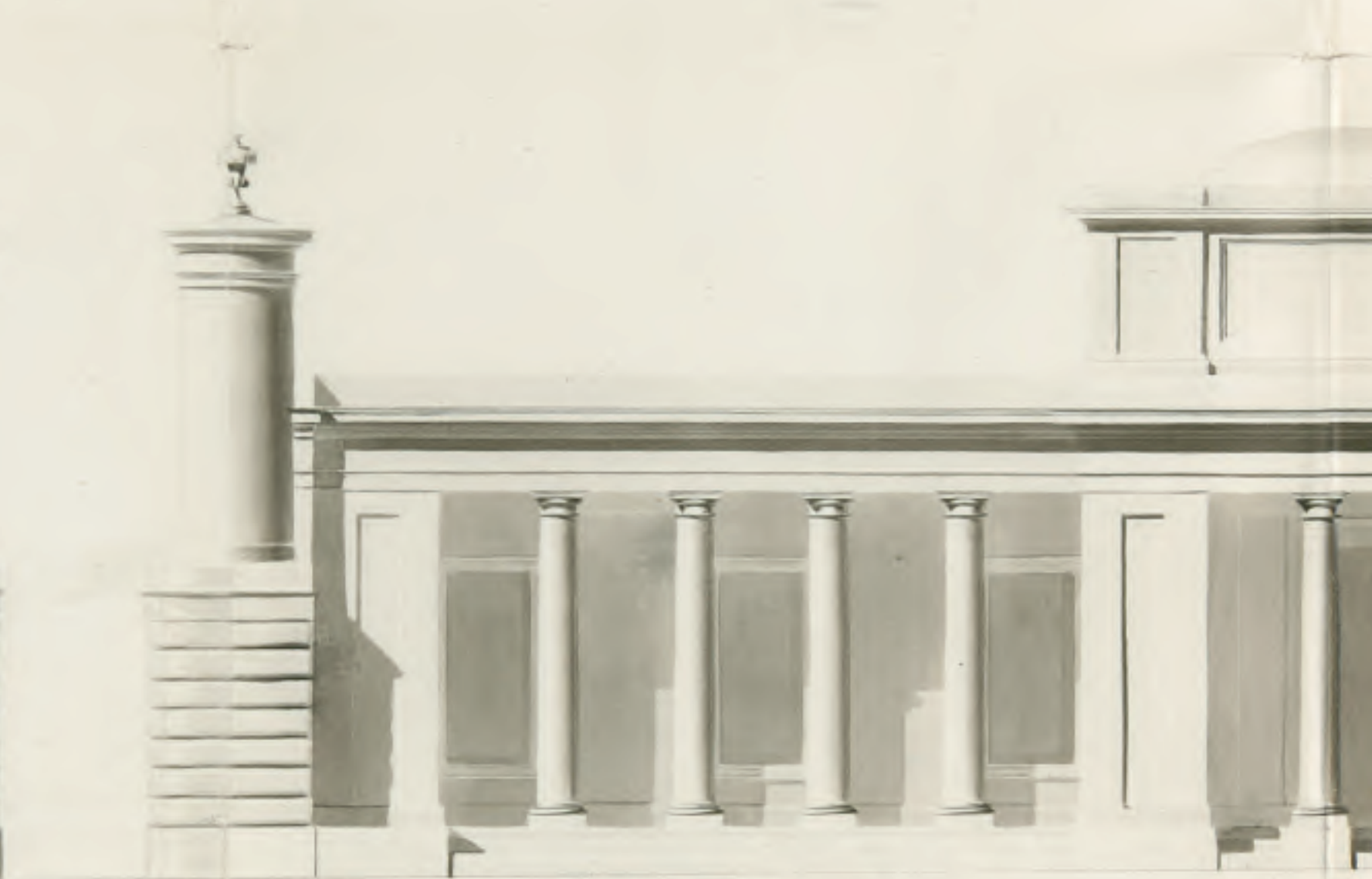
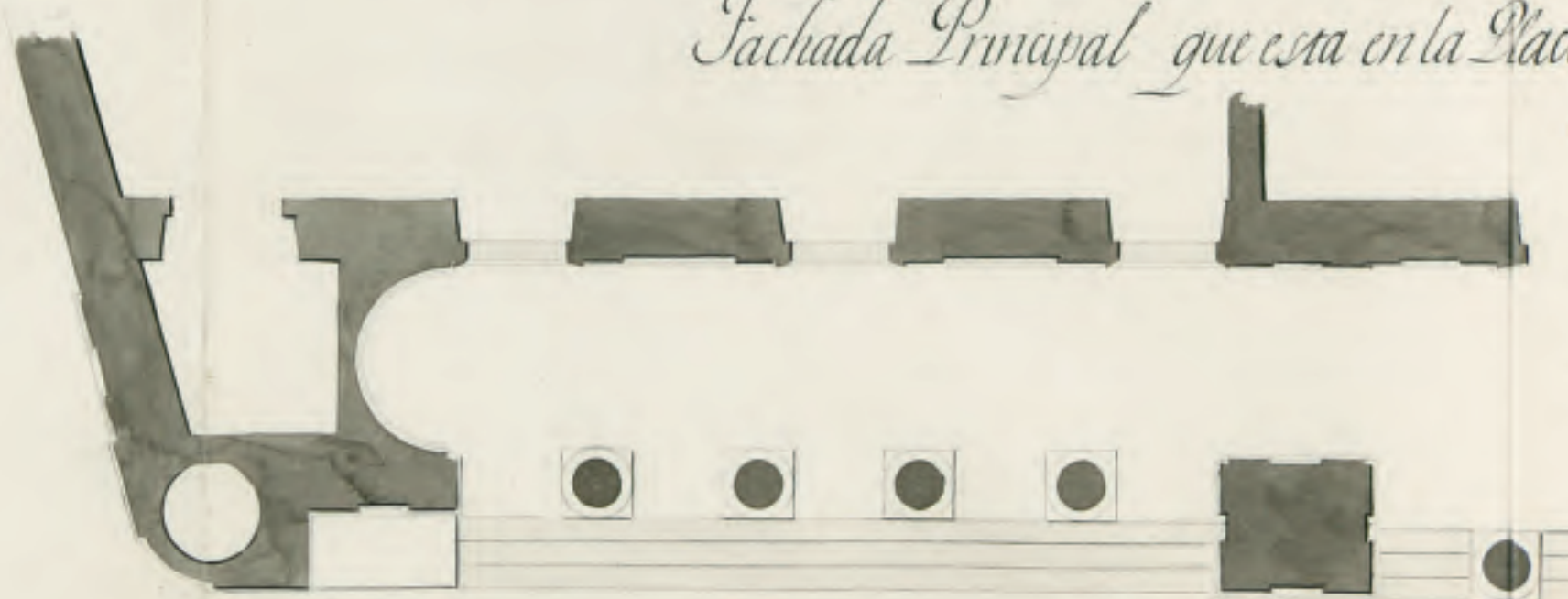




El aragonés
Antonio Martínez
y su Fábrica de Platería
en Madrid



Fachada Principal que esta en la Placa



Escala

30

20

30

40

Ayuntamiento de Madrid

El aragonés
Antonio Martínez
y su Fábrica de Platería
en Madrid



El aragonés
Antonio Martínez
y su Fábrica de Platería
en Madrid

MUSEO DE HISTORIA
MADRID, JUNIO-OCTUBRE
DE 2011

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Alberto Ruiz-Gallardón
ALCALDE DE MADRID

Alicia Moreno
DELEGADA DEL ÁREA
DE LAS ARTES

Juan José Echeverría
COORDINADOR GENERAL DE INFRAESTRUCTURAS
CULTURALES

Belén Martínez
DIRECTORA GENERAL DE ARCHIVOS, MUSEOS
Y BIBLIOTECAS

Carmen Herrero
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE MUSEOS
Y EXPOSICIONES

Son varias las razones que nos han llevado a promover esta exposición que, con el extenso título de *El aragonés Antonio Martínez y su fábrica de platería en Madrid*, nos ofrece una visión renovada de la conocida popularmente como “Platería de Martínez”.

En primer lugar, porque Antonio Martínez Barrio fue, sin lugar a dudas, el platero español más famoso de la segunda mitad del siglo XVIII, y ejemplo claro de las pautas marcadas en el periodo de la Ilustración, y del tesón personal del propio artista.

La segunda por el hecho de que fue en Madrid donde se produjo el origen y el desarrollo del arte de la platería industrial, siendo la Fábrica de Platería de Martínez el primer ejemplo que perdura y se mantiene, por más de setenta años, a pesar de los avatares históricos por los que tuvo que pasar.

Y por último, porque su calidad artística y técnica tuvo tal aceptación en la sociedad española e influyó de tal manera en otros plateros, que hoy en día podemos decir —hablando en plata— que su trabajo creó una tendencia estilística típicamente madrileña a lo largo del siglo XIX.

Antonio Martínez marcó el camino a otras industrias similares, con nombres que aún recordamos en nuestra memoria como Espuñes o Meneses, y otras más cercanas como Durán o los talleres de arte de Félix Granda. Su fama ha llegado incluso hasta nuestros días, siendo su producción muy apreciada en el mundo de los anticuarios y coleccionistas, de tal manera que sigue estando considerada como la marca de platería madrileña.

Sin embargo, el platero Antonio Martínez no había tenido hasta ahora un claro reconocimiento institucional como otros artistas contemporáneos que, inmersos también en ese campo llamado de las artes decorativas o industrias artísticas, gozan de la debida atención hacia su producción artística. Ha llegado, pues, la hora de mostrar las hermosas piezas nacidas de la fértil imaginación y el rigor de Martínez y del buen hacer de sus sucesores, que mantuvieron viva su memoria durante el siglo XIX.

Para ello se ha podido contar con una magnífica selección de piezas, procedente de colecciones públicas y privadas, como la de Patrimonio Nacional, las de varios museos nacionales y coleccionistas particulares que han accedido generosamente al préstamo de delicados ejemplares junto a una selección de la colección del propio Museo de Historia del Ayuntamiento de Madrid. A todos ellos agradecemos su buena disposición que ha propiciado que por primera vez pueda contemplarse el valiosísimo conjunto de piezas que ahora se muestra y asimismo la edición de un riguroso catálogo con estudios del comisario, Fernando A. Martín, y de varios de los más reconocidos investigadores en este campo.

Alicia Moreno

DELEGADA DEL ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES





Con nuestro agradecimiento
a las siguientes instituciones y personas:

Archivo de Villa,
Ayuntamiento y Parroquia de Garcillán (Segovia),
Banco de España,
Bárcena,
Fundación Lázaro Galdiano,
Hemeroteca Municipal de Madrid,
Instituto Gemológico de Madrid,
Museo Arqueológico Nacional,
Museo Nacional del Prado,
Museo del Romanticismo,
Patrimonio Nacional,
Senado,
Catedral de Alicante,
Obispado de Córdoba,
Ayuntamiento de Priego de Córdoba,
Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba,
Ayuntamiento de Granada,
Catedral de Sevilla,
Catedral de Zamora.

Ángela Álvaro, Anne-Élise Arrouët, Pilar Baleriola, Javier Barón,
Isabel Bennasar, José Antonio Bordallo, Paloma Callejo,
Inmaculada Candil, Asunción Cardona, Andrés Carretero,
Julio Cavestany, Margarita Cavestany, Pilar Cavestany, Carmen Cayetano,
Pedro Crespo, Juan Cruz, José Luis Díez, Carlos Dorado,
Miguel Fernández Ordóñez, Laura González,
M^a Teresa González Escudero, Elena Hernando, M^a Pilar Imaña,
Margarita Jiménez Alarcón, Teresa Laguna, Sonia Manganel,
Nicolás Martínez Fresno, Javier Martos Azlor de Aragón,
Juan Carlos de la Mata, Luis Navarro-Olivares, Francisco Navarro Ruiz,
Antonio Nolasco, Pedro Novella, Francisco Ortiz Gómez,
Encarnación Ortiz Sánchez, Carmen Pérez, Yago Pico de Coaña,
José Ángel Rivera de las Heras, Javier Rojo, Javier Romeu,
Rosario Sánchez, José Torres Hurtado,
José M^a Viñuela, Juan Antonio Yebes,
Inmaculada Zaragoza,
Miguel Zugaza.

Debemos felicitarnos por el hecho de que después de varios intentos, hoy podamos inaugurar esta exposición, en el restaurado edificio del antiguo Hospicio de Madrid, sede del Museo de Historia de la Villa y Corte, con la que pretendemos rendir un sencillo homenaje al artífice platero más conocido, tanto a nivel nacional como internacional, del panorama artístico de la segunda mitad del siglo XVIII y cuya obra e influencia se alarga hasta muy entrado el siglo XIX.

El proyecto retomado de nuevo por el Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid, tiene su origen en el año 1991, auspiciado por la entonces Concejalía de Cultura con motivo de celebrarse el segundo centenario de la construcción del edificio de la Real Fábrica de Platería de 1792, edificio singular que desapareció de la trama urbana madrileña en el año 1919. La exposición, a pesar de estar entre los proyectos de Madrid Capital Europea de la Cultura de ese año, finalmente no se llevó a cabo.

El segundo intento fue en el año 1998 con motivo de celebrarse el segundo centenario de la muerte de nuestro platero, Antonio Martínez, proyecto que se iba a celebrar en Madrid y Zaragoza, pero que fue de nuevo postergado.

Por todo ello, cuando se me propuso el proyecto para reabrir las salas de exposiciones temporales del Museo de Historia, estuve encantado de aceptarlo con el fin de recuperar el trabajo realizado en los años anteriores y ofrecer una amplia panorámica de la trayectoria artística de Martínez y su fábrica de platería.

Al desempolvar las antiguas carpetas de los proyectos anteriores y tratar de adaptarlos al nuevo, me dí cuenta de que era una utopía poderlos recuperar, en primer lugar por el tiempo, pues, no ha pasado en balde y algunos de los coleccionistas privados habían desaparecido y con ellos se perdió la localización de piezas, muchas de ellas singulares que, por ahora, no han aparecido en el mercado del arte.

Por otro lado, los proyectos anteriores se adaptaban a espacios mucho más amplios de los que hoy nos ofrece esta nueva sala de exposiciones temporales, lo que nos ha llevado a reducir de forma muy drástica el número de piezas a exponer, agrupándolas por su uso y tipología que, yo creo, es la más amena para el público en general.

Debemos lamentarnos de la escasa colaboración que hemos encontrado por parte de ciertas instituciones públicas, tanto nacionales como extranjeras, así como alguna que otra de las religiosas que, no llegan a entender que su colaboración es fundamental pues con los préstamos de piezas significativas, no sólo reafirman los objetivos marcados por los organizadores, sino que no tienen en cuenta que esas piezas se revalorizan, se les asegura su pervivencia en el tiempo y en algunos casos se consolida su conservación. En este sentido debemos lamentar que algunas piezas ya conocidas y publicadas de la ciudad de Málaga, hoy en día estén en paradero desconocido.

A pesar de todo, creo que hemos cumplido el objetivo fundamental de este proyecto que era ofrecer una panorámica, más o menos amplia, de la producción de esta industria artística, desde sus orígenes en época de Antonio Martínez, pasando por sus diferentes etapas y marcando las características fundamentales de su estilo, las tendencias decorativas y las tipologías más frecuentes de su producción.

En este sentido creo que con esta muestra queda patente que cada uno de los periodos tiene una singularidad propia, siendo el período de Antonio Martínez y el de Celestino Espinosa los más creativos, pues lo decorativo tiene tanta importancia como lo estructural en el resultado final de la pieza. Esta tendencia contrasta con el clasicismo del periodo de Pablo Cabrero, en el que el resultado final descansa en una combinación de volúmenes, a veces lisos, a veces estriados que, dependiendo del tipo de pieza, resultará bello o monótono. A esto último lleva la repetición de modelos y elementos decorativos durante más de veinte años.

Estas repeticiones las recogen los herederos de Pablo Cabrero y la compañía “El Iris”, que en sus escasos diez años de producción tratan de sacar el máximo partido de la maquinaria, de los materiales y demás elementos que ya tenía la fábrica. Las novedades más significativas las encontraremos en piezas singulares en las que interviene el propio José Ramírez de Arellano, un antiguo aprendiz y en ese momento su Director, que firma junto a Vicente Velázquez la mayoría de los diseños localizados en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

De esta manera, y poco a poco, la rentabilidad de esta manufactura va cayendo por falta de interés e inversión y con ella su creatividad y originalidad, que la hacían comparable a otras manufacturas extranjeras, francesas o inglesas, que se iban imponiendo en el comercio y en la sociedad madrileña. Poco antes de caer la monarquía borbónica en 1868, que fue su mecenas y su primer cliente, desaparece la primera manufactura industrial del noble metal que ostentó el título de “Platera de la Real Casa, Cámara y Casas de Campo de S.M” desde los tiempos de Celestino Espinosa.

Otro de los objetivos que nos marcamos fue el de analizar la influencia de esta primera fábrica en el resto de la platería peninsular. Este ambicioso proyecto ha quedado plasmado en el catálogo con las aportaciones de los especialistas, Margarita Pérez Grande, Rosa Martín Vaquero y Rafael Sánchez Lafuente-Gemar, que se han ocupado de darnos una visión muy detallada de un número de piezas más o menos conocidas en zonas geográficas que hasta la fecha no habían tenido un estudio o análisis individualizado: Andalucía, Castilla y País Vasco.

Estas primeras impresiones unidas a la ya conocida aportación de Manuel Trallero sobre los discípulos catalanes de Antonio Martínez, nos permiten tener una primera aproximación a este interesante tema que nos lleva a formular la teoría de que la influencia de Martínez y su fábrica tiene un desarrollo más efectivo en aquellas sociedades donde la ideología de la Ilustración ha calado más hondo dentro del entramado económico y social de las mismas, como son Cataluña y Vizcaya que, a su vez, son las que más demandan la presencia de alumnos en la Escuela-Taller.

En otras zonas nos encontramos con ejemplos muy aislados, plateros individuales en cuya producción se aprecia cierta influencia en diseños y elementos decorativos como por ejemplo los de Diego de la Vega o Marcial de la Torre en Córdoba y Nicolás Mora en Sevilla. Esta escasa influencia estilística se ve reforzada por la presencia de piezas fruto de encargos particulares que tienen, hoy por hoy, tal singularidad que las hacen ser las más originales obras de la Platería de Martínez. Buena prueba de su prestigio y fama es en concreto el

encargo por parte del Obispo de Córdoba, D. Antonio Caballero y Góngora, de uno de los conjuntos de piezas de altar más singulares de la platería de Martínez para la parroquia de su pueblo natal Priego de Córdoba, fechadas entre 1789 y 1792.

También los encargos particulares, como las piezas que se conservan en la catedral de Zamora que, sin lugar a dudas, tiene la custodia de mano más bella de toda la platería española del siglo XVIII, o las ánforas de los óleos de una belleza neoclásica exquisita, ya entrado el siglo XIX, o las donaciones reales como el cáliz de la catedral de Sevilla, de hacía 1805, donado por Don Francisco de Asís, o las espléndidas esculturas de San Fernando y San Luis de la misma sede metropolitana que, donadas por los Duques de Montpensier en pleno periodo romántico, debieron marcar de alguna manera la visión de las tendencias artísticas de los artífices locales y es un tema en el que se debe de profundizar aún más.

Todo ello se complementa con las aportaciones de Carmen Díaz Gallegos que nos presenta, a modo de reparto teatral, los retratos de los personajes principales que tienen parte importante en este hecho de la historia industrial madrileña, así como el detenido análisis que nos ofrece sobre las pinturas alegóricas que decoraron el Tocador de la reina Isabel de Braganza, cuyo mobiliario es debidamente estudiado por Soledad García. Estas dos conservadoras del Patrimonio Nacional completan de forma global el estudio de la más importante obra de platería del siglo XIX de carácter civil que se hizo en nuestro país por encargo del Ayuntamiento de esta Villa y Corte.

Tanto el catálogo como la exposición no hubiesen llegado a buen puerto si no es por la colaboración, en gran parte desinteresada, de un equipo de personas a las cuales desde aquí quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento. En primer lugar debo expresar mi más sincero afecto y recuerdo a la familia Cavestany, una de las ramas de los descendientes directos de Martínez, y de forma particular a Pilar por su entusiasmo y apoyo; en este punto, he de mencionar a mi compañero de trabajo, Ramón Aparicio, que me presentó a esta singular dama que me abrió las puertas del resto de la familia.

Especial mención debo hacer de todos y cada uno de los prestadores y coleccionistas particulares que de forma tan amable han cedido sus piezas a esta muestra, que ha sido diseñada, organizada y coordinada por unos grandes especialistas en el montaje y tratamiento de las exposiciones: Albert, en el diseño del montaje, Carlos, en el catálogo, Pepa y Eva, en la coordinación y por ordenar mi anárquica forma de trabajar, y las más sufridoras de esto último, Mercedes Pérez Martínez y Rita López Santos, por soportar las múltiples incursiones para demandar su colaboración técnica, a mi querido compañero el fotógrafo Ramón Barco por su cercana colaboración y también a Pedro Vigo del estudio Medina de Priego de Córdoba, con el que sin conocernos, nos hemos entendido desde el primer momento.

Por último, debo expresar mi más sincero agradecimiento y reconocimiento a los especialistas y amigos, colaboradores del catálogo, que han elaborado un jugoso y documentado texto en muy poco tiempo, respondiendo de nuevo a dar ejemplo de colaboración entre todos nosotros. Muchas gracias a todos los nombrados y a los que me he dejado en el tintero y ellos lo saben.

Fernando A. Martín
COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN

DEPARTAMENTO DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Consejera Técnica

Lucía Herrera

Coordinación General

Alicia Navarro

Coordinación de Exposiciones

Olga Díaz

María Josefa Pastor

Montaje

Fernando Arias

Difusión

Paula Criado

Secretaría

Isabel Pérez de Viñaspre

Publicidad

Roberto Leiceaga

Jesús Araque

Chelo Sánchez

Prensa

Javier Monzón

Isabel Cisneros

Jon Mateo

MUSEO DE HISTORIA

Dirección

Carmen Priego

Sección de Colecciones

Isabel Tuda

Ana de Castro

Sonia Fernández

María Ángeles Ibáñez

Purificación Nájera

Coordinación de Exposiciones

Eva Corrales

Documentación

Ester Sanz

Administración

Juana Sanz

José Miguel Muñoz de la Nava

Difusión

María Ángeles Gómez

Asistencia interna

Eduardo Sanz

Carmelo Alonso

Consuelo Jimeno

Mercedes López

Encarnación Moreno

EXPOSICIÓN

Comisario

Fernando A. Martín

Coordinación

María Josefa Pastor

con la colaboración de Eva Corrales

Diseño de montaje

Albert Vallverdú – Whads/Accent

Montaje

Tema S.A.

Restauración

Elena Arias

Mónica Lastras

Eva Martínez

Taller de Restauración de Metales

y Ebanistería de Patrimonio Nacional

Enmarcado

Estampa Marcos, S.L.

Transporte

SIT. Grupo Empresarial

Seguros

STAI

CATÁLOGO

Coordinación

Fernando A. Martín

Alicia Navarro

con la colaboración de

Óscar A. Chumbes

Textos

Fernando A. Martín

Carmen Díaz Gallegos

María Soledad García Fernández

Rosa C. Martín Vaquero

Margarita Pérez Grande

Rafael Sánchez-Lafuente Gémara

Diseño

Carlos Serrano G.A.H.

Ricardo Serrano García / AM3

Fotografía

Javier Algarra

Juanjo Blázquez

Estudio Medina C.B

Pablo Linés

Cabildo Catedral de Sevilla

Fotomecánica

Cromotex

Impresión

Artes Gráficas Coyve, S.A.

© Copyright de los textos:
Sus autores

© Copyright de las imágenes
Museo Arqueológico Nacional
Museo de Historia de Madrid
Fundación Lázaro Galdiano
Museo Nacional del Prado
Patrimonio Nacional

© Copyright de la edición:
Museo de Historia de Madrid

ISBN: 978-84-96102-56-9

Depósito Legal: M-25236-2011

CUBIERTA: CAT. 33

CONTRACUBIERTA: CAT. 22

GUARDAS: CAT. 15

FRONTISPICIO: CAT. 60

PÁGS. 6-7: CAT. 33

[CATÁLOGO EN PÁG. 257]



SUMARIO

- 15 Imágenes y figuras en torno a la Real Fábrica de Platería
CARMEN DÍAZ GALLEGOS
- 37 El platero Antonio Martínez Barrio
y su Escuela-Fábrica de platería de Madrid
De Huesca a Madrid: su origen, su obra y su muerte [37]
De la muerte de Martínez a la vuelta de Fernando VII [60]
FERNANDO A. MARTÍN
-
- 67 Celestino Espinosa: El Tocador de la reina Isabel de Braganza
Introducción [67]
FERNANDO A. MARTÍN
Obra de ebanistería [69]
MARÍA SOLEDAD GARCÍA FERNÁNDEZ
Obra de platería [85]
FERNANDO A. MARTÍN
Pinturas del tocador [105]
CARMEN DÍAZ GALLEGOS
-
- 123 La familia Cabrero Martínez
y la evolución de la Fábrica hasta su desaparición
Don Pablo Cabrero y su evolución industrial, 1819-1846 [123]
Ramírez de Arellano y la Compañía del Iris, 1847-1856 [140]
El último período: D^a Paulina Cabrero Martínez, 1857-1867 [150]
La desaparición de un edificio artístico [155]
FERNANDO A. MARTÍN
- 161 La platería religiosa de la Real Fábrica de Martínez en el área castellana
MARGARITA PÉREZ GRANDE
- 197 Influencia y desarrollo de la platería Martínez en Álava y su entorno
ROSA C. MARTÍN VAQUERO
- 233 “Trabajado en Madrid por el célebre Martínez”
Notas sobre los discípulos, las influencias y la plata
de la Real Fábrica de Martínez en Andalucía
RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR
- 257 Catálogo
- 269 Bibliografía
- 275 Índice Onomástico
- 279 Índice Tipológico



Fig. 1. *Antonio Martínez Barrio.*

Ayuntamiento de Madrid

Imágenes y Figuras

en torno a la Real Fábrica de Platería

CARMEN DÍAZ GALLEGOS
Conservadora de Pintura. Patrimonio Nacional

Un retrato de Antonio Martínez Barrio, hoy desaparecido

Es de rigor hacer mención en primer lugar del retrato realizado por Francisco Bayeu de Antonio Martínez Barrio, fundador de la Real Fábrica de Platería. Julio Cavestany lo da a conocer en una publicación del año 1923; según el autor del artículo, donde se muestra una imagen de dicho retrato, el cuadro era entonces propiedad de doña Saleta Cabrero Martínez. La fotografía, que proporciona la Sociedad de Amigos del Arte, muestra a Antonio Martínez retratado de medio cuerpo, tocado con peluca, vistiendo sobria casaca y chaleco, con corbata de chorreras de encaje. Cavestany hace sobre el retrato el comentario siguiente: “*De la distinción personal y moral de Martínez Barrio y de su viva inteligencia acaso dice más el glorioso pincel de Bayeu de lo que podemos añadir nosotros*”¹. Antonio Martínez, nacido en 1750, tiene el aspecto de ser un hombre joven, en torno a los treinta años, lo que nos llevaría a fechar el retrato en la década de 1780.

Las calles de Madrid engalanadas para la solemne entrada del rey Carlos III²

La muerte de su hermano Fernando convertía a Don Carlos en rey de España. La escuadra real, procedente del reino de Nápoles, tocó en el puerto de Barcelona el día 17 de octubre de 1759, iniciándose un largo

¹ CAVESTANY, Julio: “La Real Fábrica de Platería”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1923, p. 289.

² Para la datación correcta de estos lienzos debo agradecer las importantes indicaciones de Vicente Alonso Juanola, experto en historia militar. A través del análisis de la indumentaria de los militares representados en los cuadros se puede establecer que éstos no fueron pintados en el mismo año de 1760, cuando se produjeron los hechos, sino en los últimos años de dicha década, hacia 1768-69.

viaje por tierra hasta llegar a Madrid el 9 de diciembre. Llegados a su destino final en el palacio del Buen Retiro se produjo una emocionante y singular escena. La Reina Madre Isabel de Farnesio se encontraba con su hijo al que hacía veintiocho años que no veía desde su partida a Italia.

La entrada oficial del rey en Madrid no se produjo hasta el mes de julio del siguiente año. Con esta demora no solo se pretendía que el tiempo fuera benigno para que pudiera participar el pueblo cómodamente en los actos, sino que dichos actos estaban cargados de un simbolismo y un esplendor que requerían una gran preparación. La celebración de la llegada oficial de Carlos III a Madrid fue una magnífica ocasión para desplegar la ciudad imaginaria sobre la ciudad real. La semana festiva del 13 al 19 de julio constituyó una manifestación del papel que el rey jugaba dentro de la estructura social del Antiguo Régimen y una manifestación del programa de gobierno que el nuevo monarca tenía para España³.

En el encargo efectuado a Ventura Rodríguez se especificaba que el estilo de los ornatos debía ajustarse al “*buen gusto romano*”. Las inscripciones fueron encargadas a Pedro de Campomanes. Estas decoraciones o escenografías consistían en galerías a modo de logias, templete, tribunas y arcos triunfales, además de un conjunto de elementos de revestimiento en balcones y ventanas como colgaduras, tapices e incluso cuadros. Solían hacerse estas arquitecturas efímeras de madera, cartón y yeso⁴. Hay que subrayar la importancia concedida al color a base de imitaciones de bronce, jaspe y mármoles. Existe cierta controversia sobre la autoría de la serie de lienzos en los que se describen los ornatos y las escenas que transcurrieron en Madrid al paso de Carlos III. Tradicionalmente se han atribuido a Luis Paret (1746-1799), sobre la base de detalles técnicos como el tipo de pinceladas y la viveza de las figuras. En contra de este argumento está el hecho de que en la fecha de estos acontecimientos, Paret tenía solo catorce años. También se ha defendido la posibilidad de que la serie de lienzos fuera de mano de Lorenzo Quirós (1717-1789), dada su participación en la preparación de los ornatos.

Uno de los cuadros de la serie que encontramos expuestos lleva el título de *Ornato de la Plaza Mayor con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III* [Fig. 2], en él vemos el frente de la Plaza Mayor con la Casa de la Panadería al fondo, primera sede de la Academia de Bellas Artes. Ante dicha Casa de la Panadería hay un tablado con una escalinata donde se identifica al Alférez Mayor, regidor perpetuo de Madrid, Conde de Altamira, junto a un abanderado que ondea el estandarte durante la ceremonia por la que se designaba solemne y oficialmente como monarca español a Carlos III. La Plaza Mayor se ve abarrotada de distintos personajes, tanto en los balcones como alrededor de la tarima. En primer término se observan militares a caballo, a los que identificamos como grupo de escolta del monarca, aunque en este acto no estaba presente Carlos III.

³ GÓMEZ HERNÁNDEZ, Francisco José: “De Nápoles a Madrid. Entrada oficial de Carlos III en la Villa y Corte”. *Madrid Histórico*, n.º, 8 2007, pp. 8-18.

⁴ *Guía del Museo Municipal de Madrid. La Historia de Madrid en sus colecciones*. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura y Medio Ambiente, 1995, p. 61.



Fig. 2. Lorenzo de Quirós: *Ornato de la Plaza Mayor con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo de Historia de Madrid.

Otro de los cuadros expuestos es *Ornato de la Puerta del Sol con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III* [Fig. 3]. Vemos una perspectiva parcial de la Puerta del Sol con un templete circular de arquitectura efímera en el centro, que cubre la fuente de la Mariblanca. Tras el templete la antigua iglesia del Buen Suceso⁵ y a la derecha el inicio de la Carrera de San Jerónimo con la fachada del convento de la Victoria, hoy desaparecido. En primer término se ven miembros de la Guardia de Corps a caballo con clarines y timbales anunciando la inminente llegada del monarca que ascendía por la Calle de Alcalá procedente del

⁵ Tanto la iglesia —terminada en 1607— como el hospital, dependían directamente del Patrimonio Real, y en su delegación del Patriarca de las Indias, por lo que fue muy frecuentado por criados de la casa real, guardias de corps y alabarderos. En 1757 pasó a depender de la parroquia Patriarcal. En 1854, debido a la reforma de la Puerta del Sol, iglesia y hospital fueron derribados, trasladándose a un nuevo edificio situado en la calle Princesa, inaugurado el 25 de marzo de 1868, construido por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos. Declarado en ruina, fue derribado en 1975, construyéndose sobre su solar un moderno conjunto arquitectónico compuesto por la nueva iglesia del Buen Suceso y un edificio de viviendas.



Fig. 3. Lorenzo de Quirós: *Ornato de la Puerta del Sol con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo de Historia de Madrid.

Palacio del Buen Retiro. Igualmente destacan varios soldados de la Guardia Real en posición de firmes y multitud de figuras asomadas a los balcones expectantes para ver al monarca.

También se exhibe el titulado *Ornato de la Calle de Platerías con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III* [Fig. 4]. Como indica el nombre la Calle de Platerías, actual Calle Mayor, era el centro del gremio de plateros de Madrid, que tenía la sede de su cofradía en la iglesia del Salvador, cuya torre se ve a la derecha. La decoración de la calle para esta ocasión consiste en dos columnas con pilastras a ambos lados formando pabellones en los extremos rematados por grupos escultóricos de atlantes dorados. Al fondo de la calle se adivinan los chapiteles de la Casa de la Villa. Este es el lienzo más elaborado de la serie, destacando por su detalle y colorido.

Completan la serie, aunque no figuran en la exposición, otros dos lienzos: *Arco de triunfo levantado en la Calle Carretas* y *Arco de triunfo de Santa María en la Calle Mayor*. El primero es el menos cuidado en cuanto a técnica y detalle, lo que ha hecho pensar en una autoría diferente del resto. Al final de la calle se observa el



Fig. 4. Lorenzo de Quirós: *Ornato de la calle de Platerías con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III*.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo de Historia de Madrid.

arco efímero de seis columnas jónicas que sostienen un frontón curvo. El arco tiene en su parte superior un escudo y estandartes militares. Se ve en esta escena, como detalle anecdótico, un grupo de mujeres que leen una proclama de alabanza al monarca. El segundo lienzo muestra en primer plano una carroza adornada con una enorme flor de lis que se ofrece a llevar el Viático, ante cuya presencia se arrodillan civiles y militares. Tras la carroza, entre el Palacio de los Consejos y la desaparecida iglesia de Santa María, se levanta un arco monumental efímero. En la zona superior del arco puede leerse la siguiente inscripción: “EL SENADO ESPAÑOL SUPLICA A DIOS / TODOPODEROSO POR LA PROSPE / RIDAD DE CARLOS, I AMELIA I / SU AUGUSTA FAMILIA; POR / SUS GRANDES VIRTUDES; POR SU JUSTICIA, RELIGION Y FE / D. D.”

Efigie de Carlos III y alegorías de las Artes

Se han dado a esta complicada composición alegórica [Fig. 5] distintos títulos: *Homenaje a Carlos III como protector de las Artes* y, en distinto sentido, *Valencia presentando las Artes a Minerva*. Indudablemente, al aparecer la



Fig. 5. José Camarón y Boronat: *Valencia presentando las artes a Minerva*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo de Historia de Madrid.

por el rey Carlos III sobre las llamadas “artes mayores”, sino también se pretende poner de relieve el interés del monarca por las artes industriales. En virtud de la Real Cédula de 18 de marzo de 1783 se declaran los oficios “*honrados y dignos*”, añadiendo que su ejercicio “*no envilece a la familia*”, ni a la persona, ni la inhabilita para el goce y prerrogativas de hidalguía y empleos públicos, anulando las leyes anteriores que a esto

efigie del monarca inscrita en un medallón bajo el dosel del trono, presidiendo así simbólicamente la escena, queda bien patente la alusión al mecenazgo regio⁶.

La diosa Minerva está sentada en un trono que preside el retrato de Carlos III, sosteniendo el escudo de la Academia de San Fernando, junto a las figuras de la Justicia y la Prudencia. La ciudad de Valencia, identificada por la corona con el escudo barrado y el “*rat-penat*”, le presenta a la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, con sus atributos característicos. En primer término está el Dibujo representado por una figura infantil sosteniendo un lápiz en su calidad de origen de todas las artes. Se completa la composición con la personificación de un río —el Turia o el Manzanares— y con la representación de la Fama llevando la corona de laurel y la trompeta sobre un fondo de arquitectura clásica. El cuadro, cuyo autor es José Camarón Boronat (1731-1803), fue enviado desde Valencia a la Academia de San Fernando, siéndole otorgado a Camarón por este cuadro el nombramiento de académico de mérito de la Academia de San Carlos de Valencia el 3 de enero de 1762, por lo que debió ser pintado poco antes. Posiblemente el significado de la alegoría sea el reconocimiento de la ciudad de Valencia a la academia madrileña con vistas a la consecución por el autor del citado nombramiento⁷.

Con esta alegoría en el contexto de la exposición no se hace solo alusión a la protección ejercida

⁶ *Carlos III y la Ilustración*, cat. exp. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, t. II, cat. n.º 491, p. 662.

⁷ Museo Municipal: *Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1990, p. 113.



Fig. 6. Rafael Esteve y Vilella: *Carlos IV y María Luisa de Parma*.
Cobre, talla dulce. Museo de Historia. Madrid.

se oponían. De este modo el rey facilita y promueve el ejercicio del trabajo artístico y útil, al tiempo que envía artistas y artífices al extranjero con el fin de aprender los adelantos del arte industrial de la orfebrería para implantarlos en España. Declara asimismo libre el ejercicio de estas artes, tanto a españoles como a extranjeros, quitando las trabas que a ello se oponían⁸. Dentro de este contexto Carlos III presta un decidido apoyo financiero para la creación por Antonio Martínez Barrio de la escuela-taller de platería de Madrid mediante Real Cédula de 29 de abril de 1778, conocida entonces como “escuela Martínez”, instalada en un principio en las Calles de Alcalá e Infantas.

Los reyes Carlos IV y María Luisa

Para ilustrar el reinado de Carlos IV contamos con las efigies de Carlos IV y María Luisa de Parma, grabadas por Rafael Esteve [Fig. 6], según dibujos de Agustín Esteve, portada del “*Kalendarario manual y guía de Forasteros de Madrid para el año 1801*”. Los retratos de los soberanos se enmarcan en sendos óvalos, rodeado el de Carlos IV por hojas de laurel y el de María Luisa por una guirnalda de flores. En la zona superior destaca la corona real de la que emana un haz de rayos que ilumina a los reyes. El grabado con la efigie de la reina repite el modelo del *Retrato de María Luisa de Parma con traje de Corte*, pintado por Goya, que se conserva en el Palacio Real de Madrid. En cuanto al rey el modelo es casi idéntico al de *Carlos IV con uniforme de Guardias*

⁸ Cavestany, 1923, p. 290.

de Corps también del Palacio Real, aunque este último a diferencia del dibujo previo lleva el Toisón de Oro. Puesto que la estampa está fechada en 1799 y los retratos se datan entre los años 1779 y 1800 se ha sugerido la posibilidad de que Agustín Esteve se sirviera de algún modelo anterior a estas fechas; en este sentido podrían ser los retratos goyescos de 1789 de la Real Academia de la Historia o del Museo de Zaragoza, donde el rey lleva las insignias de la Orden de Carlos III y el Toisón de Oro. También es posible que Esteve conociera algún boceto o estudio previo para los cuadros del Palacio Real. En todo caso se pone de manifiesto el éxito y la enorme difusión de que gozaron los retratos de los soberanos ejecutados por Francisco de Goya⁹.

El “*Kalendario manual y guía de Forasteros de Madrid*”, editado anualmente y con gran difusión en todo el país fue una herramienta fundamental para difundir la imagen de los reyes, además de servir para guiar a los forasteros en el complicado mundo de la corte. En el “*Kalendario*” figuraba un plano de Madrid con explicación de los principales monumentos de la capital así como información sobre festividades y acontecimientos más relevantes.

La época de Carlos IV históricamente comienza con la muerte de su padre Carlos III a finales de 1788 y concluye en 1808 con los desórdenes del Motín de Aranjuez en que abdica a favor de su hijo Fernando VII. La llegada al trono de Carlos IV se produjo en unos momentos trascendentales para Europa. Era un monarca bienintencionado, pero no muy capaz; dejó el gobierno en manos de su valido, Manuel Godoy, en un escenario internacional marcado primero por las turbulencias de la Revolución Francesa y después por el Imperio de Napoleón. La España de la época no logró permanecer neutral y finalmente su alianza con Francia contra Inglaterra se revelaría desastrosa para los intereses del país.

Si en el terreno político el gobierno de Carlos IV ofrece grandes deficiencias, su figura como mecenas de las artes tiene especial relevancia. Como hombre cultivado de su tiempo, el rey solicitó muebles, alhajas y objetos varios a muchos lugares de Europa, preferentemente a París. Además de la pintura, los tapices las esculturas y los relojes, fueron otras de sus pasiones, así como los libros con magníficas encuadernaciones y los grabados. En este apartado debemos mencionar el establecimiento en 1792 de la Platería Martínez como fábrica, no solamente como escuela, en su nueva sede del Paseo del Prado.

Manuel Godoy

El retrato de Manuel Godoy presente en la exposición puede fecharse hacia 1790 por la edad que representa el personaje. Viste el uniforme de coronel de Guardias de Corps y lleva sobre su pecho la encomienda de la Orden de Santiago.

⁹ GLENDINNING, Nigel: “Goya, retratista de la Familia Real”. *Reales Sitios*, 75 (2008), pp. 26-45; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*, cat. exp. Madrid, 2009, cat. n.º: 118 y 119, pp. 295-297.

El retrato [Fig. 7] —depósito de la Academia de San Fernando en el Museo de Historia de Madrid— se ha registrado en los antiguos inventarios como anónimo. Más tarde se ha presentado con atribución dudosa a Antonio Carnicero (1748-1814), autoría que se mantiene actualmente. La calidad técnica de la pintura reflejada en el tratamiento de telas y bordados, además de la actitud altiva y aristocrática del personaje parecen confirmar la atribución a Carnicero, teniendo en cuenta también la semejanza con otros retratos de corte de la época¹⁰.

Manuel Godoy, nacido en Badajoz en 1767, era hijo de José de Godoy y María Antonia Álvarez de Faria. Su padre era coronel de milicias, regidor de Badajoz, y su madre descendía de una noble familia portuguesa. Godoy ingresa en 1784 en el Cuerpo de Guardias de Corps. En septiembre de 1788, según la versión más difundida de los hechos, yendo de escolta en servicio de los Príncipes de Asturias, cayó del caballo y se lesionó una pierna, dominó su cabalgadura y volvió a montar con gran admiración de los príncipes y sus acompañantes. Fue llamado a palacio donde se interesaron los príncipes por su salud y de ahí en adelante siguió una amistad con Carlos y María Luisa.



Fig. 7. Antonio Carnicero: *Manuel Godoy*, O/L. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo de Historia. Madrid.

Con la llegada al trono de Carlos IV se inicia la fulgurante carrera de Manuel Godoy. El 16 de enero de 1791 fue nombrado brigadier de la Guardia de Corps, ascendiendo a Mariscal de Campo en febrero del mismo año, para volver a ascender unos meses más tarde a Teniente General. El 15 de noviembre de 1792 fue nombrado Secretario de Estado. El 25 de mayo de 1793 es ya, entre otros títulos: duque de Alcudia, Grande de España, Caballero del Toisón de Oro, Gran Cruz de Carlos III, Gentilhombre de Cámara y Capitán General de los Ejércitos. El 22 de julio de 1795, con motivo de la Paz de Basilea, se le nombra Príncipe de la Paz. En 1801 fue nombrado Generalísimo y en 1807, cerca ya de su caída, Carlos IV le con-

¹⁰ Para los datos biográficos de Manuel Godoy se ha consultado la obra de GONZÁLEZ SANTOS, Luis: *Godoy*. Madrid, Silex, 1994



Fig. 8. Joseph-Bernard Flaugier: *José I*.
Museo de Historia. Madrid.

cedió los cargos de almirante y de presidente del Consejo de Estado. Encarcelado después del Motín de Aranjuez, el 17 de marzo de 1808, recobró la libertad por orden de Murat quien le envió a Bayona, donde tuvo que redactar el acta de abdicación de Carlos IV. Siguió a éste y a la reina en Roma y no se separó de ellos hasta su muerte en 1819. Godoy se trasladó más tarde a París donde murió en 1851¹¹.

José I Bonaparte

José I, llegado a Madrid dos meses después del levantamiento del 2 de mayo, forma parte de uno de los periodos más trágicos vividos en la historia de la capital y de toda la nación. Impuesto en el trono español por su hermano Napoleón, y a diferencia de la leyenda de buen rey que dejó en Nápoles, en España presentó una causa perdida, aunque hizo todo cuanto pudo por el bien de la nación. José Bonaparte llega a Madrid con un programa de reformas políticas basado en la Constitución de Bayona¹².

La efigie oficial del monarca que vemos en la exposición es réplica en menor tamaño y con variantes de la excelente versión pintada por Joseph - Bernard Flaugier [Fig. 8] conservada en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. En el cuadro del Museo de Historia de Madrid José Bonaparte está retratado casi de medio cuerpo; viste casaca bordada, con corbata de chorreras de encaje y manto encarnado bordado en oro con figuras de abejas, emblema de la dinastía napoleónica, además del gran collar y la Cruz de la Legión de Honor. Sostiene una cartela en la mano derecha que apoya en la corona real¹³. Son varios los retratos oficiales de José I como rey de España que han llegado hasta nosotros, además de los lienzos del Museo de Cataluña y el Museo de Historia de Madrid, están los de François-Pascal-Simón Gérard y Jean-Baptiste-

¹² MORENO ALONSO, Manuel: *José Bonaparte. Un rey republicano en el trono de España*. Madrid, La Esfera de los Libros S. L., 2008, p. 16.

¹³ Museo Municipal, 1990, pp. 121-122 y 115-116; MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia: *Antonio Carnicero 1748-1814*. cat. exp., 1997, p. 131.

Joseph Wicar, ambos en el Museo Nacional del Palacio de Versalles. Otros muchos se han perdido, como los que encargó el Consejo Municipal Madrileño a Mariano Salvador Maella, Agustín Esteve y Francisco de Goya, autor de la famosa *Alegoría de la Villa de Madrid*, en la que el pintor incluyó un retrato del monarca en un óvalo que fue borrado a la llegada de Fernando VII y repintado en varias ocasiones como consecuencia de los vaivenes políticos¹⁴.

José Bonaparte nunca contó con el beneplácito popular, que pronto le buscó los célebres apodos de “*Pepe botella*”, “*Pepino*” o el “*rey de copas*”. En Madrid también fue conocido como “*Pepe plazuelas*” debido a su política constructiva, encaminada a hacer de Madrid una ciudad de perfecto diseño urbanístico. Mediante una política de expropiación y derribos, que afectó especialmente a las iglesias y conventos, pero también a particulares, consiguió descongestionar el abigarrado casco urbano a base de pequeñas plazas como las de Santa Ana, San Miguel o Mostenses. El proyecto más ambicioso fue el extenso derribo de los alrededores del Palacio Real de Madrid que dejó el terreno preparado para la posterior urbanización de la Plaza de Oriente y su entorno. Además se tomaron medidas de salubridad e higiene. En la práctica no hubo tiempo ni medios para llevar a cabo demasiadas reformas ya que en mayo de 1813 se producía la retirada definitiva de las tropas francesas de Madrid¹⁵. Tras la caída de Napoleón José Bonaparte vivió en Estados Unidos, se trasladó después a Italia y murió en Florencia en 1844.



Fig. 9. Tomás López Enguídanos:
Alianza hispano-inglesa. Cobre, talla dulce.
Museo de Historia. Madrid.

Lord Wellington y la alianza hispano británica

Estamos ante una estampa editada como panfleto propagandístico para ensalzar la figura y hazañas de Lord Wellington durante la guerra de la Independencia, en el marco de la alianza entre Inglaterra y España en su lucha contra Napoleón. En el grabado [Fig. 9] están los bustos de Fernando VII y Jorge III inscritos en un medallón y la figura de Lord Wellington con la Fama en la parte superior llevando una filacteria donde se

¹⁴ *El Madrid de José Bonaparte*, cat. exp. 2008, p. 24.

¹⁵ *Guía del Museo Municipal de Madrid*, 1995, pp. 67-68.

lee: “VIVAT WELINGTON / VICTORIARUM HEROS”. Detrás de Wellington el sepulcro del marqués de la Romana, uno de los principales negociadores de la coalición, con la unión de las banderas española y británica y la bandera enemiga que pisa el general inglés.

Vicente López es autor del dibujo preparatorio para esta composición, con la que presenta algunas variantes; el dibujo se guarda en la Biblioteca Nacional. La composición debió ser realizada al poco de finalizar la guerra, ya que el grabador Tomás Enguñados falleció el 5 de octubre de 1814¹⁶.

Fernando VII

Ofrece la exposición un retrato del rey Fernando VII realizado por Vicente López [Fig. 10] tras su regreso del exilio en Valençay en 1814. El artista repite el tipo de imagen del rey que hizo en 1808, introduciendo los cambios pertinentes en el rostro en función del tiempo transcurrido. Es ésta la representación más popular de Fernando VII y el tipo de retrato oficial que se repetirá durante el resto de su reinado. Como representación oficial, el rey viste uniforme de gala de capitán general, con el Toisón de Oro pendiendo de una cinta roja, banda y Gran Cruz de la Orden de Carlos III, así como la Gran Cruz Laureada de San Fernando. Este retrato del Museo de Historia de Madrid —depósito de la Real Academia de San Fernando— es una de las versiones más logradas y, sin duda, autógrafa de Vicente López. En él llama la atención su colorido brillante, tamizado por matizaciones y veladuras sutilísimas. De esta excelente versión se conservan numerosas réplicas y copias en distintas colecciones públicas y privadas¹⁷.

La vida de Fernando VII estuvo marcada por difícilísimas circunstancias tanto políticas como familiares y por hechos tan trascendentales como la invasión napoleónica, el estallido de la guerra de la Independencia, la emancipación de las colonias americanas y la revolución liberal de las Cortes de Cádiz. Vivió como rey absoluto y rey constitucional, hecho de gran importancia tanto para la historia de España como para la adecuada valoración de su persona¹⁸.

En el terreno puramente artístico es obligado destacar que Fernando VII creó el Museo del Prado, el Real Establecimiento Litográfico, la Real Fábrica de Porcelana de la Moncloa, prosiguió la decoración del Palacio Real de Madrid e inició campañas de restauración, acondicionamiento y decoración de otros palacios y casas de campo que habían sufrido daños durante la invasión napoleónica. La Fábrica de Platería Martínez también tuvo un impulso importante durante este reinado pues en 1818 obtuvo de Fernando VII el título de “Platería de la Real Casa y Cámara de sus Majestades”.

¹⁶ DÍEZ, José Luís: *Vicente López (1772-1850)*. Madrid, 1999, t. II, cat. n.º E-227 y D -319, pp. 481 y 353, lám. 112.

¹⁷ Museo Municipal, 1990, pp. 184-185; Díez, 1999, t. II, cat. n.º P-359, p. 90, lám. 163.

¹⁸ En relación con la biografía y el reinado de Fernando VII se ha consultado el libro de PUGA, María Teresa: *Fernando VII*. Barcelona, Ariel, 2004.



Fig. 10. Vicente López Portaña: *Fernando VII*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Museo de Historia. Madrid.



Fig. 11. C. M. F. Dien: *Maria Isabel de Braganza*. Cobre, talla dulce. Museo de Historia. Madrid.

María Isabel de Braganza

De la segunda esposa de Fernando VII se expone una litografía [Fig. 11] grabada por C. M. F. Dien según modelo de la miniaturista Aimée Thibault (1780-1868). Esta célebre miniaturista francesa, discípula de Aubry, expuso en el Salón de París desde 1804 a 1810. En 1817 vino a España y pintó los retratos de Fernando VII y María Isabel de Braganza, siéndole concedidos los honores de pintora de cámara en 1819, año de su regreso a París.

El grabado presenta un retrato de torso en el que la reina está tocada con diadema y lleva la banda de la Orden de María Luisa. Este retrato formó pareja con el de Fernando VII, ambos pintados en 1817, que sirvieron como modelos para sendos grabados, según quedó recogido en el anuncio insertado en el *“Diario*

de Madrid” con fecha de 9 de agosto de ese mismo año. Aimée Thibault contó en numerosas ocasiones con la ayuda del arquitecto Percier para el diseño de las orlas que solían enmarcar sus miniaturas y fue éste quien realizó el de María Luisa de Braganza y Fernando VII¹⁹.

Isabel de Braganza era hija de la infanta Carlota Joaquina —hermana de Fernando VII— y del rey Juan V de Portugal. Al ser invadido Portugal por las tropas napoleónicas, la familia real portuguesa se exilió en Brasil. María Isabel llegó a España en septiembre de 1816 con destino a ser la segunda esposa de Fernando VII, su tío. La boda por poderes se celebró en la ciudad de Cádiz el 29 de septiembre año 1816, convirtiéndose Doña Isabel, a sus diecinueve años, en la nueva reina de España. Demostró ser una persona muy culta y de su paso por el trono de España habría que destacar su decidida colaboración en la creación del Museo del Prado.

María Josefa Amalia de Sajonia

El autor del retrato de María Josefa Amalia [Fig. 12], Luis de la Cruz y Ríos nació en el Puerto de la Cruz, Tenerife, en 1776. Inició su aprendizaje artístico en su ciudad natal junto a su padre, pintor y tallista y luego con Manuel Miranda. En 1815 viajó a Madrid, donde consiguió retratar al monarca Fernando VII, a quien admiraba. Hizo numerosos retratos de la familia real, sobre todo miniaturas. Aunque lo solicitó, no consiguió el puesto de pintor de cámara, pero en compensación a su labor de miniaturista recibió el nombramiento de “Vista de aduanas” cargo que ejerció en Sevilla y en Cádiz.

El retrato de María Josefa Amalia es una imagen de busto, el traje es de raso azul con bandas superpuestas y doble cuello de encaje. Luce la banda de la Orden de María Luisa, así como collar y pendientes de perlas. El cabello se adorna con una diadema y un broche con brillantes y perlas, realizado por varias flores azules. Este retrato sirvió para hacer otros similares, entre ellos una miniatura de extraordinaria calidad, emparejada con otra de Fernando VII; ambas se guardan en el Palacio Real de Madrid²⁰.

La tercera esposa de Fernando VII era hija del príncipe Maximiliano de Sajonia y de Carolina de Borbón-Parma. Cuando llegó a Madrid la princesa tenía solo dieciséis años, celebrándose el matrimonio en la iglesia de San Francisco el Grande el 20 de octubre de 1819. Huérfana de madre, María Josefa había recibido una piadosa educación en un convento de Dresde. Los cronistas la describen como de gran bondad, dulce, sencilla y mediana poetisa —en el Archivo del Palacio Real de Madrid se guardan testimonios de sus composiciones poéticas—. María Josefa Amalia murió prematuramente con veinticinco años de edad, tras diez años de matrimonio sin conseguir engendrar ningún hijo.

¹⁹ ESPINOSA MARTÍN, M. Carmen: *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, cat. n.º 76, pp. 181-183.

²⁰ ROMEU DE ARMAS, Antonio: *Luis de la Cruz y Ríos*, 1997, pp. 111, 113 y 138.



Fig. 12. Luis de la Cruz y Ríos: *María Josefa Amalia de Sajonia*.
Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 13. Carlos Blanco: *María Cristina de Borbón*.
Museo Nacional del Prado. Madrid.

María Cristina de Borbón, Reina Gobernadora

Sobre el autor del retrato que se expone no tenemos mucha información, por ello nos será útil la que el artista ofrece de sí mismo en el encabezamiento de un memorial dirigido a palacio solicitando el nombramiento de retratista de cámara. Dice así: “*Don Carlos Blanco, Profesor de Pintura, premiado por la Real Academia de San Fernando y Ayudante Director de la Real Escuela de Dibujo de la Calle Fuencarral...*”²¹. Este memorial, fechado en septiembre de 1828, obtuvo respuesta negativa, siéndole también denegada la solicitud que hizo en 1833. Aunque no en calidad de pintor de Cámara, Carlos Blanco hizo algunos retratos de Fernando VII y de su esposa María Cristina.

²¹ Archivo General de Palacio. Expedientes Personales. Caja 16638 - Expediente 6.

El retrato expuesto [Fig. 13], fechado en 1834, tiene un marcado carácter oficial por corresponder a una etapa en que María Cristina ejercía como regente tras la muerte de Fernando VII. La reina, retratada de medio cuerpo, luce el peinado llamado “*tres potencias*” adornado con gran lazo de encaje y adorno guarnecido de perlas. Lleva insignias regias reservadas a mujeres: banda y cruz de la Orden de María Luisa y, prendida de un gran lazo negro, placa de la orden austriaca de la Cruz Estrellada. La reina está en pie junto a una mesa con libros y sostiene en su mano derecha un documento²².

El 21 de diciembre de 1829 el rey Fernando VII contrajo matrimonio con María Cristina de Borbón, una princesa de veintitrés años, hija de su hermana la infanta María Isabel y Francisco I de las Dos Sicilias. La boda se celebró en el Palacio Real de Aranjuez el día 29 de diciembre de 1829. Bellísima y superficial, María Cristina no tenía gran cultura y carecía de preparación para los asuntos de Estado. No obstante fue muy bien acogida por los Liberales, quienes la llamaban “*iris de paz*”. Dio a Fernando dos hijas: Isabel, que fue proclamada Princesa de Asturias, y Luisa Fernanda. A los tres meses de haber fallecido el rey, el 28 de diciembre de 1833, la reina María Cristina se casaba en secreto con un apuesto Guardia de Corps, Fernando Muñoz Sánchez-Funes. Este matrimonio hubo de ser secreto ya que podía ser regente la viuda del rey, pero no la señora Muñoz. María Cristina asumió la regencia al fallecer Fernando VII el 29 de septiembre de 1833 durante la minoría de edad de Isabel II hasta 1840. La promulgación del Estatuto Real en 1834 trajo consigo el comienzo de los cambios institucionales hacia el régimen liberal y significó el fin definitivo del Antiguo Régimen en España.

Isabel II, niña

Se expone un retrato en el que figura Isabel II [Fig. 14] con solo cuatro o cinco años de edad, retratada en pie, vestida con traje de blondas. Luce la banda de la Orden de María Luisa, peinetas y pendientes de brillantes y apoya la mano derecha sobre los símbolos de la realeza: la corona y el cetro, que descansan sobre un almohadón, que está a su vez sobre un velador cubierto por un manto de armiño con escudo real bordado. Como fondo, arquitecturas, columna y ventanal con paisaje. Este retrato puede fecharse hacia 1834-5 y se considera réplica con abundante intervención del taller de Vicente López, especialmente de su hijo Bernardo, a quien se ha venido atribuyendo el cuadro tradicionalmente²³.

El reinado y la vida de Isabel II fueron difíciles. Fue declarada mayor de edad en 1843 con solo trece años y cuando tenía dieciséis el gobierno arregló su matrimonio con su primo el infante Francisco de Asís

²² Museo del Prado. *Inventario general de pinturas; Museo iconográfico. Tapices*. Vol. 3, *Nuevas adquisiciones*. Madrid, Museo del Prado, 1996. Inventario actualizado, n° 3371.

²³ Museo Municipal, 1990, pp. 185-186; Díez, 1999, t. II, cat. n° P-391, p. 99, lám. 224.

de Borbón. Tuvo once hijos, de los que sobrevivieron cinco, entre ellos el futuro rey Alfonso XII. Isabel II sufrió varios atentados y el 19 de septiembre de 1868 la revolución llamada “*La Gloriosa*” acabará derrocándola. La familia real se exilió entonces en Francia donde murió la reina a los 72 años en el Palacio de Castilla de París. El final del reinado de Isabel II tras la revolución de 1868 coincide con el cese de la actividad en la Fábrica de Platería Martínez.

Isabel II en su mayoría de edad jura la Constitución de 1837

Junto al retrato de Isabel II se expone la crónica de uno de los acontecimientos más importantes de su reinado. En el hemicycle del Senado, bajo un gran dosel, Isabel II presta juramento a la Constitución de 1837 al alcanzar la mayoría de edad en 1843. En las tribunas se ha congregado gran número de personas siguiendo con atención el acto y en la parte baja se ven numerosas personalidades. El cuadro lleva una inscripción en el reverso del bastidor: “*La historia y las Bellas Artes presentan a la posteridad los sucesos notables*”. Este boceto es obra de José Castelar y Perea (1801-1873), discípulo de Vicente López. El Ayuntamiento de Madrid premió este cuadro en un concurso público para conmemorar el acontecimiento y la inscripción del reverso debe ser el lema según el cual se presentó el cuadro al concurso²⁴.

Con el ascenso al trono de Isabel II quedó definitivamente afianzada la monarquía constitucional en España [Fig. 15]. La Constitución de 1837, que se ha considerado una reproducción y resumen de la de 1812, constaba de setenta y siete artículos y dos disposiciones adicionales. Los principales principios que se establecían en esta Constitución fueron: la soberanía compartida entre el rey y las cortes, el sufragio censa-



Fig. 14. Taller de Vicente López Portaña: *Isabel II, niña*. Museo de Historia. Madrid.

²⁴ Museo Municipal, 1990, pp. 160-161.



Fig. 15. José Castelar y Perea: *Isabel II Jurando la Constitución de 1837*. Museo de Historia. Madrid.

tario directo, libertad de imprenta, reconocimiento de los derechos y libertades individuales, independencia de la administración de justicia y reconocimiento de la religión católica como religión del Estado.

Retrato del Intendente Carrero

La presencia de este retrato [Fig. 16] en la exposición se justifica porque en él están representados con detalle los útiles de escritorio propios de un alto cargo administrativo de época fernandina. El cuadro ingresó en el Museo Municipal de Madrid en 1958 y fue identificado por su anterior propietario como el retrato del Intendente Carrero. Quizá pudiera tratarse del funcionario palatino de este nombre que fue Primer Intendente del Teatro Real de Madrid, inaugurado por la reina Isabel II en 1850, si bien no hay en el retra-



Fig. 16. Anónimo español. *Retrato del Intendente Carrero*.
Museo de Historia. Madrid.

to elemento alguno que aluda a tal empleo. Se trata de un personaje de cierta importancia a juzgar por su vistoso uniforme de alto funcionario palatino, relacionado de algún modo con la ciudad de Sevilla, cuya Torre del Oro se divisa al fondo tras el balcón.

Vestido con casaca ricamente bordada en oro, el personaje está retratado de cuerpo entero, sentado sobre un sillón de estilo Imperio ante una mesa sobre la que está colocada una escribanía y un candelabro de pantalla con dos brazos, así como varios libros. Sobre una banqueta descansa el sombrero, el espadín y el bastón, accesorios del uniforme. Es ciertamente una interesante muestra de retrato neoclásico español en su versión más oficial, de dibujo preciso y minucioso realizado, a juzgar por la indumentaria que en él se muestra, alrededor de 1825.

Retrato de la familia de Antonio Martínez, por Joaquín Espalter

Se puede considerar el retrato uno de los géneros más significativos y brillantes del romanticismo español. Su número es muy importante, aunque a final del periodo tuviese que competir con las entonces novedosas técnicas fotográficas con su capacidad de democratizar la visión personal entre las clases sociales menos pudientes. El afán individual de protagonismo y de permanencia en el tiempo tras la muerte propició la realización de retratos con su capacidad de inmortalizar al personaje que posa para el pintor de moda²⁵. El catalán Joaquín Espalter y Rull (1809-1880) se especializó en la representación de grupos familiares burgueses y fue uno de los artistas predilectos del ambiente artístico madrileño. Su formación en París bajo la dirección del Barón Gros (1771-1835) influyó decisivamente en su manera de interpretar el retrato, manteniendo la tradición idealizadora del clasicismo, con tendencia a representar imágenes amables. Espalter también se formó en Roma y en Florencia.

El cuadro refleja el ambiente que rodea a la familia Martínez Cabrero, encargada entonces de la dirección de la Fábrica. Preside la escena un retrato de María Josefa, única hija de Antonio Martínez, pulsando el arpa; cuando se pintó el cuadro ella ya había fallecido. De pie, apoyado sobre el piano, está su esposo Pablo Cabrero con el resto de la familia: sentada al piano Paulina, a la derecha Julia, elogiada cantante, sostiene una partitura; junto a ella la hija menor, Enriqueta. A la izquierda el menor de la familia, llamado como su padre Pablo Cabrero. Todas las figuras dirigen la mirada hacia un punto exterior como si tuvieran delante al artista captando la instantánea del grupo familiar. Como bien señala Cavestany, en el cuadro se reconoce a los hijos y nietos del platero como una familia consagrada al arte²⁶. Debió pintarse el retrato a la llegada de Espalter a Madrid desde Italia, en 1842.

²⁵ GARCÍA MELERO, José Enrique: *Arte Español. De la Ilustración y del Siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid, 1998, pp. 315 y 325.

²⁶ Cavestany, 1923, p. 294.



Fig. 17. Joaquín Espalter y Rull, *Retrato de la familia Martínez Cabrero*. Colección particular.



Detalle del retrato de Antonio Martínez, hoy en día en paradero desconocido y que fue propiedad de los sucesores del platero.

El platero Antonio Martínez Barrio y su Escuela-Fábrica de platería en Madrid

FERNANDO A. MARTÍN

Conservador de plata y metales. Patrimonio Nacional

De Huesca a Madrid: su origen, su obra y su muerte.

Don Antonio Martínez Barrio es, sin lugar a dudas, el maestro platero español más conocido y famoso que hemos tenido en los dos últimos siglos, y no sólo por su categoría artística, demostrable por las magníficas piezas que nos han llegado de su mano, sino también por el hecho de ser un personaje emprendedor, tenaz, que llegó a conseguir su objetivo, el crear la fábrica de platería más conocida de nuestro país, cuya influencia y presencia se hace patente aún hoy en día, por la demanda de sus piezas y su alta cotización.

Pero a pesar de ello, su personalidad, su formación, el motivo de su llegada a Madrid, y muchos datos de su vida nos son aún desconocidos.

Nació Antonio Martínez Barrio en la ciudad de Huesca en el año 1749-1750, según se desprende de su inscripción en el libro de registros de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid¹.

¹ PARDO CANALIS, Enrique: “Los registros de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 1752 a 1815”, en C.S.I.C. Instituto. Diego Velázquez, Madrid, 1967.



Fig. 18. Detalle de la casa de la Panadería donde estuvo instalada la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Museo de Historia de Madrid.

relicario para el Monasterio de Santo Domingo, según nos cuenta Del Arco y Garay², son datos de la biografía del padre y no del hijo. Incluso, María Accascina llegó a sospechar con ciertas reservas, que un Antonio Martínez que aparece como alumno en la Escuela de Escultura de Simone Martínez en Roma, pudiera ser nuestro platero, pero por la cronología, década de los cuarenta, es más probable que se tratara de otro artífice platero de igual nombre³.

Según Navarro, a comienzos de la década de los sesenta, 1764, lo encontramos en el taller de Luzán, en Zaragoza, pero no coincidió ni con Francisco Bayeu ni con Goya, que también estuvieron en él.

Cavestany situó su llegada a la Corte en el año 1752, por algún error que no llegamos a comprender, pues algún investigador justifica una errata y llega a interpretar la fecha como 1772, pero esto no casa con la fecha de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, en el año 1769, con 19 años de edad.

Cabe la posibilidad de que su llegada a la Corte no fuese un hecho casual; debemos tener en cuenta que estamos en unas fechas en las que el desarrollo del pensamiento ilustrado está en auge y se dieron

Partiendo de este dato y gracias a los estudios de las últimas décadas de la platería oscense, se han podido deshacer los errores que hemos ido cometiendo durante mucho tiempo los investigadores de esta manifestación artística, que precisamente por desconocer esta fecha, siempre nos hemos basado en los escritos de los eruditos decimonónicos. De tal manera que todos los datos publicados referentes a este artífice anteriores a esa fecha se refieren a su padre Antonio Martínez, que también fue maestro platero, cuya cronología la podemos situar hoy en día entre los años 1727 y 1800, sobreviviendo a su hijo en, al menos, dos años, aunque no debió de ejercer como tal desde su traslado a Madrid.

La aprobación como maestro platero en Zaragoza en el año 1747, el traslado y establecimiento en la ciudad de Huesca, donde realizó la custodia de la iglesia parroquial de Argüés y un

² ARCO GARAY, Ricardo del: *Antiguo Premio de Huesca*. Zaragoza, 1911, pp. 246-250.

³ ACCASCINA, Maria: *I marchi delle argenterie e orificerie siciliane*, Trapani, 1976.

muchas posibilidades para el desarrollo de la industria. En esta línea llamamos la atención sobre los posibles contactos y relaciones entre los artífices zaragozanos y los grandes o pequeños personajes, de origen aragonés, que se movían en la vida artística, social y económica de esta Villa y Corte, por lo que sospechamos que el propio Martínez fue animado por alguno de aquellos, a seguir sus progresos artísticos en la Academia de Bellas Artes de Madrid.

Hasta el año 1775 no volvemos a tener noticias suyas, siendo este periodo el que más dudas ofrece dentro de su biografía pues sigue siendo una incógnita con qué maestro trabajó, o en qué taller desarrolló su oficialía. Suponemos que debió de hacer un doble aprendizaje, por un lado, en la Academia, el cual sería fundamental para su arte y de vital importancia para sus alumnos, como veremos más adelante, y por otro, a nivel práctico, en alguno de los obradores de la platería madrileña, a este respecto recordemos que ya por estas fechas, se habían realizado las primeras experiencias de la platería industrial de la Villa.

Larruga nos da buena cuenta de ello en su informe del año 1786⁴. El soriano Buenafuente junto al alemán Balmes regentaron una fábrica de alhajas de oro y plata, en la que realizaban hebillas, cajas, cadenas de relojes, estuches, botonaduras y otras cosas propias de este ejercicio. Esta fábrica cesó por muerte de Buenafuente, y Balmes se la vendió a Francisco Novi que trabajó el mismo género y también en similar.

La situación de esta industria en España era muy precaria en comparación con Francia e Inglaterra y el mismo Larruga se lamenta de la siguiente forma:

“La necesidad que hay ... de todo género de obras menudas, de quincalla de plata y oro para ejercitar un comercio activo de estas maniobras, que con mucha utilidad del Estado pueda surtir nuestra península, o Indias, la han conocido y conocen los que saben medir la importancia de estas cosas.... La mayor habilidad que se necesita para estas operaciones es la del dibujo, y la de abrir en los troqueles los cuños, ya sea de hebillas, o ya de otros semejantes géneros, que se puedan sujetar a la impresión del grabado. Estas habilidades de dibujar y abrir cuños se poseen ya en España, y hay maestros aprobados de tales Academias, lo que falta es que haya personas de caudal, o algunos artífices ricos que se dediquen a costear los grandes gastos de que necesitan estas manufacturas, así por razón de cuños, como por el de volantes, que son los que facilitan y conducen a que salgan perfectas y cuesten menos, como se hace en Londres, Roma, París, y otras partes en donde ya no se usan máquinas de mástil.

Los extranjeros para las fábricas de hebillas, medallas y otras semejantes, tienen en práctica el uso de los cuños y volantes que las facilitan a la mayor perfección, y menos coste, y esto les mantendrá hechos dueños absolutos de este comercio, mientras en España no se les imite.”

Hay que subrayar de este texto que lo más necesario para el desarrollo de esta industria, era el dibujo y el autor ya menciona que estas habilidades se poseen en España, con una buena cantera de plateros y grabadores con muy alto grado de calidad.

⁴ LARRUGA Y BONETA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, Madrid, 1789, T. IV

Larruga sigue su análisis de la siguiente manera:

“...Don Antonio de Espinosa, grabador de la Casa de la Moneda de Segovia, acaba de establecer en Madrid un volante para acuñar medallas. Así, a este artífice como a todos los demás que se dediquen al uso de cuños y volantes es necesario protegerles y fomentarles para ejercitar a otros. Los auxilios que se le concedieron a Novi por haberse dedicado a este género de obras, dando motivo con su ejemplo a que otros hayan principiado a establecer este comercio, fueron franquicias concedidas a otras fábricas por Real Decreto de 18 de Junio de 1756”.

De estos párrafos es interesante destacar el espíritu de protección a este tipo de establecimientos y el carácter didáctico de los mismos para que proliferen por el resto de la Península, siendo ambos la base del desarrollo de la política industrial de la España Ilustrada, que como vemos, ya empezó con Fernando VI, y que de forma muy directa lo veremos reflejado en la fundación de la Escuela-Fábrica de Platería de Martínez.

Por último, Larruga también nos informa de la creación de otra fábrica en Madrid, anterior a la que nos interesa, se trata de la de los hermanos Gaudin, artífices franceses que en el año 1772 se establecieron con una máquina que trabajaba varios géneros de piezas en plata, oro y otros metales, con perfección y ahorro de mano de obra.

Así pues, no es de extrañar que Martínez, una vez ejercitado en el dibujo, ocupase su tiempo en experimentar en el manejo y construcción de la maquinaria de estas primeras fábricas, e inmerso en el espíritu de innovación de la España Ilustrada que le tocó vivir, le llevase a crear una Escuela-Fábrica en la que a la vez de enseñar se pudieran realizar todo tipo de objetos, no solo de pequeño formato, como comenta Larruga, sino también otras de mayor tamaño y mérito artístico. En cualquier caso, llegó a ello en el momento propicio, ya que por parte de la Administración se daban todos los medios posibles para el desarrollo industrial, desde la autorización para la entrada, traducción y publicación de libros extranjeros, hasta el envío a otros países de científicos y técnicos para desarrollar sus conocimientos, algunos de ellos llegaron a practicar el espionaje industrial, como nos comenta el profesor Artola, pasando, cómo no, por la captación de artífices experimentados con el fin de establecerse en nuestro país. Así se crearon y se desarrollaron nuestras Reales Fábricas.

A este campo abonado hay que unir el hecho de la procedencia aragonesa tanto de Antonio Martínez como de los que ocupaban los altos cargos en la Hacienda y en el comercio, personajes que fueron claves para el desarrollo de la idea de Martínez como Miguel de Múzquiz, de ascendencia navarra, y a la sazón ministro de Hacienda, muy relacionado con la Academia a través de su secretario Ignacio Hermosilla; Fernando Magallón, de Zaragoza, encargado de los negocios del Rey en París y consiliario de la misma Academia, el propio Conde de Aranda, embajador en la Corte francesa y otros [Figs. 4 y 5].

A principios del año de 1775 Antonio Martínez solicita del Rey Carlos III un préstamo para realizar un viaje de perfeccionamiento en el manejo de la maquinaria y demás adelantos de esta industria en París y



Fig. 19. Retrato grabado del Conde de Floridablanca de la serie realizada por Acuña y Selma, como Primer Secretario de Estado y del Despacho de S. M., uno de los artífices de los avances de la Ilustración. Museo de Historia. Madrid.

Fig. 20. *Vista de la Place Vendôme, París*. I.N. 13210. Museo de Historia. Madrid.

Fig. 21. *Vista del Parque de Saint James, Londres*. I.N. 6361. Museo de Historia. Madrid.



Fig. 22. Retrato de Pedro P. Abarca de Bolea, Conde de Aranda, grabado en París por el grabador del Rey en el periodo de su embajada, que coincidió con el viaje de Martínez. Museo de Historia. Madrid.

Londres, préstamo que se le concede por Real Orden del 8 de marzo de ese mismo año, con cargo reservado a la Secretaria del Consejo de Hacienda que presidía Múzquiz y que ascendió a la cantidad de 20.000 reales de vellón. Martínez compensó este préstamo con unas cuatro cajas que contenían piezas de oro y plata de su propiedad, por lo que es de suponer que su aprendizaje y maestría habían alcanzado un alto grado.

Martínez sale de la Corte hacia París, una vez obtenido el préstamo real y allí permanecerá hasta octubre de ese mismo año —1775—. Después pasó a Londres. Pérez Bueno publicó la correspondencia entre el embajador Heredia y el Ministro Múzquiz, referente al viaje de Martínez, por ello hoy sabemos que dicho embajador, amigo de Magallón, siguió muy de cerca los pasos del platero en París, ayudándole para poder introducirse en los talleres más importantes de la capital gala e, incluso, desde allí mandó a Múzquiz una caja de oro que había realizado como prueba de las habilidades que había conseguido.

En Londres estuvo algo más de medio año, desde octubre de 1775 a abril de 1776 aunque, en un principio se tenía pensado que estaría solo dos meses. Ignacio Heredia le presionó para regresar antes de lo que Martínez pensaba, de lo que el embajador se arrepintió más adelante, según el mismo nos notifica en una de sus cartas: *“de lo que estoy arrepentido, porque en seis meses más que se hubiera detenido allí en Londres, se hubiese hecho dueño de la mayor parte de las famosas maquinas de los talleres de Inglaterra”*. En este sentido debemos recordar el comentario del profesor Artola cuando hace referencia del espionaje industrial. Y lo veremos claramente reflejado más adelante.

De nuevo en Madrid, a mediados del año 1776, Martínez se puso en contacto con el secretario de Hacienda, Múzquiz y con Fernando Magallón, a los que expuso los logros conseguidos en su viaje, tanto en el sentido práctico como en la adquisición de maquinaria y los distintos objetos que había traído consigo.

La experiencia fue muy positiva a juzgar por el informe redactado por Magallón en el mes de agosto del año siguiente, en el que resume no solo la experiencia y el conocimiento que adquirió en el arte de la platería, sino también su destreza en el manejo y construcción de instrumentos y maquinaria moderna para la fabricación de objetos, conseguida gracias a su habilidad para entrar en casa de los artífices y aprender el uso de ellas y que estos no enseñan a nadie y menos a extranjeros, así como a su capacidad de reproducir máquinas de memoria, lo que le hace merecedor del apelativo de primer espía de la platería industrial.



Fig. 23. Detalle del rapto de Ganimedes de una bandeja de plata, fechada en 1787. Coleccion particular.

Magallón también pone de manifiesto las habilidades y conocimientos adquiridos por Martínez en hacer por entero cajas de oro, en conseguir el esmalte azul, de mayor calidad que el parisino, en dorar y embutir el oro, ejecutar vidrios convexos para retratos y medallones y a manejar distintas máquinas especiales con las que se hacen objetos de bisutería, trayendo algunos modelos y diseños para fabricar otros.

Es de gran interés la relación de objetos que el platero trajo de sus viajes, entre los que destacamos dos grupos, el primero de piezas como minuterios de oro, azucareros, saleros, candeleros con cabezas de carnero y otros con columnas, saleros con colgantes de laureles, bocados de frenos para caballos y estribos, cajas de tabaco, palilleros, botellas de olor en cobre con esmalte, cadenas y llaves de reloj, puños de bastones y espadines, otras en similar, aldabones para gavetas, bocallaves, aldabillas y hembras para cornucopias o charnelas de metal barnizado. En este grupo también hay que destacar los bajorrelieves coloreados que representan buen número de personajes, bien clásicos, bien retratos de reyes como Carlos III o Luis XVI, sus contemporáneos, seiscientas medallas en yeso, varias libras de esmaltes de diversos colores, cientos de crisoles y otros materiales apropiados.

El segundo grupo lo forma la colección de estampas y dibujos entre los cuales hay que mencionar: copias de Rafael, animales de Berchen, Venus y juguetes de niños, pastores de Boucher, paisajes de Vernet, pastores y cazadores de Huet y otros de Cochin, cartelas, trofeos, escudos, luchas de animales, cacerías, etc. En el campo de los libros técnicos se trajo algunos relacionados con sus preferencias, como los referidos al arte del vidrio, o a los colores en esmaltes, o los de láminas, como las *Metamorfosis* de Ovidio, los adornos de Jean Lepautre y de Jean-Charles Delafosse.



Fig. 24. Carátula de la Real Cedula de aprobación de la Escuela-Taller de platería del año 1778. Colección particular.

Mención especial merece un dato que aparece en este informe de Magallón con cierta reserva, creo que es de cierta relevancia y desde luego será fundamental para el futuro de la platería española. Entre las líneas del informe, y como alabanzas hechas al artífice, Magallón menciona textualmente: *“su genio y paciencia para la enseñanza de discípulos”*, baza y comentario primordial y oportuno para el objetivo que perseguía Martínez desde su vuelta, fundar una escuela de platería bajo su dirección.

El 30 de agosto de 1777 aprobó el Rey las cuentas que había presentado Martínez y mandó librar al platero la suma de 106.387 reales de vellón con la que pudiera pagar a los que le adelantaron dinero para la adquisición de las máquinas y demás objetos que trajo de su viaje.

La Escuela-Taller de platería

Siguió Martínez en su empeño de fundar la Escuela de Platería, posiblemente animado por Magallón, para lo cual redactó un plan que fue presentado al Rey el 7 de octubre de ese mismo año; proyecto que se aprobó con algunas modificaciones medio año después, y se ratificó en la Real Cédula firmada en Aranjuez el 29 de abril de 1778, en ella se fijan las reglas y condiciones que debían regir en dicho establecimiento y se ordena su publicación en la Gaceta de Madrid para que fuera conocida en todas partes. Sabemos que dicha Real Cédula se imprimió en la imprenta madrileña de Blas Román. También conocemos otras publicaciones de la misma en fechas posteriores realizadas en otras ciudades del reino⁵ [Fig. 24].

La principal función que se desprende de dicha normativa es la enseñanza en el uso y conocimiento de la moderna maquinaria e instrumentos que Antonio Martínez estaba obligado a construir, así como el transmitir a sus alumnos los sistemas, modos y tendencias estilísticas que este artífice había visto y reconocido en sus viajes a París y Londres. Por ello el apartado de los aprendices, sus derechos y obligaciones es el más amplio de toda la normativa. Se previó que tuviera unos dieciséis discípulos, con una edad comprendida entre los catorce y los veinte años. Antes de ser admitidos deberían pasar un mes en casa de Martínez para que se comprobara su suficiencia en el dibujo y, si su habilidad o destreza no era suficiente, deberían asistir,

⁵ Al menos conocemos la publicada en Toledo por Isidro Martín Marqués, Impresor del Santo Oficio, con fecha del 23 de junio de 1778.

antes de ingresar, a academias, o aprender con maestros particulares, donde desarrollarían esta facultad. En esto vemos la propia experiencia del maestro que asistió y desarrolló esta facultad en primer lugar en Zaragoza y en segundo lugar en la Academia de San Fernando de Madrid, cuando la misma estaba instalada en la Casa de la Panadería y más tarde en la del palacio Goyeneche, a la cual manda a algunos de sus discípulos.

Los más experimentados se dedicaron al conocimiento y construcción de máquinas; los restantes a esmaltar, grabar, cincelar, embutir, etc., al tiempo que al grabado de troqueles y de instrumentos menudos, como cinceles y limas. También, se admitían a seis mujeres como discípulas de la Escuela, por considerarlas las más aptas para los trabajos de pulir, recortar el oro y cargar y pulir esmalte.

La duración del aprendizaje oscilaba entre cuatro o cinco años, teniendo en cuenta cada caso, sobre todo a los hijos de plateros o a sus aprendices a los que se les contaba el tiempo del aprendizaje con sus respectivos maestros o padres. La manutención de los mismos corría a cargo de instituciones que les pensionaban o de forma particular por sus padres o familiares; sabemos que el propio Martínez llegó a pensionar a alguno de ellos.

Es posible que la presencia de mujeres en la Escuela fuese una novedad, de ahí que se le ocurriese asistirlas con dos reales diarios si no acudían de forma particular. Si el número de alumnos no llegaba al establecido, se daría cuenta al Rey, y si por el contrario lo superaba, Martínez les enseñaría hasta donde pudiera.

Cada año se efectuaba un examen, premiando al mejor de los alumnos con 300 reales de vellón y certificación con sello real. Al término de su aprendizaje se reconocía la facultad de Martínez de despachar la aprobación como maestro y el título de tal sería otorgado por la Real Junta de Comercio y Moneda. Esto supuso una innovación respecto al sistema tradicional que solo reconocía la aprobación de los maestros plateros a través de las corporaciones de plateros locales.

Resulta curioso que el colegio de Madrid tuviera que reconocer esa prerrogativa de Martínez a pesar de que esto iba en contra de lo que en esta materia se reconocía en las últimas ordenanzas, otorgadas por el mismo Rey, hacía sólo unos pocos años. El resto de los colegios plateros de otras capitales dificultaron la instalación de los discípulos ya aprobados, pues les exigían pasar el examen que cada corporación proponía. Esto, en definitiva, era reflejo de la lucha de los gremios y corporaciones que habían mantenido sus prerrogativas hasta esa época y que no estaban dispuestos a perder, oponiéndose a la modernización del país, lo que nos supuso un gran retraso respecto al desarrollo industrial europeo⁶.

Hay que destacar que el sistema de enseñanza ponía su énfasis en el uso y conocimiento de las máquinas y demás instrumentos especiales como el torno de hacer aguas en las cajas y alfileteros, la que servía para hacer cadenas de relojes, los cilindros de tirar las planchas, las máquinas de torneirlas y el torno

⁶ Esto queda muy claro en el artículo de TRALLERO, Manuel: "Els deixebles catalans d'Antonio Martínez", en *D'Art*, 1986, n° 12, pp. 81-197.



Fig. 25. Retrato de D. Miguel de Múzquiz, Secretario de Hacienda, uno de los que apoyaron la creación de la Escuela-Taller de platería. Museo de Historia. Madrid.

para desbastar las piezas; otras servían para hacer charnelas y hebillas, para botones y dedales, para pulir botones de acero en punta de diamante y para tornillos y acero para no desperdiciar oro ni plata y para que pudieran ganarse la vida con aquellos metales si no lograba mayor adelantamiento. Objetos estos que en la mayoría de los casos había que importar de fuera.

En otro de los apartados de la normativa se especifica que Martínez debía de construir algunas máquinas semejantes a las que inventó antes de viajar a París y Londres y unir las a las de tornos y resaltos para que se pudieran vender por todas las provincias al mismo coste que las extranjeras. Las piezas de las máquinas debían fabricarse por artífices españoles según los modelos que realizaría Martínez en presencia de sus discípulos.

El propio Martínez se comprometía a dejar sacar copias de los bajorrelieves a quienes aprobara como maestros para que pudieran usarlos en su trabajo independiente. Esto permitía el desarrollo de este arte industrial por todo el país, pero a la vez ratificaba la influencia del estilo de la fábrica de Martínez en el resto de las platerías nacionales.

Por otro lado, se protegió el secreto industrial arbitrando una normativa que permitía admitir a trabajadores extranjeros, pero como auxiliares y no como discípulos, para evitar la vuelta a su país de origen al obtener un trabajo fijo con los conocimientos ya adquiridos.

El final de la ordenanza se dedica a regular la administración de esta fundación y los beneficios del propio Martínez, a éste se le autoriza a nombrar una persona de su confianza para que le ayudara en las máquinas, velara por los discípulos y le descargara de trabajo; disfrutará de un sueldo de doce reales de vellón diarios a cargo del Erario público. A Martínez se le concedían 60.000 reales de vellón anuales, durante los doce primeros años de funcionamiento de la Escuela, además de encargarse la Real Hacienda del pago de los alquileres de la casa donde se estableciese la Escuela en compensación de los gastos que ocurrieran y por las utilidades que perdía al no poder hacer libre uso y ejercicio de su facultad de platero; en algún aspecto se hace ver que esto se convertía en una pensión vitalicia una vez pasados los doce primeros años.

Por último, se nombra a su inseparable amigo Fernando Magallón como juez conservador de la Escuela, con obligación de informar cada seis meses de su marcha a través del secretario de Hacienda que era Múzquiz.

Así pues, desde el año 1778 al 1792, Martínez desarrolla una actividad laboral en función de su Escuela-Fábrica de forma febril hasta llegar a lograr su emplazamiento definitivo. De Escuela de Platería pasó a denominarse Real Escuela de Platería y Máquinas, para denominarse después Real Escuela y Fábrica de Platería; tras la muerte de Martínez se llamó Fábrica de Platería de Martínez a secas, para de nuevo recuperar la denominación de Real a la vuelta del rey Fernando VII⁷.



El primer emplazamiento que tenemos documentado de la Escuela de Platería es del año 1778 en la calle Francos; dos años más tarde serán necesarias obras de ampliación, de cuya realización se encargará el arquitecto Juan de Villanueva que estará ligado muy directamente a esta fundación como Maestro Mayor de Obras del Concejo Madrileño y que, según Magallón “...es uno de los más hábiles que se conocen para sacar el partido posible de cualquier terreno, estableciéndose, después de la reforma, en el piso bajo, las forjas de limado de oro, plata y similar, la Escuela de modelos, la fundición y un gran patio para las luces y agua..., quedando en medio una porción que mediante una cerca de cañas pueda haber algunas flores para copiar del natural. En el cuarto principal, los talleres de tornos y máquinas, de esmaltes y calados, y el laboratorio químico, en el cuarto segundo, el pulimento, bruñido, limado y el dorado a fuego”.

La Escuela-Taller solo durará cinco años en la calle Francos, y entre las piezas realizadas en ese periodo tenemos documentados varios juegos de hebillas de oro que se hicieron para Su Alteza el príncipe Carlos en diferentes ocasiones, mayo de 1778, enero 1779 y el 29 de enero de 1780; al mismo Antonio Martínez se le pagan 15.507 reales y 16 maravedís por un torno hecho bajo la dirección del platero para el príncipe Carlos el 30 de septiembre de ese mismo año.

En el año 1783 se instalará en la calle Alcalá, en una casa propiedad del Marqués de Brancacho, en contra del criterio del propio Martínez, que se verá obligado a despedir a cincuenta trabajadores por falta de capacidad.

En 1787 se va a producir un nuevo traslado y es en este momento cuando se menciona por primera vez el emplazamiento que, años más tarde, llegará a ser definitivo: la esquina de la calle Huertas con el Paseo del Prado, frente al Jardín Botánico, “...sitio regular y aislado...”, según el informe de Manuel Martín Rodríguez, “...como conviene a semejantes fábricas, ...para evitar incendios y malos olores”, lugar “de poco valor, ...extraviado del comercio”.

El siguiente cambio se realizará a la calle de Infantas nº 18, esquina a la de Libertad. Larruga nos cuenta los avatares de este traslado y la situación de la fábrica en este momento que tiene: “taller de fundición con seis hornos, con sus fuelles de diferentes tamaños, para oro, plata y similar por separado, dos hornos de copelar plata...”

⁷ Sobre este tema consultar los trabajos de RABANAL YUS, Aurora: “En torno a la introducción y localización de las Reales fábricas en el Madrid del siglo XVIII”, en *A.I.E.M.*, 1984, XXI, pp. 69-89; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *La Real escuela de platería de Don Antonio Martínez*, Madrid, I. E. M. 1988; y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Datos para una historia económica de la Real Fábrica de Platería de D. Antonio Martínez”, en *A.I.E.M.*, 1993, XXXIII, pp. 73-122.



Fig. 26. Antonio Espinosa de los Monteros, *Plano topographico de la villa y corte de Madrid*. Museo de Historia. Madrid, 1769.

Y otras máquinas y aparatos. Pero también hace constar las limitaciones de este nuevo emplazamiento:

“aun en los talleres se observan muchos dispendios que podían excusarse, si los departamentos de la casa estuviesen unidos, o se hallase capacidad para tener bajo una vista todos los operarios de una clase de trabajo, pero como se advierten distantes uno de otros, y los mas de ellos sin abrigo, y con muchas incomodidades en sus tránsitos se halla precisado este establecimiento en el día a no gozar de la economía que requieren las fabricas, siendo la principal tener cuadras grandes, sin que importe un bledo, que estén o no magníficas, ni compuestas, como estén abrigadas y cómodas para los trabajadores”.

De esta manera y en esta localización se mantuvo hasta su instalación definitiva en el paseo del Prado en el año 1792. En la calle Infantas se realizaron los encargos del infante Don Gabriel.

Toda esta actividad en función de poner en marcha dicha Escuela, junto al desarrollo de la enseñanza a sus discípulos, función principal de la misma, nos lleva a pensar que Martínez sólo llevaría a cabo trabajos o encargos puntuales bien de la Corte o de la aristocracia, lo que explicaría en gran medida la carencia de piezas marcadas por él anteriores al año 1792; sólo conocemos algunas con marca cronológica de la década de los ochenta que se realizaron en el emplazamiento de Alcalá e Infantas. Esto también se explica desde el punto de vista económico, ya que Martínez contaba con una pensión de 60.000 reales anuales y la renta del alquiler del edificio corría a cargo del Erario público, por lo que es comprensible que en esta fecha se decidiera a establecerse por su cuenta y aparezcan, como es lógico pensar, muchas más piezas marcadas por él.



De su actividad docente tenemos un claro ejemplo en la relación de discípulos que pasaron por su escuela, datos la mayoría de ellos recogidos por los variados estudiosos que se han ocupado de esta fundación. Larruga es el primero en ofrecernos una reseña de los artífices que pasaron por ella durante este primer periodo, a ésta hay que unir otros nombres, y algunos datos nuevos, sacados del libro de los registros de matrícula de la Academia de San Fernando publicados por D. Enrique Pardo Canalis, en los que aparecen alumnos de la Fábrica de Martínez o de la Platería de Martínez. Del primer periodo, viviendo Antonio Martínez, Larruga nos menciona los siguientes, de los cuales algunos de ellos pasaron por la Real Academia de San Fernando, por lo que anotamos su ingreso en ella, y algunos datos biográficos.

Nicolás Roche y Pintado, natural de Madrid, ingresó en la Academia en el año 1777 con 16 años. Estaba pensionado en la escuela de Martínez por el conde de Gausa y salió hábil en grabar, cincelar y modelar alhajas menudas en oro.

Luis Cobos y Rioja, natural de Borox, ingresó en la Academia en el año de 1768 con 19 años y seguía en la misma en 1778, fue pensionado por el mismo Antonio Martínez y *“por su habilidad S.M. le mandó con el encargo de cuidar los instrumentos y maquinaria que debían servir para la demarcación de límites por parte del Rio de la plata”*.

Gregorio Martínez, natural de Madrid, ingresó en la Academia en el año de 1773 con 12 años. Tras concluir sus enseñanzas en la Escuela de Martínez pasó a París para ampliar conocimientos y allí murió.

Domingo Conde, pensionado por el señorío de Vizcaya, habilidoso en todo lo concerniente a la elaboración de platería y la maquinaria, se casó con una hermana de Martínez y continuó trabajando en la Fábrica.

Inocencio Elorza Beltrán de Guevara, natural de Vitoria, pensionado por su provincia, ingresó en la Academia en octubre de 1778 con 18 años, tras su aprendizaje se trasladó a su ciudad natal donde trabajó obras en bronce. Larruga lo cita como Inocencio Eloria.

José Ignacio Macazaga, pensionado por la provincia de Guipúzcoa, no aparece inscrito en la Academia, a la que tuvo que ir como los demás. Se especializó en grabados de troqueles, punzones, cinceles; concluida su enseñanza se casó con otra hermana de Antonio Martínez, trabajó para la Fábrica, solo un corto tiempo, salvándola de la ruina.

Antonio de Nieva y Ayala, pensionado por el Montepío de cosecheros de Málaga, ingresó en la Academia en el año de 1778 con 18 años de edad; demostrada su maestría pasó a la ciudad de Málaga a trabajar con su padre que era de la misma profesión.

José Calzado, también pensionado por el mismo Montepío que el anterior, se dedicó a la pintura de esmalte. A pesar de no encontrarle registrado en la Academia, Larruga dice que ganó varios premios de dibujo en ella, y que realizó un retrato de Carlos III en un círculo de tres dedos.

José Martí, pensionado por la Junta Particular de Comercio de Barcelona, siguió las enseñanzas de Martínez y también las de dibujo en la Academia; después se trasladó a Barcelona, donde le costó mucho esfuerzo establecerse debido a la oposición del Colegio de Plateros de aquella ciudad que no reconocía el título de la Fábrica de Martínez.

José Rovira, pensionado por la misma Junta de comercio que el anterior fue uno de los más aventajados discípulos de Martínez; ganó algunos premios en la Academia y de regreso a su ciudad natal, Barcelona, logró establecerse por su cuenta no sin antes pleitear con el colegio de aquella ciudad.

Cayetano Farsult, pensionado por la Junta de Barcelona, se aplicó en la confección de maquinaria para esta especialidad, la cual desarrolló en su ciudad natal.

Francisco Moliner, pensionado por la Sociedad de Zaragoza, desarrollando su aprendizaje con gran talento, pasó a Zaragoza donde se estableció. Murió antes de que Larruga hiciera su informe.

A esta lista hay que añadir otros nombres posteriores a la obra de Larruga y la mayoría posteriores a la muerte del fundador:

Manuel Suarez, de Madrid, quien formalizó su inscripción en ella con 18 años el 29 de octubre de 1793.

Luis Buenafuente, que vivía en la calle Calatrava, formalizó su inscripción con 17 años, el 13 de diciembre de 1814.

Lino Castejón, que vivía en la calle Buenavista, casa del Espíritu Santo, formalizó su inscripción con 17 años, el 24 de octubre de 1814.

Francisco Méndez, vivió en la calle de la Verónica y formalizó su inscripción con 16 años, el 24 de octubre de 1814.

Víctor Antonio Pérez, vivió en la plazuela de San Ildefonso, formalizó su inscripción con 16 años, el 24 de octubre 1814.

Miguel Tus, que vivía en la misma fábrica y que contaba 16 años al formalizar su inscripción el 24 de octubre 1814.

Bonifacio Villar, vivió en la calle de la Greda, contaba con 17 años al formalizar su inscripción en la Academia el 24 de octubre de 1814⁸.

La Real Fábrica de Platería de Martínez

La instalación definitiva de la Real Fábrica y Escuela de Platería de Martínez se llevó a cabo en el año de 1792, en un edificio de bella traza neoclásica, situado en unas antiguas fincas entre las calles del Prado viejo de San Jerónimo, pertenecientes a un mayorazgo fundado por la familia Orejon-Horcasitas a finales del siglo XVII.

Si la fundación de la Escuela de Platería correspondió al espíritu ilustrado de Carlos III, la construcción de la fábrica contó con el apoyo y el entusiasmo de su hijo Carlos IV, gran aficionado a la mecánica, que por Real Cédula del 20 de diciembre de 1791 autorizó la venta de las fincas al platero Antonio Martínez, además de conceder el primer préstamo, de 400.000 reales de vellón para su adquisición según la Real Orden del 25 de enero siguiente, más otros 300.000 reales para continuar y finalizar las obras de dicha Fábrica de Platería y Escuela por Real Orden del 26 de julio de 1792.

En total fueron 700.000 reales los que Martínez percibió de la Corona, cedidos a crédito del tres por ciento con el resguardo de la hipoteca de los terrenos y *“de más que fabricare y aumentare en ellos”*. Martínez otorgó la correspondiente escritura y la mencionada cantidad quedó depositada en el censo de temporalidades de la Diputación de los cinco Gremios Mayores de esta capital a favor de don Francisco de Arriaza y Orejón segundo teniente del regimiento de reales Guardias de Infantería Española, a quien correspondía el mayorazgo de las citadas fincas⁹. De esta forma Martínez vio realizado el sueño que perseguía desde un principio. En primer lugar, la creación de un edificio fijo para su Escuela-Fábrica y, en segundo, que su emplazamiento fuese en un lugar como el quería en sus primeras pretensiones: *“que el nuevo emplazamiento no estuviera en los barrios interiores de Madrid, ni muy distante de la Academia de San Fernando por la utilidad que podrían sacar los aprendices de la lecciones de los dibujos”*. De igual manera, deseaba que *“tuviera buenas luces, agua abundante y piso de tierra para mejor colocación de las maquinas y moderada habitación para él”*.

⁸ Pardo Canalis, 1967.

⁹ MARTÍN, Fernando A.: “En el segundo centenario de la Fábrica de Martínez”, en *Villa de Madrid*, 1992, n° 107; Cruz Valdovinos, 1993.



Fig. 27. Rafael Esteve, *Retrato de Carlos IV*, 1799. Cobre, talla dulce. Museo de Historia. Madrid.

El apoyo real a su proyecto fue decisivo y aumentó la confianza en sí mismo, de tal manera que el diseño de la fachada de la nueva fábrica y la petición de la licencia de construcción al Ayuntamiento se presentaban el 26 de marzo de 1792, cinco meses antes de la formalización de la escritura de venta de los terrenos donde se iba a construir. El informe del proyecto lo efectuó Juan de Villanueva como Maestro Mayor de obras del Ayuntamiento, quien anteriormente había realizado la tasación de los terrenos y la casa donde tenía que ubicarse. El informe está firmado y fechado el 11 de abril del mismo año y en el manifiesta: “...haber reconocido las alineaciones que esté interesado debe guardar para la elevación de las tres fachadas que, de nueva planta, quiere construir con arreglo a lo demostrado e indicado en el adjunto diseño que, para el efecto, presenta firmado por el profesor don Francisco de Rivas que ha de dirigir las obras...”¹⁰.

Según la documentación que hemos manejado, fue Rivas el director de las obras y como tal informó, en el mes de julio, sobre lo que restaba para concluir la fábrica a petición de la Real Cámara con motivo del préstamo de los 300.000 reales que ya hemos mencionado. Pero toda la documentación del siglo XIX y las publicaciones más recientes, dan como autor a Carlos Vargas Machuca. De los dos el más conocido es el segundo; de Francisco Rivas poco se sabe hoy en día, posiblemente por desarrollar su actividad como aparejador en el palacio Nuevo de Madrid.

En cualquier caso, este edificio responde estilísticamente a las tendencias arquitectónicas que conviven en Madrid a finales del siglo XVIII. El dibujo de Rivas está en consonancia con las directrices de Villanueva, al que hemos visto intervenir directamente en este proyecto y no se debe olvidar la zona donde se iba a ubicar, por lo tanto se diseñó para entonar con la arquitectura del Jardín Botánico y con el cercano Museo del Prado, obras significativas de Villanueva. El adelantamiento del pórtico, el orden dórico de las columnas laterales y el ático geométrico del remate, están en claro paralelismo con las realizaciones de Villanueva en la Casita de El Pardo, y en menor escala, con la entrada principal del mismo museo. La semejanza se percibe también en los materiales: todas las columnas, pilastras, machones, cornisas y pedestales eran de granito gris y las basas y capiteles de piedra blanda caliza. Incluso en su interior, como veremos más adelante, existía una rotonda muy semejante a la del Museo del Prado.

¹⁰ Este dibujo conocido y publicado desde hace tiempo por varios autores, se encuentra en el Archivo de Villa de Madrid sig. ASA 1-52-97.



Fig. 28. Diseño original de la Fábrica de Platería de Martínez, firmado por Francisco Rivas el 24 de marzo de 1792; con fachada principal y laterales. Informado por Villanueva. Archivo de Villa. Madrid.

Esta concepción clásica se ve realzada, en parte, al elevar un cuerpo de viviendas retranqueado en la fachada principal, la cual se decoró con unos jarrones y un grupo escultórico de Minerva coronando las Artes, que respondía al más puro estilo clásico-barroco muy característico de la tradición de Ventura Rodríguez y de Pedro de Arnal, del que fue discípulo el mencionado Vargas Machuca, pero todo ello se debió de añadir en un periodo más tardío.

Esta es la imagen que se ve en la maqueta de Madrid, construida por el militar don León Gil de Palacio en 1830 y en el *Semanario Pintoresco* de 1836, transformaciones que se debieron llevar a cabo en el periodo en que D. Pablo Cabrero dirigía esta manufactura, y el segundo cuerpo retranqueado era la vivienda particular de la familia, que aumentó con la llegada de los hijos del matrimonio Cabrero-Martínez, de tal manera que en términos coloquiales se llegó a denominar Casa-Palacio a su vivienda, y ese es el aspecto que da en el grabado de ese momento.

Así pues, tendremos la duda de si este edificio se construyó tal y como lo dibujó Rivas o, por el contrario, se hizo desde un principio como aparece en la maqueta y en el *Semanario*. Tampoco debemos descartar la idea de que uno firmase el proyecto y el otro lo llevase a cabo con algunas variantes. Lo que se mantiene inalterable es su pórtico clásico, y los torreones que lo flanquean.

Dos arcas de agua, diseñadas posiblemente por Ventura Rodríguez, y que estaban situadas en la esquina de la calle de San Juan con el Prado para abastecer del líquido elemento a la nueva fuente que se hizo delante de la puerta de Atocha y a las cuatro fuentes que decoraban y decoran el Prado en este punto, no eran un mero adorno, sino que hay que encuadrarlas dentro de todo el proyecto de fuentes que dicho archi-

tecto diseñó para el Prado, anterior a la construcción de la fábrica y que su arquitecto tuvo que respetar e integrar, dada la necesidad que este nuevo edificio tenía del agua para su funcionamiento.

No es de extrañar su orientación al Norte pues, al ser uno de los primeros edificios en esta rama industrial construido en Madrid, venía impuesta con el fin de aprovechar la luz natural en los talleres que estaban situados en la fachada del Paseo del Prado. Hecho este que sería decisivo a la hora de dedicar este edificio a salón de exposiciones de Arte una vez cerrado como fábrica.

★ ★ ★

Durante el periodo de 1792 a 1798, la producción de la Platería de Martínez se desarrolla dentro de los parámetros estilísticos marcados por el propio Martínez, con una variedad de diseños que abarcan desde la tendencia rococó que se observan en un cáliz de San Nicolás de Alicante¹¹, o en piezas de vajilla que, por su funcionalidad no permiten grandes variaciones, pasando por la mesura de las piezas neoclásicas que con el equilibrado juego de volúmenes y la acertada disposición de los elementos decorativos conforman una acertada tendencia estilística que determinaron un estilo propio de esta Fábrica madrileña, que llevará su influencia por toda la península a través de sus discípulos.

Ejemplos claros de este nuevo estilo los encontramos en las armoniosas y originales escribanías del Museo de Historia de Madrid, la de bandeja rectangular del año 1786 se nos muestra en unas proporciones y tamaño muy acertado para las mesas, mesitas de los gabinetes neoclásicos, o los secreter rococó, con unas molduras perladas de pequeño formato que resaltan la superficie lisa de los tinteros y la elegante decoración de las tapaderas de los mismos que están en línea con las creaciones neoclásicas de Adam que contrastan con el dibujo calado de la barandilla de la misma [Fig. 29].

Más funcional es la escribanía fechada en 1794 pero a la vez más original, ya que es la primera y única en la que se incorporan tinteros de cristal. El plumero sigue el diseño de ánfora clásica y la bandeja con un calado diferente se estrecha y eleva en los extremos permitiendo así un mejor manejo y a la vez un cierto dinamismo. Similar calado presenta el soporte de la mancerina de 1798, una de las más singulares de este periodo pues a pesar de la poca altura del soporte, a la hora de utilizarla, se nota su consistencia [Fig. 30].

Muy neoclásica, pero a la vez muy singular, es la bandeja de Ganimedes con la que abrimos la exposición [Fig. 31], conocida por su tema mitológico, fechada en 1787, con un borde calado de entrelazo, a modo de barandilla, con contario de perlas localizado en diferentes sitios: enmarcando la escena central y la moldura del borde de la bandeja, así como el borde inferior del calado, lo que le da mayor riqueza a la pieza.

¹¹ Esta pieza me la dio a conocer la investigadora Margarita Pérez Grande. Citada por CAÑESTRO DONOSO, A.: “Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante” en *Estudios de platería*. Murcia, 2009.



Fig. 29. Escribanía, con la marca utilizada por Martínez, del año 1786. Museo de Historia. Madrid. I.N. 8776.



Fig. 30. Antonio Martínez, escribanía de plata y cristal, marcada en 1794. Museo de Historia. Madrid. N.º. 3963.



Fig. 31. Antonio Martínez, bandeja de Ganímedes, marcada en 1787. Colección particular.



Figs. 32 y 33. Diseños de condecoraciones que se realizaban en la Fábrica de Martínez. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

De igual forma, pero más simples en cuanto a la decoración del perlado y por supuesto sin el tema mitológico, hemos localizado algunas bandejas fechadas un año antes, posiblemente piezas de mesa por su escasa decoración. El calado se interrumpe por cuatro florones en el centro de los ejes, a veces con enmarque de perlas, modelos que son idénticos a los utilizados por el inglés Adam en piezas fechadas en el año del viaje de Martínez a Londres, 1775-76, por lo que no hay duda de cual es la procedencia del mismo.

Aunque el responsable del acabado final tuvo que ser el propio Martínez, la responsabilidad de la buena evolución del proceso de producción estaba en manos del primer oficial del taller de platería, por lo tanto, conocer el nombre y la personalidad de los que ocuparon este puesto en esta fábrica es fundamental a la hora de hacer un estudio de su evolución productiva. El primer oficial que tenemos documentado en este periodo fue Joaquín Ruíz Dorado, y en un periodo posterior y hasta el año 1800 lo fue el conocido platero francés Nicolás de Chameroy. A uno de los dos se tiene que adjudicar la realización de unas condecoraciones de oro y esmaltes para el Príncipe de Asturias en el año 1794, lo que pone de manifiesto que en la Fábrica de Martínez se trabajaba tanto el oro como la plata, o el bronce, como son las piezas que decoraron chimeneas, guarniciones de mobiliario, etc, para los Reales Sitios. Diseños de condecoraciones se conservan en la colección del Museo Lázaro Galdiano en el conjunto de diseños que proceden de la Fábrica [Figs. 32 y 33].

Piezas de variada tipología aparecen documentadas para la casa de Osuna¹², lo que nos demuestra la diversidad de la producción y el trabajo de la Fábrica de Martínez, como son los juegos de espadín y hebillas, sables, peines, adornos para un coche de caballos o las guarniciones para los mismos. Para las mesas sabemos que se realizaron en el año 1787 un juego de doce candeleros y otro de doce mancerinas. Entre las piezas de vajilla debemos mencionar la del todopoderoso Godoy, que se tuvo que componer varias veces por la misma Fábrica y que, al parecer, acabó en la fundición de la Casa de la Moneda de Madrid en 1808. También la ejecución de un porta-viandas o fiambarrera, que el mismo Carlos IV encargó a Martínez antes de su muerte, de plata, para llevar la comida caliente al Rey en el campo, pues, según la descripción de la pieza, tenía seis divisiones. De ellas, una era un alma para poner la lumbre y las cinco restantes para la vianda, con un peso de 450 onzas y 6 ochavas, grabado de siete escudos, por el que se pagaron 15.043 reales y 26 maravedís, el 1 de febrero de 1798.

Las piezas religiosas de este momento son las más creativas, y las únicas que nos muestran la alta cota artística alcanzada por esta manufactura en época de su fundador. Comenzamos por el juego de cruz y candeleros que se conservan en la Real Capilla del Palacio de Madrid, fechados en el año 1791 que resultan diferentes a los modelos realizados hasta la fecha por otros plateros, más en la línea de los diseños italianos. Martínez da a estos una solidez excesiva con su basamento prismático y su nudo igual, que no llega a suavizar con los bellos sobrepuestos de filigrana de delicados diseños vegetales y vasos clásicos. Las rosetas florales que van en las caras del nudo las vemos repetidas en otra escala en el copón de Priego de Córdoba de 1793. De 1794 es el juego de cruz y candeleros de Priego cuya estructura es semejante a los de la Real Capilla, pero su decoración es muy diferente ya que presentan ángeles sobre nubes con símbolos de la Pasión y rosetas [Figs. 34 y 35].

Las piezas que se conservan en la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba son, sin lugar a dudas, junto con las de Zamora las que muestran la perfección técnica, su proporción y acabado, así como



Figs. 34 y 35. Antonio Martínez. Detalles decorativos de los candeleros de la Real Capilla de Madrid. 1791. Patrimonio Nacional Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Priego de Córdoba.

¹² SANTAMARINA, Blanca: "La platería madrileña y la duquesa de Osuna", en *A.I.E.M.*, Madrid, 1998, XXXVIII, pp. 99-142.



Fig. 36. Dibujo anónimo de un cáliz con esmaltes, parecido al de la iglesia de Priego de Córdoba, marcado en 1790. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

las múltiples especializaciones en campos diferentes como son el esmalte, los relieves, el trabajo troquelado y de fundición. El acabado final permite situar estas piezas a la misma altura que los grandes plateros franceses e italianos del momento: Cahier, Valadier, Thomire, etc. Fueron donadas por Don Antonio Caballero Góngora (1723-1796), parroquiano de la misma, Capellán Real en la Iglesia de Granada, Arzobispo y Virrey de Nueva Granada y Obispo de Córdoba desde 1788 hasta su muerte, como reconocimiento a las muchas distinciones de que había sido objeto por parte de todos los ilustres habitantes de su pueblo natal.

El conjunto de piezas cordobesas se compone de cáliz, copón, vinajeras, juego de cruz de altar y candeleros y cuatro relicarios [Figs. 36 y 37]. Todas ellas se fechan entre 1790 y 1794, lo que le llevó a su donante a manifestar que el encargo se hizo con mucho retraso, pero debemos tener en cuenta que se realizaron en el periodo del último cambio de sede y la instalación definitiva en el edificio del Prado. Las piezas más importantes, cáliz, copón y vinajeras, fueron publicadas hace ya algún tiempo por D. Dionisio Ortiz Juárez, y más recientemente fueron presentadas las demás por

Nieto Cumplido en una exposición celebrada en Priego de Córdoba en el año 1989¹³, en la que se dio a conocer, además, la escribanía que él mismo dio al Ayuntamiento, con la que aparece retratado en el lienzo que se conserva en el Museo diocesano de Córdoba, la cual se fecha en 1789, anterior al juego de altar. La escribanía es muy semejante a otra que conocemos en colección privada, que se realizó en 1807, con la diferencia de que esta última no tiene barandilla calada.

En la misma línea de este juego de altar, pero mucho más rica por el material empleado, está la custodia de la catedral de Zamora que se realizó gracias a las donaciones del deán de la misma, D. Antonio

¹³ ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: "Piezas de Antonio Martínez en Priego de Córdoba", en *Iberjoya II*, 1983, Págs. 54-57 y *Antonio Caballero y Góngora, arzobispo de Santa Fe de Bogotá, obispo de Córdoba*, cat. exp., Priego de Córdoba, 1989.



Fig. 37. Antonio Martínez. Juego de vinajeras 1790. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Priego de Córdoba.

Vargas, junto con otras de la misma fábrica de la sede zamorana. En ella se aúnan la elegancia del diseño con la perfección de la técnica en todas la especialidades. La calidad de los esmaltes rebasa lo conocido hasta esa fecha en España, como el diseño del pie con el basamento central flanqueado por las figuras aladas, astil formado por dos secciones diferentes, un fuste estriado y un tronco de pirámide cuyas caras permiten el desarrollo ornamental esmaltado, muy en la línea de las interpretaciones modernas de la logias vaticanas, puestas de moda por Otavianni, con predominio de tonos azules, separado por un nudo geométrico de grecas y guirnaldas florales. Se remata con un viril, enmarcado de diamantes y esmeraldas que destacan sobre las ráfagas doradas. Toda esta armoniosa combinación de elementos clásicos hace de ella un modelo único que destaca aún más por la espléndida combinación de las tonalidades cromáticas y la piedras preciosas, ejemplar



Fig. 38. Sistema de marcaje de 1791 con la personal de Martínez

éste, que por sí solo muestra la calidad artística tan alta que esta manufactura madrileña llegó a alcanzar en los años en que fue dirigida por su fundador. El 21 de noviembre de 1797 Martínez presentó la cuenta de esta pieza que llegó a pesar 109 onzas, 1 ochava, 2 tomines y 6 granos de oro de ley de 22 kilates. Se estrenó en la fiesta del Corpus de 1798¹⁴.

Martínez no llegó a disfrutar mucho tiempo de lo que él llamó Casa-Fabrica, ya que murió el 22 de enero de 1798. Por su testamento fechado un día antes, se puede ver que la sucesión en la dirección de la Fábrica iba a ser problemática, pues al morir dejando como heredero al hijo que tendría que nacer unos meses después, las disputas entre sus propios padres, su mujer y sus hermanas estaban servidas. Más aún, no se había terminado de pagar el préstamo recibido de la Corona, ni otras cantidades, lo que llevó a su mujer, Ignacia Artó, a luchar por los derechos de su hija Josefa, la única heredera, frente a los intereses particulares de la familia de su marido, que se habían instalado a vivir con él en Madrid. El padre murió en 1799 y su madre, Antonia Barrio en 1805.

De la muerte de Martínez a la vuelta de Fernando VII

La viuda se hizo cargo de la dirección de la Fábrica, manteniendo como Oficial Mayor al platero francés Nicolás de Chameroy, hasta el año 1800, siguiéndole, el segoviano Tomás de Villarreal, al menos hasta 1808. También contó con la ayuda de D. Pablo Ibarra para la gestión económica y comercial. Por otro lado, las hermanas de Antonio Martínez se casaron con aprendices de la Fábrica, en concreto con dos pensionados por el Señorío de Vizcaya, Domingo Conde y José Ignacio Macazaga. La viuda, con tal de alejar a la familia de su marido de sus bienes, así como al hijo natural del mismo, tuvo varias disputas y litigios con ellos que la llevaron a una separación casi total de la familia.

En este periodo se hacen encargos muy numerosos, documentados están los de la Casa de Osuna, para la que en 24 de marzo de 1799 se facturan por la Fábrica 330.053 reales de obra nueva, piezas de vajilla, y 9.650 reales de composturas. Al año siguiente, 1800, se pagaron 367.901 reales por dos juegos de tocador y sus recámaras, y piezas de vajilla; encargos que se realizaron con motivo de las bodas de las hijas de los Duques y de su traslado a Viena como embajadores de S.M. Entre 1801 y 1805 los encargos decaen, como es lógico, por las circunstancias y estos no se restablecen hasta 1814.

En 1802 se documentan los arreglos y composturas, así como piezas nuevas que se realizaron para la vajilla del Príncipe de la Paz, trabajos que le costaron a la viuda cobrar de la Real Casa, e incluso se tuvo que someter a la valoración de su trabajo por otros plateros de la Corte como de fuera de Barcelona, teniendo que rebajar su coste.

¹⁴ RIVERA DE LAS HERAS, José A.: “Fe y arte en la catedral de Zamora”, en *Cabildo de la Catedral*, Zamora, 1990.

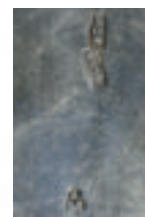


Fig. 39. Jarra de plata para agua de la Real Fábrica de Platería de Madrid, marcada en 1806. Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 40. Sistema de marcaje de Madrid, del año 1805.

Como dato curioso tenemos la cuenta del 21 de junio de 1803 en la que va el trabajo realizado por la Real Fábrica de platería para un coche de la Reina Ntra. Sra.; la cual ascendió a 19.000 reales de vellón, por 22 pies de greca, fondo dorado a molido a 500 reales cada pie y por 4 escudos con las armas reales a 2000 reales cada uno. Según nuestro amigo Eduardo Galán, deben ser adornos para el coche de plata que tuvo la reina María Luisa de Parma, y que desapareció en el saqueo de los franceses.

En ese mismo año se documentan las ánforas para los óleos de la catedral de Zamora, factura firmada por D. Pablo Ibarra el 11 de noviembre¹⁵, que son una muestra extraordinaria de las altas cotas que podía haber alcanzado la fábrica de no mediar la invasión francesa. Si el trabajo perfeccionista en oro trasmite una finura delicada, el de la plata sobredorada, o en su color consigue transmitir una fuerza y solidez propia de un gran artista y buena prueba de ello la tenemos en estas ánforas, cuyo cuerpo aovado, cuello cilíndrico y pie circular elevado en el centro, se ven delimitados, de forma palpable, por las diferentes molduras de ovas, hojas y lisas que los enmarcan.

El contraste conseguido entre la zona decorada con hojas de laurel alternando con las de perejil, con las molduras y superficies lisas del remate de la panza y el cuello y borde de la boca, es tan chocante que la vista se va directamente al remate de la tapa y a los bastones curvos de las asas, lo que hace de ellas un objeto muy dinámico a pesar de su clasicismo.

Otra buena prueba de ello es el cáliz de la catedral de Sevilla que en su momento fechó entre 1792 y 1808. Hoy podemos ajustar más su cronología ya que tiene ciertos paralelismos con el que se conserva en la parroquia de Garcillán (Segovia), que se documenta en 1805¹⁶. Será precisamente la diversidad de elementos decorativos que se muestran en estos cálices, en especial en el de Sevilla, lo que pone de manifiesto la interrelación de los elementos decorativos en las artes industriales durante los años del reinado de Carlos IV, sobre todo en piezas realizadas para su Real Casa, poniendo de relieve el refinado gusto de este monarca, propio de un personaje que no desconocía las tendencias decorativas de moda, tenía cierta habilidad en el manejo de herramientas de precisión como lo demuestra en su pasión por mantener su taller reservado incluso cuando se marchó a Bayona, aunque por poco tiempo, dadas las circunstancias.

Todos los oficiales del taller salieron de San Lorenzo de El Escorial para Bayona el 21 de abril de 1808. Ballerna, Urquiza y Millán regresaron el 21 de mayo. Arambarri, Lavergne y Lacaba se quedaron en Francia al menos 21 días más. El traslado del taller se hizo en tres carros con un tiro de cuatro mulas, tardando 35 días entre la ida y la vuelta.

En la misma parroquia de Garcillán se conserva una custodia que se documenta también en dicho año, de plata en su color, en parte sobredorada, que sigue en su estructura a la de la catedral de Zamora, con

¹⁵ Datos que agradecemos a la amabilidad de Rivera de las Heras.

¹⁶ ARNÁEZ, Esmeralda: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1985.



Figs. 41 y 42. Blas Ametller: *Proclamación de Fernando VII* y Alejandro Blanco: *Lucha en la puerta del Sol*, cobre, talla dulce, Museo de Historia. Madrid.

la que se diferencia en el desarrollo del pie y el viril, mucho más austero, que nos marca la clara diferencia de los encargos y de las realizaciones de dos periodos diferentes de la misma Fábrica, a solo unos pocos años de la muerte de su fundador.

En 1809 muere Ignacia Artó y deja como tutor de su hija a Don Teodoro Zía en quien dice tener toda su confianza por lo que le exime de dar garantías. Teodoro descarga la administración del negocio en Pablo Ibarra, que ya llevaba algunos años en él, asesorando a la viuda como gerente, hasta su muerte en 1813, y para la dirección del taller nombra al platero Zacarías Lassen como Primer oficial u Oficial mayor.

La labor de Teodoro Zía fue ardua y problemática ya que le tocó regentar la fábrica en una de las peores épocas de su historia. Por un lado hubo de granjearse la amistad de los liberales partidarios del rey José; parte de la antigua nobleza había desaparecido de Madrid, por ejemplo los Osuna pasaron a sus posesiones del Sur y otros estaban exiliados. Por otro lado, él mismo trabajaba en palacio y por ello debió de mantener la Fábrica al servicio del monarca intruso, así como para el resto de aquellos nuevos cortesanos- afrancesados-, que se mantuvieron en sus puestos o aquellos otros que ascendieron en la nueva sociedad formada por Cabarrús, Murat, etc. Buena prueba de ello es que, la fábrica, contribuyó, como las demás de su gremio, a los tributos que el rey José imponía para mantener su ejército, con unas aportaciones muy aceptables si lo comparamos con los demás plateros. Por otro lado, quiso limar las asperezas entre la familia y acercar a la joven hija de Martínez, Josefa, a sus tías y a la vez darle una buena educación.

Será precisamente su tío José Macazaga, platero, casado con Luisa Martínez, quien ayudó, a pesar de las desavenencias, a sacar a flote la Fábrica en el año 1812 pues, acuciada por las deudas de los préstamos anteriores a la guerra, Zía recurrió al gobierno del rey José para que perdonase dichas deudas, en función



Fig. 43. Thomas Fielding: *Entrada de Wellington en Madrid el 12 de agosto de 1812*. Aguatinta iluminada. Museo de Historia. Madrid.

de la escasa producción de la misma en esos años y alardeando de la alta categoría que un establecimiento de esta clase daba a la Nación, algo que a José Bonaparte le debió de convencer, posiblemente por conocer las exposiciones industriales que se daban en París. Se accedió a ello previo informe favorable del Ensayador Mayor. Macazaga hizo que la fábrica funcionase de nuevo a pleno rendimiento al menos por dos años más, hasta 1814, sin cobrar nada a cambio, manteniendo una producción algo más modesta que la realizada por el fundador para rentabilizar lo beneficioso de la dádiva real, reutilizando modelos, moldes, troqueles, y otros aparatos.

Esto se pone de manifiesto cuando nos encontramos con algunas piezas de este periodo, como las que se conservan en el Museo de Aspley House de Londres, parte de la vajilla de Wellington que, tanto por su estructura como por su decoración, se pueden enmarcar, o catalogar, como modelos neoclásicos con algunos matices decorativos. Por un lado encontramos vasos y platos funcionales, libres de toda decoración innecesaria, y por otro, unas cacerolas de clara tendencia imperial con leves detalles como la múltiple moldura

de su borde, o el botón del remate de la tapa, que nos permiten ver la pervivencia de los modelos neoclásicos que hemos visto en las piezas de vajilla del periodo anterior. Esto se hizo así, o por la crisis manifiesta del momento, o por ser un diseño propio para las piezas de una vajilla de campaña.

En esta línea repetitiva se puede catalogar la bandeja en la que el Concejo de Madrid ofreció las llaves de la Villa al victorioso general Wellington en el año 1812. El modelo responde al de la bandeja de Ganímedes, veinte años después, con menos orlas perladas, sin elementos figurativos en relieve, y en su lugar van grabadas las armas del General británico pero dándole mayor realce y valor por ir toda ella dorada, lo que contrasta con la oscuridad del escudo grabado.

Las llaves y demás objetos que se le ofrecieron, cabe la posibilidad de que también se hicieran en la fábrica pero de igual forma sus diseños responden a modelos comunes anteriores. La repetición de modelos y de elementos decorativos, a partir de este momento, dentro de las piezas realizadas en la fábrica, en sus diferentes periodos, será una característica constante de esta producción industrial y que se puede apreciar a lo largo del discurso de esta exposición.

Tras la derrota del ejército de Napoleón y antes de la llegada del rey Fernando VII, es cuando aparece la figura de Celestino Espinosa al frente del taller de platería, sustituyendo a Macazaga. Espinosa debió pasar todo el periodo del Gobierno intruso en la Fábrica de la Moneda y trabajando en su taller de la calle Boteros. Es muy probable que con los cambios que se avecinaban Espinosa no dudara en ponerse al frente de la Fábrica de Martínez y así, eludir su responsabilidad de colaboracionista en la fábrica de la moneda, donde se fundió gran parte de las piezas palatinas para convertirlas en lingotes de más fácil transporte, o venta.



Claude-Marie-François Dien: *Fernando VII y María Isabel de Braganza, reyes de España.*
Cobre, talla dulce. Museo de Historia. Madrid

Celestino Espinosa:
El Tocador de la Reina Isabel de Braganza,
1815-1816

A la vuelta de Fernando VII en 1814, tras su instalación definitiva en Madrid, se volvió a restablecer la vida cortesana en oficios, etiquetas y protocolos ya caducos, tras los aires de renovación que los franceses habían introducido en el palacio borbónico madrileño.

La fábrica tuvo que granjearse de nuevo el favor Real, no siendo esto muy difícil, a pesar de haber realizado piezas para el gobierno intruso, pues Teodoro Zía, por un lado, contribuyó gustoso al año siguiente con 1500 reales al pago que el monarca exigió en ese año para sus exiguas arcas. Por otro, presentó junto con Francisco Tormos, las cuentas de las piezas que se ejecutaron entre los meses de junio y julio de 1808; que se quedaron sin pagar. En concreto, el importe de cuatro espadines completos de uniforme, cuyo coste ascendía a 1527 reales y 13 maravedís, así como la ejecución de treinta placas esmaltadas de la Orden de Holanda cuya factura ascendió a 1800 reales. Piezas todas ellas para regalar a los generales franceses.

La mejor oportunidad se presentó a finales del año 1815, cuando la Fábrica se hizo, gracias a la habilidad de Celestino Espinosa, que llevaba poco tiempo al frente del taller de platería, con el encargo del Ayuntamiento de Madrid para realizar las piezas del tocador de la futura reina María Isabel de Braganza, tocador del que nos hemos venido ocupando desde hace tiempo¹.

En ese año de 1815, ya se conocían los dobles esponsales regios del rey y su hermano, el infante Don Carlos, con las princesas portuguesas, Isabel y Francisca, que se contrataron diplomáticamente al año siguiente. Por ello, el arquitecto mayor de palacio Isidro González Velázquez, comienza las obras de los nuevos cuartos privados del rey y de la reina. Tres grandes piezas con sus trascuartos, localizados en la fachada de poniente, junto al dormitorio de Carlos III, que se convirtió en pieza de vestir. Con la reforma llevada a cabo en tiempos de Alfonso XII, estos espacios desaparecerán para convertirse en el actual comedor de gala. El tocador de la reina se localizaba en la sala central de dicho comedor.

De esta gran obra nos vamos a ocupar a continuación pero, dada la envergadura de la misma, y dado que conservamos la mayoría de las piezas, lo haremos por partes, siguiendo el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Real.

¹ MARTÍN, Fernando A.: “La platería de Martínez al servicio de la Real Casa. Piezas en el Palacio Real de Madrid”, en *Reales Sitios*, 1980 y publicaciones sucesivas, dando a conocer la documentación del Archivo de Villa de Madrid, así como la descripción del mismo y sus artífices. Del mismo se localiza en la real Biblioteca, sig. II/2024n

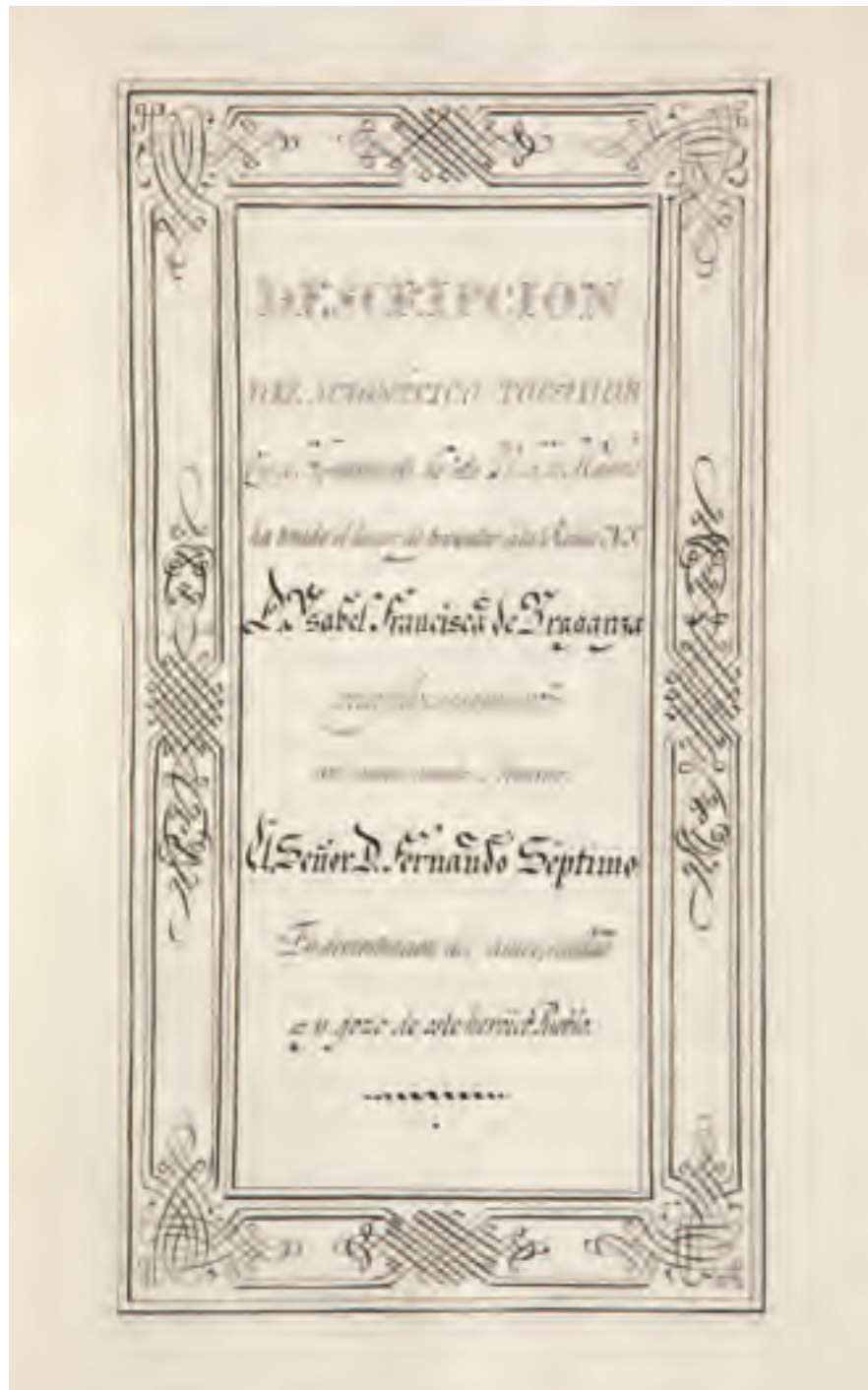


Fig. 44. Portada de la descripción del tocador de la Reina que se conserva en la Biblioteca Real de Madrid

Obra de ebanistería

MARÍA SOLEDAD GARCÍA FERNÁNDEZ
Conservadora de Mobiliario. Patrimonio Nacional

“Descripción del Magnífico Tocador Que el Ayuntamiento de esta Villa de Madrid ha tenido el honor de presentar á la Reina N.S .D. Ysabel Francisca de Braganza en su feliz casamiento con nuestro amado Soberano el Señor D. Fernando Séptimo En demostracion del amor, lealtad y gozo de este Heróico Pueblo”².

El juego de mobiliario se componía de una mesa de tocador, dispuesta sobre una tarima cuadrangular de gran formato, un conjunto de dos sillones y una pareja de sofás, y un par de pies de lavabo, que servían de soporte al juego de lavamanos y a la pieza de enjuague con su copa, ambas de plata. El manuscrito aporta la autoría de estas obras, realizadas en madera de caoba con motivos de talla sobredorada y aplicaciones de bronce dorado a fuego. La dirección del trabajo de ebanistería recayó en Mariano Pejón, quien contó con la colaboración de los operarios Pedro Salvador, Manuel Ximénez, Fernando Granda y Antonio Domínguez. Los adornos tallados de la madera se le encargaron al tallista Valentín Urbano, dorados a mate

² Biblioteca de Palacio Sign. II/2024. Quiero expresar mi sincero agradecimiento a mi compañero Fernando A. Martín, Conservador de Plata y Metales del Patrimonio Nacional, por contar con mi colaboración y facilitarme información sobre este manuscrito y otras fuentes documentales del Archivo de Villa.

y bruñidos por Ramón Lletguet, y los bronce dorados a molido fueron trabajados por Celestino Espinosa, como principal artífice, con la colaboración de Pedro Bellas, el cincelador Lesmes Navas, Regino Ruiz y N. Gálvez. Según consta en su expediente personal, Luis Pecul Crespo, platero, bronceista y dorador de la Real Casa y Cámara, ejecutará con mucho acierto el dorado a fuego de todas las piezas del gran tocador de la reina, además de la obra de los bronce del baño³.

También formaba parte del conjunto un espejo grande de vestir, obra del ebanista español Manuel Riobó. La colgadura de la mesa de tocador y la tapicería de los asientos se deben a Juan Félix Fernel, Francisco Izquierdo en el bordado de oro, Josefa Gómez en el de plata y la cordonería de Juan Fernández Zamorano, cordonero de la Real Casa.

El 20 de septiembre de 1816 la Contaduría municipal informaba sobre el elevado importe de las obras, si bien desde el 16 de diciembre del año anterior se fueron haciendo diversas libranzas. Al ebanista Pejón se le abonaron 462.064 reales, a Riobó 67.060 reales, al tapicero Fernel por la colgadura, bordados, adornos y alfombra 204.662 reales y al cordonero Zamorano 69.046 reales⁴.

Por fortuna, se conservan actualmente todos los muebles, excepto la mesa, cuya tipología responde a la estética Imperio. Resulta de interés seguir la minuciosa descripción del manuscrito palatino por el detalle que ofrece de su estructura y decoración.

La pieza más importante era sin duda la mesa de tocador en madera de caoba maciza de iguales medidas y materiales que la tarima cuadrangular de gran formato que la servía de base. Dicha tarima medía 21 pies (588 cm.) con grada en su centro y una barandilla de bronce y plata con arcos góticos, rematados por bellotas en tres de sus lados. El tablero de la mesa estaba sostenido por cuatro pilastras con cabezas de Hércules, símbolo de la fuerza, cada una entre dos columnas, decoradas con aplicaciones de bronce dorado a molido en basas, capiteles y estípites de diversos tipos de hojas —macollas de hojas picadas y de agua— y flores, adornos finamente cincelados “*por el gusto griego*”. También la cintura ochavada del mueble se adornaba con un friso inferior con cabezas; en el centro un escudo antiguo con cabezas de águila y de león soportando una corona real y perros a ambos lados, símbolo de fidelidad, con sus colas rematadas en arabescos y colgantes de flores, florones en los laterales estrechos y la cornisa con una moldura ancha de talón con hojas de “*estilo antiguo romano*”. En el canto del tablero juegos de niños en bajorrelieve con diversos adornos “*por el gusto griego*”. La descripción refleja la confusión terminológica sobre la procedencia de los motivos decorativos de la antigüedad clásica.

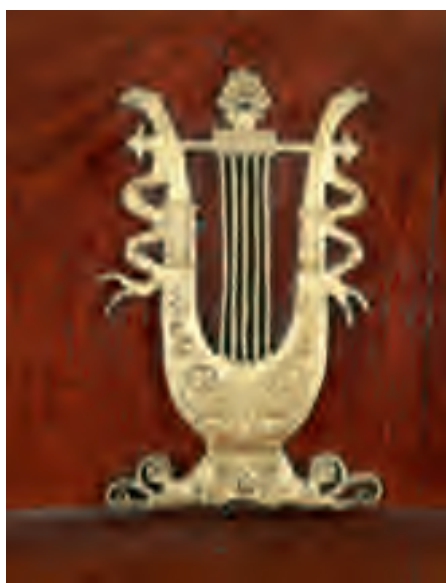
³ Archivo General de Palacio (en adelante AGP). Sección Personal. Caja 798, expediente 51.

⁴ Archivo General de la Villa de Madrid. Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (ASA) 2-351-19. El documento fue publicado en PATRIMONIO NACIONAL: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, pp.172-173 y posteriormente en *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, cat. exp., Murcia, 2007, pp.142-143.



EL TOCADOR DE LA REINA

Fig. 45. Sillón



Figs. 46, 47 y 48. Sillón, detalle de los bronce dorados

Sobre los cuatro ángulos del tablero estaban dispuestos candeleros antiguos de caoba, cubiertos de bronce aplicados sobre pies triangulares de garras de león, astil con vaso de fasces consulares, una corona con adornos de bronce y plata calada y un aro que sirve de apoyo a cuatro gansos que sostienen con sus alas un canastillo dorado, lleno de “*flores de mano*”, hechas por María Olivier, florista de S.M.

La mesa, se cubría con un adorno de tapicería “*que realza y embellece el Tocador, es de la mas fina invención, delicado gusto y rica magnificencia*”. Del plinto en que descansaban los patos o cisnes se desprendían a los candelabros de la mesa unas ricas colgaduras plegadas “*del mejor arte y delicadeza*”. La primera de terciopelo color de coral con grandes cenefas bordadas de oro y canutillo y fleco de oro y pedrería de una hechura

nueva y particular. Sobre dicha colgadura iba sobrepuesta otra de raso blanco con listas de terciopelo coral, bordadas de plata con diversos motivos, cenefa ancha de plata, canutillo y hojuela. Los tejidos estaban sujetos por los candelabros, colgantes de cordones de oro y plata y ricas guardamalletas bordadas de oro y plata. A juzgar por la descripción el montaje y la riqueza de los materiales nos hace imaginar un conjunto espectacular y grandioso.

En cuanto a la disposición del resto del mobiliario, sabemos que a cada lado de la mesa estaban instalados dos sillones, los dos sofás de tres plazas a juego arrimados a la pared —en la descripción se denominan *sillas* y *banquetas largas*— y frente a la mesa dos pies de caoba que servían de soporte al juego de lavamanos y la pieza de enjuague de plata. No se indica la ubicación del espejo grande de vestir.

Los sillones presentan los pies a la romana, como las antiguas sillas curules, en aspa a modo de cornucopias y entorchadas en su mitad superior [Fig. 45]. Sus respaldos cóncavos de góndola se prolongan hasta el frente, figurando una cesta calada con unos arcos góticos hechos en la caoba, y rematan en copetes exvasados. La superficie se embellece con bronce aplicados [Figs. 46, 47 y 48], finamente cincelados y dorados a molido —en parte no conservados—, de inspiración clasicista: cabezas de medusas en el nudo de los soportes rodeadas de pequeñas flores y motivos vegetales en su arranque de los soportes; esfinges y roseta entre dos ramas de hojas en la cintura y el copete se adornaba en su parte trasera con una greca de arcos góticos y en el frente un bajorrelieve central de la diosa Cibeles con unos niños y conejos, enlazados por ramos de rosas y claveles, ramilletes florales, dos lirás y rosetas entre palmetas en los extremos.

La tipología de este modelo de asiento evoca la serie realizada hacia 1787 por Georges Jacob (1739-1814) para María Antonieta en el château de Rambouillet, según diseños de Hubert Robert, quien se inspiró en el mobiliario de bronce descubierto en Herculano. Los soportes en aspa, unidos por travesaño torneado, y su respaldo, brazos y asiento calados con losanges, recuerdan conceptualmente a nuestros muebles, cuya estructura y decoración han evolucionado al gusto Imperio⁵.

Las dos banquetas largas (sofás) a juego con seis pies a la romana cada una, en realidad tres, son de la misma hechura que las sillas y con iguales adornos [Figs. 49 y 50]. Los respaldos unidos a los brazos a igual altura son calados con dos series de arcos apuntados, “*de arcos griegos*”, entrelazados, con motivos circulares en la arquería superior y su copete vuelto. Los bronce aplicados representan las cuatro estaciones del año y diferentes motivos muy exquisitos, además de dos grifos que terminan en adornos arabescos.

Los asientos estaban guarnecidos en terciopelo blanco sin cortar, con ricos bordados de oro, cenefas y varios adornos de mucho gusto, al igual que los dos reposapiés (“*basepies*” en el documento), “*formando el todo del Tocador y colgaduras el mas vistoso y suntuoso golpe de vista y admiración*”.

⁵ DAMPIERRE, Florence de: *Chairs: a history*, New Cork, Abrams, 2006, p. 226.



Figs. 49 y 50. Vistas del Salón Goya del Palacio de El Pardo, anteriores a 1931, con los sofás y un reposapiés del tocador

En la actualidad los muebles no conservan su tapicería original, pues fueron retapizados posteriormente con un tejido de seda labrado en carmesí y amarillo, adornado con motivos vegetales de dos tipos, enmarcados por pequeñas guirnaldas ovaladas, inscritas en un esquema romboidal de palmetas, temas típicamente Imperio de gusto muy francés, cuya cronología según Pilar Benito, Conservadora de Textiles, corresponde al primer cuarto del siglo XIX.

La sillería permaneció en el palacio madrileño al menos durante el reinado de Fernando VII, pero en fecha anterior a 1931 formaba parte de la decoración de una sala, hoy conocida como el salón Goya, del Palacio de El Pardo (Colección de Fotografía, Inv. n.º 10181954, 10181955 y 10181956)⁶, incluso en una de ellas se puede apreciar uno de los reposapiés, con idéntica tapicería [Fig. 49].

Frente a la mesa de tocador estaban instaladas dos piezas de caoba, soportes del juego de lavamanos y de enjuague. Éste último, “*embellecido de broncecitos (sic) copiados de lo antiguo*”, se compone de tres delfines por pies y encima un plinto de sección circular, del que salen tres “*bastones*” enredados con ramas de hojas de olivo de bronce sobredorado y astil central de forma troncocónica con su mitad superior entorchada, que soporta un vaso truncado gallonado, sobre el que descansa un tablero circular, donde se dispone la pieza de plata para esta función [Figs. 51 y 52]. Las pequeñas rosetas bronceíneas aplicadas en el perfil de dicho tablero y en la base figuran también en las bandejas y demás piezas de plata sobredorada

⁶ Los sillones se conservan actualmente en el Palacio de El Pardo (Inv. n.º 10072906 y 10072907) y los sofás en el Palacio Real de Madrid (Inv. n.º 10102608 y 10102609). Las obras han sido publicadas por FEDUCHI, Luis: *Colecciones reales de España: el mueble*, Madrid, Patrimonio Nacional, D.L. 1965, pp. 98, 441 (lám. 360) y 442 (lám. 361).



Fig. 53. Bandela del tocador con motivo de florón que se repite en el soporte



Figs. 51 y 52. Pieza de enjuague sobre su soporte



Figs. 54 y 55. Juego de lavamanos



Fig. 56. Jarra



Fig. 57. Perfumador

del juego de tocador de la reina María Isabel de Braganza, como por ejemplo las rosetas que aparecen en la bandeja (Inv. n° 10012370⁷, [Fig. 53]).

Para el juego de lavamanos [Figs. 54, 55 y 56], se idea un soporte cuya estructura se compone de un cuerpo cilíndrico con pie de trípode de sección cuadrangular y forma cóncava, que sostiene una pieza triangular, de la que salen tres cerchas que reciben el tablero de planta circular con rebaje central. La superficie se decora con rosetas entre palmetas, estrellas, hojas de acanto, flores de loto, ramas de hojas de encina, peltres y en la cintura del tablero una delicada aplicación de pequeñas flores entre hojas de vid que guarda paralelismo con el mismo motivo que adorna el perfumador de plata ideado por Celestino Espinosa (Inv. n° 10012377⁸, [Fig. 57]).

El conjunto del mobiliario se completa con un *psyché*, término utilizado a finales del siglo XVIII por Jacob-Desmalter. El psiqué, tipología nueva de origen francés y característica del estilo Imperio, es un espejo de cuerpo entero para vestirse, compuesto por dos montantes verticales que soportan una luna basculante y permiten el grado de inclinación deseado. Su introducción en España se producirá en tiempos de Fernando VII.

⁷ Palacio de los Borbones de El Escorial. Dormitorio del Rey (Inv. n° 10013961).

⁸ Palacio de El Pardo (Inv. n° 10069447).

El espejo grande de vestir, como se denomina en el manuscrito palatino, se debe al ebanista Manuel Riobó. Con luna en sus dos lados, que miden dos varas y seis pulgadas de altura y una vara y dos tercias de ancho (181,80 x 140 cm.), “hermosas y muy limpias”, ejecutadas en la Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso, el marco es de exquisita caoba, adornado junto al cristal con una orla floral, sobre el perfil de media caña una moldura tallada de hojas y flores y encima otra de bolas, todo perfectamente tallado y dorado. El zócalo es un friso con motivo estrellado en su centro y a ambos lados guirnalda floral con flor inscrita en rombo entre temas vegetales. Se apoya sobre cuatro pies adornados con cabezas de ninfas coronadas de flores que se convierten en unas hojas del gusto más fino, “con un friso en él vaciado griego”. Los pilares que sostienen el espejo, de sección circular, están “primorosamente embellecidos con adornos sacados de lo mejor del antiguo: Encima tienen el uno el Dios Himeneo, y el otro un Cupido con sus flechas; y por copete del Espejo una especie de adorno figurando un arco de tirar flechas, adornado con una corona de rosas y flores (en realidad es un ramillete floral entre acantos) que hace toda la obra à los dos lados: Todo exquisitamente concluido y dorado à mate; con herrajes interiores para desarmar el Espejo con facilidad y encaxonarle”⁹.

Del nudo octogonal de los montantes, decorado con bellos mascarones femeninos clasicistas, parten apliques de dos luces de bronce sobredorado a ambos lados. Se trata de un añadido posterior de finales del siglo XIX o quizás algo más tardío, pues así se reproduce en el inventario fotográfico del primer cuarto del siglo XX, cuando el espejo formaba parte de la decoración de las habitaciones de la Infanta Isabel de Borbón en el palacio madrileño (Colección de Fotografía, Inv. n.º 10157947, [Fig. 58]).

Tan importante conjunto de muebles no fue del gusto de María Josefa Amalia de Sajonia (1819-1829), tercera esposa del monarca. La reina renovó por completo el mobiliario de las dos Piezas de Tocador, el segundo denominado particular o reservado, de mayores proporciones. Ambas estancias se amueblaron con tipologías de factura moderna de gusto Imperio, excepto dos consolas neoclásicas en la primera sala, actualmente en el Salón Gasparini, según consta en un inventario, fechado en mayo de 1822, de los muebles de ebanistería existentes en las habitaciones de los monarcas en el Real Palacio.

Pocos años más tarde, el mobiliario encargado por el Ayuntamiento madrileño formaba parte nuevamente de la decoración del Tocador de la reina María Cristina de Borbón (1829-1833). El inventario redactado en 1834 para la testamentaria del rey Fernando VII describe la decoración fija y el mobiliario de la Pieza 13^a, es decir, del Tocador. Las paredes estaban cubiertas con seis espejos con sus pilastras, capiteles y basas, un adorno en el friso y en el copete una guirnalda de flores con una sirena a cada lado, todo sobredorado sobre el fondo policromado en blanco; las tres sobreventanas estaban decoradas con una cenefa y tres cabezas, cada una. La sala se amueblaba con tipologías características de la producción de los oficios palatinos en tiempos de Fernando VII, como las dos consolas —mesas en la descripción— de caoba con espejos entre pilastras

⁹ Palacio de El Pardo (Inv. n.º10081950); Feduchi, 1965, p. 476 (lám. 402).

traseras, cuatro columnas delanteras con capiteles y basas, su cintura con diferentes adornos y su cornisa y zócalo tallados; un tocador volante a dos caras, lleno de adorno y escultura; cuatro pedestales de raíz de tejo y cuatro plintos para pedestales, chapados en madera de caoba. La relación se completa con las obras del encargo municipal: dos sofás muy ricos de caoba maciza con adornos de bronce, el respaldo todo calado y el costado en arcos góticos con pies de tijera; el tocador, una mesa de caoba maciza con adornos de bronce en su faldón y ocho pies, cuatro pilastras con cabezas grandes, que tiene cuatro candelabros que sostienen canastillos con plumas y el pabellón que cuelga de la Corona que es un gran gorro lidio de muchas plumas; una gran tarima sobre la que está el tocador, guarnecida por tres fachadas de una barandilla, todo macizo de caoba con los adornos de bronce; dos sillas—sillones— que pertenecen al tocador y dos trípodes, el mayor tiene un florero y un velador, todo macizo de caoba con los adornos de bronce. La valoración de los muebles ascenderá a 694.290 reales de vellón¹⁰. En la relación de los espejos se menciona el espejo de vestir de cuerpo entero con dos lunas iguales.



Fig. 58. *Psiché*, espejo grande de vestir

Volviendo al manuscrito de Palacio, resulta muy elocuente la conclusión expuesta al final de la descripción del tocador. A pesar de las adversas circunstancias políticas y económicas del país, se indica que todos los objetos han sido trabajados con las primeras materias y géneros del Reino por artífices españoles, se manifiesta el estado de perfección en que se hallan las Artes en España y se anuncia el grado de sublimidad y esplendor que podrán alcanzar bajo la protección y auspicios de un soberano amante de las Artes y las Ciencias¹¹.

Tan ambiciosos y legítimos deseos, dejando aparte la excelente calidad artística de los objetos, no tuvieron una repercusión inmediata. Como ha señalado Ángel López Castán¹² en su magnífica tesis doctoral sobre los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX, la Guerra de la Independencia supondrá para los oficios de la madera una sustancial decadencia respecto a la centuria

¹⁰ AGP. Sección Registros 4808. Testamentaría del Señor D.n Fernando 7.º de Borbón. Año 1834. Tomo 1.º, fol. 17 vº; cfr. Párrafo transcrito por MARTÍNEZ CUESTA, Juan: “Francisco de Goya y la decoración del Tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza”, *Reales Sitios*, nº 128, 1996, p. 61.

¹¹ Consultar: “Descripción del tocador...”, Biblioteca de Palacio Sign. II/2024.

¹² LÓPEZ CASTÁN, Ángel: *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel: tesis doctoral*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1991, pp. 149, 214, 258-260, 345, 348-349 y 393 a 395.

anterior. Si en 1775 el Gremio de Ebanistas, Entalladores y Ensambladores de Nogal de Madrid contaba con 76 maestros, en el “Libro de patentes de industrias” de la Villa de 1812 sólo se registra el nombre de cinco maestros ebanistas: Pablo Palencia, Mateo Medina, Benito Weibel, Juan Hartzenbusch y Mateo Eckerd, artistas vinculados a la Real Casa desde tiempos de Carlos IV, a excepción de Weibel.

Durante el reinado de Fernando VII irá mejorando la situación, de tal forma que, según López Castán, el gremio contará en 1823 con 75 maestros ebanistas, de los cuales 39 fueron examinados por los veedores del gremio (por ejemplo, Santiago o Antonio Hartzenbusch), y otros 36 serán habilitados por la Junta de Comercio y Moneda (Manuel Riobó-se indica que no ejerce-, Mariano Pejón y Sierra, autor de gran parte de los muebles del tocador de la segunda esposa del monarca, Angel Maeso, maestro ebanista de la Real Casa, Antonio Noriega, y Mariano Pejón Menor, ausente, entre otros). En su *Manual de Madrid*, publicado en 1831, Mesonero Romanos aportará una relación de las fábricas y talleres existentes en la Corte: doscientos de carpinteros; veintidós de ebanistas; treinta y cuatro de silleros; ocho de torneros; siete de cesteros; dieciséis de latoneros; doce de doradores a fuego; setenta de guarnicioneros; seis de tiradores de oro; ocho de telas de lo ancho; diez de pasamanería; ocho de latoneros; doce de bordadoras; siete almacenes de madera y sesenta doradores y pintores.

También hubo almacenes de muebles de ebanistería en las calles de Hortaleza, Jacometrezo o Caballero de Gracia y comerciantes extranjeros, como la tienda de los Tiroleses en la calle del Carmen, donde Isidoro Montenegro adquirirá en mayo de 1817 para la servidumbre regia diversas aplicaciones de bronce: dos guirnaldas, sendos festones de flores, carros grandes y sobre nubes, dos medusas, cuatro cupidos, dos florones, dos lirás o cuatro estaciones.

En 1817 se aprueban unas nuevas Ordenanzas para el régimen y gobierno del gremio de ebanistas y ensambladores de la Villa y Corte de Madrid, tratando, entre otros asuntos, de solventar las diferencias de competencias con los carpinteros. Por Real Orden de 19 de septiembre de 1825 los ebanistas podrán ejecutar obras de carpintería y ejercer indistintamente un oficio u otro.

Papel fundamental en el desarrollo artístico e industrial del período tendrá la creación del Real Conservatorio de Artes en 1824, ubicado en la calle del Turco, cuyo objetivo fue la mejora y adelantamiento de las operaciones industriales, sobre todo en las artes y oficios, fomentando la invención y construcción de nuevos utensilios para hacer prosperar la producción artística, y la celebración de las Exposiciones públicas de productos de la industria española, celebradas en Madrid a partir del año 1827, emulando la iniciativa francesa de cronología anterior.

Según López Castán, el maestro ebanista Mariano Pejón y Sierra tuvo su taller en la calle del Gato. Con motivo de una “Estadística industrial de Madrid”, realizada por el Ayuntamiento en 1821, los maestros ebanistas encuestados, además de Pejón, el alemán Mateo Ekerd con taller en la calle del Príncipe o Santiago Hartzenbusch, establecido en la calle del Prado, entre otros, ponían en evidencia la decadencia de

la industria de la ebanistería en estas fechas, motivada por la escasez de dinero para adquirir muebles de lujo. Para Pejón:

“Nada puede decirse con respecto al estado de decadencia que se advierte, pues pende su mejora de que los que pueden gastar estos muebles de lujo y adorno empleen en ello sus caudales, y no siendo así nada deve (sic) esperarse, no obstante que las maderas en el día están a una mitad de precio que antes”.

Tanto la técnica constructiva y decorativa de los muebles ideados para la reina María Isabel de Braganza, como su finura de su ejecución con proporciones bien resueltas, demuestra la calidad de las obras de ebanistería del taller de Pejón, cuya producción tendrá que ser objeto de estudio. Resulta referencia obligada mencionar la *“Collection de meubles et objets de goût”*, publicada por Pierre de la Mésangère (1761-1831), repertorio iconográfico de los modelos franceses que tuvo amplia acogida entre los ebanistas españoles.

Manuel Riobó —también figura “Rioboo” en la documentación— fue ebanista pensionado por Su Majestad destinado a las obras del Real Gabinete de Historia Natural. En un memorial suscrito por el interesado (Madrid, 10 de junio de 1804), manifiesta haber realizado todas las obras de ebanistería del Real Gabinete, como también las del Estudio de Mineralogía y del Nuevo Museo, además de algunas otras para el Estudio de Química y las Secretarías de Estado. Desde 1798 tuvo su taller en el Real Palacio del Buen Retiro. Entre sus méritos alegaba estar encargado de la instrucción de varios alumnos pensionados por el monarca con el fin de perfeccionarlos en su facultad con el esmero, delicadeza y prolijidad que acreditan sus obras. Ya en 1824 ocupará el cargo de Ebanista de Cámara de S.M. y del Real Gabinete de Historia Natural¹³.

Según José Luis Sancho¹⁴, Isidoro Montenegro y Marentes, Gentilhombre de Cámara de S.M., fue el responsable del gusto decorativo en este período (telas, pasamanería o molduras talladas), además de aprobar las cuentas. Al parecer, diseñó buena parte de los elementos de talla, aunque la mayoría fueron del arquitecto Isidro Velázquez. Pues bien, Montenegro encargó al ebanista Riobó diversas obras. El 9 de octubre de 1816 presentará la cuenta de la cama de matrimonio del rey y otras obras del cuarto del monarca, cuya obra suma la cantidad de 160.800 reales de vellón¹⁵. Tres años después, el 11 de febrero de 1819, presentará otra extensa relación de las piezas construidas desde 1816, cuyo importe ascenderá a 110.690 reales de vellón. Los muebles descritos son, en su mayoría, de madera de caoba con sus aplicaciones de bronce dorado a molido: una papelera con varios secretos para el Despacho de la Reina; tres cajas de brasero para el Boudoir, Retrete y Despacho; una mesita con dos atriles para escribir la reina; una cuna con su tarima

¹³ AGP Sección Personal. Caja 882, expediente 21.

¹⁴ Isidro Velázquez 1765-1840, *arquitecto del Madrid fernandino*, cat. exp., edición a cargo de Pedro Moleón Gavilanes, Madrid, Ayuntamiento, Área de las Artes, 2009, pp. 361-362.

¹⁵ AGP. Reinado de Fernando VII. Caja 403, expediente 2.

fina y rústica; una mesa de envolvedor y una tijerilla para sostener el verso; un bastidor para bordar; un aguamanil soportado por cuatro columnas con un canastillo calado y una puerta para meter el jarro; una mesa para dibujar con cinco gavetas con su silla —sillón— correspondiente y un reclinatorio con su retablito encima. También el artífice tuvo que componer una banqueta en el Boudoir, la cama del monarca, un neceser y dos espejos¹⁶.

Según Ossorio y Bernard¹⁷, Valentín Urbano, pintor y tallista, fue Teniente-director de la clase de dibujo de adorno en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1827 saldrá del Real Establecimiento Litográfico de Madrid su obra:

“Colección de adornos, sacados de las fábricas y fragmentos antiguos, y algunos de ellos inventados y dibujados por D. Valentín Urbano, Teniente-director del adorno de la Real Academia de San Fernando, litografiados por D. Carlos Stuyck, para uso de las Escuelas de adorno y útiles á los pintores, escultores, arquitectos, estucadores, tallistas, plateros, diamantistas, bronceistas, bordadores, ebanistas y demás artes y oficios de gusto”.

Con la colaboración de José Pérez, realizará toda la talla del monumento levantado para las exequias de Fernando VII.

En la década anterior el maestro tallista ejecutará varias obras para el Real Palacio madrileño. Por orden de Ángel Maeso, maestro ebanista de la Real Casa, realizará para la Real habitación del rey los adornos de doce taburetes de caoba, veinticuatro perros de escultura, y cuatro banquetas, además de dos pies de la silla de muestra, los modelos de dos perros con sus hojas y los motivos para vaciar los bronce. La cuenta presentada el 8 de julio de 1816 ascenderá a 2941 reales de vellón. Este mismo año, el 12 de octubre, el ebanista Manuel Riobó le encargará los adornos de talla de la *“pieza solitaria”*, entre ellos el copete de un espejo; los modelos para la cama de los reyes: un gran copete en la cabecera, guirnaldas para las ninfas de la trasera y la greca y moldura de hojas que perfilan su contorno para que el bronceista vaciara y cincelara los bronce, así como la talla del contorno de un sofá con un manojó de flores que sirve de pie central, aparte de los modelos correspondientes. La obra importará 13.645 reales de vellón¹⁸.

Del dorado de las obras encargadas por el municipio madrileño para Isabel de Braganza se hará cargo Ramón Lletget, artista estrechamente vinculado con la Corona y autor de numerosas obras para los palacios de Fernando VII. Por resolución de 17 de julio de 1799, fue nombrado por el Mayordomo Mayor, Marqués de Santa Cruz, dorador a mate de la Real Casa, jurando el cargo el día 22 de julio dicho año, sin goce de sueldo. El 5 de junio de 1815 solicitaba los honores de Adornista de la Real Cámara, aduciendo como mérito ser el primer español que había descubierto el modo de dorar a frío el cristal, grabando toda

¹⁶ AGP. Reinado de Fernando VII. Caja 430, expediente 2.

¹⁷ OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Giner, D.L. 1975, p. 673.

¹⁸ AGP. Reinado de Fernando VII. Caja 406, expediente 6.

clase de adornos, países y figuras, como hizo en la cama nupcial de V.M. y otros muebles que se llevaron en 1802 a la Jornada de Barcelona con motivo del enlace del entonces Príncipe de Asturias con María Antonia de Nápoles. El día 28 se le concederán dichos honores por los méritos aducidos, sin sueldo. Los vidrios *églomisés* del dorador decorarán coches, cuadros y muebles; antes se encargaban fuera del Reino y su importe era elevado. Este mismo año Lletget había presentado al monarca dos cuadros dorados y grabados de su mano de la Concepción y de una Dolorosa, quien le honró con dicho título, pero sin sueldo alguno.

Entre 1816 y 1819 intervendrá en las obras para las habitaciones de los monarcas en el palacio madrileño y para el palacio de la Moncloa Por Real Orden de 1 de abril de 1824 se le concederá la plaza de dorador de mate de la Real Casa por fallecimiento de Andrés del Peral. El 23 de agosto de 1836 el Tesorero General de la Real casa entregará a Rosa Pérez del Olmo, viuda de Lletget, 4.565 reales que se le adeudaban.

La decoración textil del Cuarto regio fue muy rica y variada. Las colgaduras y las cortinas de las salas, a juego con los entelados de los muebles, textiles de manufactura francesa y española, eran rasos, terciopelos, tafetanes o damascos, además de tejidos bordados. La obra de tapicería correrá a cargo de Juan Félix Fernel, quien por Real Orden de 29 de marzo de 1817 se le concedió plaza de Adornista de Cámara, jurando el cargo el 22 de mayo. Contó con la colaboración de Juan Fernández Zamorano, quien por Real Orden de 27 de enero de 1815 recibe el nombramiento de Cordonero de la Real Casa, que jura el 22 de septiembre. Manuel de Yela, maestro cordonero, participará igualmente en las obras.

También los oficios de la Real Casa construyeron mobiliario para las habitaciones de Fernando VII y su segunda esposa, María Isabel de Braganza. Sirvan como ejemplo el retrete de medio punto con su estructura de nogal, cuatro gavetas, sobre tarima de caoba con su sillón correspondiente para el retrete de la reina, obra del ebanista Antonio Noriega de 1817; para el cuarto regio, el ebanista de la Real Casa, Ángel Maeso, construirá dicho año seis pantallas de chimenea —dos de nogal y las restantes de caoba—, con sus aplicaciones de bronce, además de una silla (sillón) de movimiento de caoba con sus pies torneados, copete y brazos de vuelta con decoración bronceada para la reina; la sillería construida por Juana González Artalejo en 1816 para el Real Palacio; las dos banquetas de madera de haya y peral para el nuevo retrete de la reina, obra del ebanista Mateo Medina dirigida por el arquitecto Isidro Velázquez, también de 1816; los broncees ejecutados por Ramón Longa para el Cuarto de la Reina; Luis Pecul dorará a fuego unas banquetas; la guarnición bordada para la Corbella, obra de la Real Fábrica de Tirados de Oro y Plata, bordados y Cordonería de José Izquierdo en la calle Mayor de Madrid; Manuel Pedro Álvarez dorará a mate los adornos de la cama y el sofá, contruidos por el ebanista Manuel Riobó; y, para finalizar, las cuatro esfinges de cuatro sillones para el nuevo retrete del rey, talladas por Pedro Hemosban.



Fig. 59. Jarro de aguamanil, plata sobredorada y mate. 1815.

Fig. 60. Marcas de Madrid y la Real Fábrica del año 1815 y la personal de la Fábrica en estos años.

Obra de platería

FERNANDO A. MARTÍN

Conservador de plata y metales. Patrimonio Nacional

A finales del mes de noviembre del año 1815, el Ayuntamiento de Madrid acordó, siguiendo el deseo del monarca, regalar a su futura esposa un tocador para su uso personal; el acuerdo se toma el mismo día. Este tema debía estar muy claro de antemano pues, si no, no se explica como, en el mismo día Celestino Espinosa, que ya estaba al frente del taller, presenta una lista de piezas para el tocador por un valor total, incluido el oro y dorado, de 126.760 reales, e inmediatamente, se acuerda que por la Junta de Propios se le libren 30.000 reales para que inmediatamente se proceda a la ejecución de esta obra con la mayor reserva.

En esta primera lista se mencionan las piezas siguientes: un espejo grande, un lavamanos con su gran jarro, dos candeleros, una palmatoria con despabiladeras y platillo, seis cajas, seis botes, seis bandejas, una escribanía, cuatro almohadillas, ocho cepillos, un enjuague con su vaso, un espejo chico, una salvilla, un *espefumador* grande, una botella de cristal con un vaso, seis frasquitos para agua de olor. El total de piezas sin contar las de cristal, o las almohadillas ascienden a 31. Debemos mencionar que la mayoría de estas piezas se realizaron entre el 16 de diciembre y la fecha en la que los contrastes de Madrid cambiaron las marcas cronológicas, enero de 1816, a no ser que la mayoría de ellas estuvieran ya acabadas antes del acuerdo del Ayuntamiento, pues todas ellas, salvo el espejo y las bandejas, llevan marcas cronológicas del año 1815.

A estas hay que sumar otras 22 que se presentaron en una nueva lista el día 7 de enero del año siguiente, 1816, y son: cuatro porta-joyas grandes y muy adornados, cuatro porta-cepillos, cuatro porta-frascos, una bandeja para servidumbre de coser y en ella se comprenden las piezas siguientes: dos pares de tijeras, dos alfileros, un dedal y una caja para palilleros todo ello de oro; dos bandejas para botellas de cristal grandes, instrumentos de peinar con sus peines de concha, dos tiestecitos o jarrones de cristal para flores estacionales, con guarniciones, una bandeja con corta pluma, lapicero, sello con guarniciones de nácar, dos porta cintas y dos limpia oídos de oro. Estas ascendían a un total de 124.000 reales. En total 53 piezas de plata sobredorada y oro componían dicho tocador. El coste total del mismo ascendió a 250.760 reales de vellón.

De todas ellas hoy en día tenemos localizadas las siguientes: el lavamanos con su gran jarro, dos candeleros, una palmatoria, seis cajas, seis botes que identificamos con las copas con tapa, seis bandejas (tres ovaladas y otras tres rectangulares), una escribanía, un enjuague con su vaso, un perfumador grande, cuatro porta-joyas, dos porta frascos, una bandeja para servidumbre de coser, una bandeja para botellas de cristal grandes, y otros dos soportes que pudieran contener las almohadillas. Además, debemos anotar la pieza que aparece en la descripción como pieza para el jabón y la esponja, con sus genios y pegasos, que no aparece mencionada en ninguna de las dos listas. También nos ha llegado una de las tenacillas.

Las que nos faltan son las siguientes: el espejo grande y el de mano, los dos candeleros de dos mecheros, la palmatoria del clavel mixto con un haz de flechas, la despabiladeras con su platillo, una bandeja para servidumbre de la escribanía y una salvilla; algunas de estas piezas aún estaban en el Palacio en el año 1925, y procedentes de él figuraron en la exposición de Orfebrería Civil¹⁹.

Así pues debemos mencionar las piezas tal y como figuran en la descripción que se redactó del tocador en el año 1816, para, a la par, hacer el comentario correspondiente, seguido del número de inventario de Patrimonio Nacional, para su mejor identificación.

“La obra de platería, trabajada en la Real Fábrica de Platería de Martínez, bajo la dirección del artista español D. Celestino Espinosa”

“El tocador, que en su conjunto de partes que le componen presenta un todo el más bien pensado y dispuesto, consta de las piezas siguientes:

Un espejo de dos caras, este es el grande y dorado del que nos ocuparemos más adelante.

Espejito cuadrilongo de mano: en la parte superior hay entrelazados unos laureles cubiertos de una corona real, de cuyo centro sale el escudo de armas que desciende al medio de la faja que guarnece; y de los costados de la parte superior dos cabezas de león que sostienen un columpio de flores, sobre el que descansa un cupidito en su

¹⁹ ARTIÑANO, Pedro María de: *Catálogo de la exposición de la orfebrería civil española*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1925.

flechero en acción de dormir, teniendo en una mano la aljaba y en la otra una antorcha que prende el escudo real, objeto de sus ardientes amores”.

Esta pieza no se encuentra ahora entre las inventariadas en palacio.

“Un gran jarro: sobrepuesto de hojas de plata mate, su asa una serpiente sedienta, y en el remate de su tapa una tímida palomita en acción de volar”.

Salvo por el hecho de que no está clara la identificación del asa con una serpiente o con un ave o pez el resto de la descripción es acertada y tanto por su tamaño, como por lo bien acabada y decorada que está, nada tiene que envidiar a los trabajos franceses coetáneos como los de Odiot. 10012410 [Figs. 59 y 60].

“Una pieza para la esponja y jabón: sobre su pie angular adornado de bajos relieves arabescos hay tres caballos Pegasos en actitud de elevarse, y en la parte superior del centro una base que sostiene la taza en su destino, llevando en la parte inferior un adorno de hojas. En el cuerpo principal de dicha base van tres genios recibiendo la taza y dirigiendo los caballos que arrancan al frente levantando sus cuellos. En los bordes de la taza, y sobre unos cóncavos circulares van unos florones en blanco lo mismo que en el plano o plinto del pie”.

En la actualidad esta original pieza va ajustada a un zócalo de madera pintada de negro que en su día tuvo que ser más bajo. No aparece mencionada en ninguna de las listas que presentó Espinosa, pero es una de las más llamativas dentro del conjunto que nada tiene que ver con lo que habíamos visto hasta ahora en piezas españolas. 10012385 [Fig. 61].

“Una jofaina de igual sobrepuesto que el jarro, con la diferencia que sus hojas agrupan la parte inferior y en su recibo hay un entrelazo de canastillo que le sostienen tres leones aislados”.

Es notable la diferencia entre la descripción y la pieza actual, la cual varía en el tipo de hojas, no hay canastillo ni leones, por lo que en su momento, advertimos que debió sufrir algún deterioro por su uso, ya que tenemos documentadas las renovaciones posteriores. 10012409.

“Una escribanía: su figura cuadrilonga, la barandilla calada con sobrepuestos blancos: El tintero y la salvadera tienen por remate en las tapas una palomita en acción de volar, y el plumero una figura representando a la



Fig. 61. Pieza para el jabón y esponja. Plata sobredorada y mate, genios guiando pegasos. 1815.



Fig. 62. Escribanía de juego de tocador, con una alegoría de la primavera. 1815.



Fig. 63. Bandeja ovalada del juego de tocador, con el anagrama de la reina Isabel II. 1816.

primavera, cuando se desprende de las ropas y presenta flores, al pie de la cual se ve un corderito lozano, símbolo de la estación: sostenida toda ella por cuatro garras de león”.

La descripción corresponde plenamente con la pieza que está perfectamente acabada siguiendo modelos de tinteros ovoidales con patas de equinos que ya se utilizaban desde el último tercio del siglo anterior, en piezas neoclásicas diseñadas por el inglés Adam, o el francés Odiot. 10012404 [Fig. 62].

“Una bandeja para servidumbre de la escribanía”.

La cual no se conserva y en ella estaban el sello de oro con las Armas de España y Portugal, también cortaplumas, regla para rayar, lapicero, un abrepuntas y lacre.

“Una salvilla: su barandilla y pie sostenido sobre garras de león, son iguales a la de la escribanía, como juego de ella. No se conserva.

Tres bandejas ovaladas: sus barandillas iguales a la anterior, y en su centro la cifra de S.M. cubierta de la corona real. 10012370, 10012371, 10012372 [Fig. 63].

Tres más cuadrilongas como las anteriores”.

Las seis que se conservan responden a un mismo modelo parecido, pero no igual, al que utilizaba el propio Martínez en sus bandejas, la diferencia está en que en estas la tangencia de los círculos crea un espacio intermedio en los que se aplican unas hojas de perejil, en plata blanca mate, que le da mayor riqueza y variedad. Lo que sí es semejante es el florón sobrepuesto en la barandilla que, en las cuadrilongas van en las esquinas y en las ovales en el centro de los ejes mayores. La superficie lisa del fondo se ve realizada por una fina decoración geométrica incisa, que enmarca las cifras de S.M. que son las de la reina Isabel II que también llegó a utilizar dicho juego a partir de 1842. 10012365, 10012366, 10012367.

“Una palmatoria circular: toda cincelada, la cual lleva en el círculo del platillo unas hojas de agua bajo relieve, y en su centro tres genios de plata mate sosteniendo el mechero, su mango dos serpientes enroscadas a un vástago”.

Esta pieza está entre las del tocador en el palacio de Madrid. 10012388 [Fig. 64].

“Una palmatoria de igual forma: En el plinto lleva unos floroncitos mates calados, sentados sobre la superficie lustrosa de su centro, y parte una especie de clavel mixto, y de este una pequeña base que figurando clavar una porción de flechas mates forman su mechero: el mango idéntico al otro”. Esta pieza no se ha encontrado entre las de Palacio.



Fig. 64. Palmatoria con el mechero soportado por tres genios. 1816.



Fig. 65. Candelero del juego del tocador de la reina. 1815.

“Un platillo ovalado con sus espaviladeras: tiene una cenefa calada alrededor, y esta sostenido por dos sirenas apoyadas en un plinto sobre una porción de bellotas”. No se encuentra entre las piezas del tocador.

“Otro platillo con dos patitos que figuran tenerle en el aire”, idéntico al anterior.

Los patitos aún existen pero no se ha localizado el platillo ni su base.

“Dos candeleros de un mechero, sobre la circunferencia de su pie hay un orden de hojas que sudive una parte cóncava; donde afirman cuatro pies de carnero que entrelazan un pequeño arabesco, y cuyo final se compone de cuatro cabezas de aquellos que sostienen una cornisa donde se apoya el mechero adornado de gallones en la parte inferior que la reciben”. 10012401, 10012402 [Fig. 65].

“Dos candeleros de dos mecheros: su pie circular apoyado en un embellotado puesto en medio de los festones que forman el plinto, su dibujo que es por el orden de los porta joyas consiste en sus adornos de hojas entrelazadas, en que se apoyan una porción de flechas, que sostienen una cornisa circular: en la parte superior aparecen cuatro genios aislados manteniendo por un lado el busto del rey N.S., en un medalloncito ovalado y esmaltado de azul, campo español; y por el otro, una cifra con los nombres de SS.MM: Estos genios con una mano presentan en elevación el retrato, y con la otra sostienen la cartela, a donde va una antorcha, significando el reino español esclarecido por nuestro augusto soberano, así como en las columnas las fuerzas y la abundancia: de un jarrón pequeño, que se descubre entre los genios, una porción de flores aisladas, que cubren los medallones: los mecheros van adornados igualmente con hojas partes de ellas blancas para conciliar la contraposición de la vista”.

Estos no se conservan, pero sabemos cómo eran por una de las reproducciones del catálogo de la exposición de 1925.

“Una bandeja para la costura: se halla sostenida en cuatro esferas, y corre por ella una barandilla adornada de florones en blanco: se eleva de su centro una base, sobre la que sienta un platillito para la costura, en forma de otra pequeñita bandeja, y en la que hay dos dedos uno de oro y otro de nácar: En la parte inferior van colocados dos alfileros de oro, un palillero, dos agujas de pasar y dos pares de tixeras: una de estas piezas están esmaltadas y otras cinceladas bajo relieve”.



Fig. 66. Caja redonda de plata sobredorada con adornos en mate. 1815.

Una bandeja semejante a la que se describe como bandeja de costura se conserva en el palacio pero solo tiene el arranque de la base donde se asentaba el platillo para la costura. 10012383.

“Cuatro acericos de terciopelo, bordados con las cifras de S.M en el centro, y guarnecidos de una cenefa calada de plata entrelazada con molduras labradas y sostenidos por cuatro garras de león.

Dos cajas cuadrilongas: en medio de sus planos laterales llevan unos colgantes de mate blanco, sostenidos de unos clavos romanos en bajo-relieve, como el escudo real colocado en los planos principales”. 1012391, 10012392.

Otras dos ovaladas, iguales a estas, todas con sus tapas y encima de ellas unas hojas en que anidan dos palomitas en acción de arrullarse”. 10012393, 10012394.

Hay otras dos redondas. 10012395, 10012396 [Fig. 66].

“Un perfumador: su figura de barco, en la parte superior lleva alrededor una greca emparrada como la del marco del espejo: sus asas cuatro culebras enroscadas en acción de huir y de tomar cada una con la boca el aroma del perfumador: en la parte baja un gallonado tomado del antiguo, en los dos frentes del medio dos escudos reales con coronas aisladas, y una guirnalda de flores en su circunferencia, descendiendo de los dos lados de la corona: en su tapa calada hay un jueguito de tortolitas sobre unas hojas que forman semejanza con las demás piezas. 10012377 [Fig. 67].

“Cuatro porta-joyas: su pie circular, cincelado bajo relieve de medias cañas figurando unos quitasoles: la parte inferior del pie va subdividida con unos graciosos florones, y en la superior una porción de hojas abrazando las medias



Fig. 67. Perfumador, 1815. En su interior lleva un recipiente para las brasas.

cañas en las que se apoyan cuatro patos aislados, sosteniendo estos con sus picos las cadenas que van en forma de colgante, entre los clavos hay cuatro garras de león, sobre las que se levanta una base piramidal trocada, y en su final cuatro cabezas de carnero aisladas, sosteniendo con sus bocas unas guirnaldas de flores: en medio de cada base va el escudo real, y en la parte superior un adorno de hojas que abrazando la taza recibe las joyas". 10012368, 10012369, 10094935, 10094936 [Fig. 68].

"Cuatro botes para pomadas: Circulares y que figuran unas bases antiguas romanas, con un adorno de arabesco en la parte inferior, que recibe el pie que le sostiene: en las tapas van cuatro genios que representan las cuatro estaciones del año". Estos botes son más bien copas. 10012397, 10012398, 10012399, 10012400 [Fig. 69].

"Dos más subalternos: de igual figura con la sola diferencia de llevar en sus tapas un pajarito sobre un conjunto de hojas. 10012380, 10012381 [Fig. 70].

Cuatro brochines: sus sobrepuestos mates". No existen.



Fig. 68. Portajoyas, en forma de copa, 1816.



Figs. 69 y 70. Juego de botes para pomadas, en forma de copas con tapa. 1816.

“Dos bandejas cuadrilongas, sostenidas por cuatro garras de león con cenefas y florones entrelazados alrededor en sus costados van dos bases de cristal de figuras modernas para aguas de olor, en medio una pirámide, y en el final de esta una figura de un niño coronando estos agradables aromas y esencias”. Estas se corresponden con los 10012403, 10094934.

“Un enjuague con su copa, sobrepuestos en blanco, y su parte inferior igual al de la jofaina”.

Es el compuesto con los 10012389 y 10012390. Los sobrepuestos en blanco de la copa aún permanecen pero conservan restos de haber sido dorados en algún momento y desde luego la semejanza con la jofaina ahora es total, con lo que también esta se cambió.

“Dos cepillos grandes, ovalados con sobrepuestos arabescos, en medio las cifras reales y todos con su porta-cepillo correspondiente”.

De estos quedan los sobrepuestos de arabescos con las cifras de Isabel II, con los 10012386, 10012387. Los portacepillos que eran bandejas ovaladas con crestería haciendo juego con el resto de las piezas del tocador, los podemos ver en la misma foto anterior del catálogo de Artíñano.



Fig. 71. Posible soporte de uno de los botellones de cristal, o del acerico. 1816.

“Dos cepillos de dientes: su figura cuadrilonga, festoneados con calados y floroncitos mate: en su centro van dos ninfas en actitud de presentar los cepillos para su uso.

Tres tenazas para rizar, con los cabos de marfil.

Dos botellones de cristal, finísimo. Dos floreros, ídem. Una botella, ídem. Un vaso, ídem. Seis frasquetes para agua de olor, ídem” que no se han localizado [Fig. 71].

En la propia descripción se menciona a los artistas que trabajaron en el tocador, algunos de los cuales tuvieron obrador

y tienda propia, como Ventura Pardo o Luis Pecul, este último más conocido como broncista y dorador:

“En la obra de platería han trabajado los siguientes artífices:

Parte de escultura: D. Francisco Elias. Cincelado: D. Juan Rico, D. Antonio Peralta, D. Jacinto Villanson, D. Rafael Quintero, D. Lesmes Navas. Forjado: D. Severino Martín. Torneado: D. Francisco Marrón. Platería: D. Ventura Pardo, Tadeo Aguado, D. Francisco Rodríguez, D. Fulgencio Cabarro, y otros varios subalternos. Dorado: D. Luis Pecul. Todos también españoles”.

Mención aparte debemos hacer sobre el espejo de tocador, ya que hace algún tiempo se ha publicado uno perteneciente a una colección particular de Madrid, identificándole con el de este juego²⁰. Sobre esto, debemos mencionar que en otra publicación²¹ puntualizamos que dicha identificación, estaba hecha con cierta precipitación y no se había analizado en profundidad lo acontecido en la vida palatina en los años en que se hizo este juego de tocador y en los siguientes. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el espejo descrito y el que se conserva en la colección madrileña, solo tienen en común la forma ochavada.

En dicha publicación, apuntamos también la posibilidad de que dicho espejo pudiera pertenecer a otro juego de tocador que se regalase a la hermana de la reina que vino a casarse con el infante D. Carlos M^a Isidro, hermano del rey.

Hoy en día, tras cotejar algunos documentos del Archivo General de Palacio, localizados hace tiempo, debemos añadir a lo dicho en la publicación de los Estudios de Platería de Murcia, lo siguiente: el rey no mantuvo un periodo de viudedad largo, solo de diciembre de 1818 a septiembre, 1819; al mes siguiente casó de nuevo con M^a Josefá Amalia de Sajonia, matrimonio que duró casi diez años, lo que permitió

²⁰ *El esplendor del arte de la plata*, 2007.

²¹ MARTÍN, Fernando A.: “Notas sobre algunas piezas reales”, en *Estudios de platería de San Eloy*, Murcia, 2009.

la realización de nuevos juegos de tocador, posiblemente para los diferentes Reales Sitios, y la renovación de las piezas del juego ya existente.

Así se entendería la variedad de piezas que aún se conservan, algunas de las cuales presentan incluso, el anagrama de la cuarta esposa de Fernando VII, por lo que sospechamos que se llegaron a realizar, al menos, tres juegos de plata en su color. Esto se ve confirmado en el reparto de piezas, de la herencia de Fernando VII. A Isabel II le correspondió el juego de tocador dorado y a su hermana, M^a Luisa otro, de plata en su color, que se componía de varias piezas, procedentes de diferentes juegos, según los inventarios realizados en 1841 y 1844 por el platero y joyero de Cámara D. Narciso Soria.

Actualmente son dos los espejos de tocador que se conservan en el Patrimonio Nacional con el anagrama de la reina María Amalia, —MAJ entrelazadas y coronadas—, uno, de grandes proporciones, tipo *psíqué*, en latón dorado, con aplicaciones decorativas en plata oxidada, así como dos jarrones laterales con conuario de perlas del mismo material, n^o inv. 10100747. Este debió sustituir al ochavado y dorado, regalado por Ayuntamiento, en las habitaciones del tocador de la reina en el palacio de Madrid.

Existe otro de plata en su color [Fig. 72], algo más reducido, 10072213, del mismo tipo pero con el espejo de forma romboidal, con un copete formado por un medallón coronado con las letras del anagrama de la reina, sujeto a dos ejes laterales en forma de estípites rematadas por cabezas de guerreros con casco y palomas, mucho más original y elegante, que podemos ver en la exposición.

En este último se aprecian algunos motivos decorativos que encontramos repetidos de forma reiterativa en el espejo de la colección madrileña, como son las parejas de perros afrontados con las colas terminadas en roleos vegetales y las figuras femeninas aladas. En su reiteración vemos la intención de forzar el paralelismo de ambas piezas, situadas ambas decoraciones en el mismo lugar, en el zócalo o en la base de toda ella. Otro elemento decorativo del espejo de la colección particular es la greca de emparrados con flor, localizada y sobrepuesta en la moldura del borde del espejo. Es idéntica a la que decora el borde del perfumador del juego dorado de palacio.

Dejando al margen la repetición de motivos decorativos en la platería industrial, sin descartar la idea que se trate de otro juego de tocador diferente, apuntamos la sospecha de que el espejo ochavado pudo ser alterado para hacer juego con las piezas del nuevo juego de tocador de plata. Hemos localizado documentación que nos demuestra la renovación y composturas de algunas, por no decir muchas, de las piezas del tocador dorado, una de agosto de 1820, otra del 7 de diciembre de 1821, le sigue otra al año siguiente y otra más del año 1832 para la reina M^a Cristina, que ascendió a 1680 reales. Entre otras cosas se tuvieron que cambiar las cifras de las reinas que lo utilizaron, a saber: Amelia, Cristina e Isabel; también se tuvo que renovar el dorado, componer algún tornillo, tuerca, desabollar, bruñir, etc. No perdemos la esperanza de localizar algún documento que demuestre las alteraciones que sufrió el espejo regalado por el Ayuntamiento de Madrid.



Fig. 72. Espejo de tocador de la reina María Amalia.

La atribución de toda esta magnífica obra a Celestino Espinosa no estuvo errada, como así lo manifestamos en nuestro artículo de 1982 o en el catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional de 1987 que corroboramos con la publicación de las listas presentadas por el mismo Espinosa al Ayuntamiento, que dimos a conocer, así como los autores de las obras de las diferentes manifestaciones artesanas que se realizaron para componer todo el tocador²².

La composición de este juego de tocador —poco tiempo usado por la reina, pues muere a finales del año 1818—, sigue muy de cerca la de los que habían realizado para las damas de la familia imperial francesa los grandes plateros de esta nación como Biennais y Odiot; el de la emperatriz Josefina se componía de 29 piezas entre las que destaca el espejo, el jarro, la palangana y las cajas para las joyas. Más cercanos son los realizados por la misma Fábrica para las hijas de los duques de Osuna en 1800-1801.

²² Aparecen mencionados en la descripción del mismo, los del trabajo de platería no ofrecen dudas ya que algunos eran de la propia Fábrica y otros como Pecul ya era conocido como broncista.



Fig. 73. Alegoría del otoño, detalle del remate de un bote de pomadas.



Fig. 74. Alegoría del amor conyugal, remate de las tapas de las cajas.

El que aquí estudiamos, perteneciente a la segunda esposa de Fernando VII, superaba a aquellos en extensión, llegando a alcanzar las 35 piezas, con varios ejemplares de un mismo tipo: cajas, bandejas, etc. A pesar de que no nos ha llegado completo, pensamos que las que se conservan forman un conjunto representativo de lo que pudo ser el juego completo.

Desde el punto de vista estilístico, sigue una marcada tendencia clásica, sobre todo en el conjunto de botes, cajas, jarra y jabonera. El sencillo diseño y la armonía de su decoración resaltan la belleza de las superficies lisas, bien pulidas, y los volúmenes de su estructura. En cuanto al diseño, siguen muy de cerca los modelos franceses, aunque, algunos de los elementos decorativos responden en piezas señaladas a un marcado sentido alegórico muy particular, como es el caso de la pieza para el jabón o, mejor aún, en el espejo de tocador y en el de vestir [Figs. 73 y 74].

En general, algunos de estos diseños se ponen de moda a finales del siglo XVIII, gracias a los dibujos de Percier de las ruinas de Pompeya y Herculano y que recorrieron todas las cortes europeas. Las guirnaldas de flores, que cuelgan de clavos con rosetas o romanos, y decoran los tres tipos de cajas, ya se venían utilizando con anterioridad, como podemos comprobar en el cuadro de Goya, *La familia del Infante D. Luis*, en el que, por encima del pintor aparecen dos criadas llevando una de ellas un bote del tocador de D^a M^a Teresa Vallabriga, esposa del Infante, muy semejante a los de forma redonda de este juego, aunque su tapa y pie tienen un diseño distinto.



Fig. 75. Los caballos alados de la jabonera.

Este cuadro está fechado en 1783, año en el que ya estaba funcionando la Escuela-Taller de Martínez, siendo muy probable que ese bote saliera de allí y su diseño fuera del mismo maestro.

La obra de Espinosa, tanto al frente del taller de platería como Primer Oficial de la Fábrica como de forma independiente, está claramente definida por una tendencia decorativa, marcada por el gusto personal de este platero; sobre todo en las piezas que se hicieron para el servicio Real. El catálogo de su obra conocido hasta hoy, incluyendo las piezas que hizo y dirigió en la Fábrica, presenta una gran singularidad en sus diseños, así como una gran variedad de elementos decorativos, en estructuras y tipologías.

Analizando y comparando unas piezas con otras, se pueden sacar dos características fundamentales que conforman su estilo personal. En primer lugar, el perfecto acabado de cada una de ellas, caracterizado por la textura de las superficies lisas y bien pulimentadas que se aprecian simplemente al tacto. Es una cualidad que se da en muy pocos artífices madrileños de la primera mitad del siglo XIX, pudiéndose decir que es algo característico en la producción de los plateros franceses establecidos en esta Corte desde mediados del siglo anterior, por lo que debemos suponer que en esto influyó su aprendizaje con Joseph Larreur.

En segundo lugar, la utilización casi generalizada desde sus primeras obras, de elementos figurativos como cupidos, puttis, delfines, cabezas de carnero, palomas, etc., que aparecen decorando la mayoría de las piezas con un carácter que, en un principio, se pueden interpretar como tomados de la tendencia neoclásica francesa de finales del siglo XVIII, en la que aprendió y que en él alcanzan un matiz casi romántico, sobre



Fig. 76. Detalle de un tintero de la escribanía del tocador de la reina.

todo en las piezas que realiza a partir de los años posteriores a su etapa en la fábrica.

Entre las piezas del tocador son singulares: la figurilla que remata la escribanía, que interpretamos como una alegoría de la primavera aunque no descartamos el hecho de que se trate de una recomposición posterior, y los amorcillos que guían a los caballos alados de la jabonera. Es muy probable que este tipo de decoración esté tomado de los modelos, diseños y grabados que Antonio Martínez trajo de París o de Londres; el escaso catálogo de la obra conocida de este gran artífice solo nos permite apuntar esta idea, pues durante la época en que Celestino se ocupó de dirigir el obrador de la fábrica, apenas se distinguen las piezas que se deben al ingenio de uno o de otro [Figs. 75 y 76].

Celestino sabe recoger la fabulosa herencia estilística de Martínez, combinando los elementos decorativos con nuevas y atrevidas concepciones estructurales, obteniendo con ello una nueva tipología; véase la variedad de piezas que tiene el juego de tocador las cuales le llevan a presentar una primera lista de piezas muy comunes en estos conjuntos para, más tarde, aumentarlas con otras de diferente concepto y uso.

Desde el punto de vista estructural y de diseño debemos destacar la escribanía y los candeleros, pues se alejan de los modelos más comunes realizados en aquel momento. Por un lado el candelero está diseñado a modo de lucernario clásico: el mechero representa una copa clásica con astil y pie cuadrado que se apoya en un trípode de cuatro patas con pezuñas de equino y cabezas de carneros de las que cuelgan guirnaldas de flores; éstas albergan en su interior una ánfora clásica. Todo ello está soportado por un pie redondo en el que predomina la superficie lisa, cuya altura se ve realizada por cuatro bellotas a modo de patas. Por otro lado, las novedades de la escribanía son el perfil curvo de la barandilla de la bandeja que, por su cronología, es el primero que se presenta en la platería madrileña a diferencia de las que utiliza Martínez que son caladas pero más rectas o planas.

También destaca el modelo del tintero y la salvadera, de forma ovoide, no el cilíndrico o troncocónico tan repetido y monótono. Para soportarlos utiliza de nuevo las patas de equino, pero en este caso se

rematan con cabezas de ave, alejándose del modelo utilizado en el candelero, aunque ambos están en la línea marcada por Adam en unos candelabros suyos fechados en 1775, por lo que, de nuevo, vemos la pervivencia de los modelos traídos por Martínez de su viaje. Estos elementos decorativos y estructurales son también utilizados por plateros franceses como Odier o Thomire²³ [Fig. 77].

Son dos piezas en las que la influencia de la platería francesa se hace más patente en ciertas similitudes con las piezas de los grandes orfebres parisinos de la época imperial: Thomire, Auguste, Biennais y Genu. Es muy probable que Espinosa tuviera noticias muy directas de las producciones de estos artistas, ya que tenemos documentos en los que se manifiesta que, concretamente, Biennais trabajó para la Corte de José Bonaparte, o también pudo ver las piezas francesas que servían en las mesas del rey y de Murat y sus generales.

Periodo final de Celestino Espinosa

La gran maestría de Celestino Espinosa la podemos apreciar en otras obras realizadas para el servicio de S.M. y que solo las conocemos por su descripción en las facturas. Con fecha de 14 de agosto de 1817 se presenta una cuenta de una escribanía con dos figuras de indios llevando unas angarillas que van en un plato. En la misma cuenta se reseña la elaboración de un sello de oro, un hisopo, y un pito para la falúa. Todo ascendió a la cantidad de 13.360 reales. El 15 de octubre presenta otra cuenta referente a una cigarrera de oro forrada de concha por encima, cuyo coste ascendió a 3.177 reales y 17 maravedís.

Desde el 15 de octubre de 1817 hasta agosto de 1818 se reciben en la Real Fábrica diez libramientos de 15.000 reales, a cuenta de las obras que se están ejecutando para el servicio de la reina. En la liquidación de esta cuenta efectuada el 16 de diciembre de 1818, se dice que el coste total de la obra fue de 184.942 reales y 29 maravedís. A cuenta se recibieron 150.000 reales y de la plata vieja se sacaron 9.876,1 reales, lo que hace un total recibido de 159.876,1 reales, por lo que se adeudan a la Real Fábrica 25.066,28 reales. Pudiera ser que se trate del otro juego de tocador para ser utilizado en los diferentes Sitios Reales.

Es curioso señalar que también se realizaron dos orinales con figuras de pato dorado en octubre de 1818, que costaron 5800 reales, posiblemente para el cuarto de la primera hija de Fernando VII, María Isabel Luisa que falleció a los cuatro meses de edad. La relación de Espinosa con la Real Fábrica termina con la llegada a ella del militar aragonés D. Pablo Cabrero, que se casa en 1818 con Josefa Martínez. Antes de eso, Espinosa consiguió con su arte que se diera a la Fábrica el título y cargo de Platera de Cámara de S.M. por Real orden de 9 de octubre de 1816. Es la prueba más palpable de su ingenio, maestría, y categoría artística [Figs. 78 y 79].

²³ MARTÍN, Fernando A.: «L'influence de l'orfèvrerie européenne dans la manufacture de Martinez à Madrid», en *Rencontres de l'école du Louvre. L'Orfèvrerie au XIX^e siècle*, 1994, pp. 253-254.



Fig. 77. Jarro de aguamanil, en plata. 1815.
Museo de Historia, Madrid.



Fig. 78. Jarro de aguamanil sobredorado. 1830.
Palacio Real de Madrid.

No perdió oportunidad para entrar al servicio del Rey y así, en el año 1824, solicita una plaza de tasador de las obras de plata que se realicen para el Real Servicio, vacante por la renuncia de Ildefonso Urquiza. Se le concede el nombramiento el 4 de mayo de dicho año pero sin sueldo. A partir de esta fecha aparece en numerosas tasaciones de obras de los plateros de la Real Casa. A mediados del mes de junio del año 1827 solicita permiso para trasladarse al Real sitio de San Ildefonso con el fin de reponerse de su quebrantada salud, afectada de un “reumatismo gotoso”.

Mantuvo una buena relación con el Colegio de Plateros de esta corte, siendo elegido para ocupar los cargos de mayordomo, diputado y aprobador de plata. A este cargo accede en el último año de su vida junto a Vicente Goldoni, que lo fue en el ramo de oro. Ésto aconteció durante las controvertidas elecciones del año 1829, en las que interfirió el Corregidor de la Villa de Madrid, retrasando la elección en varios días después de la fecha acostumbrada.

Con este dato y el hecho de que las últimas piezas que llevan su marca personal tengan la marca cronológica del año 1830, llevan a suponer, sin ninguna duda, que su muerte debió de acontecer dentro de ese mismo año o en los primeros días del siguiente.

Del tocador podemos concluir que en la testamentaria del rey Fernando VII le correspondió a la reina Gobernadora M^a Cristina y se tasó por la Fábrica, firmando D. Pablo Cabrero su tasación, en 482.202 reales, el 29 de mayo de 1834. Después pasó a propiedad y uso de su hija, la reina Isabel II, y fue Narciso Soria el que lo inventaría en ese momento. El juego casi íntegro se mantuvo en el Palacio de Madrid hasta la testamentaria del rey Alfonso XIII, en la que por algún hecho que desconocemos hasta este momento, se adjudicaron algunas de sus piezas a los herederos del mismo.



Fig. 79. Palangana ovalada plata sobredorada. 1816.



Francisco de Goya: *Caridad de Santa Isabel*.

Pinturas del tocador

CARMEN DÍAZ GALLEGOS
Conservadora de Pintura. Patrimonio Nacional

Nos referimos a seis sobrepuestas destinadas a la nueva decoración del Tocador de María Isabel de Braganza, quien habría de ser la segunda esposa de Fernando VII. En 1879 estas sobrepuestas fueron retiradas al ser desmantelado el cuarto de la reina —que incluía tres estancias— y que dieron lugar al comedor de gala tal como está en la actualidad, con motivo del segundo matrimonio de Alfonso XII con María Cristina de Habsburgo. Las estancias tienen decorados sus techos con pinturas de Mengs, Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu.

En torno al 12 de enero de 1816, el pintor Vicente López seleccionaba a los artistas de la real cámara que habían de ejecutar las pinturas para el Tocador de la Reina. Los artistas seleccionados fueron: Francisco de Goya, Zacarías González Velázquez, José Camarón y Meliá y José Aparicio Inglada; el propio Vicente López se encargaría de pintar dos de ellas. Se decidió que estas sobrepuestas se hicieran de claroscuro o grisalla, de tal forma que simularan estucos o bajorrelieves y crear así un efecto estético sin discordancias con la pintura de la bóveda²⁴.

²⁴ Lienzos ejecutados al temple sobre lienzo. *Bautismo de San Hermenegildo*: 192 x 167 cm. Inv.: 10010075; *Prendimiento de San Hermenegildo*: 192 x 167 cm. N.º Inv.: 10010076; *Caridad de Santa Isabel*: 192 x 169 cm. Inv.: 10010003; *Las virtudes de la Monarquía*: 195 x 168 cm. Inv.: 10023675; *Isabel la Católica entregando sus joyas a Colón*: 195 x 168 cm. Inv.: 10023676; *La incorporación de Granada a Castilla*: 195 x 168 cm. Inv.: 10023679.

Volverán a trabajar juntos Vicente López, José Aparicio y Zacarías González Velázquez en un proyecto similar, aunque de mayor envergadura: la decoración interior del Casino de la Reina hoy desaparecido, el cual, según testimonios de la época, era un palacio “*adornado con singular riqueza*”²⁵. Se trataba de una casa de recreo o casa de campo con grandes jardines que el Ayuntamiento de Madrid regaló a María Isabel de Braganza con motivo del anuncio de su próxima maternidad, segundo y último embarazo de la reina que no pudo llegar a buen término. La donación se llevó a cabo el 25 de abril de 1817²⁶.

No podemos decir con exactitud quien decidió los asuntos que se habían de tratar en las sobrepuestas, aunque cabe suponer que existieran indicaciones del monarca sobre este particular²⁷. El rey se había sentido identificado con San Hermenegildo desde su juventud; recuérdense los hechos acaecidos en el llamado “Proceso de El Escorial”, cuyas fases principales se desarrollaron entre octubre y noviembre de 1807. Fue el primer enfrentamiento del príncipe Fernando, apoyado por un grupo de aristócratas del llamado “partido fernandino”, contra el valido Manuel Godoy y su padre, Carlos IV. En su correspondencia secreta Fernando ocultaba su nombre bajo el de “santo príncipe visigodo”, comparando su causa con el enfrentamiento entre el citado príncipe y su padre el rey Leovigildo, al convertirse el primero al catolicismo y abjurar del arrianismo oficial. La devoción que sentía Fernando VII por el príncipe y mártir visigodo se volvió a hacer patente más tarde con la creación de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo el 28 de noviembre de 1814²⁸. Con la disposición que creaba esta Orden Fernando VII pretendía, en los primeros meses de reinado inmediatos a su restauración en el trono, premiar a los oficiales veteranos del ejército, aquellos que comenzaron la guerra de la Independencia y lograron la victoria.

A través de la documentación aportada por Morales y Marín sabemos que se barajaron algunas ideas previas e imprecisas sobre los temas que se habrían de tratar en la decoración de las habitaciones del rey, asunto que fue objeto de conversaciones entre Vicente López y su amigo y antiguo benefactor, el duque de San Carlos. Éste escribe a primeros de enero de 1816 al artista congratulándose de que se lleve a cabo el proyecto. Los asuntos representados estarían en relación con el rey, según se refleja en la carta: “*los muchos y dignos que presentan la vida misma de S. M.*” y en relación con “*los sucesos heroicos de la Monarquía en estos tiem-*

²⁵ SANCHO, José Luis: “Moncloa, Casino de la Reina y Vista Alegre” en *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid, Amigos del Museo del Prado, 2006, t. V, p. 1571.

²⁶ Ubicada en la actual Glorieta de Embajadores y limitada por las calles de Embajadores, Portillo de Embajadores, Rondas y Ribera de Curtidores. El recinto está ocupado por una serie de edificios docentes y los jardines han quedado muy reducidos. Sobre el origen del Casino de la Reina y su desarrollo como Real Sitio, ver: ARIZA MUÑOZ, Carmen: “El Jardín Botánico, el Casino de la Reina y Vista Alegre: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio. *Reales Sitios*, n.º 86, 1985, pp. 40-42.

²⁷ Martínez Cuesta, 1996, p. 50.

²⁸ MANZANO, Antonio: “28 de noviembre de 1814. Creación de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo”. *Revista Atenea. Seguridad y Defensa*. Diario digital, 28 noviembre de 2009.

pos”, y más adelante puntualiza: “*Estos sucesos merecen perpetuarse, pues no desmerecen ni de los nuestros antiguos ni de los de la Mitología*”²⁹.

En este sentido cabe destacar cómo desde los inicios de la decoración de las bóvedas en el Palacio Real Nuevo de Madrid la alegoría había sido un instrumento para ensalzar las glorias de la monarquía. Las artes fueron uno de los medios más utilizados para el despliegue de una imagen monárquica basada en la monarquía absoluta y en la idea del Despotismo Ilustrado. No obstante, a medida que avanzaba el siglo XVIII, con la llegada del neoclasicismo incipiente de Mengs, se demanda una mayor sencillez en el empleo de la alegoría y serán cada vez más escasas las alusiones a la antigüedad clásica³⁰. Si nos centramos en obras concretas del Palacio Real y sus autores nos daremos cuenta cómo es patente un proceso hacia una mayor comprensión y claridad de la alegoría, así como una progresiva aparición de la Historia como tema a tratar. Como muy acertadamente señala F. Checa, se trataba de efectuar una “*descodificación*” en nombre de la lógica histórica del hasta entonces enmarañado lenguaje de personificaciones y símbolos. En este sentido son enormemente significativas las que recogen los frescos de *La Rendición de Granada a los Reyes Católicos*, de Francisco Bayeu y *Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos*, obra de Antonio González Velázquez³¹. Los temas tratados en las grisallas se abordarán dentro de esta línea de pensamiento.

Según el proyecto que se llevó a cabo para el Tocador de la Reina, las pinturas de las sobrepuestas encerraban un mensaje de propaganda política sobre una base historicista dirigido a ensalzar en primer lugar las virtudes del rey, secundado por las virtudes de la reina, las de la institución monárquica y los hechos gloriosos acaecidos a lo largo de la historia de la monarquía hispánica. Nos referimos a las pinturas según este orden.

Vicente López: *Bautismo de San Hermenegildo y Prendimiento de San Hermenegildo*

Nacido en Valencia en 1772, Vicente López inició su formación primero en el estudio del pintor franciscano fray Antonio de Villanueva y a partir de 1785 en la Academia de Bellas Artes de Valencia. Al poco tiempo consigue una pensión para estudiar en Madrid en la Real Academia de San Fernando. Durante la guerra de la Independencia residió y trabajó en Valencia, donde fue presentado a Fernando VII durante la estancia del monarca en esta ciudad en los meses de abril y mayo de 1814, poco después de regresar del exilio en Francia. En esta ocasión también recibió Vicente López la confirmación del título de pintor de cámara que había obtenido en 1802. Poco después el rey hizo llamar a Vicente López a Madrid para concederle, en el año

²⁹ MORALES Y MARÍN, José Luis: *Vicente López (1772-1859)*, cat. exp. Madrid, Museo Municipal, 1989, pp. 60-61; Díez, 1999, t. I, p. 94.

³⁰ CHECA, Fernando: “Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico”. *Archivo Español de Arte*, n° 258, 1992, p. 172.

³¹ Checa, 1992, p. 176.

siguiente, el título de primer pintor. Como señala Lafuente Ferrari, fue Vicente López el último pintor de cámara propiamente dicho³². Vivía en la “Casa de Pajes”, contigua a la Plaza de la Armería, en habitaciones reservadas para el alojamiento del artista. Vicente López fue siempre muy apreciado por la familia real, no solo como artista sino también por sus cualidades personales. Fue comensal frecuente de la mesa regia y se permitió, en ocasiones, invitar a los reyes a conciertos y banquetes en su propia casa³³. Vicente López fue honrado con los honores y las condecoraciones más preciadas de su época, como queda reflejado en las siguientes líneas, extraídas de un documento de su expediente personal que a continuación transcribimos:

“Noticia de la descendencia de Dn. Vicente Lopez y Portaña 1 er. Pintor de Cámara de S. M., Director Artístico del Rl. Museo de Pintura, Director General de la Real Academia de Valencia y Academico de honor de ella, Director onorario de la de Sn. Fernando y de la de Zaragoza, Caballero de la Espuela dorada por Su Santidad. Socio onorario de la Sociedad Matritense y de la de Valencia Toledo y Manila, etc”³⁴.

En 1828 el rey le concedió la cruz de Carlos III y en 1846 se le otorgó la gran cruz de Isabel La Católica.

Para el encargo regio Vicente López aborda dos temas clave en la vida de San Hermenegildo, hechos que narramos a continuación. San Hermenegildo, hijo mayor del rey Leovigildo, estaba casado con Ingunda, princesa franca que profesaba la fe católica. Como Leovigildo y el resto de la corte de Toledo eran arrianos, estas diferencias en materia religiosa dieron lugar a fuertes tensiones, de modo especial entre Ingunda y Godsvinta, con quien Leovigildo se había casado en segundas nupcias. Las discrepancias tampoco estuvieron exentas de motivaciones políticas. Para poner fin a divisiones en el seno de la corte y evitar mayores consecuencias, Leovigildo decidió conceder a Hermenegildo el gobierno de Sevilla como rey. Allí se trasladaron el joven Hermenegildo y su esposa, dándose la coincidencia de que San Leandro acababa de ser destinado a ocupar la sede episcopal de Sevilla. La predicación del santo obispo y la influencia ejercida por su esposa hicieron a Hermenegildo abjurar del arrianismo y recibir el bautismo en la fe católica. Así pues, el cuadro nos muestra [Fig. 80], cómo San Leandro derrama el agua del bautismo sobre la cabeza del santo y su esposa la Reina Ingunda asiste con devoción al acto seguida por una joven sierva. Tras ellas, en pié, la Fe Cristiana y, rodeando al monarca, los caballeros de su séquito, uno de los cuales sostiene el libro de las Sagradas Escrituras y otro la corona del monarca. Sobre ellos sobrevuela la paloma simbólica del Espíritu Santo. Al fondo el obispo Arrio contempla aterrizado la Sagrada Paloma, de la que huye seguido de la personificación de la Herejía que sostiene en la mano un manojito de serpientes.

³² LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932 ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pp. 198-199.

³³ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Vicente López, su vida, su obra, su tiempo. Catálogo de la exposición inaugurada en el Centro Escolar y Mercantil de Valencia el 17 de abril de 1926 / Conferencias de D. Antonio Méndez Casal y de D. Manuel González Mart; [Prólogo del Marqués de Lozoya]*. Editado en Madrid, 1928, p. 65.

³⁴ Archivo General de Palacio. Vicente López. Expediente Personal. Caja 2307 – Expediente 6. Sin fecha.



EL TOCADOR DE LA REINA

Fig. 80. *Bautismo de San Hermenegildo*



Fig. 81. *Prendimiento de San Hermenegildo*

La segunda escena está en relación con el recrudecimiento de los enfrentamientos entre los hispano-romanos católicos y el arrianismo de la corte visigoda, circunstancia que acabó acarreado la muerte al joven príncipe. Así pues, el propio rey con sus tropas llegó a poner cerco a la ciudad de Sevilla; entretanto Hermenegildo se dirigía a Córdoba para defender su causa hasta el fin. Finalmente, el príncipe fue capturado por los soldados de su padre mientras dormía en su campamento³⁵. Hermenegildo fue encarcelado y trasladado a Tarragona, donde, según la tradición, fue decapitado al negarse a recibir la comunión de manos de un obispo arriano. Vicente López [Fig. 81], representa la escena del Prendimiento con el joven monarca desarmado, durmiendo plácidamente en su tienda, acompañado de su esposa y de varias servidoras que se aprestan a atenderle. En primer término de la composición puede verse la armadura del soberano, cuyo arnés cuelga de lo alto de la tienda.

En las dos obras Vicente López hace gala de unas dotes excepcionales de dibujante, como correspondía a un maestro cuya disciplina de trabajo estaba basada en la práctica sistemática del dibujo. En este aspecto Vicente López es heredero de las enseñanzas de Mengs, recibidas a través de Maella; pero en la forma de concebir composiciones con carácter histórico o alegórico, es continuador de los postulados del Barroco. Pueden apreciarse estas cualidades del buen hacer del artista en un bellissimo dibujo “de presentación” del *Bautismo de San Hermenegildo* donado hace unos años al Museo del Prado. Es una composición exacta en cuya versión definitiva no ha cambiado ningún elemento. El dibujo está realizado sobre una base de trazos de lápiz negro reforzados con lápiz mineral de color marrón rojizo y realzando algunos detalles con aguada sepia y toques de tiza encolada. La escena queda insertada en una cuadrícula trazada con lápiz negro y tiene como soporte papel verjurado amarillento. La Biblioteca Nacional conserva otros tres estudios parciales correspondientes a las figuras de la Fe Cristiana, La reina Ingunda y el obispo Arrio³⁶. De igual modo planteó Vicente López otras dos composiciones para ser presentadas al monarca. Se trata en este caso de dibujos previos para las decoraciones murales: la *Alegoría de la donación del Casino a la Reina Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid* de 1817, para el palacete antes mencionado, y *La Institución de la Real Orden de Carlos III* que ejecutó en el dormitorio del rey del Palacio Real de Madrid en 1829 como homenaje del monarca reinante a su abuelo. El primero, insertado en cuadrícula, está realizado con lápiz negro y toques de clarión sobre papel grisáceo; se conserva hoy en el Museo del Prado. La Biblioteca Nacional custodia varios estudios parciales para esta composición³⁷. Para la decoración de la bóveda del dormitorio del rey contamos con otro dibujo preparatorio expuesto en el Palacio Real de Aranjuez, cuya técnica es idéntica a

³⁵ PÉREZ DE URBEL, Justo: *Año Cristiano*. Madrid, 1945, pp. 118-123. Contamos con un estudio actualizado sobre San Hermenegildo y su tiempo en: FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. y GÓMEZ PALLARÉS, J.: “Hermenegildo ¿para siempre en Sevilla?”. *Gerión*, n° 19, 2001, pp. 629-658.

³⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Un dibujo de Vicente López, donado al Prado”. *Boletín del Museo del Prado*, n° 10, 1983, pp. 51-53; Díez, 1999, t. II, cat. nos.: D-227, D-228, D-229, D-230, D-231.

³⁷ Díez, 1999, t. II., cat. n°s: D-321 a D-327, pp. 354-355.

la empleada en el dibujo para el Casino de la Reina; también la Biblioteca Nacional guarda estudios parciales de *La Institución de la Orden de Carlos III* ³⁸.

Francisco de Goya: *Caridad de Santa Isabel de Portugal*

Es sobradamente conocida la trayectoria del maestro aragonés, nacido en 1746, su aprendizaje con José Luzán y su paso por Madrid, Roma y Zaragoza en los primeros años. La labor de Goya como cartonista para la Real Fábrica de Tapices a partir de 1775 es una de las facetas más representativas de Goya, como también lo fue su fecunda actividad de retratista. Goya fue el testimonio más fiel y crudo de la feroz guerra de la Independencia a través de la serie de grabados de los *Desastres* y de los grandes lienzos *Carga de los mamelucos* y *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío en la noche del 2 al 3 de mayo*, cuadros que se pintaron una vez acabada la guerra para ensalzar las acciones más heroicas y gloriosas del pueblo español frente a la tiranía de Napoleón. Con la ejecución del encargo del Tocador de la Reina Goya pone fin a su carrera de cámara iniciada en 1789, que tras los avatares de la guerra de la Independencia reanudó en mayo de 1814. A comienzos del año 1816 Goya estaba trabajando en la serie de grabados conocidos como *Los disparates* o *Los proverbios*, tres años antes de iniciar la realización de las pinturas negras que cubrirían los muros de su casa de la ribera del Manzanares.

Santa Isabel de Portugal fue el referente elegido para reflejar las virtudes de la futura reina. Isabel, hija de Pedro III de Aragón y Constanza de Nápoles era, por tanto, nieta de Jaime I el Conquistador. Mujer muy devota desde la niñez, se casó en 1282 con el rey Dionisio I de Portugal, de quien tuvo dos hijos. La reina dedicó parte de su tiempo libre a atender a los más pobres y promovió obras de beneficencia. Goya [Fig. 82], quiso captar en su obra la esencia de la virtud de Isabel evitando toda referencia que pudiera distraer la atención de las figuras y la actitud solícita de la reina con una pobre enferma. El grupo destaca sobre un fondo neutro sin indicaciones de espacio y tiempo, en una escena exenta de todo convencionalismo con la reina en el centro y otros personajes, entre ellos un eclesiástico, cuyos gestos y actitudes están tratados por Goya con un carácter muy personal. Es esta una obra de plena madurez del artista donde destaca la soltura de las pinceladas, una sabia combinación de efectos lumínicos y magistrales toques de color blanco sobre los grises de fondo. El asunto de La caridad de Santa Isabel de Portugal no era nuevo en la obra de Goya, pues entre 1790 y 1801 pintó un lienzo del mismo asunto en la iglesia zaragozana de Monte Torrero, destruida la iglesia y sus lienzos durante la invasión napoleónica. Conocemos la interpretación de Goya a través de un boceto de la Fundación Lázaro Galdiano que presenta evidentes analogías con la grisalla. Asimismo el lienzo de Palacio tiene afinidad con el diseño en tinta china que Goya hizo para decorar el sepulcro de la duquesa de Alba, en la cripta de la iglesia del oratorio de Padres del Salvador de Madrid, concebido para

³⁸ Díez, 1999, t. II., cat. n.º: D-330 a D-339, pp. 355-357.



EL TOCADOR DE LA REINA

Fig. 82. *Caridad de Santa Isabel*



Fig. 83. *Las Virtudes de la Monarquía*

realizarse con técnica al temple. Hay en ambos igual sencillez en la composición y cierta semejanza de actitudes en las figuras, correspondiendo al mismo periodo de madurez³⁹.

José Aparicio: *Las Virtudes de la Monarquía*

José Aparicio, nacido en Alicante en 1770, fue alumno de la Real Academia de San Fernando. Logró un premio que le valió la pensión para estudiar en París y allí se formó en el taller de Jacques-Louis David. Pasó luego a Roma para seguir su aprendizaje, donde le sorprendió la invasión napoleónica de España y, reaccionando como buen patriota, fue preso en el Castillo de Sant'Angelo como los demás pensionados españoles que se negaron a aceptar a Bonaparte como rey⁴⁰. Esta circunstancia debió pesar a su favor a la hora de recibir el nombramiento de pintor de cámara que le fue concedido por Fernando VII en Agosto de 1815 y también, sin duda, al mérito de su obra reconocida durante su estancia en París y Roma⁴¹. Aparicio se hizo célebre gracias a sus cuadros de propaganda política como el que le correspondió realizar para el Tocador de la reina Isabel.

Por lo aprendido en París la pintura de Aparicio es puramente neoclásica, así resuelve el tema con una composición sobria como si se tratara de un relieve clásico de esquema geométrico, figuras de canon alargado y un evidente hieratismo. Como fuente de inspiración se basa en los emblemas morales de la *Iconología* de Cesare Ripa⁴². Presenta a la Monarquía siendo coronada simultáneamente por la Justicia y la Prudencia [Fig. 83]. La primera aparece como una mujer armada de coraza, lanza, espada y yelmo rodeado de corona de laurel, mientras a sus pies tiene un escudo con cabeza de león y la clava de Hércules. Estos dos elementos refuerzan las cualidades de la virtud en cuestión, pues el león simboliza la generosidad de ánimo y la clava o maza la fortaleza del cuerpo⁴³. Por su parte, la Prudencia aparece como figura femenina con dos rostros, mirándose en un espejo, con una serpiente enroscada en un brazo. Se quiere significar con los dos rostros que la Prudencia tiene en cuenta para el conocimiento de las cosas tanto el pasado como el futuro. El mirarse al espejo alude al recto conocimiento de si mismo; por último, con la serpiente enroscada y la cabeza erguida y alerta se simboliza que para defender la virtud y perfección, equivalentes a la cabeza, se

³⁹ JUNQUERA, Palmira: "Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente", *Archivo Español de Arte*. 1959, pp. 187-189; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Goya en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, n° 25, 1970, p. 44.

⁴⁰ AUGÉ, Jean-Louis: "Los alumnos españoles de David. Mito o realidad y estado actual de las obras en las colecciones francesas". *Boletín del Museo del Prado*, n° 43, 2007, p. 162.

⁴¹ CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, Beatriz y MORAL RONCAL, Antonio Manuel: "El pintor José Aparicio y la corte de Fernando VII". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1998, pp. 115-132

⁴² RIPA, Cesare: *Iconología ovvero Descrittione dell'Imagini universali*. Roma, 1593. La obra, enciclopedia que se presenta en orden alfabético, tiene por objeto servir a los poetas, pintores y escultores para representar las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas.

⁴³ RIPA, Cesare: *Iconología. Traducción del Italiano*: Juan Barja, Yago Barja. Traducción del Latín y Griego: Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero. Prólogo Adita Allo Manero. Madrid, Akal, 1987, t. I, pp. 437-440.

deben emplear todas las energías y recursos⁴⁴. Una figura de porte grave y mayestático entrega el cetro a la Monarquía, personificación cuyas señas de identidad se asocian unas a la Fe, otras a la Religión. La Fe se representa siempre sobre un pedestal; en consecuencia, ésta será la única figura que ascienda por las gradas del trono en un gesto de primacía manifiesta. El cáliz en la mano izquierda la identifica con la Fe Católica, el rostro velado, en cambio, es atributo propio de la Religión Verdadera⁴⁵. Tras ella un personaje encadenado cuyos cabellos están formados por serpientes puede hacer referencia al error o a la herejía. En el extremo izquierdo, solo visible parcialmente, una figura femenina porta una espada desenvainada y una balanza, atributos asociados a la Justicia.

José Camarón y Meliá: *Isabel La Católica entregando sus joyas a Cristóbal Colón*

José Camarón y Meliá, nacido en Segorbe en 1760, recibió su primera formación junto a su padre José Camarón Boronat, continuó sus estudios de pintura en la Academia de San Carlos de Valencia, luego en la de San Fernando en Madrid, donde ganó una beca para estudiar en Roma. A su vuelta empezó a trabajar muy joven, en 1786, en la producción de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Trabajó desde 1799 para la Real Manufactura de Porcelana. Fue nombrado pintor de cámara por Carlos IV en 1805 y en 1816 llegó a ser a director general de la Real Academia de San Fernando.

José Camarón aborda el asunto seleccionado siguiendo narraciones históricas tradicionales donde se sostiene que Isabel de Castilla fue el principal apoyo con el que contó Colón para poder llevar a cabo su proyecto descubridor. Vemos a la Reina Católica [Fig. 84], sentada en un trono en el momento de entregar sus joyas a una criada arrodillada situada frente a Colón, también de rodillas, en actitud de presentar a la reina un documento. Tras él un joven sostiene la bandera con las armas de Castilla, León y Aragón. Postrado en tierra, un personaje oriental recuerda el final de la Reconquista hecho acaecido poco tiempo antes de iniciarse los viajes de Colón a las Indias. Se da aquí una coincidencia de asunto, seguramente deliberada, entre la escena desarrollada en grisalla y la de la bóveda, donde Antonio González Velázquez había pintado en 1763 a Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos presentándoles el nuevo mundo.

Zacarías González Velázquez: *La incorporación de Granada a Castilla*

Zacarías González Velázquez, nacido en Madrid en 1763, pertenecía a una familia de artistas de reconocido prestigio. Recibió formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue muy importante en su desarrollo profesional la figura de su cuñado y maestro Mariano Salvador Maella. La actividad de

⁴⁴ Ripa, 1987, t. II, pp. 233-237.

⁴⁵ Ripa, 1987, t. I, pp. 402-404 y t. II, 259.



EL TOCADOR DE LA REINA

Fig. 84. *Isabel La Católica entregando sus joyas a Cristóbal Colón*



Fig. 85. *La incorporación de Granada a Castilla*

Zacarías González Velázquez como decorador de los Sitios Reales al servicio de Carlos IV se inicia en 1799 y continúa hasta 1807 con la ejecución de pinturas principalmente en la Casita del Labrador de Aranjuez. En los años 1817-1818 trabaja para la decoración interior del Casino de la Reina, al que anteriormente nos referíamos. Zacarías González Velázquez fue autor de composiciones murales, temas religiosos, mitológicos, históricos, incluso cultivó el retrato, así como el paisaje y proporcionó cartones para la Fábrica de Tapices. Murió en Madrid en 1834 tras una fructífera carrera.

González Velázquez aborda de manera alegórica la reconquista de Granada, en coincidencia de asunto con la pintura mural de la estancia contigua al Tocador cuya bóveda, pintada en 1763 por Francisco Bayeu, exhibía *La Rendición de Granada*. En el cuadro de González Velázquez [Fig. 85], el antiguo reino nazarí aparece personificado por una joven que ocupa el centro de la composición, siendo presentada a los Reyes Católicos por una figura femenina con tocado en forma de torre que simboliza a Castilla. Doña Isabel, sentada en un trono con los pies apoyados sobre un león, extiende la mano para unirse con Granada. Don Fernando está en un primer plano junto a tres personajes maniatados y vestidos a la morisca que se humillan ante el trono. Por el suelo aparecen los alfanjes en forma de media luna, símbolo que se ve también en el turbante de los prisioneros⁴⁶.

Conclusión

Venimos haciendo referencia a un periodo en el que se abren grandes perspectivas para Fernando VII en el terreno político y en el personal —tratándose del rey ambos aspectos están estrechamente unidos—. Tras su regreso del exilio en Francia un grupo de diputados absolutistas, en el llamado *Manifiesto de los persas*, le imponen dejar sin efecto la Constitución liberal de 1812⁴⁷. Tiene el rey además en perspectiva su segundo matrimonio y la posibilidad de tener el ansiado heredero. En consecuencia, a través de los cinco lienzos que venimos estudiando queda plasmado todo un programa de gobierno.

La caridad de Santa Isabel, de Goya, ha sido el cuadro más estudiado y valorado dada la genialidad y el carácter innovador del arte del maestro aragonés. No obstante, el conjunto tiene sumo interés pues en él se reflejan las notas definitorias de la vuelta al Antiguo Régimen que supuso la abolición de las reformas políticas, sociales y jurídicas adoptadas por las Cortes de Cádiz. Las escenas dedicadas a San Hermenegildo y Santa Isabel exaltan a las reales personas, la tradición y la defensa de la religión. Con el cuadro de José

⁴⁶ NÚÑEZ, Bertha: “Zacarías González Velázquez”, Fundación de Apoyo a la Historia del ArteHispanico, 2000, cat. n.º P-130, pp. 206 y 342, lám. 50.

⁴⁷ El llamado *Manifiesto de los Persas* fue un documento suscrito el 12 de abril de 1814 en Madrid por sesenta y nueve diputados a cuya cabeza se encontraba Bernardo Mozo de Rosales por el que se solicitaba a Fernando VII el retorno al Antiguo Régimen y la abolición de la legislación de las Cortes de Cádiz. El manifiesto toma el nombre de una cita que el mismo contiene en la que hace referencia a la costumbre de los antiguos persas de tener cinco días de anarquía tras la muerte del rey. Los firmantes identifican esa anarquía con el periodo de liberalismo imperante. El documento equipara la Constitución de 1812 con la obra de la Revolución francesa y pide la restauración de los estamentos tradicionales del Antiguo Régimen.

Aparicio, mostrando las virtudes de la monarquía y a ésta recibiendo el cetro de manos de la Religión, se hacen patentes los principios del absolutismo como forma de gobierno en la cual el poder del rey no está sujeto a ninguna limitación institucional que no sea la ley divina. Es un poder único en cuyo ejercicio la legislación, administración y jurisdicción se apoyan en la última instancia de decisión: la monarquía, emando de ella, no estando por encima. Al volver la vista al Antiguo Régimen se hacía obligado ensalzar las glorias del pasado, de manera que dos de las pinturas debían tratar de acontecimientos cumbre en la historia de la monarquía como son la consecución de la unidad de España tras la invasión musulmana y el patrocinio de los Reyes Católicos al proyecto de Cristóbal Colón seguido del descubrimiento y conquista del nuevo mundo. Está también presente en el programa la unidad de todos los territorios circunscritos a la Corona española.

Durante la “década ominosa” de férreo absolutismo en el reinado de Fernando VII se produjeron las últimas manifestaciones alegóricas en lenguaje neo-barroco de simbolismo intrincado. Tras un paréntesis constitucional de solo tres años resurgió una corriente anacrónica con pretensión de “congelar” tiempos pasados e ignorar las transformaciones históricas del presente. De 1825 data *La Potestad Soberana en el ejercicio de sus facultades*, tema pintado al fresco por Vicente López en el despacho del rey y *Apoteosis de San Fernando Rey de Castilla*, obra mural de Juan Antonio de Ribera en un gabinete inmediato. Al año siguiente, en otra de las habitaciones contiguas, Luis López Piquer (segundo hijo de don Vicente) pintaba al fresco *Las Virtudes que deben adornar al hombre público*. Finalmente, en 1828 Fernando VII encargó a Vicente López para la bóveda de su dormitorio, la *Alegoría de la creación de la Orden de Carlos III bajo la advocación de la Inmaculada*, orden instituida por ese monarca en acción de gracias por el nacimiento de su primer nieto, Carlos Clemente, primer hijo de María Luisa de Parma y el futuro Carlos IV. Curiosamente, al terminar López su obra se publicaba por encargo del rey el libro de Francisco José Fabre⁴⁸ *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid*, con una última alegoría y la interpretación del conjunto de las realizadas en palacio, se cerraba una de las más importantes empresas decorativas en la historia del arte español.

⁴⁸ Según Rosa López Torrijos la relación de Fabre, profesor de Bellas Artes, con palacio debió comenzar en 1818 cuando presentó a la reina Isabel de Braganza una “idea” para la pintura alegórica del salón principal del Real Casino, *Alegoría de la donación del Casino a Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid*. Ver LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “José Francisco Fabre y las Alegorías del Palacio Real de Madrid” *Reales Sitios*, n° 125, 1995, pp. 2-8. También ver sobre este asunto LÓPEZ TERRADA, María José y JEREZ MOLINER, Felipe: “La Alegoría de la Orden de Carlos III, de Vicente López. Anotaciones al texto de Francisco José Fabre”. *Goya*, n° 259, 1997, pp. 322-332.





Detalle de un tintero de una de las escribanías de plqué del Museo del Prado. 1847.

La familia Cabrero Martínez y la evolución de la Fábrica hasta su desaparición

FERNANDO A. MARTÍN

Conservador de plata y metales. Patrimonio Nacional

Don Pablo Cabrero y su evolución industrial, 1819-1846

Con la vuelta de Fernando VII, la vida cortesana vuelve a tomar cierto movimiento y con ello se eleva el gasto en objetos suntuarios. Esto, unido al buen hacer de Espinosa y Zía, dio como resultado una buena situación económica para la Fábrica. Es justo en este momento cuando la pupila de Zía, la hija de Antonio Martínez, decide casarse y lo hace con un militar de origen aragonés, D. Pablo Cabrero y Cosculluela, natural de la parroquia de Clamosa, obispado de Jaca. La boda se celebró el 28 de mayo de 1818, con el permiso del tutor de D.^a Josefa Martínez, quien llevó de dote todo su patrimonio.

Josefa dejó en manos de su marido la dirección de todo lo concerniente a la Fábrica y su patrimonio. La visión comercial y el carácter autoritario de Cabrero debieron chocar con la profesionalidad y el trabajo del primer oficial, Celestino Espinosa, que se creyó muy seguro con los logros adquiridos en los años anteriores, pero una buena relación entre ambos no resultó, y al año siguiente de la boda ya aparece Pablo Cabrero firmando las cuentas como Director de la Fábrica, otras veces lo hace, en su nombre, el encargado del despacho, Mariano Francés, que lo fue hasta la década de los cuarenta en que aparece Manuel Ortíz.

El matrimonio duró doce años, y al parecer fueron bastante felices; tuvieron cuatro hijos: Paulina que nació en 1822, Julia el año siguiente, Enriqueta en 1827 y tres años después, en 1830, aparece el primer varón



Figs. 86, 87, 88 y 89. Diferentes marcas personales utilizadas por la fábrica en el periodo de D. Pablo Cabrero.



Fig. 90. Joaquín Espalter y Rull, *Retrato de la familia Martínez Cabrero*. Colección particular.

que se llamaría Pablo como su padre, pero en ese mismo año muere Josefa Martínez, por lo que la felicidad se trunca. El hermano de D. Pablo le manda a su hija Rosario para que le ayude a sacar adelante a sus hijos y esta además va a contar con la ayuda de una institutriz, D.^a Javiera de Girón.

Todos estos personajes aparecen retratados en un cuadro de familia realizado por el pintor catalán Espalter, recién llegado de Roma y que hoy en día aún se conserva en la familia¹. En él, podemos reconocer a Paulina, compositora e intérprete, leyendo una partitura con su hermana pequeña, Enriqueta. Julia es la que toca el piano y Baltasar Saldoni dice de ella que fue cantante y que tomaba parte activa en las principales reuniones filarmónicas de Madrid entre 1840 y 1850. También aparecen en este cuadro el hijo menor, D. Pablo Cabrero y Martínez, que aparenta entre ocho y diez años, así como la sobrina del propio Don Pablo Cabrero que aparece de pie junto al piano haciendo pareja con su tío, que está al otro lado del mismo; la señora de edad, sentada junto al niño Pablo, puede ser la institutriz. Toda la escena la preside un retrato de D.^a Josefa Martínez tocando el arpa, como prueba de su buena educación musical, que supo transmitir a sus hijas.

Cabrero nada tenía que ver con la platería. Su espíritu emprendedor y comercial le llevó a invertir en otros campos de tal manera que, en el año 1823 una vez que se liquidaron las deudas por los préstamos ante-

¹ Publicado por *Blanco y Negro* el 1 de junio de 1907, p. 5.



Fig. 91. Dibujo del proyecto de reforma de la fachada del edificio que daba a la calle Alameda. Juan José Sánchez Pescador. 1835. Archivo de Villa. Madrid.

riores, adquirió una finca en Carabanchel que con el tiempo se vino a conocer como Vista Alegre; fue una casa de baños que él transformó en un lugar de diversión y esparcimiento con un jardín, fonda, café, etc. Esta finca fue vendida a la reina María Cristina en el año 1832, convirtiéndose en la Real Posesión de Vista Alegre, donde vivió con Fernando Muñoz y años después la cedió a sus hijas Isabel y Luisa Fernanda, siendo esta última, Duquesa de Montpensier, quien se la vendió al Marqués de Salamanca.

Con el dinero obtenido de esta venta, realizó algunas obras en el terreno de la manzana donde estaba ubicada la Fábrica, posiblemente por el mal estado en que se encontraba la entrada a la misma por la calle Alameda, pues con fecha del 27 de junio de 1835, D. Pablo Cabrero solicitaba del Ayuntamiento la licencia para reedificar la mencionada finca, “*para mejor aspecto y ornato público*”, reedificación que se llevó a efecto por unos de los más afamados arquitectos de su época: D. Juan José Sánchez Pescador² [Fig. 91]. Este diseñó una fachada de tres alturas: bajo, principal y segundo, muy clásica y simétrica, de 258 pies de largo, con un cuerpo central de cuatro vanos flanqueado por otros dos de seis, enmarcado por pilastras lisas que van desde la base del piso principal al alero, siendo las ventanas del piso principal de mayor altura que las del segundo, con la novedad, que no se refleja en el dibujo pero sí en el texto, de presentar balcones con barandilla cuyo voladizo iría disminuyendo en altura.

² Reforma cuyo dibujo localicé en el Archivo de Villa, sig. ASA. 1-65-94. Véase Martín, 1992.

El dibujo, firmado por el mismo arquitecto, lleva la misma fecha que la solicitud y está informado favorablemente por el Arquitecto Mayor del Ayuntamiento, Francisco Javier Mariátegui, el 7 de julio de ese mismo año. Las obras se desarrollaron con gran rapidez, pues al año siguiente estaban terminadas, de tal manera, que la manzana completa quedó así articulada. Basándonos en el plano levantado por Wenceslao Gaviña en el año 1848, estas nuevas dependencias fueron ocupadas por el famoso Diorama y un Almacén que se alquiló al no muy lejano teatro de la Cruz.

El Diorama fue otra de las inversiones que le dieron fama durante algún tiempo pues fue muy apreciado y visitado por el público madrileño. En efecto, el día 8 de julio de 1838 aparecía publicado en el *Semanario Pintoresco Español* un artículo titulado “Sobre el nuevo espectáculo: el diorama”, que Mónica Carabias atribuye a Mesonero Romanos, el cual dice que Cabrero era un celoso e inteligente brigadier y que gracias a su buen gusto, sacrificio e inteligencia, había proporcionado y contribuido con orgullo a que el pueblo de Madrid contase con un espectáculo que tan solo existía en tres o cuatro capitales europeas, como París o Londres. De él se dice que tenía varias vistas de extraordinario mérito, obra del Sr. Blanchard, entre ellas, la iglesia y panteón de El Monasterio de San Lorenzo el Real, el coro de los Capuchinos de Roma y otros cuadros que merecían la atención del viajero.

Es muy posible que fuese Mesonero el que lisonjeara al brigadier pues, como iniciador del nuevo Ateneo de 1834, estaría agradecido al dueño de la Fábrica de Platería por el hecho de que, con las persecuciones feroces que la monarquía absoluta de Fernando VII acometió contra el Ateneo en 1823, Cabrero se ocupó de guardar y conservar en su palacio de la Platería de Martínez sus papeles, archivo y mobiliario, que fueron devueltos en 1838, cuando de nuevo resurgió dicha institución científico-cultural.

Para hacernos una idea más concreta de lo que físicamente era la Fábrica en este periodo, contamos con una descripción que de ella nos dejó Madoz en su celebre diccionario:

“Entrando en el edificio y después de un vestíbulo pintado al estilo gótico con dos hornacinas que contienen dos hermosas figuras, se pasa a un templete octogonal que sirve de despacho en cuyo centro se eleva un grandioso escarapate de igual forma que la pieza, vestido en su interior de espejos, que reproducen con toda brillantez la multitud de preciosas alhajas que contiene. A la izquierda de este templete se halla la entrada al gran taller u obrador, que consiste en un magnífico salón de doscientos pies de largo por treinta y dos de ancho y veinte de alto con quince ventanas por cada banda, recibiendo luces directas por todas ellas, y dividido en dos iguales mitades por una media naranja que sostienen cuatro columnas de orden jónico”.

Dentro de ese complejo fabril había gran cantidad de maquinaria. Tal era la importancia de esta industria que, según el propio Madoz, sus talleres eran frecuentemente visitados por los Reyes y Príncipes, viajeros distinguidos y personajes que llegaban a esta corte.

El periodo de D. Pablo Cabrero al frente de la Fábrica abarca desde 1818 a 1846. Es uno de los más largos y estables de toda su historia, pero a la vez, el menos cualificado desde el punto de vista artístico y



Fig. 92. Dibujo de la fachada principal de la fábrica a mediados del siglo XIX.
Museo de Historia. Madrid.

estético. A mi modo de ver, solo algunas piezas del extenso catálogo que conocemos, merecen ser destacadas en este periodo.

Su producción, desde el punto de vista estilístico, se ha venido clasificando como de clasicista, por el predominio de la tendencia hacia lo “dórico” en sus piezas, pero más bien se van a ir desarrollando diferentes tendencias decorativas, en las que se alternan superficies lisas, con otras estriadas y/o gallonadas, dando así una uniformidad estilística dominante a todo este periodo, producto del absolutismo despótico que dirige la vida social cortesana durante los años veinte y los treinta de aquel siglo XIX, donde tienen tanto éxito los diseños de sólidos volúmenes. Recordemos los muebles fernandinos.

Así aparecen, de nuevo, piezas en las que el diseño y el juego de volúmenes, serán la base esencial de su calidad artística: superficies lisas y bien pulimentadas; piezas de perfiles simples en las que destaca el gusto clasicista realzado con pequeños elementos decorativos, muy primarios, sacados algunos de ellos de la propia arquitectura, como basas y partes de columnas de los distintos zócalos, decorados con estrías o esterillas. Es la pervivencia de lo clásico basado en una reutilización de moldes, troqueles, etc, que perviven en la Fábrica desde la época de Antonio Martínez, Macazaga y Espinosa [Figs. 93 y 94].

Resulta curioso y muy objetivo que, en la Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española, remitidos a la Exposición pública del año 1827, se manifieste en la sección de platería,



Figs. 93 y 94. Candelabro dórico. 1838. Madrid. Col. particular. Detalle de despabiladeras a juego con el candelabro. 1838. Museo de Historia, Madrid.

relojería, obras de metales, que los objetos pertenecientes a estas artes presentados a la misma, no ofrecen gran interés, tanto por su poca variedad, cuanto porque muchos no pasan de ensayos. De este comentario no se salva la Fábrica de Martínez de la que erróneamente se dice que su dueño es D. Miguel Cabrero, destacando de ella *“los platos de plata hechos a troquel, bruñidos y concluidos al torno; un velón de pantalla circular con cuatro mecheros, figura chinesca; una sopera con braserillo para espíritu de vino³; una escribanía cuadrada compuesta de cuatro piezas y otra cuadrilateral de dos piezas”*.

La variedad de productos de la Fábrica queda también reseñada en dicha memoria, pues de ella se expusieron algunos objetos de bronce, de los que la Junta dice: *“...hace concebir esperanzas de que algún día nos veremos libres del tributo que por estos artículos pagamos a los extranjeros”*. Los bronces son presentados como vaciados en arena por un método nuevo y económico, al igual al de los extranjeros. Se numeran los siguientes:

³ Se refiere al cuerpo interior, o alma, de las soperas donde va el caldo. No entendemos la confusión.



Fig. 95. Escribanía regalada a la reina Isabel II por la Real Fábrica en 1837.
Madrid. Palacio del Senado.

“un reloj de sobremesa, forma de canastillo, sostenido por dos genios con su pedestal de bronce dorado á molido con lustre y mate correspondiente al estilo del día, que se valoró en 1.200 reales de vellón, además de adornos como vasos, tiestos, candeleros, escrivanías y palmatorias”.

Pero lo que más nos llama la atención es que también presentaron objetos realizados en alabastro del reino de varios colores como *“una relojera blanca con un florero encima con adornos mate de lo mismo, dos jarroncitos con asas, dos floreros jaspeados, otro grande en figura de jarrón de color con adorno blanco mate y un globo afilegrado colocado sobre una columna jaspeada”.*

Trabajos y artículos que nos llevan a pensar en la variedad productiva de la época de su fundador y que Cabrero relanzó con nuevas y modernas inversiones, siguiendo los mismos procesos que se estaban desarrollando en otros países y la pena es que desconocemos de qué manera se realizaban estos productos, sus diseñadores y artífices, algo que era muy común en la producción industrial que tratábamos de imitar.

Aunque el estilo dórico es el que, de forma general, se percibe en la mayoría de las piezas de este momento, debemos destacar que las que se realizan para el Real Servicio denotan un especial cuidado, sobre todo en el diseño y en el empleo de elementos decorativos, dándose ejemplares del mayor gusto y elegancia. No en vano será la Real Casa el primer cliente por excelencia de la Real Fábrica que en el año de 1829 recibe el nombramiento de Platero de la Real Casa, Cámara y Casas de Campo como premio a su constancia y dedicación al servicio de S.M. Cabrero, agradecido por ello, le regala al Rey una escribanía con caja de música de forma circular con basamentos, escalinatas, grupos de niños y rematada por la figura alegórica de la Constitución sentada sobre el león alegórico de España. Semejante a ésta, aunque más sencilla en lo decorativo, se realizó otra unos años más tarde, en 1837, para la reina Isabel II, posiblemente como muestra de su adhesión, que hoy en día se conserva en el Palacio del Senado [Fig. 95].

El grabado de troqueles es tarea fundamental en los trabajos de la platería en general y más en la industrial, por ello no dudamos en atribuir el diseño de la medalla que fue utilizada por los miembros del Ayuntamiento de la ciudad de Vitoria en el reinado de Isabel II, pues el 25 de marzo por Decreto especial de la Reina Gobernadora, se introducen las iniciales de la Reina Niña en oro, entre los trofeos del Escudo de la ciudad, por el comportamiento de sus habitantes en el glorioso día del 16 de marzo de 1834. Diseño que se guarda en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, y que fue el entregado a la Fábrica para hacer los troqueles en los que se imprimieron las medallas. Este modelo se seguirá en cuanto a las Armas pues, en la documentación manejada, se hace referencia a otro anterior en el que se harán las orlas y todo lo demás.

Muy significativa fue la ayuda real para la elaboración de la gran vajilla de S.M. que se realizó entre los años 1825 y 1828. Este largo proceso productivo se debió a que no se daban las condiciones precisas para su elaboración ya que, a pesar de la buena situación económica, no disponía de numerario para comprar la materia prima para su realización. La vajilla se comenzó con la plata obtenida de las piezas de desecho de otras piezas del real servicio, que fueron entregadas el 21 de enero de 1826, alcanzando la cantidad de 1220 marcos con 7 onzas de plata y 174 marcos, más tres onzas y tres ochavas de plata dorada [Figs. 96, 97 y 98].

El 12 de marzo de 1827 Cabrero solicita ayuda a S.M. en los siguientes términos: *“El tener que atender a la subsistencia de sesenta familias que dependen de esta su Real Fábrica y a la compra de metales para proporcionarles trabajo, sin lo cual, lejos de ser útiles, gravitan y destruyen el establecimiento”*. Esto parece una huelga, pero no nos consta algo así en este periodo. Continúa solicitando una ayuda para la compra de una partida de plata que D. Vicente Berdasco y él, han visto de cuatro a cinco arrobas en casa de D. José Candelaresi, el de la calle de la Montera, cuya compra daría trabajo para seguir con la Vajilla de S.M.

La respuesta es inmediata, pues el 15 del mismo mes ya se le habían prestado 20.000 reales para la compra de plata, y los préstamos se suceden desde esta fecha hasta el 4 de julio de 1828, con un total de 500.000 reales. La obra ya estaba acabada el 9 de septiembre de ese año y se traslada a Palacio colocada en 10 estuches. Algunos ejemplos de esta los encontramos en esta exposición como son los platos ovalados



Fig. 96. Salsera marcada por la Real Fábrica en Madrid en 1814. Madrid. Colección particular.

Fig. 97. Especiero doble, sal y pimienta, con cucharilla. Vajilla de Fernando VII. Madrid. 1828. Palacio Real de Madrid.

Fig. 98. Sopera de la vajilla del rey Fernando VII. Madrid. 1830. Madrid. Colección particular.



Figs. 99 y 100. Bote de pomadas y despabiladera con soporte del juego de tocador de la reina María Amalia. Madrid 1823. Palacio Real de Madrid.

con tapas para *relevé* y asados, redondos para piezas frías o flamenquillas con tapa. No nos han llegado los cuadrados para entremés, o los platos para el horno, los soperos para almuerzos, ni las tazas para los caldos.

El juego de tocador de plata lleva las iniciales de la nueva reina María Amalia Josefa de Sajonia. Lo que nos ha llegado de él es una mezcla de diferentes piezas pertenecientes a otros tantos juegos que se debieron de hacer para los diferentes Reales Sitios, de ahí la variedad de estilos y diseños, por ejemplo, nada tienen que ver las grandes cajas ochavadas, estriadas con coronas de laurel en las tapas, con las cajitas redondas, también estriadas, pero con penachos como remates de las tapas, los jarrones perlados, los candeleros de flores con el candelabro con cabezas de águila, o el magnífico espejo grande con las

copas o jaboneras que incluso llevan las iniciales de María Cristina, su sucesora [Figs. 99, 100 y 101].

En septiembre del año 1831 se fecha la vajilla de viajes. En este mismo año se presentan las cuentas de las piezas de los distintos oratorios de S.M. para los diferentes Reales Sitios. Los arreglos en la Pila Bautismal de Santo Domingo que se compuso de nuevo, retirando el antiguo recubrimiento de plata sobredorada. También se limpiaron los relicarios romanos dedicados a los doce meses del año y se hicieron nuevas jofainas y jarros, muy clásicos, para atender las necesidades de las nuevas Infantas. Estos trabajos se realizan entre 1830 y 1833.

En la década siguiente tenemos documentados varios juegos de despabiladeras con su estuche de gallones y una escribanía de templete gótico. Dos modelos de este tipo se conservan en Patrimonio Nacional con diferentes diseños de tinteros. De vez en cuando la monotonía estilística de este periodo se



Fig. 101. Candeleros con flores del juego de tocador de la reina María Amalia.
Madrid 1823. Palacio Real de Madrid.



Fig. 102. Vaso de Clarendon, plata dorada y en su color. Madrid 1840. Museo Victoria and Albert. Londres.



Fig. 103. Vaso de la Alhambra, ilustración del libro de Jules Goury sobre el palacio arabe editado por Owen en 1841.

ve interrumpida por algún encargo particular que lleva a los diseñadores de la Fábrica a la creación de piezas singulares; es el caso del Vaso del conde de Clarendon, que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres [Fig. 102].

Dedicado por los patriotas españoles al conde George William Frederick Villiers (1800-1870) y según inscripción que va en la pieza, se realizó en la “Fabrica Platería de Martínez Madrid. 1840”. También lleva las marcas de Madrid del año 1841. Su diseño, imitando al conocido vaso de cerámica de la Alhambra [Fig. 103], no

es casual ya que Villiers fue un acérrimo defensor de dicho monumento nazarí y de ahí que la fábrica se basase en el conocido grabado de aquel del año 1804, con la diferencia de que en éste, las lacerías vegetales y las geométricas, de acento orientalizante, han sido sustituidas por otras de carácter occidental, incluyendo las armas de los Villiers protegidas por una espléndida águila coronada, o el medieval casco coronado colocado dentro de la abigarrada decoración del arranque de la panza. Desde luego el *horror vacui* está perfectamente con-



Fig. 104. Factura original de la Fábrica del Martínez con el coste de dos bandejas de plata para la servidumbre de Su Majestad, del año 1843. Archivo del Palacio Real de Madrid.



Fig. 105. Detalle del nuevo escudo de armas de la ciudad de Granada concedido por Isabel II en el año 1844. Ayuntamiento de Granada.

seguido, pero debemos destacar el trabajo calado de las asas así como la elegante solución del cuello con el entrelazo de hojas del que sale el remate superior de una flecha.

Cinco bandejas medianas cuyo peso ascendió a 611 onzas y 21 adarmes se ejecutaron en el año 1843, “para servir con decencia los refrescos que da S.M. en sus habitaciones”, de las que no nos ha llegado ningún ejemplar, estaban cinceladas y grabadas con las armas reales y su coste ascendió a 28.262 reales. Otro modelo, similar a este pero realizado en *plaqué*, es el que regaló la reina a la ciudad de Sevilla el 22 de agosto de 1843, así como una corona de laurel de oro, al igual que la que se utilizó para coronar a Quintana unos años más tarde [Fig. 104].

Estas bandejas debieron ser similares a la realizada para el traslado del diploma y del nuevo escudo que Isabel II dio a la ciudad de Granada, en reconocimiento de haber resistido los asedios de los partidarios de Espartero. La reina mandó incorporar en el escudo un nuevo cuartel con la Torre de la Vela rematada con la bandera de España; también, le dio el título de muy Heroica y concedió una distinción a todos los que intervinieron con las armas en dichos asedios. Las cuentas de estas piezas van firmadas con fecha del 18 de enero de 1844, y en ellas aparece como encargado del despacho Manuel Ortiz, en sustitución de Mariano Francés que lo había sido hasta esos años⁴ [Fig. 105].

La bandeja está profusamente decorada tanto en su borde y asas con moldura de tipo vegetal, troquelada y cincelada según los modelos característicos de este momento. El fondo donde va grabado el nuevo escudo, flanqueado con decoración incisa también vegetal pero en la que predominan una especie de comas

⁴ *Documentos de nuestra Historia*, cat. exp., Granada, 2000.

típicas de la decoración ecléctica del periodo anterior, imitan la decoración floral del copete de los marcos, estos realizados en oro con gran relieve, y un rosario de perlas que los recorren en toda su superficie, imitando elementos decorativos de los años veinte.

La elegancia y la decoración de estas piezas contrasta con la corona de oro que la misma Reina regala a la patrona de la ciudad, encargada a la misma Fábrica de Martínez, la cual, estaba acabada y entregada el 28 de mayo de 1844.

El modelo de corona es muy extraño, pues se utilizaron unos elementos que no encajan dentro de la tipología de estas piezas: las rosetas en el aro; la crestería formada por Ces molduradas de las que salen los florones en forma de palmetas, alternando con bolas; los imperiales a modo de anchos gallones con ramas de olivo y el remate típico de bola y cruz, símbolos del universo, que está flanqueado por dos angelitos de plata. El resplandor es de plata en su color y para hacer juego con la corona, las estrellas, que alternan con grupos de ráfagas, van sobre palmetas del mismo diseño que los florones.

La pieza costó 34.268 reales y 8 maravedís, según la cuenta. En Granada se realizaron solemnes actos para la coronación de la imagen con el regio presente, los días 24 y 25 de mayo del año 1846, como consta en un librito que se conserva en el archivo de Palacio⁵.

En septiembre de 1845 se presenta una cuenta por la construcción de un juego de decir misa: cáliz, patena, cucharilla y vinajeras de oro, troquelado, moldeado y cincelado que ascendió a la cantidad de 91.448 reales y 14 maravedís.

A partir de la década de los años treinta la producción se va haciendo cada vez más repetitiva y monótona. Hacia la mitad de la década de los años cuarenta, existe cierta tendencia por el uso de elementos típicamente figurativos, ya sean en relieve o en figuras de bulto redondo, que irán marcando el paso hacia el romanticismo.

El propio desarrollo industrial de este arte fue creando nuevas técnicas que permitieron ir sustituyendo la materia prima por otras que se obtenían de nuevas aleaciones. La plata llegaba en menos cantidad desde las colonias y adquirirla en el extranjero suponía un gran desembolso para la economía privada y nacional, por lo que la producción de este metal precioso se iba haciendo cada vez más cara. Se empezaron a fabricar todo tipo de objetos en *plaqué*, similor, plata inglesa y alemana, que se extendieron de forma generalizada por nuestro país, sobre todo en este último material, según vemos por los anuncios en los distintos periódicos de la época.

La Fábrica de Martínez también usó estos materiales en su producción, sobre todo el *plaqué* y, por lo que hemos podido comprobar, marcaba este tipo de piezas con una marca similar a la utilizada en la plata, Z/M,

⁵ MARTÍN, Fernando A.: "Regalos de la reina Isabel II a la Virgen de las Angustias de Granada", *Ideal de Granada*, 27 de septiembre de 1987.

incluyendo el tipo de materia prima utilizada para su fabricación [Fig. 106]. La marca de Martínez también la hemos visto en las hojas de acero de los cuchillos de las cuberterías. De algunas de estas nuevas materias primas se hace eco la Junta de Calificación de la exposición industrial del año 1845, en la que de nuevo aparece mencionada la Fábrica de Martínez de la siguiente forma:



Fig. 106. Escribanía realizada en plaqué para uso de la dirección del Museo de Pinturas de Su Majestad. Madrid, 1847. Museo Nacional del Prado. Madrid.

“El Sr. D. Pablo Cabrero, como propietario de la antigua fábrica, platería de Martínez, presentó n.º 212, varias alhajas de plata y plaqué, de buen gusto en sus formas y algunas de notable perfección en su acabado; lo que prueba que ha sabido sostener la bien merecida reputación de la primera fábrica del reino en su clase, aprovechando los adelantos modernos y adquiriendo cuanto puede ser útil para mejorarla”.

Le sigue una alabanza al buen hacer comercial de su dueño, sin saber que moriría en el mismo año en que salió el catálogo, pero es relevante en cuanto a las inversiones y reformas llevadas a cabo en la fábrica y a la vez una crítica sobre los precios de la misma:

“En la fabricación del plaqué y construcción de los diferentes objetos que presenta, han debido vencerse muchas dificultades para obtener las grandes planchas que produce y mucho capital en la adquisición de obreros y máquinas indispensables para establecer en España esta industria, que muy pronto será totalmente española.

Las muchas obras ejecutadas en la fábrica, en donde se encuentran reunidos instrumentos que son de larga y difícil adquisición, además de retener en el país capitales de consideración, produce la más importante utilidad de formar aventajados artistas, que son bien conocidos y apreciados de los inteligentes.

Sería de desear que a estas ventajas reuniese alguna más baratura en los precios, para sostener la concurrencia extranjera y merecer más y más la gratitud nacional”.

Por otro lado, se hace mención en esta misma crítica del carácter formativo de la misma, pues en ella aprendieron, a lo largo de este periodo, oficiales y maestros que durante esta centuria van a ser los más apreciados en este arte, alcanzando altas cotas de calidad. De todos los rincones de la Península llegaron a la fábrica de Martínez numerosos aprendices, de los que solo mencionaremos los que más destacaron en la platería madrileña como Francisco Moratilla, Dorado, Juan Sellan o el propio Ramírez de Arellano, que se ocupó de dirigir la producción artística de la Fábrica en el periodo siguiente a Cabrero.

A todos ellos se debe la pervivencia del estilo clasicista en la producción de la platería madrileña a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, pues siguieron repitiendo los mismos diseños, elementos decora-



Fig. 107. Escribanía, 1833. Colección del Senado Madrid.

Fig. 108. Escribanía, 1841. Museo de Historia, Madrid.

tivos, superficies lisas o estriadas, molduras troqueladas, de tal manera que hay veces que, sin comprobar el sistema de marcaje, uno puede equivocarse a la hora de atribuir una pieza.

Buena prueba de ello lo tenemos en los modelos de escribanías que aquí presentamos, en las que vemos que, tanto en este periodo como en el siguiente, se mantienen los modelos clasicistas, que son similares a las perfectamente acabadas de Juan Sellan quién mantendrá esta tendencia hasta el fin de su producción, adaptándose lentamente a las nuevas corrientes y modas, sobre todo, piezas de carácter civil; escribanías y mancerinas correspondientes a un periodo comprendido entre los años 1856 y 1857, nos muestran una clara influencia de estilos neogóticos con gran profusión de elementos decorativos que marcan la pauta del gusto romántico de este momento [Figs. 107 y 108].

De *plaqué* son las escribanías realizadas para el Museo de Pinturas de S.M., hoy del Prado, que son un buen ejemplo de la doble tendencia decorativa de los años cuarenta, por un lado, la más clásica de todas,



Fig. 109. Escribanía para la dirección del Museo de pinturas de Su Majestad. Madrid, 1847. Museo Nacional del Prado. Madrid.

con tinteros a modo de fustes de columnas, y la más grande, en la que se ven elementos figurativos alegóricos que nos anuncian ese romanticismo que recupera elementos decorativos tomados de periodos pasados [Fig. 109].

El 17 de enero de 1846 se encargó a la Platería de Martínez por Orden de S.M. la reina, la construcción de un tabernáculo para la Real Capilla, posiblemente tras haber visto el de bronce que se estaba terminando para el altar de la Sagrada Forma en la sacristía del monasterio de El Escorial.

A D. Pablo Cabrero se le libraron en esa fecha la cantidad de 60.000 reales de vellón, y así mismo se le libraron otros 20.000 en cada uno de los cuatro meses sucesivos, para atender los gastos de dicha obra. El fallecimiento de Cabrero en septiembre de ese año y la dilatada gestión de la herencia, junto al arrendamiento de la Fábrica, llevaron a la real Casa a suspender la construcción de dicho tabernáculo en abril de 1847.

Entregados a cuenta de la obra 140.000 reales, los herederos devolvieron en parte del pago la figura del evangelista San Marcos, valorada en 32.219 reales 25 mrvs., que con otros gastos ascendió a la cantidad de 78.221 reales y 31 mrvs., dando un saldo favorable a la Real Casa de 61.778 reales y 31 mrvs. Cantidad esta que se pidió a los herederos, los cuales manifestaron que no tenían esa cantidad pues no se había hecho el reparto de la herencia. En abril de 1847 ya se habían liquidado todas las deudas de la Fábrica menos ésta, por lo que se remitió el expediente al Abogado general para interponer una demanda judicial contra dichos herederos. Este proceso se alargó más de diez años y por ahora no sabemos cómo acabó, lo que sí sabemos es que la figura del evangelista se vendió en la Casa de la Moneda el 7 de junio de 1848 y produjo la can-

tividad de 23.518 reales y 2 maravedís. Este litigio no mermó la relación de los nuevos directivos de la Fábrica con la Real Casa, que siguió demandando sus productos de igual manera que antes.

Ramírez de Arellano y la Compañía del Iris, 1847-1856

El periodo romántico se abre en la Real Fábrica tras la muerte de D. Pablo Cabrero en 1846, en un periodo que durará hasta la desaparición de esta industria en el año 1867, y que se puede dividir en dos etapas. La primera de ellas, hasta 1856, se ocupará de la producción el conocido platero Ramírez de Arellano. La segunda abarca desde esa fecha hasta el cierre de la misma y la venta del edificio en 1867.

Según el testamento de D. Pablo, quedaron como herederos y dueños sus hijos: Pablo, Paulina, Enriqueta y Julia. Las labores de la testamentaria fueron muy lentas y laboriosas, pues duraron cerca de dos años. D^a Julia, que había casado antes de la muerte de su padre con un miembro de la familia Anduaga, no entró en él, ya que había percibido su legítima, y no fue mejorada; solo le quedaba por recibir la parte de la legítima materna que no estaba aún repartida, de tal manera que se le asignaron las casas de Aranjuez y la de la calle de San Mateo, algunos créditos, efectos y alhajas⁶.

A Paulina le correspondió la casa de la calle Gobernador, en la que estuvo el jardín, la mitad del Diorama y una parte de la Fábrica; su parte también se completó con muebles, y alhajas. A Enriqueta le correspondió parte del Almacén, donde se instaló la Imprenta Boix. También le correspondió compartir la mitad de la casa jardín con Paulina y el Diorama y otra parte de la Fábrica. De igual forma se completó su parte con joyas, muebles y créditos. A Don Pablo Cabrero Martínez le correspondió la parte del Almacén que estaba arrendado al teatro de la Cruz, más la mayor parte de la Fábrica y de su maquinaria, así como los efectos de su padre, muebles, armas, joyas créditos, etc.

Madoz nos cuenta que los herederos, convencidos que en aquella época los intereses de un particular no eran bastantes para hacer frente a los inmensos gastos que exige la fabricación de objetos de plata y oro en gran escala, dispusieron arrendarla por diez años a la compañía General del IRIS, compañía de seguros de aquella época que se propuso desarrollar la producción de la Fábrica, entregando la dirección del establecimiento al artista que venciese en un concurso general de oposición en todas las ramas de esta manifestación artística.

El artista que reunió todas las cualidades que exigían los dueños fue un antiguo aprendiz de la misma fábrica, D. José Ramírez de Arellano, del que Ossorio y Bernard nos dice que fue platero, cincelador y grabador de metales. Fue uno de los pocos artistas que supieron conservar en nuestra patria las gloriosas tradiciones de la platería.

⁶ Consultar Cruz Valdovinos, 1993.



Figs. 110, 111 y 112. Marcas utilizadas por la Fábrica durante el periodo en que estuvo arrendada a la Compañía del Iris.



Fig. 113. Anagrama del nuevo director de la Fábrica, D. José Ramírez de Arellano. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

El contrato de arrendamiento se firmó el 21 de enero de 1847 y en ese día debió tomar posesión de la Fábrica el nuevo director, pues a comienzos del mes de febrero dirige un “saluda” al Intendente de la Real Casa notificándole el cambio en la administración de dicho establecimiento, y solicitando que éste siga disfrutando de la protección Real que hasta entonces tenía.

Durante este periodo, la marca de la Fábrica se mantuvo con el tradicional anagrama z/M, de borde recto y letras de molde, pero en algún momento se debió usar la de IRIS en un solo renglón, pues conocemos varios ejemplares que la llevan. Se debió abandonar por su escasa tradición.

Los encargos reales se sucedieron como antes; se siguieron haciendo los cálices limosneros, y dado que siempre se invertía la misma cantidad, el nuevo modelo se mantuvo hasta el año 1854. Se renovaron las piezas de vajilla de tal manera que se hicieron nuevas fuentes en 1848 y diferentes cubiertos.

Los diseños que se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid nos dan al menos dos nombres: Cancio Villaamil y Ricardo Velázquez y Bosco, como diseñadores o delineantes que trabajaban a las órdenes de Arellano que también firma los dibujos, como inventor de ellos. Es curioso que estos diseños sean los únicos que se han dado a conocer a lo largo de los últimos decenios. Sospechamos que debieron ser los preparatorios para algún catálogo de la propia fábrica, pues el primero de ellos es el anagrama del director, JRA, entrelazadas y vegetales; debajo, escrito en tinta se lee: “José Ramírez de Arellano, Director de la Real Fábrica de Martínez”.

La mayoría de ellos son diseños de piezas de tipo civil, solo algún acetre, incensario y báculo rompen esa tendencia. De forma general, se mantiene la línea clasicista de la fábrica reutilizando superficies



Fig. 114. Chofeta, 1843. Colección particular.

Fig. 115.- Dibujo de chofetas y candeleros. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



Figs. 116 y 117. Dibujo de escribanía, nº 161, Fundación Lázaro Galdiano, y escribanía de 1843-1845. Museo de Historia, Madrid.

Figs. 118 y 119. Dibujo de metopa nº 136, Fundación Lázaro Galdiano, y escribanía de la Compañía del Iris, 1847. Palacio de Riofrío, Segovia.

estriadas, máscaras decorativas, molduras de diferentes diseños, pero todo ello, siguiendo muy de cerca los modelos ya utilizados en el periodo de Cabrero [Figs. 114 y 115].

Son escribanías en las que los tinteros siguen los diseños anteriores con superficies estriadas o galonadas, en forma de copas, con tapas rematadas en coronas de laurel [Figs. 116 y 117]; cafeteras con espitas que reproducen cuellos con cabezas de dragón, azucareros diseñados como copas cuya superficie estriada se interrumpe, de forma un tanto brusca, con unos bustos femeninos, que son una reinterpretación un tanto ecléctica de otros, sacados de metopas clásicas [Figs. 118 y 119].



Figs. 120, 121 y 122. Dibujo de candelabro nº 157, Fundación Lázaro Galdiano. Candelabro y detalle, a juego, 1852. Colección del Senado. Madrid.

Los dibujos más originales son el candelabro nº 136 y el candelero, con sus despabiladeras nº 154, todos ellos haciendo juego con un astil a modo de ánfora muy recargada de flores, guirnaldas y aves del paraíso, pero cuyo mechero y arandela ya se hacían de igual forma en la década de los treinta. El candelabro se corresponde con los que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, fechados en 1849, aunque el tamaño de los mismos no se corresponde con el dibujo; los que si se corresponden son los que se encuentran en el edificio del Senado, algo más tardíos [Figs. 120, 121 y 122].

En 1852 se puede fechar la escribanía que llamamos de la Gran Vía, por ser la utilizada en 1910 en la firma de D. Alfonso XIII para el comienzo de las obras de la calle más conocida de Madrid. Su diseño se corresponde con el nº 165 de esta serie. El mango de la campanilla está alterado, pero ya lo estaba en 1910. El Museo de Historia de Madrid conserva un modelo idéntico fechado en ese mismo año. Su ori-



Fig. 123. Candelabro, 1849. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

ginalidad estriba en la alternancia de los elementos decorativos de tipo vegetal con la superficie lisa. Su aire clasicista que reafirma de manera contundente en el caduceo de Mercurio, se altera levemente con el dinamismo de las águilas que han capturado una serpiente y sirven de remate a las tapas de los tinteros [Fig. 124].

Piezas excepcionales y singulares son las tres esculturas que se conservan de este periodo y son una muestra de cómo se enaltecían hechos o personajes de la época. La primera de ellas desde el punto de vista cronológico es la figura alegórica de la Justicia, que en el año 1849 la ciudad de Medina de Pomar regaló a D. Francisco Álvarez Martínez, ministro de Gracia y Justicia⁷ [Fig. 126].

El 18 de octubre de 1848 el diario *La Época* publicaba que por encargo de la Duquesa de Montpensier, el gran duque de Glucksberg, había mandado construir una estatua de San Fernando para la catedral de Sevilla, obra dirigida por el director de la Fábrica-Platería de Martínez, D. José Ramírez de Arellano, modelada por D. Antonio Peñas, fundida por D. José Valdelicea y cincelada por D. Antonio Huertas.

Es muy posible que esta donación estuviera en relación con el hecho de que los Infantes habían decidido establecerse en la capital andaluza, alojándose de forma provisional en el Real Alcázar, en el que dio a luz a su primera hija, la Infanta Isabel. Esto supuso un paso por delante dentro de la real familia pues, la reina aún no había dado a luz ningún primogénito, en este sentido tiene un singular significado el elegir la efigie del santo rey castellano, protector de la monarquía española.

Al año siguiente ya estaban establecidos en el Palacio de San Telmo y dos años después, en 1851, Luisa Fernanda da a luz a la Infanta María Amelia, nombre elegido en honor de la reina Amelia, madre del duque. La reina Isabel dio a luz a la Infanta Isabel, su primogénita, lo que daba al traste con los planes de Montpensier. De ahí que no sea de extrañar que el nuevo presente de los duques a la catedral fuera una efigie de San Luis.

El noticiero de *La Esperanza* daba la noticia, muy escueta, el 18 de septiembre de 1851, atribuyendo la autoría de la misma a la Fábrica de Martínez. La similitud entre ambas, en cuanto a diseño, materiales, técnica y acabado, nos lleva a atribuir esta a los mismos artífices que la anterior. El mismo noticiero se hace eco de cómo está elaborada la pieza con metal dorado, dice, con adornos de plata mate, recortados en el dorado, a esto hay que añadir el perfecto acabado del traje medieval con partes pulidas y mates, buscando efectos de claroscuro entre la armadura y la cota de malla, del mismo modo que en la de San Fernando.

Todo ello nos demuestra que estos encargos se tomaron con un cuidado extremo, para demostrar la alta cota de calidad que está fábrica tenía con su nueva dirección, la cual estaba a la altura de otras, sobre todo extranjeras. Ramírez de Arellano no debía de ignorar que el Duque poseía su propio platero en París

⁷ Museo del Romanticismo. CE 0565.



Fig. 124. Escribanía. Madrid, 1853. Palacio Real de El Pardo. Madrid.



Fig. 125. Foto de la inauguración de la Gran Vía de Madrid en 1911, en la que se utilizó la escribanía de 1853. Museo de Historia. Madrid.



Fig. 126. Alegoría de la Justicia, regalo de Medina de Pomar al ministro de Gracia y Justicia en 1849. Museo del Romanticismo. Madrid.



Fig. 127. Retratos de los Duques de Montpensier. Archivo fotográfico, Patrimonio Nacional Madrid.

y que fue él quien le introdujo en la Corte española. Se trataba del gran François Froment-Meurice y su hijo Emile.

En esta línea debemos destacar dos escribanías que se conservan en el palacio Real de este momento. Una fechada en el año 1851 y que dada su inscripción denominamos de la Presidencia del Consejo de Ministros, con una variedad de elementos decorativos como monstruos alados en las patas, barandilla calada vegetal, figuras de niños y la del remate que nos recuerda levemente a la que la Real Fábrica regaló a Fernando VII.

Es un ejemplo claro de las realizaciones típicamente románticas de este gran artífice. Se basa en

el dibujo nº 155 de los que se conservan en la Fundación Lázaro, que di a conocer hace años. Firmado por Ramírez de Arellano y Velázquez, en él podemos observar parte de los elementos decorativos que vemos en la pieza, con algunos leves cambios, provocados por el hecho de reutilizar moldes y otros elementos que ya existían en el taller de platería, y que hemos localizado en otras piezas anteriores, como la escribanía, realizada en *plaqué* para el Museo del Prado en 1847; por ejemplo la sustitución de los cisnes por águilas con serpientes en los remates de las tapas, pero de cualquier forma, Ramírez de Arellano consigue combinarlos de tal manera que nos lleva a elegirla como muestra esencial de un eclecticismo romántico en el que se combinan todo tipo de elementos decorativos siguiendo la tradicional tendencia al *horror vacui* del románico, muy de moda en esos años por el resurgir de estos estilos antiguos [Fig. 128].

En esa misma tendencia hay que catalogar la extraordinaria y original escribanía de 1854, en la que el trabajo de filigrana es el protagonista de toda la pieza, salvo la superficie de la bandeja donde se asientan los tinteros cuya estructura se nos oculta por la decoración de filigrana. Es una pieza que está por restaurar y desde aquí animamos al Patrimonio para que lo haga, ya que es el único ejemplar que se conoce de esa técnica con la marca de la Fábrica, y con toda probabilidad pudo ser la que fuera premiada en la Exposición Universal de París del año siguiente⁸.

Del excelente trabajo y de la categoría que alcanzó Ramírez de Arellano a nivel personal es buena prueba el hecho de ganar una mención honorífica en la Exposición Universal de París del año 1855, en la que presentó dos escribanías, un candelabro, y una taza con su plato. Por su conocida habilidad en el dise-

⁸ Patrimonio Nacional nº inv. 10012495. Véase MARTÍN, Fernando A.: "Piezas en San Lorenzo del Escorial", en *Reales Sitios*, nº 68, 1981, pp. 11-16, 1981.



Fig. 128. Escritanía de la presidencia del Consejo de Ministro. 1851.
Palacio Real de Madrid.

ño y en el cincelado, llegó a granjearse el favor real y al margen de regir la Real Fábrica de Martínez, por Real orden del 30 de Marzo de 1852, se le nombra a él personalmente, Platero de la Real Casa y Cámara de S.M., además del nombramiento que ya tenía como Ensayador General de estos Reinos.

La Compañía del Iris, que regentaba la Fábrica, se declaró en quiebra en el año 1856 lo que provocó que no se prorrogara el arrendamiento que tenía de la Fábrica. Con ello, Ramírez de Arellano dejó la misma, y sin lugar a dudas, termina otro periodo en el que la producción de la fábrica destacó por su buena técnica, perfecto acabado y originalidad.

Tras los sucesos de la revolución de 1868, Ramírez de Arellano fue nombrado por el Consejo de Administración del Patrimonio, que fue de la corona, tasador de las alhajas de plata el 27 de octubre de ese mismo año. Con la monarquía de los Saboya, obtuvo el cargo de Guardaplata de la Real Casa, el 26 de enero de 1871, con el haber anual de dos mil pesetas.

Con la restauración alfonsina, en 1875 se le nombró jefe de la Fábrica de la moneda de Manila donde se trasladó a vivir hasta su muerte, que ocurrió en el año de 1883. Este último nombramiento fue más bien un destierro, por haber colaborado en alguna forma con la monarquía de los Saboya⁹.

⁹ Sobre Ramírez de Arellano, consultar MARTÍN, Fernando A.: "Don José Ramírez de Arellano: de Madrid a Manila" en *Estudios de platería de San Eloy*, Murcia, 2002.



Fig. 129. Dibujo de la manzana donde se ubicaba la Real fábrica y demás propiedades de la familia Cabrero Martínez. Gaviña 1848. Museo de Historia. Madrid.



Fig. 130. Marcas utilizadas en el último periodo de producción, 1857-1867.

El último período: D^a Paulina Cabrero Martínez, 1857-1867

Las particiones efectuadas en la testamentaria de D. Pablo Cabrero cambiaron en el año 1857 con motivo de acabarse el contrato con la compañía del Iris, de tal forma que Pablo, ya con 27 años, vendió a sus hermanas la parte que le correspondía de la Fábrica de Platería, quedándose solo con el Almacén del teatro de la Cruz. Por otro lado, Paulina y Enriqueta, que se habían casado con los hermanos Ahumada y Tortosa, Mariano y Fernando respectivamente, militares de carrera, y estaban muy unidas, decidieron continuar con la producción de la Fábrica [Figs. 129 y 130].

Tuvieron que hacer algunas fuertes inversiones de dinero y esto llevó a que Enriqueta se retirase de ella. En compensación, recibe de su hermana la parte que le correspondía en el Diorama, de tal manera que Paulina se quedó con la Fábrica, con la casa anexa a la misma y parte del jardín familiar, y vendió las naves de la calle Gobernador. Enriqueta se quedó con el Diorama y la otra parte de la casa jardín con entrada por la calle de la Alameda. Es muy probable que tantos acuerdos y cambios de propiedades, estuviesen motivados por intereses privados entre los mismos herederos, lo que les llevó a distanciarse, por un lado las dos hermanas, y estas a su vez con Julia y el hermano pequeño Pablo¹⁰. Éste, a pesar de haberse preparado para llevar la Fábrica, se alejó de ella en la primera ocasión que tuvo. Es más, curiosamente sabemos que, posiblemente influenciado por su cuñado, Anduaga, se encumbró en la carrera diplomática, pues con el paso del tiempo lo encontramos en la embajada de España en la Santa Sede, y allí se casa su hija Saleta Cabrero

con Adolfo de Van den Brule, camarero de capa y espada de los papas León XIII y Pío X, quienes tras la boda, se instalaron en Toledo¹¹.

¹⁰ Debo aquí pedir disculpas pues estas nuevas particiones las interpreté de forma errónea en el artículo del año 1992, atribuyendo a Enriqueta lo de Paulina, hecho que no se a que se debió.

¹¹ Consultar SÁNCHEZ-LUBIÁN, Enrique: "Van den Brulen, el alcalde de la concordia (1930-1931): Toledo de la Monarquía a la Republica", en *Arch. Secreto*, n^o 4, 2008, pp. 126-150.

Julia, casada con Manuel de Anduaga y Mexía, tuvo al menos una hija, Margarita Anduaga y Cabrero, biznieta de Martínez, que se casó, curiosamente, en la parroquia de San Sebastián en el año 1882, con D. Juan Antonio de Cavestany. Julio Cavestany y de Anduaga, primogénito de esta pareja fue el que escribió la primera historia de la Fábrica. Sobrinos suyos todavía tienen a bien el ser descendientes del gran platero aragonés y conservan algunos retazos de su historia. A ellos les estoy muy agradecido por su amable colaboración y entusiasmo para realizar esta aportación a su historia familiar y a la platería española en general.

Paulina fue reconocida entre las Biografías de los músicos más distinguidos, publicada por Antonio Fargas y Soler en Barcelona en 1866. De hecho, en la Biblioteca de Palacio se conservan algunas de sus composiciones, que pueden verse en esta exposición. Más decidida que sus hermanos, continuó con la producción, encargando la dirección técnica de la misma a personas más experimentadas en el comercio de la platería; de ahí que en la documentación que hemos manejado, localicemos al platero Ramón Peñalver en las facturas de los cálices limosneros de los años 1858 y 1859, años en que se cambian las inscripciones de la reina, así como el modelo, que ahora presenta escenas alegóricas en el nudo y símbolos de la pasión en la subcopa, lo cual pone de manifiesto que siguió contando con el favor real.

Corresponde al mismo Peñalver la ejecución o el diseño de una taza con su plato, cincelada y repujada, de plata sobredorada, que la Fábrica regaló al recién nacido Príncipe de Asturias, que lleva marca cronológica del año 1859 [Fig. 134]. Como ya comentábamos en su momento, la prensa se hizo eco de este detalle, pero de nuevo se comete el error de identificar al director de la Fábrica con Don Pablo Cabrero, quien había fallecido trece años antes. Este error se debe de producir porque de nuevo la familia se había hecho cargo de la dirección de la misma.

La variedad de nombres que tenemos recogidos en la dirección o como encargados de despacho ponen de manifiesto que el negocio no era lo que se esperaba. Al margen de Peñalver, también vemos a Constantino Arnau que firma una cuenta en 1860 de una escribanía de cinco jarrones cincelados para la Real Casa, o Bartolomé de Fanes y Manuel González, que firman las cuentas de la Fábrica de los años siguientes; este último, en las de 1863 y 1864, que hacen referencia a 24 cubiertos completos del modelo de



Fig. 131. Portada del Himno compuesto por Paulina Cabrero Martínez para la reina Isabel II. Biblioteca Real. Madrid.



Fig. 132. Rafael Benjumea. Bautizo del príncipe de Asturias en la capilla del Palacio Real de Madrid (detalle). Patrimonio Nacional.

Fig. 133. Pila de Santo Domingo de Guzmán. Revestida de plata por la Real Fábrica, 1832. Convento de la madres Dominicas de Madrid.



Fig. 134. Taza regalada por la Real Fábrica al príncipe de Asturias en el año 1859. Palacio Real de Madrid.



Figs. 135 y 136. Cubertería modelo de gallones original de la Real fábrica desde el reinado de Fernando VII, y factura de la fábrica, del año 1863 en la que aparece el mismo modelo.

gallones. Como encargado del despacho aparece Casto de Angulos [Figs. 135 y 136]. En este periodo se realizan grandes encargos, pero se trabaja más en bronce y metal plateado que en plata. Así tenemos registrada la obra de 16 lámparas y un juego de seis candelabros y un crucifijo de bronce que se realizaron en el año 1859, con destino a la Iglesia de San Francisco el Grande de esta Corte, costeados todo por la Comisaría General de los Santos Lugares. En el periódico *La Época* del 1 de abril de ese año, se dice que deben estar concluidos para el día 24 de junio de ese mismo año.

En 1863, además de la cuenta de una cubertería, aparece la primera factura de la obra que se realizó para la Iglesia de Ntra. Sra. de Atocha, por encargo verbal de la reina, quien había aprobado los dibujos de candeleros y lámparas el 3 de mayo de 1862. Esta obra no se terminó de pagar hasta el año 1864 y en las cuentas aparece Bartolomé de Fanés como arrendatario, como Director Manuel González y como encargado sigue Casto de Angulos. También de 1863 se conserva un candelabro dorado y mate. Ambas piezas son de un eclecticismo total, con una mezcla de elementos neogóticos con figuras de ángeles muy bellamente cincelados y a la vez con unos elementos que parecen como gotas de cera que pretenden dar una sensación de modernidad que choca con la estética palaciega, que critica de forma onerosa la calidad artística del conjunto¹² [Figs. 137 y 138].

¹² Estas piezas aún se conservan en la Iglesia de Atocha de Madrid, al igual que el conjunto que se realizó para San Francisco El Grande.



Fig. 137. Candelero de altar del juego realizado para la iglesia de la Virgen de Atocha por encargo de la reina Isabel en el año 1863. Patrimonio Nacional.

Fig. 138.- Candelabro de 1863. Palacio Real de Madrid.

A pesar de estos encargos, la situación económica de la fábrica no debía ser muy boyante. En el año 1864 Paulina se compromete a vender el edificio a los Señores Bosch y Soriano, por lo que pensamos que la producción de la Real Fábrica se fue deteniendo poco a poco: todavía en 1866 la reina regaló a la catedral de Sydney un cáliz completo procedente de la fábrica madrileña.

Entre este año y el 15 de abril de 1867, se van efectuando las ventas definitivas del Diorama y del Almacén. A partir de este momento no solo se pierde la primera muestra de la producción industrial de la platería española, sino que comienza la lenta agonía de la desaparición de un edificio artístico de la trama urbana madrileña, debido en gran parte a la especulación estatal y a la dejadez del municipio.

La desaparición de un edificio artístico

Tras los movimientos políticos del año siguiente, 1868, los nuevos propietarios comienzan las gestiones para vender la propiedad al Estado; de esta forma, el 12 de septiembre de 1868 el Director General de Instrucción Pública remite una minuta a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el expediente sobre la adquisición por el Estado del edificio con el nombre de Platería de Martínez, con el fin de que dicha Academia informe sobre la tasación y las remodelaciones que se intentan hacer en el mismo y de todo cuanto sea procedente. La Academia remitió el informe a la Sección de Arquitectura que estaba formada por los arquitectos Colomer, Lucio del Valle y Peyronet, quienes requieren de mayor información. El tema se dilató durante diez años, debido, posiblemente, a los acontecimientos políticos de 1868, la monarquía de los Saboya y la Primera República, además de los innumerables requisitos que la Administración exigió, como es natural, a los nuevos propietarios¹³.

El tema de la venta al Estado se retomó en el año 1878, en el que por Real Orden del 10 de marzo, los arquitectos Francisco Jareño y Felipe Perú hicieron la tasación correspondiente en la cantidad de 835.687 pesetas con 90 céntimos, que sumaron los valores del solar y del edificio, situado en el número dos de la plazuela de la Platería de Martínez. En el informe se nos da una detallada descripción del edificio que es de gran importancia por el hecho de que nos muestra una imagen muy distinta de la que nos ofreció Madoz en su diccionario, cuarenta años antes, y nos pone de relieve que las remodelaciones solicitadas se llevaron a cabo, pues en las naves de los talleres se hicieron exposiciones de pintura.

La descripción se hace de la siguiente forma:

“Que el edificio denominado Platería de Martínez, señalado con el número dos de la plazuela del mismo nombre, en la terminación y confluencia de las calles de San Juan y Huertas, número 28 del Paseo del Prado, y número uno de la calle de la Alameda, manzana 260 y Distrito del Congreso, pertenece al tercer cuartel hipotecario de los cuatro en que está dividida esta Capital.

Que este edificio de aspecto monumental figura en su planta un polígono irregular de diez lados. Consta este edificio de sótanos en la mayor parte de su planta, que es de solo piso bajo, aunque con alturas diferentes, desde la de cuatro metros a ocho metros en la parte anterior y salones por la calle de el Prado. Compónese de piso bajo, principal y segundo y un sotabanco solo por la parte de la calle de la Alameda”.

Continúa la descripción, tan detallada, por el pórtico o fachada principal, conocida por fotografías y dibujos, sigue por los materiales con los que está realizada, y prosigue así:

“La parte alta está destinada en todos sus pisos a habitaciones y viviendas con distribuciones adecuadas. La parte principal, o sea, la anterior y la que mira al Prado, se halla distribuida en salones, destinados actualmente a exposición de pinturas. Desde el pórtico se pasa a una antesala rectangular y a su derecha e izquierda hállanse dos

¹³ Para este tema consultar, Martín, 1992, y Cruz Valdovinos, 1993.

salones destinados también a exposición de pinturas. A la sala rectangular indicada sigue la rotonda, salón circular decorado con columnas, pilastras y cornisa del orden jónico, cubierto con bóveda esférica encamonada, terminada con una linterna.

En el arranque de la bóveda, existen cuatro ventanas semicirculares que en el interior forman un pequeño luneto adornados con baquetones tallados, el paramento de la bóveda está dividido en fajón y tableros esféricos con pinturas de adorno imitando bajos relieves y las columnas y pilastras, piso y cornisas, al óleo imitando mármoles y lo demás al temple.

Desde esta rotonda se pasa a un salón lateral llamado de la claraboya que tiene zócalo y friso de madera y con una cornisa de grandes dimensiones a la altura de los arranques de la bóveda esquistada, sobre la que se encuentra un gran lucernario de cristales con armadura de hierro. Dicha bóveda y cornisa están pintadas con profusión de adornos, con un baquetón tallado y dorado en el recercado de la claraboya o lucernario.

Saliendo de la rotonda y bajando una escalera se pasa a otro salón también rectangular, denominado Salón Grande con zócalo y friso de maderas con armadura de formas descubiertas al interior, pintado al óleo con dos lucernarios de cristales.

El pavimento de todos los salones está entarimado, exceptuando uno a la salida del patio que es de losas de piedra berroqueña en parte y de las mismas es el solado del patio. La tabla empleada es de pino del Norte.

Los sótanos están en parte cubiertos con bóveda de ladrillo y en el resto con maderamen muy resistente en algunos puntos.

La carpintería de taller es de muy buena construcción, su pintado al óleo en general. La vidriera, rejas de patio, blanqueo de paramentos verticales y en los rasos en buen estado. En la parte de la calle de la Alameda, la carpintería de taller, la vidriera, el pintado, los solados de baldosas y baldosines, los empapelados, blanqueos y demás se hallan en buen estado, así como el revoco de esa parte de la fachada. El patio grande se halla poblado de árboles de sombra.”

Al comparar esta descripción con la de Madoz, apreciamos desde el primer momento cómo el interior del edificio había cambiado, los salones en donde estaban ubicados los talleres y la maquinaria tenían un aspecto más suntuoso, pero a la vez funcional, para que pudieran servir de salas de exposiciones, los zócalos y frisos de madera, paramentos, decoraciones pintadas, imitaciones de mármol, claraboyas vidrieras con armazones de hierro con el fin de aprovechar mejor la luz del día, etc. Todo ello porque en la década de los setenta, estos salones de la platería se conocieron como los salones del Señor Bosch, en los que se celebraron exposiciones de pintura.

Tubino nos habla de una exposición permanente de Bellas Artes, aunque no tenemos la referencia del año de celebración, pero sabemos que en el año 1871 se celebró una; otra fue la dedicada al pintor Eduardo Rosales en su homenaje póstumo de 1873, cuyo catálogo alcanzó 34 obras entre cuadros y dibujos. En 1881 se celebró el centenario de Calderón y en los salones de la Platería se llevó a cabo una exposición de arte retrospectivo cuyo contenido y crítica nos lo brinda José Ramón Mélida en una crónica suya para *La*



Fig. 139. Fotografía de la fachada del edificio de la Fábrica de Martínez publicada en la revista *Arquitectura* en 1919.

Ilustración Española y Americana del 30 de mayo de dicho año. Organizada por la Grandeza, en ella se expusieron gran número de armaduras procedentes de las casas de Osuna, Medina-Sidonia, etc., antiguos clientes de la manufactura platera.

La adquisición definitiva por el Estado se hace en el año 1884, sin la permuta con el antiguo convento del Carmen Calzado, después de acondicionarlo para establecer en él las oficinas de la Deuda Pública, que habían estado ubicadas en dicho Convento. Como tal oficina del Ministerio de Hacienda estuvo funcionando hasta el año 1907, en el que por su mal estado de conservación, se ordena sacar el edificio a pública subasta el 3 de enero de dicho año.

En la tercera sesión de dicha subasta, celebrada el 1 de febrero de 1908, solo se presentó un pliego, suscrito por Don José Cruz Barrera y Orbe, quien ofreció como precio la cantidad de 322.736 pesetas con 75 céntimos, cantidad fijada como tipo, y le fue adjudicada esta propiedad de forma provisional. La definitiva se realizó el 10 de septiembre de ese mismo año tras haber pagado el veinte por ciento de la cantidad antes mencionada. Entre esta fecha y 1919 hace su dibujo Casto Fernández Shaw [Fig. 140].

Según parece este nuevo propietario no pudo hacer frente a todo el gasto de la compra, por lo que presentó un escrito cediendo el remate de dicha cantidad, en terceras partes iguales, a los señores Alexanco y Peña, siendo aceptado por el Director General el 6 de octubre de ese año, suscribiéndose una hipoteca a favor del Estado, la cual quedará cancelada por dichos señores el 15 de febrero de 1911.



Fig. 140. Dibujo de la fachada realizado por Casto Fernández Shaw, anterior a 1920 y más completo que otro del mismo autor, publicado por Cavestany en su artículo de 1923 y que también se conserva en el Museo de Historia de Madrid.

A partir de esa fecha se piensa convertir esta manzana de la antigua platería en modernas casas y edificios del Madrid de principios del siglo XX, que aún hoy en día se pueden ver en su lugar. Este proceso se realizará de forma paulatina y no de manera inmediata, dejando para el final la parte más importante de la fachada y sus aledaños, posiblemente con la intención de salvarla de alguna forma de la piqueta demoleadora, antes de construir el hotel de viajeros que irá en su hueco, cuya alineación de terrenos se lleva a cabo en el año 1920 para construir un edificio cuyo proyecto fue firmado por el arquitecto Luis de los Terreros el 25 de febrero de 1921. Hotel de viajeros que se inauguró en el año 1923 [Fig. 141], como recoge D. Julio Cavestany en su artículo *La Real fábrica de Platería*, publicado en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones del año 1923, que comienza de la siguiente forma:

“Nuestros lectores recordarán la bella portada de estilo neoclásico como el de otros edificios de la época que firmaron Villanueva o Ventura Rodríguez, y que sombreada por los altos plátanos del que se llamó Prado viejo de San Jerónimo, era fachada de la escuela y fábrica conocida vulgarmente por Platería de Martínez, pues la fundó el célebre orfebre aragonés Antonio Martínez Barrio”.

Es la primera referencia bibliográfica de la Fábrica desde la de Mesonero y Madoz, y que era de obligado cumplimiento, ya que el Sr. Cavestany reunió un buen número de piezas de la misma puesto que, al fin y al cabo, estaba ligado familiarmente con los descendientes de Martínez, al haberse casado con una hija de Julia, la nieta de Antonio Martínez.



Fig. 141. Dibujo del proyecto del hotel de viajeros que se levantó en el solar que dejó la fábrica, y que es el mismo que hoy en día está en la plaza de las platerías de Martínez. Archivo de Villa. Madrid.

Por otro lado, nos marca el final de un acontecimiento que solo perdurará si se mantiene la denominación de la plaza y la fuente levantada en ella para recordarlo, pero mejor hubiera sido que el Ayuntamiento de esta Villa y Corte hubiera atendido al llamamiento que realizó el arquitecto Flórez Urdapilleta desde las páginas de la *Revista de Arquitectura* en mayo de 1919, para salvar al menos la fachada, que podía haber servido de pórtico a un Museo de Goya en San Antonio de la Florida, como se proponía en dicha revista¹⁴.

Este proyecto no tuvo ningún eco, aunque, gracias a sus gestiones, de la fachada se salvó la columna, que durante mucho tiempo quedó a la venta al precio de 10.000 pesetas (60 euros), cantidad ésta que, como dice Répide, bien pudo pagar el Ayuntamiento para utilizar ese elemento decorativo en cualquiera de las construcciones que emprendiera, o simplemente situarlo en algún paraje del Retiro o del Parque del Oeste.

Aquella simple pero grandiosa muestra del arte neoclásico madrileño salió de su emplazamiento original, cumpliéndole al Círculo de Bellas Artes de la capital del Turia el honor y el buen gusto de adquirirla, aunque hoy en día esté en paradero desconocido.

¹⁴ Revista *Arquitectura*, n.º 3, 1919, pag. 133.



Fig. 142. Cáliz. Madrid, 1784. Concatedral de San Nicolás, Alicante.

La platería religiosa

de la Real Fábrica de Martínez en el área castellana

MARGARITA PÉREZ GRANDE
Escuela de Arte y Antigüedades, Madrid

Los discípulos de la Real Escuela

Perdida la documentación de la Real Fábrica de Platería, sólo contamos con noticias indirectas acerca de los aprendices que realizaron su formación en este establecimiento durante la primera etapa de su actividad, desde la fundación de la Real Escuela en 1778 y hasta la reactivación de la fábrica una vez concluida la guerra de la Independencia y el regreso de Fernando VII en 1814.

Lo primero que llama la atención es que apenas aparezca en ese grupo de alumnos alguno procedente del área castellana, fuera de la propia ciudad de Madrid. Se ignora que ocurrió más allá del periodo señalado, pero es probable que la situación no fuera muy distinta. Ya se quejaba Larruga en 1789 —tras más de diez años de la puesta en marcha de la escuela de Martínez— de la indiferencia con la que, en general, las autoridades locales de otras provincias habían respondido a la posibilidad de ayudar a los jóvenes aspirantes a la profesión, subvencionando su desplazamiento y formación en esta entidad¹. Y aún habiéndose producido esto, la falta de perspectiva que habían demostrado después, al no facilitarles de alguna manera que regresaran a sus lugares de origen para establecerse por cuenta propia y difundir así los conocimientos adquiridos, de forma que la modernización de esta industria artística pudiera tener un alcance general. Y ello porque, según Larruga, los aprendices que se formaban en la Real Escuela eran muchachos de origen humilde, que

¹ Larruga y Boneta, 1789, pp. 104-130. En la Real Cédula de 29 de abril de 1778 que había autorizado la apertura de la Escuela en Madrid, se ordenaba expresamente: “Que se haya de dar noticia de este establecimiento, en su caso, por la Gazeta, y circulares avisos, para que ninguna Provincia ignore, y á todas alcance el beneficio de él”.

carecían de medios propios y quedaban avocados por ello a trabajar como oficiales asalariados con otros maestros o en la propia fábrica de Martínez.

De hecho, entre los primeros discípulos de los que este mismo autor da cuenta, sólo uno procedía del área castellana: Luis Cobos y Rioja, que era natural de Borox (Toledo). Se había matriculado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1768 con 19 años², y fue pensionado en la Real Escuela por el propio Martínez, desarrollando particular pericia en la construcción y manejo de maquinaria, como demostró en 1780 cuando presentó un torno de hierro y bronce que el rey había ordenado hacer. Si ya esta especialización le alejaba del ejercicio práctico de la platería, tampoco su habilidad pudo proyectarse en el ámbito local pues, tomándola precisamente en consideración, el propio Carlos III decidió encomendar a Cobos el cuidado de “los instrumentos astronómicos que debían servir a la demarcación de límites por parte del Río de la Plata”, y en América seguía cuando Larruga escribió sus *Memorias*.

El resto de los aprendices de la escuela de Martínez que se conocen relacionados con el área castellana, bien por las menciones de Larruga o bien por los registros de matrícula de la Real Academia, figuran todos como naturales o al menos vecinos de Madrid: Vicente Vivas, pensionado por el propio Antonio Martínez, se destacó también en la maquinaria y fue enviado al mismo destino que Cobos, con peor fortuna en este caso pues falleció durante la travesía. Gregorio Martínez, se matriculó en la Real Academia en 1773 con tan sólo 12 años, y consta que ganó un premio de dibujo; tras concluir su aprendizaje en la Real Escuela, se trasladó a París para perfeccionar su arte, falleciendo en esta ciudad. Nicolás Roche, se matriculó en 1777 con 16 años, y estuvo pensionado con 4 rs. en la escuela de Martínez por don Miguel de Múzquiz, conde de Gausa y ministro de Finanzas. Según Larruga, “salió hábil en el grabar, cincelar, y modelar en alhajas menudas para cosas de oro”, pero también mostró destreza en el dibujo, pues ganó premios en los concursos de la Real Academia. Además, en 1780 presentó a la Junta General de Comercio una serie de obras que “fueron reputadas por primorosas, y se conservan por tales en la casa escuela de Don Antonio Martínez”. El mismo autor señala cómo posteriormente Roche intentó emprender una trayectoria profesional propia, y abrió en compañía de Juan Nivel una tienda en la madrileña calle de Carretas, “donde hicieron varias obras de oro con suma delicadeza, y gusto para varios sugetos; pero después se volvieron a trabajar a la fábrica”. No se ha dado a conocer hasta ahora alguna pieza suya; sí se conocen, en cambio, de su hijo Mariano que se aprobó también como platero en 1830³.

² Ésta y el resto de las noticias referidas a los registros de la Real Academia que se citan más adelante proceden de Pardo Canalís, 1967, pp. 24, 69, 94, 207, 450, 452, 459, 463, 466, 467.

³ Para ésta y las noticias que se mencionan más adelante sobre otros plateros activos en Madrid relacionados con la fábrica de Martínez, véanse los diferentes trabajos de J. M. Cruz Valdovinos: “Platería”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 138-140 y 151-154; “La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez”, Ciclo de Conferencias *El Madrid de Carlos III*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1988, pág. 15; “La Real Fábrica de Platería de Martínez”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas* en la Fundación Centro Nacional del Vidrio, La Granja de San Ildefonso, Fundación Caja Madrid, 2004, pág. 40.

Los registros de la Real Academia dan noticia de otros alumnos naturales o vecinos de Madrid, que realizaron igualmente su aprendizaje en la Real Fábrica, pero de cuya trayectoria posterior nada se sabe: Manuel Suárez vivía en la calle Caballero de Gracia, se matriculó en la Real Academia en 1793 con 18 años, y figura en su registro expresamente como discípulo “de la Platería Real”. En 1814 aparecen matriculados varios alumnos que de nuevo se formaban paralelamente en ella: con 17 años figuran Luis Buenafuente (domiciliado en la calle Calatrava), Lino Castejón (en la calle Buenavista) y Bonifacio Villar (en la calle de la Greda); con 16 años se registraron Francisco Méndez (vivía en la casa del conde de Abrantes), Víctor Antonio Pérez (en la plazuela de San Ildefonso) y Miguel Tus que, según consta, vivía en la propia fábrica de Martínez. Se ha considerado así mismo la posibilidad de que otros plateros madrileños como Lucas Toro, que está documentado como maestro “de privilegio”, Celestino Espinosa, Ignacio Griñón, Juan Sellán y Ramón Espuñes, aprendieran también el arte en la Real Fábrica, aunque por ahora no se ha encontrado constancia documental.

Habría que incluir igualmente en esta relación a dos de los pensionados vascos que se formaron en la escuela de Martínez, pero que al concluir su aprendizaje decidieron no regresar a sus lugares de origen. Al contrario, se afincaron en Madrid y emparentaron incluso con el propio Martínez al casarse con sus hermanas. Se trata de Domingo Conde, que había sido pensionado por el señorío de Vizcaya, y de José Ignacio Macazaga, pensionado por la provincia de Guipúzcoa. Los dos destacaron brillantemente, y si bien Conde debió realizar parte de su actividad como oficial de la fábrica, se conocen también algunas piezas que llevan su marca personal. Macazaga por el contrario debió establecerse por cuenta propia en cuanto obtuvo la maestría y estuvo al frente de un floreciente obrador, que heredaría su hijo Antonino. Además, se hizo cargo de la dirección artística de la Real Fábrica en el difícil momento de la ocupación de Madrid por las tropas napoleónicas y hasta el regreso de Fernando VII (1811-1814), logrando el reflote de su actividad, tras lo cual retornó a su propio negocio y fue sustituido en el cargo por Celestino Espinosa.

Las piezas conservadas: cronología, distribución geográfica, tipología y tendencias estéticas

A través de las publicaciones de diferentes autores se ha dado a conocer hasta el momento en el área de Castilla más de un centenar de piezas de platería religiosa, que fueron realizadas en la Real Fábrica de Martínez a lo largo de todo el periodo en el que este establecimiento mantuvo su actividad, desde finales del siglo XVIII y hasta su cierre definitivo en los años sesenta de la centuria siguiente⁴. Se añade aquí además un grupo de piezas inéditas, localizadas en su mayor parte en centros religiosos de la ciudad de Madrid

⁴ Debe matizarse, sin embargo, que en el cómputo total se ha considerado como unidad los juegos de cruz y candeleros de altar, de sacras, ciriales y ánforas para la consagración de los santos óleos, de forma que el número de objetos individuales es en realidad más elevado.

vinculados al Patrimonio Nacional⁵, al tiempo que se propone la atribución de algunas otras. Así mismo, y con intención de trazar un panorama lo más completo posible, se han incluido también hasta cinco objetos que deben encontrarse actualmente en colección particular, y de cuya existencia se tiene noticia a través de su venta en el mercado de antigüedades madrileño.

Dentro de este conjunto, apenas una decena de piezas está realizada en el siglo XVIII, durante la etapa en la que el propio Antonio Martínez estuvo al frente de la fábrica (1778-1798), con Joaquín Ruiz Dorado como primer oficial conocido, al menos desde 1792 y quizá hasta el inicio del breve periodo en que ocupó este puesto el francés Nicolás Chameroi (1798-1800); el resto corresponde ya a la producción del siglo XIX. La pieza más antigua conservada es un cáliz de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), realizado en 1790; la más tardía es un cetro de la hermandad de la Virgen de la Paloma, fechado en 1866 y conservado en el Museo de Historia de Madrid.

En cuanto a la distribución geográfica, el área de la actual Comunidad Autónoma de Madrid aglutina, como cabía esperar, el porcentaje más alto de piezas conservadas. La localización de las que están en las dos Castillas se presenta en cambio desigual: la provincia de Segovia atesora hasta ocho ejemplares; la de Toledo cinco, aunque podrían añadirse quizá otras dos piezas; Zamora conserva cuatro, todas en la catedral; en Guadalajara, León y Soria hay tres, respectivamente; en Ciudad Real, dos; en Ávila, Cuenca, Salamanca y Valladolid sólo una. No se tiene noticia por ahora, en cambio, de que haya algún objeto conservado en las provincias de Albacete, Burgos y Palencia.

Por otro lado, algo más de un tercio de las piezas que se conocen fueron realizadas para el servicio de la Real Casa, aunque sólo un juego de cruz y candeleros de altar de 1791 (Palacio Real de Madrid) pertenece a la época de Carlos IV; el resto de los objetos se hizo durante los reinados de Fernando VII e Isabel II. Además, otras catorce obras son fruto de las donaciones realizadas por estos últimos monarcas, sobre todo por Isabel II, pues se añade desde 1845 y hasta 1859 la ejecución de la serie anual de nueve cálices limosneros, once de los cuales han sido localizados dentro del área castellana; si bien debe advertirse que no se conocen ejemplos de 1849-1851, 1853-1855 y 1857-58, fechas que coinciden con el tiempo en el que la Real Fábrica estuvo arrendada a la compañía *El Iris* (1847-1857), y la efímera dirección de la nieta de Martínez, Paulina Cabrero, cuyo deseo de seguir adelante con la fábrica finalmente fracasaría⁶.

Se tiene noticia también de algunas donaciones realizadas por ciertos personajes relevantes: el cáliz de la iglesia de San Martín de Segovia (1793), fue un regalo de los condes de Montarco por la fiesta de la cator-

⁵ Quiero agradecer particularmente al comisario de esta exposición, Fernando Martín, la generosa cesión de los datos relativos a estas piezas para que pudiera hacer uso de ellos en este artículo.

⁶ Sobre los problemas económicos en la gestión de la fábrica durante este periodo véase Cruz Valdovinos, 1993, pp. 112-117.

cena de 1794 (el conde, don Juan Francisco de los Heros, pertenecía al Consejo Real de Castilla). La custodia portátil de oro esmaltado y piedras preciosas que se conserva en la catedral de Zamora, fue realizada en 1797 gracias a las alhajas que dejó en su testamento para tal fin el deán don Antonio Vargas, a las que se añadieron otras aportadas por el cabildo catedralicio y los materiales adquiridos por la Real Fábrica para completar el encargo. En 1823 se hizo otra custodia singular, esta vez de plata, que fue donada dos años después a la iglesia de San Pedro de Almazán (Soria) por don Matías García, mayordomo del obispo de la diócesis y uno de los principales hacendados de la comarca. Don Víctor Damián Sáez, que había sido canónigo de Sigüenza y de Toledo, confesor del rey Fernando VII y secretario de Estado, siendo ya obispo de Tortosa (r.1824-1839), regaló a su parroquia natal de Budía (Guadalajara) una custodia en 1828 y un juego de altar en 1830⁷. En cambio, sólo se ha encontrado noticia por ahora de un encargo de obra religiosa realizado a la Real Fábrica por un cliente nobiliario para su propio servicio: el juego de vinajeras que se hizo en 1846 para la casa de Osuna⁸, probablemente desaparecido.

En cuanto a la tipología de los objetos conservados, se contabiliza algo más de una veintena de tipos diferentes, entre piezas litúrgicas, para el servicio de altar y de capilla, sacramentales, de devoción, y también insignias de cofrade y quizá de autoridades eclesíásticas. Conviene señalar, sin embargo, que al menos en el área castellana no se ha dado a conocer hasta ahora ejemplo alguno de cruz procesional ni de lámpara de capilla, lo que destaco especialmente pues se trata de dos tipos de piezas comunes dentro de la platería religiosa. Los cálices representan, en cambio, el porcentaje más alto de objetos conservados, pues su número se eleva a treinta y tres. Siguen los juegos de vinajeras con ocho ejemplares, los incensarios y navetas con siete piezas cada uno, y los juegos de cruz y candeleros de altar con igual cantidad (recuérdese en este caso que se cuentan por juegos y no por el número total de piezas que integran cada uno de ellos). Hay cinco palmatorias, cuatro atriles y también cuatro juegos de sacras, vinculados a los oratorios reales. Cuatro custodias portátiles. Tres ejemplares de tipos como copón, hostiario, acetre, portapaz, palmatoria y relicario. Dos juegos de ciriales y otros dos de aguamanil para el lavatorio de la misa, y también dos ejemplares de crismas y de bandejas. Con un solo ejemplo están representadas las ánforas para la consagración de los santos óleos, la concha y la pila para bautizar, y también el portaviático, el cetro de cofradía y quizá un báculo cuya realización ha sido atribuida a la Real Fábrica.

Por último, en lo que se refiere a las tendencias estéticas que se dieron cita dentro de la producción de la platería religiosa realizada en la fábrica de Martínez, a lo largo de casi noventa años de actividad, su

⁷ En torno a este último año se fechan también un incensario y una naveta donados por el obispo Sáez, respectivamente y según las inscripciones que llevan, al arciprestazgo de Morella y al santuario de Nuestra Señora de Vallibana de la misma ciudad castellanense. Estas dos piezas se conservan actualmente sin embargo en la iglesia parroquial de San Martín de Cenicero (Rioja); véase MOYA VALGAÑÓN, J. G. y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, 1975, tomo II, pág. 11.

⁸ Santamarina, 1998, nota 52.

análisis y evolución sólo puede realizarse de forma continuada a través de un tipo de pieza, el cáliz, pues es el único del que hay ejemplos conservados de las diferentes épocas. No obstante, el resto de los objetos suele confirmar en general la tendencia predominante en cada una de las etapas, determinada no sólo por la pauta artística contemporánea y el gusto predominante en la clientela, sino también seguramente por la inclinación personal de quien tuviera a su cargo en cada momento la dirección artística de la Real Fábrica.

En un primer momento, desde la década de 1780 en la que están realizadas las piezas más antiguas conocidas, y hasta el fallecimiento de Antonio Martínez (1798), pueden encontrarse indistintamente objetos que repiten modelos rococó que gozaban todavía del favor de una parte de la clientela, otros más escasos que son ejemplo de la transición hacia el neoclásico, y los que estaban concebidos ya íntegramente desde la perspectiva de esta nueva tendencia.

No conozco más pieza religiosa rococó que el jarro de plata para el lavatorio —inspirado en un modelo de origen francés—, que forma parte del juego de altar donado en 1794 a la parroquia de Priego (Córdoba) por el obispo de la diócesis, don Antonio Caballero⁹. Aunque debe citarse también el caso de unas vinajeras conservadas en la catedral de León (1790), pues se sigue todavía en ellas el modelo utilizado en la platería española durante la etapa barroco-rococó, mientras la salvilla que las acompaña se decanta por un diseño enteramente neoclásico. Así mismo, sólo conozco un caso del estilo de transición: el cáliz conservado en la concatedral de San Nicolás de Alicante, realizado en 1784 [Fig. 142], aunque según la inscripción que lleva labrada fue donado a la iglesia en memoria de su canónigo don Manuel Galbis Belda (†1945), fundador del colegio de los Hermanos Maristas en la misma ciudad¹⁰. Esta pieza merece especial mención, no sólo por la calidad y originalidad de su diseño y ejecución técnica, que son prueba de la capacidad artística de Antonio Martínez, sino también porque se distingue —al menos según lo publicado— como el objeto religioso más antiguo conocido dentro de las obras realizadas por este platero¹¹.

El clasicismo se afirmarí­a definitivamente como la tendencia artística exclusiva de la producción realizada en la Real Fábrica, a partir de la década de 1790 y durante casi toda la primera mitad de la centuria siguiente, es decir, desde la etapa de la dirección de Antonio Martínez, a la regencia de don Teodoro Zía (1798-1819), la dirección de don Pablo Cabrero (1819-1847) y el periodo inicial del arrendamiento a la compañía *El Iris*. Su desarrollo y evolución se produjo de acuerdo a una doble perspectiva, que se basaba por un

⁹ Ortiz Juárez, 1983; ARANDA DONCEL, J. y NIETO CUMPLIDO, M.: *Antonio Caballero y Góngora, arzobispo de Santa Fe de Bogotá, obispo de Córdoba*, Córdoba, 1989, n.º 48.

¹⁰ Cañestro Donoso, 2009, pp. 214-215.

¹¹ Ignoro si otro cáliz de 1785 conservado en Alajar (Huelva) tiene alguna relación con éste, pues no constan sus características exactas en HEREDIA MORENO, M. C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, II, pág. 48. La autora lo clasifica dentro de un estilo neoclásico, pero advierte que “tiene estructura algo arcaizante y ornamentación de perlas troqueladas en las aristas de la base, nudo y copa”.



Fig. 143. Cáliz (detalle del pie). Madrid, 1784.
Concatedral de San Nicolás. Alicante.



Fig. 145. Cáliz. Madrid, comienzos del
siglo XIX. Catedral de Sevilla.



Fig. 144. Cáliz. Madrid, 1805. Iglesia parroquial
de Garcillán. Segovia.



Fig. 147. Custodia de sol. Madrid, 1805.
Iglesia parroquial de Garcillán.
Segovia.



Fig. 148. Custodia de sol
(detalle de la marca). Madrid,
1797. Catedral de Zamora.



Fig. 146. Custodia de sol. Madrid, 1797. Catedral de Zamora.

lado en la influencia de los modelos creados en los principales centros europeos (París y Londres) y, por otro, en la invención original de la que fueron capaces los directores artísticos del establecimiento.

La línea que resultó más novedosa al principio, y que al menos en las piezas religiosas acabó por ser preferente, fue la que buscaba su inspiración en la platería inglesa. Especialmente en aquellos ejemplos que interpretaban el neoclásico en clave funcionalista, lo que daba como resultado frías estructuras geométricas, con formas y proporciones singularmente estilizadas en algunos casos, amplias superficies vacías y elementos ornamentales que tienden a la esquematización y a las secuencias repetitivas, subrayando y distinguiendo las diferentes partes del objeto. Parecía como si este modelo representara mejor la aspiración de modernidad proclamada por los ilustrados, frente al primer neoclásico de raíz cortesana que había llegado en los años setenta de Francia e Italia, ambiguo aún en su formulación estética y demasiado próximo también al decorativismo que había caracterizado la etapa ya concluida del rococó. Sin embargo, incluso la platería francesa realizada poco antes de la Revolución de 1789 y luego durante el Directorio (1795-1799), apenas podría sustraerse tampoco al influjo de la sencilla versión de su rival.

Dando prioridad a la inspiración inglesa, Martínez consiguió diferenciar desde el primer momento sus propios diseños, lo que era útil de cara a la promoción de las enseñanzas impartidas en la escuela que había fundado en Madrid. Advirtiendo además de las atractivas posibilidades que se abrían para el arte de la platería gracias al desarrollo industrial, si se conseguía evitar la vulgarización del producto a pesar de la inevitable seriación —seguramente limitada en el caso de las piezas religiosas—, manteniendo la originalidad y el atractivo de un diseño capaz de aunar funcionalidad y elegancia, y cuidando la perfección del trabajo técnico y de los acabados. Además, la simplificación que permitía este tipo de neoclásico favorecía también la mecanización al menos de una parte del trabajo. Probablemente por eso esta línea estética ha sido desde entonces y hasta nuestros días una fórmula recurrente, aunque no exclusiva, del producto industrial.

Sin embargo, ni Martínez ni otros plateros europeos coetáneos dejaron de admirar la majestuosidad del neoclásico francés inicial. De hecho, entre el material gráfico que el artífice español trajo consigo al regresar de su viaje a París y Londres había láminas de la *Nouvelle Iconologie historique* (1768) de Jean-Charles Delafosse, probablemente el álbum de diseños neoclásicos de mayor difusión e influencia entre los plateros contemporáneos. Y continuó siendo igual de atractiva la elaborada, elegante y armoniosa gracia con la que fueron evolucionando los modelos durante los años siguientes, manteniendo contornos definidos pero suaves, en los que se demostraba además que no era necesario renunciar a decoraciones ejecutadas no sólo con el detalle y la calidad de momentos anteriores, sino que además era posible mantener sin entrar en contradicción con lo clásico —especialmente en los motivos figurativos y vegetales— un tratamiento naturalista. De igual forma, respecto a Inglaterra, tampoco se obvió la línea más decorativista que representaban los diseños de los hermanos Adam, cuya influencia alcanzaría de nuevo a los mentores del estilo imperio, Percier y Fontaine (*Recueil de décoration intérieure concernant tout ce qui rapporte à l'ameublement*, 1812). Si bien en lo que se refiere a la platería reli-



Fig. 149. Candelero. Madrid, 1791. Palacio Real de Madrid.

giosa de la Real Fábrica, esta opción sólo puede encontrarse en un reducido número de objetos: la ornamentación y la estructura del pie en un juego de cruz y candeleros de altar (1791) conservados en el Palacio Real de Madrid [Fig. 149]; en la custodia (1797) y en las ánforas para la consagración de los santos óleos (1803) de la catedral de Zamora [Figs. 146 y 150]. Y también en el juego de cruz de altar y seis hacheros para las exequias reales que se conserva en el Real Monasterio de El Escorial [Figs. 162-165], una de las obras cuya realización se atribuye aquí a la Real Fábrica, quizá a finales del reinado de Fernando VII o en los años inmediatamente posteriores.

A mediados de la década de 1840 hicieron su aparición los primeros ejemplos relacionados con la corriente historicista europea, que acabaría por convertirse también en seña de identidad de la producción de la fábrica durante la etapa final de arrendamiento a la compañía *El Iris*, bajo la dirección artística de José Ramírez de Arellano (1847-1857), y los últimos años de actividad hasta el cierre definitivo (1858-1866). Los modelos se decantaron entonces casi exclusivamente por una síntesis arbitraria —sobre todo en estructura— de los modelos relacionados con la etapa barroco-rococó, aderezados ocasionalmente con algunos aspectos ornamentales que parecen derivar del “estilo naturalista” inglés, una presencia más abundante de los motivos figurativos, e incluso la reaparición ocasional de ornamentaciones de inspiración clasicista, justificadas por la positiva consideración que se otorgaba a los valores del arte clásico dentro del contexto histórico. Sólo de forma puntual aparecen motivos de otras épocas, como las cartelas de “cueros recortados” que adornan algunos cálices comunes y de la serie anual de limosneros realizados en 1855-57. Y tan sólo se registra un caso de neogótico: el conjunto de cruz de altar y diferentes piezas de iluminación [Figs. 167-169] que se hicieron en 1863 para la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha (Madrid)¹².



Fig. 150. Ánfora para la bendición de los santos óleos. Madrid, 1803. Catedral de Zamora.

¹² Sin embargo, los diseños historicistas ya habían hecho su aparición tempranamente en las piezas civiles de la Real Fábrica durante la década de 1830. Puede servir como ejemplo en particular sobre el uso de cartelas de “cuero recortado” un recado de vinagrera y aceitera realizado en 1836 que se conserva en el Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, n.º 233). Los primeros motivos neogóticos pueden verse, por ejemplo, en una pareja de candeleros de 1832 (Fernando Durán Subastas, junio-julio 1994; lote 1306).

En definitiva, la pauta seguida en la Real Fábrica a este respecto no es distinta de la que guió en general la actuación de la mayoría de los plateros coetáneos, aunque la formulación de sus diseños mantuvo siempre una nota diferenciadora, con raros casos de seriación de un mismo modelo. Sin embargo, la influencia de su producción parece haber sido relativa, al menos en las piezas religiosas, pues sólo se manifiesta con claridad de forma excepcional en algunos casos concretos. Parece evidente que en este campo, no existió una actividad comercial al mismo nivel que parece haberse sostenido con la producción de objetos de uso civil, y sin duda tuvo menor alcance que el logrado por la platería cordobesa, cuyos corredores mantuvieron una intensa actividad durante casi el mismo periodo de tiempo por todo el territorio peninsular¹³.

Materiales y técnicas

En cuanto a los materiales utilizados para la realización de todos estos objetos, sin duda la plata es el metal preferente, indistintamente en su color, dorada al fuego o más raramente, combinando ambas posibilidades. En algunos objetos del siglo XIX parece haberse utilizado también un patinado artificial de color gris oscuro, que quizá se deba a la aplicación de un nielado químico, pero es una hipótesis que deberá comprobarse mediante el correspondiente análisis físico. En cambio, dentro del área castellana sólo puede citarse un ejemplo en oro: la custodia portátil de la catedral de Zamora (1797). Y también hay una única representación de objetos realizados íntegramente en bronce dorado: el conjunto de piezas de iluminación que se hizo en 1863 para la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid. Tres son los ejemplos en los que se combina madera y metal dorado: una pareja de sacras de plata conservada en el Palacio Real de Madrid (¿ca. 1830/40?), con peana de madera policromada; el juego de cruz y seis hacheros para las exequias reales (Real Monasterio de El Escorial), realizado quizá en torno a las mismas fechas en ébano y bronce, igual que una cruz de altar de la Real Basílica de Atocha (1863).

En cuanto a los procedimientos técnicos, Larruga enumera con detalle la infraestructura con la que contaba la Real Fábrica, al menos en la época inicial de funcionamiento bajo la dirección de Antonio Martínez: además de las herramientas convencionales más comunes, se mencionan también otras más especiales inventadas en algún caso por el propio Martínez o realizadas por su cuñado José Ignacio Macazaga, igual que algunas de las máquinas destinadas a favorecer la realización de diversas labores de índole constructiva y decorativa, aunque no siempre se concreta suficientemente su utilidad. Sería imprescindible para una correcta evaluación de estos aspectos, haber tenido la oportunidad de examinar directamente cada una de las piezas conservadas. Obviamente no ha sido posible, así que me he dejado guiar por las evidencias de

¹³ PÉREZ GRANDE, M.: “La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII”, en *Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte. Sección de Tipologías, Talleres y Punzones de la Orfebrería Española*, Zaragoza, 1984, pp. 273-289.

las que sí he tenido en mi mano, deduciendo hipotéticamente en las demás lo que se percibe sobre sus características a través de la imagen fotográfica, en razón del conocimiento que puedo tener acerca de lo que es común en los objetos realizados dentro de la misma época. Como es lógico, las técnicas usadas en la platería religiosa no son diferentes de las que se aplican contemporáneamente a las piezas de platería civil.

Desde el punto de vista constructivo, la mayor parte de los objetos están confeccionados a la manera tradicional, o sea a partir de chapas de plata forjadas a martillo o bien, en las partes en que es posible, entalladas a torno. De igual forma, los sistemas de ensamblaje para unir las diferentes partes son los habituales: soldadura, tornillos y tuercas, y también espigas remachadas o trabadas mediante una presilla, aunque estas últimas se usan sobre todo para la fijación de algunos sobrepuestos decorativos. En cambio, el uso de la técnica de fundición en metal precioso es muy limitado, y apenas afecta a algún elemento de la estructura más o menos significativo según el caso. No ocurre así en las piezas hechas íntegramente en bronce, pues en ellas la fundición es la técnica prioritaria, aunque puedan incluir también alguna zona forjada o entallada sobre chapa.

En cuanto a las técnicas decorativas, la platería neoclásica realizada en Inglaterra y Francia a finales del siglo XVIII introdujo una pauta de actuación —con antecedentes ya en el clasicismo barroco de la época de Luis XIV—, que acabaría por hacerse común en buena parte de la producción europea durante la centuria siguiente. Esta pauta consistía en que la ornamentación de la pieza que había de ir en relieve se realizara por separado, aplicándose después en los puntos deseados. Se tendió enseguida además al uso de medios de reproducción seriada (estampación en troquel de acero¹⁴ sobre todo, y menos usando la fundición, salvo en los casos en que fuera imprescindible), a fin de acelerar el proceso de ejecución, aumentar el número de objetos y favorecer así el sostenimiento de una industria fabril, además de lograr el teórico abaratamiento de su coste¹⁵. Destaca de manera particular y perdurable a lo largo del tiempo la moda de los contarios y las cenefas sinfín, igualmente estampadas. Aunque en el caso de estas últimas habría que diferenciar en primer lugar las que son caladas e incluso de aspecto afilegranado, pues sólo se encuentran en las piezas realizadas durante la década de 1790: en la custodia de Zamora (1797), y en un juego de vinajeras y un jarro de la catedral de Toledo, realizados probablemente a fines del siglo XVIII o comienzos de la centuria siguiente¹⁶.

¹⁴ Larruga menciona la especial habilidad que José Ignacio Macazaga había demostrado en el “grabado en fondo” de este tipo de troqueles. Pero además, refiriéndose en particular a la producción de platería que se hacía en la Real Fábrica dice expresamente: “todo hecho de martillo con varios sobrepuestos en diversas máquinas con troqueles de acero, grabados en fondo, y mucha parte de su adorno calado en diferentes labores de otras máquinas, a imitación de la obra Inglesa”.

¹⁵ Resultan interesantes las reflexiones de Larruga respecto a las expectativas económicas que se habían suscitado sobre la producción de la Real Fábrica, y las críticas de las que era objeto Martínez porque los precios en que se vendían las piezas realizadas en su establecimiento no eran, como se había esperado, inferiores a los que cobraban otros plateros madrileños.

¹⁶ Fuera del área castellana, también en otra custodia de 1790 que se conserva en la iglesia del Santo Cristo de Málaga (SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: *El arte de la platería en Málaga, 1550-1800*, Málaga, 1997, p. 383; fig. 414.). En los cuatro relicarios de plata, y en el juego de cáliz, copón y vinajeras de oro esmaltado (1790-93) donados a la iglesia de Priego por don Antonio Caballero (Aranda Doncel y Nieto Cumplido, 1989, n^{os} 29-31 y 45).

Incluso las peculiares decoraciones que adornan el pie y parte del vástago del juego de cruz y candeleros de altar de 1791 que se conserva en el Palacio Real, parecen guardar cierta relación con este tipo de trabajos. Sin embargo, posteriormente, y a lo largo de toda la producción de la fábrica, el método más usado sería la estampación de cenefas y contarios directamente sobre el contorno del objeto con ayuda de torno y ruletas. Este procedimiento había surgido como novedad precisamente en esos años finales del siglo XVIII. Su uso se generalizó rápidamente en el conjunto de la platería europea de la época y perduró durante el siglo XIX, siendo uno de los recursos mecánicos más exitosos, hasta el punto de convertirse casi en un fijo dentro del adorno elegido para todos aquellos objetos que se decantaron por una estética clasicista. En la Real Fábrica quizá se ejecutaran este tipo de cenefas con el “torno de resaltes grande para el grabado”, una de las máquinas que según Larruga se utilizaban en este establecimiento.

En cambio, apenas hay ejemplos de piezas religiosas que incluyan una labor de rejilla calada —realizada también mediante troquel siguiendo el ejemplo de la platería inglesa contemporánea—, pues este tipo de ornamentación parece haberse reservado casi exclusivamente para los objetos de uso doméstico. Tampoco hay apenas decoraciones grabadas, ni a buril ni mecánicamente en torno de guilloquear (otra de las invenciones notables y exitosas del siglo XVIII). Este último debe ser probablemente el “torno de hacer las aguas en las caxas, alfileteros y otras piezas” que también tenía la fábrica, según Larruga.

Por todo lo expuesto, las labores de cincelado y repujado tampoco son habituales en las piezas de diseño clasicista, aunque hay alguna excepción: ateniéndome sólo a las obras conservadas en el área castellana, merece citarse en primer lugar el cáliz de Garcillán (Segovia), que imita en 1805 la decoración con escenas de la Pasión que lleva en el nudo el que se conserva en la catedral de Sevilla. También destaca una parte de la ornamentación que adorna la custodia de la catedral de Zamora, así como la delicada ejecución de la corona de hojas que envuelve el recipiente de las tres ánforas para la consagración de los santos óleos (1803) conservadas en la misma iglesia. En cambio, el uso de estas técnicas aumentaría significativamente a partir de la década de 1840, en relación con los diseños historicistas que llenaron la etapa final de la Real Fábrica. Por otra parte, aunque es típica en estos trabajos la alternancia en los acabados de superficies lisas y matizadas, a fin de enfatizar la plasticidad y la nitidez de los contornos, algunas de las piezas conservadas (los motivos figurativos incluidos en la custodia de Zamora y en el cáliz de Sevilla, y también en los adornos de la rosa y el vástago de los dos cálices de plata realizados en 1828-29 que se conservan en el Palacio Real de Madrid) muestran a veces una textura mate uniforme que ignoro cómo se ha conseguido exactamente, pero que es otra de las novedades técnicas que pueden citarse. Quizá tenga algo que ver con la escueta mención que aparece en el informe presentado en agosto de 1777 por el ministro de la

Y en el cáliz de la catedral de Sevilla, realizado quizá por el propio Antonio Martínez poco antes de su fallecimiento, que también es de oro esmaltado; véase Martín, 2009, pp. 474-478; lám. 2.



Figs. 151 y 152. Cáliz del oratorio del rey Fernando VII. Madrid, 1826.
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Junta General de Comercio, don Fernando de Magallón, dando cuenta del aprovechamiento de Antonio Martínez durante su viaje a París y Londres: señala en él que, entre otras cosas, este artífice había aprendido “a dar el color mate del oro”¹⁷.

Finalmente, queda por citar el único trabajo de esmalte que se ha encontrado en el conjunto de piezas conservadas en el área castellana. Se trata de nuevo de la original custodia de la catedral de Zamora, en la que Antonio Martínez demostró su habilidad en este procedimiento, cuya enseñanza iría especialmente dirigida en su escuela a las seis jóvenes que estaba previsto recibir en ella, ya que se consideraba que “cargar y pulir” esmalte era una de las ocupaciones apropiadas a la naturaleza de su condición femenina. En el mismo informe presentado por don Fernando de Magallón, se destacaba también cómo Martínez había aprendido “el delicado trabajo del esmalte que requiere mucha prolijidad y esmero en toda operación, y por

¹⁷ PÉREZ BUENO, L.: “Del orfebre don Antonio Martínez. La ‘Escuela de Platería’ en Madrid: antecedentes de su establecimiento, años 1775-76 y 77”, *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1941, pp. 229-230 y 232.

eso aún en París y Londres, son pocos los que lo hacen bien. Martínez sabe hacer el esmalte azul con tal perfección que, cotejado con el de las cajas de París, parece más pulido, terso y brillante que el de ellas”. También daba cuenta de cómo Martínez había obtenido el secreto de la técnica utilizada por el artífice inglés Jusen, gracias a un criado que finalmente se vio obligado a abandonar Londres ante el recelo de su señor. Entre los colores de esmalte que se trajo consigo se mencionan: blanco, verde, azul “ordinario”, rojo, azul “fino de París”, gris, capuchina, capuchina rosa, y rosa; además de 26 libras de vidrio estrás “para hacer el esmalte transparente”. Precisamente la exposición que va a celebrarse en el Museo de Historia de Madrid será una ocasión única para poder contemplar a la vez la custodia de Zamora y el cáliz de Sevilla (junto con las tres piezas de Priego ya citadas, son los únicos ejemplos de decoraciones esmaltadas que se conocen en toda la producción de la Real Fábrica), y comprobar así las características de la técnica utilizada y su particular resultado en estos objetos.

Las obras clasicistas (1790-1856)

Las obras de platería religiosa que siguieron esta tendencia artística suponen la mayor parte del legado que se conoce actualmente de la producción de la Real Fábrica, no sólo porque el prolongado periodo que estuvo en vigor ya lo justifique, sino también porque coincide al menos parcialmente con el momento más pujante de la entidad, lo que se traduce de igual forma en la variedad tipológica de las piezas.

Dentro del territorio castellano, las obras que se han localizado hasta ahora son las siguientes: en la provincia de Ávila, sólo se conoce el cáliz de la parroquia de Cebreros (1793)¹⁸, que es idéntico al conservado en la iglesia de Peñacerrada (Álava), realizado el año anterior¹⁹. En la de Ciudad Real, hay dos crismetas en la iglesia de Las Labores (1807)²⁰. En Cuenca, se conserva un juego de vinajeras en la catedral (1817)²¹: su salvilla en particular sigue la misma fórmula que ya se había utilizado en otro juego de la catedral de León (1790), y que no es muy común para este tipo de objeto, pues van fijados sobre el plato dos pocillos abiertos para asentar las vinajeras, imitando así el modelo que venía siendo propio de los recados de vinagrera y aceitera desde el rococó²². En Guadalajara están, por un lado, los cálices de la catedral de Sigüenza (1790) y de la iglesia de Albalate de Zorita (1793); por otro las parejas de vinajeras conservadas, respectiva-

¹⁸ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Primera aproximación al platero Antonio Martínez”, *Goya*, n° 160, 1981, pp. 199-200.

¹⁹ MARTÍN VAQUERO, R.: “La Real Escuela de Platería ‘Martínez’ de Madrid y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava”, *Ondare*, n° 21, 2002, pág. 285; fig. 1.

²⁰ *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, pág. 286.

²¹ MARTÍN, Fernando A. “Orfebrería madrileña en la Catedral de Cuenca”, *Villa de Madrid*, n° 63, 1979, pp. 53-54.

²² También lo había usado otro platero activo en Madrid, Francisco Rodríguez Lavandera, en el juego de vinajeras que realizó en 1796 para el altar del Honrado Concejo de la Mesta. Las piezas que formaban parte de este conjunto fueron subastadas en la Sala Retiro de Madrid en 17 de diciembre de 2002.

mente, en las parroquias de Bujarrabal²³ y Budia, ambas de 1797; en Budia se encuentran también la custodia (1828) y el juego de altar (1830), ya citados, que donó el obispo Víctor Sáez²⁴. Además, se hizo también un juego de candeleros de altar para la capilla del Santo Cristo de Atienza (1793) y otro con cruz para la catedral de Sigüenza (1805), que sin embargo no se han conservado²⁵. El cáliz de Sigüenza coincide casi exactamente en su estructura de astil con un copón realizado el mismo año que perteneció al Real Colegio de San Telmo de Málaga, y en la actualidad se guarda en la iglesia del Santo Cristo de la misma ciudad²⁶.

En la catedral de León se conserva un juego de vinajeras (1790), una salvilla (1800) —utilizada al parecer como bandeja de comunión— y un portaviático (1841)²⁷. En la de Salamanca²⁸, en cambio, sólo hay un cáliz (1814) que es prácticamente idéntico a otros dos conservados en la iglesia de Fregenal de la Sierra (Badajoz), realizados ambos probablemente en 1818 y donados al año siguiente por el comendador don Diego Escobedo Mexía²⁹. En la iglesia de San Martín de la ciudad de Segovia se encuentran el cáliz (1793) donado por los condes de Montarco, y un acetre (ca. 1817). En la parroquia de Garcillán hay un cáliz y una custodia de sol (ambas de 1805). El cáliz [Fig. 144] deriva directamente del que se conserva en la catedral de Sevilla [Fig. 145] de oro esmaltado, una obra que —como ya se ha dicho— por su excepcional calidad quizá realizara el propio Antonio Martínez poco antes de su fallecimiento en 1798³⁰. La custodia [Fig. 147] deriva en parte de la que se hizo en 1797 para la catedral de Zamora [Fig. 146] que se cita más adelante. En la iglesia de San Juan Bautista de Carbonero el Mayor se conserva un cáliz limosnero (1846, para la ofrenda de ese año)³¹. En la de Nuestra Señora del Rosario de La Granja hay otros dos cálices. Uno de ellos debe estar

²³ Cruz Valdovinos, 1981, pp. 199-201; ESTEBAN LÓPEZ, N.: *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*, tesis doctoral inédita UCM, 2002, pág. 168. Son casi idénticas a las del juego realizado en 1796 por Fermín de Olivares que se conserva en el Palacio Real de Madrid; véase Martín, 1987, n° 94; *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, 2009, n° 48.

²⁴ Cruz Valdovinos, 2004, pág. 45. Cita también en relación con este último personaje una placa votiva que se conserva actualmente en colección particular.

²⁵ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Platería religiosa madrileña”, en *Cuadernos de Historia y Arte*, V, 1986, p. 64; Cruz Valdovinos, 2004, pp. 42 y 45.

²⁶ Sánchez-Lafuente Gémar, 1997, p. 383; fig. 416.

²⁷ ALONSO BENITO, J. y HERRÁEZ ORTEGA, M.V.: *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el museo catedralicio-diocesano de León* (ss. XVII-XX), León, 2001, n°s 56, 60, 78; láms. 65, 69, 90. El portaviático tiene forma de templete semicilíndrico, y alberga en su interior un pequeño copón semejante en forma a las piezas de este tipo de la misma época.

²⁸ SEGUI GONZÁLEZ, M.: *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*, Salamanca, 1986, pp. 100-101; figs. 207-208.

²⁹ SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*, I, p. 287; II, núms. 227 y 228, láms. 242 y 243.

³⁰ Martín, 2009, pp. 474-478; lám. 2. Por otra parte, la peculiar decoración que cubre la superficie de la rosa y el pie en ambas piezas encontró también una correspondencia inmediata en un cáliz y unas vinajeras (1805) del madrileño León Perate que se conservan en el Palacio Real de Madrid; véase Martín, 1987, n° 122. Aún la usa años después su hijo Vicente en el recado de vinagrera y aceitera (1822) que se conserva en el Seminario Conciliar de la Inmaculada y San Dámaso de Madrid, y también Fernando Govea, que las aplica igualmente al cáliz y al juego de vinajeras que realizó en 1823 para la iglesia del Real Colegio de las Escuelas Pías de San Antón de Madrid; véase Cruz Valdovinos, 2004, núms. 91, 92.

³¹ A la misma serie pertenece también el que se conserva en la iglesia de San Pedro y San Pablo de Granada; véase CAPEL MARGARITO, M.: *Orfebrería religiosa en Granada*, Granada, 1983, I, n° 68; fig. 76.

realizado hacia 1828–29 pues deriva directamente del original modelo creado para el cáliz [Fig. 154] incluido en el juego de altar destinado al oratorio de la reina María Cristina de Borbón que se hizo en esas fechas (Palacio Real de Madrid), igual que otro cáliz conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Orense (inv. n.º DX168), que es el único marcado de forma completa y puede datarse exactamente en 1829: su principal peculiaridad es un vástago en forma de fuste de columna adornado con guirnaldas, y rematado por un pebetero cuyo “humo” compone la rosa de la copa. El otro cáliz que se guarda en la iglesia de La Granja es un limosnero (1847, para la donación de 1848)³².

En la iglesia de San Pedro de la localidad soriana de Almazán está la custodia (1823) donada en 1825 por don Matías García³³. En la catedral de Toledo, se conserva un juego de vinajeras inédito, que coincide en varios aspectos con el de oro esmaltado que forma parte del conjunto de Priego (1793)³⁴, por lo que —aunque carece de marcas— podría ser obra también de la Real Fábrica, realizada a finales del siglo XVIII o durante los primeros años de la centuria siguiente. También hay un jarro para el lavatorio que presenta características similares, aunque lleva en la tapa un remate vegetal algo aparatoso que no conozco en otras piezas de la fábrica³⁵. En la provincia de Toledo se localizan otros objetos: en la iglesia de Orgaz, hay un juego de vinajeras (1830) y una pareja de ciriales (1835), pero además se hizo también en la Real Fábrica (1826) la renovación del pie y la mitad inferior del astil de una custodia del siglo XVII. Así mismo, en la parroquia de La Puebla de Montalbán hay otro juego de vinajeras (1848)³⁶. En Valladolid, sólo se ha localizado en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas un juego de jarro y palangana para el lavatorio, que era inédito hasta ahora y debe estar realizado durante la década de 1830³⁷. En la catedral de Zamora³⁸ se guardan

³² Todas las referencias se encuentran en Arnáez, 1985, pp. 406–407, 466–467, 469, 471, 674; figs. 198, 239, 243, 244, 249. Para los limosneros citados, véase también MONTALVO MARTÍN, F. J.: “Cálices limosneros regios conservados en la diócesis de Segovia”, en Rivas Carmona, 2006, pp. 493–494; lám. 7.

³³ HERRERO GÓMEZ, J. y MÁRQUEZ MUÑOZ, J. A.: *La platería en Almazán*, Soria, 1994, pp. 56–57.

³⁴ Aranda Doncel y Nieto Cumplido, 1989, n.º 31.

³⁵ CASAMAR, M. y GÓMEZ MORENO, M. E.: en *Inventario*, II, vol. I, p. 337, fig. 144, y vol. II, p. 363. No creo que tenga nada que ver con el jarro la fuente con la que habitualmente se exhibe en el museo catedralicio, pues aunque no he tenido oportunidad de examinarla, es un tipo de pieza que no se usa ya durante el neoclásico ya que ha sido sustituida definitivamente por la palangana en forma de bacía ovalada.

³⁶ Ignoro las características de esta pieza citada por Cruz Valdovinos. Quizá el modelo sea semejante al del juego de vinajeras y el jarro de la Diputación Foral de Álava (MARTÍN VAQUERO, R.: *El patrimonio de la Diputación Foral de Álava. La Platería*, Vitoria-Gasteiz, 1999, núms. 20–22 y 23–24), que se repite todavía años después en las vinajeras del juego de altar donado en 1857 por el barón de Asdá a la iglesia de Peñacerrada (Cruz Valdovinos, 1986, p. 288 y nota 35; Fig. 5). El asa de las vinajeras de la Diputación, por cierto, es idéntica a la que lleva también la pareja conservada en la iglesia de San Andrés de Baeza (Jaén), que debe estar realizada en torno a las mismas fechas (véase GARCÍA LÓPEZ, J. M.: *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979, n.º 91; figs. 137, 206).

³⁷ La cronología se establece en razón de su coincidencia con otros jarros de uso civil como los que se conservan, respectivamente en el Palacio Real de Madrid, que es de 1830 (Martín, 1987, n.º 224), y en la colección Hernández Mora-Zapata, que es de 1833 (véase *El esplendor del arte de la plata*, 2007, n.º 77).

³⁸ RAMOS DE CASTRO, G.: *La catedral de Zamora*, Zamora, 1982, pp. 243–244 y doc. 12, 527; Rivera de las Heras, 1990, n.º 23, pág. 39; PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, 1999, pp. 97–99, n.ºs 146, 147, 149.

una custodia portátil de oro esmaltado y piedras preciosas (1797), una palmatoria y un portapaz de plata, realizados quizá en torno a la misma fecha por el propio Antonio Martínez, y un juego de tres ánforas para la consagración de los santos óleos (1803). Respecto a la custodia [Fig. 146], la singularidad de su modelo no pasó desapercibida, y puede verse reflejada casi inmediatamente en las custodias realizadas por algunos plateros: si en el sol mantiene la secuencia continua de ráfagas que ya se había usado en las piezas del rococó, la estructura del astil es absolutamente inédita al estar formada por un fuste acanalado y una pirámide asentada sobre bolas; igual que el pie a modo de plataforma con un cilindro central al que van adosados cuatro resaltes³⁹. El portapaz sigue un diseño que tampoco es corriente, pues dispone sobre una estructura de astil semejante a la de algunos cálices contemporáneos, un marco ovalado abierto dentro del cual se sitúa una media figura en relieve del *Ecce Homo*. En cuanto a las ánforas [Fig. 150], la forma de estas piezas como una copa de dos asas con tapa tiene un precedente notable: el juego conservado en la catedral de Burgos, que realizó en 1771 el platero real Domingo Urquiza, siguiendo un diseño del grabador Gerónimo Antonio Gil⁴⁰. Sin embargo, las ánforas de Zamora se inspiran en un modelo de origen inglés que acabó por convertirse en distintivo del neoclásico europeo: utilizado también como motivo ornamental alusivo a los vasos clásicos tradicionales, se difundiría sobre todo como un modelo de estructura aplicable a cualquier tipo de recipiente que lo admitiera, sobre todo en platería civil (terrinas, soperas, fuentes de té, salseras, azucareros, mostaceros, despabiladeras con su funda, recipientes de escribanía, trofeos de competición deportiva)⁴¹.

En la ciudad de Madrid⁴², la Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad (iglesia de San Antonio de los Alemanes) es la entidad que posee el mayor número de objetos de plata: una pareja de portapaces, un incensario y una naveta (todos ellos de 1828), y también un cáliz limosnero (1847, para la donación de 1848). En lo que se refiere al incensario, la forma de su recipiente se corresponde casi enteramente con la de otro realizado el mismo año que se conserva en el Palacio Real de Madrid y se cita más ade-

³⁹ Se inspiran en ella, la custodia de Iturgoyen (Navarra), obra del madrileño Ezequiel Ángel de Moya en 1805 (*Catálogo monumental de Navarra (II). Merindad de Estella*, Pamplona 1984); la de Esquivias (Toledo), realizada en Toledo o Madrid también a comienzos del siglo XIX, y la del convento de Santa Isabel de los Reyes de la propia capital toledana, obra de Justo Gamero hacia 1827/30 (para la primera pieza véase MONTALVO MARTÍN, F. J.: "Custodia", n.º 131 y p. 417, y para la segunda AGUADO GÓMEZ, R. y GORDILLO ISAZA, P.: "Custodia portátil", n.º 129 y p. 417, ambas en *Corpus, historia de una Presencia*, Toledo, 2003). También las dos custodias realizadas por el platero logroñés Bartolomé San Román: una de ellas fue donada en 1815 a la iglesia de Santa María de Viana (Navarra) por el arzobispo don Rafael Múzquiz (CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Plata y plateros en Santa María de Viana", *Príncipe de Viana*, núms. 156-157, 1979, pp. 485-486; fot. 43-45); la otra está en la parroquia de Los Arcos (Navarra) y es de 1818 (Cruz Valdovinos, "Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos", *Príncipe de Viana*, núms. 146-147, 1977, pp. 305-306; fot. 33 y XVI-XVII).

⁴⁰ Cruz Valdovinos, 1982, p. 137, fig. 83; MALDONADO NIETO, M. T.: pp. 48 y 52; IGLESIAS ROUCO, L. S.: "Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos. Aportación a su estudio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LV, 1989, p. 449; lám. III, fig. 2.

⁴¹ Puede servir a modo de ejemplo la copa realizada en 1764 por Daniel Smith y Robert Sharp, según un diseño original de Robert Adam (National Trust, Anglesey Abbey, Cambridgeshire); véase SCHRODER, T.: *English Domestic Silver (1500-1900)*, Penguin Books, Londres 1988, pp. 215 y 216.

⁴² Para las piezas conservadas en la ciudad y en la provincia de Madrid, véase —salvo que se especifique otra cosa— además de las referencias citadas en la nota 3, también Cruz Valdovinos, 2004, n.ºs 116, 119, 121, 122, 123, 126, 139, 140, 141, 144. Para los limosneros de Chinchón: Cruz Valdovinos, 1979, pp. 10, 14; figs. 7 y 8.

lante; coinciden también ambas piezas en llevar adosadas sobre el cuerpo del humo unas peculiares vainas gallonadas, idénticas a las que ya había usado Antonio Martínez en una escribanía de 1797 como soporte para las plumas (Colección C. Y., Madrid)⁴³. Así mismo, la idea del chapitel facetado que culmina el recipiente del incensario, es semejante a la forma del apagavelas que incluye el candelabro del juego de tocador de la reina María Cristina de Borbón realizado en 1823⁴⁴. La naveta, en cambio, sigue un modelo inédito en la platería española de la época, que parece inspirado en las salseras contemporáneas, incluso tiene una tapa central con escotadura para el mango de la cuchara, y remata los extremos del recipiente con unas cabezas de perro.

En el monasterio de trinitarias descalzas de San Ildefonso, se conserva un jarro para el lavatorio (1806), cuya forma coincide con la de otras piezas coetáneas de uso civil⁴⁵. En el convento de comendadoras de Santiago el Mayor hay un copón de 1845, si bien su copa y probablemente también la tapa se rehicieron en el siglo XX, en la fábrica madrileña de Matilde Espuñes⁴⁶. En el Real Convento de Santa Isabel hay otro limosnero de 1847, para la ofrenda del año siguiente [Fig. 161]⁴⁷. En el Real Monasterio de la Encarnación se conserva un juego de vinajeras (1823) que era inédito (inv. n° 622443); lleva grabado el escudo real y debe haber perdido la campanilla [Fig. 156]. En el monasterio de Santo Domingo el Real se custodia la pila bautismal “de santo Domingo de Guzmán” que, como es bien sabido, ha venido utilizándose al menos desde el siglo XVII para bautizar a los príncipes e infantes de la Casa Real. Es de piedra blanca y está guarnecida externamente con un chapado de plata, que fue renovado en la Real Fábrica (1832) aprovechando el metal del que tenía anteriormente la pieza⁴⁸. En el Palacio Real de Madrid se guarda una cus-

⁴³ Cruz Valdovinos, 1981, p. 194. Los incensarios tienen como antecedente dos ejemplares de 1793 conservados, respectivamente, en la iglesia del Santo Cristo de Málaga (Sánchez-Lafuente Gémar, 1997, p. 383; fig. 418) y en colección particular (CRUZ VALDOVINOS, J. M. y otros, *Plata española des del segle XV al XIX*, Sala Daedalus, Barcelona, 1979, n° 43).

⁴⁴ Martín, 1987, n° 170.

⁴⁵ Hay tres jarros de este tipo en la colección Hernández Mora-Zapata (1793, 1804 y 1806), y otros dos en los museos Cerralbo (1803) y Arqueológico Nacional (1806); véase CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Jarro”, en 1802. *España entre dos siglos*, n° 128; Cruz Valdovinos, 2007, n° 52; *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la Platería*, Madrid, 1982, n° 86.

⁴⁶ SÁNCHEZ RIVERA, J. A.: “El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas”, en Rivas Carmona, 2009, pp. 603-604. No es correcta la interpretación que realiza el autor de las marcas que aparecen en esta zona de la pieza: la estrella de cinco puntas dentro de un contorno elíptico indica la primera ley de plata (915/000), según la nueva Ley de Metales Preciosos que entró en vigor a partir de 1934 y se mantuvo vigente hasta ser sustituida por la actual en 1985; la otra marca en forma de copa de dos asas con tapa y una filacteria cruzada, dentro de contorno hexagonal, es el emblema de la fábrica de platería de Matilde Espuñes.

⁴⁷ MARTÍN, F. A.: “Platería”, *Catálogo del IV Centenario de la Real Fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1990, pp. 177-178.

⁴⁸ Martín, 2009, pp. 471-474; lám. 1; ALBADALEJO MARTÍNEZ, M.: “Plata y ceremonial en la corte de los Habsburgo: la elección de la pila bautismal”, pp. 41-48, ambos en Rivas Carmona, 2009. Por cierto que la superficie exterior lleva adosadas seis costillas radiales adornadas con una placa resaltada y gallones pareados, idénticas a las que se utilizaban en las piezas del siglo XVII. Si se tiene en cuenta que el chapado anterior debía ser de esta época, quizá se imitaran las que éste tuviera a fin de mantener la apariencia tradicional de la pila. De hecho se conservó también el asiento cuadrado sobre el que va fijada la pieza, que había sido añadido en 1785 por el platero Joaquín García Sena.



Fig. 153. Cruz de altar ¿Madrid? h. 1820-30.
¿Real Fábrica de Platería Martínez? Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial.



Fig. 154. Cáliz del oratorio de la reina María
Cristina de Borbón. Madrid. h. 1828-29.
Palacio Real de Madrid.



Fig. 155. Atril del oratorio de la reina María Cristina de Borbón.
Madrid. h. 1828-29. Palacio Real
de Madrid.



Fig. 156. Juego de vinajeras. Madrid, 1823.
Real Monasterio de la Encarnación, Madrid.



Fig. 157. Juego de vinajeras del oratorio de la reina María Cristina de Borbón.
Madrid. h. 1828-29. Palacio Real de Madrid.

todia inédita (inv. n.º 711688) que había pertenecido a la iglesia de Nuestra Señora del Buen Suceso (1842). El vástago de esta pieza incluye un fuste de columna adornado con guirnaldas —como el cáliz del oratorio de la reina María Cristina de Borbón (1828-29)—, sobre el que se sitúa un vaso cuya superficie está recorrida por acanaladuras verticales; aunque este último deriva de modelos ingleses, su forma coincide casi exactamente en este caso con la de la copa que lleva a modo de mango una pareja de especieros realizada en París (1782-83) por el platero Marc-Etienne Janety (Victoria & Albert Museum, Londres)⁴⁹. En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid hay una campanilla de 1852⁵⁰. Finalmente, han pasado también en diferentes momentos por el comercio madrileño de antigüedades un cáliz (1790) y un juego de crismas (1853) que deben permanecer actualmente en colección particular⁵¹.

En la provincia de Madrid pueden encontrarse los siguientes ejemplos: en Alcalá de Henares, hay un cáliz en el convento de carmelitas descalzas de la Purísima Concepción (1845)⁵². Deriva en parte del modelo utilizado en el cáliz limosnero conservado en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Algete, que es además el único ejemplar conocido por ahora de la primera serie de este tipo de piezas realizada en la Real Fábrica (1845, para la donación de ese año)⁵³. En el Real Monasterio de El Escorial hay dos incensarios idénticos (inv. n.º 10044514-10044515), a juego con sus correspondientes navetas (inv. n.º 10044512-10044513), realizados probablemente en torno a 1828, pues deben ser las piezas regaladas por el rey Fernando VII que cita el padre Quevedo en su *Historia* del monasterio (1854), cuya entrega tuvo lugar el día 7 de agosto de 1828 junto con un juego de veinticuatro ciriales (inv. n.º 10044645)⁵⁴. Los incensarios y las navetas [Figs. 158 y 159] están rematados por una figura en bulto redondo del *Pelicano con las crías*, cuya estilizada proporción así como la forzada curvatura del cuello del ave, se relacionan con modelos procedentes del estilo imperio francés. Por otra parte, el tipo de incensario con casca y cuerpo del humo casi simétricos, es inédito en esta época. En cambio, la naveta coincide con otra coetánea del Palacio Real de Madrid, y ambas derivan también de modelos imperio por la forma de su recipiente —abarquillado y con ángulos alzados en los extremos—, que coincide con el que se utiliza en otras piezas coetáneas como palanganas, soportes de escribanías y de recados de vinagrera y aceitera. En cuanto a los ciriales [Fig. 160], se ha elegido un diseño

⁴⁹ LIGTHBOWN, R. W.: *French Silver. Victoria & Albert Museum Catalogue*, Londres, 1978, núms. 88-89.

⁵⁰ Cruz Valdovinos, 1982, n.º 97.

⁵¹ *Subastas Durán de Madrid*, n.º 106, 1978, lote n.º 109; y *Fernando Durán Subastas*, Madrid (julio-julio 1994), n.º 1280.

⁵² La forma del nudo que presenta esta pieza, semiovoide y gallonado, tiene como precedente los ejemplares conservados, respectivamente, en las parroquias de Bienvenida (Badajoz), realizado probablemente en 1842 (Santos Márquez, A. J.: I, p. 288; II, n.º 138, lám. 152), y de El Pobo (Teruel), que es del año siguiente (ESTERAS MARTÍN, C.: *Ofebrería de Teruel y su provincia*, Teruel, 1980, II, pp. 35 y 308).

⁵³ Es muy similar también al cáliz coetáneo que forma parte del juego de altar realizado para la Diputación Foral de Álava; véase Martín Vaquero, 1999, n.º 17-19.

⁵⁴ PICABEA ELÉXPURU, B.: *Donaciones reales al monasterio de San Lorenzo de El Escorial: objetos de plata, bronce y otros materiales (ss. XVI-XIX)*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1986, I, pp. 220-225, 233; figs. 88-92, 98; Cruz Valdovinos, 1986, p. 62.

diferente al periforme o acampanado que puede encontrarse en otras piezas de la época, pues está formado por un estilizado cuerpo ovoide al que van adosadas en vertical originales ristras de conchas; sobre él asienta un amplio platillo gallonado ligeramente convexo que encuentra su correspondencia en la arandela que da paso a la vara, culminando finalmente con un mechero cilíndrico, también gallonado en la subcopa. En el convento de carmelitas descalzas de San Ignacio Mártir y de la Madre de Dios de Loeches, hay otro cáliz limosnero (1848 para la ofrenda de ese año), y también una anforilla de crismera que ha perdido su tapador, realizada quizá a comienzos del siglo XIX, pues se asemeja a las ya citadas de 1807 que se conservan en Las Labores. En la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la misma localidad madrileña se guarda un cáliz (1854) que sigue el mismo modelo usado en los limosneros citados. En la iglesia de Santa María de Ciempozuelos se conserva una salvilla (1787), que debió formar parte de un juego de vinajeras.

Para el servicio de la Real Casa⁵⁵, se atesoran en el Palacio Real de Madrid diversas piezas: un juego de cruz y par de candeleros de altar [Fig. 149] en plata dorada y en su color (1791), cuyo modelo se repitió sin apenas variaciones en el juego de cruz y siete candeleros (1790/93) incluido en la donación realizada por don Antonio Caballero a la iglesia de Priego⁵⁶. Dos acetres, realizados ambos quizá en 1828, aunque sólo uno de ellos está marcado. En ese mismo año se hizo otro objeto que destaca especialmente por su singularidad: se trata de un cáliz que el rey Fernando VII mandó realizar con la primera plata extraída en las prospecciones que en esas fechas se llevaban a cabo en el área del Guadalquivir, ofreciéndola así devotamente materializada en el vaso litúrgico destinado a contener la sangre de Cristo (a ello se alude poéticamente —“Inmortali Victimae Pocvlum”— en la inscripción labrada en la pieza). Sin embargo, el original diseño de este cáliz se explica en razón de una simbología que va más allá de lo meramente devocional, pues parece haberse querido mostrar la íntima relación del poder civil con la Religión, según el ideal absolutista del monarca: la estructura de astil está planteada como un altar de ofrendas, a la manera de las aras antiguas, de forma que el pie se configura como un pedestal escalonado y sobre él se alza una columna lisa, engalanada con cuatro gallardetes que llevan labrado el escudo real y dos emblemas (el ojo divino, la espada y el cetro); encima de la columna se sitúa una corona de tipo imperial, de la que brota un haz de espigas y racimos que forma la rosa de la copa.

En el Palacio Real de Madrid se conserva también un cáliz limosnero de la serie realizada en 1851 y destinada quizá a la ofrenda del año siguiente, pero que por causas desconocidas no llegó a donarse⁵⁷. Dos copones, uno de 1856; el otro era inédito (inv. n.º 10012192) y aunque no tiene marcas, debe ser de una fecha

⁵⁵ Todas las referencias que se citarán a continuación y ya eran conocidas, se encuentran en Martín, 1987, n.ºs 84, 85, 126, 176, 177, 178 y p. 208, 179, 180, 181, 182, 193, 194, 195, 196, 197, 212-216 y pp. 246, 218, 257, 262.

⁵⁶ Aranda Doncel y Nieto Cumplido, 1989, n.º 44.

⁵⁷ Sólo se ha dado a conocer hasta ahora un cáliz de la serie de 1852, conservado en la iglesia parroquial de la localidad lucense de Ballo; véase VALIÑA SAMPEDRO, E. y otros, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, I, Madrid, 1975, p. 170.



Figs. 158 y 159 . Incensario y naveta. Madrid. h. 1828.
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Fig. 160. Cirial. Detalle. Madrid. h. 1828. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Fig. 161. Cáliz limosnero de la reina Isabel II para la ofrenda de 1848. Madrid, 1847. Real Convento de Santa Isabel. Madrid.

próxima pues su estructura es prácticamente idéntica, además de la coincidencia del tipo de nudo semiovoide y gallonado con el de otros cálices y copones ya citados que se hicieron en 1845. Lo mismo ocurre con una pareja de vinajeras también inédita (inv. n.º 10012176), que en este caso debió realizarse hacia 1815, pues su forma coincide con la del jarro del juego de tocador de la reina María Isabel de Braganza⁵⁸, si bien su asa es idéntica a la de las vinajeras de la catedral de Cuenca (1817) que ya se han citado. Hay además otro juego en el que la salvilla lleva marcas de la Real Fábrica y es de 1818, pero en cambio las vinajeras son del año siguiente y tienen la marca personal de José Ignacio Macazaga; la campanilla no está marcada, aunque por sus características parece coincidir con otras realizadas también en la fábrica. El resto de las piezas conservadas en Madrid son una concha para bautizar (1816), un incensario (1828) y una naveta realizada en torno a la misma fecha que este último. En el palacio de Aranjuez hay otra naveta igualmente inédita, realizada en 1826 (inv. n.º 10137654)⁵⁹.

Tienen un lugar destacado dentro de este conjunto de objetos realizados por la fábrica de Martínez para el servicio de la Real Casa, los tres juegos de altar para el oratorio del rey Fernando VII (1826) destinados originalmente a los palacios de Aranjuez, de San Ildefonso en La Granja y de los Borbones en El Escorial⁶⁰. Parte de ellos se encuentra actualmente *in situ*, pero se localizan también algunas de las piezas en los palacios de Madrid y de Riofrío. Todos ellos incluían: cáliz (Figs. 10-11) con su patena y cucharilla, hostiario, juego de vinajeras, juego de sacras, cruz y par de candeleros, palmatoria y atril. En el conjunto conservado en El Escorial, se incluye también una cruz-relicario realizada quizá el mismo año 1826, que lleva sobre la peana una imagen en bulto redondo de la *Piedad*, inspirada en la de Miguel Ángel que se conserva en el Vaticano [Fig. 153]⁶¹. En cambio, se encuentran en paradero desconocido —si es que aún existen— la palmatoria de este último conjunto, y el juego de vinajeras y la cruz del que sirvió en La Granja; si bien la campanilla que formaba parte del juego de vinajeras fue subastada en el comercio de antigüedades madrileño en 1996, y lo mismo ocurrió con la pareja de candeleros⁶². Merece destacarse especialmente la originalidad de los atriles, en los que se utilizaron dos diseños distintos y sin precedentes: el que se conserva en

⁵⁸ Martín, 1987, n.º 127.

⁵⁹ Su forma muestra la evolución de un modelo de recipiente que había sido utilizado en la platería española desde el siglo XVI. La versión neoclásica más temprana dentro de la producción de la Real Fábrica puede verse en los ejemplares conservados en la iglesia del Santo Cristo de Málaga, de 1790 (véase Sánchez-Lafuente Gémar, 1997, p. 383; fig. 417) y en colección particular, de 1793 (FERNÁNDEZ, A., MUNOZ, R. y RABASCO, J.: *Enciclopedia española y virreinal americana*, Madrid, 1984, n.º 674).

⁶⁰ En particular sobre el conjunto conservado en El Escorial véase también Martín, 1981, pp. 13-15.

⁶¹ Según parece, los descendientes del platero Antonio Martínez conservaban una placa de plata dorada firmada por el propio artífice, en la que se reproducía esta imagen emblemática del artista italiano; actualmente se desconoce su paradero; véase Cavestany, 1923, pp. 287-288.

⁶² La campanilla no presentaba marcas, pero llevaba grabado el escudo real y una inscripción que indicaba su pertenencia al oratorio del rey; se vendió en Fernando Durán Subastas (noviembre 1996), lote n.º 245. Los candeleros llevaban igualmente el escudo real y la inscripción *Sn. Yldefonso*, se vendieron en la misma casa de subastas (mayo 1997), lote n.º 152.

el Palacio Real de Madrid tiene un respaldo en forma de mariposa de ejecución algo *naïf*; en los otros se dispone como si fuera un abanico abierto, idea que serviría también para el atril que se realizó poco después (1828–29) para el juego de altar destinado al oratorio de la reina María Cristina de Borbón. Este último conjunto se conserva en el Palacio Real de Madrid y está compuesto por las siguientes piezas: cáliz, cruz y par de candeleros⁶³, juego de vinajeras, juego de sacras, atril y palmatoria [Figs. 154, 155 y 157].

Se plantea aquí además la posible atribución de una pareja de sacras inédita (¿ca. 1830/40?), conservada igualmente en el Palacio Real de Madrid (inv. n.º 711717–711718). Son las dos menores que contienen los textos preceptivos del evangelio de san Juan y del salmo del lavatorio, y harían juego con otra de la Consagración que no parece haberse conservado. Su diseño es inédito en la platería española, pues incluye una figura de ángel en bulto redondo (corta de canon y de postura poco grácil) acodada sobre el marco de la sacra, según una idea que parece inspirada en diseños de Charles Percier para algunas de las piezas de platería doméstica que realizaron los plateros al servicio de Napoleón I, principalmente Biennais y Odier.

Por otro lado, se ha aludido ya al excepcional conjunto formado por una cruz de altar y seis hacheros de ébano y bronce dorado para las exequias reales (inv. n.º 10048034–10048040), realizado quizá al término del reinado de Fernando VII (Real monasterio de El Escorial)⁶⁴. Merece sin duda una atención pormenorizada que ponga de manifiesto la singularidad de su diseño [Figs. 162–165], no sólo en estructura sino también por el repertorio ornamental utilizado —destacando especialmente los motivos figurativos, algunos de los cuales representan emblemas cuyo significado exacto aún ha de concretarse—, pues a pesar de que es evidente su inspiración en modelos del imperio francés, una vez más estas piezas de la Real Fábrica están concebidas con independencia y originalidad. Me parece advertir además un cierto parecido en algunos aspectos con el dibujo de un cáliz [Fig. 166] que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (inv. n.º 14.851–145)⁶⁵: el fuste adornado con gruesos baquetones del vástago, las cabecitas de querubines sosteniendo guirnaldas en el nudo, y el adorno de estilizados tallos vegetales en el cuello superior del cáliz, que se convierten en espigas bajo el platillo de los hacheros.

Las piezas historicistas de la etapa final (1851–1866)

Los objetos conservados en el área castellana que siguen esta tendencia artística componen un exiguo conjunto que se reduce a las siguientes piezas: en la parroquia de Caracuel (Ciudad Real) hay un cáliz realiza-

⁶³ La forma del mechero de estas piezas se relaciona con la de otros candeleros y candelabros de uso civil —el modelo más conocido es el que se denomina popularmente “de paraguas”— que comenzarían a producirse en la Real Fábrica a partir de la década de 1830 y seguirían más tarde otros artífices como Juan Sellán o Ignacio Griñón.

⁶⁴ La combinación de materiales elegida continúa así una costumbre que en España tiene antecedentes ya en el siglo XVI, como demuestra el juego de altar para las exequias de la princesa de Éboli, doña Ana de Mendoza (†1592), conservado en la colegiata de Pastrana (Guadalajara).

⁶⁵ MARTÍN, F.A.: “Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galdiano”, *Goya*, n.º 285, 2001, p. 328.



Fig. 162



Fig. 164



Fig. 165



Fig. 163



Fig. 166

Figs. 162-165. Juego de cruz y hacheros para las exequias reales ¿Madrid? h. 1830 ¿Real Fábrica de Platería Martínez?. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. / Fig. 162. Cruz / Fig. 163. Uno de los seis hacheros. / Fig. 164. Detalle de la cruz: el paño de la Santa Faz sostenido por ángeles. / Fig. 165. Detalle del pie de la cruz. / Fig. 166. Diseño de un cáliz. Anónimo, primer tercio del siglo XIX. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Inv. nº 14.851-145.



Figs. 167, 168 y 169. Cruz de altar y candelero. Madrid, 1863. Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Madrid.
Fig. 167. Cruz de altar / Fig. 168. Detalle del pie de la cruz / Fig. 169. Candelero de altar

do en 1857⁶⁶; en la iglesia de Santiago Apóstol de la localidad segoviana de Ituero y Lama, se guarda un limosnero de la serie realizada en 1856 para la donación de ese mismo año⁶⁷; en la de Nuestra Señora del Espino de la ciudad de Soria, hay un incensario y una naveta (1857)⁶⁸; y en la iglesia de Santo Tomé de Toledo, un cáliz inédito realizado en 1846.

No es tampoco muy abundante el catálogo de objetos repartidos en el área de la Comunidad de Madrid⁶⁹: en Alcalá de Henares, hay un incensario en el convento de franciscanas de San Juan de la Penitencia (1851)⁷⁰; dos cálices (1857 y 1865) en el convento de clarisas de San Diego; otro en el convento de Nuestra Señora de la Esperanza (1859), donación de la reina Isabel II⁷¹. En la iglesia parroquial de Chinchón se conservan dos cálices limosneros realizados en 1856 para la ofrenda de ese año. De la misma serie es también el de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdemoro. En la parroquia de la Natividad de Nuestra Señora de San Martín de la Vega está el cáliz ya citado de 1858. En el Real Monasterio de El Escorial se guarda así mismo un báculo (inv. n.º 10051436), que Picabea y Cruz Valdovinos consideran realizado probablemente en la Real Fábrica hacia 1860, pues opinan que pudo pertenecer al arzobispo don Antonio María Claret, que era confesor de la reina Isabel II desde 1857 y fue nombrado dos años después presidente de El Escorial⁷²; sin embargo, la pieza no está marcada y no se conoce otro báculo realizado en la fábrica de Martínez con el que poder compararlo.

Además, no parece que en esos años este establecimiento gozara ni mucho menos de alguna preferencia en las obras destinadas al servicio de la Real Casa pues, al menos según lo conservado, no hay noticia de que se le adjudicara alguna de importancia. Lo que no es de extrañar, habida cuenta de la difícil situación económica y la falta de una dirección que fuera capaz de recuperar la entidad. Por eso lo único que se conserva en el Palacio Real de Madrid son tres pequeños y vulgares relicarios en forma de custodia de sol (ca. 1850), que además sólo llevan la marca de la fábrica, lo que impide datarlos con precisión (inv. n.º 10103359-10103361).

⁶⁶ Cruz Valdovinos, 2004, p. 298. Al parecer es semejante al del convento de San Diego de Alcalá de Henares del mismo año que se cita más adelante. Y guarda así mismo cierta relación con el de Peñacerrada (Álava), que es de 1858; véase Martín Vaquero, 2002, p. 288.

⁶⁷ Arnáez, 1985, pp. 406-407; fig. 198; Montalvo Martín, 2006, p. 494.

⁶⁸ HERRERO GÓMEZ, J.: *La platería en la ciudad de Soria (siglos XVII-XIX)*, Soria, 1993, pp. 90, 91. La naveta es idéntica a la que se conserva en la iglesia de Peñacerrada, que es del mismo año; véase Martín Vaquero, 2002, p. 288; fig. 4.

⁶⁹ De nuevo para las piezas conservadas en la ciudad y en la provincia de Madrid, véase —salvo que se especifique otra cosa— además de las referencias citadas en la nota 3, también Cruz Valdovinos, 2004, n.ºs 125, 128, 129.

⁷⁰ Es muy similar al que se conserva en la iglesia de Peñacerrada (Álava), realizado en 1857, si bien difiere el diseño de los calados en el cuerpo del humo; véase Martín Vaquero, 2002, p. 288.

⁷¹ CASTILLO OREJA, M. A.: *Clausuras de Alcalá*, Alcalá de Henares, 1986, n.º 61. Hay un cáliz limosnero de la serie de ese año en la catedral de Huelva (véase Heredia Moreno, 1980, pp. 136-137; fig. 303). Y siguiendo el mismo modelo, también dos cálices comunes realizados en 1858 que se conservan, respectivamente, en la iglesia de San Martín de la Vega —se cita más adelante— y en la colección Hernández Mora-Zapata.

⁷² Cruz Valdovinos, 2004, p. 47.

En la iglesia madrileña del Real colegio de las Escuelas Pías de San Antón hay un cáliz que Cruz Valdovinos considera realizado probablemente en 1843, si bien la segunda cifra de la cronológica está casi enteramente perdida en las marcas. En 1856, la reina Isabel II regaló a la entonces parroquia de San Cayetano (actualmente de San Millán y San Cayetano) un cáliz que había sido realizado el año anterior. En el Museo Arqueológico Nacional se conserva una cruz de despacho (1852) que perteneció a la Audiencia Territorial de Santiago de Cuba⁷³. Y en el Museo de Historia, un cetro de hermandad con la imagen de la Virgen de la Paloma (1866), que perteneció a Juan G. de las Heras y a Gala Calleja [Fig. 171]⁷⁴. En la casa de subastas Saskia-Sotheby de Madrid se vendió en 1977 un cáliz limosnero de 1856.

He dejado para el final el último encargo de importancia que, según lo conocido, debió realizarse en la Real Fábrica antes de su cierre definitivo. En otra época, es probable que la dirección artística de este establecimiento hubiera sorprendido con un diseño singular y una cuidada ejecución. Pero ya no corrían buenos tiempos, y lo que podría haberse convertido en un éxito acabó siendo en realidad un sonoro fracaso, que sirve de triste epílogo a la historia de la entidad. En 1862, la reina Isabel II quiso enriquecer el ornato del santuario de Nuestra Señora de Atocha en Madrid, pues había solicitado al papa Pío IX que elevara la dignidad del templo a basílica, lo que efectivamente se produjo en 12 de noviembre de 1863. Al parecer ordenó verbalmente al rector de la comunidad de frailes dominicos que custodiaba el santuario, don Vicente López, que se hicieran una cruz y diversas piezas de iluminación. El rector decidió encargar su realización a la Real Fábrica de Martínez, eligiendo un diseño de estilo gótico que hubo de ser modificado en algún caso, tras someterlo al parecer de doña Isabel en 3 de mayo del año 1863, y que fue definitivamente aprobado el 22 del mismo mes; en lugar de plata, se decidió realizar todas las piezas en bronce dorado.

La documentación relativa a esta obra que se ha encontrado en el Archivo de Palacio también era inédita⁷⁵. En ella se incluyen dos facturas de la Real Fábrica en las que se detalla el pormenor de lo realizado. La primera lleva fecha de 2 de julio de 1863, y está firmada por el encargado de la entidad, Casto de Angulo, aunque figura además como arrendatario del establecimiento Bartolomé de Farnés. La otra es de 31 de diciembre del mismo año y está firmada por el director de la fábrica, Manuel González [Fig. 170]. Ambas están ilustradas, por cierto, con una vista del imponente edificio de la Real Fábrica, diseñado por Francisco Rivas. En el membrete de la primera factura figuran también la fecha de fundación de la Escuela de Platería (1778), y la de la medalla de plata que obtuvo la fábrica en la edición de 1841 de la Exposición pública de los productos de la Industria española que se celebraba anualmente en Madrid desde 1827.

⁷³ Cruz Valdovinos, 1982, n° 96. La estructura de astil de esta pieza es semejante a la de los tres relicarios conservados en el Palacio Real de Madrid que ya se han citado.

⁷⁴ Madrid Museo Municipal, 1991, n° 56.

⁷⁵ Archivo General de Palacio: Patronatos. Atocha; caja 43, expediente 33. Reitero de nuevo mi agradecimiento a Fernando Martín por cederme la primicia de darla a conocer en estas páginas.

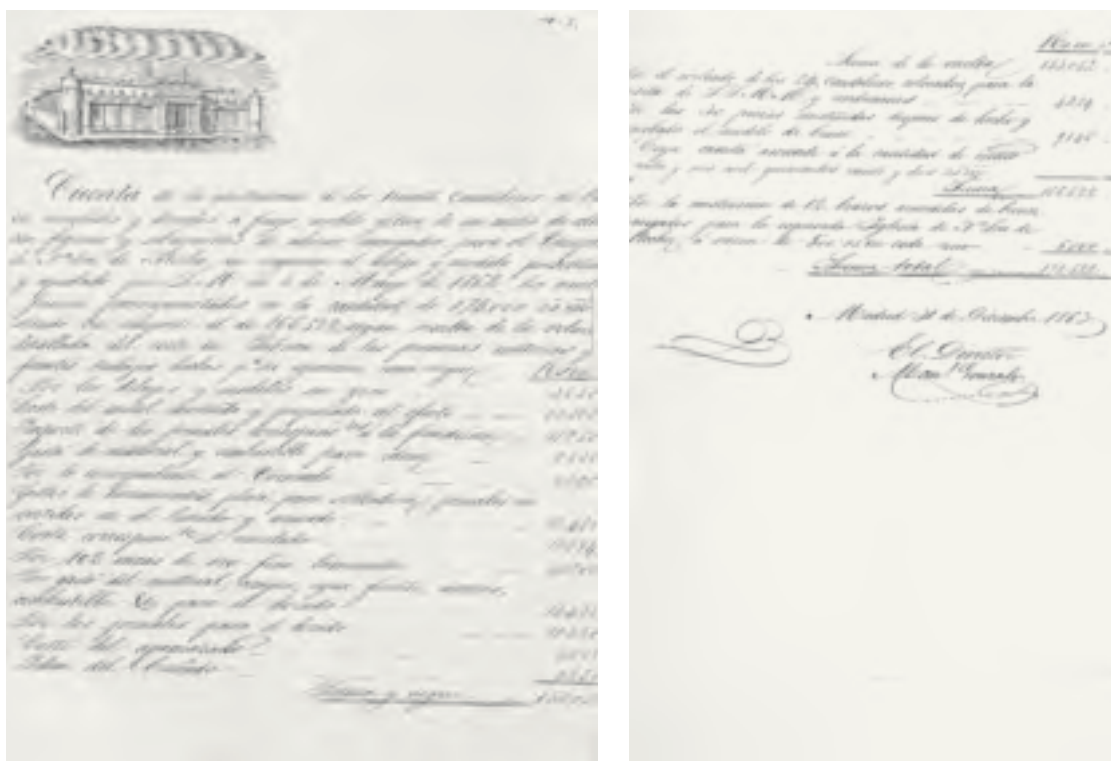


Fig. 170. Factura de la Real Fábrica de Platería Martínez sobre las obras realizadas para la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Madrid, 31 de diciembre de 1863. Archivo General de Palacio. Madrid.

En la primera de estas facturas se detalla la realización de diversas piezas por un importe total de 135.022 rs., en todas ellas va incluido el coste de los modelos y dibujos, del metal y de la hechura —aunque no se especifican—; también los del dorado al fuego, los gastos de cerrajero, carpintero y en algún caso también albañil que fueron necesarios durante la ejecución de las piezas o bien para su instalación. Las obras realizadas fueron las siguientes: un candelabro de siete mecheros para delante del Santísimo (20.600 rs. de vellón); dos candelabros de diez mecheros aparentemente de proporciones muy grandes, aunque es probable que haya un error en las dimensiones (“3 metros, 50 milímetros”), pues en la documentación de la Administración de la Real Casa se dice que eran para “las mesas de aparadores” (34.000 rs.); ocho candelabros arañas de cinco brazos “para el cuerpo del altar (61.412 rs.), y dos arañas para delante de la Virgen (7.350 rs.). No parece que actualmente se haya conservado alguna de estas piezas. Sí ha sobrevivido, en cambio, una cruz de altar [Figs. 167 y 168] de zébrano? y bronce (11.660 rs.), que se expone actualmente bajo el baldaquino del altar mayor (inv. n° 720157).

Según la segunda factura, que tuvo un importe total de 172.522 rs., se hicieron treinta candeleros de altar de un metro de altura, que se habían presupuestado inicialmente en 174.000 rs. de vellón, aunque se

pudo rebajar su coste a 166.522 rs., incluyendo los dibujos y modelos en yeso, el metal y su preparación, material y combustible necesario para la fundición y los jornales de los oficiales que la ejecutaron, los gastos relativos al torneado de algunas partes, herramientas, plata para las soldaduras, los jornales para el limado y armado de las piezas; para el dorado al fuego se emplearon 102 onzas de oro fino laminado, más los gastos de material, azogue, aguafuerte, arenas y combustible, y los jornales de los oficiales; se añade finalmente el coste del apomazado y bruñido para su acabado. Se incluye además el gasto del corleado “de los 24 candeleros colocados para la visita de S.S.M.A. y conducciones”. A este conjunto deben pertenecer, por un lado, un grupo de seis candeleros (inv. n.º 720149-720154) que se corresponde con la proporción de tamaño mencionada en la factura, y que sin duda se hicieron para servir con la cruz ya citada, pues coinciden en llevar el mismo tipo de pie triangular a modo de bastión gótico, sobre el que asienta una pareja de ángeles sosteniendo un grueso tallo [Fig. 169]. Pero debe formar parte también otro grupo de cuatro candeleros (inv. n.º 720155-720158), que reducen su estructura a la pareja de ángeles sosteniendo el tallo, asentados esta vez sobre una peana de mármol o jaspe rojo con patas en forma de monópodo de león en bronce. Ignoro si fueron concebidos así desde el principio o se modificaron posteriormente. Finalmente, consta como obra adicional (6.000 rs.) en la factura la construcción de doce “brazos arandelas” también de bronce, “para las pilastras de la iglesia”, de los que tampoco parece haberse localizado resto alguno. Se ha relacionado así mismo con este conjunto de piezas otro grupo de ocho candeleros de altar (inv. n.º 720138-720145) conservado en la iglesia, que está realizado igualmente en bronce o latón dorado y tiene factura neogótica, pero el diseño no guarda relación alguna con el de los otros objetos, por lo que no estoy segura de que realmente sea parte del encargo realizado en la Real Fábrica.

El pago de las obras causó controversia en la Administración general de la Casa Real, pues no se tenía constancia documental del encargo, ya que el rector había tomado la iniciativa del encargo y aceptado las condiciones de su ejecución sin comunicar nada al respecto, como habría sido preceptivo. Hasta el 21 de marzo de 1864 no se inició el trámite que empezó por dar traslado del asunto al Inspector general de oficios y gastos, para que solicitara el parecer “del artista o artistas que mejor estime y con el celo que se distingue en obsequio de los Reales intereses”, a fin de que se verificara si la calidad de la obra se correspondía con su coste. El resultado del informe que presentó el arquitecto mayor de las obras reales resultó demolidor, y se expone en un documento de 21 de junio: “después de haberse enterado de artistas competentes, los indicados objetos dejan mucho que desear en cuanto al mérito artístico y buena ejecución, en relación con el exorbitante precio que se figura en la cuenta, siendo muy lamentable, añade, que su dibujo, modelado, fundición y cincelado son inferiores que los objetos de esta clase que se encuentran en el comercio a precios sumamente equitativos”. Se critica también la falta de pormenor que aparece en los cargos que constan en las facturas, “sin acompañar datos ni antecedentes algunos que comprueben el coste”. En suma, “no sólo es difícil sino hasta imposible poder apreciar el valor que a la misma cuenta pueda y debe dársele y muy espuesto a ser grandemente lastimados los Reales intereses, si desde luego se aprobase y reconociese su

importe”. Se recomienda por ello, que se convoque como tasadores a otros artistas nombrados por la Administración general de Casa y Patrimonio, para que dirimiesen con los responsables de la fábrica el justiprecio que correspondía. Lamentablemente, nos quedamos por ahora sin conocer el final del litigio, pues no se incluye en el expediente la documentación posterior, aunque sí figura al menos una anotación en la que se dice expresamente “páguese” y “fecho en 9 de julio de 1864. Cuentas núms. 9064 y 9065”.



Fig. 171. Cetro de la hermandad de la Virgen de la Paloma (detalle). Madrid, 1866. Museo de Historia. Madrid.



Chofeta o braserillo.

Influencia y desarrollo de la platería Martínez en Álava y su entorno

ROSA C. MARTÍN VAQUERO
Universidad da Coruña

Introducción

En el trabajo que se nos ha encargado para esta exposición —si bien, en cuanto a las piezas de plata religiosas hemos dado a conocer algunos adelantos sobre la Platería Martínez—, pretendemos avanzar en su estudio, no exhaustivo en cuanto a las piezas que conocemos procedentes de la Fábrica Martínez, y de las piezas que otros importantes talleres y plateros vitorianos de esa época, a través de tres generaciones que siguieron sus técnicas y modelos, como las familias Ballerna y Ullivarri o los plateros Apolinar y Prior, entre otros, que asistieron a la Escuela de Dibujo de Vitoria, creada por la Sociedad Bascongada de Amigos del País en la que seguían las enseñanzas de la Escuela madrileña¹.

Haremos mayor hincapié en la platería civil a través de algunas obras que damos a conocer. Nos fijaremos especialmente en algunas obras realizadas en la Fábrica de Platería y en su proyección en las elaboradas por los plateros vitorianos, la mayoría inéditas, ya que éstas obras al pertenecer a familias y colecciones privadas, a veces de difícil acceso, son menos conocidas, de ahí, que la platería civil de Martínez y su Fábrica sean aún un capítulo pendiente al que queremos contribuir.

¹ La importancia y trascendencia que tuvo la Escuela de Dibujo de Vitoria en la formación de los plateros que acudieron a formarse, la pusimos de manifiesto en: MARTÍN VAQUERO, Rosa: *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullivarri*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1992.

Son cada vez más las familias, en nuestro caso, alavesas y vitorianas —Silva-Verástegui² u Otazu Llana³— que poseen piezas de plata, legado de sus antepasados que celosamente han guardado, y que ahora, desinteresadamente, nos han permitido estudiar para poder conocer mejor las tipologías y modelos de estas obras de platería civil, un número importante realizadas en la Fábrica de Platería Martínez, y que sin su colaboración permanecerían ignoradas.

Este ejemplo ha sido seguido también por otras familias pudientes de otros lugares que han considerado la importancia de estas obras de platería, civiles y religiosas, que con gran sensibilidad artística, han reunido en importantes colecciones y que están poniendo a disposición de los historiadores. El origen de sus obras, adquiridas por compras y en subastas, ejemplares importantes y únicos para que a través de exposiciones seleccionadas, sean estudiadas y podamos conocer y apreciar el arte de estas piezas, algunas de las cuales son excepcionales. Sirvan de ejemplo, entre las últimas publicadas y debidamente estudiadas, la colección Várez Fisa⁴ y la colección Alorda-Derksen⁵, por la profesora Esteras Martín y la colección de Hernández-Mora Zapata⁶, por el profesor Cruz Valdovinos o la de la exposición realizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, por los comisarios profesores García Gainza y Fernández Gracia y otros autores, sobre Juan de Goyeneche⁷.

Estructuramos el estudio en tres apartados, en el primero una Introducción, en la que recogemos el estado de la cuestión y el valor de los objetos de oro y plata en esta época. En el segundo, dedicado a los talleres de plateros vitorianos en el siglo XVIII y XIX y la influencia de las Escuelas de Dibujo creadas por la Sociedad Bascongada de los Amigos del País; y en el tercero, abordamos las obras de la Real Fábrica de Platería Martínez y su repercusión en las piezas alavesas, así como, la importancia de los clientes y demandantes de estas obras.

² Queremos agradecer muy sinceramente a la Familia Silva y Verástegui, Señores D. Álvaro de Silva y D^a Isabel Verástegui —sentimos que ya no se encuentren entre nosotros—, su disposición y las facilidades que nos dieron en todo momento permitiéndonos acudir a su casa y mostrarnos sus piezas de platería para que las fotografiáramos y pudiéramos realizar su estudio. Así mismo damos las gracias a su hija Soledad Silva Verástegui profesora de la UPV/EHU, colega y amiga que nos puso en contacto con sus padres y con la que tenemos pendiente realizar un trabajo sobre la colección de arte que sus padres, con gran orgullo familiar, conservaban de sus antepasados.

³ También agradecemos a don Alfonso Otazu Llana que de forma altruista nos abrió su casa de Zurbano (Álava) mostrando las piezas de plata conservadas de su familia. Su formación de historiador y defensor del Patrimonio, ha hecho que las podamos conocer. Además ha depositado el archivo familiar, del que es su propietario, para su catalogación y digitalización en la Fundación Sancho el Sabio de Vitoria: Archivo Otazu. Ref.: ES.1059.AFSS/1. (Fecha: 1412-1983. Ámbito geográfico: comunidades autónomas, País Vasco, Navarra y La Rioja y más concretamente territorios de Guipúzcoa, Álava, Pamplona y La Rioja).

⁴ ESTERAS MARTÍN, Cristina: *La platería de la colección Várez Fisa: obras escogidas, siglos XV-XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2000.

⁵ ESTERAS MARTÍN, Cristina: *Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas). La colección de Alorda- Derksen*. Barcelona: Kettal, 2005.

⁶ Cruz Valdovinos, 2006.

⁷ GARCÍA GAINZA, Concepción y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (comisarios) y otros, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*. Pamplona. Fundación Caja Navarra, 2005.

Apuntes para un estado de la cuestión

La bibliografía existente sobre platería en el País Vasco es aún escasa, si bien en los últimos años han aparecido nuevas publicaciones. Un estudio específico sobre el tema de las diferentes artes decorativas en el País Vasco, hoy en día es prácticamente inexistente. En **Navarra** contamos con los estudios en platería llevados a cabo por los profesores García Gainza, Heredia Moreno, Orbe Sivatte y Cruz Valdovinos; y en **Álava**, Portilla Vitoria y los que nosotros hemos llevado a cabo, profundizan en este campo. No obstante Navarra y Álava, cuentan con el *Catálogo Monumental de Navarra* (diez tomos) y *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* (nueve tomos, hasta ahora), respectivamente, en los que la contribución de las profesoras García Gainza y Portilla Vitoria, es de excepcional interés por los datos y obras que recogen sobre el tema de las Artes Decorativas. También existen algunos trabajos y artículos concretos de estas materias que recogemos en las notas de nuestros estudios sobre esta época.

De **Vizcaya**, contamos con el catálogo de la Exposición de *Platería Antigua en Vizcaya*, de los profesores Barrio Loza y Valverde Peña, que recoge varias piezas de platería de este período. También en él se recogen algunas piezas e incluso una bonita escribanía de la Casa de Juntas de Guernica (Vizcaya), con las marcas de la Fábrica Martínez, corte y villa y cronológica —18— (1818)⁸. En **Guipúzcoa**, el profesor Ignacio Miguéliz, con la publicación de su tesis doctoral sobre el arte de la platería en Guipuzkoa (2008)⁹, y posteriores estudios que ya ha elaborado sobre el tema, ha hecho que se conozca esta platería la cual permanecía prácticamente inédita. No obstante la época que aquí nos ocupa es aún poco conocida.

En concreto sobre la Platería Martínez de la que, si bien, actualmente ya se conoce un número significativo de piezas y destacados historiadores del arte han escrito importantes artículos del tema, centrados en determinados aspectos, pensamos que no es aún suficientemente conocida, y adolece de un estudio de conjunto.

En cuanto al estado de la cuestión en el País Vasco y su entorno, la bibliografía existente sobre el tema es escasa, a excepción de Álava, si bien en los últimos años han aparecido nuevas publicaciones. En nuestros trabajos sobre la Platería del siglo XIX... (1992), Arte y liturgia. La platería... (1997) y más concretamente: “La Real Escuela de Platería...” (2002), recogemos las publicaciones que hasta ese momento conocíamos sobre el tema¹⁰.

⁸ BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón: *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1986; CANDINA, Begoña, CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMPELLIN, Juan Manuel (ed.) *Orfebre y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao. BFA/DFB. EM/MDAS, 1906, p. 108. Se alude a: “como además de las piezas madrileñas, llegaban piezas de Vitoria, dónde el prolífico taller de los Ullivarri conseguía hacer frente a la competencia madrileña”.

⁹ MIGUÉLIZ, Ignacio: *El arte de la platería en Gipuzkoa, S.XV-XVIII*. Donostía-San Sebastián. Diputación Foral de Guipuzkoa, 2008.

¹⁰ Martín Vaquero, 1992; MARTÍN VAQUERO, Rosa: *Arte y Liturgia en la orfebrería alavesa del Barroco. La platería y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Vitoria, R.S.B.A.P. Comisión de Álava, 1997; Martín Vaquero, 2002, pp. 257-291. En ellas hemos recogido los autores que se han dedicado al estudio del platero Antonio Martínez y su Fábrica de Platería. Destacamos especialmente: Cavestany, 1923, que fue el primero

Lista de los Socios Directores de esta Escuela de Dibujo y su asistencia por turno de Semanas

Primera semana		
Segunda		
Tercera		
Cuarta		
Quinta		
Sexta		
Séptima		
Octava		
Novena		
Décima		
Undécima		
Duodécima		

Maestro en propiedad
Arambarri.
Maestros Honorarios
Ballerna y Moraza.

Se da principio al Dibujo el día primero de Octubre, y se concluye el día último de Mayo.
No hay escuela en los días festivos de estos meses, ni tampoco desde la víspera de Navidad hasta el 2 de Enero, ni los días martes del carnaval ni desde el miércoles de ceniza hasta el martes de Pascua siguiente.

Fig. 172. José de Ballerna Maestro Honorario. Escuela de Dibujo. Vitoria.

aparece en una lista de Socios Directores¹³ [Fig. 172]. Llegó a ser platero broncista de la Corte y Armero Mayor en Madrid. En las obras de estos talleres familiares están patentes los modelos y técnica del platero Martínez¹⁴.

En lo que se refiere a la platería religiosa de Martínez en Álava y sus repercusiones en los obradores vitorianos, realizamos un avance importante en los estudios citados anteriormente. Además del estudio del conjunto de piezas de la Fábrica Martínez para la iglesia de Peñacerrada (Álava), encargo del Conde de Ayala, conocemos otro importante conjunto de piezas de la misma procedencia, pertenecientes a la capilla de la Diputación Foral de Álava¹¹; así como otras piezas repartidas por varias iglesias alavesas, sirvan de ejemplo las custodias de Larribe o Respaldiza.

En cuanto a los plateros vitorianos que siguieron los modelos de Martínez y la influencia de las Escuelas de Dibujo de Vitoria, Bilbao y Vergara, creadas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en 1774, están nuestros estudios sobre el taller de los Ullivarri, citados anteriormente, el dedicado a los plateros de la Fuente¹² o el de la familia de los plateros Ballerna, tres generaciones de plateros que continuaron este arte. Hacemos algunas consideraciones sobre esta platería y señalamos como el último de los miembros de esta familia, José de Ballerna, fue maestro honorario en la Escuela de Dibujo de Vitoria, como

que escribió sobre la Real Fábrica de platería y Pérez Bueno, 1941, que lo hizo sobre el orfebre Antonio Martínez, continuados, especialmente, por José Manuel Cruz Valdovinos y Fernando A. Martín, que son los que más se han ocupado de la Escuela de Martínez, recogemos, entre otros, algunos de los estudios más recientes: SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (coord.): *El Fulgor de la Plata*. Sevilla. Junta de Andalucía, 2007; A. Martín, 2009, pp. 471-482; MARTÍN, Fernando A.: "Ecos del clasicismo. El Real Taller de Platería (1778-1868)", *Ecos del clasicismo*. Murcia, Fundación Caja Murcia, 2009.

¹¹ Martín Vaquero, 1999. El "juego de misa", como se le denomina, está compuesto por diez piezas: cáliz, patena, vinajeras con salvilla y campanilla, hostiario, jarra de aguamanil, palangana y bandeja. Todas ellas de excelente calidad y con las marcas de la Fábrica z/M, y las de Corte y Villa de Madrid con cronológica -45-.

¹² MARTÍN VAQUERO, Rosa: *Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara*. Vitoria. Sociedad Bascongada. Comisión de Álava, 2006

¹³ A.E.A.O.V. (Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria). Actas de Dibujo. Títulos. Papeles sueltos.

¹⁴ MARTÍN VAQUERO, Rosa: *El taller de los Ballerna: plateros vitorianos del siglos XVIII-XIX*, 1997. Trabajo de investigación inédito en vías de publicación.



Fig. 173. Cubertería para regalo. Francia. S. XIX.

El valor de los objetos de oro y plata en la época

De la platería civil, hemos de señalar que durante los años del Neoclasicismo al Romanticismo, al igual que había ocurrido durante los siglos del Barroco, los utensilios domésticos labrados en plata se convirtieron, junto con otros elementos materiales de la vida cotidiana como el vestido, el mobiliario o tapices, en algo más que simples objetos utilitarios. La acumulación de bienes suntuarios (también de pintura, escultura, colgaduras, espejos...), en algunos individuos, fue instrumentalizada por las clases privilegiadas para manifestar con ello su estatus, ya fuera en relación a los demás miembros de su mismo estado como frente a los de otros estamentos. Las vajillas y cuberterías de plata se exhibían a menudo en banquetes y fiestas familiares como signos de riqueza e incluso constituía una inversión, por el valor del material, en caso de necesidad.

Tenemos una cubertería de merienda de la familia Otazu, elaborada en plata en su color, con marcas francesas, en la que podemos apreciar cómo los modelos de estas piezas responden al gusto refinado de sus clientes, cuyos miembros ostentaban altos cargos en la Corte, realizando viajes, acompañando a los monarcas o en misiones especiales, y aprovechaban para proveerse de estas piezas que más tarde utilizaban en sus casas, ante familiares, amigos y personalidades para manifestar su estatus social [Fig. 173].

El afán por el lujo marcó decisivamente el comportamiento y el modo de vida de la nobleza durante el Antiguo Régimen, ahora extensible a la burguesía emergente, que necesitaba de la ostentación para



Fig. 174. Cubiertos de plata, S. XVIII-XIX. Lámina.
Archivo Palacio Real.

para las ceremonias, mazas, jarras de elecciones, e incluso para la capilla, procuraban encargarse los mejores objetos de plata, e incluso muchas de esas piezas eran doradas para elevar más su realce¹⁸. En muchas de estas

hacer visible su rango¹⁵. Además en una sociedad como la neoclásica dónde la apariencia era un valor, el acceso a estas mismas formas de lujo por parte de los nuevos ricos procedentes de clases inferiores, e incluso por parte de grupos con menos recursos económicos, condujo a una dura competencia suntuosa entre los distintos estamentos, hasta el punto de disminuir las diferencias entre ellos y obligar a las autoridades a dictar leyes suntuarias para reducir el lujo de los plebeyos enriquecidos, pero que apenas tuvieron efectividad¹⁶.

En la España del Neoclasicismo, comer en vajilla de plata y poseer pinturas y muebles muy ricos, terminó por convertirse en una moda nacional, la cual perduró e incluso estaba presente, en cuanto a los objetos de plata, en el siglo XIX y XX. Es curioso que bien entrado el siglo XX varias familias acomodadas, pero cuya economía había decaído, cuando tenían algún acontecimiento importante, como casar a sus hijos, y solamente disponían de una vajilla y cubertería de plata, la llevaban al platero para que la volviera a fundir y la realizara con un nuevo modelo, para que así aparentaran que para cada hijo tenían una diferente¹⁷.

También por parte de las instituciones civiles, que se veían en una situación holgada, trataban de que tanto para el servicio de la misma, escribanías, sellos, como para

¹⁵ Las familias de ascendencia noble, que tras la caída del Antiguo Régimen, solamente conservaban el título pero perdido su poder adquisitivo, salvaron su situación emparentando con familias burguesas que a través del comercio y los negocios se habían enriquecido logrando una posición económica holgada; y a éstas, les interesaba las relaciones con esa nobleza para obtener un título nobiliario que les diera mayor reconocimiento social.

¹⁶ Las Leyes Suntuarias: *Novísima Recopilación de las Leyes de España. Dividida en XII Libros. En que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año 1567, reimprimada últimamente en 1775. Y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804. Mandado formar por el señor Don Carlos IV.* Impresas en Madrid. Año 1805.

¹⁸ Tenemos el ejemplo del “juego de misa” del Patrimonio de la Diputación Foral de Álava, realizadas en la Fábrica de Martínez y que un comisionado se encargó de adquirir en Madrid: *El Patrimonio...*, 1999.

instituciones se conservan piezas de esas cubertería que formaron parte del ajuar de sus mesas y al igual que sucedía en la Corte, fueron muchos los modelos que se realizaban de acuerdo con el estilo y gustos sofisticados del momento, como podemos apreciar en algunas de las láminas de objetos de vajillas de plata, que hemos recogido en el Archivo del Palacio Real, decorados con elementos geométricos, medallones y bustos bellamente enmarcados en los mangos de los cubiertos¹⁹ [Fig. 174].

La iglesia tampoco fue ajena a esta ostentación por el lujo, que derrochó en la celebración de las más importantes ceremonias litúrgicas, sobre todo en las catedrales e iglesias principales y en cuantos acontecimientos públicos sirvieran para estimular el culto y la devoción de los fieles, convirtiendo los espacios y rituales sagrados en deslumbrantes escaparates donde se mostraban, con profusión un variado repertorio de piezas de platería. Pero tal acumulación de plata en los templos no fue sólo consecuencia de encargos y adquisiciones de las propias fábricas, sino que otra parte importante llegó a través de donaciones, expresión de unos valores de piedad y devoción sinceros pero también del poder y prestigio social del donante²⁰.

Los talleres de plateros vitorianos en el siglo XVIII-XIX y la influencia de Martínez a través de las Escuelas de Dibujo creadas por la Sociedad Bascongada de los Amigos del País

En los talleres de plateros vitorianos del último cuarto del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, las técnicas y modelos de la Escuela de Platería Martínez de Madrid van a tener un peso importante. La influencia de esta Escuela en la platería local del País Vasco, nos llega a través de las Escuelas de Dibujo creadas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, dentro del espíritu ilustrado de la época. En el año 1774, simultáneamente nacen tres Escuelas de Dibujo en las localidades de Vitoria, Bilbao y Vergara. En los Extractos de la Sociedad Bascongada de 1774, se dice:

*“El fin de la Sociedad en los establecimientos de las tres escuelas gráficas de dibujo, no fue el de formar famosos pintores y escultores sino el exigir unas cátedras en obsequio de los oficios, cuyo instituto no ha de enseñar los últimos primores del arte, sino el del uso provechoso que de él se puede hacer”*²¹.

¹⁹ A.P.R. Dibujos S. XVI-XX. Objetos de vajilla, todos de plata: Sig: 3721. Carpeta: Revisión Planos. Diversos 5223 a 5816.

²⁰ Un ejemplo muy significativo lo tenemos en los numerosos envíos de obras de plata que llegaban del Nuevo Mundo, cuyos donantes no olvidaban su lugar de origen, y cuando lograban un cargo o ascenso social importante, hacían llegar a su pueblo, ciudad o iglesia, una magnífica obra de plata, en la que figuraba su nombre o una importante manda en metálico para hacer alguna obra o edificio (a veces ambas cosas) que les perpetuara, y tuviera el reconocimiento social de sus vecinos. Algunos de estos envíos los estudiamos en: “Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria”. *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, Universidad Complutense, 1992, pp. 685-702.

²¹ EXTRACTOS de las Juntas Generales celebradas por la (R.S.B.A.P.) Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1774-1776). San Sebastián-Donostia, 1985, T.V, p. 165. Edición facsímil. En relación con la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, cuyos antecedentes fueron las Escuelas de Dibujo fundadas por la R.S.B.A.P., apuntamos las características de estos centros, su lema, avatares sufridos hasta esta

La relación de la Sociedad con la platería Martínez de Madrid, llegó a través de una proposición realizada por el Sr. Magallón de Consejo de Indias (recogida en los Extractos de la Sociedad del año 1778), para que ésta se beneficie de la puesta en marcha de una Escuela creada en Madrid por el maestro Martínez a expensas de S.M., que según se especifica: “...ha traído de los países extranjeros máquinas y secretos singulares, tuvo la muy apreciable atención de reservar 2 plazas para los jóvenes que quiera enviar...”. Sabemos que posteriormente fueron concedidas tres plazas, una por cada provincia. Los pensionados seleccionados fueron Domingo Conde, por Bilbao, Ignacio Macazaga por Guipuzcoa e Inocencio Elorza por Vitoria.

La Sociedad cuidó de elegir a las personas mejor capacitadas y se acordó que ésta se cuidaría del mantenimiento, y los padres del vestido y demás socorros que necesitaban. Se mostraba preocupada por estos pensionados, pretendiendo que en todo momento la formación de dichos especialistas repercutiese directamente sobre el futuro del País Vasco, como lo demuestra el siguiente párrafo: “Por que de otro modo todo el fruto de este gasto que no dejará de ser bastante considerable, se reducirá a labrar la formación de tres muchachos”. A través de la correspondencia de Pedro Jacinto de Álava con su amigo el Marqués de Narros, podemos reconstruir los pasos previos seguidos hasta la marcha de estos pensionados vascos a Madrid en agosto de 1778, así como las condiciones bajo las cuales realizaban el aprendizaje. La enseñanza fue seguida por las Juntas de la Sociedad, a la cuales llegaban los informes del Maestro con los avances y especialización de cada uno de ellos²².

El eje fundamental del trabajo de los plateros vitorianos giraba en torno al taller. A través de los documentos de archivo (inventarios post mortem) y los restos de un antiguo taller de plateros que aún se conserva (el de los Arroyabe), podemos reconstruir cómo era su casa-taller en Vitoria, con las áreas importantes de la actividad profesional de la platería –obrador y tienda–, mobiliario, herramientas y formas de trabajo²³.

Para llegar a ser considerado maestro platero y ejercer el oficio, con taller y tienda propia, el platero vitoriano tenía que pasar por tres fases reglamentarias: aprendiz, oficial y maestro. El aprendizaje se realizaba en casa de un maestro platero, si eran hijos o parientes en el taller familiar; sus condiciones y normas eran recogidas en la escritura o contrato de aprendizaje que se hacía entre el platero y el aprendiz; al ser éste menor de edad, generalmente, lo representaba su padre o tutor ante el escribano del lugar. Como nota

nueva creación, así como los puntos más significativos recogidos en sus Estatutos. A.E.A.O. de Vitoria (Archivo de la Escuela de Artes y Oficios). *Actas de Dibujo* 1818-1847. Lib. n° 13. Letra A. Véase MARTÍN VAQUERO, R.: “La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria”. *Kobie. (Bellas Artes)* n° 7, 1990, pp. 27-50.

²² A.T.H.A. Fondo Prestamero. Caja 31, n°s 51, 59, y 60. Se recoge nota de la carta de 30 de abril de 1778 en: RUIZ DE AEL, Mariano J.: *La ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y las Artes*. Vitoria. Diputación Foral de Álava, 1993. Véase: URDIAIN MARTÍNEZ, María Camino, *Epistolario del Fondo Prestamero*. Vitoria. Diputación Foral de Álava, 1996, pp. 26-28, n° 52, 54 y 60.

²³ MARTÍN VAQUERO, Rosa: “Un taller de plateros...”, 1991, pp.227-228; Martín Vaquero, 1992, pp.37-43.



Fig. 175. Dibujo de examen de Vicente Aranegui. Mancerina. Año 1882.



Fig. 176. Mancerina con bandeja. Vitoria. Sigue el modelo del dibujo de examen de Aranegui.

característica de estos contratos en Vitoria, señalar que se incorpora una nueva cláusula en la que se especifica “que se le deje acudir a la Escuela de Dibujo por las noches”. Ello va a ser decisivo en el conocimiento y aceptación de las nuevas técnicas y modelos procedentes de la platería cortesana y de Martínez, por todos los plateros que pasaron por la Escuela de Dibujo²⁴.

Una vez aprobado, pasaba a la categoría de oficial, podía elegir el maestro con quien quería trabajar, e incluso estos eran imprescindibles en talleres regentados por la viuda, en caso de muerte del maestro platero²⁵. El último paso, ser maestro reconocido, era hacer un examen, realizar un **dibujo** y **elaborar una pieza** en casa de uno de los examinadores, que el tribunal había sacado al azar del Libro de Dibujos, como el aquí mostrado, siendo de su cuenta el material empleado en la elaboración de la obra [Fig. 175]. La **mancerina** reproducida de la familia Silva Verástegui sigue bastante el modelo del dibujo de examen [Fig. 176]. También ser miembro de la Cofradía, esto suponía un importante desembolso de dinero. Una vez aprobado se le reco-

²⁴ Son muchos los contratos de aprendizaje que tenemos con estas cláusulas, citamos entre otros, el que hace el maestro platero Francisco de Luco, con Raimundo de Unzueta para su hijo Vicente, vecino del lugar de Caicedo Sopena (Álava): Archivo Histórico Provincial de Álava (A.H.P.A). Esc. Matías de Unzueta. Prot. 8734, f. 90-91. Sabemos cómo estos contratos, a veces, se hacían con plateros de otros centros, o también cómo aprendices de otros lugares los realizaban con maestros plateros vitorianos: Barrio Loza y Valverde Peña, 1986, p. 18.

²⁵ Sabemos que muchos oficiales no llegaron a ser maestros plateros y abrir tienda propia, pues el coste económico que suponía el ser maestro no se lo podían permitir, como fue el caso de Domingo Abarrategui, de 68 años, que a su muerte se le denomina oficial de platería: Archivo Cementerio Santa Isabel de Vitoria (A.C.S.I.V). Registro, T.VII (1912-1992), panteón.



Fig. 177. Marcas. Platero: Miguel Garrido; contraste: Lorenzo Garrido -81-; Localidad: Vitoria.



Fig. 178. Marcas. Fábrica Martínez. Corte y Villa de Madrid con -45-.1845.

noía como maestro para poder ejercer libremente, aunque, a veces, tenían dificultades y trabas por parte de las autoridades para ejercer su arte en distintos lugares²⁶.

Otro aspecto importante a considerar, es la ley de la plata empleada en las piezas, así como los modelos o copias que han estado presentes en todos los gremios y en todos los tiempos, por ello y como defensa contra esta picaresca que hace fraude con la calidad del metal utilizado y copia o fabrica obras, los orfebres o plateros quieren distinguir sus piezas auténticas, por ellos realizadas, utilizando como garantía de autenticidad, la firma del autor, en este caso su punzón o marca y además utilizan también el sello de origen y la época o lugar dónde se realizó.

En la Corona de Castilla, casi desde un principio el marcaje fue triple; las piezas debían llevar tres marcas reglamentarias: El punzón del artífice que realizó la pieza, el punzón del contraste que analizó la ley del metal, y la marca de la localidad que autentificaba esta ley y además servía de referencia sobre la procedencia y cronología de la obra. El ejemplo lo podemos ver en una **jarra de elecciones** de la Diputación Foral de Álava; lleva impresa la marca del artífice G.G/GARRIDO que responde al platero Miguel Garrido; GARRIDO/81, con cronológica, que pertenece al contraste Lorenzo Garrido y la de la ciudad de Vitoria. Sin embargo, muchas veces se eludía este trámite, por ello conocemos un numeroso grupo de piezas sin marcas²⁷ [Fig. 177].

En una **cafetera** procedente de la Platería Martínez de Madrid, tenemos impresas z/M, que corresponden a las marcas de la Fábrica de platería de Martínez y las de Madrid Corte y Villa con cronológica -57-. En la platería madrileña a partir de 1765, por un Decreto de Carlos III se hacen obligatorias estas marcas, sustituyendo la marca personal del contraste [Fig. 178].

²⁶ M^a Concepción García Gainza. *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona. Universidad de Navarra. 1991. Dibujo n^o 113. En Aragón tenían, además, que dar las propinas e invitar al Tribunal que lo hubiese juzgado: ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1981, pp. 53-53. Esteras Martín, 1980. T. I., p. 20. Respecto a las dificultades y trabas por parte de las autoridades del Colegio de Bilbao que pusieron a Manuel Usasola para poder ejercer en esa villa, por estar aprobado en la Villa de Durango: Véase Martín Vaquero, 2006, pp. 28-29.

²⁷ El platero vitoriano Lorenzo Garrido ejerció el cargo de contraste de la ciudad de Vitoria de 1861 a 1881; de él conocemos varias marcas, estampadas en piezas del taller de los Ullivarri con cronologías diferentes, véase: Martín Vaquero, 1992, p. 105. Sobre las causas de que muchas piezas de plata no estén marcadas o que el marcaje no este completo: Martín Vaquero, 1998, pp. 29-30. Cuando un artífice firmaba una pieza es que estaba seguro de la obra: M. D. "La orfebrería, antiquísimo quehacer...". ABC, Madrid, 24-12-1981, p. 167.



Fig. 179. Juego de Aguamanil. Santa María de Orduña (Vicaya).
José de Ballerna. Vitoria. c.1773-1790.

Especialmente, en cuanto a nuestro estudio se refiere, lo más importante a destacar, recogido de los capítulos de la Real Cédula referida a la enseñanza que Antonio Martínez dará a sus discípulos, señalamos: *“Una vez aprobados, Martínez les permitiría sacar copia de la colección de bajorrelieves que él tenía para que los usaran ellos y sus futuros aprendices”*. Ello supuso que el nivel de conocimientos y técnicas modernas llegara a muchos rincones de nuestro país ya que fueron muchos los becados, por distintas instituciones, que se formaron en ella. Entre ellos se encontraban los tres becados por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, que se encargaron de que estos llegaran a las respectivas Escuelas de Dibujo creadas por la Sociedad.

Gracias a estas relaciones, en los talleres de plateros vitorianos se conocieron muy pronto las nuevas técnicas y modelos que fueron asimilados rápidamente por sus artífices, como se puede comprobar en las obras que se conservan de ese momento. La mayoría de las familias de plateros importantes de esta época, como los Ballerna, Ullivarri, citados anteriormente, que van a estar activos desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el siglo XX, se iniciaron con el estilo Barroco y Rococó, trabajaron el Neoclásico y continuaron con el estilo romántico y ecléctico. Todos los miembros de estas familias, padres, hijos y nietos asistieron



Fig. 180. Salvilla de vinajeras. Santa María de Laguardia (Álava).
José de Ballerna. h.1784-1790.

a la Escuela de Dibujo de Vitoria, como maestros, como es el caso del platero José de Ballerna, al que anteriormente nos hemos referido, o alumnos como Francisco de Ullivarri y sus hijos Justo y Gerónimo, Apolinar del Campo, Anselmo del Prior, entre otros; sus nombres aparecen en las Actas de la Escuela de Dibujo, algunos con premios extraordinarios.

En cuanto a la plasmación de las enseñanzas de la Escuela en sus obras y su posterior evolución, nos sirven de ejemplo dos obras realizadas por el platero José de Ballerna; ambas llevan estampadas su marca personal, junto con las del contraste Manuel Bolangero y la de la ciudad de Vitoria: un **juego de aguamánil —jarra y palangana—** que realizó para la iglesia de Santa María de Orduña (Vicaya), dentro de los modelos neoclásicos, desprovisto de toda ornamentación, en la que la pureza de líneas constituye la belleza de estas piezas [Fig. 179]. Y una **salvilla de vinajeras** que realizó para la iglesia de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava), en la que podemos apreciar la evolución de este mismo platero, en la que se nos muestra ya como fiel seguidor de los modelos neoclásicos que ha roto la austeridad en sus obras, estando ésta ornamentada con exuberante decoración a base de cenefas, ramos de hojas y jugando con la alternancia de fondos granulados y lisos, todo ello en dorado, lo que le da un aspecto de mayor suntuosidad a la obra [Fig. 180].

La asimilación de los nuevos modelos, así como la adaptación de cambios de estilo, siguiendo la corriente imperante o las exigencias de los clientes que demandaban las obras, las encontramos en los plateros vitorianos de esta época, que abiertos a las corrientes cortesanas y de la Platería Martínez, recibidas



Fig. 181. Apolinar del Campo: Candelero, h. 1792-1835. Vitoria.



Fig. 182. Antonio Martínez: Cáliz. 1792, Peñacerrada (Álava).

tempranamente en la Escuela de Dibujo, siguieron pero con peculiaridades propias, como podemos apreciar en este **candelero** (juego de dos) de la familia Silva Verástegui, realizado en plata en su color, por el platero vitoriano Apolinar del Campo; en el destacan los cuerpos geométricos y los volúmenes, limitando la decoración a las sencillas cadenas de perlitas y sogueado en los bordes de cada una de las partes que conforman la pieza, que siguen los modelos cortesanos [Fig. 181].

Las obras de algunos de estos plateros vitorianos, especialmente los Ullivarri, de los que se conservan cantidad de piezas, no solamente en Álava (véase nuestro estudio sobre este taller) y demás provincias limítrofes, sobre todo en Vizcaya y Guipúzcoa, en las cuales, sin duda, las obras vitorianas fueron una referencia para estos centros. Entre otras, señalamos una cruz neoclásica del siglo XIX, que compró en 1813 la iglesia de san Andrés de Ibaranguelua (Vizcaya); alterna la chapa de color con las aplicaciones sobredoradas y en ella destacan los motivos decorativos de hojas de parra, pegadas, cinceladas y repujadas, las escamas en el gollete y los remates de piña. Su completo marcaje no deja lugar a dudas: tiene estampadas la marca del artífice que la realizó, el platero vitoriano Francisco de Ullivarri, la del contraste Maisón y la de la ciudad de Vitoria²⁸.

En cuanto a las técnicas utilizadas por los plateros vitorianos para elaborar sus piezas de plata, el siglo XIX se caracteriza por la incorporación de las máquinas a los talleres, especialmente podemos apreciarlo en los motivos sobrepuestos, cenefas y grecas de las piezas. Éstas ayudan a los artistas a conseguir sus obras en menos tiempo e incluso a realizar varias veces el mismo modelo. A los estilos habituales se añaden las superficies lisas, los dibujos estriados, agallonados y con molduras de perlas o motivos vegetales que dan a las piezas particular belleza y atractivo. El material básico de las piezas vitorianas de este período es la plata; el oro se utiliza exclusivamente para sobredorar total o parcialmente los objetos²⁹.

Veamos a continuación en qué medida también tuvo gran importancia la llegada a la ciudad de varias piezas foráneas venidas de otras provincias españolas y en concreto de las localidades de Madrid, Córdoba, principalmente, de Barcelona y también piezas de procedencia francesa, con marcas de exportación y cuya cronología abarca prácticamente el siglo XIX, aunque, sin duda, las obras realizadas en la Platería Martínez fueron las que mayor repercusión tuvieron en los talleres vitorianos en este momento.

Una de las obras más antiguas de la Platería Martínez que conocemos en Álava, es el **cáliz** de Peñacerrada, realizado en plata sobredorada; lleva estampadas en el borde del pie tres marcas, la del artífice Antonio Martínez con z/M (la zeta de perfil redondeado) y las de Corte y Villa de Madrid con cronológi-

²⁸ Barrio Loza y Valverde Peña, 1986, p. 87.

²⁹ En el siglo XIX los metales nobles tienen que compartir el puesto preferencial con otros metales menos nobles. En este siglo la escasez de la plata es debida, sobre todo, a la independencia de los territorios americanos, con lo cual quedó interrumpida la aportación de metales preciosos que de allá nos llegaban. Las aleaciones de la plata con otros metales ocuparán un puesto importante.

ca -72-, de su primera etapa, es decir elaborado seis años antes de su muerte³⁰. [Fig. 182]. En la década de los noventa Antonio Martínez, desplegó una gran actividad profesional o al menos a esta época corresponde el mayor número de piezas conservadas y marcadas de platería civil; en el campo de la platería religiosa, su producción no es tan conocida. El cáliz presenta un diseño original y responde a uno de los mejores modelos que interpreta el Neoclasicismo de la primera etapa. Podemos apreciar una gran figura en el diseño de sus estructuras, predominando en ellas las superficies lisas enmarcadas por finas molduras de perlas o esterillas. Destacan con gran efecto los elementos geométricos del astil y los círculos concéntricos del pie. Desde el punto de vista tipológico, este modelo influirá en otros cálices de maestros plateros posteriores y sobre todo en los limosneros del reinado de Fernando VII, que se ajustan a éste con algunas pequeñas variantes y de los que se conservan varios modelos en Álava³¹.

De los pensionados vascos formados en Madrid y las repercusiones que de ellos esperaba la Sociedad Bascongada para el País Vasco, hemos de decir que dos de los jóvenes becados, Domingo Conde e Ignacio Macazaga no volvieron a ejercer en sus respectivas Escuelas de Dibujo como pretendía la Sociedad, pues se casaron con dos hermanas del Maestro Martínez, Luisa y Joaquina, y se quedaron en la de Madrid; pero, como podemos comprobar por los modelos de las piezas de platería que realizaron los plateros que acudieron a las Escuelas de Dibujo, cumplieron con creces los objetivos que se les pidieron.

En concreto, de Ignacio Macazaga tenemos una **custodia de mano** del Convento de Nta. Sra. de los Remedios de Arceniega (Álava), con su marca, y con cronología que nos informa de la fecha, 1819, y en la que podemos apreciar la técnica y modelos de la Fábrica, dentro del período de 1798 a 1819, posterior a la muerte de Martínez que estuvo al cargo de Teodoro Zía, en el que los cordoncillos de ovas, las hojas lanceoladas, las cenefas, el nudo poligonal y la alternancia de la plata en su color y sobredorada, sigue muy de cerca las obras del Maestro. Muy similar a esta custodia de Macazaga, tenemos otra en la parroquia de Larrimbe (Álava). Esta lleva estampadas las marcas de Corte y Villa de Madrid con cronológica de 1816 y la personal de z/R. Si bien la z en pequeño acompaña a las marcas de la Fábrica de Martínez, la R nos es desconocida hasta ahora, si bien sigue fielmente los modelos de Martínez como se puede apreciar; ambas pertenecen a las donaciones del Conde de Ayala como patrono de estas iglesias³² [Fig. 183].

³⁰ Lo dimos a conocer en Martín Vaquero, 2002, p. 285-286.

³¹ Presenta gran similitud con los cálices de Sigüenza y Cebreros que recoge Cruz Valdovinos, 1981, pág. 199. También de este modelo, aunque difiere en el baquetón central del nudo, un cáliz de Legorreta (Guipuzcoa), con las mismas marcas y cronológica -82-, 1882; Miguéliz, 2008, p. 601, cat. 414.

³² En la custodia de Respaldiza (Álava), aparece la inscripción completa del Conde de Ayala: "El Exmo.Sr. Duque de Berwick y Alba, Conde de Ayala, Patrón de la Iglesia Parroquial de Respaldiza". Con la marca z/R, conocemos otros cálices y copones en Zuaza (Álava) y Luyando en Álava con esta misma impronta y cronológicas de 1818, también con la inscripción del Conde de Ayala.



Fig. 183. Custodia, Madrid: z/R.Corte y Villa -16-, 1816, Larrimbe (Álava).



Fig. 184. Apolinar del Campo: Juego de tocador y bandeja, c. 1792-1835, Vitoria.

También los maestros vitorianos siguen los modelos de esta segunda etapa, aunque con peculiaridades. Citamos anteriormente un juego de candeleros [Fig. 181], elaborado por el platero vitoriano Apolinar del Campo, realizado en torno a los años finales del siglo XVIII o primera década del siglo XIX; como podemos observar, la decoración se queda limitada a los rosarios de perlas y sogueados en los bordes de las piezas. También de este platero tenemos un **juego de tocador** [Fig. 184], realizado en plata en su color, formado por bandeja, en forma de góndola con los extremos hacia dentro y el borde ligeramente levantado, con tres huecos cilíndricos donde se fijan los recipientes. Todos se adornan con contarios de perlas en el borde, al igual que la salvilla y con una greca lisa adornada con dos finos anillos grabados; la tapa se remata con una piña.

El origen vitoriano de estas piezas se conoce gracias al completo sistema de marcas que ostentan el candelero y la bandeja en el círculo central: MAISON, APO/LINAR y el punzón de la localidad de Vitoria. Esta marca fue utilizada desde finales del siglo XVIII, hasta los años sesenta del siglo XIX, por los contrastes Manuel Buena Maisón y Apolinar del Campo que sucedió al primero³³. Las obras civiles de este importante artífice vitoriano son poco conocidas; este ejemplar supone una pieza importante para conocer no sólo su producción, sino la platería civil en Vitoria que permanece prácticamente inédita. De él sí conoce-

³³ Éste utiliza el punzón como contraste, su apellido y cronológica. Esto nos indica que el artífice de la pieza fue Apolinar y Maisón quien la contrastó. Pensamos que la pieza se elaboró entre 1792 y 1835, en que Maisón deja de ser contraste. La marca que utilizó Apolinar como contraste fue su apellido en una sola línea y casetón, a veces en la parte superior y otras en la inferior con distinta cronología (54/CAMPO ó CAMPO/57). Fue el primer contraste de Vitoria que utilizó marca cronológica; ejerció el cargo desde 1835 hasta 1861.

mos varias piezas de platería religiosa, la mayoría realizadas en el siglo XIX, así como un gran número de piezas en las que actuó como contraste.

Como hemos mencionado, pocas son las obras civiles conocidas de este artífice, pues solamente tenemos tres parejas de candeleros, piezas que en ocasiones se utilizaron indistintamente para la casa o en los altares de las iglesias para el culto, por lo que resultan de gran interés, máxime cuando son un excelente trabajo de la platería civil. Nos hallamos, pues, ante una obra brillante del neoclasicismo vitoriano, que avala no sólo el buen gusto de su artífice, sino también la fuerza y calidad que estos talleres vitorianos mantuvieron. El original diseño de la salvilla en forma de góndola, con patas, recuerda mucho las creaciones de la Real Fábrica de Platería de Martínez, de Madrid³⁴.

En estas piezas y, durante el siglo XIX, la técnicas más empleadas, están influenciadas por la Escuela de Platería madrileña creada por Antonio Martínez en 1778, formado en París y Londres; en esta Escuela de Platería es donde se inicia formalmente la industrialización. La Real Fábrica de Platería va a difundir tres tipos de técnicas fundamentales en la decoración: el troquel, el estampado, y el estampillado, que ocasionan mayor rapidez de elaboración, la producción en serie, la repetición de idénticos motivos y el descenso de calidad general. Los temas ornamentales son correctos pero fríos y reiterativos, sin asomo de originalidad. Los plateros vitorianos, manifestaron predilección por el troquelado, mientras que las otras dos técnicas, sobre todo la segunda, aparece casi siempre en los objetos llegados de la Real Fábrica de Platería. Nos sirve de ejemplo la **bandeja** de la Diputación Foral de Álava, realizada en plata sobredorada (1845), que alterna fondos lisos y granulados, con una exuberante decoración grabada³⁵ [Fig. 185].

Hemos de decir que la platería española del último tercio del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, no ha sido suficientemente valorada, época sin duda, que representó un importante auge en nuestro país. En el País Vasco, y en concreto en Álava, hay que señalar que los acontecimientos históricos, políticos y sociales, originados por las guerras, no hicieron decaer el arte de la platería, como sucedió en la mayoría de los centros plateros. Paradójicamente, en el siglo XIX, la cantidad de piezas recogidas no sólo

³⁴ Los modelos de la Fábrica de Martínez eran bien conocidos de este platero vitoriano, que en 1818, cuando se vuelve a abrir la Escuela de Dibujo de Vitoria, después de que se hubiese cerrado como consecuencia de la Guerra de la Independencia, es uno de los que firman la instancia al Ayuntamiento de la ciudad solicitando un local para que se vuelva a abrir, y al año siguiente figura en la lista como suscriptor. A.E.A.O.V. (Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria). *Actas de Dibujo (1818-1847)*. Lib. I. Letra A, fol. 9. Véase Martín Vaquero, 1992, p. 96-97.

³⁵ Sobre la platería de esta época, nos parece muy ilustrativa la cita del historiador Henry de Morant: "La orfebrería española de mayor interés en esta época sale de la fábrica abierta en 1775 por Antonio Martínez, platero aragonés que había viajado por Inglaterra y Francia. Su labor en Madrid, como resultado de la centralización establecida por los Borbones, venía a continuar la de los hermanos Gaudines, que trabajaban con troqueles de volantes. La fábrica de Antonio Martínez además de una producción bastante industrializada siguió realizando una labor artesanal, formada por joyas, vasijas y servicios de mesa, bandejas, escribanías, jarrones, etc.". Véase MORANT, Henry de: *Historia de las Artes Decorativas*, 1970, Traduc. M^a Antonia Pelauzy. Revisión y ampliación para la edición española José Corredor. Madrid, Espasa-Calpe, 1980. Recoge una bandeja muy similar a la nuestra en ALCOLEA, Santiago: *Historia de las Artes Decorativas en la España cristiana (siglos XI al XIX)*. "Ars Hispaniae". T. XX. Plus Ultra. Madrid, 1975, p. 259. fig. 305.



Fig. 185. Martínez: Bandeja, técnica y ornamentación. 1845. Diputación Foral de Álava.

de carácter litúrgico y los documentos consultados, nos indican que el arte de la platería en Vitoria alcanza un gran auge³⁶.

La creación de la Escuela o Real Fábrica de Platería Martínez de Madrid, va a constituir el hecho más trascendental de la centuria dieciochesca. El nacimiento de esta Escuela se explica dentro del gran impulso que las industrias artísticas recibieron bajo el reinado de Carlos III (se crearon la Real Fábrica de Relojes, la de Porcelana del Retiro o la de Cristal de la Granja). Como consecuencia de la política ilustrada del Monarca y de la Real Junta de Comercio³⁷. En concreto, estas ideas en el País Vasco van a ser recogidas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en plena época de la Ilustración³⁸.

³⁶ Entre las causas positivas, en cuanto a la platería religiosa, señalamos, la erección de la Diócesis de Vitoria en 1868 y la creación de numerosos conventos que necesitaban abastecer sus ajuars. También son importantes las piezas de carácter civil, demandadas por las clases media y alta, para ostentar su posición económica, al igual que las Instituciones para sus representaciones.

³⁷ Real Cédula de 29 de abril de 1778. Larruga, 1995.

³⁸ Martín Vaquero, 1998, pp. 52-53.

En el espíritu de la Ilustración, se enmarca la creación de la Real Sociedad Bascongada. Ésta estaba formada por personas a las que su situación social y económica les había permitido viajar por Europa, conocían el nivel industrial y cultural de otros países y veían con desolación la situación del País Vasco; por ello se plantean sacarlo de esa penuria que veían y se trazan el objetivo del cultivo y fomento de cuantas materias, artes, disciplinas, ciencias, actividades literarias, sociales y humanas enriquecieran los conocimientos vigentes de la época, creando cinco comisiones que se ocuparían de cada una de las materias citadas. Un pensador del siglo XX, miembro activo de la Sociedad —Adrián Celaya—, en una conferencia dijo: “*La misión de la Bascongada del siglo XVIII consistió en importar las ideas de la Ilustración, la gran novedad del siglo*”.

Fue también en este siglo cuando la platería se industrializa y se agrupan artistas de varios oficios, formando talleres de platería. En los talleres vitorianos esto se manifiesta por el préstamo de los troqueles de unos talleres a otros. Téngase en cuenta que la mayoría de las familias de plateros estaban emparentadas a través de los matrimonios de sus miembros: de los Ballerna, una hermana de José se casa con el platero Antonio Echeverría, y su tía estaba casada con el escultor Pedro Michel; o el platero Andrés de la Fuente con una hija del también platero Bolangero, y por la amistad y buen hacer que al parecer se daba entre sus miembros. Ya en el siglo XX sabemos por ejemplo como el taller de los Arroyabe, fabricaba moldes y cuños para otros plateros vitorianos, como los Anitua y Abauza, como consta al conservarse estos troqueles aún en este taller³⁹.

A modo de resumen, podemos decir que el taller de Martínez tuvo un gran desarrollo en toda clase de máquinas y además de fabricar numerosas y bellísimas piezas de todo tipo, dejó un considerable número de discípulos capaces de seguir su obra. Los pensionados vascos, ya citados, Domingo Conde, Ignacio Macazaga e Inocencio Elorza, becados por la Sociedad Bascongada, fueron los que de primera mano, implantaron los modelos, técnicas y avances de Martínez en el País Vasco a través de las Escuelas de Dibujo creadas en las tres provincias. A Conde y Macazaga, les siguieron en el oficio sus hijos, Luis Conde y Antonio Macazaga que documentamos formándose, en 1811 y 1814 en la Real Academia de San Fernando de Madrid⁴⁰. Otros discípulos destacados fueron Rovira de Barcelona o Nieva de Málaga, de los que también llegaron a Álava algunas de sus obras, y alguno de las demás provincias de dónde acudieron a formarse en la Escuela de Madrid, y que, como en el caso vasco, hicieron que el neoclasicismo se implantara rápidamente en sus lugares de procedencia.

³⁹ Martín Vaquero, 1991, pp. 240-241.

⁴⁰ Archivo de la Real Academia de San Fernando (A.R.A.S.F.). Sig: 3-305-1807-1814. Lib. IV De Matrícula 1779-1815. Listas mensuales de las clases a las que iban. A los tres pensionados vascos, siguiendo a Eugenio Larruga, también los recoge, entre otros: MARTÍN, Fernando A.: “Del Neoclasicismo a la Ilustración” (I). *Arte y plata*, nº 5, 1992, pp. 132-140; Ruiz de Ael, 1993, p. 419. Véase Martín Vaquero, 2002, pp. 280-283.

Las obras de la Real Fábrica de Platería Martínez y su repercusión en las piezas alavesas: clientes y demandantes de estas piezas

El periodo artístico del Neoclasicismo en Álava durante los siglos XVIII y XIX supone la llegada de novedades aportadas por los distintos estamentos sociales: las nuevas órdenes religiosas y los nuevos mecenas de esta época: la nobleza y la burguesía. Gracias al mimetismo con la Corte madrileña, las novedades cortesanas llegarán rápidamente a Álava.

Hay que destacar a varios promotores que hicieron posible la llegada de estas obras, como queda constancia en la documentación de los archivos y en las propias piezas a través de las inscripciones, anagramas y escudos que en ellas recogemos. Por las piezas que se conservan en la iglesia de Peñacerrada (Álava), a que hemos aludido —cáliz y custodias de Respaldiza y Larrimbe—, conocemos al Conde de Ayala, patrono de las iglesias de la zona de su jurisdicción, a las cuales tenía obligación de dotar de los ornamentos necesarios para el culto⁴¹. Tenemos en segundo lugar a las familias Silva Verástegui y Otazu, cuyos miembros con títulos nobiliarios ostentaron cargos importantes de Alcalde, Diputados Generales y dignidades al servicio de la Corona. Muchos forjaron su fortuna a través del comercio, con los negocios y cargos políticos que ejercieron en el Nuevo Mundo. De ahí que encontremos en las piezas las iniciales grabadas con corona condal sobre ellas, como se puede comprobar en un **azucarero**, **cafetera** y **salsera** de la familia Silva Verástegui y en la **sopera** de la familia Otazu, así como el escudo familiar también con corona condal que encontramos en la **chocolatera** de la familia Silva Verástegui.

Este grupo de piezas domésticas que damos a conocer, fueron traídas por sus propietarios de otros talleres. Tenemos que el **azucarero** (1805) y la **cafetera** (1846) fueron realizadas en la Fábrica Martínez, en la segunda y tercera etapa (1798-1918, 1819-1846); la **salsera** (1865), es una pieza cortesana de Marquina y Espuñes de Madrid, y responde a la cuarta y última etapa de la Fábrica (1846-1869); la **sopera** de la familia Otazu, fue realizada por el platero madrileño R. González (1845); una **chocolatera**, con marcas francesas de París, fue también realizada a mediados de siglo. Estas piezas eran conocidas por los plateros vitorianos, de los que también conservan piezas estas familias, como los juegos de candeleros del platero Apolinar del Campo, el juego de tocador o la escribanía del platero Anselmo del Prior, en las que podemos apreciar cómo modelos, técnicas y motivos repercutieron en las piezas alavesas.

⁴¹ En el periodo artístico que nos ocupa y en este territorio, los acontecimientos bélicos motivaron que muchas de las piezas de plata fueran requisadas y fundidas para hacer frente a los gastos de las guerras —Convención, Independencia, Carlistas— por lo cual se perdieron muchas piezas, pero paradójicamente esto trajo consigo que se tuvieran que volver a reponer, lo que motivó un resurgimiento de los talleres de platería vitorianos que tenían que abastecer de nuevo a las iglesias, conventos y capillas que demandaban plata para el culto, así como para las nuevas clases sociales cuyo poder adquisitivo aumentó considerablemente.



Fig. 186. Fábrica Martínez: Azucarero. Madrid. z/M.Villa -5- Burilada. 1805.

El **azucarero**, realizado en plata en su color [Fig. 186], tiene el cuerpo liso de perfil acampanado que se asienta sobre un pequeño borde redondeado. Lleva dos asas curvilíneas de tipo bastoncillo con dobles palmetas en la parte superior. La tapadera circular y cupuliforme lleva una rosa fundida sobre un lecho de hojas en la cúspide y tres pequeñas molduras escalonadas con rosario de esferilla en el borde. Su estilo plenamente neoclásico, realizado en 1805, es un trabajo elegante del que, a nuestro juicio, sobresale el original diseño del tipo de asas propio de las creaciones de la Real Fábrica de Martínez, de Madrid, dónde se elaboró. Este modelo, que fue también muy continuado por otros plateros, tanto de talleres españoles como hispanoamericanos, presenta cierta analogía con una sopera de José María Rodallega, elaborada en México⁴². En el cuerpo lleva grabado un anagrama con iniciales enlazadas entre roleos y con corona de nueve puntas en la parte central del cuerpo (posiblemente las iniciales V y Z de Verástegui-Zavala). Este mismo anagrama aparece en la tapa de una copa bombonera de la colección.

La **cafetera**, también de plata en su color con asa de madera [Fig. 187], del año 1846, corresponde a la tercera etapa de la Fábrica Martínez, que dirigió don Pablo Cabrera, segundo director de la Fábrica, casado con la hija del platero Antonio Martínez. Esta etapa tiene una amplia representación en las obras que llegaron a las familias e instituciones civiles alavesas, como el juego llamado “de misa” de la Diputación

⁴² ESTERAS MARTÍN, Cristina: *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*. México, Museo Franz Mayer, 1992, p. 284, cat. 115.



Fig. 187. Fábrica Martínez: Cafetera. Madrid. 1846.

Foral de Álava, con estas mismas marcas pero con la cronológica -45-⁴³. Presenta la línea elegante y bello modelo que siguen las piezas de este momento. Alterna las superficies lisas rematadas por molduras y cadenas de esferilla con las superficies decoradas en las cuatro patas donde se asienta, que la acogen con tres bonitas hojas de acanto bellamente repujadas y cinceladas; en la unión del asa de madera en la parte superior, un bello roleo con botón en el centro, y en la inferior, moldura decorada con hojas. Forma parte del juego de café o té que conserva esta familia y tiene grabadas en la panza sus iniciales o anagrama (S.V? Silva-Verástegui), entre tallos y roleos con pequeñas flores y hojas, formando un bello motivo. El modelo presenta gran similitud con un juego de café de José Ramírez de Arellano realizado en 1857: *Catálogo del Patrimonio...*, p. 267. Este a su vez, sigue muy de cerca modelos neoclásicos de Brujas y Bruselas, aunque ésta más simple, dentro del modelo Imperio francés como la cafetera de plata realizada en Catania en 1813. También sigue modelos franceses como los de Juan B. Odier⁴⁴.

La **salsera con bandeja** [Fig. 188], es de forma ovoide y perfil ovalado, con dos asas y rematada con tres pequeñas molduras en el borde. Se acompaña con bandeja ovalada con fondo profundo, ambas realizadas en plata en su color. Cuenta con un triple marcaje en el borde de la base de la salsera, de impresión no muy nítida: MARQUINA/ESPUÑE, en dos líneas, y las marcas de Corte y Villa de Madrid, con cronológica -65-⁴⁵. Presenta gran similitud con la naveta de la iglesia de Peñacerrada de Martínez en 1858. La bandeja a modo de fuente, a la que va unida la salsera, es también de forma oval con grueso borde moldurado alrededor, hondo fondo y parte superior algo inclinada, completamente lisa; el modelo nos recuerda la fuente de aguamanil realizada por Martínez para la Catedral de Santa María de Vitoria⁴⁶.

Lleva grabado un bonito anagrama, en las dos piezas, con las iniciales de la familia (S.V? enlazadas), entre tallos y roleos con pequeñas flores y hojas, formando un bello motivo. Al igual que las anteriores nos informa de la pertenencia de la pieza a la familia⁴⁷. Destaca el modelo de esta salsera de gran elegancia y pureza de líneas. Responde a una sencilla navecilla pero sin tapa, sobre pie circular, poco elevado. Como

⁴³ Véase Martín Vaquero, 1999, pp.97-108. Recogemos y estudiamos todas estas piezas, dentro del contexto de cómo estas instituciones, en las que no faltaba la capilla para los actos religiosos, unidos siempre a los civiles, procuraban que el ajuar litúrgico estuviera a la altura de lo que representaba la Diputación en la provincia. Ello también pone de manifiesto cómo acudían a los representantes en la Corte o comisionados para que les proveyeran de la platería más importante que se realizaba para la alta sociedad y sobre todo para la Corte.

⁴⁴ CORADESCHI, Sergio: *Plata. Guía para la identificación de estilos desde el Renacimiento hasta los años cincuenta*. Traduc. Pilar González Rodríguez. Madrid, Anaya, 1994, pp. 124-125.

⁴⁵ Sobre el platero Espuñes, consultar cat. exp., Madrid: *150 años Platería Espuñes (1840-1990)*. Luis Espuñes. Madrid, 1990.

⁴⁶ La naveta de Peñacerrada (Álava) la dimos a conocer en Martín Vaquero, 2002, p 289, fig. 4, y la fuente de aguamanil de la Catedral de Santa María de Vitoria en Martín Vaquero, 1992, p. 146, lám. 33.

⁴⁷ Este anagrama lo tenemos también en otras piezas de esta familia, en la cafetera, y lechera que utilizan como juego. En nuestra ficha anotamos "buena pesa mucho". La salsera y la bandeja, están unidas por un tornillo. Esta pieza pertenece a uno de los hijos de Fernando, al igual que el cazo que forma el juego y lleva impresas las mismas marcas.



Fig. 188. MARQUINA/ESPUÑE: Salsera con bandeja. Madrid, 1865.

única decoración las molduras bien trabajadas, al igual que otras piezas salidas de la Fábrica de Platería Martínez, del primer neoclasicismo en el que apreciamos la disminución de la decoración. Sus líneas y las superficies bien pulidas y lisas proporcionan belleza y elegancia a esta pieza⁴⁸.

La chocolatera, al igual que la cafetera, es de plata en su color con mango de madera [Fig. 189]. Forma parte del juego de café o merienda que utiliza la familia. De procedencia francesa, como hemos aludido, tiene grabado en el cuello un escudo cuartelado sujeto por león rampante y con corona de nueve puntas. De cuerpo periforme con pico curvilíneo pegado al cuerpo, sostenida por tres patas con simples motivos vegetales y remate de garras, el pomo o mango abalaustrado, y la tapa en forma de cupulina con flor en el centro y borde con cordoncillo de ovas.

Esta chocolatera manifiesta una reacción del gusto que, al principio tímidamente, después con más decisión, vuelve a la simetría de los modelos procedentes de la antigüedad clásica; busca la línea recta siempre que

⁴⁸ Presenta gran similitud con la salsera del Patrimonio, marcada por F. Marzo/ Madrid (Francisco de Marzo), las de Villa y Corte de Madrid con cronológica -83- (1883), la cual parece que fue realizada siguiendo modelos franceses: véase Martín, 1987, p. 321, cat. 295. En cuanto a los artifices, pp.380-381. La forma de esta salsera, aunque con una sola asa y líneas que dan más sensación de ligereza y no de pesantez, en cuanto al material empleado, plata más fina y trabajo más delicado, la encontramos en una salsera fabricada en Ferrol en 1784: Esteras Martín, 2005, pp. 238-239. Recogida en Fernández, Munoa y Rabasco, 1984, pp. 432 y n° 422; y GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Pedro Javier: *El arte de la platería en Ferrol. Estudio histórico-artístico*. Ferrol, Ayuntamiento de Ferrol, 1992, pp. 41, 74 y 89.



Fig. 189. Chocolatera. París. Tres marcas francesas poco nítidas.
S. XVIII-XIX.

es posible y, en general, tiende a una mayor contención de los temas decorativos. En este sentido, tenemos el juego de aguamanil del platero vitoriano Ballerna [Fig. 179]. Sigue en la línea del modelo Imperio, en el que artífices como Juan B. Odier (activo 1863-1894) llevarán a cabo una técnica de ejecución más fácil y más rápida, marcando también el comienzo de la industrialización en la producción de objetos de plata.

En cuanto a otras piezas civiles de este momento realizadas por los plateros vitorianos, nos hemos referido anteriormente al juego de candeleros y al juego de tocador del platero Apolinar del Campo [Figs. 181 y 184] en los que la decoración se limita a sencillos cordoncillos. De él también tenemos otro juego de candeleros, realizado para esta familia que siguen esta línea, si bien los mecheros se adornan con hojas de acanto. También en dos escribanías realizadas por el platero Anselmo del Prior, una para la Diputación Foral



Fig. 190. Anselmo del Prior: Escribanía. h. 1835, Vitoria.

de Álava en 1815. La primera sigue fielmente los modelos neoclasicistas de la Fábrica Martínez, con recipientes en forma de cubos geométricos y campanilla en el centro, sin apenas decoración, en la que las líneas dan belleza y elegancia a la pieza⁴⁹. Podemos apreciar la evolución de este platero en la otra **escribanía** de la familia Silva Verástegui [Fig. 190], de recipientes cilíndricos lisos, pero las tapas adornadas con hojas de acanto y remate de piña lisa, y en los bordes y aristas cadena de esferilla. La bandeja tiene de remate una bonita crestería, ya más de acuerdo con los modelos románticos, aunque las cuatro patitas siguen el modelo realizado quince años antes.

La familia de don Álvaro Silva y Goyeneche, que fue Caballero de la Real Maestranza de Valencia, pertenece a los Grandes de España; sus antepasados ostentaron los títulos de Duque de Talavera de la Reina, Conde de Pie de Concha y Marqués de Santa Cruz, entre otros. El apellido Goyeneche procede de doña María del Consuelo Goyeneche y de la Puente, casada con don Francisco de Silva, natural de Arequipa (Perú), cuyos padres también tenían los títulos de Conde de Guaquí, Grande de España. Su madre era Marquesa de Villafuerte y Condesa de Saavedra. Por ello tenemos varias piezas de plata de esta familia de

⁴⁹ Se reproduce y se estudia en Martín Vaquero, 1999, pp. 76-78.

origen hispanoamericano, en concreto una jarrita para la leche con marcas de Perú y una mancerina contrastada por el ensayador Cayetano Buitrón⁵⁰. La **mancerina** con bandeja [Fig. 191], tiene plato circular hondo con orilla elevada de perfil cóncavo y borde decorado con una moldura y cenefa troquelada con motivos naturalistas de roleos florales entre botones lisos. El cuerpo es un cilindro decorado con temas calados a base de roleos de tallos y flores entre leones, sentados y alados, que centran la decoración. Están flanqueados por dos cenefas, también caladas, a base de flores, hojas, cuernos de la abundancia y tallos enlazados, entre el follaje, pequeños animales. Un marcaje casi completo nos aproxima a su clasificación, confirma el origen mejicano de la pieza y su cronología, contrastada por el ensayador Cayetano Buitrón (1823-1843). Esta pieza responde a las relaciones familiares que sabemos tenían algunos de sus miembros con México. Presenta gran similitud con otra mancerina del Museo Franz Mayer, marcada por el mismo contraste⁵¹.



Fig. 191. Mancerina con bandeja.
Cayetano Buitrón (contraste). h. 1823-1843. México.

En cuanto a la esposa de don Álvaro, doña Isabel Verástegui y Zabala, hija de don Pedro Verástegui y Ortés de Velasco y de doña Tomasa Zabala, al igual que éste, sus antepasados desde la Edad Media tuvieron también títulos de nobleza, pero señalamos los más próximos a nuestra historia reciente por la importancia que miembros de esta familia, como Fausto Otazu⁵² e Iñigo Ortiz de Velasco, tuvieron en el gobierno de la provincia de Álava y la defensa de sus fueros, que conocemos a través de la correspondencia que ambos sostuvieron de 1834 a 1841. Los anagramas con las iniciales, que aparecen en las obras anteriormente aludidas, corresponden a los miembros de esta familia⁵³.

⁵⁰ Sobre la familia Goyeneche y su ascenso social véase García Gainza y Fernández Gracia, 2005.

⁵¹ Se acompaña de las marcas: BTON. Impuesto Fiscal: —águila volando a la izquierda dentro de un óvalo— y burilada. Resulta curioso que todas las mancerinas que conocemos de este tipo, marcadas durante el periodo en que ejerció el cargo este contraste, en ninguna aparece la marca del autor, por lo que, por ahora, desconocemos el círculo artístico donde se generó este tipo. Esteras Martín, 1992, pp. 324-324. La autora cita como ejemplo varias mancerinas conservadas en instituciones y museos de la ciudad de México.

⁵² LANDÁZURI Y ROMARATE, Joaquín José: *Historia Civil, Eclesiástica, Política y Legislativa de la M.N.Y M.L. Ciudad de Vitoria*. Madrid. Imprenta de Pedro Marín, 1780. Véase también *Boletín Municipal de Vitoria*, n.º 9, 1963. Archivo Municipal de Vitoria. (Gentileza de doña Pilar Aróstegui, 1996).

⁵³ VIDAL-ABARCA, Juan, VERÁSTEGUI, Federico y OTAZU, Alfonso: *Fausto de Otazu a Iñigo Ortiz de Velasco. Carta 1834-1841*. Vitoria. Diputación Foral de Álava, 1996, vol. 1. Alfonso Otazu Llana, *Hacendistas navarros en India*, Bilbao, 1970; *Emigración y redes sociales de los vascos en América*, Bilbao. Universidad del País Vasco, 1996.



Fig. 192. R/GONZALEZ: Sopera, Corte y Villa -45-
Madrid. 1845.

Las piezas familiares que conservó Alfonso Otazu, nos proporcionan también información de sus miembros⁵⁴. En una sobpera de esta colección, aparecen grabadas las iniciales O y A enlazadas (Otazu y Arrátabe) y en el fondo del pie también “Nº. Otazu” que responde a Nicolás Otazu. La familia Otazu está emparentada, como hemos aludido anteriormente, con otras grandes familias de la nobleza; por los datos del archivo familiar (se encuentra depositado y debidamente catalogado en la Fundación Sancho El Sabio de Vitoria) sabemos que hubo miembros importantes desde 1412 y cómo en el siglo XIX se documenta a los Zabaleta, Arrátabe y Otazu, siendo esta última la que en el siglo XX da unidad a todo el conjunto⁵⁵.

⁵⁴ Varias de las piezas de esta colección, actualmente, se encuentran en manos de otros propietarios. Nosotros recogimos los datos y fotografiamos las piezas en la casa familiar de Zurbano (Álava) que amablemente nos mostró su propietario Alfonso Otazu y gracias a ello hoy podemos conocerlas.

⁵⁵ Sobre esta familia, además, nos aporta gran información la genealogía recogida en Vidal-Abarca, Verástegui y Otazu, 1996, pp. 245-249.

Esta **sopera**, realizada en plata en su color [Fig. 192], sigue la línea de las piezas anteriores que generalmente demandaban estas familias, con cargos importantes, que por su ascenso social y relación con la Corte, intentaban poseer objetos y utensilios realizados por los mismos plateros que trabajaban para la Corte, pues esto elevaba su categoría profesional. Tiene el cuerpo liso de perfil semiesférico con cuello cóncavo, se asienta sobre una base circular alta con molduras escalonadas y dos grandes asas curvilíneas rematadas en roleos, y la tapa cupuliforme con un motivo singular, fundido, en el centro. Tiene estampadas las marcas en el borde del pie: la del autor R/GONZALEZ y las correspondientes a Corte y Villa de Madrid con la cronológica -45-. Su estilo es plenamente neoclásico, presenta un trabajo elegante del que, a nuestro juicio, sobresale el original diseño del tipo de asas propio de las creaciones madrileñas y de la Real Fábrica de Platería.

Tenemos además otras colecciones como la de Pedro Novella, a la que pertenece una **chofeta o braserillo**, realizada en la Fábrica Martínez, que surgen no por la necesidad de uso de esas piezas sino por una sensibilidad hacia este arte en la que su posesión, a parte de la satisfacción que les puede proporcionar, hace que gracias a esas nuevas colecciones y a la disposición de sus propietarios se salven de ser destruidas y podamos conocerlas y estudiarlas para que sirva de legado a futuras generaciones⁵⁶.

La chofeta o braserillo con asas [Fig. 193], es una pieza utilizada por los escribanos para calentarse los dedos y para sacar brasas a la mesa para encender las pipas los fumadores. Es de plata en su color con las asas o mangos de madera y presenta un modelo original de la Platería Martínez, realizada en 1829, respecto a la mayoría de las que hasta ahora conocemos. El pie de forma troncopiramidal formado por cuatro caras de grandes hojas festoneadas y gallones a modo de triángulos, con cadenas de cordoncillos, se asienta en cuatro patitas en forma de media bola festoneadas. Las cuatro caras están decoradas a base de estrías y, en el centro, llevan sobrepuesto un medallón ovalado con la figura de una dama. Los plateros vitorianos también realizaron piezas de gusto romántico en las que acoplaron medallones con figuras, como hizo Francisco de Ullivarri, en el globo de plata para las votaciones que realizó en 1831 para la Diputación Foral de Álava, en el que en los soportes coloca la figura de una mujer joven de medio cuerpo.

El cuerpo a modo de cuenco está decorado, al igual que las hojas de la base, con gallones y remate festoneado. Las asas, a ambos lados, tienen una moldura cilíndrica hueca con remate de cordoncillo de perlas donde se inserta el mango de madera, abalaustrado y bien trabajado. La tipología de la pieza, su estilo y decoración, responde a los modelos neoclásicos utilizados por Martínez. Con asa de madera tenemos la cafetera realizada en 1846 en la Fábrica para la familia Silva Verástegui [Fig. 187] y también la chocolatera [Fig. 189]. En las piezas elaboradas en plata, las asas de madera fueron muy utilizadas, desde el siglo anterior, para depositar cosas calientes en las mesas.

⁵⁶ Agradecemos a Pedro Novella, gran amante de coleccionar y guardar estos objetos, su sensibilidad para conservarlos y ponerlos a nuestra disposición para que podamos estudiarlos y se conozcan. Esta pieza procede de familias que vendían o entregaban piezas de plata que estaban deterioradas o a las que les faltaban algunos remates, para fundir y realizar obras nuevas y que a última hora no se deshicieron.



Fig. 193. Fábrica de Martínez: Chofeta o braserillo. Madrid. 1829.

En tercer lugar tenemos que destacar las instituciones civiles y religiosas como promotoras también de la llegada de obras de platería necesarias para sus celebraciones. Es el caso de la Diputación Foral de Álava, con dos tipos de piezas religiosas como un **cáliz** y una **jarra de aguamanil**, perteneciente a la antigua capilla, en el que los motivos de hojas de acanto fueron los preferidos de los plateros vitorianos de ese momento, especialmente los Ullivarri, Echevarría o la Fuente; y las civiles protocolarias como la **jarra de elecciones**, en ambas aparecen grabados el escudo de la Institución y en la jarra, además, inscrito el lema y su pertenencia. El cáliz, que forma parte del juego de altar de la antigua capilla de la Diputación, está realizado en plata en su color y copa sobredorada, tiene el nudo semiovoide y liso con el corte superior recto. La copa es lisa y ligeramente acampanada, se recubre con subcopa sobrepuesta de grandes hojas lanceoladas, borde festoneado y nervios muy marcados. Estilísticamente responde a la tendencia clasicista, típica de la segunda época de la Real Fábrica, con superficies lisas, orlas y cenefas de estrías y hojas. La incorporación de la subcopa en plata en su color, se ve forzada, pero debemos tener en cuenta que estamos en el apogeo del romanticismo y que se imitan decoraciones antiguas, modelo que fue continuado por los plateros vitorianos, como se puede apreciar en los cálices de la capilla de San Viator o en la iglesia de San Vicente Mártir de Vitoria⁵⁷. El nudo semiovoide y los motivos decorativos de la subcopa, se repiten en la forma del cuerpo de la jarra de aguamanil de este juego⁵⁸.

⁵⁷ Estos cálices, elaborados en plata en su color y sobredorada, pertenecen al taller de Gerónimo Ullivarri; el primero lleva su marca y el segundo la de sus hijos. Este taller vitoriano, sin duda, fue el más fiel seguidor de los modelos de Martínez. Véase Martín Vaquero, 1992, p. 129, lám. 15 y 16.

⁵⁸ Martín Vaquero, 1999, pp. 97 y 98; Martín Vaquero, 1997, p. 75.



Fig. 194. Fábrica de Martínez: Jarra de aguamanil. Madrid. 1845.

Fig. 195. Jorónimo Ullivarri: Jarra de aguamanil. Vitoria. 1969.

En esta jarra de aguamanil [Fig. 193], realizada en 1845 en la Fábrica Martínez y en la jarra de aguamanil [Fig. 194], de la Catedral de Santa María de Vitoria, realizada por el platero vitoriano Gerónimo Ullivarri en 1869, veinticuatro años más tarde, podemos apreciar claramente la repercusión de las formas, modelos y técnicas que plasmaron los plateros vitorianos de la época, la evolución tipológica a través de los modelos ornamentales que siguió este tipo de piezas. El modelo de estas jarras, creado a partir de los orfebres franceses Auguste y Jean B. Claude Odiot, lo trae a España Antonio Martínez, y a través de los alumnos que pasaron por la Escuela de Platería, procedentes de diversos lugares, se extiende a otros talleres como el de los Ullivarri en Vitoria, a través de los alumnos becados por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, que hemos considerado al hablar de los talleres vitorianos. A través de las Escuelas de Dibujos creadas por la Sociedad, repercutieron en los artífices que acudían a formarse a estas Escuelas, los cuales van adoptando características peculiares, como podemos apreciar en esta jarra, realizada por Gerónimo Ullivarri.



Fig. 196. Jarra de elecciones. Vitoria.
Lorenzo Garrido. 1881.

Desde el punto de vista estilístico, estamos ante unas piezas muy características, de estos plateros, en las que las superficies lisas resaltan sobre los elementos decorativos de tipo vegetal, realizados con los sistemas modernos del estampado y grabado. Estas decoraciones marcan la categoría de estos artífices. Respecto a la jarra realizada por el platero vitoriano Gerónimo Ullivarri, de elaboración posterior, sigue la misma tipología, si bien respecto a los modelos franceses y de Martínez, se aparta en líneas más simples con formas molduradas y menor decoración, destacando el asa resuelta en forma de doble tornapunta, cenefa de hojas en el cuello con poco relieve y en la parte inferior con una corola de hojas cinceladas y la decoración de cadena de esferilla. En la realizada en la Fábrica Martínez, lleva grabado el escudo de la Diputación Foral de Álava de pertenencia a esta Institución.

Pieza protocolaria de esta Institución, en la que apreciamos las repercusiones de la Fábrica de Platería, es la **jarra de elecciones** [Fig. 196], presenta un completo marcateje [Fig. 177]; el trabajo de Miguel Garrido (c. 1860-1881) en esta jarra o cántara para las elecciones, sigue las tendencias del momento. Estilísticamente, la decoración de frisos y asas, responde a los modelos románticos, con superficies lisas y con gallones, elementos empleados en los siglos XVIII y XIX, muy utilizados en el Neoclasicismo, cuyos modelos tienen

gran pervivencia en la platería vitoriana. Es una pieza de equilibrada elegancia, que aúna los motivos clásicos con los plenamente románticos, donde el artífice ha troquelado las bellas cenefas de aves, flores y rolesos que forman un agradable conjunto; aunque se aprecia el condicionamiento de los esquemas anteriores. Lleva burilado el escudo de la Diputación Foral de Álava, de gran tamaño, adornado y enmarcado con dos inscripciones.

A modo de conclusión señalamos que las obras que recogemos en este estudio, religiosas y principalmente civiles, realizadas por la platería Martínez y los plateros vitorianos que siguieron sus modelos, con sus peculiaridades propias, no son piezas espectaculares pero sí significativas en cuanto a los modelos y técnicas. De la platería religiosa, el cáliz de Peñacerrada (Álava) se encuentra entre las escasas piezas que conocemos con la marca personal del artífice y responde a uno de los mejores modelos que interpretaron el Neoclasicismo de la primera etapa. La custodia de Labastida, con la segunda variante de la marca de la Fábrica de Platería, sigue muy de cerca el tipo de obra que realizó el platero con esta tipología, nudo y modelos decorativos que arraigaron con larga pervivencia en Álava y en las obras vitorianas, especialmente del taller de los Ullivarri, hasta finales del siglo XIX.

De la platería civil, damos a conocer una variada tipología: cafetera, azucarero, chocolatera, salsera, sopera, mancerina, chofeta o braserillo, juego de tocador y candeleros. Si bien destacamos los modelos de la salsera y el braserillo, por sus peculiaridades y ser modelos de los que no se conocen muchas piezas. De la platería vitoriana, señalamos los juegos de candeleros y juego de tocador del platero Apolinar del Campo, el Aguamanil de Jerónimo Ullivarri, la escribanía de Anselmo del Prior o la jarra de elecciones de Miguel Garrido, que presentan una elaborada estética. En todas ellas la influencia de los modelos y técnicas de la platería Martínez están presentes y tienen gran pervivencia en la platería vitoriana hasta comienzos del siglo XX.

Por último, consideramos importante la influencia y repercusiones que tuvo la Platería Martínez en Álava y su entorno, a más de dar a conocer esta parcela de la platería civil alavesa que, hasta ahora, permanecía inédita y documentar el origen, historia y consideración que estas obras tuvieron para las familias a las que han pertenecido y que formaron parte de la historia y la sociedad de ese tiempo. Actualmente, algunas de esas piezas siguen en manos de descendientes y familiares, pero otras han pasado al mercado o integradas en colecciones ajenas a su origen. De ahí que la historia y procedencia de cada una de ellas sea importante recuperarla.



Detalle de pie de cáliz.

“Trabajado en Madrid por el célebre Martínez”

Notas sobre los discípulos, las influencias y la plata
de la Real Fábrica de Martínez en Andalucía

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR
Universidad de Málaga

Cuando en 1794 don Antonio Caballero y Góngora, obispo entonces de Córdoba y uno de los eclesiásticos más distinguidos y brillantes de su tiempo¹, declara, con la frase que da título a este trabajo, la procedencia y autoría de varias piezas de oro de las que hace donación ese año a su parroquia natal de la Asunción de Priego de Córdoba, revela la clara intención del prelado de prestigiar la entrega utilizando la fama que el platero don Antonio Martínez, director de la madrileña Real Escuela y Fábrica de Platería desde su fundación, en 1778, había alcanzado entre una selecta, culta y refinada clientela [Figs. 197, 198 y 202-206]. Tal reputación era debida tanto a la alta calidad material, buen gusto y estilo moderno de su producción como a los principios y objetivos de la institución que regentó hasta su muerte, en 1798, imbuidos del espíritu ilustrado de la época referido a la reforma y desarrollo de las industrias artísticas españolas, y que seguramente conociera y alentara el asimismo ilustrado obispo cordobés.

¹ Nació en Priego el 7 de diciembre de 1726. Fue canónigo lectoral de Córdoba, obispo de Mérida, en Yucatán, arzobispo de Santa Fe de Bogotá, virrey del Nuevo Reino de Granada y, finalmente, y a petición propia, obispo de Córdoba, en 1787, donde funda una Escuela de Bellas Artes en el contexto del movimiento ilustrado. Véase GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás: *Vida y obra de Don Antonio Caballero y Góngora*, Córdoba, 1989.

Discípulos andaluces en la Escuela de Antonio Martínez

El objetivo central del proyecto de la Escuela² fue la enseñanza de discípulos en el conocimiento y manejo de máquinas e ingenios especiales para el arte de la Platería, unos inventados por el propio Martínez y otros contruidos conforme a los modelos que trajo de su estancia en París y Londres (1775-1776), pensionado por Carlos III. Contempla también el aprendizaje y perfeccionamiento profesional de los discípulos en aspectos más técnicos, como la labor de esmalte, grabado, cincelado, embutido, grabado de troqueles, etc. El número mínimo de alumnos se fija en 16, de edades comprendidas entre catorce y veinte años. Requisito principal para ingresar en la Escuela era contar con destreza suficiente en el arte del dibujo, considerado entonces fundamental para adelantar y mejorar en la profesión, pero igualmente necesario para hacer copias y diseños de máquinas para su fabricación. La mayoría de los que se tienen noticias estuvieron pensionados por nobles o instituciones del Estado y locales durante los cinco años que duraba el período de aprendizaje, tras el que podían recibir, si contaban con la suficiencia adecuada, la aprobación como maestro de manos del propio Martínez.

De Andalucía viajaron a Madrid Antonio de Nieva y José Calzado, naturales de Málaga, y Antonio Hidalgo, de Córdoba. De los primeros sabemos por Larruga³ que estuvieron pensionados por el Real Montepío de Cosecheros. Sorprende, no obstante, que lo fueran por este organismo, creado en 1776 para socorrer a los labradores del Obispado de Málaga, pues nada se dice en su reglamento de promocionar a jóvenes de otros oficios, salvo que sus padres fueran cosecheros pobres. Entonces el Montepío concedía dos becas de 400 ducados anuales para costear los estudios de los beneficiarios hasta su conclusión⁴, que bien pudiera ser el caso de los citados más arriba.

Antonio Nieva y Ayala pertenecía a una familia de plateros —ignoramos si además dedicada a la agricultura— formada por su padre, Vicente de Nieva Torres, que en 1780 declara ser pobre de solemnidad, y sus hermanos José y Vicente⁵. Antonio debió trasladarse a Madrid en 1778, pues en esa fecha, y contando dieciocho años de edad, ingresa como alumno en la Real Academia de San Fernando⁶. De su estancia en la Escuela de Martínez, Larruga apunta que en 1780 presentó a la Junta General de Comercio “una caja de

² Para no sobrecargar excesivamente estas notas, remitimos a las dos principales publicaciones sobre el tema: Larruga y Boneta, 1789, pp. 104-141, y Cruz Valdovinos, 1988.

³ Larruga y Boneta, 1789, p. 121.

⁴ PONCE RAMOS, J. Miguel: *La Hermandad y Montepío de Viñeros en la Edad Moderna*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1995, pp. 307-316.

⁵ LLORDÉN, Andrés: *La orfebrería en Málaga. Maestros plateros malagueños (siglos XV-XIX)*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1985, pp. 650-654, 714-721 y 734.

⁶ Pardo Canalís, 1967, p. 80.



Fig. 197. Antonio Martínez. Cáliz, 1790. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Priego de Córdoba.



Fig. 198. Antonio Martínez. Copón. 1793. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Priego de Córdoba.

similar con baxos relieves, un espadín de lo mismo, y otros de plata ejecutados con primor”⁷. Agrega a continuación que, una vez concluido su aprendizaje, retornó a Málaga, donde efectivamente se le documenta ya como maestro en 1783⁸.

Por su parte, las únicas noticias conocidas de José Calzado son las aportadas por Larruga⁹, del que dice que se especializó en la pintura de esmalte. Aunque no consta como alumno de la Academia de San Fernando¹⁰, el mismo autor afirma que ganó algunos premios de dibujo en ella durante su estancia en la Escuela, habiendo pintado además un retrato de Carlos III en un medallón pequeño.

El cordobés Antonio Hidalgo llegó a la Real Fábrica avalado por la Congregación de San Eloy de su ciudad, que lo pensionó durante los cinco años de aprendizaje con 100 ducados cada uno¹¹, a pesar de la maltrecha economía de la corporación tras los elevados gastos ocasionados por el pleito con Málaga. La prueba oposición para elegir al joven (entre los aprendices y oficiales de la corporación menores de veinte años) más aventajado en dibujo y grabado a buril reunió el 21 de junio de 1779 al citado Hidalgo y a otros dos candidatos, Bartolomé del Pozo y Rafael Beltrán Cornejo, decidiéndose el tribunal, presidido por el maestro escultor Miguel Verdiguier, por el dibujo realizado por el primero. A cambio de la gratificación anual, su madre, Marina de Lucena, se comprometía a que una vez regresara su hijo a Córdoba tomaría tres discípulos, los que decidiera la Congregación, y luego otros tres, para enseñarles cuanto él hubiera aprendido con Martínez. Ignoramos si aprobó en Madrid o, si por el contrario, recibió la aprobación en su ciudad natal, lo que sí sabemos es que se incorporó al Colegio-Congregación cordobés el 11 de junio de 1799¹². Años antes, en 1791, lo hizo Bartolomé del Pozo¹³. Del tercer candidato nada más sabemos.

Junto a éstos, otros alumnos llegados a la Escuela desde distintas ciudades españolas aprendieron con el maestro el uso de una novedosa maquinaria que, paradójicamente, no pudieron adquirir o reproducir luego en sus obradores debido al alto coste de la misma. Salvo el caso conocido del catalán Joseph Rovira, que recibió algún préstamo de la Junta de Comercio de Barcelona para comprar distintas máquinas en

⁷ Larruga y Boneta, 1789, p. 121.

⁸ Llordén, 1985, p. 715.

⁹ Larruga y Boneta, 1789, p. 121.

¹⁰ Puede que lo fuera entre 1779 y 1783, años de los que no existen los asientos de alumnos.

¹¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Feliciano: “Acuerdos de la Congregación de San Eloy del Arte de la Platería de la ciudad de Córdoba, sacados de su archivo”, en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1893, tomo CVII, pp. 508-511; Cruz Valdovinos, 1988, p. 15; VALVERDE FERNÁNDEZ, Francisco: *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*, Córdoba, 2001, pp. 345-346.

¹² ORTIZ, Dionisio: “Libro segundo de aprobaciones e incorporaciones de artífices plateros de esta ciudad de Córdoba (año de 1784)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 95, 1975, p. 180.

¹³ Ortiz, 1975, p. 178.

Francia¹⁴, los que retornaron a sus lugares de origen y no contaron con ayuda, sospechamos que se vieron obligados irremediablemente a practicar el oficio de manera tradicional. De ahí el lamento de Larruga en sus *Memorias políticas y económicas* de 1789:

*Estos jóvenes [discípulos de Martínez], que nadie puede dudar de su habilidad, se hayan ya esparcidos por el Reyno ¿pero qué auxilios se les ha dado para establecer oficinas en el Reyno? ¿Ha habido acaso alguno de los mismos que murmuran de la escuela, que les haya ofrecido adelantarle para una máquina, u otro utensilio preciso para practicar lo que haya aprendido en la escuela?*¹⁵

Influencias de la Fábrica de Martínez en la platería andaluza

Por el contrario, el estilo de marca de la Escuela en la época de Martínez sí que conoció cierta difusión fuera de Madrid —aquí, por razones obvias, fue más amplia— gracias a algunos de sus mejores discípulos. Así, su particular lenguaje neoclásico¹⁶, resultado de la confluencia original de aportaciones madrileñas —presentes, sobre todo, en la producción religiosa— con otras procedentes de la platería francesa y, más decisivas aún, del estilo Adam inglés, tuvo un mayor impacto en Barcelona, donde Joseph Martí y Joseph Rovira, una vez instalados como maestros en la ciudad a fines de 1783, ejercen una notable influencia¹⁷. También parece que fue importante en el País Vasco, que contó con tres discípulos en la Escuela —Domingo Conde, José Ignacio Macazaga e Inocencio de Elorza—, pensionados por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País¹⁸.

Sin embargo, de la huella que dejaron los malagueños Nieva y Calzado y el cordobés Hidalgo en sus respectivas platerías, nada sabemos por la falta de obras y de noticias posteriores a la finalización de su aprendizaje con Martínez. Seguramente se dedicaran a la realización de piezas civiles que, por desgracia, es la platería peor conocida y de la que menos ejemplares se conservan. En cualquier caso, no parece que los modelos y repertorios decorativos difundidos por la Escuela tuvieran una repercusión temprana en la platería andaluza, que fue, en general, de las más reacias y tardías de España en asumir las novedades neoclásicas, en parte debido al auge y variado desarrollo que alcanzó aquí el lenguaje rococó que, por inercia y por sintonía con los gustos más conservadores y “barrocos” de un sector de su clientela, persiste en algunos plateros hasta comienzos del siglo XIX. Un ejemplo ilustrativo de ello es el cordobés Damián de Castro, el mejor

¹⁴ Trallero, 1986, p. 187.

¹⁵ Larruga y Boneta, 1789, p. 139

¹⁶ Cruz Valdovinos, 1982, p. 138 y Cruz Valdovinos, 1986, p. 20.

¹⁷ Trallero, 1986, pp. 189–197.

¹⁸ Martín Vaquero, 2002, pp. 275–291. Consultar texto de la autora en este mismo catálogo.

platero andaluz de la segunda mitad del siglo XVIII, que se mantuvo fiel al estilo hasta su muerte en 1793, pero también otros artífices de su generación. Hoy sabemos que la supuesta influencia neoclásica de la Escuela de Antonio Martínez sobre Castro, recibida, según se ha sugerido¹⁹, durante su estancia en Madrid (1779-1780), no es la razón que explica la orientación clasicista de la custodia de asiento de la Rambla, sino la intervención del escultor Miguel Verdiguier, que fue el autor de la traza, en 1779²⁰; Castro, por tanto, se limitó a realizar la hechura de la misma, que concluyó en 1781.

En cualquier caso, la persistencia del Rococó fue algo más intensa en la platería de iglesia y no sólo en Córdoba, sino también en Sevilla, donde, por ejemplo, Miguel Palomino labra en 1790 la custodia del monasterio hispalense de Santa Paula y Antonio Méndez la de Lebrija en 1798, y en el resto de centros andaluces. Aun así, ciertos elementos característicos del repertorio formal y decorativo de Martínez encuentran un amplio eco entre numerosos artífices, aunque no siempre sea fácil determinar con precisión su procedencia. Así la columna estriada de sus candeleros pudo inspirar el astil de la custodia parroquial de Benamejí, realizada por el cordobés Manuel Aguilar en 1805²¹, pero también proceder de modelos de la platería inglesa, y más concretamente de la de Sheffield, donde este tipo de candelero, incluido el adorno de la guirnalda colgante que lleva la columna de Aguilar, se hizo corriente entre 1775 y 1785.

La plata doméstica, por el contrario, destinada preferentemente a la nobleza y a la creciente burguesía, se mostró más receptiva a los cambios, incorporándose parece que algo más tempranamente a los dictados estéticos del Neoclasicismo. La catalogación en los últimos años de piezas de uso cotidiano pertenecientes a colecciones particulares, permite conocer algo mejor este sector de la platería andaluza, que posiblemente tuviera en la de Cádiz a una de las primeras en adoptar el nuevo estilo. Hay que recordar que, gracias al comercio con América y Europa, la ciudad se convierte a fines del siglo XVIII en una de las mayores y más ricas de España; además, su numerosa colonia extranjera procedente de los más diversos países le dio un aire cosmopolita y mundano. En este contexto, no es de extrañar que en su platería de carácter civil se aprecien, a juzgar por lo conocido hasta ahora, influencias del Neoclasicismo inglés antes que del practicado en Madrid y en la Escuela de Martínez, como revela, entre otras piezas, el juego de cuatro candeleros de la colección Hernández-Mora, marcado por Manuel Díaz en la temprana fecha de 1789²². Ejemplares

¹⁹ ORTIZ, Dionisio: *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980, p. 101.

²⁰ RIVAS CARMONA, Jesús F.: “Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos”, en RIVAS CARMONA, Jesús F. (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, Universidad, 2001, pp. 225-229; GALISTEO MARTÍNEZ, José: “Dime cómo en la tierra el cielo cabe... En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de la Rambla (Córdoba). Aportación documental y reflexiones en torno a un proyecto”. *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, pp. 821-836.

²¹ Una fotografía de la pieza figura en MORENO CUADRO, Fernando: *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006, p. 239.

²² Cruz Valdovinos, 2006, p. 174; CRUZ YABAR, Almudena: “Candeleros”, en *El Fulgor de la Plata, Andalucía Barroca*, cat. exp.; Sánchez-Lafuente Gémara, 2007, p. 428.

más tardíos confirman de nuevo esta conexión, que Cruz Valdovinos encuentra asimismo en ciertos artífices de las platerías de Sevilla y Jerez²³.

También fue importante la presencia de británicos (ingleses e irlandeses sobre todo) y gentes de otras naciones europeas en Málaga que, como Cádiz, vivió en las últimas décadas del siglo XVIII una de las etapas más florecientes de su historia gracias igualmente al comercio marítimo. Aquí la relación con la platería inglesa se detecta ya en unos pocos ejemplares rococó, entre ellos la cafetera del Museo de Málaga (c. 1755), que reproduce un modelo muy común a finales del reinado de Jorge II (†1760), pero también en piezas neoclásicas de los últimos años de la centuria²⁴.

En cualquier caso, sólo son conjeturas provisionales dado el reducido número de piezas estudiado hasta ahora, pues, aparte de las piezas manifiestamente inspiradas en obras inglesas (de Londres, Birmingham, Sheffield, etc.), existen otras que muestran caracteres menos específicos, consecuencia quizá de la indecisión de los artífices y de la propia clientela ante la existencia simultánea de corrientes neoclásicas de variada procedencia. Además, las influencias pudieron ser puntuales para ciertos tipos, elegidas por razones económicas, de gusto o meramente funcionales. Así, por ejemplo, en Córdoba se imitó durante el reinado de Fernando VII, aunque incorporando algún detalle local, el modelo de juego de aguamanil (jarro, palangana y bola jabonera), completamente liso, difundido por Antonio Martínez y, a partir de la producción de la Escuela, por otros artífices madrileños²⁵. El diseño del jarro aguamanil, muy característico por su cuerpo aovado y alto cuello de perfil cóncavo, se utilizó igualmente para vinajeras²⁶ en prácticamente todas las platerías andaluzas, y en las de Córdoba y Sevilla las escribanías con salvilla de planta elíptica y recipientes cilíndricos cuyo origen pudo estar en la Escuela de Platería o en la Corte²⁷.

Piezas de la Real Escuela y Fábrica de Martínez en Andalucía

La producción de la Escuela y Fábrica de Platería, iniciada, según el profesor Cruz Valdovinos, “de una manera organizada y sistemática en 1782”²⁸, no cesa con la muerte de su fundador y primer director en 1798, sino que continúa, aunque con altibajos destacables, hasta 1866²⁹. En Andalucía el número de ejem-

²³ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. LI

²⁴ Sánchez-Lafuente Gémar, 1997, pp. 334-335.

²⁵ Cruz Valdovinos, 2006, p. 126.

²⁶ Cruz Valdovinos, 1982, p. 218.

²⁷ Cruz Valdovinos, 1992, p. 200.

²⁸ Cruz Valdovinos, 2006, pp. 140 y 172.

²⁹ Cruz Valdovinos, 1993, pp. 73-122.



Fig. 199. Antonio Martínez. Copón. 1790.
Iglesia del Santo Cristo de la Salud del Real Colegio
Seminario de San Telmo. Málaga.



Fig. 200. Antonio Martínez. Naveta. 1790.
Iglesia del Santo Cristo de la Salud del Real Colegio
Seminario de San Telmo. Málaga.

plares conocido de este larguísimo período de casi noventa años de actividad del establecimiento es más bien reducido pues, salvo algunos muy singulares de la época de Martínez, poca atención se ha prestado en general a la platería del siglo XIX y, por consecuencia, a las piezas de la Real Fábrica de esta centuria. Además, todas, salvo las que se hicieron en 1844 para el Ayuntamiento de Granada, son de uso religioso, producción que, frente a la de tipo civil, reúne quizá menos interés, aunque no sea éste el caso de ciertas obras conservadas en Andalucía.

De las piezas realizadas en vida de Martínez, la más antigua es el cáliz de la parroquia de Alájar (Huelva), fechado en 1785 y de hechura muy sencilla, adornado únicamente, como sucede en las piezas de bajo coste, por molduras de contrario en las aristas³⁰. Le sigue el juego de piezas adquirido en 1790 por el Real Colegio Seminario de San Telmo de Málaga —centro de enseñanza náutica fundado en 1787— para su iglesia del Santo Cristo de la Salud y que dimos a conocer en 1997³¹. Componían entonces el conjunto una cruz de altar, una custodia (con feísimo sol de los años sesenta del siglo XX), un copón [Fig. 199], una naveta [Fig. 200] y un incensario [Fig. 201]. Por desgracia, la primera ha sido transformada recientemente

³⁰ Heredia Moreno, 1980, tomo I, p. 273.

³¹ Sánchez-Lafuente Gémar, 1996, pp. 382-383, figs. 414-417.



Fig. 201. Antonio Martínez. Incensario. 1790. Iglesia del Santo Cristo de la Salud del Real Colegio Seminario de San Telmo. Málaga.

en una cruz de tipo parroquial y están ilocalizables la custodia, la naveta y el incensario. En lo formal responden, en general, al neoclasicismo de Martínez, con nudos de tipo cilíndrico tanto en la cruz, que cuenta además con brazos rectos rematados en volutas de acanto y venera central, como en la custodia. En ésta, las formas geométricas simples se combinan en el astil con elementos bulbosos de suave curva continua, que volverá a utilizar, por citar unos pocos ejemplos, en los juegos de cruz y candeleros de altar de la Real Capilla de Palacio (Palacio Real), labrados en 1791³², y de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba, que se hicieron entre 1790 y 1793 y de los que trataremos más adelante. La decoración, excepto en el

³² Martín, 1987, p. 116-117.



Fig. 202. Antonio Martínez. Escribanía. 1789. Ayuntamiento de Priego de Córdoba.

copón, adornado sólo por contarios en la tapa, nudo y pie, cuenta con guirnaldas de flores y acantos sobrepuestos en plata dorada, frisos de roleos calados y cabezas de carnero (incensario), motivos todos ellos característicos del repertorio del platero y de la Escuela a la vez que del ornamentista inglés Robert Adam. Muy original es el diseño de la naveta —existe otra idéntica, pero de 1794, en una colección particular española³³—, el cual parece estar inspirado en la concha de un nautilus y quizá proceda de ejemplares ingleses con parecida forma pero distinta función, como algunas salseras (*sauce boat*) rococó realizadas en plata y porcelana.

³³ La reproducen Fernández, Munoa y Rabasco, 1984, p. 362, n° 674.



Fig. 203. Crucificado. Detalle de la cruz de altar. Priego de Córdoba.

(...) con reliquias de San Vicente Ferrer y San José de Calasanz”³⁶. La cruz y candeleros apenas difieren, salvo en detalles insignificantes, de los que realizara el platero para el Palacio Real, pero las piezas de oro con esmaltes son, junto con la custodia de la Catedral de Zamora donada por su deán don Antonio Vargas, las únicas conocidas en las que se combinan ambos materiales³⁷. Y aunque sus diseños de inspiración clasicista responden a modelos comunes en la platería madrileña contemporánea, su esmeradísima ejecución y refinado equilibrio entre forma y decoración, con ricos y elegantes adornos de roleos, guirnaldas, acantos,

Pero el encargo de piezas más numeroso es el que hizo a Martínez el obispo de Córdoba don Antonio Caballero Góngora para su uso personal y para su parroquia natal de la Asunción de Priego, y que citamos al comienzo³⁴. Las primeras fueron una escribanía, marcada en 1789 [Fig. 202] y compuesta por tabla de planta rectangular con lados ondulados de trazado conopial, campanilla y cinco recipientes lisos de tipo semiovado³⁵ (dos tinteros, dos plumeros y una salvadera para la arena secante) y un jarro de cuerpo periforme recorrido por estrías en espiral, presumiblemente de la misma fecha y cercano a modelos rococó de estructura torsa madrileños y, sobre todo, europeos. Para su iglesia y con destino al altar mayor mandó labrar, por su parte, un cáliz [Fig. 197] con su patena y cucharilla (1790), un copón [Fig. 198] y un juego de vinajeras (ambas de 1793), todas de oro con esmalte azul y blanco, además de una cruz de altar, siete candeleros [Fig. 204] y seis relicarios [Fig. 205], “cuatro (...) con reliquias de los Santos Mártires de Córdoba (...) y otros dos

³⁴ La relación de todas las obras donadas en 1794 se recogen en Gómez y Gómez, 1989, pp. 75-79.

³⁵ En Fernández, Munoa y Rabasco, 1984, p. 360, n° 659 se reproduce una escribanía de Martínez fechada en 1787 y sólo tres recipientes, similares a los de Priego.

³⁶ Gómez y Gómez, 1989, pp. 77.

³⁷ Ortiz Juárez, 1983, pp. 54-57; Cruz Valdovinos, 1988, p. 19.



Fig. 204. Antonio Martínez. Cruz de altar y candeleros, 1793. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Priego de Córdoba.



Fig. 205. Antonio Martínez. Relicario. 1793. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Priego de Córdoba.



Fig. 206. Angelito con atributo de la pasión. Detalle del candelero. Priego de Córdoba.

hojas lanceoladas y friso de ondas en los tres ejemplares, además de unos delicados relieves de los evangelistas en el copón, colocan estas piezas de Priego entre las realizaciones más sobresalientes de las artes decorativas neoclásicas en España.

Tras la muerte de Antonio Martínez el 22 de enero de 1798, la Fábrica queda a cargo de su mujer, Ignacia Artó, quien fallece en 1809. A este período y hasta después de la Guerra de la Independencia, en el que asumen la dirección artística los plateros Nicolás Chameroi primero (hasta 1800) y Pablo Ibarra después (1800-1813), pertenecen la custodia, cáliz y copón de la iglesia parroquial de Cañaveral de León (Huelva), datados en 1804 y estudiados por Heredia Moreno³⁸, de los que sólo refiere que tienen nudo de tipo troncocónico y se adornan con contarios en los perfiles y símbolos eucarísticos sobrepuestos en el pie. De 1805 data por inscripción el juego de cruz de altar y seis candeleros de la iglesia de la Encarnación de Motril (Granada)³⁹, donado por doña María Josefa Ruiz de Castro, patrona de una de las capillas de la iglesia. Uno y otro tipo mantienen, como era habitual, un mismo diseño para el pie y el astil, formado, respectivamente, por una planta triangular con perfil cóncavo —de ridículas dimensiones y falto de proporciones el de la cruz— y un grueso nudo periforme con estrangulamiento central provisto de estrías verticales y hojas arriba y abajo, y que no hemos visto en otros ejemplares de la Fábrica; en cambio, la estructura y ornato de la cruz resultan idénticos a los de Málaga, lo que prueba, como se ha escrito, que la producción de la Fábrica durante estos años se valió con frecuencia de modelos creados por Martínez⁴⁰.

³⁸ Heredia Moreno, 1980, p. 273.

³⁹ Capel Margarito, 1983, p. 64, figs. 91-92.

⁴⁰ Martín, 2009, s.p.



Fig. 207. Regencia de Pablo Ibarra. Cáliz (detalle de la fig. 208)

especialmente brillante en la labor troquelada y cincelada. Respecto a su fecha, la ausencia de las marcas de Villa y Corte impide fijar con precisión su cronología que, no obstante, ha podido concretarse gracias a los temas decorativos representados en la pieza, pues tanto los arcos apuntados, como los entrelazos y molduras de fasces son propios, como señala Martín, del repertorio ornamental del arte europeo de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siguiente; además, su parecido con otro cáliz de la Fábrica realizado en 1805 para la iglesia parroquial de Garcillán, en Segovia⁴³, permite corroborar la datación propuesta por este investigador (anterior a 1808) e incluso considerarlo, como ha escrito Cruz Valdovinos, precedente del cáliz segoviano⁴⁴.

El resto de las obras de la Real Fábrica corresponden a los últimos veinte años de actividad del establecimiento, período en el que ejercieron la dirección artística Pablo Cabrero (1819-1846), casado con la hija de Martínez, el platero José Ramírez de Arellano (1847-1856) y Paulina Cabrero (1857-1866).

⁴¹ Martín, 2009, pp. 474-478.

⁴² Puede tratarse, aunque con reservas, del cáliz que donó Isabel II a la Catedral en 1862.

⁴³ Arnáez, 1985, p. 674.

⁴⁴ Cruz Valdovinos, 2004, p. 42.



Fig. 208. Regencia de Pablo Ibarra. Cáliz, ¿1805?
Catedral de Sevilla.



Figs. 209 y 210. Dirección de Pablo Cabrero. Marco de oro (anverso y reverso). 1843.
Ayuntamiento de Granada.

Las más antiguas de este período final son el marco de oro [Fig. 209] y la bandeja conmemorativa de plata [Fig. 211] que la reina Isabel II regaló en 1843 al Ayuntamiento de Granada con motivo de la entrega del diploma que otorgó a la Ciudad en reconocimiento a la actuación de los granadinos en el levantamiento contra el general Espartero, que le valió la concesión del título de “Heroica” y de un nuevo cuartel a su escudo de armas —la torre de la Vela con la bandera de España—⁴⁵. La liberalidad de la reina alcanzó igualmente a la venerada imagen de Nuestra Señora de las Angustias, Patrona de la ciudad, a la que hizo entrega ese mismo año de una corona de oro [Fig. 212] en agradecimiento a su protección durante la revuelta⁴⁶.

Todas son piezas muy ricas y con abundante decoración de motivos vegetales, repertorio este último que se convierte, junto al retorno de la figuración, en el preferente de la platería romántica. Así, por ejemplo, el marco que encuadra el bello pergamino real —en el reverso figura el escudo de la ciudad [Fig. 210]— remata en un vistoso copete adornado con sinuosos ramos de carnoso relieve que más parecen recuperados del

⁴⁵ CORTÉS PEÑA, Antonio L.: “Isabel II y Granada”, en *Documentos de Nuestra Historia*. Exposición organizada con motivo del V Centenario de la Constitución del Ayuntamiento de Granada, Granada, 2000, pp. 125-138.

⁴⁶ Martín, 1987, p. XI.



Fig. 211. Dirección de Pablo Cabrero. Bandeja conmemorativa. 1843.
Ayuntamiento de Granada.

barroco pleno del siglo XVIII; también la bandeja comparte este renovado interés por el ornato vegetal, cubriendo el borde de su contorno rectangular, incluidas las asas, con acantos y flores cinceladas, y el fondo con elegantes motivos grabados de hojas y de estilizadas ces agrupadas en los ángulos a modo de flores de lis en torno al escudo de la ciudad de Granada⁴⁷.

La corona, por su parte, es de tipo real [Fig. 212], con ocho florones alternados con puntas más bajas terminadas en perlas e igual número de imperiales en forma de pétalos rematadas por un orbe con cruz flanqueados por dos ángeles sobre los que discurre una ráfaga circular de plata blanca formada por grupos de rayos discontinuos y estrellas. La pieza no quedará como una de las mejores obras de la Fábrica, ni por su traza, que resulta poco original y repite modelos de la época incluido el aspecto barroco de su resplandor, ni desde un punto de vista técnico, sólo el oro le presta a la corona la magnificencia y dignidad propias de su donante y de su destinataria [Fig. 213].

⁴⁷ Bajo el escudo de la ciudad figura la siguiente inscripción: “EL AYUNTAMIENTO Y PUEBLO DE GRANADA / RECIBE CON GRATITUD / EL GALARDON DE LA REYNA / EN 1843”. Según Capel Margarito, 1986, p. 416, existen dos bandejas iguales, aunque una de ellas no parece que sea obra de la Fábrica, pues en la factura del establecimiento, fechada el 18 de enero de 1844, se hace referencia a una sola. Agradezco este dato a Fernando A. Martín.



Fig. 212. Dirección de Pablo Cabrero.
Corona. 1843. Basílica de Nuestra Señora
de las Angustias.
Granada.



Fig. 213. Grabado que representa a Nuestra
Señora de las Angustias, patrona de Granada,
con la corona de oro que regaló en 1843
la reina Isabel II.

Al morir Pablo Cabrero en 1846 se arrendó la Fábrica por un período de diez años a la Compañía General del Iris, que durante ese tiempo puso al frente de la misma al platero José Ramírez de Arellano. A este período corresponden las esculturas en plata de pequeño formato (alrededor de 60 cm. de altura) de los reyes Fernando III el Santo [Figs. 214 y 215] y San Luis de Francia [Figs. 216 y 217], en la Catedral de Sevilla, realizadas, según recoge la prensa de la época⁴⁸ y confirman sendas inscripciones, por encargo de don Antonio María Felipe de Orleans y la infanta Luisa Fernanda, Duques de Montpensier. La primera se hizo en 1848 y fue ofrecida a la Virgen de la Antigua de la Catedral (por la acción protectora de esta advocación sobre el rey santo en la conquista de Sevilla) tras el nacimiento, como parece, de la primera hija del matrimonio, María Isabel, pues en octubre se iba a proceder a la entrega y la niña nació en septiembre. El mismo origen debe tener la de San Luis, Rey de Francia, que se realizó en 1851, año en que la infanta dio a luz a su segunda hija, María Amelia.

El diario “La Época” informa además que la estatua de San Fernando había sido “*moldeada por Antonio Peñas, fundida por Don José Valdelicea y cincelada por Don Antonio Huertas*”. De estos artífices interesa destacar

⁴⁸ Periódicos *La Época*, 18-octubre-1849 y *La Esperanza*, 18-septiembre-1851. Debo esta información a Fernando A. Martín. También la prensa de Barcelona se hizo eco de la noticia, que recogió el *Diario de Barcelona*. Véase ALCOLEA, Santiago: “Aportaciones al estudio de la orfebrería en Madrid durante el siglo XIX”, *Iberjoya*, n.º 4, 1982, p. 23.



Figs. 214 y 215. Dirección de José Ramírez de Arellano. Escultura del rey Fernando III el Santo. Molde de Antonio Peñas, 1848. Catedral de Sevilla.



Figs. 216 y 217. Dirección de José Ramírez de Arellano. Escultura de San Luis, Rey de Francia. 1851. Catedral de Sevilla.

al autor del molde, que realizaría seguramente en terracota al tratarse de Antonio de las Peñas y León (1815-1886), el más importante “barrista” sevillano del último tercio del siglo XIX⁴⁹. Natural de Granada, vivió en Madrid —quizá trabajara en la Real Fábrica— y en Las Palmas de Gran Canaria, en cuya Escuela de Bellas Artes ejerció como profesor de Dibujo y Ornamentación hasta que se trasladó a Sevilla —lo que ocurrió antes de 1870—, donde permaneció hasta su muerte en 1886. Su producción principal, y con la que alcanzó fama y prestigio, se centró en la realización de pequeñas esculturas y relieves en barro sin policromar que representan tipos populares (bandoleros, majos y majas, y tipos orientales) y aspectos de la vida popular, muy del gusto de la burguesía sevillana y de los extranjeros que visitaban la ciudad.

De la estatuilla de San Luis, por su parte, carecemos del nombre del autor del molde, aunque no parece que pueda atribuírsele a Peñas dadas las evidentes diferencias de calidad escultórica entre ambas figuras, mayor en ésta que en la de San Fernando, pues mientras que la del rey castellano resulta en su actitud de guerrero victorioso (con armadura medieval, la espada en la mano derecha y la bola del mundo en la otra) más tradicional, estática e inexpresiva, la de San Luis, que sostiene en sus manos la corona de espinas e inclina ligeramente la cabeza y dobla la rodilla en señal de reverencia, aparte de más rica, minuciosa y realista en los detalles y en la recreación de las texturas, como gustaba entonces, es más sugerente y expresiva, y movida en su composición. En cualquier caso, las dos son de una gran corrección formal, participan del estilo historicista de la época y constituyen importantes realizaciones de la Fábrica, de la que existen, que sepamos, muy pocas esculturas en plata de pequeño formato.

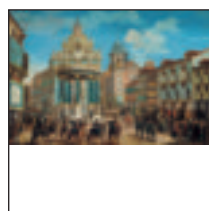
La última pieza de la Real Fábrica de la que tenemos constancia en Andalucía corresponde al decenio final del establecimiento, período en que ocupa la dirección del mismo una de las nietas de Martínez, Paulina Cabrero, que en torno a 1866 pone fin “a la apasionante idea que había seducido a sus mayores de hacer de la Fábrica Platería de Martínez el primer establecimiento en su clase del Reino”, como escribiera el profesor Cruz Valdovinos⁵⁰. La obra a la que nos referimos es el cáliz que la reina Isabel II regaló en 1859 a la iglesia de la Merced (Catedral desde 1954) de Huelva⁵¹ y que responde, en su estructura y adornos, a un modelo común, aunque con variantes poco significativas, de los últimos años⁵² de existencia de la Fábrica en que la producción tendió, siguiendo las directrices eclécticas de la época, al retorno de formas y temas decorativos dieciochescos, como demuestra, en este ejemplar, la recuperación del nudo periforme, la iconografía de tipo simbólico en la copa y la decoración vegetal.

⁴⁹ ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “El escultor Antonio de las Peñas y León”, *Laboratorio de Arte*, n.º 18, 2005, pp. 479-492 y “Nuevas aportaciones al catálogo del barrista Antonio de las Peñas y León”, *Laboratorio de Arte*, n.º 20, 2007, pp. 373-389.

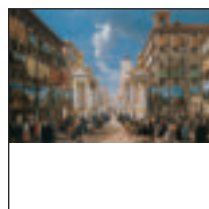
⁵⁰ Cruz Valdovinos, 1993, p. 122.

⁵¹ Heredia Moreno, 1980, pp. 273-274, fig. 303.

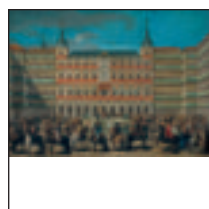
⁵² Ejemplares parecidos son los catalogados por Cruz Valdovinos, 2004, con los n.ºs 127 y 129 (Clarisas de Alcalá de Henares, uno de 1857 y otro de 1865) y 128 (Iglesia de San Martín de la Vega, 1858) y otros que cita en los textos correspondientes a cada una de ellos.



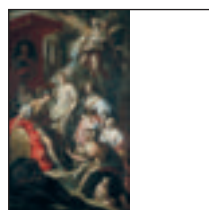
- 1.- **Lorenzo de Quirós**
Ornato de la Puerta del Sol con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III.
 Óleo sobre lienzo. 112 x 166 cm.
 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. INV N° 482
 Depositado en el Museo de Historia. Madrid. IN 3076.
 Pág. 18, fig. 3



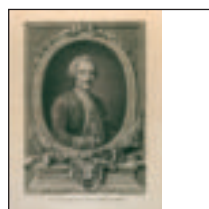
- 2.- **Lorenzo de Quirós**
Ornatos de la calle de las Platerías (Calle Mayor) con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III.
 Óleo sobre lienzo. 111 x 167 cm.
 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. INV N° 844
 Depositado en el Museo de Historia. Madrid. IN 3073.
 Pág. 19, fig. 4



- 3.- **Lorenzo de Quirós**
Ornato de la plaza Mayor con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III.
 Óleo sobre lienzo, 112 x 164 cm.
 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. INV N° 843
 Depositado en el Museo de Historia. Madrid. IN 3077.
 Pág. 17, fig. 2



- 4.- **José Camarón y Boronat**
Valencia presentando las Artes a Minerva.
 Óleo sobre lienzo. 175 x 103 cm.
 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. INV N° 1068
 Depositado en el Museo de Historia. Madrid. IN 3410.
 Pág. 20, fig. 5



- 5.- **Pierre-Etienne Moitte, el Viejo**
Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda.
 D - Méon / G - Pierre-Etienne Moitte, el Viejo / Ed- Honoré-Thomas Bligny, París
 Cobre, talla dulce. 28,5 x 20 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 4558.
 Pág. 42, fig. 22



- 6.- **Fernando Selma**
Retrato de Miguel de Muzquiz, Conde de Gausa.
 D - Goya / G - Fernando Selma
 Cobre, talla dulce. 16 x 9,8 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 13579.
 Pág. 46, fig. 25



- 7.- **Mateo González**
Retrato de Ramón de Pignatelli.
 G - Mateo González
 Cobre, talla dulce. 16,2 x 11,6 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 13575.



- 8.- **Fernando Selma**
Retrato de José Moñino, Conde de Floridablanca.
 D - Cosme Acuña y Troncoso / G - Fernando Selma
 Cobre, talla dulce. 14,6 x 9,8 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 10183.
 Pág. 41, fig. 19



- 9.- *La plaza Vendôme. París.*
 Cobre, talla dulce. 7 x 11 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 13210.
 Pág. 41, fig. 20



- 10.- *El Parque de Saint James. Londres.*
 Cobre, talla dulce iluminada, 22,4 x 37,8 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 6361.
 Pág. 41, fig. 21



- 11.- **REAL CEDULA DE SU MAGESTAD DE 29 DE ABRIL DE 1778.**
 Aprobado el establecimiento de una escuela que ha puesto en Madrid Don Antonio Martínez.
 Instituto Gemológico de Madrid
 Pág. 44, fig. 24



- 12.- **Antonio Espinosa de los Monteros**
Plano topográfico de la Villa y Corte de Madrid, 1769
 (reproducción)
 Museo de Historia. Madrid. IN 1826.
 Pág. 48, fig. 26



- 13.- **Rafael Esteve**
Retratos de Carlos IV y María Luisa.
 P- Francisco de Goya / D- Agustín Esteve / G- Rafael Esteve
 Cobre, talla dulce. 9,3 x 12,5 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 13261 y 13262.
 Pág. 21, fig. 6



- 14.- **Esteban Boix y Viscompta**
Vista de las Cuatro Fuentes en el Paseo del Prado. Madrid.
 D - José Gómez de Navia / G - Esteban Boix y Viscompta
 Cobre, talla dulce. 16,5 x 21,8 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 1896 y 17964-11.



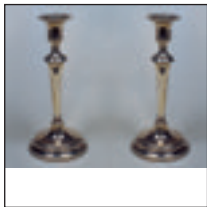
- 15.- **Francisco Ribas**
Dibujo de la fachada de la Fabrica de la Platería de Martínez.
 h. 1792
 Carboncillo, tinta y aguada.
 Dibujo: 43 x 96,8 cm., Expediente: 30,5 x 42,5 cm.
 Archivo de Villa, Madrid. AVM-S 1-52-97.
 Pág. 53, fig. 28



- 16.- **Antonio Carnicero**
Retrato de Godoy. h. 1790
 Óleo sobre lienzo. 111 x 76 cm.
 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 Madrid.
 Depositado en el Museo de Historia. Madrid. IN 3415.
 Pág. 23, fig. 7



- 17.- **Escribanía. 1789**
 Plata en su color. Fundida, troquelada, cincelada.
 22,5 x 22,5 x 21,5 cm.
 Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba.
 Pág. 243, fig. 202



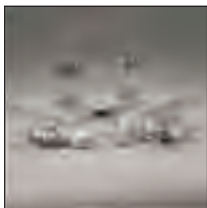
- 18.- **Pareja de candeleros. 1799**
 Plata en su color. Fundida, torneada, troquelada, cincelada.
 27,8 x 12,2 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 2008/13/2-3.



- 19.- **Escribanía. 1786**
 Plata en su color. Fundida, torneada, calada y cincelada.
 22 x 12 x 14 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 8776.
 Pág. 55, fig. 29



- 20.- **Escribanía. 1794**
 Plata en su color. Fundida, torneada, calada y cincelada.
 Cristal azul.
 22 x 9,5 x 14 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 3963.
 Pág. 55, fig. 30



- 21.- **Despabiladeras con funda. 1838**
 Plata en su color. Fundida, entallada, cincelada.
 19 x 5,5 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 3177.



- 22.- **Bandeja representando el rapto de Ganimedes. h. 1787**
 Plata en su color. Calada, estampada y cincelada.
 33 x 45 cm.
 Colección particular. Valencia.
 Págs. 55, 53, figs. 31, 23



- 23.- **Candelero de juego de altar. 1791**
 Plata sobredorada y filigrana en su color. Fundida, torneada, cincelada.
 42 x 11,5 cm.
 Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
 INV. N° 10012159.
 Pág. 170, fig. 149



- 24.- **Juego de Cruz y candelero. Anterior a 1794**
 Plata fundida, cincelada, torneada.
 Alt.: cruz: 68 cm., candelero: 40,5 cm.
 Parroquia de la Asunción. Priego (Córdoba).
 Págs. 245, 247, figs. 204, 206



- 25.- **Relicario. Anterior a 1794**
 Plata en parte dorada, fundida, torneada, cincelada.
 Alt.: 25,5 cm.
 Parroquia de la Asunción. Priego (Córdoba).
 Pág. 246, fig. 205



- 26.- **Custodia. 1797**
 Oro esmalte y pedrería. Fundido, torneado, cincelado, esmaltado y engastado.
 49,5 x 18,5 cm.
 Cabildo de la Catedral de Zamora.
 Pág. 168, fig. 146



- 27.- **Mancerina. 1798**
 Plata en su color. Fundida, entallada, troquelada, cincelada.
 23 x 14,4 x 3 cm.
 Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
 INV. N° 10093455.



- 28.- **Mancerina. 1805**
 Plata en su color. Calada, entallada, cincelada.
 22,5 x 15 x 6 cm.
 Museo de Historia. Madrid. IN 9805.



- 29.- Azucarero. h. 1810
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
11 x 17 x diám. pie: 5 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 3179-3180.



- 30.- Jarro de aguamanil. 1806
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
29 x diám. pie: 9,5 cm.
Museo Arqueológico Nacional. Madrid. INV N°. 1972/16/13.
Pág. 61, fig. 39



- 31.- Salsera. 1805
Plata en su color. Fundida, entallada y cincelada.
15,5 x 21 x 10 cm.
Colección particular, Madrid.



- 32.- Ánfora de óleos. 1803
Plata en su color y sobredorada. Fundida, cincelada, grabada,
repujada, torneada.
62 x 43 x diám. base: 19 cm.
Cabildo de la Catedral de Zamora.
Pág. 171, fig. 150



- 33.- Cáliz. h. 1805
Oro y esmaltes. Fundido, cincelado, esmaltado.
22 x 13,5 cm.
Catedral de Sevilla. INV N°. 410911110146.000
Págs. 248, 249, figs. 207, 208



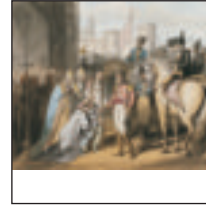
- 34.- Blas Ametller y Rotllan
Proclamación del rey Fernando VII.
G. Blas Ametller, / D. Zacarías González Velázquez.
Cobre, talla dulce. 32,4 x 41,1 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2492.
Pág. 63, fig. 41



- 35.- Joseph Bernard Flaugier
Retrato de José I.
Óleo sobre lienzo. 77 x 56 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 21144.
Pág. 24, fig. 8



- 36.- Tomás Enguidanos
Alianza Hispano-Inglesa.
Vicente López inventó y dibujó / Tomás Enguidanos
lo grabó en Valencia.
Cobre, talla dulce. 15,2 x 10,6 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2261.
Pág. 25, fig. 9



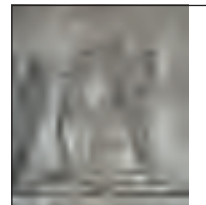
- 37.- Thomas Fielding
Entrada de Wellington en Madrid el 12 de agosto de 1812. 1819
Drawn by R. Westal R.A. London, Published Aug. 1. 1819,
Engraved by T. Fielding / Madrid.
Cobre, talla dulce, aguainta, iluminada. 27,6 x 33,6 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 7855.
Pág. 64, fig. 43



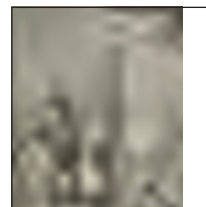
- 38.- Claude-Marie-François Dien
María Isabel Francisca de Braganza, Reina de España.
D - Aimée Thibault / G - Claude-Marie-François Dien.
Cobre, talla dulce. 32 x 24 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 4703.
Pág. 27, fig. 11



- 39.- José Camarón y Mélida
Isabel la Católica entregando sus joyas a Colón. 1816
Temple sobre lienzo. 195 x 168 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio de Aranjuez. INV. N°. 10023676.
Pág. 117, fig. 84



- 40.- José Aparicio
Las virtudes de la Monarquía. 1816
Temple sobre lienzo. 195 x 168 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio de Aranjuez. INV. N°. 10023675.
Pág. 114, fig. 83



- 41.- Zacarías González Velázquez
La incorporación de Granada a Castilla. 1816
Temple graso sobre lienzo. 195 x 168 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio de Aranjuez. INV. N°. 10023679.
Pág. 118, fig. 85



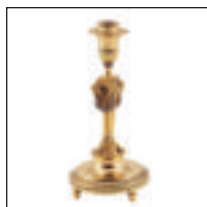
- 42.- Palmatoria. 1815
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, troquelada.
8 x 17 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N°. 10012388.
Pág. 89, fig. 64



- 43.- **Escritanía. 1815**
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, troquelada y calada.
19 x 23 x 15 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012404.
Pág. 88, fig. 62



- 44.- **Acerico. 1816**
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, troquelada y calada.
5 x 13 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012379
Pág. 95, fig. 71



- 45.- **Candelero. 1815**
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, troquelada.
26 x 12,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012401.
Pág. 90, fig. 65



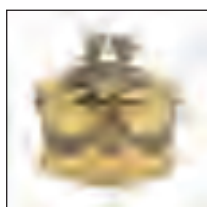
- 46.- **Portajoyas. 1816**
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, troquelada
43 x 29 x diám. pie: 21 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10094936.
Pág. 93, fig. 68



- 47.- **Bote de pomadas con ave. 1815**
Plata sobredorada y mate. Entallada, fundida, cincelada.
15 x 5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012381.
Pág. 94, fig. 70



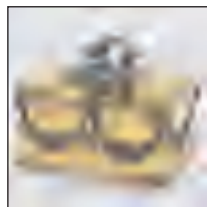
- 48.- **Botes de pomadas. 1815**
Plata sobredorada y en su color. Fundida, cincelada, troquelada.
18 x 8 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012397.
Pág. 94, fig. 69



- 49.- **Caja redonda. 1815**
Plata sobredorada y mate. Torneada, fundida, cincelada.
14 x 13 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012395.
Pág. 91, fig. 66



- 50.- **Caja ovalada. 1815**
Plata sobredorada y mate. Torneada, fundida, cincelada.
14 x 18 x 12,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012394.



- 51.- **Caja rectangular. 1815**
Plata sobredorada y mate. Entallada, fundida, cincelada.
14 x 18 x 12,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012391.



- 52.- **Pieza para jabón y esponja. 1816**
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, estampada.
29 x 20 x diám.: 20 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012385.
Pág. 87, fig. 61



- 53.- **Bandeja. 1815-1844**
Plata sobredorada y mate. Entallada, calada, troquelada y cincelada.
34 x 25 x 3 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012370.
Págs. 75, 88, figs. 53, 63



- 54.- **LIBRO DE LA DESCRIPCION DEL TOCADOR. 1816**
300 x 205 x 13 mm.
Patrimonio Nacional. Biblioteca Real. Madrid. II-2024.
Pág. 68, fig. 44



- 55.- **Soporte de lavamanos. 1815-1816**
Madera de caoba y bronce dorado.
72 x 47 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio de El Pardo. INV. N.º. 10069447.
Pág. 76, fig. 55



- 56.- **Jarro. 1815**
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, troquelada y grabada.
49 x 20 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012410,
Págs. 77, 84, figs. 56, 59



57.- **Palangana, h.1822**
Plata sobredorada y mate. Fundida, cincelada, troquelada y grabada.
19 x 36 x diám. pie: 21,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012409
Pág. 76, fig. 54



58.- **Soporte del enjuague. 1815-1816**
Madera de caoba y bronce dorado.
75 x 30 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio de los Borbones de El Escorial.
INV. N.º. 10013961.
Pág. 75, fig. 52



59.- **Juego de enjuague. 1815**
Plata sobredorada y mate. Entallada, cincelada, grabada.
Copa: 14 x diám.: 7 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.ºs. 10012390, 10012389
Pág. 75, fig. 51



60.- **Jarro y jofaina. 1815**
Plata en su color.
Jarro: 31 x 12 x diám. pie: 9 cm.
Jofaina: 10 x 34 x 25 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2001/032/0002 y 2001/032/0003
Pág. 102, fig. 77



61.- **Luis de la Cruz y Ríos**
Retrato de la Reina D.ª M.ª. Josefá Amalia de Sajonia. 1821
Óleo sobre lienzo. 67 x 52 cm.
Museo Nacional del Prado. Madrid. I.N. 3031
Pág. 29, fig. 12



62.- **Vicente López Portaña**
Retrato de Fernando VII. h. 1820
Óleo sobre lienzo. 101 x 75 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
INV N.º 1065.
Depositado en el Museo de Historia. Madrid. IN 3079.
Pág. 27, fig. 10



63.- **Carlos Blanco**
Retrato de la Reina María Cristina de Borbón. 1834
Óleo sobre lienzo. 136 x 113 x 10 cm.
Museo Nacional del Prado. Madrid. I.N. 3371.
Pág. 29, fig. 13



64, 65.- **Jarro, 1830 y jofaina. 1816**
Plata sobredorada. Entallada, cincelada, troquelada y grabada.
Jarro: 33,5 x 15 x diám. pie: 9 cm.
Jofaina: 9 x 39 x 25 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.ºs. 10012375, 10012376.
Págs. 102, 103, figs. 78, 79



66.- **Espejo de tocador grande. 1822-1823**
Plata en su color y mate. Fundida, cincelada, troquelada.
76 x 102 x 12,7 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de El Pardo. Madrid.
INV. N.º. 10072213.
Pág. 97, fig. 72



67.- **Despabiladera con soporte. 1823**
Plata en su color. Troquelada, fundida, cincelada y calada.
Despabiladera: 19 cm x 9 cm.
Soporte: 2,4 x 23,2 x 10,7 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.ºs. 10012437-10093218.
Pág. 132, fig. 100



68.- **Candelabro. 1823**
Plata en su color y mate. Fundida, cincelada, troquelada.
36 x 22 x diám. pie: 12,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10093215



69.- **Palmatoria. 1823**
Plata en su color y mate. Fundida, cincelada, troquelada.
6 x 14 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012435



70.- **Cajas. 1823**
Plata en su color y mate. Fundida, cincelada, troquelada.
6 x 6,4 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.ºs. 10093207-208-209



71.- **Bote de pomadas. 1823**
Plata en su color y mate. Entallada, fundida, cincelada.
16,3 x 6,3 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10093212.
Pág. 132, fig. 99



72.- **Bandeja. 1823**
Plata en su color y mate. Fundida, cincelada, calada.
9,5 x 14 x 19 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012436



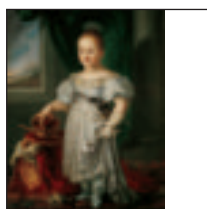
73.- **Jabonera. h. 1830**
Plata en su color y mate. Fundida, cincelada, troquelada.
31,7 x 20,3 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de El Pardo. Madrid.
INV. N.º. 30072211



74.- **Candeleros. h. 1823**
Plata en su color y mate. Fundida, torneada, cincelada.
23 x diám. pie: 10,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012432.
Pág. 133, fig. 101



75.- **Escribanía. 1837**
Plata en su color Fundida, cincelada, troquelada.
30 x diám. pie: 33,5 cm.
Colección del Senado.
Pág. 129, fig. 95



76.- **Taller de Vicente López**
Retrato de Isabel II niña. 1833
Óleo sobre lienzo. 115,8 x 83,5 cm.
Museo de Historia de Madrid. IN 7804.
Pág. 31, fig. 14



77.- **Sopera grande. 1830**
Plata en su color. Fundida, entallada, torneada y cincelada
40 x 46,5 x 35 cm.
Colección particular. Madrid.
Pág. 131, fig. 98



78.- **Salsera. 1814**
Plata en su color, fundida, cincelada, entallada.
16 x 24 x diám. pie: 7 cm.
Colección particular. Madrid.
Pág. 131, fig. 96



79.- **Salsera. h. 1829**
Plata en su color. Troquelada, torneada, fundida, cincelada.
15,4 x 22 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10093449



80.- **Flamenquilla con timbalera redonda. h. 1829**
Plata en su color. Torneada, entallada y calada.
22 x 34 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10093789,10094875



81.- **Fuente ovalada con tapa. h. 1829**
Plata en su color. Torneada, entallada y calada.
19 x 40,5 x 25,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10093822, 10094785



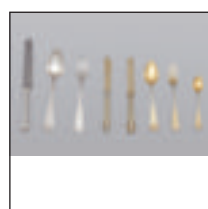
82.- **Especiero. 1828**
Plata en su color y en parte dorada. Fundida, cincelada
y troquelada.
30 x 23 x 8 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10012421
Pág. 131, fig. 97



83.- **Vinagreras. 1844**
Plata en su color. Estampada, troquelada, cincelada.
34 x 23 x 9 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 10018



84.- **Plato. 1828**
Plata en su color. Torneada, cincelada, estampada y grabada.
2 x 24 cm
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N.º. 10101216



85.- **Cubertería de Fernando VII. 1828**
Plata en su color y dorada. Troquelada.
De 12 a 15 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid
INV. N.º. 10098329



86.- **Cacerola. 1829**
Plata en su color. Torneada, entallada, cincelada.
12,5 x 28,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N°. 10094786



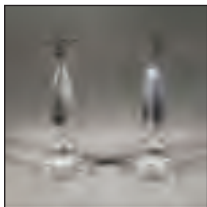
87.- **Cubiertos estriados y lisos. 1822**
De 12 a 18 cm.
Colección particular. Madrid.
Pág. 153, fig 135



88.- **Soportes de botella. 1836**
Plata en su color. Estampada, troquelada y calada.
3,2 x 15 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N°. 10093864



89.- **Candelabro. 1838**
Plata en su color. Fundida, cincelada y troquelada.
31 x 28 x 13,3 cm.
Colección particular Madrid.
Pág. 128, fig. 93



90.- **Candeleros. 1848**
Plata en su color. Torneada, fundida.
21 x 10 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 3175- 3176



91.- **Candelero. h. 1829**
Plata en su color. Torneada, troquelada y cincelada.
23 x 11 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV. N°. 10094389



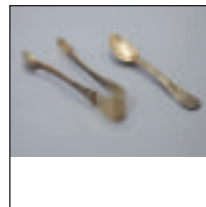
92.- **Chofeta. 1829**
Plata en su color y madera ebonizada. Estampada, troquelada y cincelada.
10 x 21 x 10 cm.
Colección particular. Álava.
Pág. 228, fig. 193



93.- **Chofeta. 1846**
Plata en su color y madera ebonizada. Entallada, troquelada.
8,5 x 13,5 cm.
Colección particular. Madrid.
Pág. 142, fig. 114



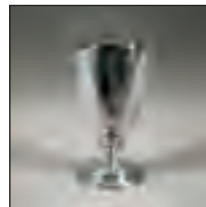
94.- **Francisco Moratilla**
Palillero con figura de indio. 1842
Plata en su color. Fundida, cincelada, estampada.
14 x 7,5 cm.
Colección particular. Madrid.



95.- **Juego de cucharilla con pinza. 1822**
Plata sobredorada. Troquelada, cincelada.
14 y 16 cm.
Colección particular. Madrid.



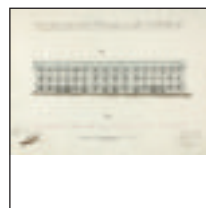
96.- **Mancerina. 1834**
Plata en su color, fundida, cincelada, troquelada y calada.
25 x 12 x 3,5 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 4027



97.- **Copa. 1847**
Plata en su color. Torneada, fundida, cincelada y grabada.
14,5 x diám. pie: 7,5 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 4283



98.- **Mancerina. 1847-1850**
Plata en su color. Fundida, cincelada, entallada y troquelada.
14 x 20 x 17 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 1990/3/7



99.- **Juan José Sánchez Pescador**
Dibujo de la casa medianera a la Real Fábrica de Platería. 1835.
Carboncillo, tinta y aguada.
39 x 93,5 cm.
Archivo de Villa, Madrid. AVM-S Sig. 1-65-94.
Pág. 125, fig. 91



100.- Anónimo
Plancha para impresión con la imagen de la Fábrica de Martínez.
Cobre. 13,5 x 19,3 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2710.



101.- Anónimo
Real Fábrica de Platería Martínez. h. 1835
Carboncillo. Tinta china sobre cartulina. 13,2 x 18,6 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 4462.
Pág. 127, fig. 92



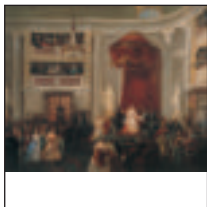
102.- Paulina Cabrero
Partituras Musicales. h. 1840
320 x 260 x 20 mm.
Patrimonio Nacional. Biblioteca Real. Madrid. MUS.1327
Pág. 151, fig. 131



103.- Joaquín Espalter
Familia Cabrero Martínez. 1843
Óleo sobre lienzo. 128 x 109 cm.
Colección particular. Madrid.
Págs. 35, 124, figs. 17, 90



104.- Anónimo
Retrato del Intendente Carrero. h. 1825.
Óleo sobre lienzo. 230 x 171 cm.
Museo de Historia. Madrid IN 7818.
Pág. 33, fig. 16



105.- José Castelar y Perea
Isabel II jurando la Constitución. 1841-1844.
Óleo sobre lienzo. 70 x 85 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 1481.
Pág. 32, fig. 15



106.- Marco del diploma de Isabel II. 1844
Oro, cincelado y moldeado.
7,50 x 48 cm.
Ayuntamiento de Granada.
Pág. 250, fig. 209



107.- Escudo de la Ciudad de Granada. 1844
Oro, cincelado y moldeado.
57,5 x 48 cm.
Ayuntamiento de Granada.
Págs. 135, 250, figs. 105, 210



108.- Bandeja. 1844
Plata en su color, estampada, cincelada y grabada.
73 x 62 cm.
Ayuntamiento de Granada.
Pág. 251, fig. 211



109.- Clarín. 1843
Plata en su color, cincelada, troquelada.
47,75 x 13,4 cm. Distancia entre varas: 5,85 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 1136-7



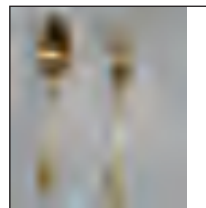
110.- Lámpara de mesa de Fernando VII. 1830
Plata en su color, pintura. Fundida, cincelada, troquelada, pintada.
68 x 35,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de El Pardo. Madrid.
INV N°. 10081789



111.- Candelabro con pantallas. 1844
Plata en su color, fundida, torneada, cincelada. Cristal grabado.
72 x 36 cm.
Colección Banco de España. Madrid.



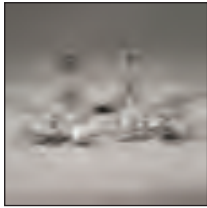
112.- Escribanía. 1833
Plata en su color. Troquelada, fundida, cincelada.
30 x 13 x 20 cm.
Colección del Senado. Madrid.
Pág. 138, fig. 107



113.- Cubertería de postre. 1842
Plata sobredorada. Troquelada, pulida y grabada.
18 cm.
Colección Bárcena. Madrid.



114.- Pareja de Candeleros. 1835
Plata en su color. Troquelada, entallada, cincelada.
14,2 x 9,2 cm.
Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
INV N°. 1972/16/ 5 y 6



115.- Despabiladeras. 1838
Plata en su color. Fundida, tornada, cincelada.
20 x 6,5 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 3178



116.- Escribanía. 1841
Plata en su color. Fundida, entallada, cincelada.
28 x 17 x 16 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2755
Pág. 138, fig. 108



117.- Escribanía. 1843-1845
Plata en su color. Fundida, entallada, cincelada.
26,5 x 14 x 14 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 34236
Pág. 143, fig. 117



118.- Escribanía. 1847
Plata en su color. Fundida, cincelada, troquelada, entallada.
13,7 x 28,3 x 14,1 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Riofrio. Segovia.
N° INV .10060706
Pág. 143, fig. 119



119.- Escribanía. 1843-1848
Plata en su color. Fundida, cincelada, troquelada, entallada.
25,5 x 31 x 21 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Riofrio. Segovia.
N° INV .10079351.



120.- José Ramírez de Arellano
Diseño de platería. Letras entrelazadas. Siglo XIX.
Papel. Lápiz, tinta negra y aguada de color.
25,3 x 29 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-84 - ED 5-18-13.
Pág. 141, fig. 113



121.- José Ramírez de Arellano.
Diseño de platería. Fragment d'une frise antique. Siglo XIX.
Papel. Lápiz y aguada de tinta negra.
24,4 x 38,5 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-136 - ED 5-18-30.
Pág. 143, fig. 118



122.- Anónimo
Diseño de platería. "Guebera y Palillero o portapalillos" y dos elementos colgantes. Siglo XIX.
Papel. Lápiz y aguada de tinta negra.
37 x 28,5 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-118 - ED 5-18-19



123.- José Ramírez de Arellano
Diseño de platería. Cafetera y azucarero. Siglo XIX.
Papel. Lápiz y aguada de color.
54,4 x 38 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-162 - ED 5-17-6



124.- Anónimo
Diseño de platería. Prototipos de figuras móviles. Siglo XIX.
Papel. Aguada de tinta negra.
37,9 x 28,5 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-132 - ED 5-18-28



125.- José Ramírez de Arellano y Cancio Villaamil
Diseño de platería. Escribanía. Siglo XIX.
Papel. Lápiz y aguada de color.
56 x 41,3 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-161 - ED 5-17-5.
Pág. 143, fig. 116



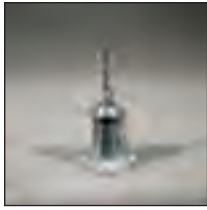
126.- José Ramírez de Arellano
Diseño de platería. Candelabros y copas. Siglo XIX.
Papel. Lápiz y tinta negra y aguada de color.
35,9 x 53,4 cm
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-137 - ED 5-17-11
Pág. 142, fig. 115



127.- José Ramírez de Arellano y Vicente Velázquez
Diseño de platería. Escribanía. Siglo XIX.
Papel. Lápiz y aguada de color.
54,7 x 40,8 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-165 - ED 5-17-9



128.- Escribanía. h. 1853
Plata en su color. Fundida, troquelada, cincelada.
23,5 x 28 x 15,5 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de El Pardo. Madrid.
INV N.º. 10069286
Pág. 147, fig. 124



129.- Campanilla. 1853
Plata en su color. Fundida, troquelada, cincelada.
13 x 6 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 3969



130.- Pareja de candeleros. 1850
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
25,7 x 12,5 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2006/5/1-2



131.- Pareja de candeleros. 1830
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
25 x 10,5 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2753-4



132.- Pareja de candeleros. 1848
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
17 x 10 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 3980-1



133.- Lámpara de mesa. 1848
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
39 x 22 x diám. pie: 14 cm.
Colección particular. Madrid.



134.- Palmatoria. 1842
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
13 x diám. pie: 9 cm.
Colección particular. Madrid



135.- Deshabilladera. 1843
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada.
20 x 6,5 cm.
Colección particular. Madrid.
Pág. 128, fig. 94



136.- Candelabros. 1849
Plata en su color. Fundida, torneada, cincelada, troquelada.
37 x 24 x diám. pie: 12,2 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid. 1972/10/1 y 2.
Pág. 145, fig. 123



137.- José Ramírez de Arellano y Vicente Velázquez
Diseño de platería. Candelabro. Posiblemente de la Fábrica de Platería Martínez de Madrid. Siglo XIX
Papel. Tinta y aguada de color.
49,4 x 32,7 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-157. ED 5-18-10
Pág. 144, fig. 120



138.- José Ramírez de Arellano y Vicente Velázquez
Diseño de platería. Candelabros. 1849-1850
Papel. Lápiz, tinta negra y aguada color.
43,2 x 28,5 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-154. ED 5-15-27



139.- Anónimo. Posiblemente de la Fábrica de Platería de Martínez, de Madrid. 1847-1851.
Diseño de platería. Escribanía (?).
Papel, lápiz negro, aguada de color.
65,3 x 44 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-155. ED 5-19-5



140.- Anónimo. Posiblemente de la Fábrica de Platería Martínez de Madrid. 1847-1851.
Diseño de platería. Escribanía.
Papel, lápiz, tinta negra, aguada de color.
36,6 x 48,3 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-168. ED 5-15-30



141.- Anónimo. Posiblemente de la Fábrica de Platería Martínez de Madrid. 1847-1851.
Diseño de platería. Escribanía.
Papel, lápiz, tinta negra, aguada de color.
41,9 x 53,5 cm.
Fundación Lázaro Galdiano. IB. 14851-139. ED 5-18-2



142.- Escribanía. 1847
Metal plateado. Plaqué, troquelado, cincelado.
12,8 x 26,5 x 15,3 cm.
Museo Nacional del Prado. Madrid. O00443.
Pág. 137, fig. 106



143.- Escribanía. 1847
Metal plateado. Plaqué, troquelado, cincelado.
14 x 30 x 16 cm.
Museo Nacional del Prado. Madrid. O00521.
Pág. 139, fig. 109



144.- Escribanía. 1851
Plata en su color sobredorada. Fundida, cincelada, troquelada y grabada.
23 x 34 x 25 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV N°. 10076014
Pág. 149, fig. 128



145.- La Justicia. 1849
Plata en su color. Fundida, cincelada.
Figura: 52,5 x 17 x 19 cm.
Base: 63 x 35 cm.
Museo del Romanticismo. CE0565.
Pág. 147, fig. 126



146.- San Fernando. 1848
Plata en su color y esmaltes. Fundida, cincelada, troquelada.
56 x 25 cm.
Catedral de Sevilla. INV N°. 410911110024.000.
Pág. 253, figs. 214, 215



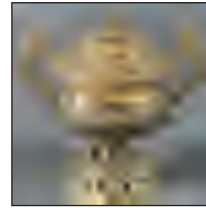
147.- San Luis. 1864
Plata en su color y esmaltes. Fundida, cincelada, troquelada.
56 x 25 cm.
Catedral de Sevilla.
INV N°. 410911110025.000
Pág. 254, figs. 216, 217



148.- Cruz de mesa. 1852
Plata en su color, Cristo de bronce. Fundida, entallada, troquelada, cincelada.
56 x 34,5 cm.
Museo Arqueológico Nacional. Madrid. INV N°. 62379



149.- Bandeja. 1857
Plata en su color. Fundida, troquelada, cincelada y grabada.
3 x 48 x 27,5 cm.
Museo Arqueológico Nacional. Madrid. 1972/16/16



150.- Taza. 1857-1858
Plata sobredorada. Fundida, troquelada, cincelada.
18 x 18 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV N°. 30016619.
Pág. 152, fig. 134



151.- Candelabro. 1863
Plata sobredorada y mate. Fundida, troquelada, cincelada.
51 x 30 cm.
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
INV N°. 10012494
Pág. 154, fig. 138



152, 153, 154.- Juego de cruz y candeleros de altar. 1863
Bronce dorado. Fundido, torneado, troquelado, cincelado.
Cruz: 120 x 32 x 32 cm.
Candelero grande: 98 x 35 x 32 cm.
Candelero pequeño: 64,5 x 15,5 x 14,5 cm.
Patrimonio Nacional. Real Basílica de Ntra. Sra. de Atocha, Madrid. INV N°. 00720157-00720149-00720138.
Pág. 154, fig. 137. Pág. 190, figs. 167, 168, 169



155.- Remate de Cetro. 1866
Plata en su color. Figura fundida, cincelada y dorada.
9,5 x 2,5 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 4023.
Pág. 195, fig. 171



156.- Casto Fernández Shaw
Fachada de la Fábrica de Martínez. h. 1919.
Papel. Tinta, lápiz y aguada de colores.
33,5 x 48,3 cm.
Museo de Historia. Madrid. IN 2731.
Pág. 158, fig. 140



157.- Luis Sáenz de los Terreros. 1921
Fachada del Hotel de Viajeros.
Papel, tinta negra y color. 39 x 93,05 cm.
AVM 22-193-1.
Pág. 159, fig. 141

Bibliografía

- 150 años Platería Espuñes (1840-1990), cat exp. Madrid, 1990
- ACCASCINA, Maria: *I marchi delle argenterie e orificerie siciliane*, Trapani, 1976
- AGUADO GÓMEZ, R. y GORDILLO ISAZA, P.: “Custodia portátil” en *Corpus, historia de una Presencia*, Toledo, 2003
- ALBADALEJO MARTÍNEZ, M.: “Notas sobre algunas piezas reales” y “Plata y ceremonial en la corte de los Habsburgo: la elección de la pila bautismal”, en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, Murcia 2009
- ALCOLEA I BLANCH, Santiago: *Artes decorativas en la España cristiana: (siglos XI-XIX)*. Madrid, 1958 (*Ars Hispaniae*, 20)
- ALCOLEA I BLANCH, Santiago: “Aportaciones al estudio de la joyería en Madrid durante el siglo XIX”, en *Iberjoya*, 4, 1982
- ALONSO BENITO, J. y HERRÁEZ ORTEGA, M.V.: *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el museo catedralicio-diocesano de León (ss. XVII-XX)*, León, 2001
- ÁLVAREZ CRUZ, J. M. “El escultor Antonio de las Peñas y León”, en *Laboratorio de Arte*, 20, 2007
- ANSÓN NAVARRO, Arturo: *José Luzán Martínez*. Zaragoza, 1986
- Antonio Caballero y Góngora, arzobispo de Santa Fe de Bogotá, obispo de Córdoba*, cat. exp., Priego de Córdoba, 1989
- ARANDA DONCEL, J. y NIETO CUMPLIDO, M.: *Antonio Caballero y Góngora, arzobispo de Santa Fe de Bogotá, obispo de Córdoba*, Córdoba, 1989
- ARCO GARAY, Ricardo del: *Antiguo Premio de Huesca*. Zaragoza, 1911
- ARIZA MUÑOZ, Carmen: “El Jardín Botánico, el Casino de la Reina y Vista Alegre: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio” en *Reales Sitios*, nº 86, 1985
- ARNÁEZ, E.: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1985
- L’art de l’argenteria a les col·leccions reials*, cat. exp., Mallorca, 1995
- El arte de la plata: colección Hernández-Mora Zapata*, cat. exp., Murcia, 2006
- El arte de la platería en las colecciones reales*, cat. exp., Alicante, 1994
- El arte de la platería en las colecciones reales*, cat. exp., Murcia, 1994
- El arte de la platería en las colecciones reales*, cat. exp., Oviedo, 1997
- El arte de la platería en las colecciones reales*, cat. exp., Salamanca, 1996
- ARTIÑANO, Pedro María de: *Catálogo de la exposición de la orfebrería civil española*. Madrid, 1925
- AUGÉ, Jean-Louis: “Los alumnos españoles de David. Mito o realidad y estado actual en las colecciones francesas” en *Boletín del Museo del Prado*, nº 43, 2007
- BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón: *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986
- BONET CORREA, Antonio (Coord.): *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1982
- CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, Beatriz y MORAL RONCAL, Antonio Manuel: “El pintor José Aparicio y la corte de Fernando VII” en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 1998
- Carlos III y la Ilustración*, cat. exp., Madrid, 1988
- CANDINA, Begoña, CILLA LÓPEZ, Raquel, GONZÁLEZ CEMPELLIN, Juan Manuel: *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 1906
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro: “Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante”, en *Estudios de platería*, Murcia, 2009
- CAPEL MARGARITO, M.: *Orfebrería religiosa en Granada*, Granada, 1983
- CAPELLA MARTÍNEZ, Miguel: *La industria en Madrid: ensayo histórico crítico de la fabricación y la artesanía madrileña...*, T. II, Madrid, 1962
- CARABIAS ALVARO, M.: “El diorama de la Fábrica de Martínez: La representación del Monasterio del Escorial”, en *Actas del Simposium Literatura e Imagen en El Escorial*, 1996. Col. I.E.I.H.A. nº 8
- Carlos IV, mecenas y coleccionista*, cat. exp., Madrid, 2009
- CASAMAR, M. y GÓMEZ MORENO, M. E.: *Inventario*
- CASTILLO OREJA, M. A.: *Clausuras de Alcalá*, Alcalá de Henares, 1986, nº 61
- Catálogo monumental de Navarra (II). Merindad de Estella*, Pamplona, 1984
- CAVESTANY, Julio: “La Real Fábrica de Platería”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1923, XXXI
- CHECA, Fernando: “Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico” en *Archivo Español de Arte*, nº 258, 1992

- CORADESCHI, Sergio: *Plata. Guía para la identificación de estilos desde el Renacimiento hasta los años cincuenta*, Madrid, Anaya, 1994
- CORTÉS PEÑA, A. L.: “Isabel II y Granada” en *Documentos de nuestra Historia*, cat. exp., Granada, 2000
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos”, *Príncipe de Viana*, 1977, núms. 146-147
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Cálices limosneros de los Reyes de España”, en *A.I.E.M.*, 1979, XVI
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Plata y plateros en Santa María de Viana”, en *Príncipe de Viana*, 1979, núms. 156-157
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y otros: *Plata espanyola des del segle XV al XIX*, Barcelona, 1979
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Primera aproximación al platero Antonio Martínez”, en *Goya*, 1981, n° 160
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Platería religiosa madrileña”, en *Cuadernos de Historia y Arte*, 1986, V, [Cruz, 1986 (1)]
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “La Real escuela de platería de Don Antonio Martínez”, en *Cuadernos de Historia y Arte*, 1986, V, [Cruz, 1986 (2)]
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “La platería madrileña bajo Carlos III”, en *Fragments*, n° 12, 13, 14, 1988, [Cruz, 1988 (1)]
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *La Real escuela de platería de Don Antonio Martínez*. Madrid, 1988 [Cruz, 1988 (2)]
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Datos para una historia económica de la Real Fábrica de Platería de D. Antonio Martínez”, en *A.I.E.M.*, 1993, XXXIII
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “La Real Fábrica de platería de Martínez”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, Centro Nacional del Vidrio, La Granja de san Ildefonso, 2004
- CRUZ YABAR, Almudena: “Candeleros” en *El Fulgor de la plata. Andalucía barroca*, cat. exp. Sevilla, 2007
- DAMPIERRE, Florence de: *Chairs: a history*. New Cork, 2006
- DÍEZ, José Luis: *Vicente López (1772-1850)*. Madrid, 1999
- Documentos de nuestra Historia*, cat. exp., Granada, 2000
- Ecos del clasicismo en la fábrica de Platería de Martínez*, cat. exp., Murcia, 2009
- Emigración y redes sociales de los vascos en América*, Bilbao, 1996.
- El esplendor de la plata: colección Hernández Mora Zapata*, cat. exp., Murcia, 2007
- EPINOSA MARTÍN, M. Carmen: *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 1999
- ESTEBAN LÓPEZ, N.: *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*, tesis doctoral inédita, UCM, 2002
- ESTEBAN LORENTE, J. E.: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1981
- ESTERAS MARTÍN, Cristina: *Orfebrería de Teruel y su provincia, Siglos XVIII-XX*, Teruel 1980
- ESTERAS MARTÍN, Cristina: *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992
- ESTERAS MARTÍN, Cristina: “La Real Escuela Fábrica de Platería de Madrid y su relación con América”, en *Manufacturas Reales. Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995
- ESTERAS MARTÍN, Cristina: *La platería de la colección Várez Fisa: obras escogidas, siglos XV-XVIII*, Madrid, 2000
- ESTERAS MARTÍN, Cristina: *Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas). La colección de Alorda- Derksen*, Barcelona, 2005
- Exposición de orfebrería civil española*, cat. exp., Madrid, 1925
- Extractos de las Juntas Generales celebradas por la (R.S.B.A.P.) Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1774-1776)*, San Sebastián-Donostia, 1985, Edición facsímil
- FEDUCHI, Luis: *Colecciones reales de España: el mueble*. Madrid, D.L. 1965
- FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOIA, Rafael, RABASCO, Jorge: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. y GÓMEZ PALLARÉS, J.: “Hermenegildo ¿para siempre en Sevilla?” en *Gerión*, n° 19, 2001
- GALISTEO MARTÍNEZ, José: “Dime cómo en la tierra el cielo cabe...En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de la Rambla (Córdoba), Aportación documental y reflexiones en torno a un proyecto”, en *Boletín de Arte*, 26-27, 2005-2006
- GARCÍA GAINZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, 1991
- GARCÍA GAINZA, Concepción y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (comisarios) y otros: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, 2005
- GARCÍA LÓPEZ, J. M.: *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979
- GARCÍA MELERO, José Enrique: *Arte Español. De la Ilustración y del Siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid, 1998
- GISBERT, Mª Isabel: “Más noticias sobre la Real Fábrica de platería de Antonio Martínez y el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, 2008, T. XXVI, n° 44
- GLENDINNING, Nigel: “Goya, retratista de la Familia Real” en *Reales Sitios*, n° 75, 2008

- GÓMEZ HERNÁNDEZ, Francisco José: “De Nápoles a Madrid. Entrada oficial de Carlos III en la Villa y Corte” en *Madrid Histórico* n° 8, 2007
- GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás: *Vida y obra de Don Antonio Caballero y Góngora*, Córdoba, 1989
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Vicente López, su vida, su obra, su tiempo*, cat. exp. Madrid, 1928
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Pedro Javier: *El arte de la platería en Ferrol. Estudio histórico-artístico*, Ferrol, 1992
- GONZÁLEZ SANTOS, Luis: *Godoy*. Madrid, 1994
- Guía del Museo Municipal de Madrid. La historia de Madrid en sus colecciones*, 1995
- HEREDIA MORENO, M. C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980, II
- HERRERO GÓMEZ, J.: *La platería en la ciudad de Soria (siglos XVII-XIX)*, Soria 1993
- HERRERO GÓMEZ, J. y MÁRQUEZ MUÑOZ, J. A.: *La platería en Almazán*, Soria, 1994
- IGLESIAS ROUCO, L. S.: “Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos. Aportación a su estudio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LV, 1989
- Isidro Velázquez 1765-1840, arquitecto del Madrid fernandino*, cat. exp., edición a cargo de Pedro Moleón Gavilanes. Madrid, 2009
- Joyas de la orfebrería del Patrimonio Nacional*, cat. exp., Sevilla, 1995-1996
- Joyas de la platería del Patrimonio Nacional*, cat. exp., Madrid, 1989
- JUNQUERA, Palmira: “Un lienzo inédito de Goya en el Palacio de Oriente” en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1959
- KAWAMURA, Yayoi: “Platería madrileña en el principado de Asturias”, en *A. I. E. M.*, 1991, T. XXX
- LANDÁZURI Y ROMARATE, Joaquín José: *Historia Civil, Eclesiástica, Política y Legislativa de la M.N.Y M.L. Ciudad de Vitoria*, Madrid, 1780
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932 ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid, 1947
- LARRUGAY BONETA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, Madrid, 1789, T. IV
- LIGHTBOWN, R. W.: *French Silver. Victoria & Albert Museum Catalogue*, Londres, 1978
- LLORDEN, Andrés: *La orfebrería en Málaga. Maestros plateros malagueños (siglos XV-XIX)*, Madrid, 1985
- LÓPEZ CASTÁN, Ángel: *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel*, tesis doctoral. Madrid, 1991
- LÓPEZ TERRADA, María José y JEREZ MOLINER, Felipe: “La Alegoría de la Orden de Carlos III, de Vicente López. Anotaciones al texto de Francisco José Fabre” en *Goya*, n° 259, 1997
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “José Francisco Fabre y las Alegorías del Palacio Real de Madrid” en *Reales Sitios*, n° 125, 1995
- MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845-1860, T. X.: *Madrid El Madrid de José Bonaparte* cat. exp., Madrid, 2008
- MANZANO, Antonio: “28 de noviembre de 1814. Creación de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo” en *Revista Atenea. Seguridad y Defensa*. Diario digital, 28 noviembre de 2009
- MARTÍN, Fernando A.: “Orfebrería madrileña en la catedral de Cuenca, en *Villa de Madrid*, 1979, n° 63
- MARTÍN, Fernando A.: “Breves notas sobre la platería madrileña en los siglos XVI y XVII”, en *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*, Madrid, 1979-1980
- MARTÍN, Fernando A.: “La platería madrileña en el siglo XVIII”, en *Madrid, testimonios...*, Madrid, 1979-1980
- MARTÍN, Fernando A.: “La platería madrileña en el siglo XIX”, en *Madrid, testimonios...*, Madrid, 1979-1980
- MARTÍN, Fernando A.: “La platería de Martínez al servicio de la Real Casa. Piezas en el Palacio Real de Madrid”, en *Reales Sitios*, 1980, n°s 66 y 67 [Martín, 1980 (1)]
- MARTÍN, Fernando A.: “La platería de Martínez en el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, 1980, n° 3 [Martín, 1980 (2)]
- MARTÍN, Fernando A.: “Piezas en San Lorenzo del Escorial”, en *Reales Sitios*, n° 68, 1981
- MARTÍN, Fernando A.: “Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal”, en *Revista de Biblioteca, Archivo y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 1982
- MARTÍN, Fernando A.: “El platero Martínez”, en *Antiquaria*, 1985, n° 16
- MARTÍN, Fernando A.: “Fábrica de Martínez”, en *Antiquaria*, 1985, n° 17
- MARTÍN, Fernando A.: “Regalos de la reina Isabel II a la Virgen de las Angustias de Granada”, en *El Ideal de Granada*, 27 de septiembre de 1987
- MARTÍN, Fernando A.: “Platería”, en *Catálogo del IV Centenario de la Real Fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid 1990
- MARTÍN, Fernando A.: “En el segundo centenario de la Fábrica de Martínez”, en *Villa de Madrid*, 1992
- MARTÍN, Fernando A.: “Platería histórica. Del neoclasicismo a la Industrialización”, en *Revista Arte y Joya*, separata *Arte y plata*, Barcelona, 1992-3, n°s 5 y 6

- MARTÍN, Fernando A.: “L’influence de l’orfèvrerie européenne dans la manufacture de Martínez à Madrid”, en *Rencontres de l’école du Louvre. L’Orfèvrerie au XIXe siècle*, 1994
- MARTÍN, Fernando A.: “Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galdiano”, en *Goya*, Madrid, 2001, n° 285
- MARTÍN, Fernando A.: “Don José Ramírez de Arellano: de Madrid a Manila”, en *Estudios de platería de San Eloy*, Murcia, 2002
- MARTÍN, Fernando A.: “Ecos del clasicismo. El Real Taller de Platería (1778-1868)”, en *Ecos del clasicismo*, Murcia, 2009
- MARTÍN, Fernando A.: “Notas sobre algunas piezas reales”, en *Estudios de platería de San Eloy*, Murcia, 2009
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: “La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria”, en *Kobie (Bellas Artes)* n° 7, 1990
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: “Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullivarri*. Vitoria, 1992
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: *Arte y Liturgia en la orfebrería alavesa del Barroco. La platería y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Vitoria, 1997
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: *El taller de los Ballerna: plateros vitorianos del siglos XVIII-XIX* (1997). Trabajo de investigación inédito en vías de publicación
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: *El patrimonio de la Diputación Foral de Álava. La Platería*, Vitoria-Gasteiz, 1999
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: “La Real Escuela de Platería de Martínez de Madrid y su relación con las escuelas de dibujos en Álava”, en *Ondare*, 2002, n° 21
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: *Relaciones artísticas en el País Vasco: los plateros de la Fuente en Vitoria, Durango y Bergara*, Vitoria, 2006
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan: “Francisco de Goya y la decoración del Tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza” en *Reales Sitios*, n° 128, 1996
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia: *Antonio Carnicero 1748-1814* cat. exp. Madrid, 1997
- MESONEROS ROMANOS, Ramón: “La Real Fábrica de Platería de Martínez”, en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1836, T. I. n° 12
- MIGUÉLIZ, Ignacio: *El arte de la platería en Gipuzkoa, S.XV-XVIII*, Donostia-San Sebastián, 2008
- MONTALVO MARTÍN, F. J.: “Custodia”, en *Corpus, historia de una Presencia*, Toledo, 2003
- MONTALVO MARTÍN, F. J.: “Cálices limosneros regios conservados en la diócesis de Segovia”, en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006
- MORALES Y MARÍN, José Luis: *Vicente López (1772-1859)*, cat.exp., Madrid, 1989
- MORANT, Henry de: *Historia de las Artes Decorativas*, Madrid, 1980
- MORENO ALONSO, Manuel: *José Bonaparte. Un rey republicano en el trono de España*. Madrid, 2008
- MORENO CUADRO, F.: *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006
- MOYA VALGAÑÓN, J. G. y otros.: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, 1975
- MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: *Catálogo de la platería*. Madrid, 1982
- Museo del Prado. Inventario general de pinturas; Museo iconográfico*. Madrid, 1996
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID: *Catálogo de pinturas* [textos y catalogación: Alfonso E. Pérez Sánchez y José Luis Díez], Madrid, 1990
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID: *Catálogo de la plata* [textos y catalogación: Fernando A. Martín], Madrid, 1991
- Novísima Recopilación de las Leyes de España...* Impresas en Madrid, 1805
- NÚÑEZ, Bertha: “Zacarías González Velázquez”. 2000
- OMAN, Ch.: “English Influence on Spanish Silver”, en *Apolo*, 1964, LXXIX, n° 23
- ORTIZ, Dionisio: “Libro segundo de aprobaciones e incorporaciones de artífices plateros de esta ciudad de Córdoba” (año de 1784), en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 95, 1975
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: “Piezas de Antonio Martínez en Priego de Córdoba”, en *Iberjoya II*, 1983
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, D.L. 1975
- OTAZU LLANA, Alfonso: *Hacendistas navarros en India*, Bilbao, 1970
- PARDO CANALIS, Enrique: “Los registros de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 1752 a 1815”, en C.S.I.C. Instituto. Diego Velázquez, Madrid, 1967
- PATRIMONIO NACIONAL (España): *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional / Fernando A. Martín*, Madrid, 1987
- PÉREZ BUENO, Luis: “Del orfebre don Antonio Martínez. La Escuela de Platería en Madrid. Antecedentes de su establecimiento”, en *Archivo Español de Arte*, 1941, XLIV
- PÉREZ DE URBEL, Justo: *Año Cristiano*. Madrid, 1945
- PÉREZ GRANDE, Margarita: “La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII”, en *Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte. Sección de Tipologías, Talleres y Punzones de la Orfebrería Española*, Zaragoza, 1984

- PÉREZ GRANDE, Margarita: "La platería española del siglo XVIII y sus relaciones con los principales centros de producción europeos", en *II Salón de Anticuarios en el barrio de Salamanca*, Madrid, 10-15 Noviembre 1992
- PÉREZ GRANDE, Margarita: *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, 1999
- PÉREZ GRANDE, Margarita: "Juego de vinajeras", en *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, 2009
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999
- PÉREZ MATEOS, F.: *La Villa y Corte de Madrid en 1850*, Madrid, 1927
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Goya en el Patrimonio Nacional" en *Reales Sitios*, nº 25, 1970
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Un dibujo de Vicente López, donado al Prado" en *Boletín del Museo del Prado*, nº 10, 1983
- PICABEA ELÉXPURU, B.: *Donaciones reales al monasterio de San Lorenzo de El Escorial: objetos de plata, bronce y otros materiales (ss. XVI-XIX)*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1986
- PONCE RAMOS, J. Miguel: *La Hermandad y Montepío de Viñeros en la Edad Moderna*, Málaga, 1995
- PUGA, María Teresa: *Fernando VII*. Barcelona, 2004
- RABANAL YUS, Aurora: "En torno a la introducción y localización de las Reales fábricas en el Madrid del siglo XVIII", en *A.I.E.M.*, 1984, XXI
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Feliciano: "Acuerdos de la Congregación de San Eloy del Arte de la platería de la ciudad de Córdoba sacados de su archivo", en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1893, tomo CVII
- RAMOS DE CASTRO, G.: *La catedral de Zamora*, Zamora, 1982
- RIPA, Cesare: *Iconología*. Madrid, 1987
- RIVAS CARMONA, Jesús F.: "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos", en *Estudios de platería de San Eloy 2001*, Murcia, 2001
- RIVERA DE LAS HERAS, José A.: "Fe y arte en la catedral de Zamora", en *Cabildo de la Catedral*, Zamora, 1990
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *Carlos IV. Mecenas y coleccionista* cat. exp. Madrid, 2009
- ROMEU DE ARMAS, Antonio: *Luis de la Cruz y Ríos*, 1997
- RUIZ DE AEL, Mariano J.: *La ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y las Artes*. Vitoria, 1993
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael: *El arte de la platería en Málaga, 1550-1800*, Málaga, 1997
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (coord.): *El Fulgor de la Plata*. Sevilla, 2007
- SANCHEZ-LUBIAN, Enrique: "Van den Brulen, el alcalde de la concordia (1930-1931): Toledo de la Monarquía a la Republica", en *Arch. Secreto*, 2008, Nº 4
- SÁNCHEZ RIVERA, J. A.: "El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas", en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia 2008
- SANCHO, José Luis: "Moncloa, Casino de la Reina y Vista Alegre" en *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid, 2006
- SANTAMARINA, Blanca: "La platería madrileña y la duquesa de Osuna", en *A.I.E.M.*, Madrid, 1998, XXXVIII
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*
- SCHRODER, T.: *English Domestic Silver (1500-1900)*, Penguin Books, Londres 1988
- SEGUI GONZÁLEZ, M.: *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*, Salamanca 1986
- TRALLERO, Manuel: "Els deixebles catalans d'Antonio Martínez", en *D'Art*, 1986, nº 12
- TUBINO, Francisco María: Exposición permanente de Bellas Artes de la Platería de Martínez, S./a
- URDIAIN MARTÍNEZ, María Camino: *Epistolario del Fondo Prestanero*, Vitoria, 1996
- VALIÑA SANPEDRO, E. y otros: *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, I, Madrid 1975
- Valor y lucimiento: platería en la Comunidad de Madrid*, cat. exp., Madrid, 2004
- VALVERDE FERNÁNDEZ, Francisco: *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*, Córdoba, 2001
- VIDAL-ABARCA, Joaquín, VERÁSTEGUI, Federico, OTAZU, Alfonso: *Fausto de Otazu a Iñigo Ortiz de Velasco. Carta 1834-1841*. Vitoria, 1996

Índice Onomástico

- Abauza: 217
Adam, Robert: 54, 56, 89, 101, 169, 179, 238, 243
Aguado, Tadeo: 95
Aguilar, Manuel: 239
Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo y Silva-Bazán, duquesa de: 112
Alfonso XII: 31, 67, 105
Alfonso XIII: 103, 144
Alorda-Derksen: 198, 222
Altamira, conde de: 16
Álvarez, Manuel Pedro: 83
Álvarez de Faria, María Antonia: 23
Anduaga, Familia: 140, 150
Anduaga, Manuel de: 151
Anitua: 217
Aparicio, José: 105-106, 115, 120
Apolinar: 197, 208, 211, 214, 218, 223, 231
Arambarri: 62
Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de: 40
Arnal, Pedro de: 53
Arriaza y Orejón, Francisco de: 51
Arrio: 108, 111
Arroyabe: 204, 217
Artó, Ignacia: 60, 63, 247
Aubry: 27
Auguste: 101, 229
Ayala, conde de: 200, 212, 218
Ballerna: 62, 197, 200, 207, 217, 223
Ballerna, José: 200, 208, 217
Balmet: 39
Barrio, Antonia: 60
Bayeu, Francisco: 15, 38, 105, 107, 119
Bellas, Pedro: 70
Beltrán Cornejo, Rafael: 237
Berchen : 43
Biennais : 188
Blanco, Carlos : 29-30
Bolangero, Manuel: 208, 217
Bosch y Soriano: 154, 156
Boucher, François : 43
Brancacho, marqués de : 47
Buena Maison, Manuel: 214
Buenafuente, Luis: 39, 50, 163
Buitrón, Cayetano: 225
Caballero Góngora, Antonio: 58, 166, 233, 244
Cabarro, Fulgencio: 95
Cabarrús, Francisco: 63
Cabrero, Enriqueta: 34, 123-124, 140, 150
Cabrero, Julia: 34, 123-124, 140, 150-151, 158
Cabrero, Pablo: 34, 53, 101, 103, 123-127, 129-130, 137, 139-141, 150-151, 166, 248, 250-252
Cabrero, Paulina: 150-151, 164, 248, 255
Cabrero, Saleta: 15, 150
Cahier: 58
Calzado, José: 50, 234, 237-238
Camarón Boronat, José: 20, 116
Camarón y Meliá, José: 105, 116
Campo, Apolinar del: 208-209, 211, 214, 218, 223, 231
Campomanes, Pedro de: 16
Carlos III: 15-23, 26, 40, 43, 50-51, 67, 108, 111-112, 120, 162, 206, 216, 234, 237
Carlos IV: 21-24, 51-52, 57, 62, 80, 106, 116, 119-120, 164, 177, 202
Carlos Clemente: 120
Carlos María Isidro: 95
Carlota Joaquina: 28
Carnicero, Antonio: 23
Carolina de Borbón-Parma: 28
Castejón, Lino: 50, 163
Castelaro y Perea, José: 31
Castro, Damián de: 238, 239
Cavestany, Julio: 15, 21, 34, 38, 151, 158, 187, 200
Chameroy, Nicolás de: 56, 60
Cibeles: 73
Clarendon, George William Frederick Villiers, conde de: 134
Cobos y Rioja, Luis: 49, 162
Cochin: 43
Colomer: 155
Colón, Cristóbal: 105, 107, 116-117, 120
Conde, Domingo: 49, 60, 163, 204, 212, 217, 238
Conde, Luis: 217
Constanza de Nápoles: 112
Cruz y Ríos, Luis de: 28
David, Jacques-Louis : 115
Delafosse, Jean-Charles : 43, 169

Díaz, Manuel: 239
 Dien: 27
 Dionisio I de Portugal: 112
 Domínguez, Antonio: 69
 Dorado: 137
 Echeverría, Antonio: 217, 228
 Eckerd, Mateo: 80
 Elías, Francisco: 95
 Elorza Beltrán de Guevara, Inocencio: 49, 204, 217, 238
 Enguítanos, Tomás: 26
 Espalter y Rull, Joaquín: 34-35, 124
 Espinosa, Antonio de: 40
 Espinosa, Celestino: 65, 67, 69, 77, 85-86, 97, 100-101, 123, 163
 Esteve, Agustín: 21-22, 25, 52
 Esteve, Rafael: 21, 52
 Fabre, Francisco José: 120
 Farsult, Cayetano: 50
 Fernández Zamorano, Juan: 70, 83
 Fernando VI: 40
 Fernando VII: 22, 25-28, 30, 47, 60, 63, 65-67, 74, 77-78, 80-83, 96, 98, 101, 103, 105-107, 115, 119-120, 123, 126, 131, 148, 153, 161, 163-165, 171, 175, 183-184, 187-188, 212, 240
 Fernel, Juan Félix: 70, 83
 Flaugier, Joseph Bernard: 24
 Flórez Urdapilleta: 159
 Francés, Mariano: 123, 135
 Francisco I de las Dos Sicilias: 30
 Francisco de Asís de Borbón: 31
 Froment-Meurice, François: 148
 Fuente, Andrés de la: 217
 Fuente, de la: 200, 228
 Gálvez, N.: 70
 Ganimedes: 43, 54-55, 65
 Garrido, Lorenzo: 206, 230
 Garrido, Miguel: 206, 230-231
 Gausa, conde de: 49, 162
 Gaviña, Wenceslao: 126, 150
 Genu: 101
 Gérard, François Pascal Simon, barón de: 24
 Gil de Palacio, León: 53
 Girón, Javiera de: 124
 Glucksberg, gran duque de: 146
 Godoy, José de : 23
 Godoy, Manuel: 22-24, 57, 106
 Gómez, Josefa: 70
 Gonzalez, R.: 218, 226
 González Artalejo, Juana: 83
 González Velázquez, Antonio: 105, 107, 116
 González Velázquez, Isidro: 67, 81, 83
 González Velázquez, Zacarías: 105-106, 116, 119
 Goya, Francisco de: 21-22, 25, 38, 79, 98, 105-106, 108, 112, 115, 119, 159
 Granda, Fernando: 69
 Gros, Antoine Jean, barón: 34
 Hartzenbusch, Antonio: 80
 Hartzenbusch, Juan: 80
 Hartzenbusch, Santiago: 80
 Hemosban, Pedro: 83
 Hércules: 70, 115
 Heredia, Ignacio: 42
 Hermenegildo, San: 105-111, 119
 Hermosilla, Ignacio: 40
 Hernández- Mora Zapata: 70, 178, 180, 198, 239
 Huertas, Antonio: 146, 252
 Huet: 43
 Ibarra, Pablo: 60, 62-63, 247-249
 Ingunda: 108, 111
 Isabel II: 30-33, 88-89, 94, 96, 103, 125, 129-130, 135, 146, 164, 186, 191-192, 248, 250, 252, 255
 Isabel de Farnesio: 16
 Isabel de Braganza, María: 27-28, 66-67, 69, 77-78, 81-83, 105-106, 111, 120, 187
 Isabel de Castilla: 108, 116, 119
 Isabel de Portugal: 112-113
 Izquierdo, Francisco: 70
 Izquierdo, José: 83
 Jacob, Georges: 73
 Jacob-Desmalter: 77
 Jaime I el conquistador: 112
 Jareño, Francisco: 155
 Jorge II: 240
 Jorge III: 25
 José I Bonaparte: 24-25, 63-64, 101
 Juan V de Portugal: 28
 Lacaba, Manuel: 62
 Lassen, Zacarías: 63
 Lavergne: 62
 San Leandro: 108
 Leovigildo: 106, 108
 Lepautre, Jean: 43
 Lletguet, Ramón : 69
 Longa, Ramón: 83
 López, Vicente: 26, 30-31, 105-108, 111-112, 120, 192

López Piquer, Luis: 120
 Luis XVI: 43
 Luisa Fernanda de Borbón: 30, 125, 146, 252
 Luzán, José: 38, 112
 Macazaga: 127
 Macazaga, Antonio: 217
 Macazaga, José Ignacio: 50, 60, 63-64, 163, 172, 187, 204, 212, 217, 238
 Maella, Mariano Salvador: 25, 111, 116
 Maeso, Ángel: 80, 82-83
 Magallón, Fernando: 40, 42-44, 46-47, 175, 204
 Maisón: 211, 214
 María Antonia de Nápoles: 83
 María Antonieta: 73
 María Cristina de Borbón: 29-30, 78, 96, 103, 125, 132, 178, 180-183, 188
 María Cristina de Habsburgo: 105
 María Isabel de Braganza: 27, 67, 77, 81, 83, 105-106, 187
 María Josefa Amalia de Sajonia: 28-29, 78, 95-96, 132
 María Luisa de Parma: 21, 23, 62, 120
 Mariátegui, Francisco Javier: 126
 Marquina, A y Espuñes, R: 218
 Marrón, Francisco: 95
 Martí, Joseph: 50, 238
 Martín, Severino: 95
 Martín Rodríguez, Manuel: 47
 Martínez, Fábrica –Escuela–Taller de Platería: 21-22, 27, 31, 40, 49-51, 54, 56-57, 65, 86, 99, 123, 126, 128, 134, 136-137, 139, 141, 146, 149, 155, 158, 161-163, 165, 187, 191-192, 197-200, 203-206, 208, 211-212, 215-219, 221-222, 224, 227, 229-231, 233-234, 237-240, 255
 Martínez Barrio, Antonio: 14-15, 21, 34, 37-51, 54-57, 59-60, 89, 100-101, 123, 127, 151, 158, 162, 164, 166, 169, 172, 175-177, 179-180, 187, 200, 204, 207, 210-212, 215-222, 229-230, 233-236, 238-248, 255
 Martínez, Gregorio: 49, 162
 Martínez, Joaquina: 212
 Martínez, Luisa: 63, 212
 Martínez, María Josefa: 34, 123-124
 Maximiliano de Sajonia: 28
 Medina, Mateo: 80, 83
 Méndez, Antonio: 239
 Méndez, Francisco: 50, 163
 Mengs, Antonio Rafael: 105, 107, 111
 Mésangère, Pierre de la : 81
 Michel, Pedro: 217
 Millán, Ignacio: 62
 Miranda, Manuel: 28
 Moliner, Francisco: 50
 Montenegro, Isidoro: 80-81
 Montpensier, duques de : 125, 146, 148, 252
 Moratilla, Francisco: 137
 Muñoz Sánchez-Funes, Fernando: 30, 125
 Murat, Joaquín: 24, 63, 101
 Múzquiz, Miguel de: 40, 42, 46, 162
 Napoleón I Bonaparte: 22, 24-25, 65, 112, 188
 Navas, Lesmes: 70, 95
 Nieva Torres, Vicente de: 234
 Nieva y Ayala, Antonio de: 50, 234, 238
 Noriega, Antonio: 80, 83
 Novella, Pedro: 227
 Novi, Francisco: 39-40
 Odier, Juan B.C.: 87, 89, 97, 101, 188, 221, 223, 229
 Olivier, María: 72
 Orejon-Horcasitas: 51
 Ortiz de Velasco, Iñigo: 225
 Ortiz, Manuel: 123, 135
 Osuna, Casa de: 57, 60, 63, 97, 157, 165
 Otavianni: 59
 Otazu, Alfonso: 225-226
 Otazu, Familia: 201, 218, 226
 Otazu, Fausto: 225
 Otazu, Nicolás: 226
 Otazu Llana: 198
 Palencia, Pablo: 80
 Palomino, Miguel: 239
 Pardo, Ventura: 95
 Paret, Luis: 16
 Pecul Crespo, Luis: 70, 83, 95, 97
 Pedro III de Aragón: 112
 Pejón, Mariano: 69-70, 80-81
 Peñalver, Ramón: 151
 Peñas, Antonio: 146, 252-253, 255
 Peral, Andrés del: 83
 Peralta, Antonio: 95
 Percier, Charles: 28, 98, 169, 188
 Pérez del Olmo, Rosa: 83
 Però, Felipe: 155
 Peyronet: 155
 Pozo, Bartolomé del: 237
 Prior, Anselmo del: 197, 208, 218, 223-4, 231
 Quintero, Rafael: 95
 Quirós, Lorenzo de: 16, 38
 Rafael: 43
 Ramírez de Arellano, José: 137, 140-141, 146, 148-149, 171, 221, 248, 252-254
 Ribera, Juan Antonio: 120

Rico, Juan: 95
 Riobó, Manuel: 70, 78, 80-83
 Ripa, Cesare: 115-116
 Rivas, Francisco de: 52-53, 192
 Robert, Hubert: 73
 Roche y Pintado, Nicolás: 49, 162
 Rodallega, José María: 219
 Rodríguez, Francisco: 95, 176
 Rodríguez, Ventura: 16, 53, 158
 Romana, marqués de la: 26
 Rosales, Eduardo: 156
 Rovira, José: 50, 217, 237-238
 Ruiz, Regino: 70
 Ruiz de Castro, M^a Josefa: 247
 Ruiz Dorado, Joaquín: 56, 164
 Saboya, familia de: 149, 155
 Salvador, Pedro: 69
 San Carlos, duque de: 106
 Sánchez Pescador, Juan José: 125
 Santa Cruz, marqués de: 82, 224
 Sellán, Juan: 137-138, 163, 188
 Silva y Goyeneche, Álvaro: 224
 Silva Verástegui: 198, 205, 211, 218-219, 221, 224-5, 227
 Soria, Narciso: 96, 103
 Suárez, Manuel: 50, 163
 Thibault, Aimée : 27-28
 Thomire: 58, 101
 Tormos, Francisco: 67
 Tus, Miguel: 51, 163
 Ullivarri: 197- 200, 206-208, 211, 228-229, 231
 Ullivarri, Francisco de: 208, 211, 227
 Ullivarri, Gerónimo: 228-231
 Urbano, Valentín: 69, 82
 Urquiza: 62
 Urquiza, Domingo: 179
 Urquiza, Ildefonso: 103
 Valadier, L.: 58
 Valdelicea, José: 146, 252
 Vallabriga, María Teresa: 98
 Valle, Lucio del: 155
 Várez-Fisa: 198
 Vargas, Antonio: 59, 165, 244
 Vargas Machuca, Carlos: 52-53
 Velázquez Bosco, Ricardo: 141
 Verástegui, Federico: 225-226
 Verástegui, Isabel: 198, 225
 Verástegui, Pedro: 225
 Vernet: 43
 Villaamil, Cancio: 141
 Villanson, Jacinto: 95
 Villanueva, Juan de: 47, 52-53, 158
 Villar, Bonifacio: 51, 163
 Villarreal, Tomás de: 60
 Weibel, Benito: 80
 Wellington, Arthur Wellesley, duque de: 25-26, 64-65
 Wicar, Jean-Baptiste Joseph: 25
 Ximénez, Manuel : 69
 Yela, Manuel : 83
 Zabaleta: 226
 Zía, Teodoro: 63, 67, 123, 166, 212

Índice Tipológico

- Acetre: 141, 165, 177, 184.
Aguamanil: 82, 108, 165, 200, 207, 208, 221, 223, 228, 229, 231, 240.
Cat. 30,56,60,64
Alfiletero: 45, 86, 90, 174.
Anfora: 32
Atril: 81, 165, 181, 187, 188.
Azucarero: 43, 143, 179, 218, 219, 231. Cat. 29, 123.
Bandeja: 43, 54, 55, 56, 65, 74, 77, 85, 86, 88, 89,90, 91, 94, 98, 100, 135, 148, 165, 177, 200, 205, 214, 215, 216, 221, 222, 224, 225, 250, 251.
Cat. 22, 53, 72, 108, 149.
Bastón: 33, 43, 62, 74
Bote: 85, 86, 92, 94, 98, 99, 132. Cat. 47, 48, 71.
Cacerola: 64. Cat. 86.
Cafetera: 143, 206, 218, 219,220, 221, 222, 227,231, 240. Cat. 123.
Caja: 39, 42, 43, 45, 81, 85, 86, 91, 97, 98, 108. Cat. 49, 50, 51, 70.
Cáliz: 54, 58, 62, 116, 136, 154, 160, 164, 166, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 189 191, 192, 200, 210, 211, 212, 218, 228, 231, 235, 241, 244, 247, 248, 249, 255. Cat. 33.
Campanilla: 144, 180, 183, 187, 200, 224, 244. Cat. 129.
Candelabro: 33, 72, 73, 79,101, 128, 132, 144, 145, 149, 153, 154, 180, 188, 193. Cat. 68, 89, 111, 126, 136, 137, 138, 151.
Candelerero: 43, 57, 58,72, 85 86, 90, 100, 101, 129, 132, 142, 144, 153, 154, 163, 164 165, 170, 171, 174, 177, 184, 187, 188, 190, 193, 194, 209, 211, 214, 215, 218, 223, 231, 239, 242, 244, 245, 247.
Cat. 18, 23, 24, 45, 74, 90, 91, 114, 130, 131, 132, 153, 154.
Cazo: 221.
Chocolatera: 218, 222, 223, 227, 231.
Chofeta: 142, 227, 228. Cat. 92, 93.
Cirial: 163, 165, 178, 183, 186.
Concha: 165, 187.
Copa: 69, 86,92, 94, 100, 132, 179, 219. Cat. 59, 97, 126.
Copón: 57, 58, 165, 173, 177, 180, 184, 187, 212, 236, 241, 243, 244, 247.
Corona: 86, 136, 184, 250, 251, 252.
Crismera: 165, 176, 183, 184.
Crucifijo: 153.
Cruz: 57, 58, 163, 164, 165, 171, 172, 173, 174, 177, 181, 184, 187, 188, 189, 190,193, 211, 241, 242, 244, 245, 247. Cat. 24, 148, 152.
Cubtertería: 137, 153, 201, 202, 203. Cat. 85, 87, 95. 113.
Custodia: 58, 62, 165, 168, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 191, 200, 212, 213, 218, 239, 241, 244, 247. Cat. 26
Despabiladeras: 85, 86, 128, 132, 144, 179. Cat. 21, 67, 115, 135.
Escribanía: 33, 54, 55, 85, 87, 88, 100, 101, 104, 129, 130, 132, 137, 138, 139, 143, 144, 147, 148, 149, 199, 215, 218, 224, 240, 243. Cat. 17, 19, 20, 43, 75, 112, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 128, 139, 140, 141, 142, 143, 144.
Escudo: 130, 135, 231, 250, 251. Cat. 107.
Escultura: 146, 252, 253, 254, 255. Cat. 94, 124, 145, 146, 147, 155.
Especiero: 131, 183. Cat. 82.
Espejo: 70, 77, 85, 86, 91, 95, 96, 97, 98, 132. Cat. 66.
Flamenquilla: 132. Cat. 80.
Florero: 95,129.
Frasco: 86
Fuente: 141, 178, 179, 221. Cat. 81.
Hachero: 171, 172, 188, 189.
Hostiario: 165, 187, 200
Incensario: 141, 165, 179, 180, 183, 185, 187, 191, 241, 242, 243.
Jabonera: 98, 99, 100, 132, 240. Cat. 52, 73.
Jarra: 61, 77, 98, 200, 202, 206, 208, 228, 229, 230, 231.
Jarro: 84, 85 86, 87, 96, 97, 102, 132, 151, 166, 173, 178 180, 187, 240, 244, 248. Cat. 30, 56, 60, 64.
Jofaina: 87, 94, 132. Cat. 60, 65.
Lámpara: 153, 165. Cat.110, 133.
Mancerina: 54, 57,138, 25, 225, 231. Cat. 27, 28, 96, 98.
Marco: 78,179, 250. Cat. 106, 107.
Naveta: 165, 179, 180, 183, 185, 187, 191, 221, 241, 242, 243.
Orinal: 101.
Palangana: 97, 103, 178, 183, 200, 208, 240. Cat. 59.
Palmatoria: 85, 8, 89,129, 165, 179, 187, 188. Cat. 69,134.
Perfumador: 77, 86, 91, 92, 96.
Plato: 64,105, 128, 130, 132, 149, 151, 176. Cat. 84.
Porta-joyas: 91,93. Cat. 46.
Portapaz: 165, 179.
Pieza de enjuague: 69,73, 75. Cat. 58, 59.
Relicario: 38, 58, 132, 165, 173, 187, 191, 192,244, 246. Cat. 25
Remate de cetro: Cat. 155.
Sacra: 163, 165.
Salero: 43.
Salsera: 131, 172, 179, 180, 187, 188 218, 221, 222, 231, 243. Cat. 31, 78, 79.
Salvilla: 85, 86, 89, 166, 176, 177, 184, 187, 200, 208, 214, 215, 240.
Sopera: 128,131, 179 218, 219, 226, 227, 231. Cat. 77.
Soporte para botellas: 44. Cat. 88
Soporte de vinagreras: 83
Taza: 132, 149, 151, 152. Cat. 150.
Vinagreras: 171, 176, 177, 183. Cat. 83.
Vinajeras: 58, 59, 136, 165, 166, 173, 176, 177, 178, 180, 182, 184, 187, 188, 200, 208, 240, 244.

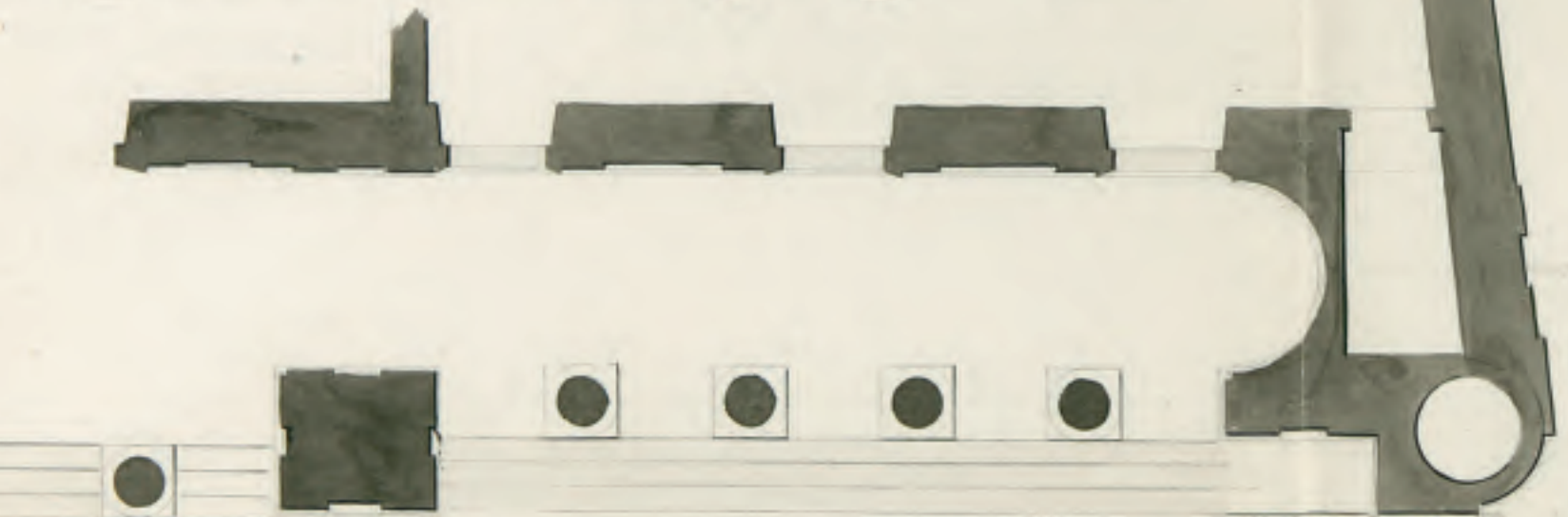


SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE
ARTES GRÁFICAS COYVE

MADRID, JUNIO DE 2011



puerta que conduce la Calle de las Puercas y S.^{ta} Juan.





MUSEOS DE MADRID
HISTORIA

Ayuntamiento de Madrid