



Centro de Estudios de Arqueología Histórica
Universidad Nacional de Rosario



Teoría y Práctica de la Arqueología Histórica
Latinoamericana | Año XI, Volumen 16 | 2022

Revista del Centro de Estudios de Arqueología Histórica,
Facultad de Humanidades y Artes,
Universidad Nacional de Rosario
<https://teoriaypracticaah.unr.edu.ar/index.php/index>
<https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/14804>

ISSN en línea: 2591-2801

ISSN versión impresa: 2250-866X

Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Gustavo Ferneti (ID: <https://orcid.org/0000-0003-3999-6434>). Muchas flores, pocos colores. La técnica de decoración por transferencia en lozas arqueológicas de Rosario, Argentina (1870-1920)

MUCHAS FLORES, POCOS COLORES. LA TÉCNICA DE DECORACIÓN POR TRASFERENCIA EN LOZAS ARQUEOLÓGICAS DE ROSARIO, ARGENTINA (1870-1920)

MANY FLOWERS, FEW COLORS. THE TRANSFER PRINTING DECORATION TECHNIQUE IN ARCHAEOLOGICAL EARTHENWARES FROM ROSARIO, ARGENTINA (1870-1920)

Gustavo Ferneti*

Resumen

En los sitios arqueológicos rosarinos es frecuente hallar fragmentos de lozas con una técnica decorativa específica: la transferencia de un diseño grabado en metal a ciertos objetos industriales. Estos fragmentos se hallan en todos los sitios urbanos del país y han sido analizados por numerosos trabajos de arqueología urbana. Sin embargo, el método en sí ha sido poco estudiado como proceso o como evolución tecnológica. El estudio de la técnica permitió considerar a las lozas con decoración por transferencia (transfer printing) como un signo de la consolidación y expansión capitalista industrial europea del siglo XIX y, también, como producto importado de la inserción de Rosario en un sistema capitalista mundial. El presente trabajo tuvo como objetivo analizar esta técnica para decorar lozas, describir su evolución y establecer la significación de la misma.

Palabras clave: arqueología urbana; loza; Rosario.

* Centro de Estudios de Arqueología Histórica, Universidad Nacional de Rosario. Argentina. Programa Espacios, Políticas, Sociedades, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. arqferneti@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-3999-6434>

Abstract

In archaeological sites in Rosario, it is common to find fragments of earthenware with an specific decorative technique: transferring a metal-engraved design to some industrial objects. These fragments were found in almost all urban sites in the country and was analyzed by numerous urban archeology works. However, the technique itself was little studied as a process or as technological evolution. Researching about these procedures and skills allows to consider the transfer printing decoration as a sign of the consolidation and expansion of European industrial capitalism in the 19th century and as an imported product of the insertion of Rosario in a global economic system too. The objective of this work was to analyze this technique used to decorate pottery, describe its evolution and establish its significance.

Keywords: urban archeology; earthenware; Rosario.

Introducción

La loza con decoración por transferencia (o *transfer printing*) es uno de los restos arqueológicos más habituales en los sitios históricos de los siglos XIX y XX en Argentina (Schávelzon, 2001). Esta técnica puede definirse como el pasaje (*transfer*) de un diseño decorativo a la superficie de una cerámica en el momento de su confección. Esto se logra realizando un único soporte metálico con el ornamento deseado y con procedimientos de grabado, se lo plasma sobre el objeto horneado. Esta nueva tecnología de transferencia permite obtener una producción industrial de muchas piezas decoradas con ese solo diseño. A esta técnica se la puede identificar a simple vista al observar en la superficie de los restos que los objetos decorados presentan diseños complejos y bien definidos. En general están constituidos por líneas continuas o bien por puntos que se presentan en densidad variable en la superficie de la loza, alineados o distribuidos en áreas conformando los motivos. Suelen aparecer también pequeñas superficies plenas de color.

Es interesante mencionar que las lozas decoradas por transferencia (de ahora en adelante LDPT) resultan muy abundantes en sitios arqueológicos históricos junto a la loza lisa o sin decoración, y como se lo señaló, esto es lo común en los sitios urbanos argentinos posteriores a la segunda mitad del siglo XIX. Se puede señalar a las LDPT como el resultado de la expansión industrial europea. Según Schávelzon (2001), satisfecho el mercado interno europeo por su cantidad, variedad y precio, las LDPT comenzaron a aparecer en las ciudades argentinas junto a las mayólicas europeas pintadas a mano o las lozas bandeadas. Esta decoración de factura industrial supuso una sistematización y una estandarización que permitió una producción creciente de piezas cada vez más baratas.

La búsqueda de mercados para su exportación caracterizó el panorama económico europeo del siglo XIX, junto con otros innumerables bienes de consumo producidos industrialmente. La técnica de transferencia, por su estilo, rapidez de fabricación, sistematización y estandarización ha perdurado hasta el día de hoy, adaptándose también a las tecnologías más modernas. Los motivos siguen siendo atractivos y “aún sigue fabricándose en el mundo” (Schávelzon, 2001, p.125), al punto que algunos diseños tradicionales como el Willow Pattern, los paisajes o las escenas de caza todavía encuentran los consumidores.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es profundizar en el entendimiento de la técnica de impresión por transferencia. Esto podría permitir tanto la identificación de las lozas en casos dudosos como, a posteriori,

comprender a partir de la evidencia representada en los sitios arqueológicos locales, la evolución de la industria europea y la conquista del mercado argentino con sus peculiaridades.

En este sentido, se utilizó como referente empírico el conjunto de piezas arqueológicas obtenidas de diversos basurales rosarinos que, aunque locales, no difieren demasiado de otros sitios ya que la expansión comercial europea abarcó todo el planeta (Majewsky O'Brien, 1987; Schávelzon, 2001).

El referente empírico

Para este trabajo se consideraron LDPT obtenidas de basurales rosarinos (Ferneti, 2020a y 2020b) excavados en el marco de diferentes proyectos de investigación, cuyos análisis, entre 2014 y 2017, apuntaron al estudio de la loza en relación a los cambios socioeconómicos en la ciudad. Si bien la muestra a la fecha de realización de este artículo se ha incrementado sensiblemente; el referente empírico (ordenado y sistematizado), está constituido por material obtenido durante los años 2014 a 2018, lapso en que se prospectaron y relevaron 127 sitios arqueológicos de Rosario, formando un inventario específico de basurales urbanos y de concentraciones menores de basura. Se definieron para Rosario un total de 16 áreas arqueológicas (Volpe y Ferneti, 2019, p.32).

En el presente trabajo se analizó una muestra tipo, en base a cuatro sitios rosarinos previamente tratados por el autor de este trabajo. En estos, existen numerosas concentraciones de material que suministraron un volumen considerable de loza y que presentan las siguientes características:

- La Basurita (MCU1). Consiste en un gran basural urbano al sur de Rosario. Es un relleno en una fractura artificial de una barranca. Este lugar funcionó como descarte de restos desde 1870 hasta 1940 aproximadamente (Colasurdo y Sartori, 2011; Raies, 2013; Volpe, 1994).

- Baño de Mandinga (MD1 /MD2). Se ubicó en las proximidades de Av. Alberdi y Salta. Consistió en un bañado producto de retiro de material para terraplenes, que fue relleno clandestinamente mediante el volcado de carros de basura. Se fechó en base a la evidencia arqueológica y la documentación entre 1880 y 1920. (Volpe y Ferneti, 2018).

- Calle Junín (JUN). El sitio consistió en una vereda pública de terreno antropizado, con resultado de la acumulación de basura contra un paredón ferroviario. El material proviene del barrio obrero de la Refinería de Azúcar (1890-1900) formándose un basural “abierto” con constantes aportes modernos. El sitio se fechó entre 1900 y la actualidad en base a la evidencia arqueológica (Ferneti, 2015).

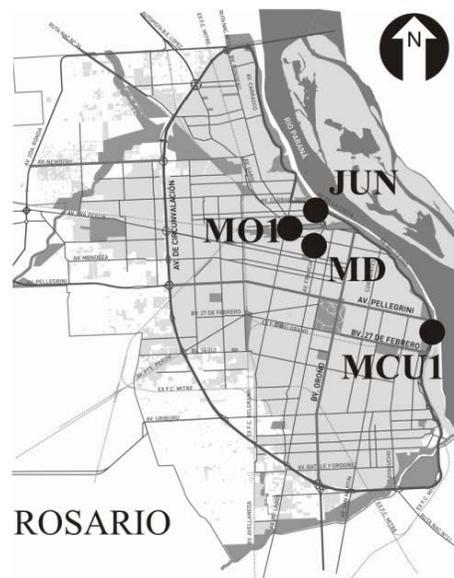
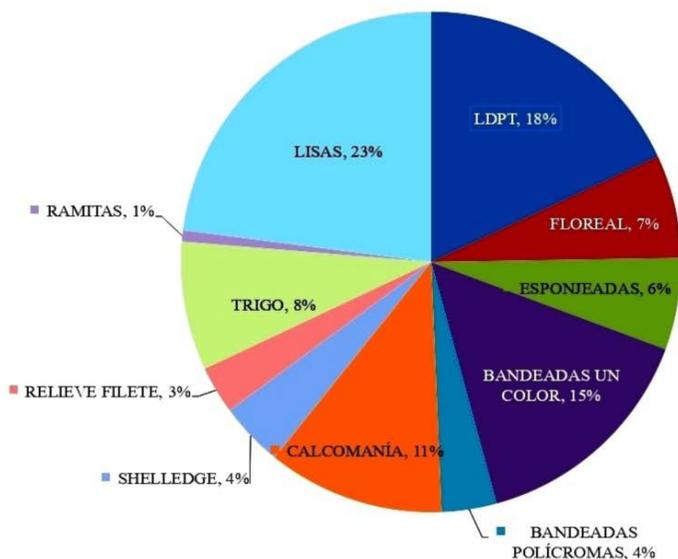
- Barrio Inglés (MO1). Norte de la ciudad, proviene de una comunidad ferroviaria. En base a la evidencia arqueológica, documental y arquitectónica, se fechó el sitio entre 1890 y 1920. Se lo consideró un basural “cerrado” o sea, sin aportes modernos masivos dada la evolución del contexto ferroviario (Ferneti, 2016).

La cronología establecida de los cuatro sitios en estudio se corresponderían dentro de la etapa del capitalismo expansivo del siglo XIX (Camino, 2014), que abarcó un período desde la introducción del capitalismo dependiente de finales del siglo XIX (1870-1880, Schvarzer, 1996), hasta mediados del siglo XX, con la aparición de fábricas nacionales. Esta amplitud cronológica entre c. 1870 y c. 1920 permitió disponer de fragmentos diferentes en calidad, motivo y cromaticidad. Las LDPT recuperadas forman un conjunto numeroso, lo que podría dar cuenta de la importancia de la decoración como línea de evidencia. La Tabla 1 describe cuantitativamente esas cantidades en base a los cuatro sitios arriba enumerados.

Tabla 1

Cantidades de loza y representatividad de las LDPT en 4 basurales rosarinos relevados entre 2014 y 2018.

TIPO DE LOZA	% DEL TOTAL	FRAG- MENTOS	MCU1 LA BASURITA	BAÑO DE MANDING A	JUN CALLE JUNIN	BARRIO INGLES
LDPT	18%	122	25	71	91	23
FLOREAL	7%	45	32	21	11	1
ESPONJEADAS	6%	40	32	5	10	1
BANDEADAS UN COLOR	15%	102	71	28	34	2
BANDEADAS POLÍCROM	4%	24	38	20	31	2
CALCOMANÍA	11%	77	11	21	44	1
SHELLEDGE	4%	28	25	5	1	1
RELIEVE FILETE	3%	21	4	8	14	5
TRIGO	8%	56	20	41	58	4
RAMITAS	1%	5	1	3	0	4
LISAS	23%	155	96	86	60	11
TOTAL	100%	675	355	309	354	55



Origen histórico

La tendencia industrial capitalista de fines del siglo XVIII –que suele llamarse Primera Revolución Industrial- implicó un aumento del volumen de producción y una reducción de costos y de allí, tuvo su impacto en los precios del mercado (Miller, 1980). Para llegar a estos resultados, las fábricas realizaron muchos experimentos con las pastas y con la técnica de producción, en una constante “prueba y error”. Así, las innovaciones técnicas fueron permanentes (Carlson, 2013, p.4; Miller, 1980).

La decoración tenía el inconveniente de depender de artistas especialistas, ya que si bien se podía dividir por tipo de color o motivo (hojas, flores), siempre aumentaba los costos por pieza por la cantidad de operarios necesarios para llevar a cabo cada tarea (Langeweg 2004). Para acelerar la producción, se pensó entonces en usar la técnica de reproducción de la época para aplicar gráficos, paisajes o retratos: el grabado. Esta técnica permitía numerosas copias de un mismo motivo (Langeweg, 2004).

El grabado tuvo su origen en el siglo XIII; consistía en labrar trazos en un bloque de madera o metal con gubias y punzones. El bloque se impregnaba en tinta grasa y se limpiaba la superficie, quedando solamente el color en las líneas acanaladas (Astijnman, 2012; Hernández Chavarría y Arias, 2017; Ivins, 1975). Con el tiempo empezaron a usarse placas metálicas como el cobre, que era un material trabajable y resistente, que permitió realizar más copias, bien definidas y en tamaños reducidos (Ivins, 1975).

Con este antecedente, algunas piezas mayólicas “impresas” no industriales se habrían fabricado en Turín, Italia, a fines del siglo XVII (Farris y Roseo, 2005, p.128). Hacia 1755 el grabador John Brooks, que trabajaba en Battersea Enamel Works en Londres, logró por primera vez la impresión en esmalte de porcelana (Langeweg 2004; Dodgson, 2011; Saavedra Méndez, 1948). En 1756, John Sadler y Guy Green, de Liverpool, desarrollaron y patentaron el proceso denominado transfer printing, adoptado luego por Josiah Wedgwood (creador de *creamware*), que lo masificó y estandarizó al punto de considerarse el inicio de la industria de la loza moderna (Dodgson, 2011; McKendrick, 1961), y que también aplicó el vapor a la fabricación de lozas torneadas.

También cambiaron las pastas. De la porcelana europea (imitación de la china) se pasó a pastas cada vez más resistentes y baratas, siempre tratando de copiar la blancura original porcelanosa. Así, se fue evolucionando de la pasta crema o *creamware*, a las pastas *pearlware* o perla, blanca, y *ironstone* loza blanca (Brooks, 2005, p.42; Dosztal, 2013, p.51; Saavedra Méndez, 1948). En la mayoría de los casos estas variaciones no fueron sucesivas sino casi simultáneas, conviviendo varios de los tipos en los contextos sistémicos. Los avances se lograron también en las técnicas de torneado, decoración, moldeo y horneado.

Con este panorama complejo y tecnológicamente dinámico, los costos de las piezas decoradas bajaron, ya que un solo diseño permitía numerosas reproducciones (Lewis, 1969, Andrade Lima, 1995) logrando que sean homogéneos cada uno de los objetos del conjunto. Con el tiempo, se comenzaron a patentar los diseños decorativos, identificando las empresas con sus marcas (Miller y Earls, 2008). En el siglo XIX, Staffordshire era un centro hegemónico de la loza industrial que pronto tuvo competidores. En ese contexto expansivo, la LDPT se difundió inicialmente a las colonias norteamericanas:

Las fábricas desarrollaron los productos necesarios para satisfacer las demandas de un mercado emergente del té, especialmente entre las clases medias que querían demostrar que eran civilizadas. Estos intereses eran cambiantes y llevarían, en última instancia, a los productores a crear mercancías que cubrieran la demanda local; luego desarrollaron una industria que podía participar en un sistema económico global, en el que las colonias proporcionaban tanto materias primas como mercados para los productos terminados (Carlson, 2013, p.3).

De ese modo, se popularizaron ciertos diseños como los paisajísticos, los florales tipo “*bouquet*”, escenas militares, las bucólicas y de caza entre otros cientos de diseños y colores disponibles. Así, las LDPT hegemonizaron el mercado de las lozas hogareñas en Europa, sus colonias y en general los mercados de ultramar (para un catálogo comparativo ver Bates, 2014 y para lozas argentinas, Saavedra Méndez, 1948).

Descripción de la técnica de fabricación de las LDPT

Basada en el grabado artístico, como se definió más arriba, la técnica consistía en transferir un motivo grabado en metal a las lozas. El gran desafío técnico industrial del siglo XVIII era poder pasar dicho motivo a la superficie de las piezas de forma cóncava. La solución adoptada fue usar papel de seda (*tissue*) para poder traspasar el diseño al bizcocho, antes de hornear la pieza. El proceso básico de transferencia está constituido por siete pasos; a continuación, se describirá cada uno ellos, de modo de comprender el proceso completo de fabricación.

1- El diseño, motivo, patrón o *pattern*.

Inicialmente un artista realizaba un diseño reducido a dos elementos: líneas (*grooves*, *wiggles*) y puntos (*punchs*), las gráficas más comunes en un grabado. El diseño se adaptaba a la pieza a decorar, por lo que era casi siempre circular y ocasionalmente rectangular para jarros, se hacía sobre un papel y se transfería a una placa de cobre pulida donde se llevaba a cabo el grabado (Hernández Chavarría y Arias, 2017).

Tabla 2

Los motivos impresos fueron numerosos en su temática. Aquí se presentan tres clasificaciones diferentes, la de Samford (2014, pp. 24-27), la de Schávelzon (2014, p.8) y una propuesta de la autor – específica para Rosario- que se consideró más exhaustiva, a los fines del análisis.

SAMFORD (2014, 24-27)	SCHÁVELZON (2014: 8)	PROPUESTA PARA ROSARIO
Chinesco y Willow, 1780-1814	Fabricado en el extranjero con motivos relacionados con el mundo exterior.	1 Escenas de caza, paisajes, eventos y exploraciones.
Chinoiserie, 1816-1836		2 Diseños atropomorfos: grupos humanos, personajes y personalidades.
Paisajes ingleses y americanos, 1815-1840	Fabricado en el exterior con motivos para mercados internos, relacionados con los diferentes países latinoamericanos, incluso Argentina.	3 Heráldica, alegorías y símbolos.
Paisajes exóticos, 1820-1842		4 Diseños fitomorfos: ramos, diseños florales, guirnaldas y frutas
Pastoral-rural, 1819-1836	Fabricado en el extranjero pero ordenado por comerciantes locales, con motivos o solo marcas comerciales del importador o comerciante.	5 Diseños zoomorfos, reales o mitológicos
Clásico 1827-1847		6 Diseños geométricos abstractos y clásicos, grecas, guardas grecorromanas o exóticas
Romántico, 1831-1851	Fabricado en fábricas locales decoradas con motivos del mundo exterior.	7 Escenas de época, automóviles, aviones, barcos, sucesos y conmemoraciones
Floral, 1833-1849		8 Letreros, especificaciones técnicas y marcas en frascos y botellas
Arábigo y Japonés, 1876-1880		

Por lo general se combinaba una escena o campo central, un perímetro blanco y el borde decorado con guirnaldas, grecas o líneas, a veces con escenas menores, en una especie de conjunto pictórico. Los diseños fueron innumerables y de varios estilos, en base a un complicado dibujo de líneas y puntos, por lo general a una sola tinta (resultaba un dibujo generalmente monocromático) (color-sobre-blanco).

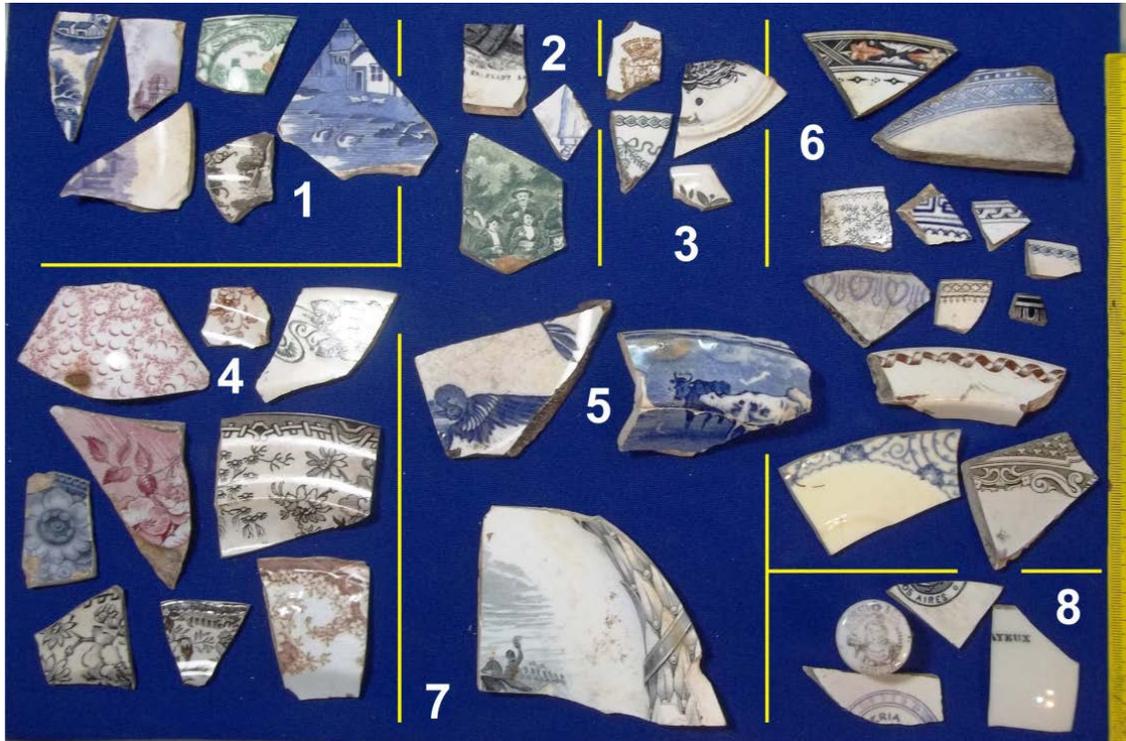


Figura 3. Muestra de motivos de lozas hallados en Rosario según la Tabla 1. Fotografía del autor.



Figura 4. Fragmento LDPT bajo el esmalte, de taza de café/te línea BELA de la fábrica Petrus Regout de Maastrich, c. 1900-1910. Sitio MO1 "Barrio Inglés". Nótase la delicadeza de las líneas de los tallos y las hojas. No se aprecian craqueladuras por el espesor del esmalte, lo que daría un indicio de su calidad. Fotografía del autor.

2- El grabado.

El grabado consistía en un diseño realizado en una placa metálica, generalmente de cobre pulido a espejo. Se grababa el diseño con líneas y puntos (Figura 4) (Ivins, 1975; Langeweg, 2004, pp.12-14). Mediante gubias muy delgadas el grabador dibujaba el motivo en el metal, (Hernández Chavarría y Arias, 2017). Los puntos eran cónicos y se hacían con agujas, punzones y cucharillas de acero de varios diámetros (Langeweg, 2004, pp.12-14).

Con estos dos elementos, bastante sencillos, se podían reproducir líneas de contorno y planos completos de color y trazar líneas paralelas más o menos juntas que, por efecto óptico, formaban un color pleno. Los puntos se utilizaban con el mismo efecto, aunque generando un campo mucho más claro que el de las líneas paralelas (Figura 5). En el grabado, con la gubia se podían practicar huecos donde se alojaba más cantidad de tinta transfiriendo a la loza un color pleno, aunque con mayor riesgo de emborronar por desborde (Astijnman, 2012; Langeweg, 2004, pp.12-14). Tal vez por esa razón esta práctica resultó rara en la muestra disponible y en campos pequeños de color (ver Figura 5-3).



Figura 5. Fragmentos de MD2 y JUN5. Nótese las técnicas de combinación de líneas con puntos (1 y 2). En el fragmento 3 se usó un plano completo mediante ahuecado de la placa, que resulta en un color desparejo, mientras que en el fragmento 4 solamente se grabaron puntos. Fotografía del autor.

El artista conocía perfectamente las herramientas, las propiedades de las pinturas y el tipo de pasta y con esos datos definía el diseño (Ivins, 1975, Langeweg, 2004, p.13). Así, un grabado al ser ejecutado en rojo tenía líneas más profundas que otro de color azul, de líneas más anchas. El azul “calaba” menos en las lozas, aunque se difuminaba (*flow blue*). Se necesitaba entonces mayor cantidad de tinta para colorear y compensar la difusión, obteniendo más intensidad de color.

A mediados del siglo XIX se solucionó el problema de la difusión (*flow*) del azul. Este color necesitó entonces menos volumen de tinta para teñir, formando líneas más finas (Langeweg, 2004, p.14). Las piezas más modernas de las fábricas Petrus Regout y Boch Freres, por ejemplo, muestran delicados diseños de flores azules con tallos de 0,3 mm de espesor y flores de lis de un tamaño de apenas 1 mm de largo (ver ejemplo para Rosario en Figura 4).

3- La materialidad de la transferencia: la tinta.

Una vez hecho el grabado, la placa era limpiada y se colocaba sobre una mesa de hierro caliente que combinaba con una prensa de rodillos. La placa grabada así dispuesta se entintaba a espátula con una tinta grasa, la función del calor era volverla más líquida y que al enfriarse se densificara. El exceso de tinta se retiraba con cuidado y la placa de cobre finalmente se frotaba con un paño suave (Langeweg, 2004, pp.13-14).

Para pasar el grabado al papel, éste se preparaba con agua jabonosa y se aplicaba con sumo cuidado sobre la placa caliente, evitando rasgarlo. El calor lo secaba con suavidad, pero el proceso debía ser cuidadoso o se perdía todos los materiales. El operario (ya no era un artesano) la llevaba a una prensa de rodillos que presionaba el papel a la placa. Esto hacía que el papel “secuestrara” la tinta depositada, adhiriéndose al jabón (Langeweg, 2004, p.14).

Una vez entintada la hoja se dejaba secar colgándola al aire, ya que se retiraba húmeda a fin de evitar alabeos. La tinta demoraba mucho en secar y cualquier manipulación equivocada podía emborronar el diseño. Ya seco el papel, el “maestro cortador” recortaba las partes útiles del diseño, según correspondiera a los sectores de la pieza o a piezas específicas. La transferencia quedaba lista para su aplicación (Langeweg, 2004, p.14).

4- La operación de transferencia.

Con el papel recortado, se lo daba vuelta con la cara entintada hacia la pieza ya cocida o bizcocho. Centrada en la pieza con cuidado, se aplicaba luego por el revés una esponja húmeda para adaptar perfectamente el tissue entintado al bizcocho. La humedad así aplicada “empujaba” la tinta sobre el bizcocho, impregnándolo con el material -coloreado y graso- del diseño (Langeweg, 2004, p.14).

Se observan frecuentes desfasajes entre el diseño original completo y el diseño trasferido, incompleto, solapado o recortado. El mismo grabado se usaba en distintos formatos de vajilla, por ejemplo, platos grandes y pequeños, adaptando recortes diferentes del papel *tissue* impreso. Esto abarataba la vajilla, ya que se requería una sola placa grabada y no una por cada tipo de contenedor. Sólo era necesaria la concurrencia de un artista grabador, a veces prestigioso (Langeweg, 2004) y el proceso podía volverse repetitivo y sobre todo previsible.

El gráfico a continuación (Figura 6) describe el procedimiento de confección del papel para transferir el dibujo. Se ha sintetizado a los efectos de su comprensión, ya que las herramientas, soportes, estructuras, etcétera, variaban de empresa en empresa.

ESQUEMA DEL PROCESO DE CONFECCIÓN DEL TRANSFER

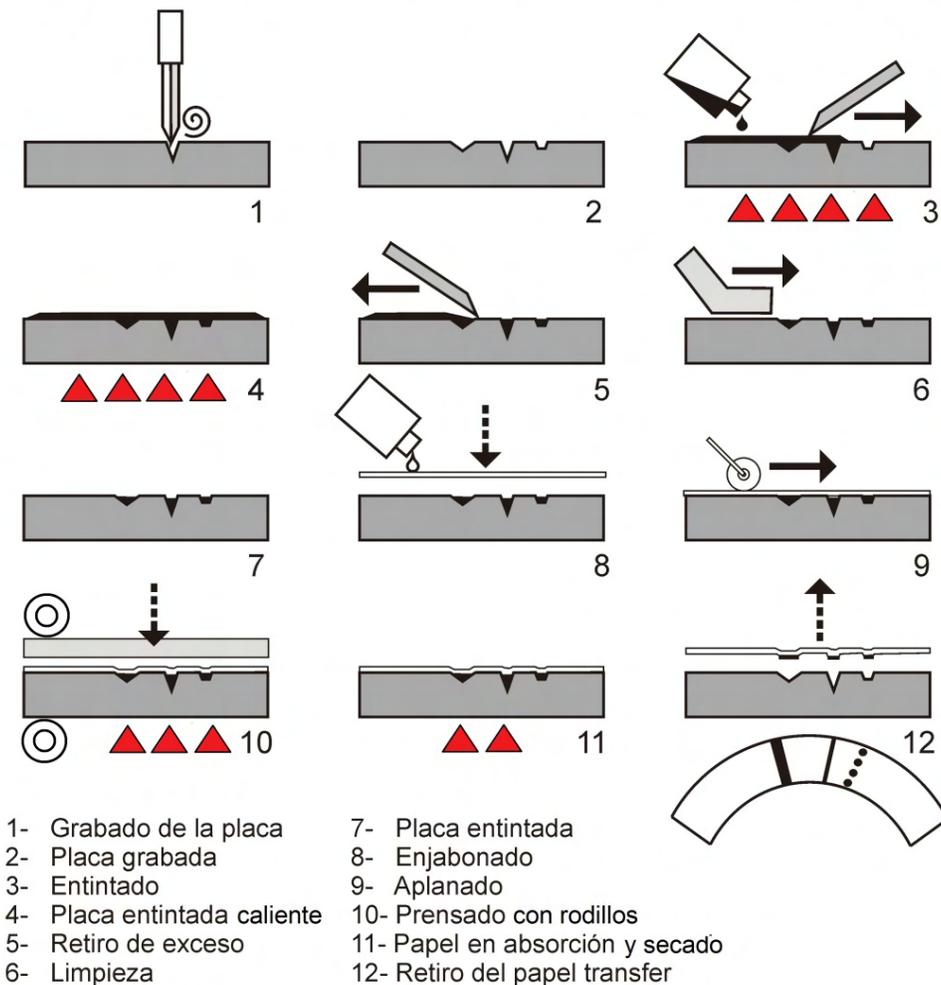


Figura 6. Esquema del proceso de fabricación del papel transfer, desde el grabado hasta el papel listo para ser pasado al bizcocho. La tira de papel también podía ser rectangular. Los pasos 3, 4 10 y 11 se hacían con la placa caliente. Elaborado por el autor en base a Ivins (1975); Hernández Chavarría y Arias (2017) y Langeweg (2004).

5- Primer horneado de fijación.

Para este momento, se dejaba secar el bizcocho, todavía húmedo, mediante secadoras. Luego se horneaba a 680-750°C lo que hacía que la grasa de la tinta primero se degradara y luego se evaporara sin quedar rastros. Esta operación fijaba el dibujo al bizcocho, ya que los colores se fundían parcialmente. Las piezas se retiraban y dejaban enfriar, se descartaban las defectuosas o se seleccionaban las de segunda calidad (Langeweg, 2004).

6- Glaseado, *glaze*, barnizado o esmaltado transparente.

La función del esmalte era impermeabilizar la pieza y proteger el dibujo (Langeweg, 2004, p.14). El esmaltado transparente podía colorearse, aunque no era frecuente en las LDPT, sin embargo, era habitual ver bandas de colores pintadas y combinadas con la transferencia. Esta técnica, empleada en las piezas de mejor calidad, se denominó decoración debajo del esmalte, quedando protegida la decoración del desgaste por el uso. Con el bizcocho decorado, la pieza entraba a otro horno a 780-800°C en estantes con separadores para apoyar sólo el aro inferior de la LDPT, por lo que quedaba perfectamente esmaltada.

7- Transferencia sobre esmalte.

Consistía en aplicar la transferencia sobre el barniz ya aplicado, con la tinta oleosa conteniendo esmalte de color, molido. En el horno y por encima del vidriado el aceite de la tinta se evaporaba sin dejar rastros. Se realizaba así un solo horneado a mayor temperatura (Langeweg, 2004, p.14), lo que abarataba la pieza, pero con una mayor fragilidad del dibujo, que quedaba expuesto al roce en el uso cotidiano. En la muestra de Rosario, esta técnica fue frecuente en bandeadas (bandas pintadas mediante un torno que hacía girar la pieza) evidenciándose la casi completa desaparición del decorado en algunos fragmentos.

Evolución de la técnica

Definida la técnica, se describirán a continuación los procesos de cambio que se observaron en ella. Durante el siglo XIX, se produjo una mecanización creciente de la fabricación de LDPT. En 1884 se incorporó el torno mecánico de una sola platilla (*jigger*) sobre el contenedor ya realizado a molde. Se fabricaba así, de modo estandarizado, la forma, el anillo de apoyo del contenedor y su borde. Esto era mucho más preciso y eficaz que el antiguo torno artesanal de madera, que daba contenedores artesanales y con notables diferencias entre sí.

Una innovación técnica de c. 1870, fue un nuevo torno llamado *jigger and jolly* con el que se realizaban dos operaciones sucesivas, una de plantillado exterior (*jigger*) y otra de moldeo interior (*jolly*), que acortaba los tiempos. El *Automatic Double Jigger and Jolly* de 1885 lo superó, ya que permitía tornearse la pieza en un solo movimiento mediante dos plantillas que operaban a la vez (Langeweg, 2004).

A pesar que se mantiene el giro de la pieza en torno de su eje, la Figura 7 muestra esquemáticamente la gran diferencia mecánica entre el torno de alfarero y el de 1870.

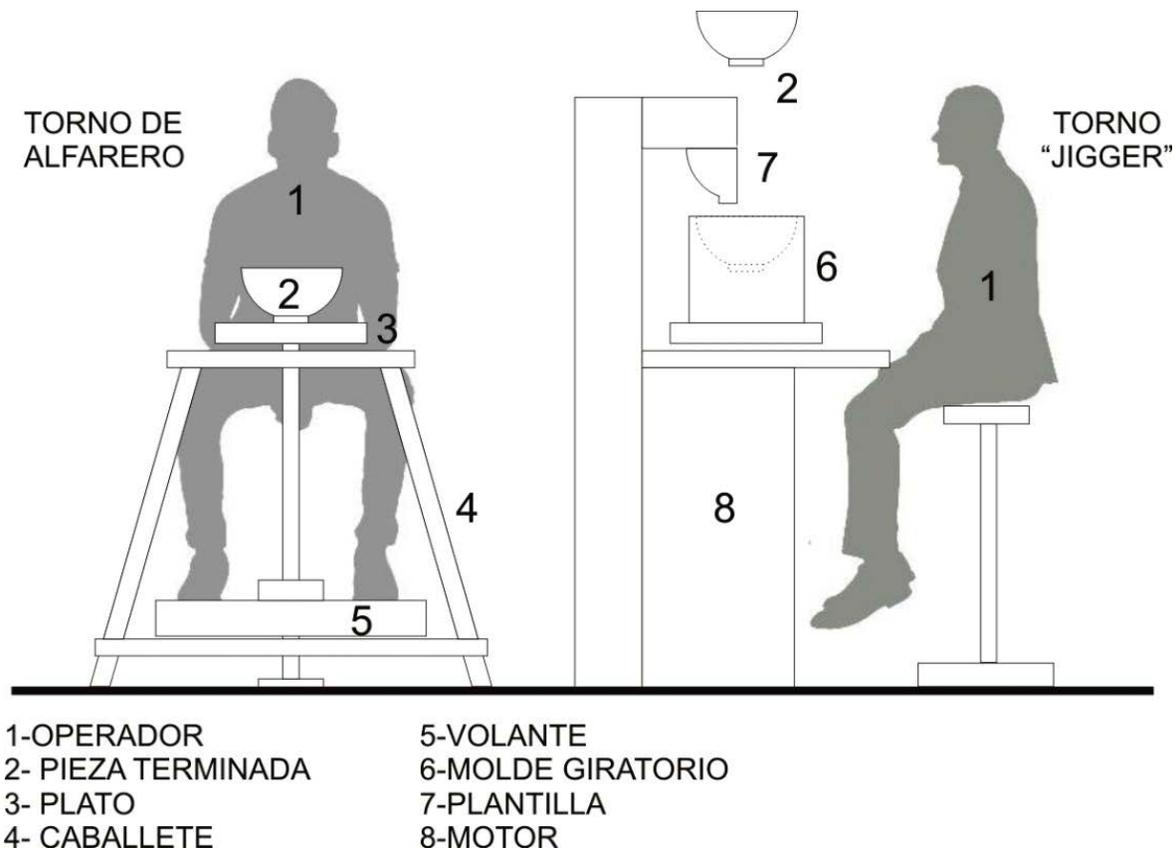


Figura 7. Torno de alfarero tradicional (izquierda) y jiggero de molde giratorio (derecha). Las operaciones *jigg and jolly* implicaban un torneado interior por plantilla y un moldeo externo por giro contra un molde. Elaborado por el autor en base a Langeweg (2004).

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la mayoría de las prensas manuales se reemplazaron por prensas-máquina eléctricas. La acción a mano se reemplazó por dos rodillos, uno grababa y el otro presionaba la banda de papel. El cilindro se pintaba automáticamente y luego la misma máquina lo limpiaba (Langeweg, 2004, p.19).

Inicialmente, la placa se calentaba con vapor para permitir fluidificar la tinta. Luego la fuente de calor se reemplazó por resistencias eléctricas. Gracias a las prensas mecánicas, se pudo aumentar la producción: mientras que una prensa manual podía fabricar 400-500 impresiones diarias, la capacidad de la prensa mecánica era de 8-10 a diez impresiones por minuto, unas 4800 por día.

También las fábricas optimizaron el espacio de sus talleres. Para la empresa Sphinx, se disminuyeron las prensas de 49 en 1910 a cinco en 1958, con dos prensas en uso permanente y el resto en reserva. Las prensas manuales sólo se utilizaron para tareas eventuales, fluctuaciones en la demanda o trabajos particulares (Langeweg, 2004).

El siglo XX fue el final de la hegemonía de las LDTP. A partir de la década de 1890, se empezaron a aplicar colas animales (albúminas) que formaban calcomanías (decals) o películas coloreadas con esmaltes, que se aplicaron a la loza. En los años 30 la LDTP dejaron paso a una nueva técnica derivada, la calcomanía (*decalware*), en este caso de la litografía y no del grabado (Astijnman, 2012). Esto aceleró

aún más la producción, ya que los diseños simplificados se aplicaban directamente a las piezas, sin papel *tissue*. Consistía en pequeños recortes hechos con barniz -espolvoreados con esmaltes- que se pegaban a las piezas sobre el esmalte (Majewsky y O'Brien, 1987). Ello daba colores plenos, saturados o con degradados cromáticos.

Paralelamente y sustituyendo las LDPT tradicionales, se comenzaron a usar rodillos de goma entintados, sellos y técnicas serigráficas que también permitían diseños intrincados (Langeweg, 2004).

En Argentina, según Schávelzon (2014) y Scocco (2011) la loza decorada comenzó a fabricarse con posterioridad al período que estamos abordando, con las fábricas Tanagra en 1933 (ciudad de Buenos Aires), Lozas Sevilla en 1936, La Riojana (La Rioja capital) en 1938, Vetromile y May (Mavetro, Buenos Aires) en 1939, y las empresas Forestier, Cypa (Buenos Aires), Lozas Industrial Haedo (Buenos Aires) y Porcelana Americana (Lomas de Zamora, Buenos Aires) en 1940. Es dudoso que fabricaran LDPT para diseños complejos monocromáticos. Posibles LDPT fueron la marca Lozadur de la línea Festival imitación *Willow* en rojo y Festival *Kent*, ambas de la década de 1950 y que parecen haberse decorado con esta técnica. Pero finalmente en Argentina se optó por cerámicas estampadas con sellos y rodillos entintados (rígidos o neumáticos), y serigrafía, técnicas modernas todavía empleadas hoy (Langeweg, 2004).

El concepto de calidad

Desde el punto de vista técnico el concepto de “calidad” estuvo relacionado para los fabricantes de lozas con la resistencia de la pasta y su aspecto blanco (lo que motivó la clásica trilogía *cream, pearl* y *whiteware*, representada ésta última por la pasta industrial *ironstone china* (Dosztal, 2013, Majewsky y O'Brien, 1987; Miller, 2000).

La resistencia implica la calidad de las terminaciones, en cuanto a la cantidad de esmalte aplicado y su dureza. Otra es la calidad de la manufactura, o sea si la pieza es defectuosa, si presenta desperfectos “no estructurales”, o sea defectos en el dibujo transferido, emborronamientos o faltantes.

En base a estas definiciones, los factores definitorios de la calidad serían:

1- La pasta

Las pastas se vieron modificadas en función, sobre todo, de su blancura al comienzo de las LDPT y luego por su dureza. De las porcelanas chinas “duras” se pasó a las “blandas” (“de ceniza de hueso” o *bone china*) del siglo XVIII. Luego, al surgir las lozas, se experimentó para obtener una mayor blancura, y así mejorar las pastas, al comienzo amarillentas, mediante el agregado de cobalto.

A partir de allí, la búsqueda de pastas de calidad, tanto en blancura como en dureza, se definieron en dos tipos: las lozas blancas o *whiteware* y la porcelana industrial (loza piedra, *hotelware, opaque, demi-porcelain*). Mientras que las lozas *whiteware* los fabricantes apostaron a pastas más caras pero trabajables mediante relieves, decoraciones aplicadas, etcétera, las porcelanas industriales resultaron extremadamente blancas y sujetas sobre todo al moldeo. Aunque con menos detalles aplicados, con la porcelana industrial se fabricaron objetos de todo tipo (Miller y Earls, 2008; Schávelzon, 2001). Arqueológicamente, en los sitios los bordes de rotura son sucios para las *whiteware* y sumamente limpios en las porcelanas.

2- El esmalte

El vidriado o esmalte se puede observar en las piezas rosarinas- por encima o por debajo de la decoración. El esmalte impermeabilizaba la pieza y protegía el diseño del desgaste por el uso. Por lo tanto, una decoración por encima de una pieza genérica (Miller y Earls, 2008; Schávelzon, 2001), previamente esmaltada, resultaría más frágil, desluciendo el diseño (Molina i Giralt, 2014). Inversamente, el esmalte protector cumplía las dos funciones, siendo la pieza de mayor calidad. Para este tipo de tratamiento superficial, el grosor del esmalte era importante, ya que, a mayor espesor, era más dificultosa su erosión y en primera instancia, prevenía su craquelado.

3- El diseño

La calidad del diseño elevaba el precio de la pieza sobre todo si representaba texturas complicadas junto a imágenes supuestamente cultas, exóticas o clásicas (Carlson, 2013; Dosztal, 2013). En Inglaterra, era común exhibir verticalmente los platos en anaqueles, mostrando su diseño, como puede verse en las viñetas de las revistas de la época, como Punch Magazine.

Parece que los diseños se basaron en imágenes estereotipadas, reconocibles y deseadas, atractivas por motivos de curiosidad o supuesto “buen gusto”. Un buen diseño, pero de mala calidad de manufactura quizás haya bajado el costo, pero no impedía la venta gracias a su imagen agradable al consumidor. Sin embargo, podría sospecharse que, reduciendo el trabajo aplicado a las piezas, de alguna manera se abarataban los costos. Un festón único decorando un borde, requería mucha menos mano de obra aplicada que un festón (o varios) junto con un campo, ya que significaban operaciones diferentes y sucesivas (Miller y Earls, 2008; Langeweg, 2004). Según Miller y Earls:

Los primeros pasos para reducir los costos parecen haber sido crear bordes estandarizados y reducir la cantidad de área que se imprime. Con la introducción de patrones, una placa de cobre grabada proporcionaría un símil al papel tapiz, que podía usarse para imprimir cualquier forma de recipiente. Con una viñeta simple o un grabado floral el alfarero podría arreglárselas con una o dos placas de cobre grabadas, acomodándolas a los diferentes tamaños de recipientes, que van desde fuentes hasta los pequeños platos para muffins y tés que se estuvieran imprimiendo a la vez (Miller y Earls, 2008, p.8).

De este modo, los platos y tazas con bordes solamente festoneados (guardas) y fondo sin decorar resultarían más baratos que los que tenían adicionados campos completos, ahorrando en papel *transfer* y tinta, lo que podría justificar que los platos antes mencionados *cherry* o *grapevine* fueran tan populares, repetitivos y seguramente baratos (Figura 9). Otra forma de abaratar era imprimir sólo una cara en las tazas, generalmente la exterior, cuando las más costosas con frecuencia tenían una doble impresión, incluso con *patterns* diferentes (Miller y Earls, 2008).

4- Los trazos

Si bien aquí no se analizaron datos documentales, la calidad del dibujo tal vez significaba un mayor o menor precio, ya que implicaba menos trabajo en la placa de cobre. También se vendían LDPT con una decoración esquematizada o sencillamente aplicada en algunas partes de las piezas como los bordes

(Langeweg, (2004) como en el caso de las *cherry* consistente en sólo tres elementos figurativos, un arco de círculo y dos hojas (Figura 8) de líneas rugosas, probablemente por el desgaste de la placa.

Las piezas así obtenidas se veían con escaso trabajo decorativo. Ciertos dibujos se trabajaron con líneas más gruesas, de trazo irregular en su espesor o con líneas que se cortan antes o sobrepasan otras líneas. La contratación de artistas menos habilidosos o prestigiosos pudo haber disminuido los salarios a pagar, sin embargo, el motivo no se perjudicó con ello, dado que se percibe a cierta distancia como unitario.

Aunque es una hipótesis a confirmar a futuro, en algunos casos el total reemplazo de las líneas por puntos podría haber significado menor costo, evitando un pulso firme y sustituyéndolo por perforaciones (*punchs*) más fáciles de hacer (ver Figura 4.4.)



Figura 8. Fragmentos LDPT. Bajo esmalte:1- Cherry, c. 1950. 2 y 3. Probablemente Petrus Regout, s. XX. 4. Marca desconocida. Sobre esmalte: 5- Decoración verde casi desaparecida por roce. Sitios MO1 y JUN5. Fotografía del autor.

5- Calidad de la operación de transferencia

Una forma de abaratar las piezas podría consistir, como se dijo más arriba, en usar una sola placa grabada para realizar un solo tipo de impresión en papel, adaptable a todos los diferentes platos del juego. Esto se hacía recortando el papel *transfer* y disminuyendo su perímetro. En 1901, el especialista E. Sandeman aclaraba:

Si, al arreglar un patrón, se tenían que cortar pedazos con dibujos de ramitas, flores, etcétera, se observaba si era conveniente que esos trozos se podían aplicar a algún otro artículo, como cuencos o palanganas. Lo cual era una ventaja para el fabricante, ya que

se utilizaban impresiones que, de otro modo, se desperdiciaban. Y para el impresor que realizaba la transferencia también era ventajoso, ya que producía más artículos con la misma cantidad de trabajo (sobre el papel tissue) (Sanderman, en: Miller y Earls, 2008, p.8).

Dado que el papel tissue era casi siempre circular y se mojaba con agua jabonosa, los recortes se adaptaban con cierta facilidad a la pieza, a veces al precio de un dibujo defectuoso, pero por su abigarramiento, se leía como completo y cromáticamente adecuado al juego completo de té, por ejemplo.

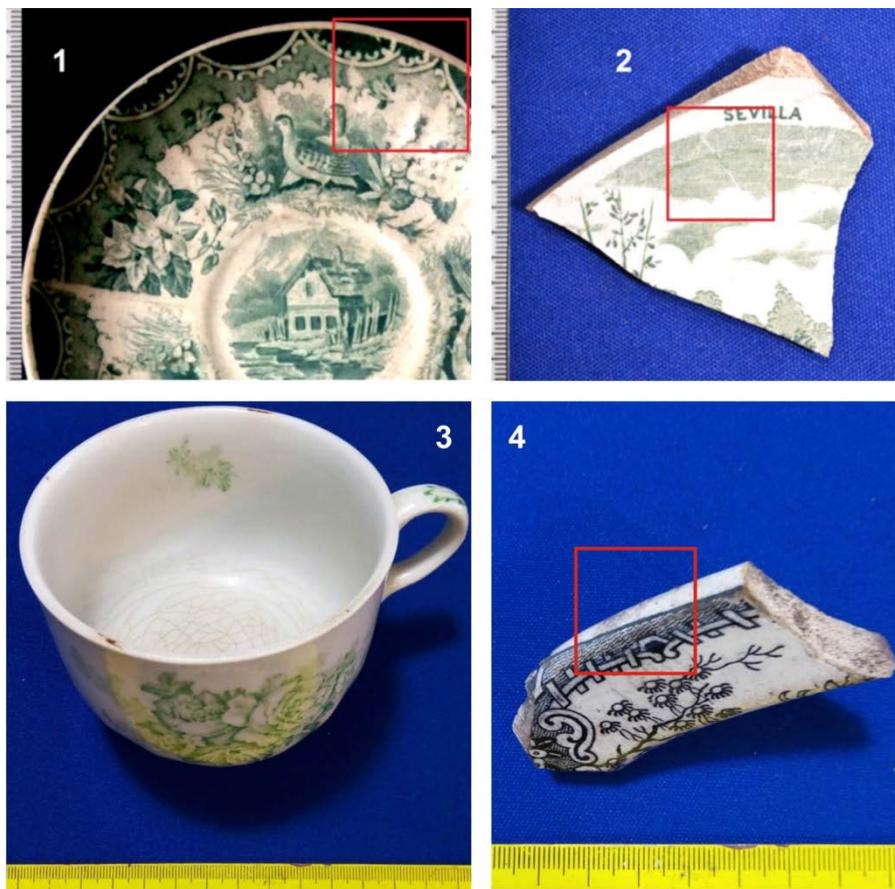


Figura 9. Plato de café (1) donde se observa el recorte de la tira de papel, probablemente para un plato mayor. Fragmento LDPT (2) con diseño por puntos y arrugas del papel en el cielo del paisaje representado. Sitio JUN5. Taza (3) donde se observan tres decoraciones diferentes, hecha con trozos probablemente sobrantes. Desfasaje (4) entre la transferencia y el borde, bajo esmalte muy craquelado. Sitio MD1. Piezas 1 y 3 son propiedad del autor. Fotografía del autor.

6- Marcas de fábrica

Finalmente, el marcado de las LDPT podría ser *prima facie* un indicador de calidad, ya que existe por un lado una “auto-consideración” del producto por parte del fabricante, tanto para identificar la pieza como –probablemente- evitar falsificaciones o copias.

Una pieza sellada con marca de fábrica no remite necesariamente a mayor calidad respecto a la son selladas y, por lo general, en base a la muestra existe la posibilidad que las marcas sean solamente un indicador de propiedad del diseño, antes que, de un buen producto, comparativamente hablando. El punto bien puede ser motivo de futuras investigaciones, ya que antes que un sello de calidad es una marca comercial establecida por leyes de propiedad (Miller, 1980; Puebla y Chiavazza, 2019).

Identificación arqueológica

Desde lo arqueológico no es dificultoso identificar las LDPT, sobre todo porque conviven con otras técnicas decorativas contemporáneas y también de sencillo reconocimiento: las mayólicas tardías (siglo XVIII) y las Mocha, ambas escasas en Rosario, la loza pintada a mano y la decorada por calcomanía.

En la muestra recuperada lo que se observa inmediatamente es el carácter casi exclusivamente monocromo de la decoración sobre fondo blanco, hallándose en total, para todos los sitios, considerados sólo 4 fragmentos de taza marca Sitka (Burslem, Inglaterra) pintadas en tres colores, a mano sobre el dibujo a un solo color. Ese monocromatismo se debe a la técnica, que tendía a usar un solo papel de transferencia a una tinta, a diferencia de las lozas pintadas a mano (del tipo Petrus Regout *Boerebont*, por ejemplo) o la calcomanía.

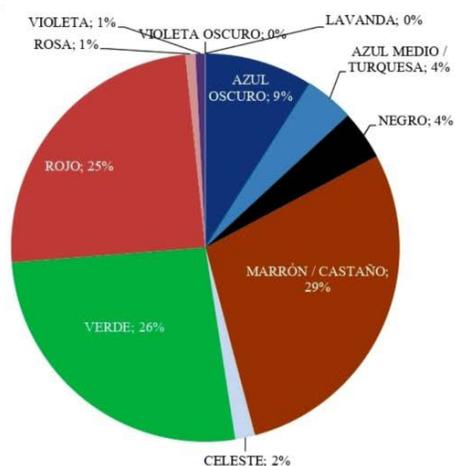
En general, en los fragmentos recuperados Rosario se verificaron rojos, verdes, azules, marrones y negros, con colores intermedios formando gamas de tres a cinco tonos. El rojo óxido y el marrón verificaron pocas variaciones, no así el azul y el verde. No se hallaron al día de hoy LDPT en color violeta o lavanda.

Samford (2014, p.27) establece una gama de colores para las LDPT, en base a esta secuencia la Tabla 3 muestra la proporción de colores de las LDPT en la muestra rosarina, con preponderancia de rojos, verdes y marrones.

Tabla 3

Proporciones cromáticas de la muestra rosarina recolectada entre 2014 y 2018. Colores en base a lo establecido por Samford (2014, p.27).

COLOR LDPT	% DEL TOTAL	CANTIDAD
AZUL OSCURO	9%	11
AZUL MEDIO / TURQUESA	4%	5
NEGRO	4%	5
MARRÓN / CASTAÑO	29%	35
CELESTE	2%	2
VERDE	26%	32
ROJO	25%	30
ROSA	1%	1
VIOLETA	1%	1
VIOLETA OSCURO	0%	0
LAVANDA	0%	0
TOTAL	100%	122



Por otro lado, las LDPT en general se identifican por la ausencia en general de planos plenos de color. Al menos en la muestra rosarina, en las LDPT suelen combinarse con bandeados, pero éstos son parte de la transferencia y no hechos con barbotina a pincel, ya que implicaría una operación adicional, probablemente encareciendo la pieza. Casi siempre los bordes son blancos, dejando la pasta sin trabajar (como en la Figura 9) y se han hallado casos donde la decoración se complementa con pastas moldeadas.

Respecto a las lozas llamadas “azul difuso” (*flow blue*) todas las halladas son decoradas por transferencia, siendo su apariencia provocada por el tipo de tinta al reaccionar con la pasta (Portanova, 2001). Las más modernas (entre 1910 y 1930, Seguerremines, Petrus Regout, Boch Frères, Sphynx) fueron de líneas gruesas y puntos, casi exclusivamente en rojos y verdes. Las de tipo *cherry* fueron hechas todas en color rojo.

Respecto a su identificación, las LDPT se diferencian de las lozas decoradas por calcomanía en que éstas presentan un relieve, ya que se trata de pequeños trozos de albúmina coloreada, con un espesor que se percibe en el brillo de la superficie, en cambio los diseños trasferidos dejan un relieve imperceptible, debido a la absorción de la tinta grasa en la pasta del bizcocho.

La figura 10 muestra un panorama general de los colores en un sitio rosarino (MD) que presenta pocas diferencias con la muestra total de lozas.



Figura 10. Muestra de colores en lozas rosarinas (Sitio MD). A- Color rojo óxido. B Color verde, ordenado desde el verde cromo oscuro (arriba) al verde claro. C- Azules, desde el azul oscuro (dark blue, Sanford 2014) y azul difuso (arriba) hasta el celeste (light blue, Sanford 2014). C- Marrón, castaño o café. D- Negro. E Polícromas, marca Sitka (Burslem, Inglaterra). F- Ejemplo de calcomanía. Fotografía del autor.

Como se vio arriba, la pasta y el esmalte son fundamentales para definir la calidad, ya que su combinación implica resistencia y esto se observa en ausencia de craquelados. Así, una pasta de porcelana o semiporcelana industrial, con un diseño de líneas bajo esmalte muy trabajado y sin errores, puede afirmarse que se trataba de una pieza de calidad. Una pasta amarillenta o crema, transferencias sobre esmalte o esmaltes muy desgastados u opacos, delatan a las LDPT de menor calidad del material.

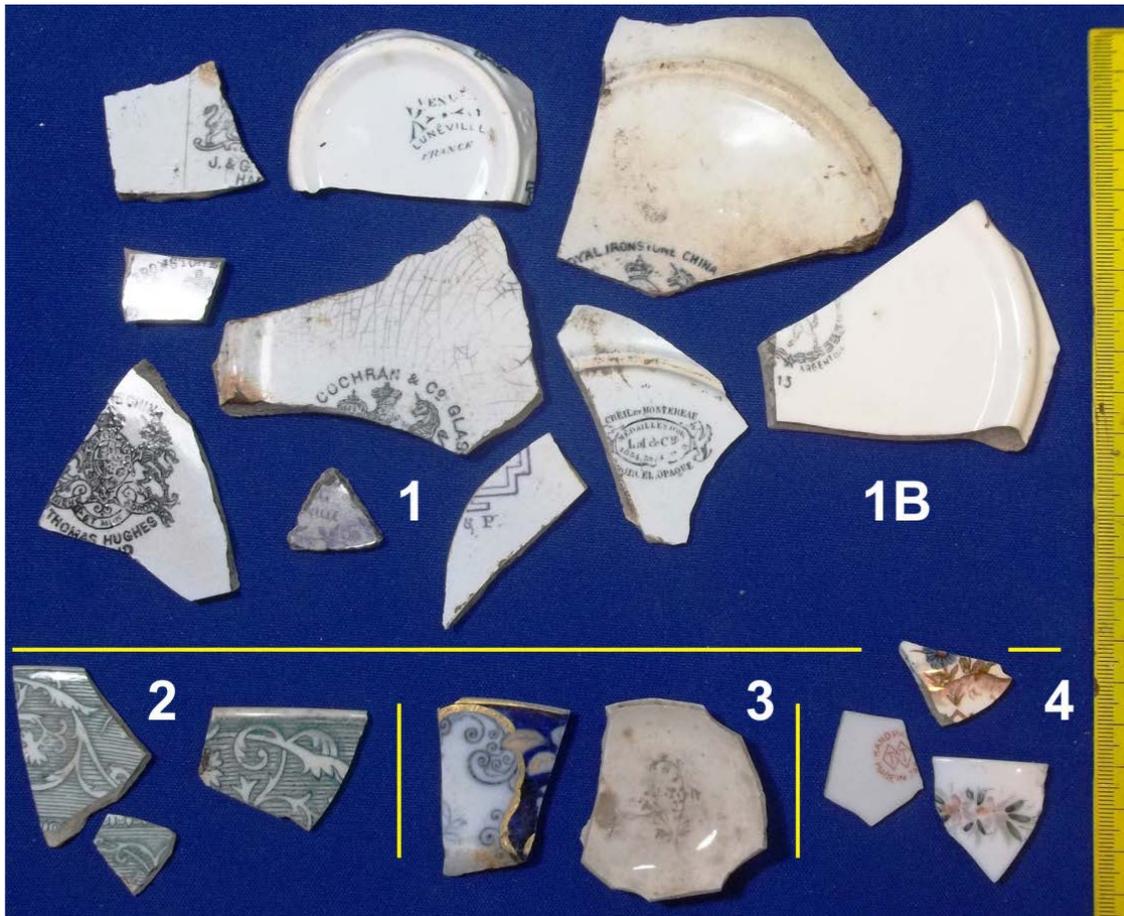


Figura 11. Variaciones de las LDPT. 1. Marcas de fábrica. 1B, marca argentina desconocida, fechada entre 1930 y 1940, hecha mediante sello (no es transferencia). 2. Transferencias aplicadas dentro y fuera de una misma taza. 3. Transferencias con detalles en oro. 4. Transferencias aplicadas y luego pintadas a mano, hechas en Japón, c. 1930. Fotografía del autor.

Consideraciones finales: Producción y consumo

La técnica LDPT fue resultado de dos períodos industriales europeos fundamentales y sucesivos:

1- Durante el primer período, de transición entre lo artesanal y lo industrial, fue bajo la experimentación y la innovación, acelerando la producción para un mercado interno en expansión (Dodgson, 2011; Miller, 2000; Popp, 1997; Richard, 2020). Se produjo la total apropiación de los medios

de producción por parte de los industriales, que buscaron una producción racionalizada y estandarizada, asumiendo los riesgos experimentales e incrementando las inversiones en bienes de capital y, al saturar los mercados internos, buscando luego otros de ultramar con capacidad de compra (Croucher y Weiss, 2011; Brooks, 2005; Dodgson, 2011; Miller, 2000; Richard, 2020). En esa primera etapa -comienzos del siglo XIX- el mercado europeo estaba formado por las clases medias en ascenso, buscando representaciones de su ideología. Según Carlson (2013, p.7) “los que no tenían la fortuna de viajar, pero reconocían las formas clásicas de los museos públicos o el arte y los paisajes divulgados por las publicaciones, veían con agrado y gratitud la reproducción de estas formas “ilustres” en la vajilla cotidiana”. No resultaba extraño entonces que los proveedores de las clases altas –como lo fue Wedgwood, por ejemplo- también fabricaran vajilla popular imitando las costosas piezas consumidas por las clases altas (Majewsky y O’Brien, 1987; Dodgson, 2011). El concepto de trabajo minucioso como un valor añadido a la pieza, también pudo incrementar en el bazar la elegibilidad de los juegos de vajilla. Aunque esos diseños fueran resultado de una técnica industrial de simulación de lo complejo y elaborado, se reflejaba en las LDPT un “buen gusto” formado junto a la ilustración individual, la identidad nacional, la homogeneidad, el orden social y la novedad comercial, valores todos de la clase media europea (Andrade Lima, 1995; Brooks, 2005; Chiavazza, Zorrilla y Puebla, 2017, Ferneti, 2020a y 2020b; Majewsky y O’Brien, 1987).

2- Una segunda etapa, que abarca la llamada Segunda Revolución Industrial, implicó tanto el maquinismo para la industria de la loza europea como en los modos de distribución, más baratos y eficaces. La modificación del mercado mundial –en particular la creación de una industria norteamericana posterior a la Guerra de Secesión- y la expansión de los imperios europeos (Alemania, Francia, Inglaterra, Holanda) obligó a las industrias a obtener nuevos mercados de ultramar, en particular para la loza (Miller y Earls, 2008; Chiavazza, Zorrilla y Puebla, 2017). En la segunda mitad del siglo XIX, la trilogía capitalista máquina, navío y ferrocarril (Brooks, 2005) permitió una expansión mundial que ningún producto tuvo previamente. En particular las LDPT se volvieron baratas, accesibles y, sobre todo, delicadas y “cultas”: permitían encuadrar a las clases medias en consumos asociados al “buen gusto” (Miller y Earls 2008, p.11).

Es en este segundo período en que la Argentina ingresa en un capitalismo agroexportador y dependiente de las manufacturas europeas en un contexto demográfico inmigratorio (Schvarzer, 1996) del cual Rosario no estuvo exento, siendo una de las ciudades con más dinámica poblacional entre 1880 y 1915 y cambios sociales profundos que se reflejaron en lo arqueológico (Colasurdo y Sartori, 2011; Puebla y Chiavazza, 2019).

La innovación técnica parece haber ido “por delante” de la demanda al punto de formar ciertos gustos estéticos en la loza mediante productos diseñados desde la producción. Según Miller y Earls:

Claramente, estos cambios tuvieron poco que ver con la emulación social, el sistema de la moda o la demanda de los consumidores. De hecho, representan un mercado impulsado por la oferta en el que la feroz competencia de precios llevó a los industriales a fabricar productos cada vez más asequibles y cada vez más mediocres (Miller y Earls, 2008, p.11).

En los basurales de Rosario pudieron recuperarse fragmentos de LDPT de alta y muy baja calidad: pastas duras, trazos finos y delicados bajo esmaltes muy bien conservados se alternaron con otros diseños de líneas más toscas, con esmaltes desgastados y craquelados aplicados sobre pastas amarillentas y blandas. Entre 1880 y 1920, la hiper-oferta y los bajos costos pusieron al alcance de los rosarinos y

rosarinas gran variedad de motivos y calidades de lozas, posibilitando un abanico amplio de elecciones dentro de un “gusto de clase” (Andrada Lima, 1995, p.177) y ello se refleja hoy en los sitios arqueológicos.

Dado que la constante respuesta de las fábricas fue producir lozas más o menos costosas con grabados trasferidos complejos, rápidamente hechos y variados, ello podía ser visto como una novedad permanente en el consumo de lozas. También, en Buenos Aires y Rosario, pueden verse LDPT singulares con motivos encargados a fábricas europeas (“Iguazú”, “Rosario”) de comercios de la ciudad que pidieron sus propias LDPT, lo que da una idea de la extensión mundial de esta técnica y su potencialidad comercial.

El análisis de las complejas relaciones dinámicas entre producción y consumo excede los objetivos de este trabajo, pero podrían resumirse según lo expresado por Briz i Godino:

El reconocimiento de estas dinámicas, dialécticas, es imposible sin una correcta asunción de la necesidad de identificar la unidad existente entre producción y consumo. Y generando una teoría destinada a delimitar y comprender la esfera económica del grupo humano en toda su complejidad. Éste ha de ser, necesariamente, el primer paso a dar para poder generar una teoría económica operativa en Arqueología (Briz i Godino, 2001, p. 46).

El hallazgo de LDPT en sitios arqueológicos urbanos podría constituir un campo de investigación acerca de la inserción de las sociedades argentinas en un sistema global de producción y consumo (Camino, 2014) donde las industrias europeas introdujeron sus mercancías en un constante proceso de innovación, con destino a mercados emergentes como el argentino.

El paso de lo manual a lo mecánico, reflejado en las LDPT, fue una pequeña parte de los cambios socioeconómicos que se produjeron en el tránsito del maquinismo del siglo XVIII a la expansión capitalista del siglo XIX, cuando innumerables objetos domésticos fueron producidos en masa para el consumo de sociedades ávidas de novedades comerciales, para las que lo exclusivo y lo “culto” podía extenderse a lo doméstico- utilitario con un nuevo sentido social (Majewsky y O’Brien, 1987; Andrade Lima, 1995; Ferneti, 2020a).

Finalmente, puede haber una breve reflexión.

Si bien no es objetivo de este trabajo, puede ser fructífero partir de la complejidad de los registros arqueológicos y no sólo de su identificación, clasificación o aspecto. Es muy conocido el axioma marxista según el cual el capitalismo puede ser definido como un inmenso cúmulo de mercancías. Ello puede expresarse en estos fragmentos materiales arqueológicos, fabricados, utilizados y descartados hace mucho tiempo, un brevísimo e incompleto segmento del consumo total de bienes en una ciudad.

Para el análisis de estos restos, se puede partir de la implicancia de las técnicas de producción en la distribución e inserción de los productos industriales. Conceptos como el modo de producción y la estructura social del mercado serían elementos teóricos que, articulados a la evidencia empírica, implicarían una manera de entender la complejidad del consumo de ciertos objetos en el capitalismo. Se estudiaría así una relación entre fabricantes y consumidores que vaya más allá del costumbrismo, “los usos de la época” o el concepto ambiguo de “moda”.

Así, la estructura de la sociedad capitalista se reforzaría por ciertos consumos que, a la vez, redirigen la producción de más objetos, deseados por su valor, elaborando una demanda clasista de objetos constantemente novedosos, pero que responden a la dialéctica de la producción y el consumo. El descarte -o la conservación- de ciertos objetos también provendría de la sustitución permanente como una condición añadida a la sencilla rotura accidental de los objetos.

Estos restos, de por sí, son sólo una manifestación indirecta de los hechos (sociales) del pasado, un descarte que no puede, sin reduccionismo, concebirse como una descripción social pretendidamente total, pero siempre incompleta: la costumbre. Para abordar esa complejidad, la relación entre lo material y la sociedad podría abordarse mediante encuadres teóricos que conviertan esos fragmentos en una manifestación contextualizada del pasado y no en su síntesis o su supuesta “esencia”. En cambio, se trataría de analizar una dialéctica entre fabricación y modelos materiales-estéticos, con el resultado de una imposición foránea de símbolos extraños a lo local, la imitación de lo exterior como un valor de clase a consumir y la generalización de objetos deseables, por considerarlos jerarquizados, exclusivos y excluyentes. Una tendencia que puede verse -un siglo después- en las sociedades consumistas como la de Rosario.

Agradecimientos

A Lorena Puebla por su apoyo. Y a Valeria Zorrilla, que sigue siendo una referencia constante a pesar de su temprana y lamentada partida.

Referencias bibliográficas

- Andrade Lima, T. (1995). Pratos e mais pratos: loucas domésticas, divisões culturais e limites oscuros no Rio do Janeiro, século XIX. *Anais do Museu Paulista* 3, 129-191
- Astijnman, A. (2012). *Engraving and etching 1400-2000*. Archetype Publication. Houten, Netherlands.
- Bates, L. (2014). *DAACS Cataloging Manual: Ceramic Pattern Appendix*. Digital Archaeological Archive of Comparative Slavery (DAACS).
- Briz I Godino, I. (2001). *Análisis Funcional: su aplicación al estudio de sociedades prehistóricas. Cap. 5. Producción y Consumo*. Comunicación presentada en el 1er Congreso de Análisis Funcional de España y Portugal celebrado en Barcelona a finales de noviembre 2001, 43-51.
- Brooks, A. (2005). *An Archaeological Guide to British Ceramics in Australia 1788-1901*. The Australasian Society for Historical Archaeology and The La Trobe University Archaeology Program. ASHA: Melbourne.
- Camino, U. (2014). La Teoría del Sistema Mundial como marco explicativo de la evolución de San José de Flores, de pueblo a barrio de megaciudad. *Teoría y Práctica de la Arqueología Histórica 2014. Centro de Estudios de Arqueología Histórica UNR. III, 3, 125-140*.
- Carlson, M. (2013) *The Man Makes His Success: How Josiah Wedgwood's Decisions Led to his Company's Dominance*. Universidad de Massachusetts. Dartmouth, Estados Unidos, 1-10.
- Chiavazza, H., Zorrilla, V., & Puebla, L. I. (2017). Cultura material y sociedad en el siglo XIX: las lozas en la ciudad de Mendoza. *Revista Del Museo De Antropología* 10, 105-110.
- Colasurdo, M B. y Sartori, J. (2011). La conformación de la etnicidad a partir de los hábitos alimenticios: su abordaje desde la antropología y la arqueología histórica. *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana* 5, 125-146.

- Croucher, S. y Weiss, L. (2011). The Archaeology of Capitalism in Colonial Contexts, an Introduction: Provincializing Historical Archaeology. *The Archaeology of Capitalism in Colonial Contexts. Postcolonial Historical Archaeologies*. Springer. Nueva York, 1-38
- Dodgson, M. (2011). Exploring new combinations in innovation and entrepreneurship: Social Networks, Schumpeter, and the Case of Josiah Wedgwood (1730–1795). *Industrial and Corporate Change*, 20, 4, 1119–1151.
- Dosztal, I. (2013). Lozas inglesas desechadas por los miembros de la administración de Alexandra Colony, 1870-1885. Santa Fe. Argentina. *Teoría y práctica de la arqueología histórica latinoamericana*. II, 2, 49-60.
- Farris, G y Roseo, P. (2005). Faenza. *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*. XCI. Museo internazionale delle ceramiche, 121-30.
- Fernetti, G. (2015). Relevamiento y potencial arqueológico de antiguos basurales en los barrios Refinería y Talleres de Rosario. *Teoría y práctica de la arqueología histórica latinoamericana*. Año IV, 4, 55-69.
- Fernetti, G. (2016). ¿Qué era el “Barrio Inglés”? Arqueología de un conjunto de viviendas del Ferrocarril Central Argentino, Rosario, Argentina. *Teoría y práctica de la arqueología histórica latinoamericana* V (5), 145-157.
- Fernetti, G. (2020a). Las lozas decoradas del sitio “La Basurita” como indicadores de cambio socioeconómico. Rosario, Argentina (1873-1920). *Urbania. Revista latinoamericana de arqueología e historia de las ciudades* 9, 63-92.
- Fernetti, G. (2022b). Los platos “Patrón Trigo” (Wheat Pattern) en Rosario, Argentina (1880-1960) en la evolución socioeconómica de la ciudad. *Revista De Arqueología Histórica Argentina Y Latinoamericana*, 15(1), 8-31.
- Hernández Chavarría, F. y Arias, O. (2017) Acercamientos al grabado. *Káñina, Rev. Artes y Letras* XLI (1), 69-82.
- Ivins, W. (1975). *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Editorial Gustavo Gil. Barcelona.
- Langeweg, S. (2004) De techniek van het versieren: het decoreren van aardewerk bij Regout/Sphinx en Société Céramique in Maastricht. *Studies over de sociaal-economische geschiedenis van Limburg/ Jaarboek van het Sociaal Historisch Centrum voor Limburg* XLIX, 97-133.
- Lewis, G. (1969). *A Collector's History of English Pottery*. Viking Press. Londres.
- Majewsky, T. y O'Brien, M. J. (1987). The use and misuse of 19th century English and American ceramics in archaeological analysis. *Advances in Archaeological Method and Theory* 11, 97-209.
- Molina i Giralt, Gloria. (2014). *Colour and Technology in historic decorated glazes and glasses*. Universitat Politècnica de Catalunya.

- Miller, G. (1980). Classification and Economic Scaling of 19th Century Ceramics. *Historical Archaeology*, 14, 1-40.
- Miler, G. (2000). A revised set of CC index values for classification and economic scaling of English ceramic from 1787 to 1880. En D. Brauner (comp), *Approaches to material culture research for historical archaeologists Pensilvania: The Society for Historical Archaeology*, University of Pennsylvania, 44-55.
- Miller, G. y Earls, A. (2008). War and Pots: The Impact of Economics and Politics on Ceramic Consumption Patterns. En R. Hunter (Ed), *Ceramics in America*.<https://www.chipstone.org/article.php/413/Ceramics-in-America-2008/War-and-Pots:-The-Impact-of-Economics-and-Politics-on-Ceramic-Consumption-Patterns>
- McKendrick, N. (1961). Josiah Wedgwood and Factory Discipline. *The Historical Journal* 4, 1, 30-55.
- Popp, A. (1997). *Business structure, busines culture, and the industrial district: The Potteries, c.1850-1900*. Sheffield Hallam University Research Archive. Sheffield, Reino Unido.
- Portanova, J. (2001). *The willow pattern*. New York University.
- Puebla, L. y H. Chiavazza (2019). Sellos entre escombrales. Las lozas en el registro urbano del Área Fundacional de Mendoza (siglo XIX y principios del siglo XX). *Teoría Y Práctica De La Arqueología Histórica Latinoamericana* 9,1, 203-223.
- Raies, A. (2013). Arqueología urbana de Rosario. Análisis de los precintos de bebidas del sitio La Basurita (1870 -1890). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Series Especiales* 1, 3, 96-104.
- Richard, S. (2020). Transfer printing and its paper in English manufactories (1780-1830). Corcy, M. Douyère-Demeulenaere, C y Hilaire-Pérez, L. (eds.) *Les archives de l'invention.Presses universitaires du Midi, Colección Méridiennes*, 88-99.
- Saavedra Méndez, J. (1948). *Diccionario de marcas de cerámicas*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Samford, P. (2014). Colonial and post-colonial ceramics. Pottery Presentation Fall 2014. Mariland Archaeological Conservation laboratory, Jefferson Patterson Park and Museum. Mariland, EEUU.
- Schávelzon, D. (2001). *Catálogo de lozas históricas de Buenos Aires (siglos XVI - XX). Con notas sobre la región del Río de la Plata*. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Buenos Aires: UBA
- Schávelzon, D. (2014) Transferware Images of Latin America Made by British Factories (1830-1930): the Case of Argentina.*Charitable Foundation for the Research of British Transferware*, 1-28.
- Schvarzer, J. (1996). *La industria que supimos conseguir. Una historia político-social de la industria argentina*. Planeta. Buenos Aires.
- Scocco, G. (2011). Informe sobre la cerámica en la actividad industrial. Homenaje a los pioneros de la primera mitad del siglo XX. *Revista Cerámica de Argentina-Artes del fuego*. Noviembre 2011.

- Volpe, S. (1994). *Catálogo de vajillas de loza inglesa en Rosario, Argentina*. Imprenta Municipal. Rosario.
- Volpe, S. y Ferneti, G. (2018). El Baño de Mandinga (Rosario, Santa Fe, Argentina, 1910): Arqueología de una tierra de nadie. *Revista de la Escuela de Antropología XXIV*. FHUMYAR, UNR. Rosario, 1-18.
- Volpe, S. y Ferneti, G. (2019). Prospección de basurales históricos de la ciudad de Rosario. *Teoría Y Práctica De La Arqueología Histórica Latinoamericana* 9(1), 19–35.

Recibido: 20-05-2022

Aceptado: 19-08-2022