refiere a la fábrica en singular y sin denominación particular. Parece que no hay otra fábrica que sea competencia de la fábrica de Disdier.

Diseño (documentos 14, 18 y 19)

Se refiere al proyecto del pavimento. Aparecen dibujadas las cuadrículas correspondientes a los azulejos. Es sinónimo de mapa o plano.

Diseño o cuadrícula (sic) (documento 10)

Se refiere al proyecto del pavimento. Aparecen dibujadas las cuadrículas correspondientes a los azulejos. Es sinónimo de mapa o plano.

8 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, sábado 9 de junio de 1781, pág. 163.

9 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, 7 de septiembre de 1784.

Dueño de la fábrica (documento 13)

El dueño de la fábrica es diferente al director de la fábrica. En este caso, se refiere a Alexandro Faure Viñuales, dueño de la fábrica de azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa, desde 1770. La dirección de la fábrica la toma Marcos Antonio a su cargo en 1777, para que «los hijos vivan descansados».¹⁰ Además, los problemas económicos que sufre Marcos A., unido a la incapacidad real de Alejandro Faure de rentabilizar la empresa, crean una relación fructífera entre el gerente y el yerno-dueño de la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa.

Encolorirlos (documento 17)

Acción de colorear mediante técnica al agua, como acuarela, la cuadrícula o diseño del pavimento. Los dibujos del papel corresponden fielmente al resultado final realizado en el solado.

Endoso (documento 23)

Sistema de pago mediante letras que utilizan Retortillo y Disdier.

Enladrillado (documentos 14 y 15)

Sinónimo de pavimento.

Envernizados (documento 17)

Referido a la denominación del azulejo con barniz por una de sus caras.

Espaldas (documento 14)

Dorso del azulejo, la cara que no lleva esmalte.

Esquina (documento 19)

Azulejo que dibuja uno de los ángulos de la cenefa perimetral.

¹⁰ AHDOC. *Documentos diputado Madam*, carta 22 diciembre 17804. Texto 13 de nuestra transcripción.

Fábrica (documentos 5, 8, 9 y 15)

El término fábrica se emplea para definir la factoría en la que se producen los azulejos encargados para el pavimento de la sala capitular de la catedral canaria. La dimensión de estos obradores viene definida por la gran cantidad de mano de obra empleada, las exportaciones llevadas a cabo y el sentido ilustrado como centro de producción moderno.

Fábrica de azulejos (documento 5)

La documentación escrita de que disponemos se refiere en todo momento a la empresa de Faure o de Disdier con el término *fábrica*, y en este caso determinado, como «fábrica de azulejos». Cuando la fábrica Mosén Femades-Ruzafa está dirigida por Beatriz Viñuales también se fabrican otras piezas cerámicas, como se muestra en el inventario que se redacta cuando fallece Beatriz (González Teruel, 2022a).

Fábrica de Valencia (documento 13)

En las actas capitulares del día 7 de julio de 1780 la fábrica se denomina «fábrica de aquel Reyno»,¹¹ término utilizado en singular y sin más denominación de la factoría.

Fardos, fardos de azulejos (documentos 15, 17, 19, 20, 21 y 23)

Según el diccionario de la RAE (1803: 401), se define la palabra como «un lío grande de ropa, u otra cosa, muy ajustado, para poder llevarle de una parte a otra, lo que se hace regularmente en las mercaderías que se han de transportar y se cubre con una arpillera, o lienzo embreado o encerado, para que no se maltraten con los temporales». Covarrubias (1611: 398) lo trata como sinónimo de *fardel*, un «saco o talega donde se mete alguna cosa, y se aprieta, que va como

embutida, como las sacas de lana, que se llevan de España para Italia. Díjose del verbo latino *farcio-is* [...] que vale henchir, y embutir [...]».

11 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, 7 de julio de 1780.

Fardo esparto (documento 15)

Sistema de embalaje que, en este caso, carga 50 ladrillos, aunque podría cargar más.

Florones (documentos 15, 17, 18, 19 y 21)

Denominación habitual para hablar de los dibujos centrales del pavimento.

Guía (documento 19)

Sinónimo de cuadrícula.

Inventario (documentos 4, 5 7 y 8)

Acta o documento donde se registran los bienes y existencias pertenecientes a la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa. Disdier lo solicita antes de firmar el contrato con Alejandro Faure para hacerse cargo de la dirección de dicha fábrica.

Jarrón, jarro (documentos 14 y 18)

Se refiere al motivo central pintado en los azulejos de la sala capitular. No es sinónimo de florón, ya que diferencian entre jarrón y flores, y florón como definición completa del dibujo. A veces lo denomina «jarro y florón» (documento 14).

Jornales de oficiales (documento 8)

Disdier, como buen administrador, exige que en los libros de cuentas se reflejen todos los gastos, entre ellos, los salarios de los trabajadores.

Ladrillado (documento 13)

En las actas capitulares del día 7 de julio de 1780 y del día 7 de septiembre se utiliza esta palabra para referirse al pavimento que necesitaban.¹² Término utilizado a menudo por Lobera para referirse a los azulejos del pavimento.

¹² AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, 7 de julio de 1780 y 7 de septiembre de 1784

Ladrillar

Acción de pavimentar el suelo con azulejos o ladrillos. Es un término utilizado en los escritos de las actas del *Libro de Acuerdos Capitulares*.¹³

Ladrillo (documentos 14, 15, 18, 19 y 20)

En las actas capitulares del día 7 de julio de 1780,¹⁴ del 6 de mayo de 1781,¹⁵ del 9 de junio de 1781¹⁶ y del 7 de septiembre de 1784¹⁷ se utiliza el término ladrillo como sinónimo de azulejo.

Ladrillo de la fábrica de Valencia (documento 12)

Sinónimo de azulejo valenciano.

Ladrillos azulejos (documento 20)

Definición excesiva que quizás se utiliza para evitar equivocaciones.

Lápiz (documento 14)

Instrumento de dibujo y escritura, cuya mina a base de grafito endurecido con arcilla y recubierto de madera, es conocido como tal desde principio del siglo XVIII. Las líneas que forman la cuadrícula están realizadas con lápiz. Es remarcable que sea nombrado en relación con el corte de azulejos.

Leña (documento 8)

Principal fuente de energía para la cocción. No ofrece más datos sobre la cantidad, ni calidad de esta.

13 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, domingo 6 de mayo de 1781, pág. 143 y sábado 9 de junio de 1781, pág. 163.

14 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, 7 de julio de 17

15 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, domingo 6 de mayo de 1781, pág. 143.

16 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, sábado 9 de junio de 1781, pág. 163.

17 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, 7 de septiembre de 1784.

Letra (documentos 17 y 23)

Sistema de pago que utilizan para el pago y cobro de los azulejos a través del agente comercial Retortillo.

Libro de cuenta y razón (documento 8)

El contrato que firma Disdier con Alejandro Faure Viñuales, y solo cuando este contrajo matrimonio con M.a Salvadora, incluye el compromiso de llevar dos libros de cuenta y razón. En estos libros se anotarán, por fechas, en uno de ellos los jornales de oficiales, tierra, leña, materiales y todo lo que la fábrica necesita para mantenerse corriente, y en el segundo libro, se anotaba el producto de todas las ventas para contabilizar los beneficios.

Libros e inventarios (documentos 5, 7 y 8)

Hasta el momento, no hemos conocido referencia alguna que diera razón de la existencia de un inventario o de un libro de cuentas de la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa. A partir de esta referencia, en el documento 5 se constata la existencia de una contabilidad oficial que Disdier solicita a Alejandro Faure, vicecónsul de Francia, para hacerse cargo de la fábrica junto con su yerno Alejandro Faure Viñuales.

En el documento 7 se relata la existencia de dos inventarios, uno en el que quedan reflejadas las ahínas, herramientas, obra fabricada, materiales, barnices y colores, es decir, todo lo relativo a la empresa cerámica de Beatriz Viñuales, y otro en el que se expresan los efectos, bienes, muebles, alhajas y papeles.

Desconocemos el paradero, o la existencia de estos documentos escritos en mayo de 1777, en Valencia, y que serían, realmente, un gran hallazgo.

Mapa (documentos 14 y 15)

El dibujo o diseño es denominado mapa porque ayuda a colocar los azulejos. Realmente, el dibujo que se conserva es el plano del pavimento que se hizo en primer lugar, el que no se colocó. Se utiliza como sinónimo de cuadrícula.

Materiales (documentos 7 y 8)

Todo lo necesario para el trabajo de fabricación de los azulejos de la fábrica Disdier y que constarían en el inventario solicitado a Alejandro Faure por parte de Disdier.

Muestra (documento 17)

Se refiere a los azulejos de muestra, que no son numerados por detrás porque no importa el orden de su colocación. Se caracterizan porque la unidad es diferente al conjunto de azulejos, que consigue efectos estéticos y de movimiento apreciables.

Obrador (documento 8)

Lugar de la casa fábrica de azulejos donde se fabrican los azulejos; no se habla de pintador.

Obra (documentos 7, 13 y 17)

Se refiere al pavimento canario acabado y dispuesto para el envío.

Obra fabricada (documentos 7 y 8)

Piezas ya acabadas y cocidas.

Obra empezada a fabricar (documento 8)

Debido a los numerosos procesos por los que pasa una pieza hasta que ya está acabada, se debe contabilizar esa pieza para inventario en el momento en que se sitúa su fabricación. Por ejemplo, en este caso podría ser un azulejo, cocida su parte de arcilla y esmaltado, esperando su decoración.

Oficial, oficiales (documentos 8, 9, 14 y 17)

Nombre con el que denomina a los trabajadores de la fábrica. Conocemos el nombre de Bartolomé Ferrandis, que trabajó como oficial para Disdier al menos entre 1797 y 1815 (Pérez Guillén, 1987: 366).

Óptica (documento 18)

Sistema ilusorio de representación del proyecto azulejero. Utilizan la cuadrícula para ver el resultado de la pavimentación de la sala capitular. En este caso, el papel del proyecto y cuadrícula sería utilizado a modo de *veduta*, una vista en perspectiva muy de moda entre los instrumentos del ocio de la sociedad de finales del siglo XVIII.

Orla (documento 14)

En sentido heráldico, la orla se denomina a la pieza honorable que rodea el interior del escudo por todos sus lados, sin llegar a tocarlos. Si tenemos en cuenta que el florón lo definen como una divisa, el denominar orla o cenefa a los azulejos decorados con la cenefa exterior estaría dentro del lenguaje heráldico.

Palmo castellano (documento 8)

Unidad de longitud cuya medida era de 20,87 cm y es el tamaño de cada azulejo del pavimento capitular.

Papel imperial, pliego de (documento 19)

Papel en el que se dibuja la cuadrícula. Se denomina así al tamaño del pliego que es de 56 × 76 cm.

Pavimento (documentos 14, 15, 18 y 19)

Enladrillado. Denominación de Lobera al conjunto de la obra enviada.

Paja de arroz (documentos 14 y 17)

Es el tallo seco de la planta del arroz que se utilizaba como sistema de embalar los azulejos en los *caxones*. Es un método que se ha venido utilizando hasta el siglo XX aprovechando el material no utilizable del arroz producido en la zona de la Albufera de Valencia.

Perfilar (documento 17)

Se refiere a realizar la cuadrícula y su dibujo, sinónimo de dibujar.

Perspectiva (documento 14)

Se refiere al efecto provocado por la óptica al simular el pavimento fabricado.

Pieza (documento 13)

Se refiere a habitación, sala, cuarto.

Pintados (documentos 17 y 19)

Referido a azulejo pintado sobre el barniz.

Piso (documentos 17 y 19)

Sinónimo de pavimento.

Productos (documentos 5 y 7)

Son las piezas que salen de la fábrica que, junto a efectos y enseres, forman el patrimonio que Disdier solicita para gestionar la empresa a partir de abril de 1777.

El carácter de esta mención no tiene relación con la consideración de obra de arte o pintura cerámica. Son productos industriales que deben fabricar para levantar una empresa en ruina.

Propio (documento18)

Sinónimo de oficial.

Recibo (documento23)

Sinónimo de la actual factura, nota de los gastos.

Rinconera (documentos 17 y 19)

Azulejo de esquina, adaptado el dibujo a un ángulo.

Sarrias, saria (documentos 17 y 19)

Un género de red basta hecha para recoger mercancías, paja y llevarlo a vender. Se usa sobre todo en Valencia (RAE, 1739: vol. vi, 50).

Senefa (documento14)

Cenefa.

Serones (documento 15)

Especie de sera, o espuerta más larga que ancha y realizada de esparto, que sirve de ordinario para el transporte con caballerías.

En una relación de precios de carga y descarga editada en Barcelona 1819, leemos: «por cada serón de ladrillos pintados, que llaman de Valencia, aunque vengan con carros, como acostumbran, quince dineros» (Biblioteca Nacional de Catalunya, 1819: 8).

Tablero (documento 19)

Sinónimo de azulejo, se utiliza indistintamente (Pérez Guillén, 1996: vol. I: 40).

Tapiz (documento 14)

Efecto que produce el pavimento montado, similar a una alfombra.

Tierra (documento 8)

Materia prima imprescindible para conformar las piezas de cerámica o azulejos. No ofrece más datos sobre su cantidad o calidad. Es destacable que se cite este material que muestra que las piezas de arcilla se fabricaban en el interior del recinto de Mosén Femades-Ruzafa, y no se compraban de otra fábrica para decorar en esta.

Vidriados

Sinónimo de azulejo. Es utilizada una vez esta palabra en los escritos de las actas capitulares.¹⁸

18 AHDOC. *Libro de Acuerdos Capitulares*, Cabildo, domingo 6 de mayo de 1781, pág. 143.

9. LA RED SOCIAL

El encargo de azulejos para pavimentar la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria en la fábrica de Valencia fue, sin duda, un proyecto complejo. El transporte de todos los azulejos, como hemos visto, se hizo por vía marítima desde Valencia hasta Cádiz y de allí hasta Las Palmas de Gran Canaria. La distancia entre las ciudades, el peso de las piezas y la fabricación, transporte y abono de gastos, constituye un reto en el que participaron personalidades de muy distinto carácter y oficio, cuyo resultado, afortunadamente, podemos apreciar doscientos cuarenta años después. El compromiso personal y rotundo de Miguel de Lobera fue garantía de éxito, aunque, evidentemente, no estuvo exento de riesgo.

De esta manera, la reseña biográfica de los canarios que a lo largo de cinco años intervienen en el negociado que estudiamos es necesaria. Además, hay personajes significativos que forman parte de la fábrica de cerámica y azulejos de la calle Mosén Femades-Ruzafa de Valencia desde finales del siglo XVII, y que explican la calidad de las piezas colocadas en la catedral canaria, llegando a definir las como porcelanas.¹ De algún que otro modo, todos ellos confluyen en que es una obra osada y diferente a todo lo conocido hasta ese momento en el panorama de la azulejería valenciana, y por supuesto, en las artes decorativas de las islas Canarias.

9.1. José de Viera y Clavijo

El máximo exponente de la ilustración canaria nació el 28 de diciembre de 1731 en Los Realejos (Tenerife). Desde joven, cultiva su afición a las letras y no incidiremos en ello, ya que de la figura de José de Viera nos interesa fundamentalmente la relación que mantuvo con los hacedores de la obra de la sala capitular de la catedral de Las Palmas y su posible vinculación personal con el proyecto (González Teruel, 2014). El diario que escribe Viera mientras viaja a Francia y el correo que mantiene con Lobera durante algunos meses, ofrece algunos datos importantes.

¹ La calificación de los azulejos como porcelanas denota admiración por parte de quien lo opina. Recordemos cómo en la producción de Alcora la búsqueda de la verdadera porcelana es el motivo de su instalación. En el siglo XVIII, las piezas realizadas con porcelana son muy valiosas.

En 1750, Viera recibió las órdenes menores en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife) aprovechando una estancia del obispo Juan Francisco Guillén en la ciudad. Así comienza la interesante relación entre José de Viera y el sobrino del obispo, Miguel de Lobera, que mantienen a través del tiempo y de los viajes, y la fomentan al dedicarse Viera a escribir los cuatro tomos de su gran obra *Noticias de la historia general de las islas de Canaria* en el año 1763.

José de Viera fue un pensador rebelde a la tradición, estudió a Voltaire, Montesquieu y Rousseau, por lo que, al parecer, tuvo algún problema con el Santo Oficio (Anaya Hernández, 1997). En 1770, se traslada a Madrid, apoyado económicamente por algunos amigos, para conseguir publicar el primer tomo de la obra *Noticias*. Allí, un amigo, el diputado Ricardo Agustín Madan, le consigue el trabajo de preceptor del joven marqués del Viso,² hijo del marqués de Santa Cruz, un ilustrado aristócrata. Este trabajo supuso una gran oportunidad en la formación de Viera, «[...] un hecho afortunado [...]» (Cioranescu, 1949). Viera realizó varios viajes por Europa acompañando a dicho marqués que, sin duda, le proporcionaron unas vivencias y conocimientos imprescindibles para saciar su gran curiosidad intelectual, además de ser bien considerado entre la corte coetánea. Así, en el año 1772 apareció en Madrid publicado el primer tomo de *Historia de Canarias*, en la imprenta de Blas Román.

Por distintos motivos, el marqués de Santa Cruz organiza un viaje a Francia y a Flandes que conocemos gracias al texto escrito por José de Viera titulado *Apuntes del diario e itinerario de mi viaje a Francia y a Flandes, en compañía de mi alumno el Exmo Sr. Francisco de Silva y Bazán de la Cueva, Marqués del Viso, primogénito del Exmo. Sr. Marqués de Santa Cruz, de su esposa la Sra. Dña María Leopolda; de los padres de esta señora, Exmos. Duques del Infantado y de toda su familia y comitiva, en los años de 1777 y 1778.*³ Desde el año anterior, José Antonio Cavanilles trabajaba como ayo en la Casa del Infantado, por lo cual, también formó parte de la comitiva.

2 Francisco de Silva y Bazán de la Cueva, marqués del Viso.

3 Usamos la edición de la Imprenta, Litografía y Librería Isleña, Santa Cruz de Tenerife, 1849. Existe una magnífica edición del *Viaje a Francia* realizada por Rafael Padrón y publicada por el Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, en 2008.

José de Viera y el valenciano Cabanilles, entablan una provechosa y entrañable amistad desde ese momento.

La comitiva sale hacia París el día 24 de junio de 1777. De Viera va tomando nota de todo, admira profundamente todo *lo francés*. El día 13 de agosto de 1777 llegan a París y José de Viera «[...] se vió frente a frente en la misma mesa con el Embajador de España D. Pedro Pablo Abarca de Bolea X [...],⁴ conde de Aranda y dueño de la fábrica de cerámica de Alcora.

La estancia en París transcurre entre conciertos, paseos, visitas a factorías de tejidos, de porcelana o de espadas, degustaciones de vino y asistencia al teatro. El conde de Aranda y varios intelectuales seguidores de Voltaire abren los ojos provincianos de Viera. Museos, bibliotecas, iglesias, palacios, costumbres, nada queda por descubrir. José de Viera asiste a los cursos sobre los aires fijos o gases en el laboratorio de Sigaud de la Fond.⁵ Científicos y profesores ofrecían sus conocimientos a particulares interesados, y los cinco españoles (de trece asistentes) entusiastas de la física experimental y que asisten al curso de Física de Sigaud son el duque del Infantado, el marquesito de El Viso, el conde de Carlet de Valencia, Cabanilles y Viera.

Pasa el tiempo y, de forma inesperada, José de Viera se ve abocado a residir en la ciudad de Valencia⁶ como consecuencia de unas circunstancias especiales ajenas a sus particulares deseos. El marqués del Viso enferma gravemente y los médicos le recomiendan el regreso a su país ya que consideran que el clima de Valencia será beneficioso para su salud. El día 21 de julio de 1778 comienzan el viaje de vuelta a España. Muy a pesar de Viera salen de Francia por San Sebastián, donde estuvieron un mes.⁷ Y por Zaragoza, Teruel y Murviedro (Sagunto) llegan a

4 X conde de Aranda, segundo propietario de la fábrica de cerámica de Alcora, hijo del fundador D. Buenaventura Pedro de Alcántara y Abarca de Bolea. Residió en Valencia entre 1764 y 1766. Fue capitán general de València, presidente de la Audiencia y virrey de València. Polémico militar ilustrado, desarrolló el sistema de riegos de la provincia de València y se interesó por la justicia y la reforma educativa en íntima correspondencia con Mayans.

5 Joseph Aignau Sigaud de Lafond (Bourges 1730-1810) fue físico y pedagogo, promotor de la física experimental y de su enseñanza, y creador de los *cabinets de Physique*.

6 De Viera reside en Valencia durante tres meses, desde el día 6 de octubre de 1778 hasta el 5 de enero de 1779.

7 En Azcoitia se crea en 1765 la primera Sociedad Económica de Amigos del País, la Sociedad Bascongada.

Valencia el día 6 de octubre de 1778.

Así es como el rumbo de las cosas cambia y la paz intelectual que disfrutaba el abate se vio interrumpida. De alguna manera, y a pesar de que la lógica imponía el regreso a Madrid, es decisiva la recomendación médica. «Sin embargo, nos divirtió mucho la vista de la amena huerta hasta Valencia, a cuya ciudad llegamos a las 12 y media y nos apeamos en las casas del Duque de Alba, plaza de Las Barcas, que nos tenían preparadas» (Viera, 1849: 141).

Seguramente, Valencia no era un lugar desconocido para José de Viera. A menudo, encontramos referencias a esta ciudad o sus costumbres en sus escritos. Su amigo y compañero de viaje, Cabanilles, era valenciano (nació en Valencia en 1745) y en los *Apuntes* relata cómo este se comunicaba con una mujer que no hablaba el francés, sino el *patois*,⁸ y se entendían perfectamente en valenciano (Viera, 1849: 15). El conde de Aranda y el conde de Carlet son personas relacionadas en mayor o menor medida con Valencia. Conoce el agua de cebada, refresco muy popular entre los valencianos y comenta la afición a las milochas (*sic*) (cometas).⁹

Sin embargo, Miguel de Lobera, el canónigo de San Felipe, es amigo epistolar de Viera.¹⁰ Lobera y Viera mantienen una buena relación a través del tiempo y la fomentan al dedicarse Viera a realizar los cuatro tomos de las *Noticias*, y Lobera le proporciona¹¹ toda la información

Quizás no fuera una estancia casual de un mes. En el seno de esta sociedad se crea en 1776 el Seminario Vergara, con un plan de estudios ilustrado en el que se impartía física experimental y que incluiría, a su vez, un gabinete de física.

8 Una variedad lingüística de Francia. A menudo, en los escritos ilustrados, se nombra con una cierta connotación despectiva.

9 Carta al Sr. Bosarte desde Madrid, 7 de octubre de 1783: «[...] y aun ha declarado la guerra a los valencianos del agua de cebada [...]» (Padrón, 2008: 199). Carta a Cabanilles desde Madrid de 2 de octubre de 1782: «[...] a respirar aquellos aires que en otro tiempo cargaba Vm de descomunales milochas como buen valenciano [...]» (Padrón, 2008: 211).

10 «[Vm] fue testigo de algunas cosas, pues su Ilma. le ordenó de Menores en La Laguna». FAMC. Carta de Miguel de Lobera desde San Felipe el día 28 de agosto de 1783 a José de Viera. Inédita.

11 La carta que Viera dirige desde Madrid a Lobera en mayo de 1774, muestra el carácter de la relación entre ambos cuando escribe «[...] la carta de 14 del mes corriente, con que Vm me favorece, ha sido una de las más apreciables que yo pudiera recibir, no sólo por el notorio mérito de la persona de Vm, de quien conservo clara especie, no sólo por las honrosas expresiones con que me elogia y me confunde; sino también porque en ellas echo de ver aquella buena ley que Vm profesa a nuestras Islas Canarias». FRMRSEAPT, 95.

que posee sobre su tío y sobre las islas.¹² Es muy interesante comprobar los textos (inéditos) que mutuamente se dirigen y que reflejan el nivel y el valor de esta relación.

El canónigo Lobera, en su carta desde San Felipe de 6 de julio de 1774, escribe «[...] quisiera a Vuestra Merced, por aquí unos días y hablar (*sic*) largo y tendido, y renovar memorias: hágala Vm., de venir, que tendré mucho gusto siempre».¹³ Viera le contesta que «No dude Vm., el que sería para mí de la mayor satisfacción, el poder desfrutar (*sic*) algunos días en ese país de la compañía y agasajos con que Vm. me brinda».¹⁴ Son abundantes e incluso excesivos los agasajos que mutuamente se dirigen más allá de la simple corrección social. «Repito mi afecto a Vm., y deseo de verle por aquí y que descanse y hablemos largamente de Islas».¹⁵ Como prueba insistente de lo que le podría interesar a Viera, la visita a la tierra valenciana en la carta que Lobera le envía el 11 de diciembre de 1775¹⁶ se excusa al no haberle escrito antes debido a que Manuel Verdugo Albiturría ha estado en Valencia y en San Felipe, Xàtiva, antes de viajar a la Corte¹⁷ «[...] ratificándole el que siempre tengo en servirle y executar con Vm. otro tanto siempre que guste o pueda venir por estos Países que el Amigo Don Manuel le informará de lo que haian (*sic*) parecido y lo bien que ha sido tratado de los señores valentinos y setabianos».¹⁸

Se conservan catorce cartas inéditas en los fondos del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria que Lobera envía desde San Felipe (Xàtiva) a Viera y Clavijo cuando este reside en Madrid. Son escritos densos y alguno está incompleto, pero no dejan de tener gran

12 Al parecer, Viera llegó a dedicar a Juan Francisco Guillén un poema laudatorio titulado: *Alabanza gratulatoria que dedica un muy osado siervo al Sr. D. Juan Francisco Guillén. Meritísimo Obispo de las Islas llamadas en lengua vulgar Canarias*, a raíz de las informaciones suministradas por Miguel de Lobera: *cf.* Salgado, 1993.

13 FAMC. Carta de Lobera desde San Felipe a Viera de 6 de julio de 1774.

14 FRMRSEAPT. Carta de Viera a Lobera de mayo de 1774.

15 FAMC. Carta de Lobera a Viera desde San Felipe, con fecha de 20 de julio de 1774. Inédita.

16 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera desde San Felipe, con fecha de 11 de diciembre de 1775. Inédita.

17 Manuel Verdugo Albiturría (1749-1816) se doctoró por la Universidad de Valencia con 19 años (1768) y posteriormente fue nombrado catedrático de Sagrados Cánones en Madrid. Fue ordenado obispo de Canarias en 1796.

18 FAMC. Carta de Lobera a Viera desde San Felipe (Xàtiva), con fecha de 11 de diciembre de 1775. Inédita. *Setabianos* es el gentilicio de los habitantes de San Felipe (Xàtiva), antigua Saetabis. Sería una prueba escrita de la visita a Xàtiva, San Felipe, de Manuel Verdugo.

interés para el estudio de la personalidad y la relación de estas dos celebridades, e incluso para conocer de primera mano algunos hechos acaecidos durante la estancia de Lobera en las islas Canarias. La correspondencia que hemos podido localizar comienza en el año 1774 y acaba en el año 1784. Documentalmente son cartas valiosas, aunque no disponemos, por ahora, de las respuestas que enviaría supuestamente Viera. Es destacable la última carta del grupo que conserva el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, fechada el 28 de agosto de 1782 en San Felipe (Xàtiva), cuando Miguel de Lobera escribe «[...] si Vm. puede o gusta de un [ilegible] por este Reino y vengase a descansar a esta muy suya, que tendré el mayor gozo y satisfacción; y no ver a Vm sino Mapas de Islas, H[istori]as de Islas, Legajos de apuntes de Islas y de cartas de Islas: con esto comprenderá Vm. quan apasionado y afecto soy a ellas y sus individuos».¹⁹

¿Llegaron a verse personalmente en Valencia o en San Felipe (Xàtiva) José de Viera y Miguel de Lobera durante los tres meses de estancia de Viera en Valencia? Parece lógico que la ocasión de la proximidad así lo determinaría. Sin embargo, no disponemos de la frase escrita que decidiría documentalmente la respuesta. La interpretación de las frases de la carta del día 28 de agosto de 1783 es ambigua, más bien parece la recreación irónica de un anterior encuentro en el que la conversación se centró inevitablemente en las islas, lo cual verificaría el encuentro, pero está reiterando la invitación.

Así, la cronología de las cartas que recibe Viera en Madrid escritas por Miguel de Lobera en Xàtiva, muestra cómo, durante el período que dura el viaje y estancia en París, San Sebastián y Valencia, desde el 24 de junio de 1777 hasta el 12 de enero de 1779, no se conserva (o no se escribieron) carta alguna, quizás debido a la dificultad con los correos.²⁰ Esta cronología es como sigue:

19 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera desde San Felipe, con fecha de 28 de agosto de 1783. Inédita.

20 FAMC. Carta del 26 de octubre de 1774 escrita por Lobera en san Felipe (Xàtiva) a de Viera en Madrid. Inédita. A menudo leemos el comentario sobre la preocupación de la llegada del correo, lo que hace corregir y duplicar los mensajes. Por otra parte, Lobera aprovecha la confianza con la marquesa de Dos Aguas para enviar sus documentos. Recordemos que durante una época, todo el correo escrito destinado a ultramar, se envía a La Coruña.

1774	1 de junio
	6 de julio
	20 de julio
	24 de julio
	26 de octubre
1775	1 de junio
	18 de junio
	11 de diciembre
1776	15 de diciembre
1777	16 de abril
	2 de julio
1783	28 de agosto
	16 de diciembre
1784	19 de enero

Lobera, como vemos, está implicado activa y sentimentalmente en cualquier cuestión relacionada con las islas Canarias. El objetivo fundamental que mueve a Lobera cuando escribe al abate no es otro que el facilitar generosamente el trabajo a Viera en la redacción de sus estudios. Una y otra vez insiste en la veracidad de la información. Busca los documentos originales, «[...] el día es ocupadísimo»²¹, y «[...] aunque no todas las verdades se pueden decir [...]»²² pretende dar a conocer «[...] la verdad, que la amo y profeso como hombre de bien y aragonés de 4 costados».²³

Le envía continuas correcciones, incluso un texto titulado «Las correcciones que suplica al Sr. D. José de Viera y Clavijo su afecto servidor D. Miguel de Lobera haga en el papel de Noticias del Ilmo. Sr. Guillén, su tío que le remitió porque después ha adquirido cartas y documentos originales y será muy conveniente la puntualidad en todo». El viaje a las islas que realizó Lobera como acompañante de su tío el obispo Guillén durante once años aproximadamente (1741-1751), realmente marcó el resto de su vida: «[...] los Canarios no debemos mirarle como extranjero. Siempre les he oído hablar de Vm. con alabanza [...]».²⁴ El cariño que profesa a las islas lo expresa a menudo: «Adora a los Isleños, pues

21 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera con fecha de 1 de junio de 1774. Inédita.

22 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera con fecha de 2 de julio de 1777. Inédita.

23 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera con fecha de 1 de junio de 1774. Inédita.

24 FRMRSEAPT, 95. Carta de José de Viera desde Madrid a Miguel de Lobera en San Felipe, 25 de junio de 1774.

cuando hace 32 años que salió le escriben con tal fineza que parece que fue ayer».²⁵ Lobera tomó posesión como canónigo de la colegiata de San Felipe el día 17 de marzo de 1757 y, exceptuando algunas estancias comisionado para resolver distintos asuntos en Madrid y en València, el resto de su vida²⁶ se desarrolla en dicha ciudad. Desde allí es hombre de confianza²⁷ para cuantos asuntos necesiten resolver los canarios. Los ejemplos son numerosos: se encarga de enviar dos médicos de su confianza desde San Felipe a Las Palmas;²⁸ le encarga al escultor valenciano José Esteve Bonet una imagen de santa Catalina de Siena y una imagen de Cristo para Tenerife (Igual, 1971: 72) y continuamente envía varas de damasco violado, verde o carmesí a través del comisionado en Cádiz, D. José Retortillo:²⁹

Pues al Cabildo le he enviado colgaduras de terciopelos y Damascos para ornamentos, y vestidos de Gigantes y a individuos cortes de ropa, y están mui contentos por calidad y precios de 1ª mano; pues tengo en Valencia de quien valerme la Casa de Emperador, y su viuda [...] y allí lo fabrican [...] lo embalan y lo remiten a Cádiz en derechura; sin que yo lo vea todo a la perfección y en la mejor equidad.³⁰

De esta manera, José de Viera, recién llegado a Valencia, gracias a sus relaciones y amistades ya tenía sólidos conocimientos previos de la tierra donde iba a residir. Muchas familias de comerciantes de origen francés residen en la ciudad mediterránea.

A pesar de las circunstancias adversas del momento, los ilustrados valencianos poseían un carácter receptivo que sumaban al buen conocimiento que tenían de los avances científicos del momento. Buena prueba de ello es que la Valencia de finales del siglo XVIII estaba al día de la investigación coetánea y por ello «[...] se publicaron cerca de mil libros científicos valencianos, cuya influencia en el resto de Europa se refleja en casi un centenar de traducciones al alemán, al francés, inglés, italiano y portugués» (López Piñero, 2002). Asimismo, la gráfica descripción que en 1858 escribe Fernández de Navarrete es fundamental para hacernos una idea

25 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera con fecha de 27 de agosto de 1783. Inédita.

26 Muere en San Felipe el día 5 de enero de 1795.

27 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera con fecha de 19 de enero de 1784. Inédita.

28 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares de La Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Libro 52, 2 de junio 1783. Distintas cartas se cruzan entre el cabildo y Lobera hasta que llega el médico en los meses posteriores.

29 ACLPGC

30 FAMC. Carta de Miguel de Lobera a José de Viera con fecha de 28 de agosto de 1783. Inédita.

de la situación cultural valenciana, al menos de las clases ilustradas cuando comenta que...

Entre las infinitas pérdidas [...] que ha padecido España en varias ciudades, durante la guerra contra Bonaparte desde 1808 hasta 1813 no pueden dejar de contarse [...] las dos excelentes bibliotecas de València, la una de su universidad y la otra de la mitra arzobispal. [...] De las bibliotecas de València [...] fueron abrasadas [...] el día 7 de enero de 1812 por las bombas [...]. El número de sus volúmenes (Biblioteca de Universidad) ascendería a 27000 [...] era abundantísima la colección de biblias [...]. Hallábanse completas las actas de la Real Academia de las Ciencias de París, las de Lipsic, Berlín, San Petersburgo, Bolonia, Dijon, y otras, [...]. Adornaban también la biblioteca muchas obras de Teología [...] de física, de medicina, de matemáticas [...]. De los autores clásicos griegos y latinos no faltaba uno [...]. Como el Sr. Bayer consiguió licencia del Inquisidor General para que la Biblioteca pudiera adquirir y Mayoral y retener toda clase de libros prohibidos, se encontraban casi todos los de los impíos del siglo pasado [...]. Empezó a formar la biblioteca arzobispal en 1759 el dignísimo arzobispo D. Andrés la enriqueció después notabilísimamente su sucesor D. Francisco Fabian y Fuero [...] contenía, según relación del último bibliotecario [...] 125.000 volúmenes [...] medicina, filosofía, y matemática [...] libros prohibidos que ascenderían a 4000, globos y varias máquinas para la física experimental [...] (Fernández de Navarrete, 1858: 131-137).

La plaza de las Barcas a la que llega Viera y la comitiva, «[...] compuesta de treinta personas, tres coches, veinte mulas o caballos» (Viera, 1849: 143), es un interesante núcleo del centro de la Valencia de 1778-1779.³¹ El nombre lo recibe por hallarse cerca del barrio de pescadores, los cuales construían en ella sus barcas, a modo de pequeño astillero (Boix, 1862:95). También se denominó plaza de la Morera o del *Vall Cobert* y en ella se celebraba la feria de cerdos y caballerías el 13 de diciembre hasta Carnaval, además, desde 1763 se estableció en ese lugar la venta de la hoja para los gusanos de seda. En la calle de las Barcas se estaba construyendo el teatro Principal que durante el tiempo que las convulsiones políticas suspendían las obras era utilizado para las peleas de gallos (Boix Ricarte, 1862: 98). La plaza de Santa Catalina estaba situada entre el convento de las monjas dominicas de Santa Catalina de Sena y la Casa de las Coronas, propiedad del conde de Cervelló. Frente a esta plaza se hallaba el edificio que fue primero Academia de Santa Bárbara y posteriormente Real Academia de San Carlos, a partir de 1768. Era un edificio unido al de

31 Consultado el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, no hemos podido identificar la casa del duque de Alba en la que se alojan. Agradecemos la colaboración de Manuel Forcada. Después de la muerte del X conde de Aranda sin descendencia, la Casa de Alba se une a la Casa de Aranda a través del matrimonio de la hermana de Don Pedro Pablo.

la Universidad en 1604, que ya servía para las cátedras de Gramática, Retórica y Poética. No es difícil suponer que, si bien la complicada situación del marquesito entristecería la estancia valenciana, el ambiente complacería ampliamente al abate.

José de Viera intentó no perder ningún curso de química, historia natural o de física experimental que durante su estancia en París se convocara. Las tertulias y reuniones intelectuales fueron una cita importante para Viera. La óptica, la catódica, la luz y los colores constituyeron el nuevo universo que rodeaba al abate. Pudo conocer a su ídolo Voltaire y escucharle en varias sesiones de la Academia de las Ciencias. La curiosidad insaciable de Viera no rechaza ningún invento y su entusiasmo le llevó a analizar cualquier artilugio que pasara por sus manos. La persona que llega a la ciudad de Valencia sigue viviendo todavía en el entusiasmo de la Física Experimental que formaba su actividad formativa. ¿Qué hace Viera durante los tres meses que dura su estancia? ¿Hacia dónde dirige su curiosidad?

En esta populosa y afamada ciudad estuvimos tres meses, registramos todas sus principales curiosidades, sus templos, edificios, fábricas, salidas, paseos, jardines, huertas etc. Tratamos con lo más distinguido de la nobleza y del clero, con sus literatos y artesanos & co. (Viera, 1849: 144).

La escueta comunicación revela cómo la insaciable curiosidad de Viera no descansa. De nuevo busca ampliar su cultura y de enriquecer su espíritu. Recordemos que viene desde París habiendo escuchado a los mejores intelectuales del momento y, evidentemente, no se conformaría con cualquier actividad. València en 1778 es una ciudad amurallada, la arquitectura del barroco valenciano tiene su máximo exponente en la Puerta de los Hierros de la catedral y el rococó en la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas. La torre de Santa Catalina es una de las torres más originales, así como el campanario de la iglesia de los Santos Juanes. Los palacios son numerosos a lo largo de todo el centro de la ciudad, el de Cerveró, Montortal, Lassala, el palacio del marqués de Jura Real, el palacio de los condes de Nieulant, el palacio de Cervelló, el palacio Real, el edificio sede del Colegio del Arte Mayor de la Seda, la Lonja de la Seda, etc. Todos son edificios con características arquitectónicas intrínsecas y particulares,

como por ejemplo la abundante aplicación de la azulejería, entre otros detalles. La iglesia de San Martín, la de San Andrés, la iglesia de San Esteban, entre otras, pueblan el centro junto con numerosos conventos.

Respecto a las fábricas, cerca de la calle de las Barcas, en la calle Mosén Femades-Ruzafa podemos situar una de las casas más reputadas (Pérez Guillén, 1991: 37-38) dedicadas a la fabricación de azulejos, además de ser el primer establecimiento sobre el que recae dicha particular denominación, dirigida desde 1777 por Marcos A. Disdier. Sabiendo de la actitud estética ilustrada de Viera, no es descabellado afirmar que una de las curiosidades que registró sería la visita a alguno de estos talleres. Uno de los más selectos entretenimientos dieciochescos era presenciar cómo se desarrollaban las labores en las fábricas: «[...] la nueva valoración social del trabajo [...] aporta una dimensión de espectáculo» (Vega, 2010: 55). A la vez que un mentor explicaba los diferentes trabajos, la observación del funcionamiento de las máquinas llenaría de admiración los ojos afrancesados de Viera, tanto más cuando a menudo la tracción era animal. Es extraño que la documentación epistolar no nos aporte ningún dato en este sentido.³²

Viera escribe varias cartas que prueban su estancia en València. En primer lugar, señalaremos las que guardan en el archivo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (FRMRSEAPT, 95):

1.-Valencia, 6 de noviembre de 1778, dirigida a D. Antonio Capmany, secretario de la Real Academia de la Historia.

2.-*Valence d'Espagne*, 30 de octubre de 1778, dirigida a M. de la Blancherie, agente general de la República de las Letras de París.

3.-*Valence d'Espagne*, 31 de octubre de 1778, dirigida al marqués del Condorcet, secretario perpetuo de la Academia de Ciencias de París.

Y, en segundo lugar, se conservan otras dos dirigidas al duque del Infantado y al marqués de la

³² En los Apuntes, pp. 80-81, Viera describe con detalle el gabinete que visita perteneciente al duque de Chartres, donde cada oficio muestra sus utensilios, máquinas a escala y las figuras de los obreros en acción. Ejemplo de ello, escribe, una fábrica de porcelanas, un alfarero, destilador, carpintero, etc. Suponemos que serían preciosas figuras autómatas.

Villa de San Andrés (Fernández Hernández, 2006: 322-336):

- 1.-Valencia, 6 de noviembre de 1778, dirigida al Exmo. Sr. duque del Infantado (15V-16V).
- 2.-Valencia, 22 de octubre de 1778, dirigida al marqués de la villa de S. Andrés (fols. 128r-129v), donde informa de la enfermedad del marqués del Viso.

El carácter de todas ellas no va más allá de la información como extensión de sus conversaciones y constituyen un complemento valiosísimo de sus escritos. Por alguna razón, no considera interesante lo que para nosotros sería la verificación de varios supuestos. Sin embargo, en sus *Apuntes* no nos queda otra opción que la de ir rastreando entre líneas lo que fueron sus intereses y el objeto de sus visitas durante su estancia en París y, como hipótesis de trabajo, podríamos extrapolar a los tres meses valencianos.

El marqués de Santa Cruz había autorizado a Viera, participando ambos del entusiasmo del espectáculo de la física experimental en el gabinete parisino de Sigaud de la Fond, para que adquiriese todo lo necesario para instalar un laboratorio en Madrid, en su palacio, a imagen del de su profesor. Viera le compró a Sigaud los instrumentos correspondientes a las lecciones y experimentos recibidos, y así, el 20 de mayo de 1778 escribe que para el laboratorio que el marqués pensaba instalar en su palacio de Madrid: «[...] hice empaquetar las máquinas y vidrios relativos a los experimentos de los aires fijos o gases, de que cuidó Mr. Sigaud, para remitir a Madrid por encargo del Marqués de Santa Cruz» (Viera, 1849: 117). Anteriormente, Cabanilles y Viera ya habían hecho «[...] una visita a Mr. Sigaud para registrar más despacio el gabinete de sus máquinas» (Viera, 1849: 85). Así, antes de salir de París «[...] se hicieron varios experimentos físicos en presencia del Marqués de Sta. Cruz. Probablemente como consecuencia de esto compró un gabinete de física para instalar en su palacio madrileño» (Viera, 1849: 32) que llenaron de ilusión tanto a Cavanilles como a Viera, sobre todo por la compra de diversos instrumentos. Realmente, el abate no fue un simple aficionado a los experimentos, adquirió un rico caudal de ideas que, si bien no lo especializaban adquirió un rico caudal de

ideas que, si bien no lo especializaban, le aportaban el suficiente conocimiento para manejar los instrumentos que componían un gabinete de física experimental del momento. Las preguntas surgen alrededor de esta instalación experimental, de manera que, ¿llegaron a viajar a Valencia los instrumentos recién comprados con la comitiva ilustrada? ¿Salieron París Madrid los instrumentos físicos, o por el contrario, los tres coches y veinte mulas que acompañaban a las treinta personas a Valencia transportaban también las máquinas? Es más, suponiendo que Viera arribara a Valencia con la última tecnología europea ¿llegó a poner en marcha alguno de los experimentos en algún gabinete tertuliano de Valencia?

En la carta que de Viera envía al marqués de San Andrés, una vez en Madrid, el día 25 de agosto de 1779, afirma: «Creo que sean estas experiencias las primeras que se han hecho en España para las cuales traje los instrumentos y máquinas de París» (Padrón, 2008: 173). Interpretado literalmente el verbo, la cuestión quedaría zanjada. En las páginas de sus *Apuntes*, son numerosas las citas que encontramos referidas a la utilización lúdica de aparatos ópticos en sus visitas y paseos parisinos. En Valencia ciudad se tienen buenas noticias de los adelantos físico-experimentales, ya que, de hecho, la universidad es la primera que introduce a través del plan Blasco la regulación de los estudios de física experimental (Ten, 1983: 165-190) que incluían además la figura del maquinista, artesano encargado de realizar las máquinas. Su afición por la óptica y por los instrumentos matemáticos es, a menudo, nombrada en su diario de viaje. El 7 de octubre de 1777, leemos que «[...] después de un paseo por las ferias de la plaza de Luis XV estuvimos en el *Quai de l'Horloge* en donde se vende todo género de instrumentos ópticos y matemáticos en muchas tiendas. Compré un estuche por 24 libras» (Viera, 1849: 65). Le gustaba pasear por este *quai*,³³ ya que escribe asimismo el día 11 de octubre: «Después registramos en el *Quai o pretil de l'horloge* diferentes tiendas de anteojos acromáticos y otros instrumentos» (Viera, 1849: 66). El día 14 de noviembre escribe: «[...] estuvimos en el *Quai de l'horloge*, pretil sobre el río, en el cual hay un crecido número de tiendas donde se despachan todo género de instrumentos de matemáticas, de óptica y de física. Compramos dos estuches matemáticos por 48 pesetas» (Viera,

³³ El *Quai de l'Horloge* es el nombre de una céntrica zona de París donde se colocó el primer reloj público fabricado en 1370 y todavía hoy sigue en marcha. En el siglo XVIII, sus casas estaban habitadas por industrias especiales de óptica y fabricantes de instrumentos de física.

1849: 82). Estas citas de actos cotidianos nos reflejan la valoración de los objetos que adquiriría. Si bien los experimentos eran asunto del gabinete experimental, de la física y la química que estaba aprendiendo y admirando, en la rutina de las compras y los paseos podía adquirir aquellos instrumentos más portátiles y asequibles. En la cultura del siglo XVIII, el entretenimiento y el estudio se unen ayudados por la accesibilidad progresiva de los instrumentos ópticos. Son numerosas las publicaciones que explican estos artilugios y muestran las bases teóricas,³⁴ aunque las clases populares hacían suyas todo tipo de aplicaciones portátiles ópticas a la diversión callejera y popular. El día 2 de julio de 1778, en París, (Fig.97) Viera comenta que,

[...] compramos unos sombreros de cámara oscura, es decir, que en el ala delantera había modo de levantar un espejito con un alambre, un lente para aumentar los objetos y alrededor de la copa un tafetán ligero, que dejándose caer hacia el rostro formaba ante los ojos un hueco oscuro en donde se podía colocar un papel para ver en el pintado los expresados objetos externos bañados en luz (Viera, 1849: 125).

Disfrutar del espectáculo de la física aplicada mientras se pasea, era el contrapunto necesario a las intelectuales sesiones con Sigaud de la Fond: «[...] y por la noche la física de Mr. Sigaud fue sobre la óptica, la catóptrica y sobre la luz y colores» (Viera, 1849: 102). No es la única cita en los *Apuntes*:

Por la tarde estuve con los Sres. de casa en un aposento de la calle de Saint Mery, donde se veía una especie de cámara oscura, o de óptica muy especial, por lo bien que sostenía la ilusión, en ella se representaban diversos puntos de vista, y variedad de objetos, como el canal de Picardía, y la gran plaza proyectada delante de la galena de Louvre, con una pirámide central (Viera, 1849: 108).

Se trata de una sesión con la máquina óptica diagonal o fisionotrazo (Fig.56), también llamada cajón óptico, consistente en una lente doble convexa de tamaño grande y un espejo fijo dispuesto en ángulo justo detrás de ella. Era de mesa y el pie permitía que el aparato quedara a la altura de los ojos cuando se estaba sentado. Al mirar por ella, lo que se experimenta es una

34 Por ejemplo, la Óptica del padre Tomás Vicente Tosca en su Compendio mathemático a principios del siglo XVIII, y la obra de Bernardo Montón, Secretos de las Artes Liberales publicado el 1734.

ilusión de profundidad, de túnel de visión (Vega: 2010: 378). Fue muy común en la España de finales del XVIII por su facilidad para el transporte y sobre todo se utilizó para ver estampas arquitectónicas de ciudades europeas. De este modo, ¿pudo Viera traer con su equipaje alguno de los instrumentos ópticos portátiles que conoció en París?

Miguel de Lobera realiza un papel fundamental entre el cabildo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria y la fábrica de azulejos valenciana gestionada por Marcos A. Disdier (González Teruel y Jordá, 2010: 42-51), para la colocación del extraordinario pavimento de la sala capitular de la catedral entre 1780 y 1785 aproximadamente. Una vez más, es extraña la ausencia de referencia alguna a tan extraordinaria empresa en los escritos de Viera. Cuando comienzan los primeros contactos entre el cabildo canario y Lobera para llevar a cabo el proyecto, alrededor de 1780, Nicolás Viera, el hermano de José de Viera, era canónigo de la catedral y secretario del cabildo. Necesariamente estaría enterado. Las fábricas de porcelana eran objeto de atención de nuestro abate Viera, ya que las visita a menudo: «[...] hacia el lugar de Seve³⁵ está la famosa fábrica de porcelanas cuyo caserío es magnífico» (Viera, 1849: 56). A la vez que se interesa por la materia prima «[...] cuando esta tierra contiene alguna arcilla, o un principio betuminoso, se llama marga o marna, muy a propósito para fertilizar los campos y para la fábrica de porcelanas» (Viera, 1849: 91). El día 6 de junio de 1778, escribe «[...] también estuvimos en una tienda de porcelana blanca y dorada, de una fábrica nueva, cuyas piezas estaban a prueba de fuego» (Viera, 1849: 120). El conde de Aranda, por otra parte, acostumbraba a utilizar en París piezas cerámicas de su factoría de Alcora en las comidas como alarde de su potencial, lo cual implicaría un detalle más para considerar que la materia cerámica debió ser para el abate un placer más, tanto visual como intelectualmente. En el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, se conservan algunas cartas que sirvieron para comunicar las decisiones del cabildo catedral a Lobera y al director de la fábrica de azulejos. Entre otros episodios, nos parece relevante señalar el que relata cómo han podido observar el proyecto de pavimento a través de la óptica. En las cartas se menciona dos veces la cuestión

35 Se refiere a Sèvres (Francia).

debido a dos escenas diferentes. En la carta escrita en San Felipe el 10 de marzo de 1785,³⁶ Lobera relata que «[...] los azulejos han estado expuestos al público el día 6 y utilizando la cuadrícula, se ha podido ver a través de la óptica, lo cual hacía grata perspectiva». Evidentemente, se refiere a la misma máquina óptica diagonal o fisiotrazo que Viera nos describe en su diario. La diferencia es que el tema de observación óptica es la «cuadrícula»,³⁷ el boceto dibujado en una cuadrícula como mapa y proyecto de la obra. Del mismo modo, en la carta que Lobera escribe desde San Felipe a Miguel de Toledo el 15 de abril de 1785, explica que recibió con un propio el dibujo del segundo florón (dibujo central que representa un florero). Lo tuvo en su poder durante cuatro horas durante las cuales cuatro capitulares tuvieron la oportunidad de utilizar de nuevo la óptica para poder hacerse idea del pavimento dibujado. La proximidad de la fábrica de azulejos de la calle de las Barcas con el alojamiento del abate, que en ese momento debía ser frecuentada por Marcos A. Disdier, gran amigo de Miguel de Lobera evidencia el que Viera entrara en relación con todos ellos.

¿Pudo Viera dar a conocer la utilidad de estos instrumentos ópticos a sus amigos de Valencia?

Definitivamente la visita finaliza cuando escribe: «Últimamente le perdimos (se refiere al marqués del Viso) la mañana del 5 de enero de 1779, en medio del rigor de una tempestad. Tenía S. E. 22 años y tres meses. Diósele honorífica sepultura en la Iglesia parroquial de S. Andrés» (Viera, 1849: 144). La parroquia de San Andrés, en la actualidad de San Juan de la Cruz, está situada en la calle Poeta Querol N.º 6, de Valencia. De origen gótico, fue totalmente construida de nueva planta en estilo barroco entre 1602 y 1615, terminándose en 1648. Durante la guerra de 1936, el templo fue saqueado y llegó a un estado casi ruinoso y, gracias a la gestión de Elías Tormo, no se acabó demoliendo. Lo más destacable del edificio es su decoración interior, en primer lugar, ejecutada entre 1750 y 1765 por el escultor Luis Domingo, según diseño de Hipólito Rovira, y,

³⁶ FAMC.

³⁷ Se trata del boceto dibujado en cuadrícula que Marcos Antonio Disdier envía posteriormente a la catedral para su colocación. Se conserva expuesto en la actualidad en la sala capitular de la catedral.

en segundo lugar, sus magníficos zócalos de azulejos realizados en Valencia entre 1750 y 1775.³⁸ Tampoco debió pasar desapercibido este edificio a José de Viera y a su comitiva entre los muchos que visitó, cuando comenta que «[...] registramos todas sus principales curiosidades, sus templos edificios» (Viera, 1849: 114). Está situado muy cerca de la plaza de las Barcas donde estaban alojados.

«Experimentada esta catástrofe, nos restituimos pocos días después a Madrid» (Viera, 1849: 144). El día 12 de enero de 1779 ya está en Madrid José de Viera y su comitiva, como lo prueba la carta escrita en francés a *monsieur de La Blancherie*.³⁹ José de Viera y Clavijo murió en Las Palmas de Gran Canaria el 21 de febrero de 1813 y sus restos se encuentran depositados en su catedral desde 1860.

9.2 José de Retortillo

José de Retortillo y García (Fig. 100), primer conde de Torres nació en Berlanga del Duero el 18 de febrero de 1735. Su familia procedía de la población de Retortillo de Soria, por lo que adoptó el nombre de la localidad de origen como apellido en vez de continuar con el familiar Torres. Realizó varios viajes a Indias, consiguiendo una considerable fortuna, además de que en 1798 se le reconociera como conde de Torres por sus méritos comerciales en dichos viajes. El 6 de diciembre de 1757 se casó con la gaditana M.^a Gertrudis Yough y Pollein, se estableció en Cádiz y tuvo ocho hijos.

Hasta el momento, poco se conoce de la vida y hechos del conde de Torres, José de Retortillo. En Chiclana de la Frontera (Cádiz), se encuentra la plaza del Retortillo, denominada así en su honor. En la literatura escrita es nombrado en Cádiz como suscriptor de la obra *Tratado*

38 Según Pérez Guillén, 1991:45-46, fueron realizados en la fábrica de Vicente Navarro en la Calle de la Corona y pintados por el mismo Luciano Calado y Luis Domingo. Según Martínez Aloy, (1925: 785-786), fueron pintados por Pedro Rodríguez en la fábrica de Royo y García. Sugerimos una tercera hipótesis sobre la autoría basada en la proximidad de la fábrica de azulejos de la calle Ruzafa-Mosén Femades. De todas formas, en los zócalos de la iglesia, en la actualidad, 2023, se conservan azulejos de distintas procedencias y fechas.

39 Fondo Rodríguez Moure, RM 95, RSEAPT.

legal, theorico y práctico de letras de cambio (Suárez, 1798). En el *Mercurio de España* (1796: 290), encontramos su nombre en el sorteo de los números y lotes correspondientes a las acciones del Real Empréstimo de 240 millones de reales de vellón. El importe de los lotes ganados son 30 reales, y consigue reunir muchos números de acciones. En Cádiz aparece relacionado con gestiones de obras y movimiento de tierras en el mes de junio de 1785. En el año de 1791 le conceden una co- misión para que comprara un reñidero de gallos en Puerto Real, lo desarmara y lo coloca junto al hospicio en Cádiz (Morgado, 1991). Por último, en el *Mercurio de España* de octubre de 1798 podemos leer: «En atención a la nobleza, servicios y proporción de rentas que concurren en D. Joseph Retortillo, vecino de la ciudad de Cádiz, ha venido SM en concederle merced de título de Castilla para sí, sus hijos, descendientes y sucesores de su casa, y se le ha expedido el despacho correspondiente con la denominación «Conde de Torres» (*Mercurio de España*, 1798: 196). En definitiva, es un comisionista relacionado con las finanzas y comercio de Cádiz con alto nivel. Un agente a quien confiar las transacciones llevadas a cabo desde lejos.⁴⁰

Fue director de la Compañía de Seguros de Cádiz y comerciante naviero (Gallardo, 1799: 318 y 320), y, además, ejercía como asegurador de navíos expidiendo pólizas que aseguraban el viaje (Herrero, 2009). Al parecer, poseía varias embarcaciones de poco tonelaje, y entre los numerosos bienes con los que hizo negocio como agente comercial, se encuentran obras de arte como mármoles y pilas bautismales del escultor S. Alcaraz y Valdés, que llevó a Canarias (Rodríguez, 2020). El trabajo de Retortillo facilitó las transacciones de obras de arte de cualquier material, entre la península y las islas.⁴¹

La forma de pago y de cobro entre el cabildo canario y las fábricas de la península, tanto de seda como de azulejos de València ciudad, se realizaba a través de letras gestionadas por medio del agente corresponsal del cabildo en el puerto de Cádiz.⁴²

Finalmente, falleció en Cádiz en 1803, legando a sus hijos una gran fortuna y numerosas propiedades.

40 Afirmación confirmada por D. José Lavandera

41 Se puede leer al respecto, sobre el papel de Retortillo referido al envío de una pila de mármol dirigida a La Laguna en Lorenzo Lima, 2012.

42 AHDOC. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, viernes 16 de junio de 1780, n.º 51, pág. 41.

9.3 Manuel Verdugo Albiturria

Es conocido coloquialmente como obispo Verdugo (figura 79), ya que se le recuerda como el primer obispo nacido en las islas y que gobernó la diócesis de Canarias entre 1796 y 1816. Nació en Las Palmas de Gran Canaria el 22 de agosto de 1749 y murió el 27 de septiembre de 1816, igualmente, en Las Palmas.

Comenzó a estudiar en el convento de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria y, posteriormente, cursó estudios en las universidades de Alcalá de Henares y de Valladolid. A los 26 años, el 24 de noviembre de 1775, se doctoró en Derecho Canónico en Valencia ciudad, y de ahí se traslada a Madrid. Es amigo de Miguel de Lobera, con quien mantiene correspondencia habitual, y el cabildo canario, conocedor de esta relación, le nombra encargado de escribir a Lobera en lo concerniente al pavimento a colocar en la nueva sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. De esta manera, Verdugo le encarga a Lobera la obra de azulejos valencianos y además es quien elige el diseño y la figura de las dos piezas para las que se pide el ladrillado.⁴³

Hasta que fue nombrado obispo, Manuel Verdugo realizó diversos trabajos en la catedral canaria, entre otros, como responsable de las cuentas, ya que, en 1784, Lobera habla de él como tesorero en la cuenta de los azulejos.

En la carta que escribe Miguel de Lobera a José de Viera desde San Felipe, fechada el 11 de diciembre de 1775, comenta el canónigo que siente no haber escrito antes, pero el motivo es la estancia de Verdugo en San Felipe antes de viajar a la corte, «[...] que el amigo D. Manuel le informará de lo que le hayan parecido y lo bien que ha sido tratado de los señores valentinos y setabianos».⁴⁴

Fue la representación del clero ilustrado canario, además de la postura crítica frente al Santo Oficio. El obispo Verdugo fue un hombre muy culto que combatió la Inquisición con su amplia biblioteca de libros prohibidos y, al parecer, celebró efusivamente su extinción (Cazorla y

⁴³ Carta de Lobera a Retortillo escrita en San Felipe, con fecha de 22 de diciembre de 1784.

⁴⁴ Saetabiano es el gentilicio del habitante de San Felipe, antigua Saetabis (González Teruel, 2014), actualmente Xàtiva.

Sánchez, 1997). Cuando se decretó la abolición del Santo Oficio, Verdugo procedió a clausurar sus cárceles, a quemar sus sambenitos y a recoger sus archivos.

Su personalidad era un tanto excéntrica, haciendo tañer las campanas cada vez que salía de su casa⁴⁵ y encargando numerosos retratos a diversos artistas: «[...] el opulento y frufuante D. Manuel Verdugo, deslumbrado él mismo por el papel de Júpiter que en el Olimpo Isleño le había sido asignado» (Álamo, 1962).

9.4 Miguel Mariano de Toledo

Nació en Santa Cruz de la Palma el día 6 de octubre de 1736 y murió el día 31 de julio de 1811. Cursó estudios den la península y llegó a doctorarse en Derecho. En el mes de abril de 1773 es nombrado racionero, en 1784 es nombrado canónigo (figura 105) y en 1788 asciende a chantre. Durante diez años, desde 1784, ejerce como secretario capitular y cultiva su relación con José de Viera y Clavijo, junto al que funda el colegio de San Marcial de Rubicón de Las Palmas de Gran Canaria.

Toledo es «[...] el encargado del adorno y conclusión de la sala Capitular» (Cazorla, 1992) con quien Lobera mantiene correspondencia sobre los pormenores del encargo de azulejos. Es el mayordomo de la fábrica catedral y encargado de los distintos ornamentos «[...] él fue quien adornó sus paredes con las pinturas de un apostolado [...], y suya es la mesa de caoba (Fig.102) que en las juntas ocupa el secretario [...]» (Tejera, 1914). Es un ilustrado culto, un sacerdote que se dedica a la enseñanza de futuros maestros y sacerdotes (Cáceres, 2001), y quien adora la escultura de Luján Pérez. Es interesante resaltar que la imagen de la Dolorosa que actualmente se encuentra en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, fue pagada por Toledo a Luján, e incluso, el Santo Cristo de la sala capitular se le supone pagado «[...] por quien tanto se desveló por la ornamentación y el alhajamiento de la Sala de Canónigos» (Tejera, 1914).

⁴⁵ Era «Un príncipe de la Iglesia», según afirmación de D. José Miguel Alzola González en conversación telefónica el año 2012.

9.5 Diego Nicolás Eduardo y Róo

Diego Nicolás Eduardo nació en La Laguna (Tenerife), el 12 de noviembre de 1733, en el seno de una familia de origen irlandés. Estudió en la Universidad de La Laguna entre los años de 1744 y 1747, y en 1761 marcha a la península donde permanecerá hasta 1777. Vivió en Madrid entre los años 1764 y 1769, estudió dibujo en la Academia de San Fernando, y mientras, desempeña un cargo eclesiástico.

Cuando se le nombra racionero de la catedral de Las Palmas en 1777, ayuda a su hermano con la construcción de la iglesia de Gáldar (Las Palmas). En 1781 se le designa arquitecto de las obras de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Sus trabajos no están exentos de polémicas y denuncias por parte del ingeniero Hermosilla, quien se había ocupado de la realización del proyecto. Sin embargo, el cabildo catedral, a través de su pariente Jerónimo de Róo (1737- 1802), futuro deán de dicho cabildo, y otros miembros de este, le apoyan incondicionalmente en el encargo de continuación de la construcción de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria (Beutell, 1977: 120).

En 1787 fue director de la Academia de Dibujo de Las Palmas de Gran Canaria, fundada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, donde tuvo como discípulo a José Miguel Luján Pérez, quien se hizo cargo de las obras de la catedral a su muerte. Luján le sustituyó por encargo del cabildo añadiendo al proyecto una nueva fachada por desconocimiento de la ya diseñada, o porque le pareció poco apropiada la proyectada.

Diego Nicolás Eduardo y Róo, fue uno de los grandes difusores del ideal neoclásico en la arquitectura canaria, aunque fundamentalmente es considerado el introductor y más destacado creador de la arquitectura neoclásica en las islas: «[...] la obra de Diego Nicolás es neoclásica y absolutamente moderna para su tiempo» (Beutell, 1977: 136). Su temprana afición por el dibujo y su formación técnica le lleva a ser un destacado y riguroso dibujante. Se conservan planos entre los que destacan los de la planta de la catedral de Las Palmas y los del archivo

catedralicio de la misma ciudad (Beutell, 1977: 136).

La autoría del proyecto de la sala capitular nueva se puede adjudicar a Diego Nicolás debido a que fue una de las dependencias más tardías en finalizar su construcción. Sin embargo, la cuestión es controvertida y da lugar a diferentes opiniones: «[...] No sabemos si el autor del proyecto de La Sala Capitular nueva es Diego Nicolás, a quien nombran director de las obras el 9 de junio de 1781. Posiblemente es obra del maestro Patricio García que aparece junto a Hermosillas en el derribo de la vieja Sala Capitular» (Cazorla, 1992: 253). Por su parte, el arquitecto Fernando Beutell observa que «[...] el proyecto de Hermosilla para la catedral [...] la única huella que dejó en la catedral fue la sala capitular, rematada interiormente en figura circular tal y como él quería hacer en el crucero catedralicio» (Beutell, 1977: 126).

Finalmente, Diego Nicolás muere en Taroconte (Tenerife), el día 30 de enero de 1798, sin acabar la gran obra catedralicia, pero dejando numerosas muestras de sus proyectos a lo largo de la geografía canaria.

9.6 José Miguel Luján Pérez

Escultor y arquitecto, quizás, el escultor imaginero más importante del archipiélago canario. Nació el 9 de mayo de 1756 en Santa María de Guía (Gran Canaria) y murió el 15 de diciembre de 1815.

Luján destacó desde joven en el modelado y en el dibujo, y suyas son las dos obras maestras que se conservan en la catedral de Las Palmas, el Santísimo Cristo de la sala capitular, realizada en madera policromada, y la imagen de Nuestra Señora de los Dolores. La primera es especialmente interesante, ya que fue creada para colocarse en el norte de la sala capitular y desde entonces preside la estancia. Como arquitecto, trabajó en la construcción de la catedral de las Palmas junto con Diego Nicolás, y a su muerte, le sustituyó.

9.7 Agustín Ricardo Madan Commyns

La figura del diputado Madan es muy importante en el seno de la iglesia canaria de finales del siglo XVIII. Nació el 14 de abril de 1739 en Puerto de la Cruz (Tenerife), en el seno de una familia irlandesa, y murió en Las Palmas de Gran Canaria el 27 de julio de 1796. Fue ordenado presbítero en 1756 y se traslada a la Universidad de Oviedo para estudiar Derecho Canónico y obtener el doctorado. Fue, además, catedrático de hebreo en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid, racionero de la catedral de Canarias, canónigo y diputado en la corte,⁴⁶ entre otros nombramientos y estudios.

El diputado Madan regresa a Canarias en el año 1766, repleto de atractivas ideas ilustradas unidas a la ortodoxia que mantenía por su militancia religiosa. Relacionado activamente con la cultura madrileña coetánea, es un fiel defensor del estudio de las lenguas griega y hebrea. En 1769 vuelve a la península para trabajar como ayo del hijo del marqués de Santa Cruz,⁴⁷ Francisco de Silva, marqués del Viso. Como pretendía acceder a la cátedra de hebreo, le cedió el puesto de trabajo a José de Viera y Clavijo, disfrutando así de más tiempo para estudiar, lo cual aceptó el marqués.

Madan consiguió su plaza de catedrático y fue un acérrimo defensor del conocimiento hebreo como imprescindible para poder interpretar la Biblia. Volvió a las islas en 1791, donde se centró en la vida eclesiástica, al margen de sus anteriores obligaciones. La defensa del hebreo como medio para llegar a la verdad cristiana y la recopilación de recibos y documentos procedentes de la vida económica catedralicia, bajo la denominación de «Papeles del diputado Madan», son sus trabajos más apreciables. Son estos últimos documentos, custodiados en el Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, los que han sido fundamentales para este trabajo. La carpeta que citamos como tal, contiene recibos y, sobre todo, cartas que revelan la actividad económica y comercial de la iglesia canaria durante el siglo XVIII.

⁴⁶ AHD. Libro de Acuerdos Capitulares. Cabildo, 1 febrero de 1780. Libro 51.

⁴⁷ Noble ilustrado, reconocido en los ambientes culturales coetáneos.

10. BIBLIOGRAFÍA

A

AINAUD DE LASARTE, J. (1952). *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. X. *Cerámica y vidrio*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.

AGUILÓ I FUSTER, M. (1934). *Diccionari Aguiló*, III, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

ÁLAMO, N. (1962). «El Obispo Verdugo y sus retratos». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 8. Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, 298-321.

ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970). *Guía abreviada de artistas valencianos. Premio Senyera 1968*. València: Ayuntamiento de Valencia.

ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1960). «Notas sobre el alumnado de la Escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1780-1848)». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. XXXVI, 4. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 284- 299.

ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970). *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. València: Servicio de Estudios Artísticos: Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia- Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1998). *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una institución*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

ALEIXANDRE TENA, F. (1983). *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Marco jurídico, estructura social y financiación (1776-1833)*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.

ALEIXANDRE TENA, F. (1987). *Catálogo del Archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda*. València: Generalitat Valenciana.

ALEIXANDRE TENA, F. (2003). *Catálogo documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 1776-1876*. València: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia-Caja de Ahorros de Valencia.

ALMANACH DES NÉGOCIANTS (1762). Bruselas: J. B. Jorrez.

ANAYA HERNÁNDEZ, L. A. (1997) «Los problemas de Don Josef de Viera y Clavijo con la Iglesia y la Inquisición canaria». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 43. Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, 165-196.

ÁLVARO ZAMORA, I., IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (2009). «¿Gótico vs Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1808». *Artigrama*, 24. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 467-513.

ALZOLA GONZÁLEZ, J. M. (2007). «El pavimento de la Sala Capitular de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria». *Noticias. El Museo Canario*, segundo cuatrimestre, 20, segunda época. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 8-12.

ALZOLA GONZÁLEZ, J. M. (2008). *Domingo Déniz Grek (1808-1877)*. Segunda edición. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme.

ATASOY, N. (2002). *A garden for the sultan: Gardens and flowers in the Ottoman culture*. Ed. Aygaz.

B

BANCO NACIONAL DE SAN CARLOS (1789). Séptima junta general del Banco nacional de San Carlos, celebrada en la casa del mismo banco en los días 29, 30, 31 de marzo, 1 y 2 de abril de 1789. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.

BAÑO MARTÍNEZ, F. DEL (2008). «El modelo italiano reinterpretado en España: las dependencias catedralicias de traza ovalada». XV Congrés Nacional d'Història de l'Art. Models intercanvis i recepció artística (de les rutes marines a la navegació en xarxa). Palma de Mallorca, 20-23 d'octubre de 2004. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 257-268.

BARRIENTOS GRANDÓN, J. (2023). *Los consejeros del rey (1500-1836), volumen III, Bosch Soler de Cornellá-Cerda y Trejo*. Colección Derecho Histórico. Boletín Oficial del Estado. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.

BAS MARTIN, N. (com.) (2003). *225 años de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. València: Fundación Bancaja.

BAUTISTA QUEROL, F. (2022). *La enseñanza de la pintura en la Real Academia de BB.AA.*

de San Carlos durante su primera época (1768-1808). Tesis doctoral, València.

BEAUTELL STORUD, F. (1997). «El arquitecto Eduardo 1733-1798». *La Laguna-Gran Canaria*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 119-138.

BENITO GARCÍA, P. (2003). «La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard». *Textil e indumentaria, materias, técnicas y evolución*: 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M. <https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/la_seda_en_europa_meridional.pdf> [Consulta: 11 de septiembre de 2024].

BERGUERON, L. (1974). «Banquiers, négociants et manufacturiers parisiens du Directoire à l'Empire». *Revue d'histoire économique et sociale*, 52, n.o 2. JSTOR, 239-246. <<http://www.jstor.org/stable/24084033>> [Consulta: 12 de septiembre de 2024].

BERLINER, R. (1928). *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Ed. Labor, Barcelona.

BERTOMEU SÁNCHEZ, J. Y GARCÍA BELMAR, A. (2010). «La química aplicada a las artes y la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1788-1845)» En: Bas, n. y Portolés, M. (coords.). *Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. València: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 321-356.

BESCÓS TORRES, M. P. (2004). *Biografías aragonesas del Siglo de Oro. Personajes del linaje Lobera, sus afines y su relación con las grandes figuras de la época*. Zaragoza: Institución Fernando el católico (CSIC). Exma. Diputación de Zaragoza.

BETÍ, M. (1920a). «San Mateo artístico». *Los Ángeles: Revista mariana mensual ilustrada*, año II, 21, 13 de septiembre de 1920. Sant Mateu: Comisión de Propaganda y Publicidad y arcipres- tado de San Mateo, 102-105.

BETÍ, M. (1920b). «La ermita de los ángeles». *Los Ángeles: Revista mariana mensual ilustrada*, año II, 23, 13 de noviembre de 1920. Sant Mateu: Comisión de Propaganda y Publicidad y arcipres- tado de San Mateo, 125-127.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA (1819). *Arancel de precios de carga, descarga y trasbalso que en el percibo de los derechos deben arreglarse los gremios de mareantes... para*

el embarco y desembarco de los géneros, víveres y demás mercaderías que se transportan este puerto de Barcelona. [18 de agosto de 1807]. Barcelona: reimpresso por Imprenta Garriga y Aguasvivas.

BLESA DUET, I. (2005). Un nuevo municipio para una nueva monarquía. Oligarquías y poder local. Xàtiva, 1707-1808. València: Universitat de València.

BOIX RICARTE, V. (1862). *Valencia histórica y topográfica*. Vol. I. València: Imprenta Rius.

BOLINCHES MOLINA, J. (1989). «Manierismo, Barroco y Rococó. Artes industriales y suntuarias. La cerámica». En: Aguilera, V. *Historia del Arte Valenciano*, vol. IV. València: Consorci d'Editors Valencians, 195-209.

BOLINCHES MOLINA, J. (1986). «La cerámica». En: aguilera, V. (coord.). *Historia del arte valenciano*, vol. 4. València: Biblioteca Valenciana, 209.

BUCHON CUEVAS, A. M.^a (2012). «Pintar la escultura: apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en València». *Ars longa: cuadernos de arte*, 21. València: Universitat de València, 197-214.

BUSTOS RODRÍGUEZ, M. (2005). *Cádiz en el sistema atlántico: la ciudad, sus comerciantes y la actividad mercantil (1650-1830)*. Madrid: Sílex.

BUSTOS RODRÍGUEZ, M. (2005). *Cádiz en el sistema atlántico: la ciudad, sus comerciantes y la actividad mercantil (1650-1830)*. Madrid: Sílex.

C

CABALLERO MÚJICA, F. (2001). Documentos episcopales canarios. III. De Bernardo de Vicuña y Zuazo a Francisco Javier Delgado y Venegas (1691-1768). Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria.

CABALLERO MÚJICA, F. (2007). *Documentos episcopales canarios. IV. De fray Juan Bautista Cervera (1769-1777) a Manuel Verdugo Albiturria (1769-1816)*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria.

CABOT ESTARELLAS, J. Y MULET, B. (1990). *Rajoles policromes a Mallorca*. Palma de Mallorca: Edicions Miramar.

CÁCERES LORENZO, M.a T. (2001). «Usos gráficos de un secretario eclesiástico canario del setecientos». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 19. San Cristóbal de La

Laguna: Universidad de La Laguna, 73-83.

CALLE, R. DE LA (2009). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de Valencia.

CANINO ROMERO, N. (2019). *La catedral de Canarias: entre arquitectura y ciudad*. Trabajo fin de grado. Madrid: Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

canto, A. M. (2001). «El viaje arquitectónico-anticuario de Fray José Ortiz y Sanz: una carta arqueológica de España a fines del XVIII». *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla*, 10. Sevilla: Universidad Sevilla, 29-55.

CASTELLS GONZÁLEZ, R. M.^a Y LLOPIS GARCÍA, T. M.^a (2013). *El pavimento de Las Tres Gracias*. Alicante: Diputación de Alicante, 2013.

CATALÁ GIMENO, J.- M.^a, FERRÍS I SOLER, V. (1987). *La ceràmica de Manises: els seus vocables i locucions*. València: Diputació Provincial de València.

CAZORLA LEÓN, S. (1992). *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria.

CAZORLA LEON, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997). *Obispos de Canarias y Rubicón*. Madrid: Espasa.

CEBRIÁN I MOLINA, J. L., NAVARRO I BUENAVENTURA, B. (2009a). *Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVIII i XIX*. Xàtiva: Matéu Editors.

CEBRIÁN I MOLINA, J. L., NAVARRO I BUENAVENTURA, B. (2009b). «Josep Sanchis i Cambra: pintura ceràmica devocional». *Llibre Alternatiu. Fira de Xàtiva 2009*. Xàtiva: Ulleye, 179-187 y 227-232.

CEBRIÁN I MOLINA, J. L., NAVARRO I BUENAVENTURA, B. (2010). «El pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 106. Zaragoza: Museo Camón Aznar, 7-21.

CEBRIÁN I MOLINA, J. L., NAVARRO I BUENAVENTURA, B. (2011). «Més obres dels pintors ceràmics Joan Bru i Josep Sanchis». *Llibre alternatiu. Fira de Xàtiva 2011*. Xàtiva: Ulleye, 105-118 y 153- 168.

- CEBRIÁN I MOLINA, J. L., NAVARRO I BUENAVENTURA, B. (2019). «Catifes d'estiu: paviments de taulells del segle XIX», eWali, Revista d'investigació antropològica, històrica, cultural i social en l'entorn mediterrani, 1. Elx: Universitat Miguel Hernández, 22-31.
- CERDÀ I MELLADO, J. A. (2014). *Azulejos, paneles y socarrats de la Colección Mascort*. Torroella de Montgrí: Fundació Mascort.
- CERDÀ I MELLADO, J. A., GONZÁLEZ TERUEL, M., PUIGDERRAJOLS I JARQUE, P. F. (2024). *Rajoles de l'època del gòtic (segles XIV-XVII)*. Torroella de Montgrí: Fundació Mascort.
- CHABÁS, R. (dir.) (1895). *Monumentos históricos de Valencia y su reino*. Colección de monografías sobre la historia, geografía, cronología, epigrafía y bibliografía de esta región. [Escrito por fray Josef Teixidor en 1767]. Valencia: Librería de Pascual Aguilar.
- CHABRET FRAGA, A. (1981). *Obra histórico-religiosa de Antonio Chabret Fraga*. Sagunto: Imprenta Navarro.
- CIRICI, A., MANENT, R. (1977). *Cerámica Catalana*. Barcelona: Destino.
- CIORANESCU, A. (1949). «José Viera y Clavijo y la cultura francesa». *Revista de Historia*, 88. Santa Cruz de Tenerife: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, pp. 293-329.
- CIORANESCU, A. (ed.) (1981). *José Cavanilles: Cartas a José Viera y Clavijo*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.
- COLL CONESA, J. (2001). «El azulejo en el Museo». En: *El azulejo en el Museo. Su restauración, conservación y montaje expositivo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 19-40.
- COLL CONESA, J. (2003). «Aproximación a la bibliografía de pavimentos y azulejos valencianos del medioevo al s. XX (2001). Trabajos específicos». En *Arqueología del Pavimento Cerámico: desde la edad media al siglo XIX. Actas del Seminario celebrado en Manises los días 1 y 2 de diciembre de 1997*. Agost: Asociación de Ceramología, 389-412.
- COLL CONESA, J. (2006). «La azulejería valenciana desde los siglos medievales hasta el siglo XVII (900-1680)». En: *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX*. Tile

Design in Valencia. From the Middle Ages through the early 20th century. Exp. Queen Sofia Spanish Institute. Valencia: Generalitat Valenciana, 15-63.

COLL CONESA, J. (com.) (2008). Imágenes del caballero. Catálogo de la exposición de cerámica procedente de los fondos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Del 3 de julio al 31 de agosto de 2008, Sala Glorieta, Sagunto. Valencia: Fundación Bancaja.

COLL CONESA, J. (2009). *La cerámica valenciana. (Apuntes para una síntesis)*. Valencia: Avec-Gremio. <<https://www.avec.com/wp-content/uploads/LaCeramicaValenciana.pdf>> [consulta: 27 de octubre de 2024].

COLL CONESA, J. (coord.) (2011). *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional. Madrid: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias, Sección de Arqueología.

COLL CONESA, J. (2013). «El fenómeno de las cocinas valencianas». En: CABRERA, A., RODRÍGUEZ, I. M. Y VILLAR, C. (coords.). *La cocina valenciana del Museo Nacional de Artes Decorativas. Una relectura a través de la tecnología de realidad aumentada*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 13-38.

COLL CONESA, J. (2014). «La cerámica valenciana del siglo XVIII; del gremio a la Ilustración». *Memoria Académica, 2013-2014*. Valencia: Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 98-123.

COLL CONESA, J. (2018). «Identidades frente al espejo: azulejos en Portugal y Valencia». *ARTis ON*, 8, <<https://core.ac.uk/download/480653886.pdf>> [Consulta: 27 de octubre de 2024].

COLL CONESA, J. (2020). «Azulejo de la jarra de azucenas hallado en el Barri dels Obradors (Manises). *La gaceta de Folchi. El Boletín del Museo Nacional de Cerámica*, 42, julio-diciembre 2020, València: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 22-23.

COLL CONESA, J. Y PUIGSERVER, G. (2000). «La azulejería industrial en Mallorca. La Constancia (Soller)». En: XL Congreso Nacional de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio. Libro de resúmenes. Onda (Castellón), del 8 al 11 de noviembre de 2000. Castellón: Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, 121.

COLL I ALSINA, P. M. (1818). Tratado elemental teórico y práctico de comercio: en que se presentan varias fórmulas de contratas de fletamentos, conocimientos, pólizas de seguros, letras de cambio, patronías de buque, factúras, libros de cuentas, balances, contratas de compañía, cartas, etc. Barcelona: Miguel y Tomás Gaspar.

CONTI, G. (1973). *L'Arte della maiolica in Italia*. Milán: Ed. Bramante

COROMINAS, J. PASCUAL, J. A. (1983). Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid: Gredos.

COTS, F. DE P. (2002). El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882). València: Ajuntament de València.

COTS, F. DE P. (2005). Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX). Repertorio biográfico. València: Universidad de València.

COVARRUBIAS OROZCO, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. <<http://bdh.bne.es/bne-search/detalle/4216062>> [Consulta: 5 de octubre de 2024].

CHAFFERS, W. (1872). *The Ceramic Gallery*. Londres: Chapman and Hall.

CHERRY, P. (2001). *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Cerralbo de Madrid del 20 de diciembre de 2001 al 5 de marzo de 2002*. Madrid: Ministerio de Cultura.

D

DORN, F.X. (1768). Letanía lauretana. Valencia, Vda. de Joseph de Orga.

DUHAMEL DU MONCEAU, M. (1773). *L'Art du potier de terre*. París: L'imprimerie de L.F. Delatour.

E

ESCLAPÉS DE GUILLÓ, P. (1738). Resumen historial de la fundación i antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgò del Cid. Sus progressos, ampliación i fabricas insignes, con notables particularidades / por Pasqual Esclapes de Guillò , va adornado con un mapa de su antigua y presente situación: i una chronologia de sucessos memorables. València:

Ed. Antonio Bordazar de Artazú.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M. (1919). Historia de la Cerámica de Alcora. Madrid.

ESPASA CIVIT, J. M. (1978). Historia del correo en Canarias, Ed. Exma. Mancomunidad de cabildos de Las Palmas, plan cultural 1978.

ESPINÓS DÍAZ, A. (2009). La enseñanza del arte del grabado en la academia de bellas artes de San Carlos de Valencia. [aut. libro], DE LA CALLE, R. (ed.). La Real academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada. Valencia: Universitat de Valencia.

ESPINALT I GARCIA, B. (1786). «Descripción del Reyno de Valencia. Parte II». En su: Atlante es- pañol o Descripción general de todo el Reyno de España, t. IX. Madrid: Imprenta de Hilario Santos Alonso.

ESTALL I POLÉS, V. (1997). La industria cerámica en Onda, las fábricas 1778-1997. Onda, Ajuntament d'Onda.

ESTALL I POLÉS, V. (2000). Catálogo de la colección de azulejos de serie del siglo XIX. Onda: Museu del Taulell.

F

FELIU FRANCH, J. (2000). «La Academia y la industria. Ferrer Minyana. Pintor y Ceramista». *Ar- chivo de Arte Valenciano*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 99-104.

FELIU FRANCH, J. (2005) Dinero Azul Cobalto: el negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el S. XIX. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat

Jaume I. Feliu Franch, J. *et al.* (2007). *Historia del retablo cerámico en la Plana de Castelló*. Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher.

FERNÁNDEZ, L. M. (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacions e Intercambio científico.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. (coord.) (1858). Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV. Vol. I, Madrid: Imprenta Nacional.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (ed.) (2006). *Algunas cartas familiares de José Viera y Clavijo (1770- 1807)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea.

FERRER BENIMELI, J. A. (1986). *La masonería española en el siglo XVIII*. Madrid: Ed. Siglo XXI.

FERRIS I SOLER, V., CATALÁ GIMENO, J. M.^a (1987). *La cerámica de Manises: els seus vocables i locucions*. Valencia.

FRANÇOIS, A. (1990). Fours de potiers et testares médiévaux en Méditerranée Occidentale: Méthodes et résultats. Ed. Casa de Velázquez, serie archéologie, XIII, Madrid.

FRANCH BENAVENT, R. (1986). Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII. Dip. Provincial de Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

G

GAITÁN MARTÍNEZ, J. (2009). Lecciones sobre títulos-valores. Universidad Rosario, Bogotá.

GALANTE GÓMEZ, F. J. (1988). La fachada de la catedral de Las Palmas. *Archivo Español de Arte*, 243, Madrid, 243-255.

GALLARDO, D. M. (1799). *Almanak mercantil, o guía de comerciantes para el año 1799*. Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra.

GALLARDO, D. M. (1804). *Almanak mercantil, o guía de comerciantes para el año 1804*. Madrid: Imprenta sita en calle de Capellanes.

GARCÍA ALMIÑANA, E. (1992). «Los extranjeros del partido de San Phelipe: el recuento de 1791- 92, y los alborotos antifranceses de 1793». *Papers de la Costera*, 7-8. Xàtiva maig 1992. Xàtiva: Associació d'Amics de la Costera, 95-12.

GARCÍA CANTÚS, D. (1985). El gremio de plateros de València en los siglos XVIII y XIX. Ayuntamiento de Valencia, València.

GARCÍA LÓPEZ, M. (1877). Manual completo de Artes cerámicas.

GARCÍA SANTANA, G. (1996) Un puente entre dos siglos: José Luján Pérez. En Anuario de estudios Atlánticos nº 42. Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, 385-454.

GARCÍA Y GARCÍA, A. (1996). «El sínodo canario de Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, (1735) y su proyección decimonónica». *Almogaren, revista del Centro Teológico de Las*

Palmas, 18. Las Palmas de Gran Canaria: ISTIC (Instituto Superior de Teología de las Islas Canarias), 119-138.

GAVARA PRIOR, J. (coord.) (2003). El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704). Generalitat valenciana, València.

GIRONÉS SARRIÓ, I.; GUEROLA BLAY, V. (2016) La taulelleria valenciana dels segles XVII, XVIII, i XIX a la col·lecció de la Fundació La Fontana. Ed. Diputació Provincial de València, Institut Alfons el Magnànim.

GOBERNA ORTIZ, F. (2001). El deán Ortiz (su vida y su obra). Aiello de Malferit: Ajuntament de Aiello de Malferit.

GOMBRICH, E.H., Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Ed. Phaidon, 2010.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. (1986) «La inscripció destruïda del retaule de ceràmica del carrer de Noguera», Papers de la Costera, 3-4, Xàtiva (1986), pp. 105-109.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. (2011) «Bells taulells vells» Catàleg exposició de les col·leccions del Museu de l'Almodí de Xàtiva. Ajuntament de Xàtiva 2011.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. Y NAVARRO GARCIA, I. (eds.) (2018). Milagros, fuego e intrigas. Xàtiva a través del Manuscrito del carmelita Goterris, 1570-1801. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva.

GONZÁLEZ GARCÍA.A. (1986). Lo fotográfico en la pintura. Signo y efectos en la pintura anterior a la fotografía, 1300-1839. Tesis doctoral leída en la facultad de Bellas Artes de Sevilla, septiembre 1986.

GONZALEZ MARTÍ, M. (1944). Cerámica del levante español, vol. II, Loza, Ed. Labor, Barcelona.

GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1952). Cerámica del Levante español: siglos medievales. Barcelona, Ed. Labor.

GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1933). Cerámica española. Barcelona, Ed. Labor.

GONZÁLEZ PÉREZ, T. (1996) El tinerfeño Agustín R. Madan primer catedrático de hebreo en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid. En Revista de historia canaria, 178. Universidad

de la Laguna.

GONZÁLEZ PÉREZ, T. (2005). Entre luces y sombras, Agustí Ricardo Madan (1739-1796), Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife Ed. Idea.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2013). «Algunos datos sobre Marcos A. Disdier». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 108, juliol-desembre 2013. La Bisbal d'Empordà: Associació Catalana de Ceràmica, 42-47.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2014). «Algunos datos sobre la estancia de José de Viera y Clavijo en Valencia (6/x/1778-8/i/1779)». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, LVIII. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp.156-171.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (Coord.) (2015A). *Els colors dels taulells. La colecció de azulejos de Francisco Aguar (1900-1970)*. Colecció Actas y catálogos, 1. Castelló de la Plana: e-DitARX Publicaciones Digitales.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (Coord.) (2015b). Catálogo exposición pintura ceràmica valenciana. Segles XVIII-XX. Les col·leccions particulars. Desembre 2015-febrer 2016. E-dit ARX

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2016a). «De cànTERS, botiges, cassoles i plats. La ceràmica a Xàtiva». *Llibre de la fira d'Agost 2016*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 86-94. <<http://www.xativa.es/sites/default/files/paginaweb/docs/Llibre%20Fira%20Xativa%202016.pdf>

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2016b). Miguel de Lobera y la creación del patrimonio cerámico valenciano. I Bienal de Arte Colegiata de Xàtiva. 11-12 noviembre 2016.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (coord.) (2017a). *El retrat pintat, imatge i pintura ceràmica*. Xàtiva: Ed. Ajuntament de Xàtiva.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2017b). «Consideracions sobre la signatura dels pintors de taulells valencians dels segles XVII-XIX». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 115. La Bisbal d'Empordà: Associació catalana de Ceràmica, 32-43.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2018). «Maria Salvadora Disdier i la fabricació de taulells a la València dels. XIX». *Llibre de Fira de Xàtiva 2018*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2021). «Los azulejos valencianos del palacio El Capricho de la Alameda de Osuna en Madrid». *Rev. Además de, revista online de artes decorativas y diseño*,

7. Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, 83-103.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2022a). «Algunes dades sobre la casa i fàbrica de ceràmica d' Alejandro Faure i Beatriz Viñuales a València (1742-1769)». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 125-126. La Bisbal d'Empordà: Associació catalana de Ceràmica, 28-37.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2022b). «El uso de azulejos valencianos en el espacio sagrado. Algunos ejemplos significativos». En PÉREZ GIMÉNEZ, J. (coord). *Thesaurus Ecclesiae. Thesaurus Mundi (III) Estudios sobre el patrimonio cultural de la Iglesia*. Ed. Iglesia colegial de santa María. Xàtiva, pp. 297-312.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2022c). «La casa fàbrica de obrar azulejos de Vicente Pedrón y Josefa María Casavall en Valencia (1686-1778)». *Ars Longa*, 31, València: Universitat de València, 111-126.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2022d). «Los azulejos del oratorio de la casa consistorial de Alicante». *Rev. Además de*, revista online de artes decorativas y diseño, 8, 119-136.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2023). «Un encàrrec de 8.000 taulells per a l'antiga casa de la ciutat de xàtiva». *Llibre de fira de Xàtiva 2023*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, pp. 52-57.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (2024). «Algunes dades sobre l'ofici ceràmic a la ciutat de València (1680- 18009)». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 116. La Bisbal d'Empordà: Associació catalana de Ceràmica, en prensa.

GONZÁLEZ TERUEL, M. Y JORDÁ MANZANARO, J. (2010). «Miguel de Lobera (1723-1795): un ilustrado desconocido entre Canarias y Valencia». *El Museo Canario*, LXV. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 213-234.

GONZÁLEZ TERUEL, M. Y JORDÁ MANZANARO, J. (2011a). «Los azulejos del convento de Santa Clara de Xàtiva». *Rev. La Ciutat*, junio y agosto 2011.

GONZÁLEZ TERUEL, M. Y JORDÁ MANZANARO, J. (2011b). «Dos obras azulejeras del primer obrador de Marcos Antonio Disdier». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 101, setembre 2011. La Bisbal d'Empordà: Associació catalana de Ceràmica, 42-47.

GONZÁLEZ TERUEL, M. Y JORDÁ MANZANARO, J. (2011c) «Los objetos cerámicos en la pintura valenciana de los siglos XV-XVI: el terracot de la Anunciación». *Butlletí Informatiu*

de Ceràmica, 104. La Bisbal d'Empordà: Associació catalana de Ceràmica.

GONZÁLEZ TERUEL, M. Y JORDÁ MANZANARO, J. (2015). *Pintura ceràmica valenciana. Segles XVIII–XX. Les col·leccions privades*. Colección Actas y catálogos, 2. Castelló de la Plana: e-Dit ARX Publicaciones Digitales.

GONZÁLEZ TORNEL, P. (2004). «El arquitecto barroco Francisco Padilla: una visión de la arquitectura desde la geometría y la tratadística». *Rev. Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del arte*. Nº 17, 2004, pág. 121-148.

GOMIS MARTÍ, J. M. (1990). *Evolució històrica del taulellet*. Castelló: Servei de Publicacions de la Diputació, 1990. ISBN 84-86895-197.

GOURCY F. A. de, (1792). *Colección de los apologistas antiguos de la religión cristiana*. Madrid: Imprenta Real.

GOURNAY, B.-C. (1789). *Général du commerce, des marchands, négocians, armateurs, &c. de la France, de l'Europe & des autres parties du monde*. París.

GRANJEL NEBOT, E.-FALCÓ, V. (2003) *La ceràmica olvidada. Los Nomdedéu. Alfareros en Alcora durante 300 años*. Museu de ceràmica de Alcora, Alcora.

GUAL ALMARCHA, E. (1998). *El sistema ornamental de la ceràmica de Alcora*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I: Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló.

GUEROLA BLAI, V. (2002) *La pintura ceràmica a Carcaixent: Estudi, classificació i catàleg raonat: Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. Vicerectorat de Promoció lingüística de la Universitat politècnica de Valencia i Àrea de cultura i Educació del M.I. Ajuntament de Carcaixent.

GUEROLA, V. Y GIRONÉS, I. (2019). «La taulelleria valenciana a través dels repertoris d'ornamentació floral. Dels estereotips de la producció de serie a la pintura ceràmica d'autor». En: COLL CONESA, J. (dir.). *Els temps de la seda*. Madrid: Ed. Ministerio de cultura y deporte, 40-51.

GUERRA DE ARMAS, J. L. (2004). «El esplendor de la fe». En: CLAVIJO, L. de (ed.). *La huella y la senda. Catálogo de la exposición en la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de enero-30 de mayo de 2004*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 297-

303.

H

HERNÁNDEZ GUTIERREZ, A. S. (2004). «Proyecto para la terminación del frontis de la Santa Iglesia Catedral de Santa Ana de Las Palmas». En: CLAVIJO, L. de (ed.). *La huella y la senda. Catálogo de la exposición en la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de enero-30 de mayo de 2004*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 519.

HERNÁNDEZ LOBO, A. R. (1992). Primeras propuestas del arquitecto Laureano Arroyo: una nueva interpretación de la arquitectura de uso privado. En *IX Coloquio de Historia Canario-americana (1990)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

HERRERA PIQUÉ, A. (1981) Viera y Clavijo, naturalista. En *Aguayron* nº 138, Nov-Dic 1981. Pp. 6-10

HERRERO GIL, M.^a D. (2009). «Aventurarse en el mar: compañías aseguradoras y pólizas de permiso en Cádiz (1760-1820)». En MARTÍNEZ SAW (dir.). *España en el comercio marítimo internacional (XVII-XIX)*. Madrid: UNED, 357-387.

I

IGUAL UBEDA, A. (1971). José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras. València: Institució Alfons el Magnànim.

IZQUIERDO ANRUBIA, J. (1979) Joaquín García de Antonio, Maestro de capilla. Anna 1710-Las Palmas, 1979. www.historiadeAnna.com.

IBARRA, J. (1780). Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española reducido a un tomo para su más fácil uso. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780.

J

JACQUEMART, A. (1877). *Les merveilles de la céramique*, Paris 1877.

JORGE ARAGONESES, M. (1961). Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia. Murgetana C.S.I.C. Academia Alfonso X, nº XVII, Murcia 1961, pp.29-57.

JULIÁN QUEROL, F. (2012). Paviment ceràmic de la casa Santjoans. Diputació de Castelló,

Castelló.

K

KEMP, M. (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Akal.

L

LATASSA Y ORTÍN, F. DE (1802). *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1795 hasta el de 1802*. Tomo VI. Pamplona: Oficina de Joaquín Domingo.

LÓPEZ AZORÍN, M.^a J. (1995). «Datos para la biografía del arquitecto Francisco Padilla e inicios de la fachada barroca de la catedral de València (1703-1705)». *Archivo de Arte Valenciano*, 76. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 172-180.

LÓPEZ DE LOS RÍOS, T. (1674). *Auto glorioso, festejo sagrado con el que el insigne Colegio de la preclara Arte de Notaría celebró la canonización del Señor San Luis Beltran*. València: Jerónimo Vilagrasa.

LÓPEZ PIÑERO, J. M.^a (2002). «Contribuciones de la Real Sociedad Económica a la Historia Natural y Agronomía valencianas». Conferencia celebrada el día 28 de mayo 2002 en el Centre Cultural Bancaixa de Valencia. <http://www.uv.es/rseapv/Anales/01_02/A_La_RSEAP_y_la_actividad_cientifica_valenciana.pdf> [Consulta: 29 de noviembre de 2024].

LÓPEZ SELLÉS, J. (1986) «Identificación de la iconografía del retablo de cerámica de la calle Noguera nº 10 de Xàtiva», Fira d'Agost 1986, Xàtiva, pp.17-24.

LÓPEZ TERRADA, M.^a J. (1997). «El contexto histórico: la Escuela valenciana de Flores y la Botánica», en Franch Benavent, Ricardo et al., *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, cat. exp. Valencia, Fundación Bancaja, pp. 49-61.

LÓPEZ TERRADA, M.^a J. (2001). *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*. Ajuntament de València, València.

LÓPEZ TERRADA, M.^a J. (2008). «La pervivencia del lenguaje alegórico en la Academia valenciana: La Representación de las Bellas Artes (ca. 1801), de Miguel Parra», en *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Palma de Mallorca, Adenda, pp. 1-10.

LÓPEZ TERRADA, M.^a J. (2013). *La pintura de flores de Miguel Parra (1780-1846)*. En *Archivo español de arte*, LXXXVI, 342 abril-junio, pp.123-142

LORENZO LIMA, J. A. (2012). «Apuntes para un estudio del comercio artístico durante el siglo

XVIII. Mármoles andaluces de Salvador Alcaraz y Valdés en Tenerife». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 58. Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, 285-362.

LORENZO VILLANUEVA, J. (1791) De la lección de la Sagrada Escritura en lenguas Vulgares, València: Oficina de Benito Monfort.

LLOMBART, C. (1887). Valencia antigua y moderna. Ed. Pascual Aguilar, Valencia.

LLOMPART MORRO, M. (2013). La rajola devocional a Mallorca, els viacrucis. Del segle XVIII al primer terç del segle XX. Treball fin de máster, Universitat de les illes Balears, 2012-2013.

LUQUE HERNÁNDEZ, A. (ed.) (1984). *Cartas de D. José de Viera y Clavijo a diversas personalidades*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

LUXÁN Y MELÉNDEZ, S. de (2007). Ensayo de una biblioteca ilustrada. La librería virtual de Viera y Clavijo. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria.

M

MADRAMANY I CALATAYUD, M. (1788). Tratado de la nobleza de la Corona de Aragón. València: Josef Tomás de Orga.

MARCO DORTA, E. (1964). *Planos y dibujos del archivo de la Catedral de las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

MARQUÉS DE CRUILLES, (1876). Guía urbana de Valencia antigua y moderna, Imprenta de José Rius, València.

MARTÍN MARTÍNEZ, J. (2009). «Inocencio Pérez Guillén y la historiografía de la cerámica valenciana». *Ars Longa*, nº 18, p. 23-32.

MARTÍNEZ ALOY, J. (1924). Geografía general del Reino de Valencia. Vol.I, II, III.

MARTÍNEZ, J. V. (1995). «L'Ordre borbònic i l'esport: els trinquets històrics de la Ciutat de

- Xàtiva». *Cendres de juny*. Xàtiva: Institut d'Estudis Germans Villanueva de Xàtiva, pp.73-78.
- MATEU, IBARS, J. (1991). *Colectánea paleográfica en la Corona de Aragón. Siglos IX-XVIII*, Vol. 1. Universitat de Barcelona.
- MERCURIO DE ESPAÑA (1796). Enero de 1796, vol. I. Madrid: Imprenta Real.
- MERCURIO DE ESPAÑA (1798). Octubre 1798, vol. I. Madrid: Imprenta Real.
- MEYER, F.S. (1929). *Manual de ornamentación*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- MIGUEL, R. DE Y CORTINA, J. G. de la (MARQUÉS DE MORANTE) (1867). *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Leipzig: Imprenta de F. A. Brockhaus.
- MIGUEL FERNÁNDEZ, L. (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- MILLARES TORRES, A. (1878). *Biografías de canarios célebres*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta de Francisco Martín González.
- MONTEIRO, P.J. (1994). *A influencia oriental na cerâmica portuguesa do século XVII*. Lisboa, Electa.
- MONTOJO, V. (2010). «El comercio de Cartagena y Alicante tras la guerra de sucesión». *Espacio tiempo y forma. Historia moderna*. Serie IV, 23. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 203-226.
- MORALES, J. (1977). *Francisco Niculoso Pisano*. Barcelona.
- MORGADO GARCÍA, A. (1991). «La reforma de la Beneficencia en el Cádiz del siglo XVIII: El Hospicio (1785-1808)». *Trocadero, Revista de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, 3. Cádiz: Universidad de Cádiz, 5-24.
- MUNSURI ROSADO, M.^a N. (2019). *La parroquia de San Esteban protomártir de Valencia*. València: Ed. Facultad de Teología San Vicente Ferrer de Valencia.

N

- NAVASCUÉS PALACIO, P.-SARTHOU CARRERES, C. (1997). *Catedrales de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- NIMER, M. (2005). *Influências orientais na lingua portuguesa: os vocabulos árabes, arabizados*,

persas e turcos. São Paulo: Edusp, Editora da Universidade de São Paulo.

NOGUÉS MARCO, P. (2011) Tipos de cambio y tipos de interés en Cádiz en el siglo XIII (1729-1788). Estudios de historia económica N.º 58, Banco de España, Madrid.

O

OLAECHEA ALBISTUR, R. (1999). *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII. La agencia de Preces*. 2 vols. Zaragoza: Institución Fernando el católico.

OLIVAR DAIDY, M. (1952). *La cerámica trecentista en los países de la corona de Aragón*. Barcelona: Seix barral.

ORTÍ, I MAJOR, J. V. (1740). Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró el día 9 de octubre de 1738. Imprenta Antonio Bordázar València.

OSMA Y SCULL, G. de (1906). *Apuntes sobre cerámica morisca*, I. València: París-Valencia.

OSMA Y SCULL, G. de (1996). «Las divisas del Rey en los pavimentos de “Obra de Manises” del Castillo de Nápoles, (1446-1458)». *Apuntes sobre cerámica morisca*, III. València: París-Valencia.

P

PADRÓN FERNÁNDEZ, R. (ed.) (2008). José de Viera y Clavijo. Diario de viaje a Francia y Flandes. Edición, introducción y notas de Rafael Padrón Fernández. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.

PALANCA PONS, A. (1966). Historia del insigne, noble, e ilustre colegio notarial de Valencia. València: Ed. Ilustre Colegio Notarial.

PÉREZ CAMPS, J-REQUENA DIEZ, R. (1987). *Taulells de Manises 1900-1936*, Ed. Museu de ceràmica de Manises, 1987.

PÉREZ CAMPS, J. (2000). «La evolución de la azulejería valenciana entre 1860 y 1936» en La Ruta de la Cerámica, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER, Castellón, 2000, pp. 171-181.

PÉREZ CAMPS, J. (2006). «La industria azulejera de Manises entre 1800 y 1940», en Azulejería

en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX. *Tile Design in Valencia. From the Middle Ages through the early 20th century*. Exp. Queen Sofia Spanish Institute, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 133-166.

PÉREZ-DOLZ, F. (1943). *Historia y Técnica de la Cerámica*. Meseguer Ed. Barcelona.

PÉREZ GIMÉNEZ, V/ PÉREZ GIMÉNEZ J. I. (2009). “José Morata García (1769-1840) maestro de capilla de la Seu” 2009. En *Caminem Junts*, nº 91, Xàtiva.

PÉREZ GIMÉNEZ, J. I. (2014). *Thesaurus Collegiatae*. Historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva. Xàtiva: Ed. Iglesia Colegial Basílica de Santa María.

PÉREZ GIMÉNEZ, J. I. (2017). «La Capilla de San Francisco de Borja de la Catedral de Valencia durante el siglo XVII: aportación a la obra de Josep Colom, Tomás Sanchis y Nicolás de Bussy». *Archivo de Arte Valenciano*, XCVIII. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 193- 210.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1985). *L'enigma dels quatre elements al Palau Borja de Gandía*. Gandía: CEIC Alfons el Vell.

PÉREZ GUILLÉN, I.V. (1990) *La azulejería valenciana del siglo XVIII: Algunos datos historiográficos*. *Atti dei XXI Covegno del centro Ligure per la storia della ceramica*, Albiusola, pág. 203-2010.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1987). «Artes industriales i suntuarias. La Cerámica», en *Historia del Arte Valenciano*, vol. 5. Consorci d'Editors Valencians.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1989a). «As «ramagens» rococó valencianas: suas fontes têsteis» en *Encontro sobre a estética do azulejo*, Fundação casas da Fronteira, Azulejo nº 2, Lisboa, 11-24. PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1989b). «Neoclasicismo, Academicismo, y Romanticismo. Artes industriales i suntuarias. La Cerámica», en *Historia del Arte Valenciano*, vol. IV. Consorci d'Editors Valencians, 361-377.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1990a). *Stefano della bella y la pintura cerámica tardobarroca valenciana*. En *Ars Longa*, 99-111.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1990b). *Els panells devocionals de l'Alcudia*. 1990.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1990c). *Las reales fábricas de azulejos de Valencia*. Ed. Faenza 1990

nº 1-2, B.M.I.D.C.F. Faenza, 5-17.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1991). Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. La apoteosis del Sacramento para la pequeña fiesta del arzobispo virrey Beato. En *Ars longa*, 2, pp.103-111.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1991). La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, rococó i academicismo clasicista. Valencia, Institució valenciana d'estudis i Investigació Alfons el Magnànim. Diputació de València.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1992a). «Unos paneles de la Real Fábrica de azulejos de Valencia en la Capilla de Vicente Gascó de la Catedral de Teruel.» En *Ars Longa* nº3, Valencia 113-124.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1992b). La cerámica arquitectónica del rococó hispano: azulejerías del Palacio del Marqués en Benicarló. En *Azulejo*, nº2, Museo nacional do azulejo, Lisboa 38-

73. PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1994). Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del Hospital de pobres sacerdotes de Valencia. Separata del I simposio internacional de emblemática, Teruel.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1995). La azulejería rococó. La cocina valenciana del proveedor de nieve. En *Narria* 65-66. Pp.13-21.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (1996). Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (ss. XVI-XVIII), 2 vol., Valencia, Diputación de Castellón y Consell Valencià de Cultura.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2000). Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX, Castellón de la Plana, Instituto de Promoción Cerámica, Diputación Provincial, 3 vols.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2002). El árbol de la vida: de sus orígenes órficos a la difusión desde Paterna al ámbito del quattrocento italiano. en catálogo de la exposición *La Cerámica de Paterna. Reflejos del Mediterráneo*, Valencia Museo de Bellas Artes, abril-junio de 2002, pp. 92-104.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2003). Pavimentos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos, En *Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XVIII*, pp. 67-111, Valencia.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2004). Las azulejerías de la Habana. Universidad de València.

- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2006). Pintura cerámica religiosa. Paneles de azulejos y placas. Fondos del museo Nacional de Cerámica de Valencia, Madrid, Ministerio de Cultura.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2010). Azulejos de Benicarló. La casa de los Miquel y otras arquitecturas. I.P.C. Diputació de Castelló.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2009). Corrupción política, fraude fiscal, y esplendor legal en la azulejería valenciana fernandina (1814-1820). *Butlletí de Ceràmica catalana*, 100, La Bisbal d'Empordà: Associació catalana de Ceràmica, 181-201.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2013). *La Casa del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia y su Reino*. València: Ayuntamiento de Valencia.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V. (2019). Azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia. Valencia: Universitat de València.
- PÉREZ PASTOR, P. (2004). «El camí artístic i devocional cap al Calvari: el Vía Crucis» en AD, Tota veu, 15 anys de veu de Sóller, Associació Cultural Veu de Sóller, Sóller 25 06 2004. pp. 87-90.
- PILLEMENT, J. B. (s. a.): Dessins représentant des études de fleurs. <<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/22024-jean-pillement-dessins>> [Consulta: 2 de octubre de 2024].
- PILLEMENT, J. B. (1767): Oeuvre de Jean Pillement, peintre et dessinateur celebre. Paris: Chez Leviez.
- PILLEMENT, J. B. (2006): Fleurs oiseaux et fantaisies. París: L'Inedite.
- PINGARRON SECO, F. (1984). La iglesia de San Martín obispo y San Antonio. Tesis de licenciatura. València: Universitat de València.
- PÍO Y CAMÍN, A. (1767) El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor. Imprenta de Pantaleón Aznar, Madrid.
- PONS ALÓS, V. (1987). El Archivo Histórico del “Hospital Major de Pobres” de Xàtiva: Catálogo y estudio. Ed. Consellería de Cultura, Valencia.

Q

QUINTANA ANDRÉS, P. (2009) Los hacedores del cabildo catedral de Canarias durante la Edad Moderna: Jurisdicción, administración y funciones. En *Revista de historia canaria*, nº 191, UL- PGC, La Laguna, pp. 175-204.

R

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1783). *Diccionario de la lengua castellana / compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso...* Madrid: Joaquín Ibarra. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-de-la-lengua-castellana--5/>> [Consulta: 05 de octubre de 2024].

RAMÍREZ ALEDON, G. (2007). «De la Guerra de Sucesión a la recuperación de la Colegial (1700- 1909). Entre ilustración y liberalismo: la Iglesia de Xàtiva en la encrucijada revolucionaria». *La Luz de las imágenes, Lux Mundi* (catálogo) Valencia: Generalitat Valenciana, 145-191.

RAMÍREZ ALEDON, G. (2010). *Xàtiva, imatges d'una época*. Fons gràfics de Carlos Sarthou i Loty a l'arxiu i Museu Municipals. Mateu, Xàtiva 2010.

RAMOS, A. (1781). *Descripción Genealógica de la Casa de Aguayo*. Málaga.

RAY, A. (2000). *Spanish pottery 1248-1898: with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publications.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1766). *Distribución de los premios concedidos por el Rey Ntro. Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 3 de agosto de 1766*. Madrid: Viuda de Eliseo Sánchez.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces ... con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua ... compuesto por la Real Academia Española: Tomo primero[-sexto]*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española.

- RECIO MIR, A. (1999). "Sacrum senatum": las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones: Fundación Focus-Abengoa.
- RHODES, D. (1987). Hornos para ceramistas. Ed. CEAC, Barcelona.
- RICORD, T. (1783). Noticia de las varias y diferentes producciones del Reyno de Valencia, como también de sus Fábricas y Artefactos según el estado que tenían en 1791: sacada de los correos mercantiles de España y sus Indias. València: Imprenta de D. Benito Monfort.
- RODRIGUEZ, J. C. (2020). «José del Retortillo y García, un patricio gaditano en Chiclana». *Diario de Cádiz*, 24 mayo 2020.
- RODRIGUEZ BERMÚDEZ, M. (2007). Animación, una perspectiva desde México. México: Univ. Autónoma de México, 2007.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S. (1959). *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Ed. Institució Alfons el Magnànim.
- RUÍZ DE LIHORI Y PARDIÑAS, J. M^a, barón de Alcahalí y de Mosquera. (1897). Diccionario biográfico de artistas valencianos. València: [s.n.], 1897 (Impr. Federico Doménech).
- RUMEU DE ARMAS, A. (1947). *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*. Tomo III, Primera Parte. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita.

S

- SALGADO, F. (1993). «La técnica compositiva en la poesía latina humanista: los poemas latinos de Luis de la Encina y José de Viera». *Excerpta Philologica. Revista de filología griega y latina de la Universidad de Cádiz*, 3. Cádiz: Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 429-450.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2004). La iglesia en Canarias: en el siglo XVIII. *Rev. Iglesia al día*. N° 174, mayo.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2010). Juan Bautista Cervera, de franciscano descalzo a obispo ilustrado. Ed. Gaviño de Franchy, Las Palmas de Gran Canaria.
- SÁNCHEZ-PACHECO, T. [et al.]. (1981). Cerámica esmaltada española. Barcelona: Labor,

DL

SEIJO ALONSO, F. G. (1977). Cerámica popular de la región valenciana. Alicante, Villa.

SERRA DESFILIS, A. (2007). «La arquitectura de época medieval en la gobernación de Xàtiva». *La llum de les imatges. Lux mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*. Valencia: Generalitat Valenciana, 329-349.

SOLER FERRER, M. P. (1989). Historia de la cerámica valenciana, Valencia, Vicent García Editores.

SUÁREZ Y NÚÑEZ, M. G. (1798). *Tratado legal theorico y práctico de letras de cambio*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de J. Doblado.

T

TEJERA Y DE QUESADA, S. (1914). *Los grandes escultores*. Madrid: Imprenta Hispano-alemana.

TELESE COMPTE, A., GONZÁLEZ TERUEL, M. Y CERDÁ I MELLADO, J. A. (2017). «Evidències sobre l'origen valencià d'una sèrie floral policroma del període 1650-1750, derivada de l'estil "cali- gràfic naturalístic" de Ligúria». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 116. La Bisbal d'Empordà: Associació catalana de Ceràmica, 12-57.

TORRES FONTES, J. (1987). *Devoción medieval murciana a María*. Murcia: Universidad de Murcia.

V

VACA GONZÁLEZ, D. Y RUIZ DE LUNA ROJAS, J. (1943). *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina*. Madrid: Editora Nacional.

VALLS DAVID, R. (1984). La cerámica, apuntes para su historia, Imprenta Jun Guix. Valencia.

VEGA GONZÁLEZ, J. (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: CSIC y Ediciones Polifemo.

VICENTE TOSCA, T. (2003) .- El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704). Ed. Consellería de cultura, educació i esport.

VIERA Y CLAVIJO, J. de (1783). *Noticias de la historia general de las islas de Canaria*. Tomo

IV. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta Juan N. Romero, 1858-1863.

VIERA Y CLAVIJO, J. DE (1849). *Apuntes del diario e itinerario de mi viaje a Francia y a Flandes, en compañía de mi alumno el Exmo Sr. Francisco de Silva y Bazán de la Cueva, Marqués del Viso, primogénito del Exmo. Sr. Marqués de Santa Cruz, de su esposa la Sra. Dña María Leopolda; de los padres de esta señora, Exmos. Duques del Infantado y de toda su familia y comitiva, en los años de 1777 y 1778*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta, Litografía y Librería Isleña.

VIERA Y CLAVIJO, J. de FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (ed.) (2006). *Algunas cartas familiares de José de Viera y Clavijo (1770-1807)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

VIERA Y CLAVIJO, J. de LUQUE HERNÁNDEZ, A. (ed.) (1984). *Cartas de D. José de Viera y Clavijo a diversas personalidades*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

VIERA Y CLAVIJO, J. de CIORANESCU, A. (ed.) (1981). *José Cavanilles: Cartas a José Viera y Clavijo*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.

VIERA Y CLAVIJO, J. DE (1981). *Extracto de las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1777-1790)*. Edición conmemorativa del 250 aniversario del nacimiento de don José de Viera y Clavijo (1731-1981). Las Palmas de Gran Canaria: RSEAPGA.

VIERA Y CLAVIJO, J. de, PADRÓN FERNÁNDEZ, R. (ed.) (2008). *José de Viera y Clavijo. Diario de viaje a Francia y Flandes. Edición, introducción y notas de Rafael Padrón Fernández*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.

VILLABERTRAND de J. (1823). *Reducción recíproca de reales de vellón nominales*, Barcelona.

VIZCAINO MARTÍ, M^aE. (1998). *Azulejería barroca en Valencia*, Ajuntament de València, València.

VIZCAINO MARTÍ, M^a E. (2007). *Composiciones cerámicas valencianas del siglo XVIII*. Ajuntament de València.

VV. AA. (1997). *València-Nàpols, les rutes mediterrànies de la ceràmica: Castel Nuovo, Nàpols, del 18 de setembre al 18 novembre 1997*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

VV.AA. (2006). El azulejo, evolución técnica: del taller a la fábrica. Actas del IX Congreso anual de la Asociación de ceramología. Onda 2006.

VV.AA. (1990). Historia de la fotografía valenciana. Levante, el mercantil valenciano. Valencia 1990.

VV.AA. (2007). Libro de estudios «La Llum de les imatges», Generalitat Valenciana, Xàtiva 2007.

VV.AA. (2024). Els temps de la seda. Catálogo de la exposición, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, “González Martí”, Valencia 24 de noviembre 2017-19 de marzo de 2018. Ministerio de cultura.

Z

ZAFORTEA Y MUSOLES, D. (1956). «La azulejería valenciana en la rotulación de la ciudad de Mallorca». *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 38. Valencia: Centro de Cultura Valenciana, 197-206.

11. IMÁGENES Y GRÁFICOS

11.1. Índice de imágenes, gráficos y figuras

1. Imagen del florón N.º 2, recomposición fotográfica del pavimento colocado en la sala capitular de Las Palmas de Gran Canaria.
2. Imagen del florón N.º 1, recomposición fotográfica del pavimento guardado y que fue el primero que se fabricó.
3. Fotografía de la cuadrícula diseño dibujada sobre papel expuesta en la sala capitular y que corresponde al pavimento N.º 1.
4. Comparación de las tres imágenes anteriores.
5. Imagen de plano dibujado de la superficie que se proyectó empisar al principio del proyecto, sala capitular y antesala.
6. Fotografía del acta de bautizo de Marcos Antonio Disdier.
7. Firma autógrafa de Marcos A. Disdier como mayordomo del hospital de Xàtiva, en 1772.
8. Fotografía del acta de bautizo de M.^a Salvadora Disdier.
9. Puerta de la casa donde vivió la familia Disdier en la calle Roca de Xàtiva, en la actualidad.
10. Fotografía del acta de matrimonio entre M.^a Salvadora Disdier y Alejandro Faure.
11. Fotografía del recibo del encargo de azulejos del hospital de Xàtiva a la fábrica de Valencia gestionada por Disdier en 1788.
12. Fotografía de dos azulejos del antiguo Hospital de Xàtiva realizados por la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa, dirigida por Disdier.
13. Esquema temporal que analiza entre 1650 y 1820 las obras cerámicas datadas y las relaciona con la cronología de las fábricas de Valencia y sus gestores.
14. Imagen de la localización de la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa en el plano de Tomás V. Tosca, 1704.
15. Imagen de la localización de la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa en el plano de Tomás V. Tosca, 1704.
16. Fotografía azulejos de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón).

17. Fotografía azulejos de la capilla de sant Onofre de Quart de Poblet (Valencia).
18. Fotografía de un detalle pintado en el panel de los azulejos de la botica de Artigues, representando unos pinceles saliendo de la paleta del pintor.
19. Fotografía de la receta de barniz para azulejos, procedente de un manuscrito de 1783.
20. Dorso del azulejo N.º 20 del florón N.º 1.
21. Fotografía del lado de un azulejo del florón N.º 1.
22. Fotografía de un detalle de la cenefa del azulejo de muestra N.º 1.
23. Fotografía del motivo de hojas tipo “saz”, azulejo del florón N.º 1.
24. Fotografía del detalle de las hojas de laurel de la cenefa perimetral del florón N.º 1.
25. Fotografía del azulejo mostrando diferentes matices del azul cobalto aplicado a un motivo floral.
26. Fotografía de las flores situadas debajo del asa izquierda del jarrón, florón N.º 2.
27. Fotografía detalle de las flores fantásticas utilizadas en el florón N.º 2.
28. Gráfico donde se señala la dirección de las pinceladas de relleno de la cenefa del azulejo de muestra N.º 2.
29. Gráfico que muestra la forma en que se utilizan los dos colores, ocre y amarillo.
30. Fotografía que muestra el uso de los colores ocre y amarillo difuminados y sombreados.
31. Detalle de una flor pintada en la que se difuminan para el centro del pétalo dos colores, y para las puntas de utiliza la técnica de la tinta plana, de relleno.
32. Fotografía de un motivo floral en el que destaca el recurso del sombreado del fondo para resaltar el color claro de los pétalos.
33. Comparación de cuatro ejemplos de la utilización del manganeso y el amarillo.
34. Comparación de cuatro ejemplos de utilización del manganeso.
35. Comparación de seis ejemplos de utilización del manganeso y el color amarillo de fondo en el mismo motivo.
36. Gráfico que muestra la dirección de las pinceladas de contorno.
37. Gráfico que muestra la estructura del azulejo de muestra N.º 1.

38. Fotografía azulejos de muestra con una cenefa similar a la que forma perimetralmente el florón.
39. Fotografía de la cuadrícula en papel mostrando un detalle del dibujo del florón.
40. Retícula del motivo tapiz compuesto a partir del azulejo de muestra N.º1.
41. Fotografía de la composición de los azulejos de muestra N.º1, formando tapiz.
42. Parte del plano de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, y detalle de la situación de la planta de la sala capitular, dibujo de Diego Nicolás Eduardo.
43. Dibujo o boceto del plano de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria atribuido a Diego Nicolás, destacando la forma que proyecta para la sala capitular.
44. Fotografía del manuscrito de las Actas capitulares de la Catedral de las Palmas donde se refleja el acuerdo para solicitar los azulejos a Valencia.
45. Fotografía de la firma autógrafa de Miguel de Lobera, 1778.
46. Fotografía de la fachada de la casa Lobera en Bailo (Huesca).
47. Fotografía del azulejo de señalización del pueblo de Bailo (Huesca).
48. Fotografía del retrato del obispo Juan Francisco Guillén, Lienzo propiedad del Convento de concepcionistas franciscanas, de Garachico (Tenerife).
49. Fotografías del retablo que Miguel de Lobera encargó para la capilla familiar de la parroquia de San Fructuoso de Bailo (Huesca). Detalle del escudo familiar de los Lobera.
50. Fotografía del cuadro estadístico de la diócesis de Canarias realizado por Miguel de Lobera.
51. Azulejo de señalización de la calle donde vivió Miguel de Lobera.
52. Fotografía de la factura firmada por Miguel de Lobera en San Felipe, 1778.
53. Fotografía del manuscrito privado de la familia Lobera, que comienza en 1600 y acaba en 1940.
54. Gráfico de las relaciones entre los actores del proyecto.
55. Fotografía de un zograscopio.
56. Gráfico comparativo de la vida de Miguel de Lobera y la de Marcos A. Disdier.
57. Gráfico de la cronología del encargo.
58. Composición que muestra el azulejo N.º1 empleado para tapizar el pavimento de la sala capitular de la catedral de Las Palmas.

59. Composición que muestra el azulejo N.º 2, y su adaptación a la forma del dibujo, junto al azulejo N.º 2.
60. Fotografía de los azulejos de la cenefa del pavimento colocado en la sala capitular.
61. Fotografía de los azulejos del motivo de serie N.º2.
62. Fotografía de una albarrada de Portugal y un azulejo de Holanda representando ambos un jarrón con flores.
63. Imagen comparativa del dibujo de los dos jarrones, el del pavimento no colocado, y el del pavimento instalado en la sala capitular.
64. Fotografía de un azulejo de la producción del siglo XV hallado en las excavaciones de la calle Lauria de Valencia en 2006.
65. Imagen de un jarrón sin decorar de la producción italiana de Deruta, Perugia.
66. Imagen de un jarrón de 1678, producción de Faenza.
67. Fotografía de la imagen central del jarrón del pavimento N.º2.
68. Imagen recortada del jarrón central del pavimento N.º2, y la clasificación de sus elementos.
69. Esquema comparativo de los dos florones y la situación de las dos iniciales como divisa.
70. Fotografía de las iniciales E.C.
71. Fotografía de azulejos con diferentes detalles.
72. Fotografía del texto escrito por Miguel de Lobera redactado para colocar en la lápida del obispo Guillén.
73. Fotografía del escudo de la catedral canaria, templete de la fachada.
74. Fotografía azulejo representando un personaje cargado con una caja óptica.
75. Fotografía de dos azulejos representando sendos personajes con aparatos ópticos al hombro.
76. Fotografía de un detalle de la decoración del pavimento de la sala capitular.
77. Fotografía de la sala capitular de la catedral de Las Palmas antes de ser utilizada como Museo Diocesano.
78. Fotografía de la sala capitular de la catedral de Las Palmas en la actualidad, utilizada como parte del Museo Diocesano.
79. Fotografía del lienzo que retrata al obispo Verdugo, 1798.

80. Fotografía de un detalle del pavimento de azulejos.
81. Fotografía de la claraboya de la sala capitular, interior, y fotografía de la misma claraboya en el exterior, sobre el tejado de tejas rojas.
82. Detalle de los azulejos del pavimento de la sala capitular.
83. Fotografía de la luz que ilumina a mediodía las letras E.C.
84. Fotografía de los azulejos del zócalo de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón).
85. Detalle de los azulejos del pavimento de la sala capitular.
86. Fotografía de los azulejos que componen el actual zócalo del antiguo hospital de Xàtiva.
87. Fotografía del patio de los Naranjos de la catedral de las Palmas de Gran Canaria.
88. Fotografía de la escalera de acceso a la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.
89. Detalle de los azulejos del pavimento de la sala capitular.
90. Fotografía del original del documento 17.
91. Fotografía de los azulejos colocados en el camarín de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de las Palmas de Gran canaria.
92. Detalle de los azulejos del pavimento de la sala capitular.
93. Detalle de los azulejos del pavimento de la sala capitular, con el motivo de las hojas de laurel.
94. Detalle de los azulejos del pavimento de la sala capitular.
95. Fotografía de dos frontales de altar de azulejos.
96. Fotografía de dos motivos de azulejos representando un jarrón.
97. Fotografía de los azulejos del zócalo de la ermita de Nuestra señora de los ángeles de sant Mateu (Castellón).
98. Fotografía de los azulejos que representan el agua que mana de los delfines, pavimento N.º1, y pavimento N.º2.
99. Dorso del azulejo con la letra C pintada en manganeso, pavimento exento N.º1.
100. Fotografía de un detalle de la cuadrícula expuesta.

101. Fotografía de la página de la revista La Nature de 1885, explicando el artilugio óptico del sombrero.
102. Fotografía de los documentos de los capitanes de los barcos que transportan los azulejos.
103. Fotografía de un detalle de la cuadrícula expuesta.
104. Fotografía de la firma de Retortillo, 1785.
105. Fotografía de la firma de Miguel Mariano de Toledo.
106. Fotografía de la mesa de garras expuesta en la sala capitular de la catedral de las Palmas.
107. Fotografía de los azulejos del zócalo de la capilla de Nuestra señora de los Desamparados de la Parroquia de San Esteban en Valencia.
108. Fotografía del pintor Francisco Aguar pintando azulejos sobre un caballete vertical, 1920-1930.
109. Tabla de clasificación de los motivos florales utilizados en el pavimento y en los dos florones.
110. Tabla de recetas de colores y barnices, 1784. Tabla de clasificación de las pinceladas y matices utilizados en los azulejos de la obra de la Catedral de Las Palmas de Gran canaria.
111. Árboles genealógicos de los personajes implicados en este estudio.
 - 111.1. Árbol genealógico familia Disdier.
 - 111.2. Árbol genealógico Ferran-Bru-Cola.
 - 111.3. Árbol genealógico Pedrón Casavall.
 - 111.4. Árbol genealógico Disdier Casanova.
 - 111.5. Árbol genealógico familia Lobera de Bailo (Huesca).
 - 111.6. Árbol genealógico Faure Viñuales.
 - 111.7. Árbol genealógico Faure Casanova.
112. Fotografía detalle de azulejo del pavimento del museo de cerámica de Valencia, que muestra la firma de M^a Salvadora Disdier, Ref. de catálogo CE1/11655.

Figura 1. Florón N.º 2. Centro del pavimento, colocado en la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Reconstrucción virtual a partir de fotografías realizadas entre el año 2009 y 2012.

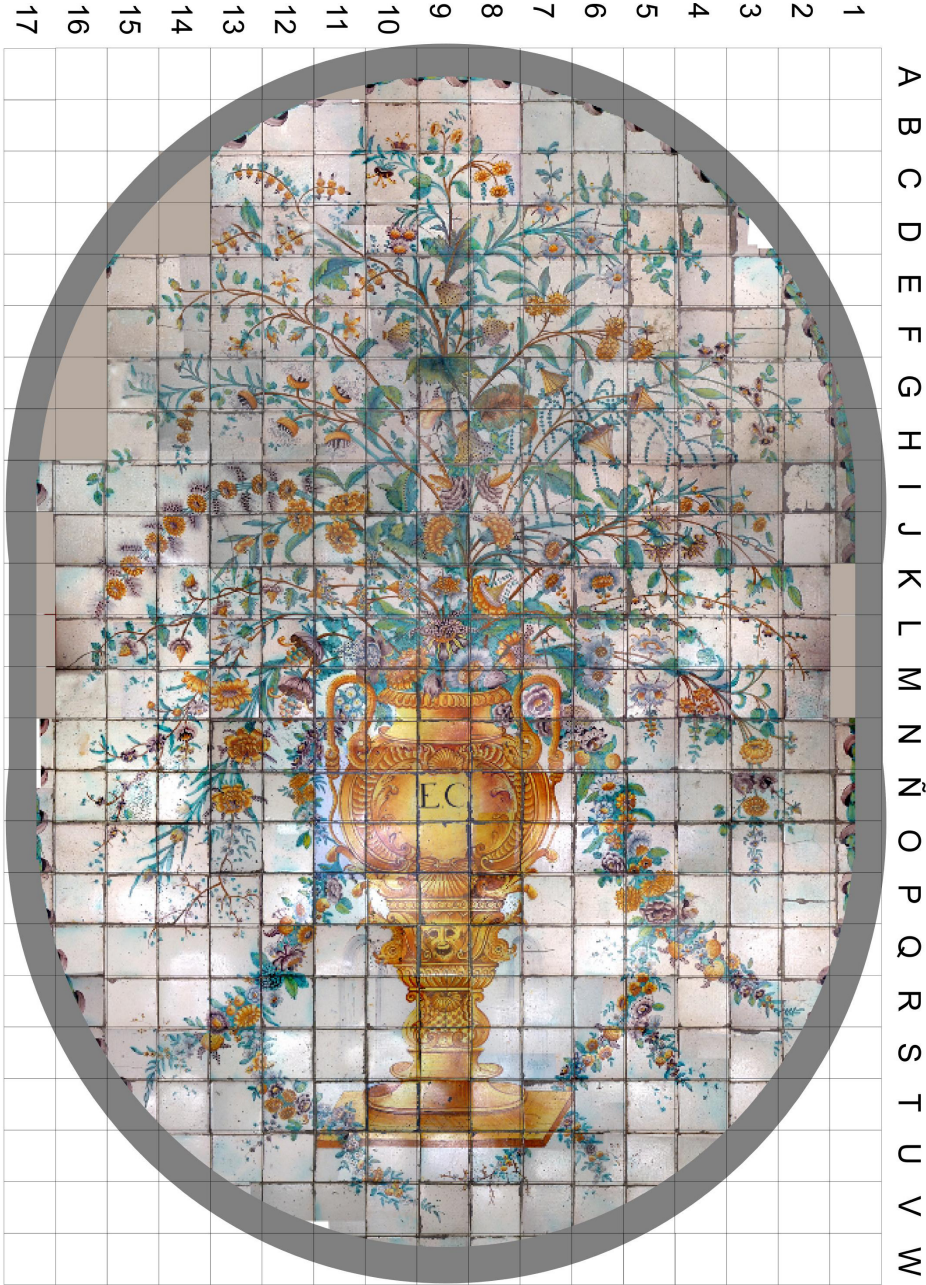


Figura 2. Florón N.º 1. Centro del pavimento, sin colocar en la sala capítular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Reconstrucción virtual a partir de fotografías realizadas entre el año 2009 y 2012, a los azulejos exentos, guardados en las dependencias de la catedral.

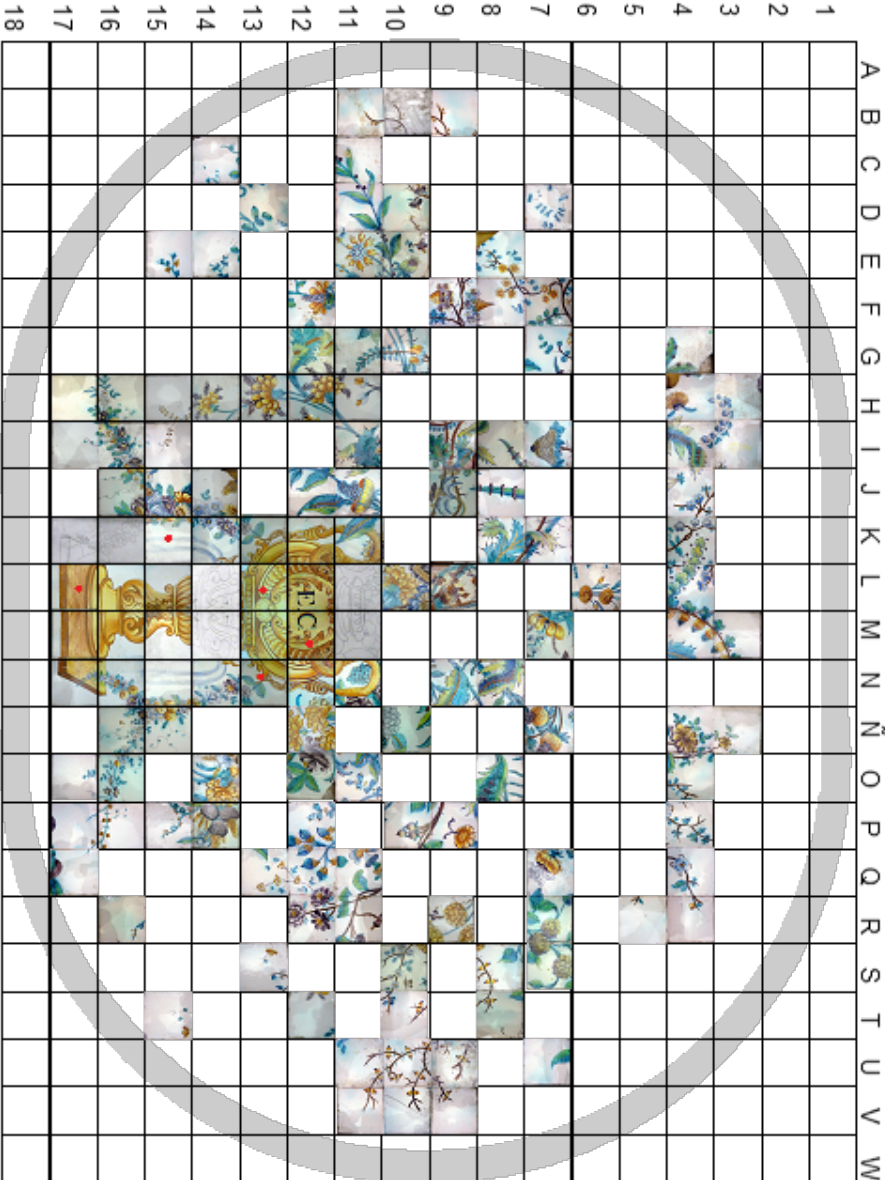


Figura 3. Cuadrícula, Diseño original, pintado sobre cuatro folios de papel imperial. Cuadrícula expuesta en la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Dibujo y plano del primer pavimento realizado por la fábrica de valencia, y cuyo centro, o florón, no se llegó a colocar, se sustituyó por el segundo florón.



Figura 4. Comparación de las tres imágenes del florón, 1º. El pavimento colocado, 2º. El pavimento no colocado y fabricado en primer lugar, y 3º. La cuadrícula del primer pavimento, el que está guardado.

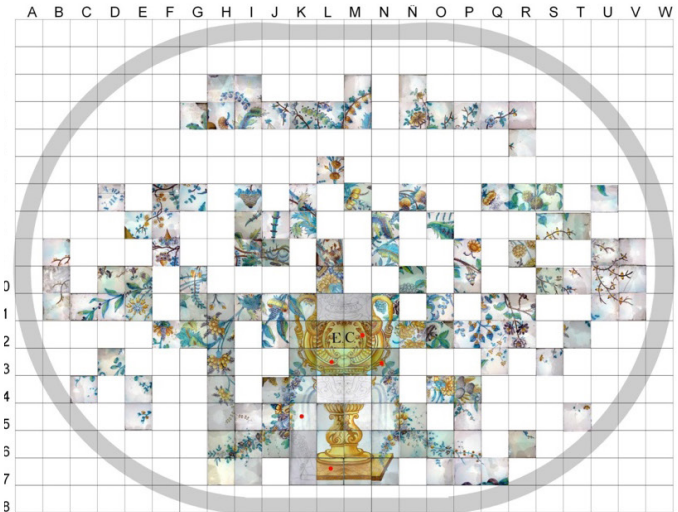
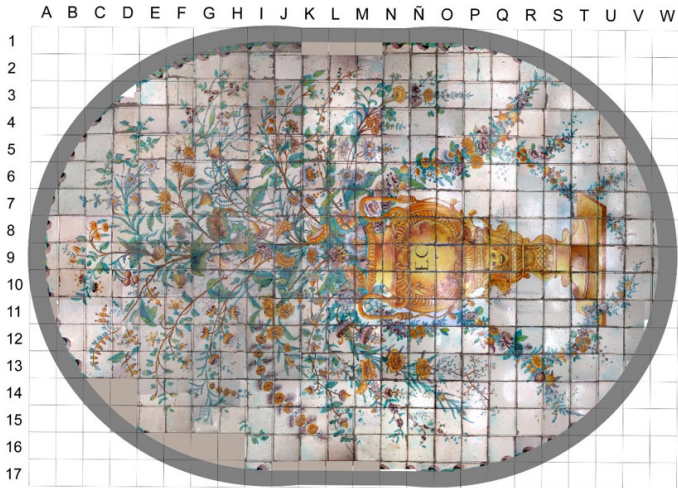


Figura 5.-Imagen del plano de la superficie considerada para pavimentar en el primer diseño del proyecto, la sala capitular y la antesala.

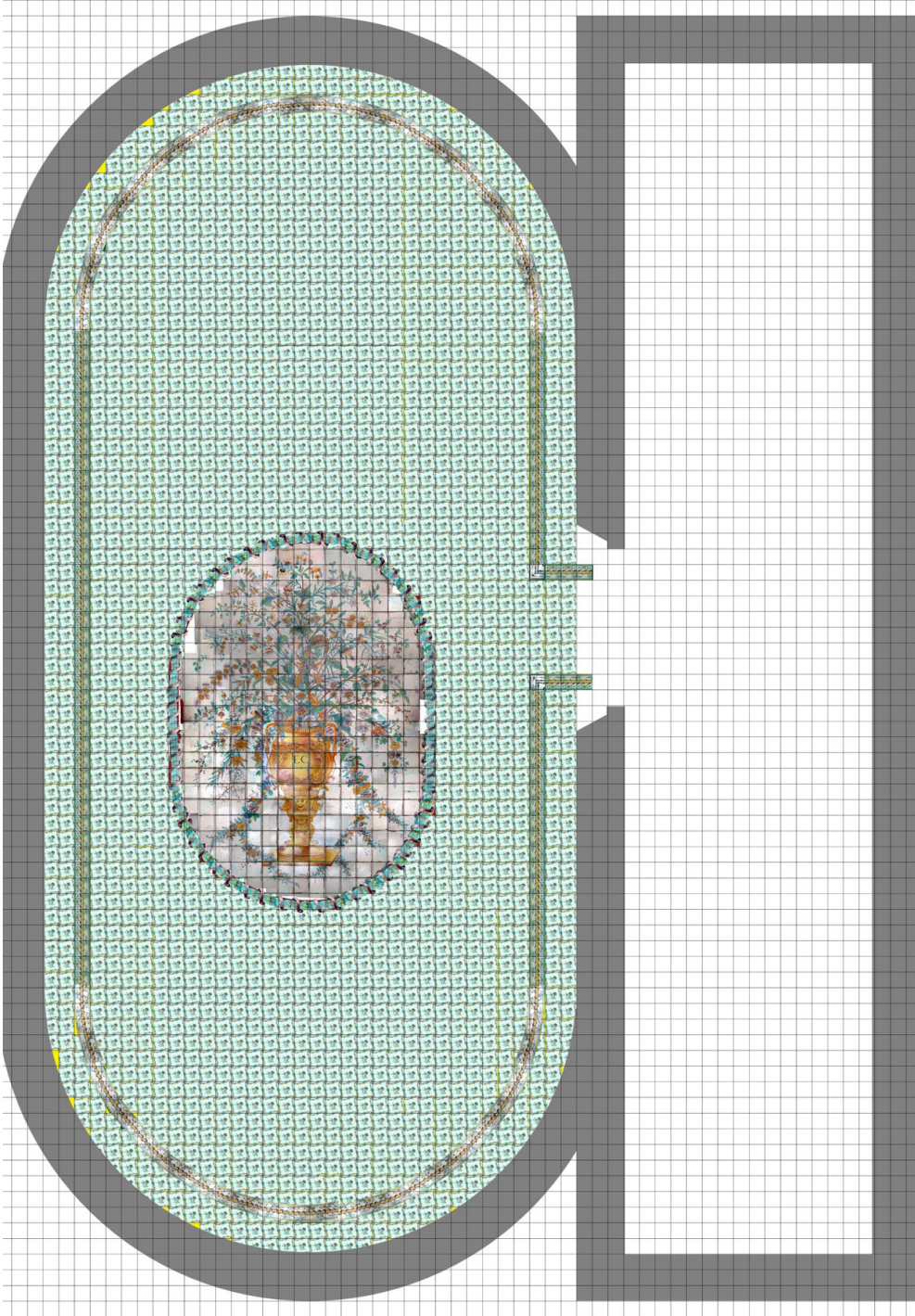


Figura 6. Acta de bautizo de Marcos Antonio Disdier. Archivo de la Colegiata de Xàtiva.

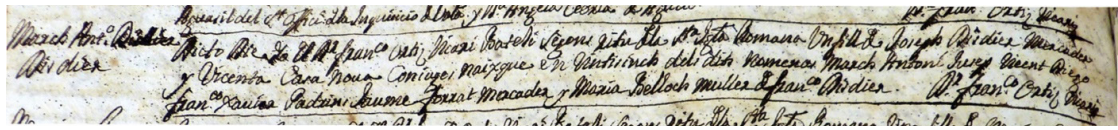


Figura 7. Firma de Marcos Antonio Disdier, como mayordomo del hospital, 1772.



Figura 8. Acta de bautizo de María Salvadora Disdier. Archivo de la Colegiata de Xàtiva.

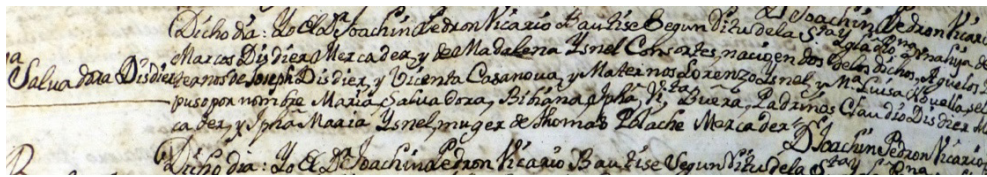


Figura 9. Puerta de la casa donde vivió la familia Disdier Isnel hasta 1777, calle Roca de Xàtiva, en la actualidad. La casa pertenecía a Luís Cerdá.



Figura 10. Acta de matrimonio entre M^a Salvadora Disdier Casanova y Alejandro Faure Viñuales, acto realizado en la Colegiata de Xàtiva.

Dia veinte y nueve de Abril de mil setecientos setenta y siete: el Sr. D. José
 Oxió P. con Lic.^a del Sr. D. Juan Ignacio García Almaraz Obispo, Provincia, Vi.^o
 D. Alex. Faure, Obispo, y Oidor de causas de matrimonio, dada en Valencia a once de Mayo,
 y Revalidada por Josef Ignacio Almaraz Obispo, publicadas las proclamas
 de June, en esta Colegiata en las Parroquiales de S.^{ta} Maria y San Andrés de la
 Ciudad de Valencia, sin resultar impedim.^{to}, por lo que por palabras de pre-
 sente a D.^o Alejandro Faure, natural de la Parroquia de S.^{ta} Andrea, y ve-
 cino de la dex.^{ta} mano de esta Ciudad de Val.^a hijo de D.^o Alejandro Faure,
 y de D.^o Beatriz Viñuales, con D.^o Salvadora Disdier, de la natural, y
 vecina de esta Colegiata, hija de Marco Disdier, y de Madalena Tomé;
 y actu continuo recibieron las condiciones nupciales. Testigos Juan Cala-
 tajud, Josef Beltrán, y otros. ————— " ————— " ————— D.^o Josef Oxió

Figura 11. Recibo del encargo de los azulejos para el antiguo hospital de pobres de Xàtiva, con fecha de 23 de mayo de 1788. Aunque el recibo está firmado por Disdier, no reconocemos su firma, Arxiu municipal de Xàtiva.

Nota de la obra que el Sr. D. Juan Moya es el Pelaje
 encargo de la fabrica de azules, se llevó.

768. tablillas de muestra	
232. idem contapisa	
1000. a 10 den. menud.	41. 13. 4 39. 1. 3
110. tablillas que se acortaron	18. 6. 8 17. 3. 9
929. Lanzas de copal, y que se van botarlas a 3/6 5. 1. 6
921. tablillas numeras p. ^a las fajas	a 18 1. 8
	621616

Revir la obra expresada arriba y por el aser mencionado
 do. J. Moya Valen.^a 23. de Mayo de 1788.
 J. Moya, Sr. Disdier
 Manuel Botet

Figura 12. Un ejemplar de los azulejos del encargo de 1788, colocado en la actualidad en las dependencias del edificio del antiguo hospital. Dorso del azulejo con el dibujo de un barco. Y un azulejo con la numeración de las camas, Museu de l'Almodí, Xàtiva.



Figura 13. Crononograma entre 1650-1820, donde podemos analizar la datación de las piezas fechadas, los fabricantes de hornos conocidos, a la izquierda, y el horno de la calle mosén Femades-Ruzafa, y sus diferentes gestores a la derecha.

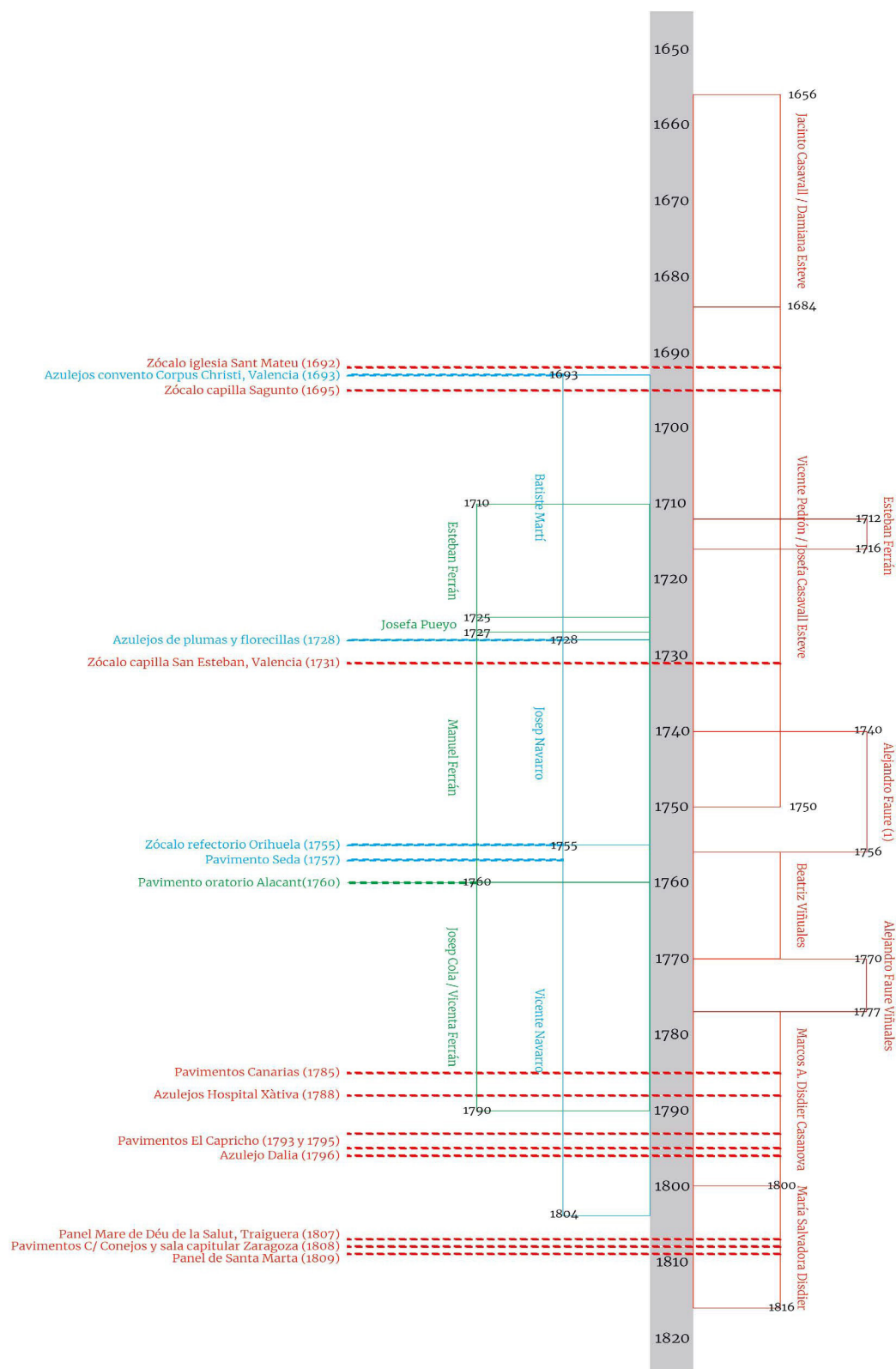


Figura 14. Plano de Tosca de 1704, donde se señala la calle de Mosén Femades y el *pont dels ànecs*, de Valencia.

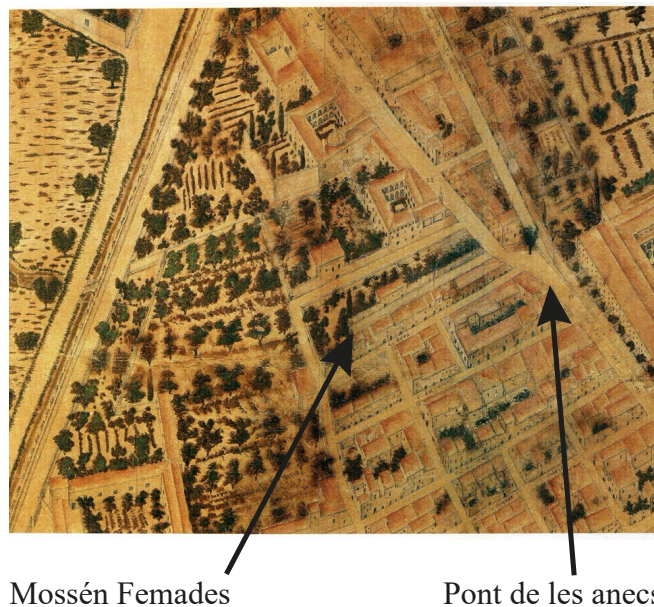


Figura 15. Localización de la fábrica en la calle Ruzafa-Mosén Femares de Valencia. Plano de Vicente Tosca, 1704.



Figura 16. Azulejos de la ermita de los Ángeles, en Sant Mateu, Castellón. La inscripción moderna, de 1992, recuerda al pintor y la fecha en que se hicieron los azulejos, Vicente Redón, 1691.



Figura 17. Figura 15.-Zócalo de azulejos de la ermita de san Onofre de Quart de Poblet (Valencia).



Figura 18. Pinceles pintados en el panel de azulejos de la botica de Artigues de Xàtiva.



Figura 19. Receta de barniz para azulejos procedente de un manuscrito de 1783.

<i>Barniz para Azulejos n.º 1.</i>		<i>Hy</i>	<i>@</i>	<i>L</i>
<i>Plomo</i>			<i>12</i>	
<i>Arcena</i>			<i>12</i>	
<i>Estaino</i>				<i>60</i>
<i>Sal marina</i>				<i>2</i>
<i>Barrilla</i>			<i>60</i>	
	<i>Total</i>		<i>84</i>	<i>62</i>

Figura 20. Dorso del azulejo N.º 39, perteneciente al florón que se hizo en primer lugar. Observamos la caligrafía realizada con manganeso, y sobre todo el color claro de la arcilla. Asimismo, la esquina inferior derecha contiene restos del esmalte opaco, y las salpicaduras enseñan la dirección del barnizado a baño.

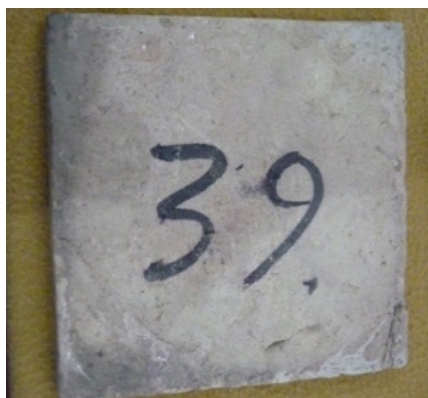


Figura 21. Lado del azulejo donde observamos el color de la arcilla, y el grosor de aproximadamente 1,50 cm.



Figura 22. Detalle de la cenefa del azulejo de muestra.

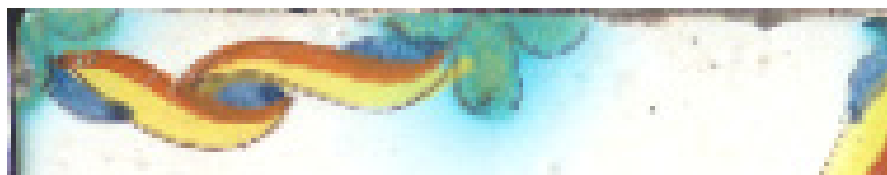


Figura 23. Detalle de hojas de inspiración “saz”, con aplicación de amarillo sobre el cobre.



Figura 24. Detalle de las hojas de laurel con la utilización de matices amarillos sobre el verde cobre.



Figura 25. Matices y tonalidad clara del azul cobalto.



Figura 26. Detalle floral debajo del asa izquierda del jarrón del pavimento N°.2.



Figura 27. Detalle de flores fantásticas, situado encima del asa izquierda del jarrón del pavimento N°.2.



Figura 28. Las flechas señalan el uso del azul de cobalto en la cenefa del azulejo de muestra N°.1, se aprecian las gotas del final de la pincelada, lo que demuestra la dirección del pincel.

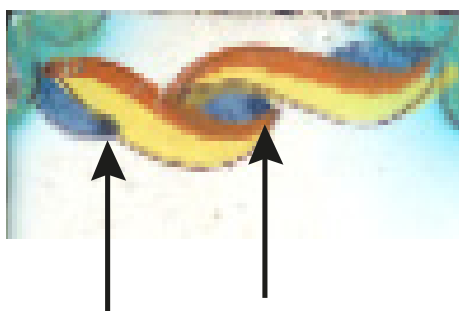


Figura 29. Uso del amarillo y el ocre para sombrear, sin difuminar, como tinta plana.



Figura 30. Detalle de los matices dorados entre amarillo y ocre, difuminados y sombreados.



Figura 31. Detalle de una flor en que se utiliza para sombrear los pétalos tanto la tinta plana como los matices entre dos tonalidades.



Figura 32. Muestra de la técnica que emplean sombreando el fondo, para resaltar el color claro de los pétalos de la flor.



Figura 33. Distintos ejemplos de la utilización del color amarillo y el manganeso, y los distintos matices conseguidos.



Figura 34. Distintos ejemplos de la utilización del manganeso, y los distintos matices conseguidos.

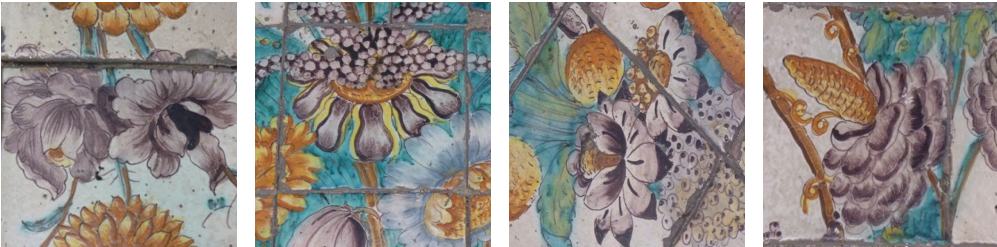


Figura 35. Ejemplos de la flor central del azulejo de muestra N. °1. Vemos el resultado del uso del color amarillo y la aplicación de las pinceladas de manganeso, pretendiendo el mismo efecto, aunque con resultados diferentes.



Figura 36. Las flechas indican la dirección que sigue el pincel al perfilar el contorno.

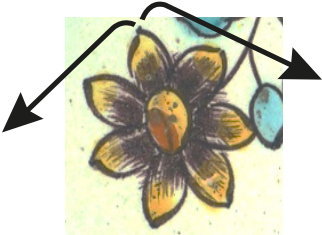


Figura 37. Estructura del azulejo de muestra N°.1, módulo individual.



Figura 38. Azulejo con cenefa similar a la utilizada como cierre perimetral del florón central del pavimento canario. Colección particular.

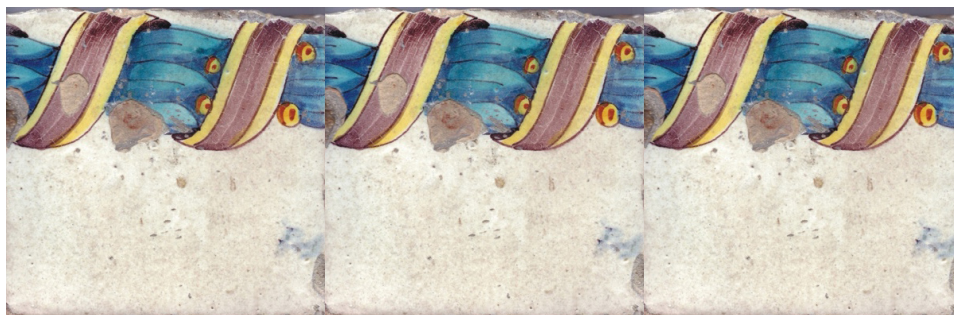


Figura 39. Detalle de la cenefa de laureas dibujada en la cuadrícula expuesta.



Figura 40. Retícula del motivo usado para el tapiz del pavimento con el diseño del azulejo N°.1.

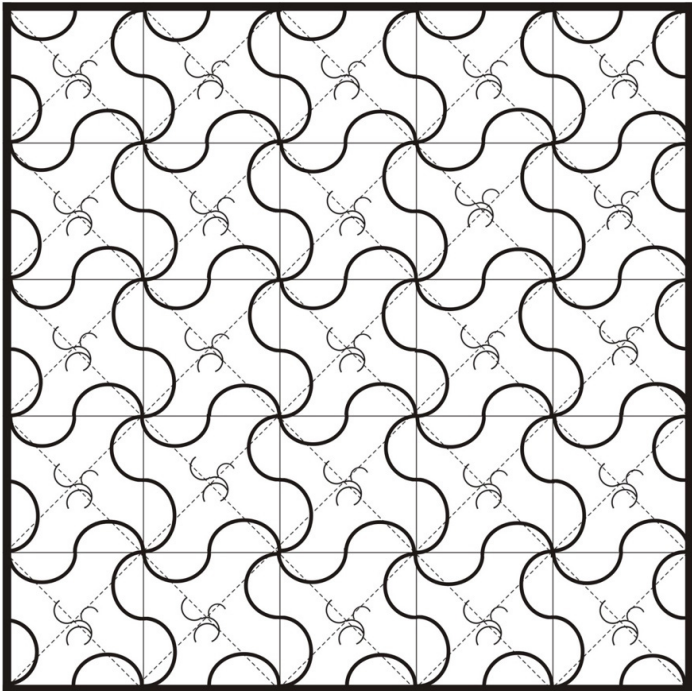


Figura 41. Efecto de tapiz de los azulejos de muestra usados para el pavimento.



Figura 42. Plano situación de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Fragmento del Plano general de la Iglesia Catedral, por Diego Nicolás Eduardo. “La huella y la senda”, (2004: 505)

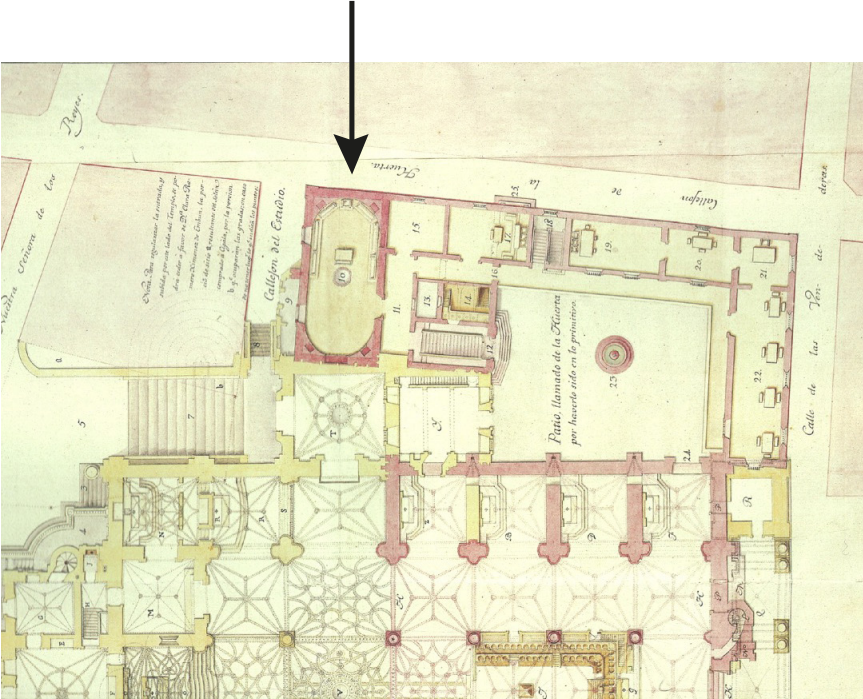


Figura 43. Plano de la catedral atribuido a Diego Nicolás Eduardo. Detalle ampliado del plano donde se observa la planta de la sala capitular. (Marco Dorta, 1964).

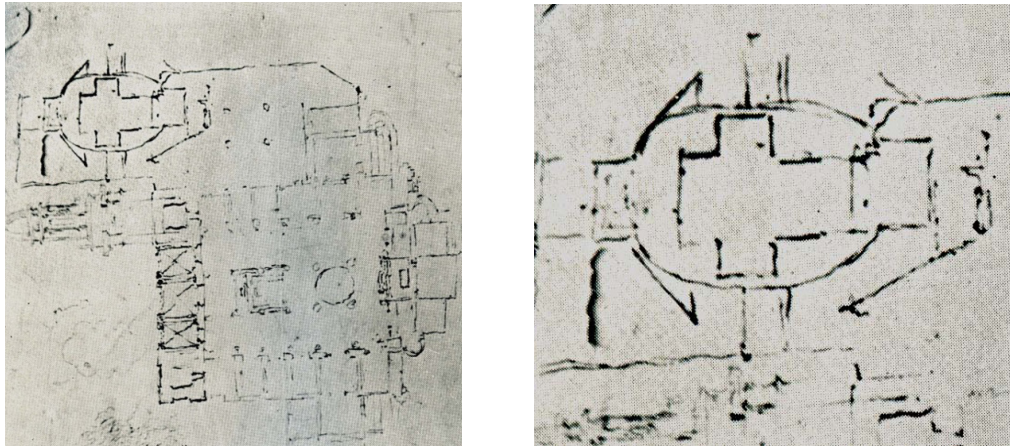


Figura 44. Fotografía del manuscrito de las Actas capitulares de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

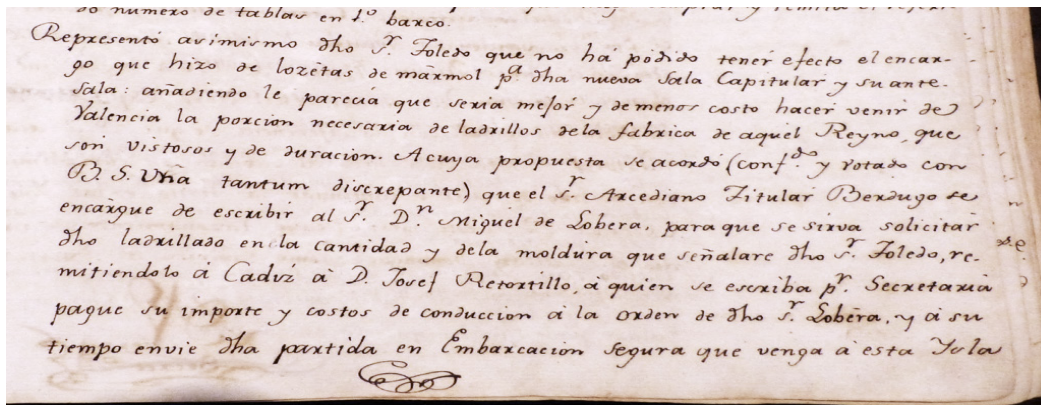


Figura 45. Firma autógrafa del canónigo Lobera.

San Felipe 15 de Abril de 1778.
 1778-
 J. Miguel de Lobera

Figura 46. Fachada de la casa Lobera, en Bailo (Huesca). Se conserva el escudo nobiliario, y continúa habitada por los descendientes directos.



Figura 47. Azulejo de señalización colocado en una fachada de Bailo (Huesca).

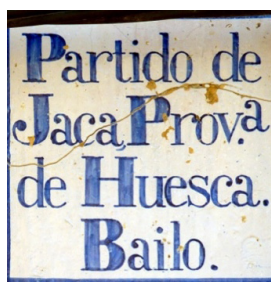


Figura 48. Imagen obispo de Canarias Juan Francisco Guillén, Convento de Garachico.



Figura 49. Escudo nobiliario de la familia Lobera, Parroquia de San Fructuoso, Bailo (Huesca). El escudo corona el retablo de la familia Lobera que financió Miguel de Lobera, situado en la capilla donde se enterraban los miembros de la familia.



Figura 50. Cuadro estadístico de la diócesis de Canarias confeccionado por Miguel de Lobera (Caballero Mújica, 2001)

EXACTA . Y PUNTUAL NOTICIA
DEL NUMERO DE POBLACIONES, O PAGOS, PILAS, BENEFICIADOS, CURAS, CLERIGOS IN SACRIS, FAMILIAS, PERSONAS, HOMBRES DE
Armas obligados por Iiila, Colegios de Jesuitas, Conventos de Monjas, de Franciscos, Dominicos, y Augustinos, con el numero de Religiosos, y Religiosas, Hospitales, Hermitas, y
Sagrarios, que tienen en coman, y particular las Siete Islas Canarias: y asimismo de los Confirmados en ellas por el Ilustrissimo Señor D. Juan Francisco Guillén, su Dignissimo Obispo,
en la Santa, y General Visita, que hizo de todos sus Lugares en los años de 1741. 44. 45. 46. y 1747. Y de los Sermones de Mision, que dicho Señor Ilustrissimo predicó en la dicha fu
Santa Visita, y de los de el R.P. Francisco Valero, de la Compañia de Jesus, y de las Pláticas, que privadamente, allí fu Ilustrissimo, como dicho Padre tienen hechas á
Parrochos, y Sacerdotes, y á las ordenes de las Comunidades de Religiosos, de donde son los Exerçios de San Ignacio.

Y TAMBIEN DE LA LATITUD . LONGITUD . Y CIRCUNFERENCIA DE TERRENO, QUE TIENE CADA UNA DE LAS ISLAS, Y TODAS JUNTAS,
con la Elevacion del Polo, y Longitud Meridional expuesto por leguas, grados, y minutos (como todo con separacion, y claridad demuestra la Tabla:
Dispuesta por Don Miguel de Lobera, Sobrino, y Caudatario de dicho Señor Ilustrissimo.

Años de la Visita.	ISLAS.	Pobla- ciones.	Pilas	Bene- ficia- dos.	Curas.	Cleri- gos in sa- cris.	Familias.	Personas.	Hom- bres de Armas.	Confir- mados.	Ca- sas de Jeliu- tan.	Con- ven- tos de ho- jes.	Con- ventos de Fran- ciscos.	Colo- gios de Do- minicos.	Colo- gios de Au- gustinos.	Hospi- tales.	Her- mitas.	Sagra- rios.	Ser- mones de fu- lmas.	Ser- mones del P. Valero.	Longi- tud de Terreno de Leguas.	Latitud de Terreno de Leguas.	Circun- ferencia de Terreno de Leguas.	Elevacion del Polo, Gral. Min.	Longitud Meridional, Gral. Min.	
1741	Canaria Capital.	171	15	5	12	71	8710	33764	4394	1861	1	3	3	3	1	3	63	17	51	47	12	11	48	18 - 10	1 - 48	
1744	Fuente Ventur.	33	3	2	2	19	1653	7381	1965	1093	0	0	1	0	0	0	15	4	9	11	16	7	17	18 - 14	5 - 10	
1744	Lanzarote.	38	3	2	2	12	1617	7110	1811	1350	0	0	1	1	0	0	18	5	9	7	10	5	10	18 - 35	5 - 10	
1744 41-46- 1747	Thene- rife.	191	33	18	16	115	13614	60118	15190	13995	1	10	11	7	7	6	117	71	69	76	15	9	48	18 - 10	1 - 40	
1745	Palma.	50	13	11	3	19	3874	17580	3148	1790	0	1	1	1	0	1	18	19	21	15	10	9	17	18 - 53	- - 13	
1745	Comera.	49	6	2	5	18	1515	6251	1525	3067	0	0	1	1	0	0	12	8	11	15	8	6	21	18 - 8	- - 57	
1745	Hierro.	31	1	1	0	8	856	3687	698	1103	0	0	1	0	0	0	10	1	4	6	7	6	21	17 - 37	- - -	
	Totales.	7	565	74	51	40	371	31869	136091	18731	14360	3	5	10	13	8	10	187	137	175	187	88	51	144		

La Isla de el Hierro es punto fijo para la Lon- gitud Meridional.

De fuerte, que según parece, están situadas las Siete Islas de Canaria entre el primero, y fern grados de Longitud Meridional, y entre los 16. y 29. de Elevacion del Polo, y que en 88. leguas de Longitud, 51. de Latitud, y 244. de Circunferencia de Terreno tienen 565. Poblaciones, y Pagos 74. Parroquias, ó Pillas 51. Beneficcion Colativas, que provee S.M. á con- fulta del Señor Obispo 40. Curatos amovibles, que los mas provee el Señor Obispo, alguno el Cavildo Eclesiastico, y otros los mismos Beneficiados, porque son sus Beneficentes, y fir- ven en sus Ayudas de Parroquia; pero todos con Aprobacion del Ordinario. Tres Residencias, ó Casas de Jesuitas, con 14. Sujetos. 15. Conventos de Monjas, con 746. de Velo negro. 10. de Franciscos, con 468. Religiosos. 13. de Dominicos, con 351. Y 8. de Augustinos, con 103. que juntos son 41. de las tres Ordenes, con 991. Religiosos. Diez Hospitales, 187. Hermitas, y en todo 12. Sagrarios, con 31869. Familias, que las componen 136091. Personas, de las que por Iiila son obligadas á las Armas 18711. y Confirmó dicho Señor Ilmo. en fu Santa Visita 14360. Haviendo predicado en ella 175. Sermones de Mision, y hecho 11. Pláticas privadamente á Parrochos, y Sacerdotes, y 18. Espirituales á Monjas, que con los ante- cedentes importan 111. y el P. Valero tiene predicados 187. Sermones de Mision alternativamente con los de fu Iiila, y 16. Pláticas á Religiosos, que hacen 103. que sumados con los dichos de fu Iiila. importan todos 417. Sermones. Además de los 91. Parrochos, entre Beneficiados, y Curas hay 171. Clerigos in Sacris, sin incluir la Cathedral, que fe compone de 8. Dignidades, 16. Canonjas, 11. Raciones (que tienen Voto) y 8. Capellanes Reales, todo provisión de S.M. por fer de fu Real Patronato, que todos importan 508. Sacerdotes, no inclu- yendo en estas sumas los tres Señores Inquisidores, que oy componen el Santo Tribunal de IPE, ni los Capellanes, y Familiares de fu Iiila. quien en los ocho años de fu Pontificado tiene Ordenados 116. Subdiaconos, 111. Diaconos, y 111. Presbyteros.

Figura 51.- Azulejo de 1806, original de la calle donde vive M. de Lobera en Xàtiva. Museu de l'Almodí de Xàtiva.



Figura 52.- Factura firmada por Lobera en San Felipe, el 14 de abril de 1778, donde se describen los géneros enviados a las islas.

Valencia y Abril 14 de 1778.

Fu
Factura y Cuenta del *Imprato y Factor de las* Canarias, D. *Manoel* Damarco, que en este dia he entregado al *Inducto Joseph* Cossarera con direccion al *Don Joseph* Retortillo de Cadix y de cuenta de el *Don Miguel* de Lobera de *San Felipe* bajo N. *N. de* *San* *Philippe*.

	Canar	Porcio	Libras Valen.
1. Damasco Carmay	146. 1/2	a 192x	285. 2. 0
2. the verde	147. 1/4		
3. the blanco	105. 3/4		
4. the amarillo	10. —		
	263. —	a 172x	460. 5. —
Cafin y Embalage			3. 10. —
			£ 748. 17. 0

Agustin Emperador

Valencia 23 de Mayo de 1778.

Las Ciento y cuarenta, y ocho libras Valencianas de oro y siete sueldos, y nueve dineros e azorra son once mil doscientos y setenta y siete libras doce marcos y veller 11277=12

Capadix en la forma siguiente

En Valencia en 3 de Mayo de 1778 segun A. y de dho. Sr. *Agustin* Emperador a favor de *Don Miguel* Retortillo de Cadix y de cuenta de el *Don Miguel* de Lobera de *San Felipe* en gracia de *Don* *Manoel* Damarco de Capilla de Canaria 3306 £. 5270=20

En 15 de Abril de 1778: Carta de dho. Sr. a favor de dho. Sr. *Agustin* Emperador y cargo de *Don Joseph* Retortillo de Cadix para paz, de *Don Miguel* de Lobera en virtud del credito, q. alla *Don Miguel* de Lobera de Canaria de *Don Joseph* Retortillo de Cadix de 23 de Mayo de 1778. 6006=26

Con los mismos de la q. e azorra salva *Don* *Manoel* Damarco de Canaria de *Don Joseph* Retortillo de Cadix de 23 de Mayo de 1778. 11277=12

San Felipe 15 de Abril de 1778.
Miguel de Lobera

Cab. de Mayo 11 de Agosto 1778.

El condico se une esta cuenta con la q. *Don* *Manoel* Damarco de Canaria de *Don Joseph* Retortillo de Cadix sobre el mismo con cargo y cifra de *Don* *Manoel* Damarco de Canaria de *Don Joseph* Retortillo de Cadix sobre los gastos de los mismos en cargo de *Don* *Manoel* Damarco de Canaria de *Don Joseph* Retortillo de Cadix de 23 de Mayo de 1778.

Figura 53.- Manuscrito de la familia Lobera, que comenzó a escribirse en el año de 1400 y contiene información sobre todos los que pertenecen a la familia y solar de los Lobera.



Figura 54.- Gráfico de relaciones entre los actores del proyecto:

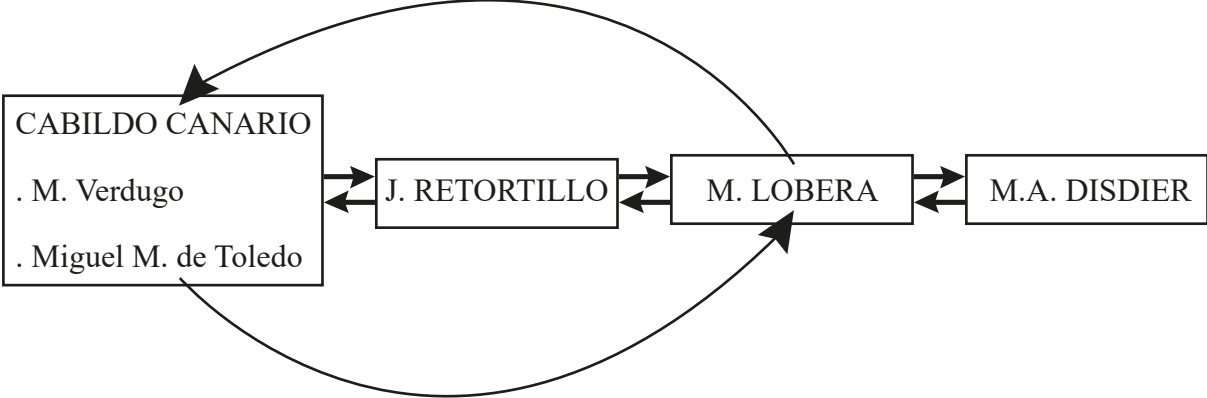


Figura 55.- Zograscopio, y una de las vistas utilizadas para conseguir la ilusión de la perspectiva.

<http://users.telenet.be/thomasweynants/vue-optique.html>



Figura 56. Cronograma comparativo entre la vida de Miguel de Lobera y Marcos A. Disdier.

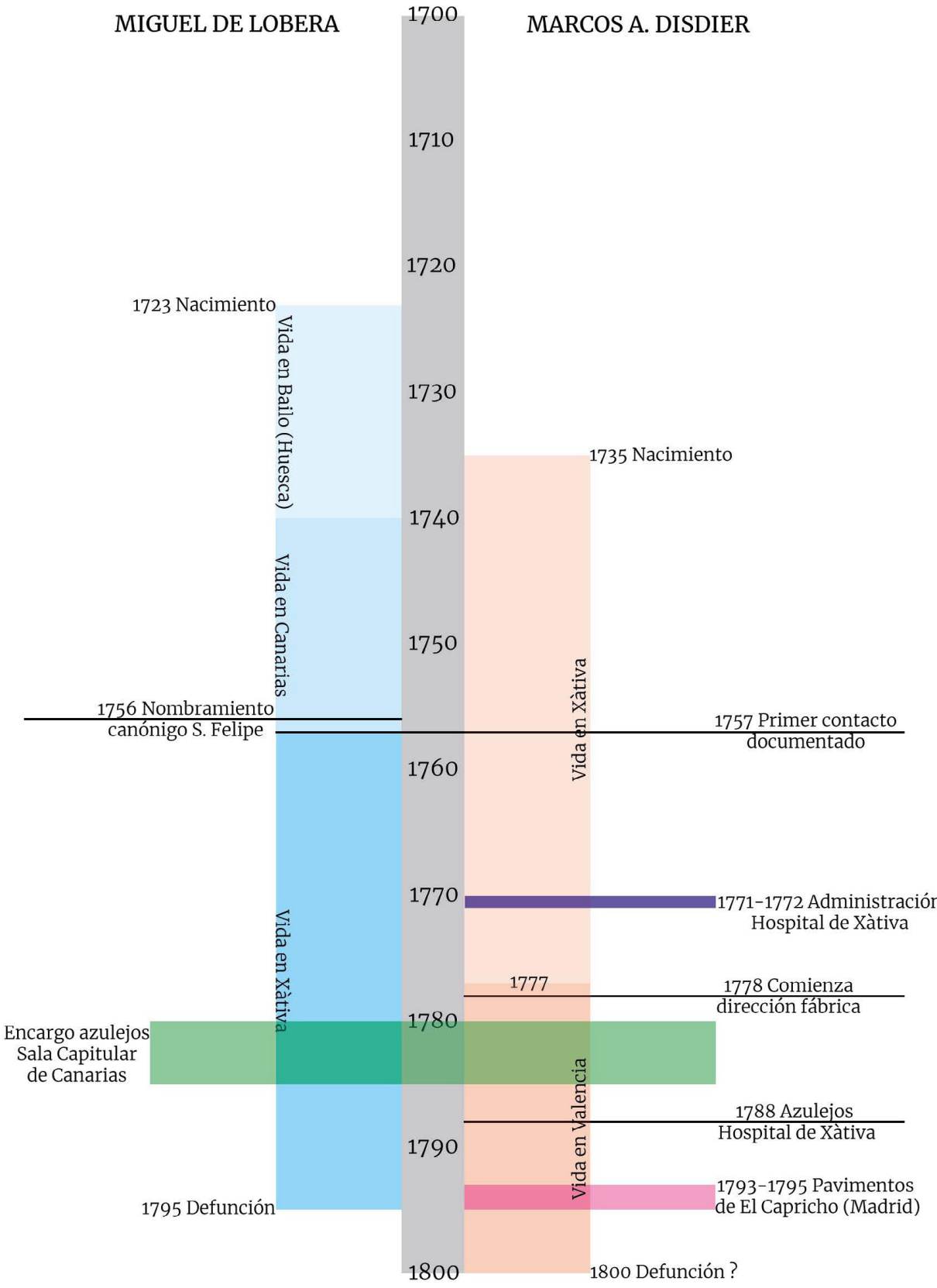


Figura 57. Esquema de la cronología del encargo.

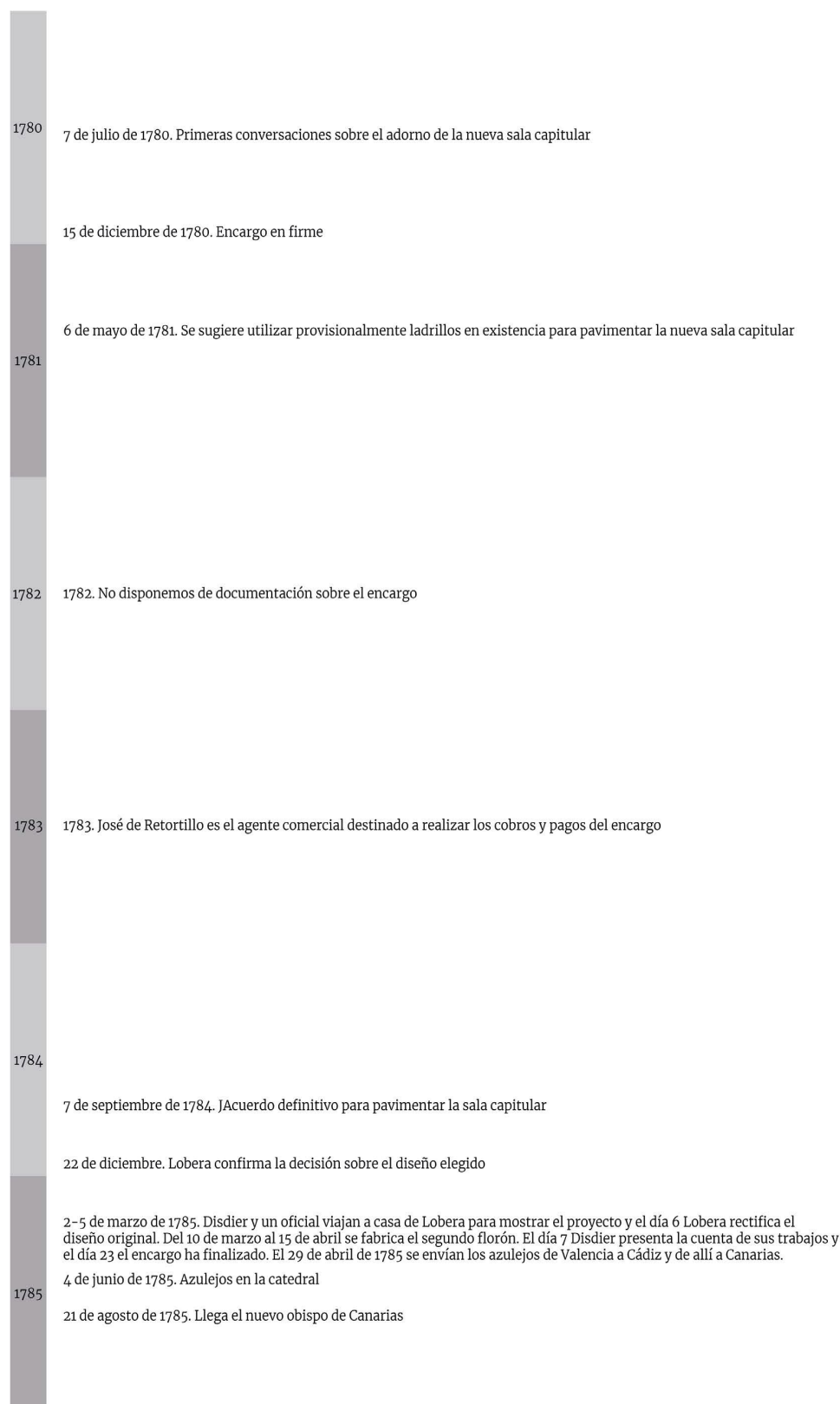


Figura 58. Azulejo de muestra empleado para tapizar la sala capitular de Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 59. Imagen motivo N.º 2. A la derecha el azulejo de muestra, y a la izquierda el motivo N.º 1 y el motivo N.º 2 adaptados a las necesidades de la superficie.



Figura 60. Imagen motivo N.º 2 adaptado a la línea redondeada de la cenefa central.

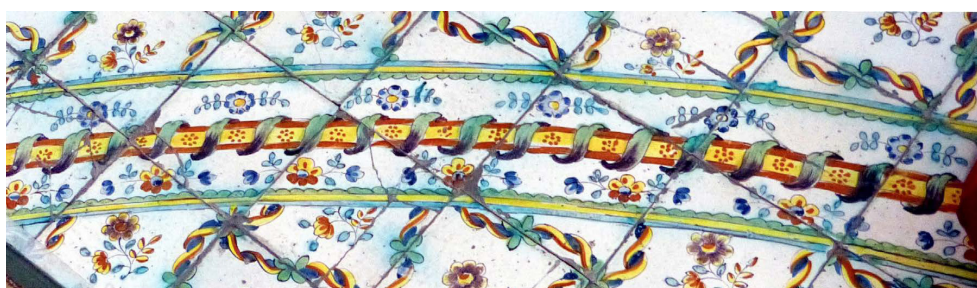


Figura 61. Motivo de serie N.º2, y su adaptación a la esquina entrada de la sala capitular.



Figura 62. Panel de azulejos con el motivo conocido como albarrada, Museo del azulejo, Lisboa. Derecha, azulejo holandés, siglo XVII, colección particular.



Figura 63. Reconstrucción de la figura del jarrón pintado en el pavimento N.º 1, y comparación con la figura pintada del jarrón del pavimento colocado, el N.º 2. La imagen N.º1 al no conocer todas las piezas se ha reconstruido doblando las imágenes, como así se indica con el punto rojo, y se ha dibujado lo faltante en base al jarro N.º 2. Además de cambiar la distribución adaptándose al tamaño, observamos pequeños matices que el jarrón N.º 2 redibuja y completa.

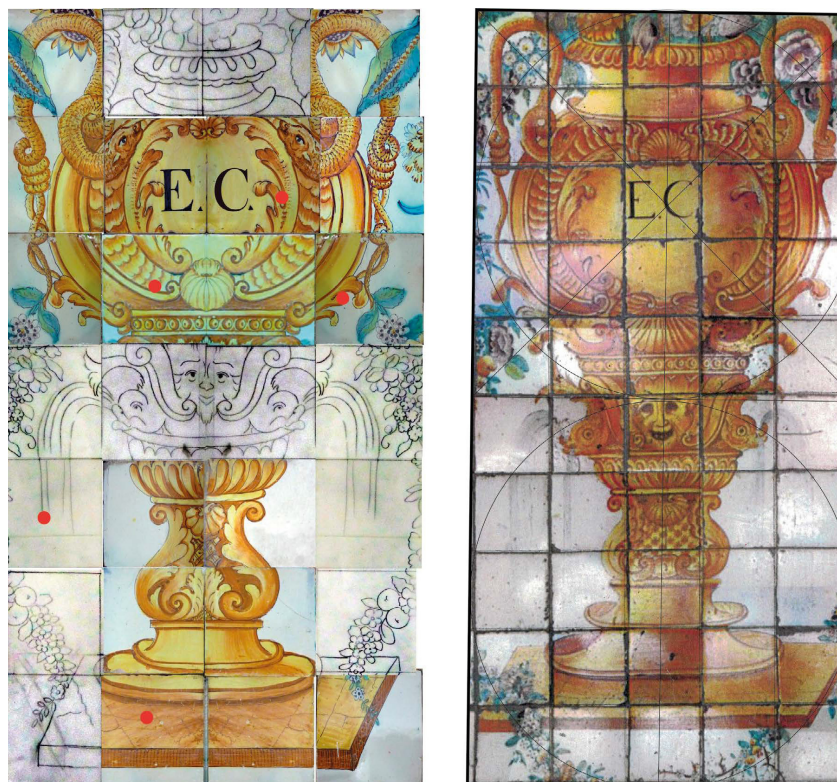


Figura 64. Azulejo hallado en las excavaciones de la calle Lauria de Valencia, año 2006.



Figura 65. Vaso biansato fabricado en Deruta (Perugia, Italia), año 2010, siguiendo el modelo italiano de Urbino en el siglo XVI, con las asas en forma de serpiente, derecha.

Figura 66. Anfora biansata, 1678, Faenza.



Figura 67. Imagen central del jarrón, pavimento N°. 2.



Figura 68. Imagen recortada del jarrón central, pavimento N°.2. Clasificación de sus elementos

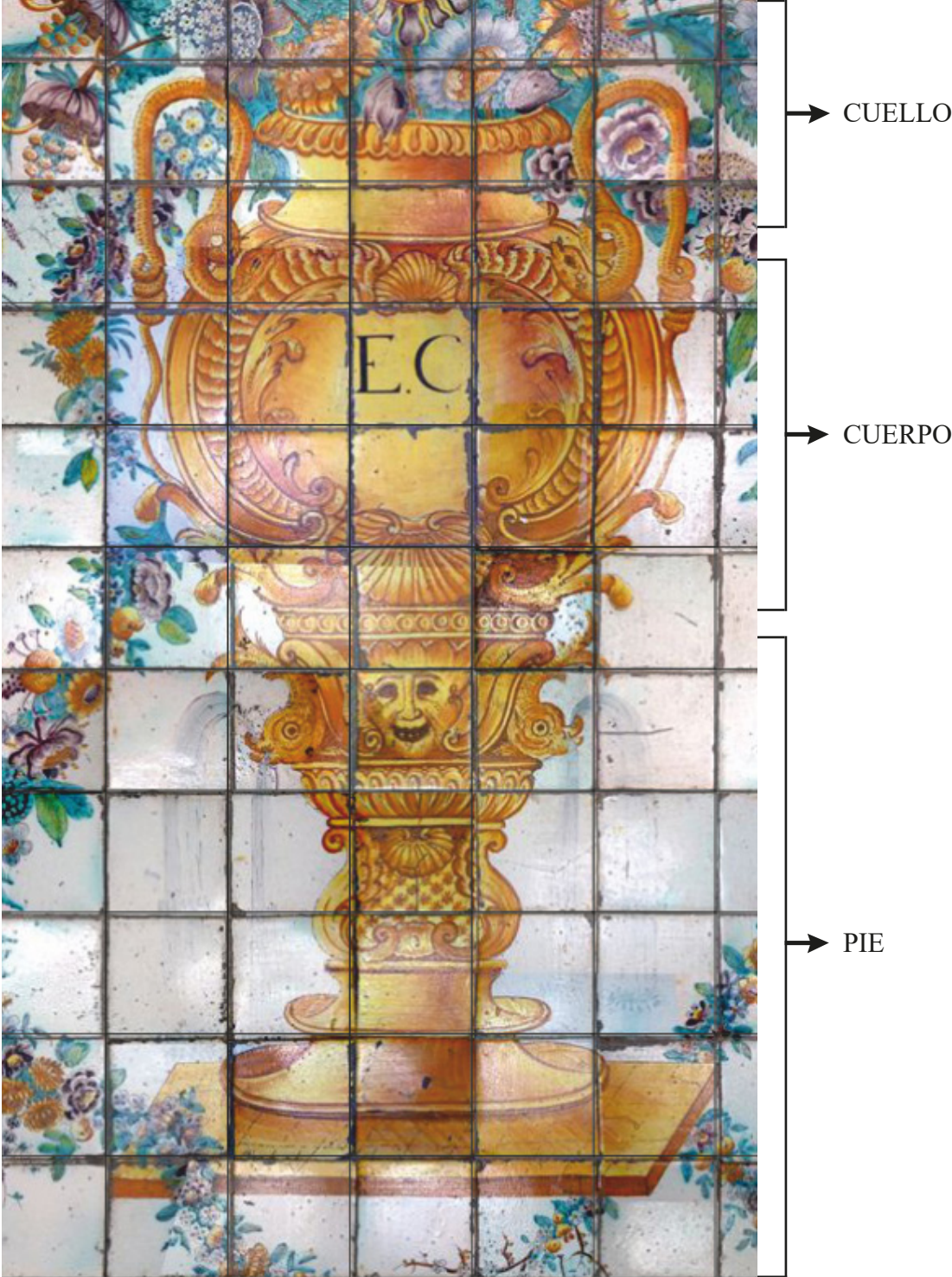


Figura 69. Comparación de la situación de la divisa E.C. en la cuadrícula del pavimento N°.1, y en la cuadrícula del pavimento N°.2.

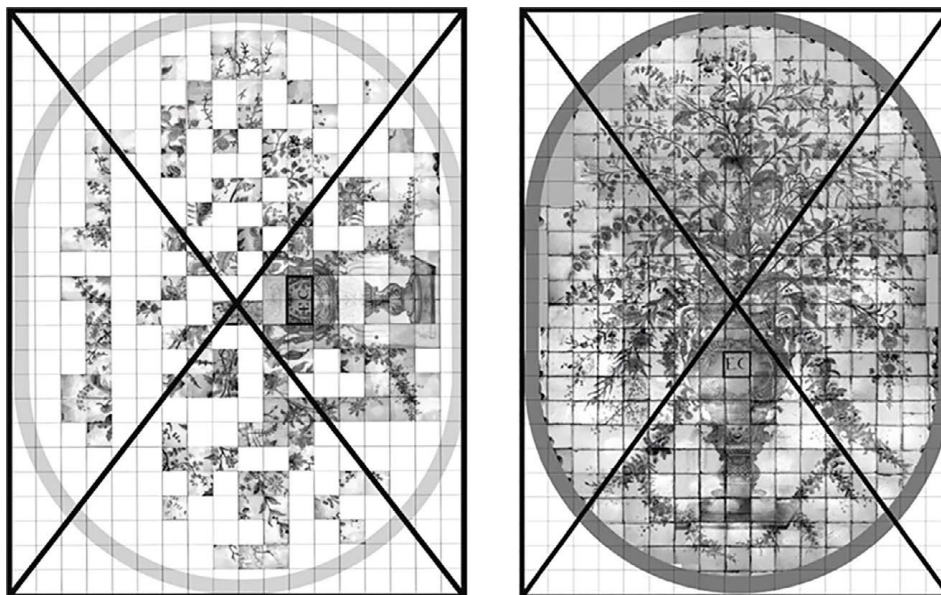


Figura 70. Letras pintadas de la divisa E.C., *Eclesia Canariensis* en el pavimento N°.1, y en el pavimento N°.2.



Figura 71. Diferentes detalles de los azulejos.

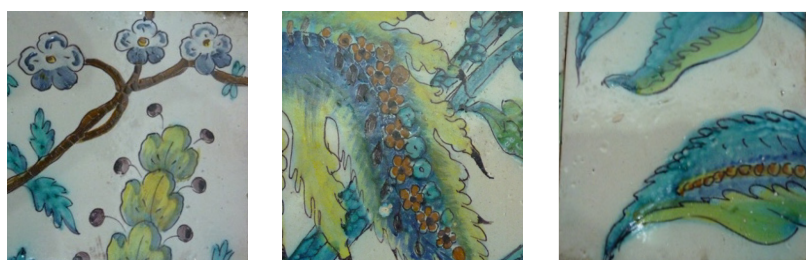


Figura 72. Fotografía del texto escrito por Lobera indicando la inscripción para la lápida de su tío el obispo Guillén. Archivo Azialcazar, Las Palmas de Gran Canaria.

Figura 73. Escudo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, templete derecho alto de la fachada.

102
P. M.
MOYSES, AARON, SAMUEL
 Jacent hi
 Non.
 Non hic jacet, sed nat unus
 Samuel fide, religione Aaron,
 Veritate, et zelo Moyses;
D. JOANNES FRAN. GUILLEN
 Episcopus Canariensis olim;
 Archiepiscopus Burgensis
 jam non est.
 REQUIESCIT IN PACE.
 NATUS VIII. JANUARIi MDCLXXXVI.
 OBIIT VII. DIE APRILIS MDCLXVII.
 ÆTAT. LXXII. AN. ET III. MENS.
 PONTIFICATUS XVII. AN. III. MENS.
 ET XI. DIERUM.

*Y para no divergir mas esta Relación, q. en Otra Carta pade-
 cida, y dá embrosia a los señ. q. por Obis de los Reynos de España*



Figura 74. Azulejo valenciano representando a un personaje que lleva en su espalda un aparato óptico. Colección Alberto Folch Rusiñol, La Fontana. Dimensiones 11 x 21,50 cm., azulejo de contrahuella, inventario FC. 1994.02.813.



Figura 75. Azulejos siglo XVII, Delft (Holanda) , representando a un personaje con la máquina óptica, o linterna mágica a la espalda.



Figura 76. Detalle del pavimento colocado en la sala capitular.



Figura 77. Fotografía de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria con la decoración antes de ser utilizada como parte del museo diocesano.



Figura 78. Fotografía de la sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria en la actualidad, utilizada como parte del museo diocesano de la catedral.



Figura 79. Retrato del obispo Verdugo, antesala de la sala capitular de la catedral de Las Palmas, pintado por Paulino de la Cruz , 1798.



Figura 80. Detalle de los azulejos del pavimento de la sala capitular.



Figura 81. Foto de la claraboya de la sala capitular.



Figura 82. Detalle del pavimento de la sala capitular.



Figura 83. Foto de la claraboya iluminando las iniciales E.C. situadas en el centro del jarro.
Fotografía tomada el día 27 de julio de 2012, a las 14 horas del mediodía.



Figura 84. Foto azulejos de la ermita de Ntra. Sra. de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón).



Figura 85. Detalle del pavimento de la sala capitular.



Figura 86. Foto del zócalo del antiguo hospital de Xàtiva. (Valencia).



Figura 87. Foto del patio de los naranjos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 88. Foto escalera acceso sala capitular de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 89. Detalle del pavimento de la sala capitular.



Figura 90. Foto del documento original del coste del trabajo de Disdier, documento 17, Archivo catedral de Las palmas de Gran Canaria.

71

Cuenta del Corte y gastos de 4373 Azulejos de a pulmo Castellano en quadro envenitrados, y pintados que se han Embarcado en esta Playa de Valencia, Sobre el Camarico N.º 2.º del Grao de Patron Joseph Fenelley en 18 Capones, y 69 fardos Numerados N.º 4.º a 87. marcados E. C. Los N.º 1.º son de Numero, o dibujo, y van en los 48 Capones, y los restantes de muestra, y Senefa con sus Cantoneiras y sinoneiras Correspondientes van en los 69 fardos; Premitido a Cadix a D.º Joseph Retortillo de aquel Comercio de Orden del Sr. D.º Miguel de Lobera Canonigo de la Colegial de San Phelipe encargado del III.º Cabildo, de la Santa Ysleria Cathedral de aquella Isla a saber =

144	Azulejos de dibujo	a 100 P.º Millan . . .	94. 8.
59	Dichos de muestra	a 48 P.º Millan . . .	453. 11. 3.
73	Por 48 Capones	a 4 P.º	48.
	Por Embalarlos en esta Playa &c. a	8 P.º	7. 4.
	Por las 69 Saviyas Embalar &c. a	8 P.º	2. 10. 2.
	Por todos gastos hasta Bordo a 6 P.º por Capon, y Saviya		26. 2.
	Por hacer los Cuadrinulas y los flexones, y Pico		5. 19. 8.
	Por perfilar los dos flexones, y Cuadrinos del Rededor		9. 4.
	Por Envoloxiales		9. 4.
	Por la funda para las Cuadrinulas		10. 8.
	Por el Calej para pasar a S.º Phelipe a hacer ven la agua oximula y calidad de la obra al Sr.º Canonigo		6. 16. 2.
	Por el gasto de Comida en el camino &c.		2. 10.
	Al oficial que me acompaño por los 5 dias		4. 6. 7.
	Conduccion de ida y buelta de la obra que se llevo		2. 13.
	Por dos viajes al Grao		4. 6.
	Por la Guia, y gratificacion al Bollandor		4.
	Por la diferencia del Cambio, y corretaje de la Letra		4.
			<u>4368.</u>

Importa la presente Cuenta salvo Erros, o

Figura 91. Pavimento camarín Ntra. señora de la Antigua, catedral de Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 92. Detalle del pavimento de la sala capitular.



Figura 93. Foto cenefa perimetral del florón a base de hojas de laurel. Estudio académico de ornamentación de la hoja de laurel encintada (Meyer:1929,176).



Figura 94. Detalle del pavimento de la sala capitular.



Figura 95. Ejemplos de frontal de altar de azulejos, con escudo heráldico como centro de la decoración. Museo del azulejo de Lisboa.



Figura 96. Azulejos góticos terracet, González Martí Vol.II.



Figura 97. Azulejos de la ermita de Ntra Sra de los Ángeles de Sant Mateu (Castellón), 1690.



Figura 98. Foto del agua que mana de los delfines del jarrón, pavimento N°.1, pavimento N°.2.

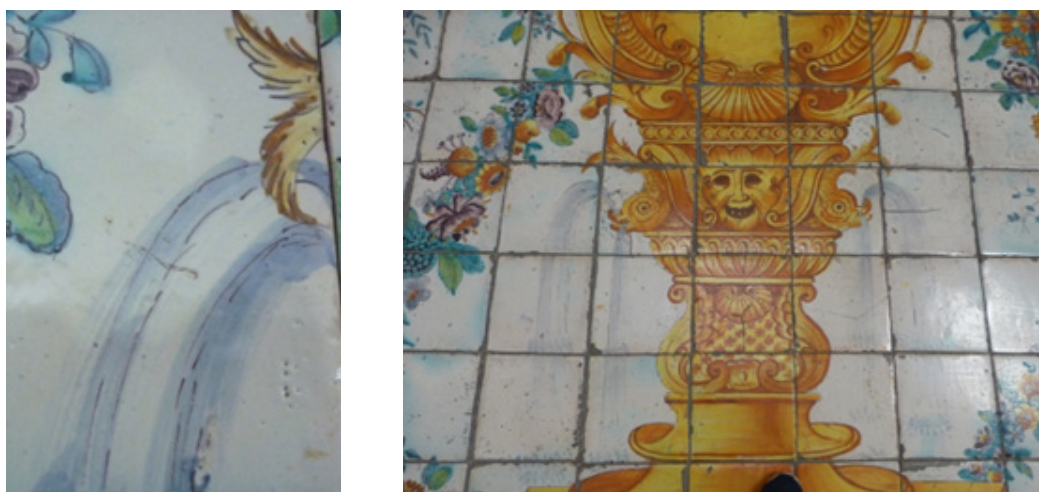


Figura 99. Dorso del azulejo con la letra C, pavimento N°1.



Figura 100. Detalle del dibujo de la cuadrícula expuesta.



Figura 101. Revista *La nature*, pág. 224 del ejemplar fechado en 14 de marzo de 1885 donde explica las características de un sombrero de cámara oscura. *La nature: Revue des sciences et de leurs applications aux arts et a l'industrie. Pág. 224.*

Nous devons ajouter que nombre de chapreaux ne sont pas anglais ou n'ont pas de ventilateurs à la partie supérieure de leur cloche; il faut donc que le premier chapeau venu puisse faire l'affaire. Dans la circonstance présente, il suffira de percer un petit trou rond dans le centre de la cloche pour obtenir l'ouverture nécessaire au passage des rayons lumineux. Cette petite ouverture devant avoir des bords bien nets et un très petit diamètre (2 millimètres), je considère que la manière la plus simple de l'obtenir consiste à employer un clou chauffé au rouge qu'on applique sans hésitation sur le point indiqué par avance à l'aide d'un morceau de craie. Si l'on possède un petit emporte-pièce à longue tige, on peut utilement s'en servir en cette occurrence de préférence au moyen primitif que je viens d'indiquer.

Pour terminer l'opération, on pourra fixer un petit œillet de cuivre noirci dans l'ouverture obtenue.

Après avoir signalé cette chambre noire élé-

mentaire qui entre bien dans le cadre de la *Physique sans appareils*, je terminerai par une fantaisie *non irréalisable* qui pourrait s'offrir à quelque ingénieux constructeur.

Les amateurs rêvent l'appareil léger (ce bonheur du touriste-photographe). Le voici réalisé dans les croquis ci-joints. Le chapeau haute forme ou bombé, muni d'un porte-glace (fig. 2, n° 2) s'adaptéra sur la canne du touriste; sa coiffe spéciale remplacera le voile noir, et le système fonctionnera à l'aide d'un obturateur ordinaire que l'on aura dans la poche (fig. 2, n° 1). Je suppose au touriste un portefeuille garni de clichés pelliculaires Stebbings, de petits châssis en carton durci et d'une petite plaque de *toile préparée* montée sur châssis (ou d'un verre), formant glace dépolie et ne s'adaptant dans le chapeau qu'au



Fig. 1. — Chambre noire faite avec un chapeau rond.

moment des opérations; l'objectif se démonte, évidemment, et se remplace à volonté par un bouton conique du genre de ceux qui ornent le casque in-

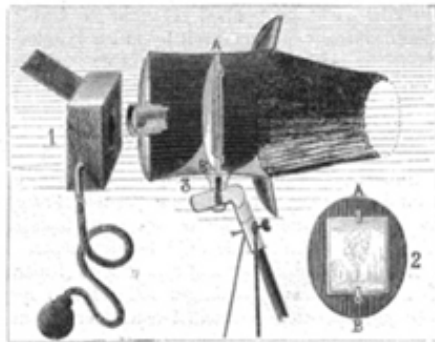


Fig. 2. — Chapeau haute forme transformé en appareil photographique portatif.



Fig. 3. — Mode d'emploi de l'appareil photographique représenté ci-contre.

dien. L'amateur sera contraint d'opérer nu-tête comme le montre la figure 5. Nous ajouterons qu'il faudra substituer au châssis à tirage ordinaire le châssis à rideau qui n'a pas de développement.

Entre nous je crois l'idée originale, sinon très pratique. Mangin portait bien son casque; un honnête touriste pourrait à la rigueur porter sa chambre

noire! sauf à enlever le voile noir interne et à le mettre dans sa poche pour cause de trop grande chaleur.

LÉON DUMYS.

Le propriétaire-gerant : G. THOUVENIN.

Imprimerie A. Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.

Figura 102. Foto de un recibo del capitán de la nao Sacra familia, Gabriel Sierra, 1786. Foto de recibo del capitán de la nao el Fiel Siervo, Thomas Martelettí, 1785. Documentos del diputado Madan, Archivo catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Conozco Yo *Gabriel Sierra* Vecino de *Cádiz*
 Maestro, que soy de la Nao, que N. Sr. salve nombrada *la Sacra familia*
 que al presente está surta, y anclada en *la Plaza de esta Ciudad*
 presta para con la buena ventura seguir este presente viage á *Ciudad*
 Otorgo, y conozco, que es verdad, que tengo recibido, y cargado dentro de la dicha
 mi Nao, debaxo de cubierta de ella, de *Don Joseph Recovillo por Cuenta de*
Don Juan de la Cruz y de la Iglesia Cathedral de Canaria. Dos
Cafones largos de uno mayor que el otro marada como el
menor
 Y de ellas me doy por contento, y entregado á toda mi voluntad. Las quales di-
 chas Mercaderías recibo enjuntas, y bien acondicionadas, marcadas de la marca de
 afuera. Y prometo, y me obligo, llevandome Dios Nro. Señor en salvamento con di-
 cha mi Nao á *Canaria* de las dár, y entregar á vos, y en vuestro nombre, se-
 gun, y como es uso, y costumbre *Alverson (Procurador de la Iglesia)*
Ruiz
 ó á quien su poder hubiere,
 dando, y pagando de flete de las dichas Mercaderías *tres y once reales por arroba y flete*
 Y porque así lo guar-
 daré, y cumpliré, como dicho es, obligo mi persona, y bienes, havidos, y por haver.
 Especialmente os obligo, é hypoteco la dicha Nao, fletes, y aparejos, lo mejor pa-
 rado de ella. Y en firmeza de lo qual, vos di tres Conocimientos, firmados de mi
 nombre, ó del Escribano de la dicha Nao, en mi nombre, todos de un tenor, el uno
 cumplido, los otros no valgan. Que es fecho en *Cádiz a once*
 dias del mes de *Noviembre* de mil setecientos ochenta y *seis*
Gabriel Sierra

Conozco Yo *Thomas Martelettí* Vecino de *Palmas*
 Maestro, que soy de la Nao, que N. Sr. salve nombrada *el Fiel Siervo*
 que al presente está surta, y anclada en *la Plaza de esta Ciudad*
 presta para con la buena ventura seguir este presente viage á *la Isla de Canaria*
 Otorgo, y conozco, que es verdad, que tengo recibido, y cargado dentro de la dicha
 mi Nao, debaxo de cubierta de ella, de *Don Joseph Recovillo por Cuenta de*
Don Juan de la Cruz y de la Iglesia Cathedral de Canaria. Diez y ocho Cafones
sinca y nueve bades y un Cafoncico de Sabillos deuleto, marcados, y
numerados como el margen todo con peso de fletes y nueve quintales
 Y de ellas me doy por contento, y entregado á toda mi voluntad. Las quales di-
 chas Mercaderías recibo enjuntas, y bien acondicionadas, marcadas de la marca de
 afuera. Y prometo, y me obligo, llevandome Dios Nro. Señor en salvamento con di-
 cha mi Nao á *Canaria* de las dár, y entregar á vos, y en vuestro nombre, se-
 gun, y como es uso, y costumbre *al Sr. Don Miguel Mariano Toledo*
 ó á quien su poder hubiere,
 dando, y pagando de flete de las dichas Mercaderías *á cinco reales por quintal*
y diez por c. de Capa y averia Y porque así lo guar-
 daré, y cumpliré, como dicho es, obligo mi persona, y bienes, havidos, y por haver.
 Especialmente os obligo, é hypoteco la dicha Nao, fletes, y aparejos, y lo mejor pa-
 rado de ella. Y en firmeza de lo qual, vos di tres conocimientos, firmados de mi
 nombre, ó del Escribano de la dicha Nao, en mi nombre, todos de un tenor, el uno
 cumplido, los otros no valgan. Que es fecho en *Cádiz a once*
 dias del mes de *Mayo* de mil setecientos ochenta y *cinco*
Thomas Martelettí

Figura 103. Detalle de la cuadrícula en papel.

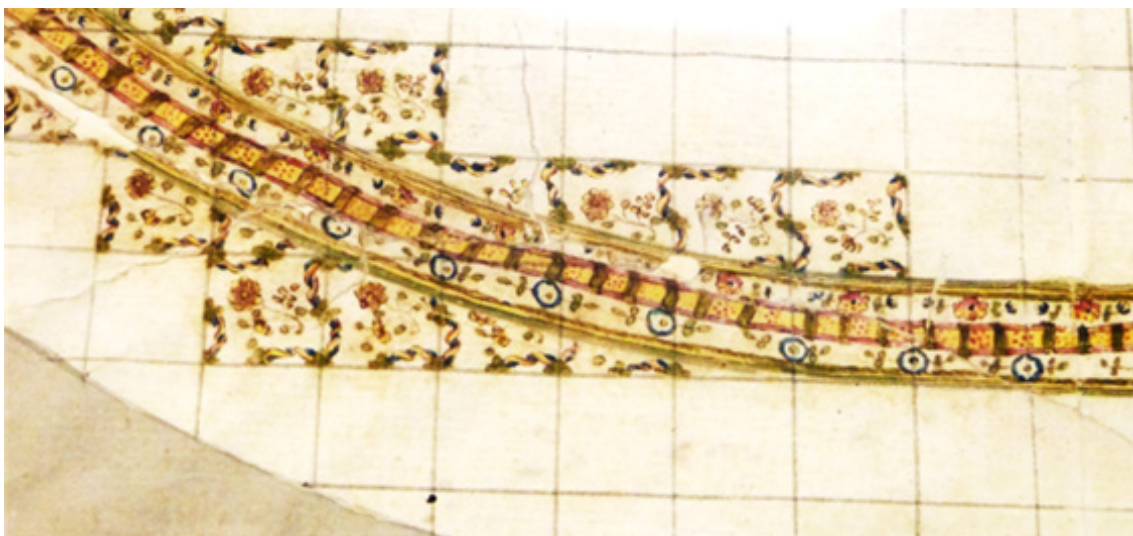


Figura 104. Firma de Retortillo. Documentos del diputado Madan, Archivo catedral de Las Palmas.

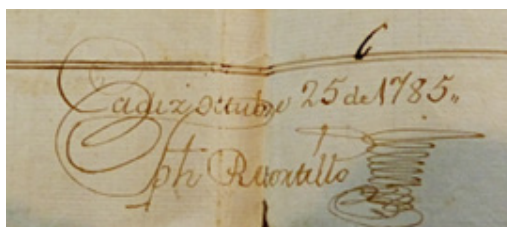


Figura 105. Firma de Miguel Mariano de Toledo, 1785, Actas Capitulares, Archivo, catedral de Las palmas de Gran Canaria.

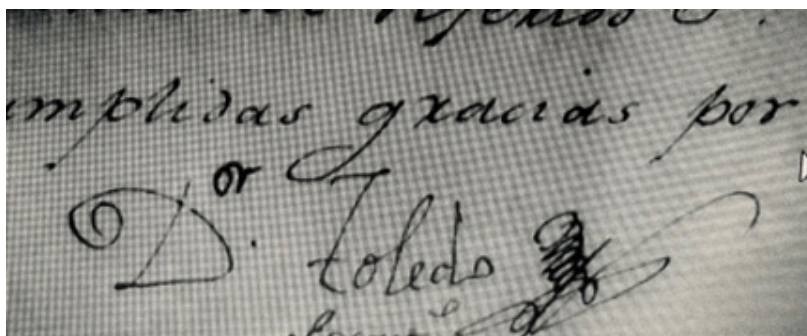


Figura 106. Mesa de garras de la sala capitular de la catedral.

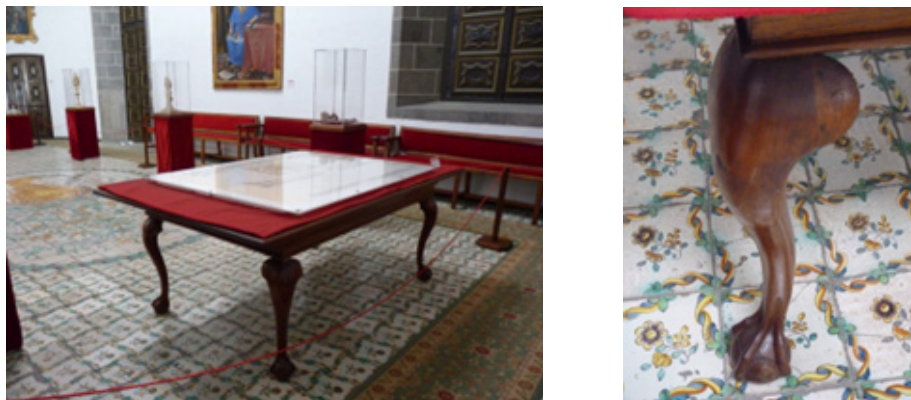


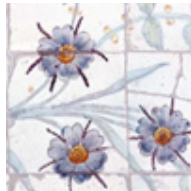


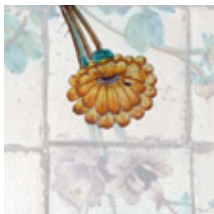
Figura 107. Azulejos capilla de la parroquia de San Esteban en Valencia, fabricados por el alfarero Vicente Pedrón.
















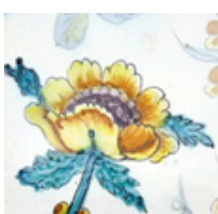

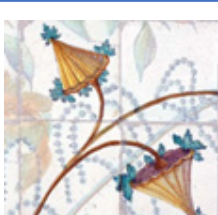
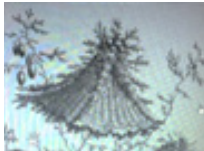
Figura 108. Francisco Aguar pintando azulejos sobre un caballete vertical, 1920-1930.




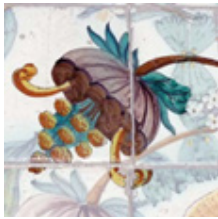
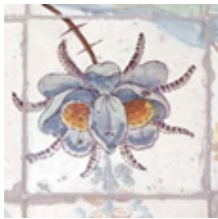







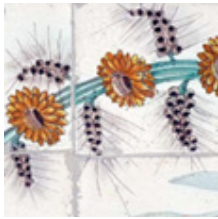
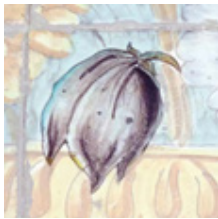


Figura 109. Clasificación de los motivos florales utilizados en los pavimentos.






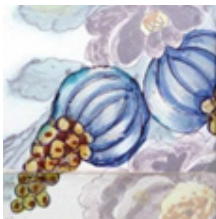

Motivo	Fuente gráfica	Localización	Descripción	Nº
	Desconocida	Pavimento Nº.2 Localización: D.7/ D.8/ E.6/ C.7/ D.6/ L.6/ M.6/ 9.K.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	1
	Desconocida	Pavimento Nº.2 Localización: 9.J/ 8.J. Pavimento Nº.1. Localización: L.10/ Ñ.12/ O.14.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	2
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: F.4/ G.3/ H.3/ H.4/ G.4. Pavimento Nº.1. Localización: N.14.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	3
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: N.3/ M.13.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	4


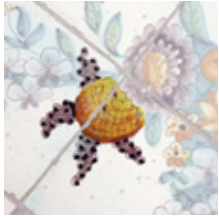




	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización: Ñ.3/P-4.	Colores: manganeso, ocre, amarillo.	5
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº.1. Localización: J.15	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	6
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº. 1. Localización: J.8/ I.8/J.9.	Colores: manganeso, amarillo, verde cobre.	7
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº.2 Localización: C.13/ C.12.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	8
	Desconocida	Pavimento Nº. 2 Localización:O.13	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	9
	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización: G.13/ G.12/ G.11/ H.12/ H.11.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	10

	Desconocida	Pavimento N° 2. Localización: F.12/ E.13/ E.14/ F.14/ F.15/ G.14/ C.8/ B.9	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	11
	Desconocida	Pavimento N°2 Localización: 9.B/ H.14/ C.8/ F.7/ F.6/ F.5/ G.14.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	12
	Desconocida	Pavimento N°2. Localización: 10.B/ 10.C.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	13
	Desconocida	Pavimento N°2. Localización: E.12/ F.13/ F.11.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	14
	Desconocida	Pavimento 1. Localización: E.12.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	15
	Desconocida	Pavimento N° 2. Localización: Ñ.6.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo.	16
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento N°2. Localización: G.7/ G.5/ H.6/ G.8.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	17



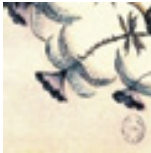



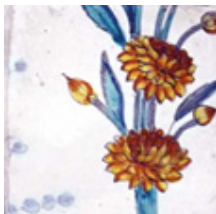


	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: L.10/ L.11.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	18
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: J.7/ K.7/ K.6/ M.8/ L.8/ M.9/ L.9.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	19
	Fuente gráfica J.B.Pillement	Pavimento 2. Localización: K.8.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	20
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: M.12/ L.12/ L.11.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	21
	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización: G.9/ H.9/ L.5/ M.5.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	22
	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización: 10.D/ 13.R/ 13.S.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	23
	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización: M.10/ L.10/ I.11/ J.11/ I.12/ L.12.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	24

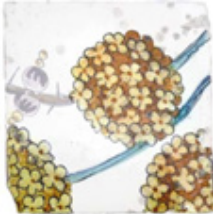

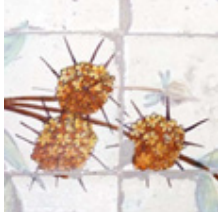



	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización: L.9.	Colores: manganeso, ocre, amarillo.	25
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: L.13.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	26
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: G.9/ H.9.	Colores: manganeso, ocre, amarillo.	27
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: G.14/ H.14/ I.14/ I.13/ I.12/ J.15/ K.15.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	28
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: M.9/ M.8.	Colores: manganeso, verde cobre.	29
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: I.5/ J.5/ J.4.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	30
	Fuente gráfica J.B.Pillement	Pavimento Nº.2 Localización: I.9/ I.8/ K.12/ K.13/ K.14/ L.14/ L.15.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre	31

	Fuente gráfica J.B.Pillement	Pavimento Nº.2. Localización: L.15/ L.14/ K.14/ K.13/ K.12.	Colores: manganeso, ocre, amarillo.	32
	Desconocida	Pavimento Nº. 1. Localización: T.15	Colores: manganeso, ocre, amarillo, marrón hierro.	33
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: P.9.	Colores: manganeso, ocre, amarillo.	34
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: F.7.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, marrón hierro.	35
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: H.12/ H.11/ H.13/ H.14.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	36
	Fuente gráfica J.B.Pillement	Pavimento Nº. 1. Localización: J.15.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo.	37
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: J.4/ K.4/ L.4.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, marrón hierro.	38

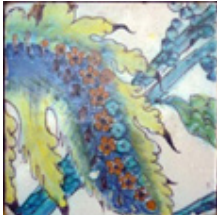
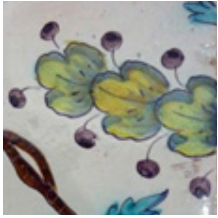




	Desconocida	Pavimento N°.1. Localización: P.14.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	39
	Fuente gráfica J.B.Pillement	Pavimento N°.2. Localización: S.13/ Q.4/ S.14/ Q.5/ Q.12/ P.12. Pavimento N°.1. Localización: Ñ.7.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón.	40
	Desconocida	Pavimento N°.1. Localización: P.10.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	41
	Desconocida	Pavimento N°. 1. Localización: N.13/ Ñ.15/ H.16/ Ñ.0/ N.0.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	42
	Desconocida	Pavimento N°.1. Localización: Q.4/ P.4.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	43
	Desconocida	Pavimento N°.1. Localización: M.7.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	44

	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: L.9.	Colores: manganeso, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	45
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: Q.7.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	46
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: D.10/ E.10.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	47
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: G.10/ H.11.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	48
	Desconocida	Pavimento Nº. 1. Localización: P.12/ Q.12/ Q.11.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	49
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº.1. Localización: F.9.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, marrón hierro.	50
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: Ñ.4/ Ñ.3.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, marrón hierro.	51

	Desconocida	Pavimento Nº. 1. Localización: E.11	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	52
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº. 1. Localización: J.9.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, marrón hierro.	53
	Desconocida	Pavimento Nº. 1. Localización: J.11.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	54
	Desconocida	Pavimento Nº. 1. Localización: 14.J/ 14.K.	Colores: Azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo.	55
	Desconocida	Pavimento Nº. 1. Localización: E.10.	Colores: Azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	56
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: L.6.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	57
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº.2. Localización: F.8/ F.9.	Colores: Azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	58

	<p>Desconocida</p>	<p>Pavimento Nº. 2. Localización: R.9/ Ñ.10. Pavimento Nº. 1: Localización R.7/ S.7.</p>	<p>Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.</p>	<p>59</p>
	<p>Fuente gráfica J.B.Pillement</p>	<p>Pavimento Nº.1. Localización: H.3/ I.3.</p>	<p>Colores: Azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.</p>	<p>60</p>
	<p>Desconocida</p>	<p>Pavimento Nº.2. Localización: F.5. Pavimento Nº.1. Localización: E.7/ F.7/ F.6/ 5. F.</p>	<p>Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.</p>	<p>61</p>
	<p>Fuente gráfica J.B.Pillement</p> 	<p>Pavimento Nº.1. Localización: E.9/ F.10/ F.8/ H.8/ H.9. Pavimento Nº.2. Localización:</p>	<p>Colores: azul cobalto, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.</p>	<p>62</p>
	<p>Desconocida</p>	<p>Pavimento Nº.2. Localización: J.15/ K.14/ N.16. Pavimento Nº.1. Localización: R.12/ Q.12/ J.16.</p>	<p>Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.</p>	<p>63</p>

	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº. 2. Localización:	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	64
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: S.10/ E.15/ P.16.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	65
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: F.8.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, marrón hierro.	66
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: S.10.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo.	67
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº.2. Localización: M.11.	Colores: azul cobalto medio, manganeso, ocre, amarillo.	68
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: I.11.	Colores: manganeso, amarillo, verde cobre.	69
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: J.12	Colores: manganeso, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	70

	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: N.8/ I.4.	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	71
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: K.4/ L.4.	Colores: manganeso, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	72
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: G.4.	Colores: manganeso, verde cobre.	73
	Desconocida	Pavimento Nº.1. Localización: G.4.	Colores: manganeso, amarillo, verde cobre.	74
	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización:	Colores: manganeso, amarillo.	75
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: R.5/	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	76
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº. 2. Localización:	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre, marrón hierro.	77





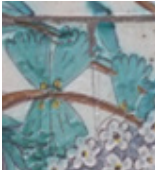

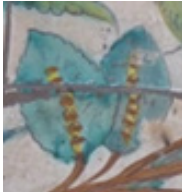
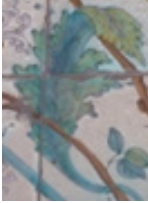
	Desconocida	Pavimento Nº. 2. Localización:	Colores: azul cobalto medio, azul cobalto oscuro, manganeso, ocre, amarillo.	78
	Fuente gráfica J.B.Pillement 	Pavimento Nº. 2. Localización:	Colores: manganeso, ocre, amarillo, verde cobre.	79
	Fuente gráfica desconocida Esfinge Colibrí	Pavimento Nº.1. Localización: S10	Colores: azul cobalto medio, manganeso, amarillo.	80
	Fuente gráfica J.B.Pillement	Pavimento Nº.2. Localización: L 11	Colores: verde cobre manganeso, amarillo.	81
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: E 5	Colores: verde cobre, marrón, manganeso, amarillo.	82
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: J 6	Colores: verde cobre, marrón, manganeso, amarillo, ocre.	83
	Desconocida	Pavimento Nº.2. Localización: G10/ 11 H	Colores: verde cobre, marrón, manganeso, amarillo, ocre.	84

Figura 110.

Incluimos a continuación, a modo de guía, las recetas-fórmula de colores y barniz de base que un práctico tenía anotados en un cuaderno fechado el año 1784. Esta libreta, inédita, la copió literalmente en Canals (Valencia) el alfarero Miguel Felipe Arándiga en septiembre de 1948, y, a su vez, lo copió el ceramista Javier Jordá en Xàtiva (Valencia) el 27 de diciembre de 1985. Textualmente se titula: *“Libreta de apuntes curiosos, útiles y de grande conveniencia para toda clase de cerámica, especialmente para las fábricas de azulejos y loza, comprende una grande variedad de cubiertas, barnices y colores para pintar la loza y azulejos tanto de Manises como de Alcora, conteniendo la hermosa y curiosa composición del dorado que antiguamente se fabricaba en Manises”*.

De todo ello hemos extraído la receta de los colores que se aplican en el pavimento objeto de nuestro estudio, ya que la utilización de estas fórmulas es coetánea a la fabricación de los azulejos destinados a la catedral canaria. Evidentemente, no implica la necesaria utilización de estas fórmulas, aunque, sin duda las utilizadas en realidad serían similares. Lo más destacable, sin duda, es la formulación, o la combinación, de los óxidos con distintos elementos para conseguir un buen resultado.

Las medidas están contabilizadas en Kilos, arrobas, libras y onzas, y también en tantos por partes. La equivalencia de estas medidas de peso varía según la región en que se utilicen. De esta manera, para Valencia, la equivalencia sería de una arroba, 12 kg y medio, o 36 libras, y una onza equivalía a 28, 75 grs.

El acabado final de un azulejo es un proceso complejo, y depende de numerosas variables tan diferentes como pueden ser el tipo de pincelada, la cantidad de óxido o color aplicado, la superposición de pinceladas, la intención del pintor, la temperatura de cocción, la situación y localización de la pieza en el horno, etc. Del azulejo resultante, hemos separado algunos efectos

clave que analizaremos en las tablas siguientes con la intención de clasificar las características de la producción de la fábrica de Mosén Femares-Ruzafa de Valencia.

El criterio que hemos aplicado es el de definir el efecto que a la vista se obtiene como resultado final del trabajo de la pintura sobre azulejo. Los términos que definen las variaciones de cada color, son términos empíricos, únicamente basados en la observación. De esta manera, el color se percibe como claro y oscuro, y, como el manganeso, además se utiliza siempre para perfilar. El amarillo, azul, o el verde, no se aplican para dibujar las distintas figuras, por lo que no añadimos comentario. El pincelado, difuminado y matizado, podrían ser términos sinónimos, aunque, en este caso, intentan definir la técnica de aplicación diferenciada de la simple tinta plana de relleno. Por otra parte, cuando el color se muestra en solitario, sin mezcla de otro óxido, es posible apreciar el desarrollo completo del mismo.

Además de estas consideraciones, es fundamental recordar que las piezas que estudiamos necesitaron dos cocciones, una, que preparó la arcilla a una temperatura alrededor de 900° C. y la siguiente, con el azulejo ya pintado, se coció a una temperatura de entre 900°C y 980°C. La energía para alcanzar esta temperatura se consigue a base de leña de monte bajo que suministraban los montes de alrededor de Valencia ciudad, y para lo que se necesitaba permiso de extracción.

Barniz para azulejos N. °1

	Kg.	@	L	Onzas
PLOMO		12		
ARENA		12		
ESTAÑO			60	
SAL MARINA			2	
BARRELLA		60		
TOTAL		84	62	

Color amarillo n° 4

	Kg.	@	L	Onzas
ANTIMONIO	8			
BARRELLA	8			
ARENA	8			
ACERCÓN	18			
SAL MARINA	4			
TOTAL	46			

Color negro para pintar azulejos del mejor

	Kg.	@	L	Onzas
FUNDENTE			9	
MANGANESO			9	
SAFRE DE HOLANDA	1			
SAL MARINA		1		
TOTAL	1	1	18	

Naranja de azulejos N°.1

	Kg.	@	L	Onzas
HIERRO DE ALCORA				5
ANTIMONIO			7	
ACERCÓ			8	
OCRE PARA AZULEJOS			2	
TOTAL			17	5






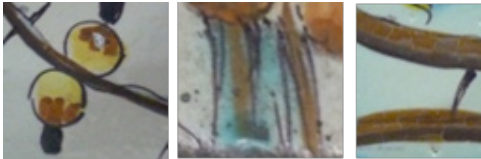

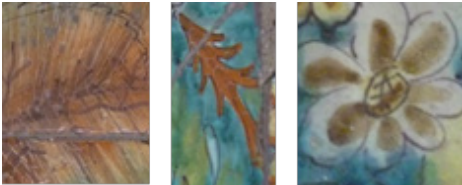
Verde para pintar				
	Kg.	@	L	Onzas
COBRE CALCINADO	1			
FUNDENTE	4			
TOTAL	5			





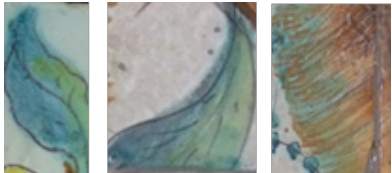


Preparación del Fundente para pintar toda clase de azulejos				
	Kg.	@	L	Onzas
ALITARGIRIO	10			
ARENA BLANCA	6			
TOTAL	16			

Azul celeste	Partes	Azul intenso	Partes
Pedernal	9	Oxido de cobalto	10
Oxido. de cinc	13	Blanco de París	9
Oxido de cobalto	2,5	Sulfato de Bario	1
Fosfato sódico	1		

MANGANESO		1	
OSCURO		Fondo muy oscuro tinta plana.	1
CLARO		Fondo muy claro del pétalo.	2
PERFILADO		Todos los motivos de los azulejos están perfilados con manganeso.	3
PINCELADO		Pinceladas de manganeso sobre el cobre, como sombra. También se pincela con un mismo tono, como relleno.	4
MATIZADO		Usan tres tonos de manganeso, para pincelar, y tres tonos como tinta plana.	5
DIFUMINADO		Se difumina el manganeso oscuro sobre el claro, y sobre la base azul y amarillo.	6
SOLO		Se utiliza el manganeso como tinta plana, sin matizar, usando el blanco de fondo para dar luz.	7

AMARILLO		2	
OSCURO			1
CLARO		El amarillo se utiliza con un tono único, como tinta plana.	2
PERFILADO			3
PINCELADO		El manganeso se pincela sobre una base plana de amarillo consiguiendo así volumen.	4
MATIZADO	 	El cobalto matiza por encima de la base plana de amarillo, y el amarillo se difumina con el manganeso. Se consigue la forma con el perfilado posterior con manganeso.	5
DIFUMINADO		El ocre difumina sobre el amarillo para sombrear y dar volumen a base de suaves pinceladas.	6
SOLO			7

OCRE		3 
OSCURO		El ocre como tinta plana se satura y no llega a fundir con el esmalte. 1
CLARO		Se aclara al difuminar la tinta plana del amarillo. 2
PERFILADO		3
PINCELADO		Sobre la tinta plana amarilla, se pincela el ocre para dar volumen. 4
MATIZADO		El ocre matiza sin degradar el color. 5
DIFUMINADO		En el mismo pétalo se utiliza la pintura ocre difuminando y acabando el pétalo como tinta plana. 6
SOLO		El ocre no se mezcla para conseguir tonos variados. 7

VERDE COBRE	4 	
OSCURO	 <p data-bbox="1002 369 1310 495">La tonalidad más oscura se adquiere con cantidad de óxido.</p>	1
CLARO	 <p data-bbox="895 629 1310 707">La tonalidad más clara se consigue con una mínima cantidad de óxido.</p>	2
PERFILADO		3
PINCELADO	 <p data-bbox="895 999 1310 1122">Se pincela el amarillo sobre el ocre consiguiendo un color casi verde oliva.</p>	4
MATIZADO	 <p data-bbox="951 1256 1310 1379">Se consiguen diversos matices de verde por superposición de pinceladas amarillo, azul y ocre.</p>	5
DIFUMINADO	 <p data-bbox="895 1547 1310 1671">Difuminan el azul cobalto sobre el cobre, además de superponer sombras de azul.</p>	6
SOLO	 <p data-bbox="823 1778 1310 1901">El color turquesa que muestra el verde cobre tiene que ver con la composición alcalina del esmalte de base.</p>	7

AZUL COBALTO	5 	
OSCURO	 <p data-bbox="975 309 1310 439">El tono oscuro del cobalto no se llega a conseguir en estos pavimentos.</p>	1
CLARO	 <p data-bbox="1059 517 1310 647">El cobalto muy claro es el color que más utilizan en esta obra.</p>	2
PERFILADO		3
PINCELADO	 <p data-bbox="868 909 1310 1039">Se aprecian pinceladas muy suaves, casi imperceptibles, sobre tinta plana amarilla o sobre el esmalte de base.</p>	4
MATIZADO	 <p data-bbox="868 1122 1310 1252">En un mismo pétalo sobre la tinta plana amarilla matizan y sombrean con ocre y con cobalto.</p>	5
DIFUMINADO	 <p data-bbox="868 1368 1310 1453">Difuminan sobre el blanco del esmalte base con pequeñas cantidades de cobalto.</p>	6
SOLO	 <p data-bbox="868 1581 1310 1666">El color oscuro como tinta plana apenas si es utilizado en pequeños planos.</p>	7

Figura 111. Árboles genealógicos.

La confección de los árboles genealógicos de las personas que intervienen de una o de otra manera en la consecución del proyecto de Canarias, es un instrumento útil para ordenar los datos cronológicamente. Las referencias aportadas por la documentación consultada, a menudo, resultan confusas ya que se bautizan varias personas con el mismo nombre y apellido primero, y no se escribe el apellido materno. Sin una visión de conjunto de la familia y atendiendo a otros acontecimientos escritos como testamento, acuerdos o declaraciones ante notario, las obras cerámicas quedan identificadas de forma inexacta. Es el caso de los Alejandro Faure, de los que conocemos cuatro personas, el militar casado con Beatriz Viñuales, el hijo de ambos, el primo de Marcos Antonio, el vicecónsul, y su hijo, también con el mismo nombre y apellido. Lo mismo ocurre con los Vicente Pedrón, tres personas bautizadas con el mismo nombre, el platero, su hijo natural, y el primo de este, que además trabajan en la fábrica de la calle Mossén Femades-Ruzafa.



En algunas ocasiones, observamos que se bautizan con el mismo nombre a varios individuos de la misma familia a causa de la muerte de alguno de ellos. Por otra parte, el papel de las mujeres en la dirección de la empresa de la calle Mosén Femades-Ruzafa, aunque no estudiado hasta el momento, es realmente importante. Es necesario incluir en el mapa familiar al menos a Josefa M^a Casavall, Josefa Fueyo, Vicenta Ferrán, Beatriz Viñuales, y a M^a Salvadora Disdier, no exactamente como fabricantes, pero sí como empresarias, o directoras de la empresa a la vez que sus consortes, o a la muerte de éstos.

Sin duda, nos faltan fechas y, seguramente, también otros familiares que los que anotamos, sin embargo, podemos considerar este trabajo como una primera aproximación a la realidad del trabajo cerámico de la Valencia del siglo XVIII, desde el punto de vista de sus gerentes.

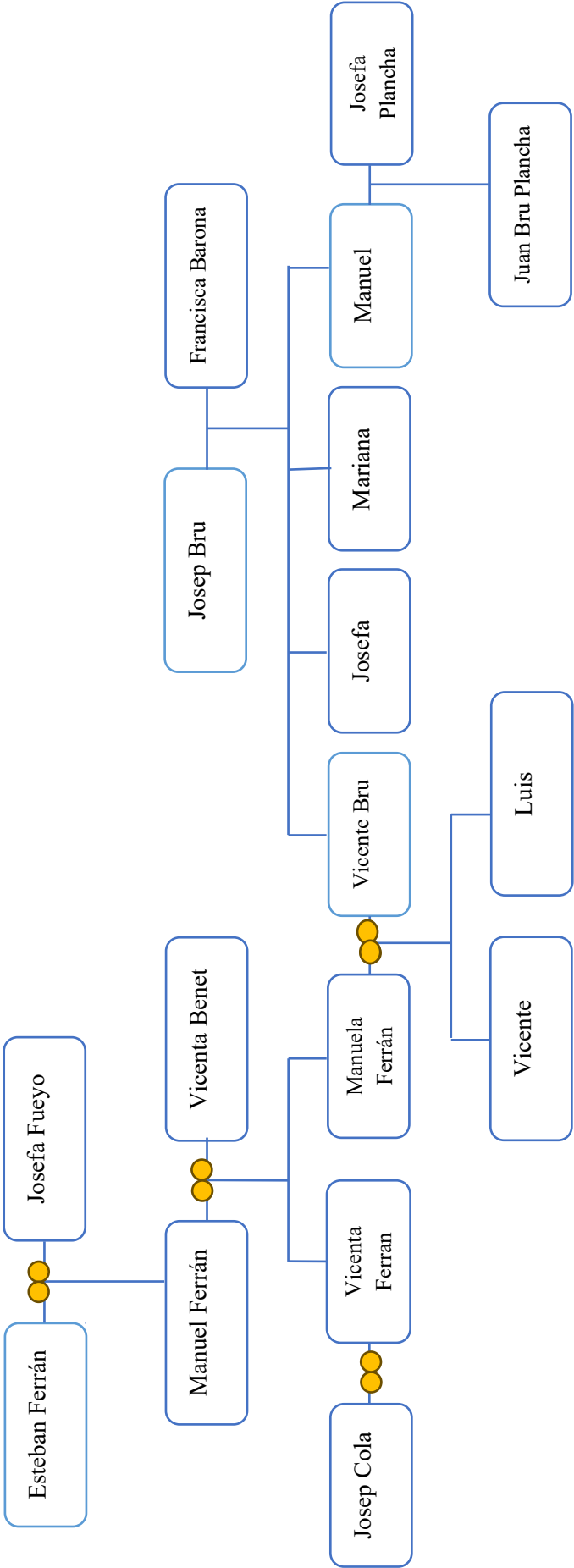
De la misma manera, añadimos el árbol genealógico de los Lobera, por la implicación de esta persona en todo el proyecto de la sala capitular de Las Palmas. Con estos datos familiares se hace patente la importancia de los acontecimientos vitales en la fabricación de las obras cerámicas, y sobre todo, clarifica las secuencias históricas que estudiamos.

Los azulejos, al menos los que hemos podido conocer, que salen de la manufactura de la calle Mosén Femades-Ruzafa durante todo el siglo XVIII son de una calidad extraordinaria. La época que Marcos A. gestiona la empresa, a finales del siglo, es un referente en las cerámicas de otras zonas productoras, así como el corto espacio de tiempo en que M^a Salvadora se hace cargo de la empresa, surgen los mejores azulejos jamás fabricados en Valencia. La información familiar que hemos analizado a través de las fuentes consultadas, aporta numerosas respuestas a las dudas sobre estas personas, olvidadas injustamente.

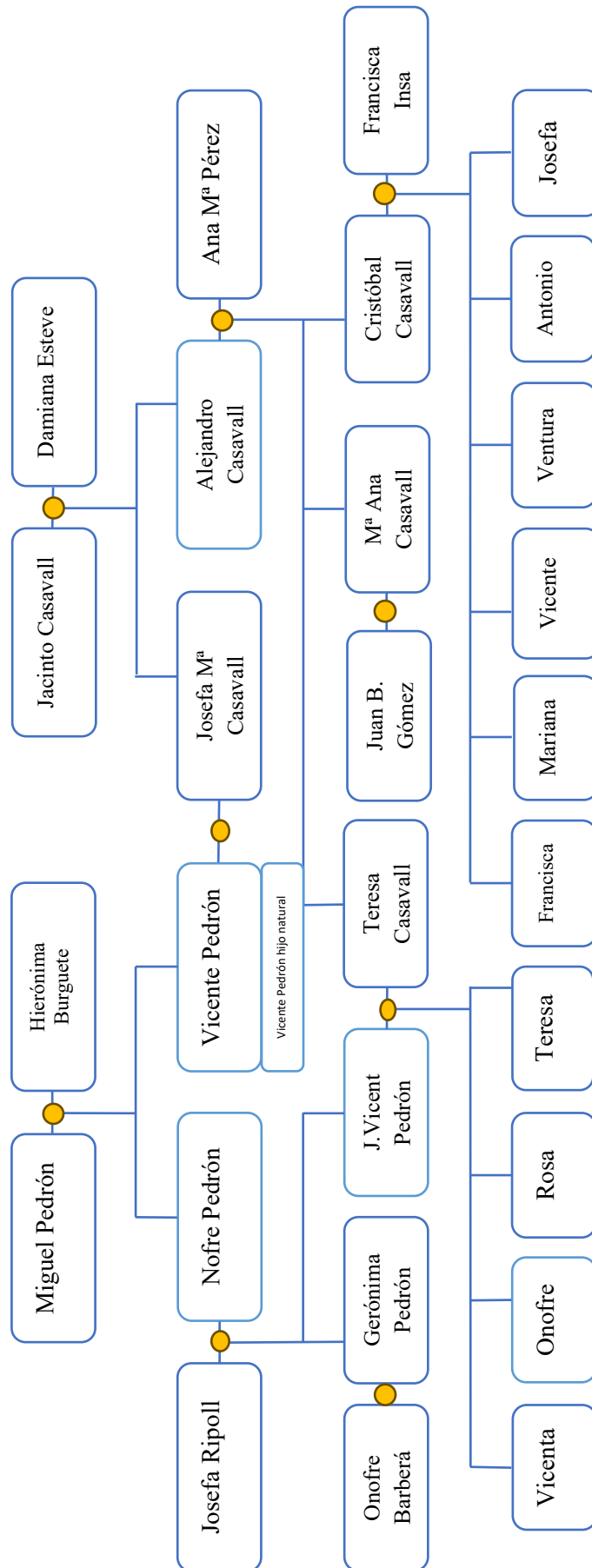
El diseño de estos árboles ha tenido como objetivo la necesidad de organizar y clarificar datos objetivos de relaciones sociales. Es por ello que no se añaden fechas, que ya vienen explicadas en el texto correspondiente, ni tampoco símbolos matrimoniales. Las líneas de relación verticales muestran los descendientes de la pareja, y el matrimonio se une mediante una línea horizontal. Los individuos importantes relacionados con la fábrica Mosén Femades-Ruzafa se han coloreado con rojizo en el cuadro correspondiente, en verde los relacionados con la producción cerámica, y el relleno azul lo colocamos en aquellos personajes que intervienen en nuestro estudio aunque no participan directamente de la producción cerámica. En gris los que son alfareros-ceramistas pero de otra empresa valenciana.

-  Personajes relacionados directamente con la fábrica de Mosén Femades-Ruzafa.
-  Símbolo de matrimonio.

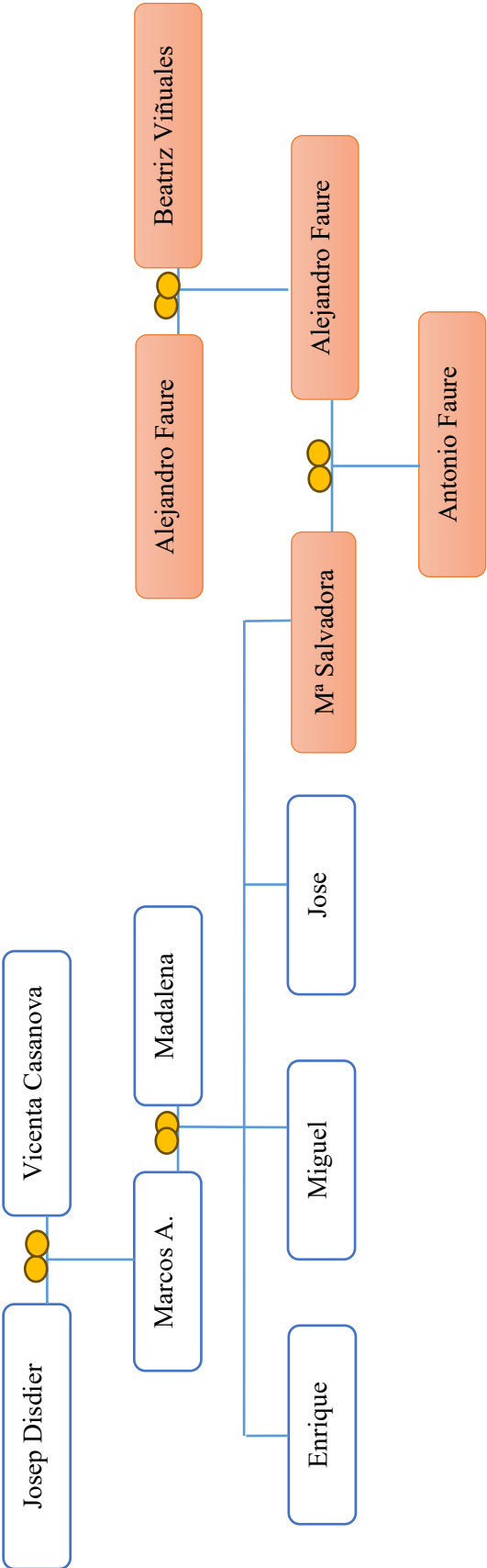
111.2 Árbol genealógico Ferrán-Bru-Cola



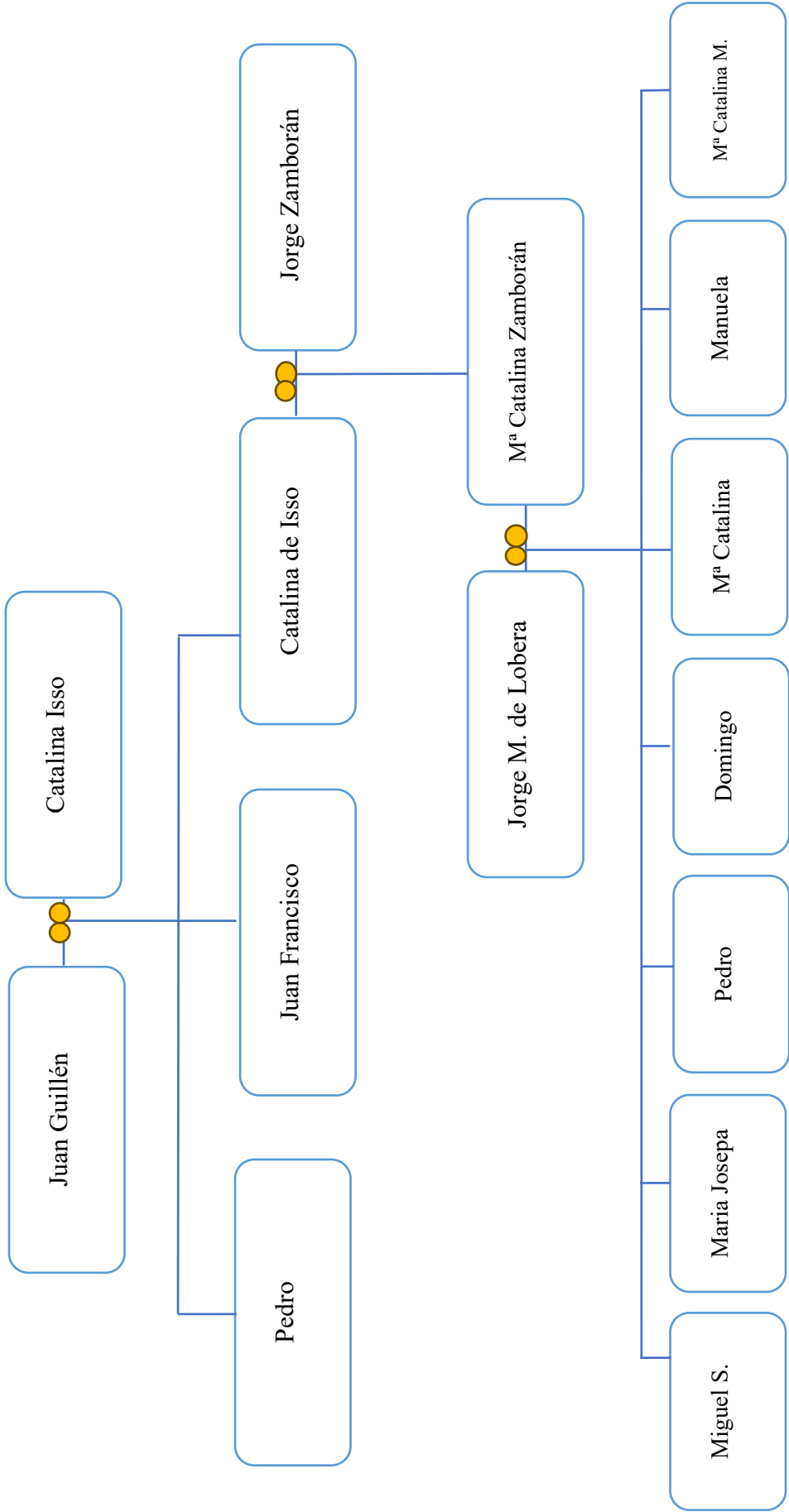
111.3 Árbol genealógico Pedrón Casavall



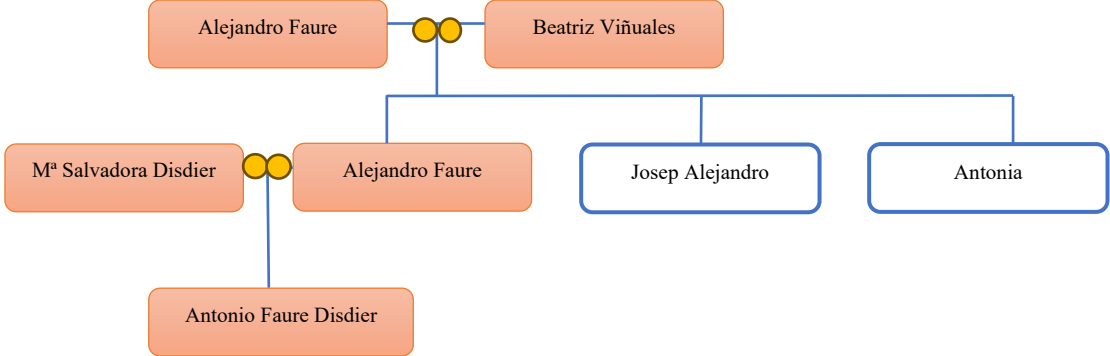
111.4 Árbol genealógico Disdier Casanova



111.5 Árbol genealógico Familia Lobera



111.6 Árbol genealógico Faure Viñuales



111.7 Árbol genealógico Faure Casanova

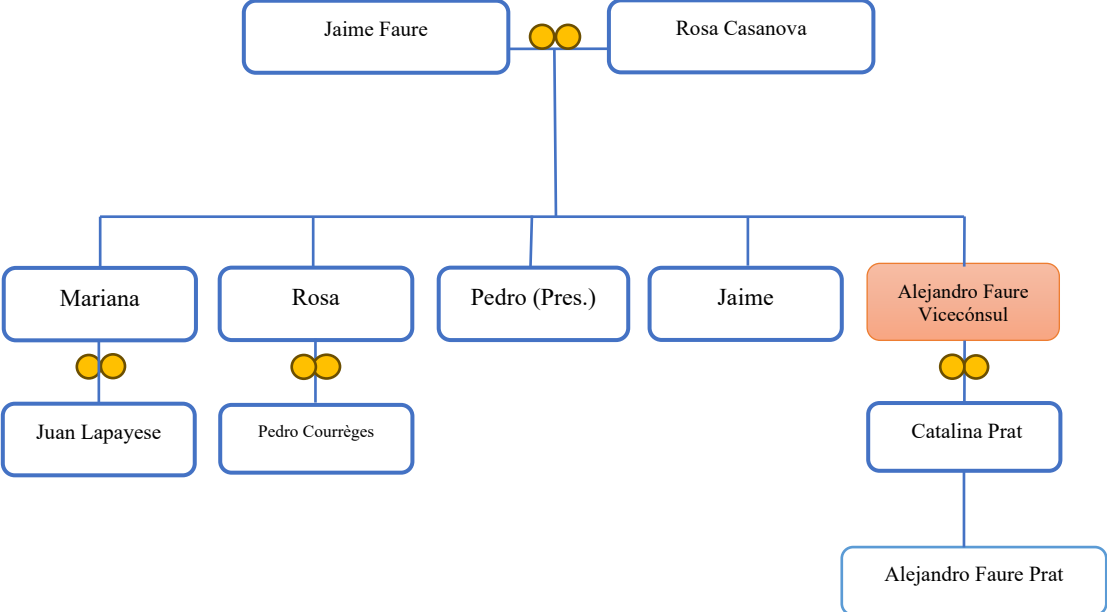


Figura 112. El futuro de la empresa de la calle Ruzafa Mosén Femades. Azulejos firmados en 1808 por M^a Salvadora Disdier, la hija de Marcos Antonio Disdier. Fotografía cedida por J. Coll Conesa.



