

## VARIA

### PIEZAS DE MOBILIARIO Y DECORACIÓN EN ESCAYOLA INTARSIADA, FIRMADAS POR ANTONIO Y VICENTE MARZAL

Primera aproximación al estudio de la escayola (“*scagliola*”) en España y a los hermanos Marzal, artistas valencianos de la primera mitad del siglo XIX que trabajaron para los reyes Carlos IV y Fernando VII.

**Palabras clave:** Escayola intarsiada; *Scagliola*; Marzal; Mobiliario.

A first approach to the study of inlay plasterwork (Italian *scagliola*) in Spain, and the Marzal brothers, Valencian artists active during the first half of the 19th century who worked for Carlos IV and Fernando VII.

**Key words:** Inlay plasterwork; Intarsia; Italian *scagliola*; Marzal; Furniture.

La creencia de que la escayola intarsiada, o embutida si se quiere emplear el adjetivo generalizado en el siglo XVIII en España –fundamentalmente la que procura imitar con yeso, colorantes, agua, colas animales y minuciosos procesos manuales los trabajos de piedras duras realizados en los talleres de Florencia desde el siglo XVI–, es una expresión artística puramente italiana y sin arraigo en España, salvo por la presencia de unas cuantas obras de importación, ha dado como resultado un cierto descuido en su estudio, tanto de las manifestaciones foráneas, fundamentalmente tapas para mesas de los siglos XVII al XIX, como de las autóctonas, realizadas dentro del país desde finales del siglo XVII y centradas en los frontales de altar, decoraciones de zócalos en capillas y palacios, y tapas de mesas.

El estudio de esta tapa de una mesa de escayola intarsiada nos ha permitido indagar en el tema y comprobar las relaciones de los trabajos españoles con los italianos, bien a través de la presencia de algunos escayolistas italianos en España, bien a través de la importación o bien a través del trabajo en común de los de una y otra nacionalidad en las obras decorativas de los reyes Carlos III y Carlos IV. Los resultados de la investigación se dejan para una futura publicación más extensa y se exponen aquí los referidos a la referida tapa y al contexto de su creación desde los puntos de vista documental, técnico, decorativo y sociológico.

Esta tapa o tablero de mesa (*piano di tavola*) está realizada con la técnica italiana de la escayola policromada (*scagliola, meschia*), básicamente una mezcla de yeso molido, mezclado con colorantes, agua y colas animales, que persiguió desde sus más remotos orígenes imitar materiales de mayor costo y de trabajo más difícil, especialmente la intarsia de piedras duras. En el reciente proceso de consolidación se ha podido observar que la primera mezcla de yeso está armada sobre textiles serpenteantes y seguramente, como suele ser común en este tipo de obras, llevará oculta en su interior la imprescindible estructura de cañas a lo ancho de la tapa para proporcionarle consistencia, asegurando de este modo que en caso de golpes fuertes no llegue a fragmentarse, aunque no puedan impedirse los agrietamientos. La técnica italiana consiste en recubrir esta estructura con sucesivas capas de yeso áspero, terminando con la aplicación de la

mezcla de escayola fina policromada que, en este caso, se trabaja a la manera de Carpi (“scagliola de Carpi” o “scagliola carpigiana”), transfiriendo al tablero mediante estarcido un determinado dibujo, cuyos perfiles se excavan formando los alvéolos en los que se embuten pastas coloreadas de escayola a fin e formar un determinado motivo decorativo, ya sea inspirado en los encajes, en los mármoles y piedras duras de diseño geométrico, o en otros motivos florales, arquitectónicos, paisajísticos o figurativos. El proceso de excavación de alvéolos se realiza tantas cuantas veces sea necesario a fin de proporcionar finura y matices al dibujo, procediéndose en cada uno de los procesos a eliminar mediante espátulas las pastas sobrantes. Los últimos procesos, una vez embutidos todos los alvéolos con las pastas coloreadas adecuadas, consisten en pulir la superficie y en aplicarle aceite a fin de obtener el efecto brillante de las piedras duras<sup>1</sup>.

La composición interpreta una mesa revuelta con notable sentido ilusionista y de engaño visual (trampantojo o *trompe-l'oeil*), estando firmada por Antonio Marzal en Madrid y fechada probablemente 1798 (Madrid, Patrimonio Nacional) (figs. 1, 3 y 4), pues la lectura de las decenas resulta prácticamente imposible. Imita una losa rectangular de pórfido rojo sobre la que se hallan cinco grupos de naipes y dibujos diversos<sup>2</sup>. El centro lo ocupa un papel dibujado con una escena que parece representar a un guerrero entronizado que recibe armas, tomada o inspirada en una cerámica griega de figuras rojas, lo que denota el conocimiento y gusto por el neoclasicismo y las corrientes arqueológicas del arte, especialmente las difundidas por los ejemplos de la colección de vasos griegos de sir William Hamilton (1730-1803), publicada por Pierre-François Hugues D'Hancarville (1719-1805) y editada Nápoles entre 1766 y 1767. Alrededor suyo, desplazados hacia los cuatro ángulos del tablero, se encuentran otros dibujos que corresponden a géneros pictóricos diversos, pues los hay de arquitectura en el ángulo superior izquierdo; de flores, junto a una flor natural directamente posada sobre el tablero, en el superior derecho; de un perro de raza pointer o dálmata al lado de un retrato a lápiz que parece delimitado por un círculo en el inferior izquierdo; y de una aldeana en el ángulo opuesto.

Al parecer, hasta hace dos o tres años, la tapa de escayola de Antonio Marzal formó conjunto con una mesa de centro realizada en madera de caoba y apliques de bronce que estilísticamente podemos considerar como correspondiente a la época de Carlos IV (fig. 2). Se trata de un mueble con estructura de madera de pino chapeada con gruesas láminas de caoba. Las gualderas y el fondo del cajón son de nogal, más resistente al roce. Va ensamblada a cola de milano, sin tornillos ni clavos. El mueble se eleva sobre una base rectangular mediante la estructura de cuatro patas en estípite decoradas con talla dorada de garras animales y cabezas de esfinges que miran hacia los exteriores de la mesa. El modelo es semejante a los de las consolas existentes en la sala del Tapiz Doblado de la Casa del Labrador de Aranjuez, sala decorada con un lienzo de Zacarías González Velázquez, realizado en 1799-1800, y con mobiliario de distintos estilos, conjuntado por su policromía blanca y dorada. Mientras que las sillas y sofás están documentados como obra de 1831<sup>3</sup>, las consolas parecen responder a modelos anteriores. La mesa lleva tiradores y escudo de cerradura de bronce dorado y listones del mismo metal que decoran los frentes y costados del mueble. Se trata de motivos muy característicos de la época: cabezas de león con argollas prendidas en la boca y pequeños cuernos de la abundancia.

<sup>1</sup> Casi todos los autores dedican un apartado de sus obras a la técnica de elaboración de la escayola. Las obras más accesibles y generales son las de Dante COLLI, Alfonso GARUTI e Romano PELLONI, *La scagliola carpigiana e l'illusiones barocca*. Módena, Artioli Editore, 1990. Anna Maria MASSINELLI, *Scagliola. L'Arte della pietra di luna*. Roma, Editalia, 1997. Graciano MANNI, *I Maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*. Módena, Artioli Editore, 1998.

<sup>2</sup> Mide 56 × 108 cm y 4 cm de grueso.

<sup>3</sup> José Luis SANCHO GASPAR, José Luis VALVERDE MERINO, Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *Real Sitio de Aranjuez*. Madrid, 2005, pp. 116-117.

Fig. 1. Antonio Marzal, el menor. *Tapa de mesa*. Escayola intarsiada. Firmada en 1798. Madrid. Patrimonio Nacional.



Fig. 2. Talleres de Madrid. *Mesa de centro*. Época Carlos IV. Madrid, colección particular.



La tapa presenta dos inscripciones sobre otros tantos motivos figurativos de su decoración. La primera, escrita sobre un papel en el grupo de dibujos del ángulo superior izquierdo, se encuentra muy desgastada y en un estado fragmentario que dificulta su lectura, permitiendo solamente una transcripción parcial que puede ser: “... /... Madrid / Año de mil setecien... /... y ocho”. La segunda inscripción está en el as deoros de la baraja española y lleva un letrero desplegado en dos filacterias de dos líneas cada una en el que se lee: “REAL FABRIC(A) / DE MADRID // P. DON ANTONIO / MARZAL I...”, lo que en principio permite identificar dicha baraja como una producción salida de la Real Fábrica de Naipes de Madrid y vincularla al nombre de Antonio Marzal, cuyo segundo apellido también resulta ilegible. Los datos que proporcionan los dos letreros permiten afirmar que se trata de una obra realizada por Antonio Marzal, en Madrid y en 1798, pues, aunque el nombre del autor está colocado en el as deoros y en el lugar destinado al director de la Real Fábrica de Naipes, no existió ningún director de ese nombre. De este modo quedan descartadas las fechas de 1788, pues la presencia de la familia Marzal en Madrid sólo está documentada a partir de 1796, y, también la de 1808, tanto por la claridad de la lectura de la centena de los

setecientos, como porque para 1808 ya había fallecido Antonio Marzal, el menor. No obstante, sin duda alguna se trata de una obra realizada durante el reinado de Carlos IV (1788-1808), para quien los Marzal trabajaron en la Casa del Labrador de Aranjuez.

Pero, quizá estemos aún lejos de despejar por completo las dudas respecto al autor de este tablero de escayola. El hecho de que Antonio Marzal sea el nombre de dos escayolistas, padre e hijo, y que la cronología propuesta de 1798 encaje perfectamente en los años de la actividad de ambos en Madrid, mantiene viva esa duda, que aunque pueda despejarse si nos atenemos al carácter de la misma decoración, también es cierto que las fórmulas y los modelos se transmitían a la perfección en el medio de un taller familiar vivo durante varias generaciones. La refinada combinación de naipes populares y dibujos de cerámica griega parece más propia de un gusto moderno y avanzado, que parece más propio del joven Antonio Marzal, el menor, que de su padre. Pero por el momento no poseemos datos suficientes ni obras de estilo semejante, sobre todo del padre, como para establecer una relación sólida entre la obra y autor.

Junto a la técnica de la escayola italiana, de tradición casi desconocida en España, pero cultivada desde finales del siglo XVII en Aragón y en el siglo XVIII en Valencia, el elemento más llamativo de la decoración de esta tapa de mesa son las distintas cartas de una baraja española, de cuyo análisis pueden extraerse algunos datos de interés para comprender la obra. Se trata de un conjunto de veintiún naipes de la segunda mitad del siglo XVIII, según modelos de la Real Fábrica de Naipes de Madrid y consta en el as de oros, cinco de los cuales muestran en su reverso o “espaldilla” una decoración estampada en negro con soles y puntos.

Se puede considerar que estamos ante una verdadera “baraja virtual”, si bien incompleta, en la que el maestro escayolista ajustó el contorno del dibujo y las manchas de color con mucha mayor perfección que los propios impresores de naipes contemporáneos, gracias a las finas incisiones sobre la escayola, la excavación y la incrustación de las mezclas policromadas.

El nombre de Antonio Marzal y la conjunción que da paso a un segundo apellido borroso se leen con toda claridad. Es probable que su colocación en el as de oros responda tanto a la idea de engaño, como al deseo de despistar la firma del artista bajo la apariencia de un documento oficial como de hecho lo era una baraja, sobre la cual la Administración en nombre de la Corona recaudaba impuestos. El lugar en donde aparece es el que las barajas españolas del siglo XVIII reservan para colocar el nombre del asentista y director de la fábrica. Sin embargo no conocemos ningún director de la Real Fábrica de Naipes de Madrid<sup>4</sup> que llevara este nombre en los años en que está documentada la actividad de dicho establecimiento, que de modo continuo fue dirigida en el último tercio del XVIII por Félix Solesio, industrial papelerero de origen genovés, propietario de una fábrica de naipes en Vallecas que a veces se titula “Real” y de los molinos de papel en Arroyo de la Miel (Benalmádena), director de la Real Fábrica de Macharaviaya (Málaga) entre 1776 y 1806<sup>5</sup>,

<sup>4</sup> M.<sup>a</sup> Carmen HIDALGO BRIQUIS, “Las Reales Fábricas de papel de San Fernando y de Naipes de Madrid”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. La Granja (noviembre 2002). Madrid, 2004.

<sup>5</sup> Sobre Félix Solesio, véase el libro de José Carlos BALMaceda y M.<sup>a</sup> Carmen MARTÍN LARA, *Félix Solesio, fundador de Arroyo de la Miel*. Arroyo de la Miel-Benalmádena, Ayuntamiento de Benalmádena, 2004. Sobre la fábrica de Macharaviaya y sus innumerables circunstancias hay abundante bibliografía, destacando la siguiente: Aurora GÁMEZ AMIÁN, “La Real Fábrica de naipes de Macharaviaya (Málaga) para el consumo de América (1776-1815)”, en *Moneda y Crédito. Revista de Economía*, Madrid, diciembre de 1988, pp. 137-156. María José NESTARES PLEGUEZUELO, “Concesión a la villa de Macharaviaya de una Real Fábrica de Naipes para proveer los estancos de Indias”, en *V Congreso Internacional de Historia de América*. Mayo de 1992. Granada, Diputación de Granada, 1994, tomo I, pp. 499-514. Y José A. CARREÑO PÉREZ, “Exportación de naipes de Macharaviaya y estanco del ramo en Venezuela”, en *V Congreso Internacional de Historia de América*. Mayo de 1992. Granada, Diputación de Granada, 1994, tomo I, pp. 481-498. María Antonia COLOMAR, “El juego de naipes. Las pruebas y muestras de naipes conservados en el Archivo General de Indias”, en *Buenavista de Indias*, I, n.º 5, Sevilla 1992, pp. 55-87.

tiempo en el que al parecer también dirigió la Real Fábrica de Madrid que venía funcionando desde 1755-1758<sup>6</sup>.

Existe absoluta concordancia entre las inscripciones en español, el motivo ornamental de la baraja de la Real Fábrica de Madrid y el estilo neoclásico mostrado en la difusión de los motivos de la cerámica griega, por lo que sin duda se trata de una obra realizada en España durante el reinado de Carlos IV y probablemente en los círculos artísticos de la Corte, que es donde algunos artistas italianos y españoles cultivaron la escayola en la segunda mitad del siglo XVIII.

A pesar de la firma, la identificación del autor de esta tapa de escayola no del todo segura. El apellido Marzal lo llevaron en la segunda mitad del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX una familia de artistas de origen valenciano, afincada en Madrid, que durante tres generaciones se dedicó con éxito al trabajo de distintas modalidades de escayola y estuco. Del matrimonio formado por Antonio Marzal, el mayor (Valencia, hacia 1750; documentado entre 1776 y 1805/1807) y su mujer Pascuala Galiana, naturales de Valencia, nacieron Antonio, el menor, Rafael y Vicente, padre a su vez de Mariano, todos los cuales siguieron el oficio. De modo que son dos los Antonio Marzal que se dedicaron a la escayola. La cronología propuesta de 1798 encaja perfectamente en los años de la actividad en Madrid de Antonio Marzal, el mayor, y de su hijo Marzal, el menor, quien en 1798 tenía 20 años. La refinada combinación de naipes populares y dibujos de cerámica griega pertenece a la tradición, pero participa también de un gusto moderno y avanzado, que parece más propio del joven Antonio Marzal, el menor que de su padre. Por el momento no poseemos datos suficientes ni obras de estilo semejante como para establecer una relación sólida entre la obra y autor.

Marzal, el mayor, debió de tener la misión de transmitir y enseñar a sus hijos el oficio y la técnica de la escayola embutida. Él mismo pudo haber aprendido el arte de la escayola en la primera mitad del siglo XVIII en Valencia, donde trabajaron con anterioridad algunos escultores italianos expertos en las artes del estuco escultórico<sup>7</sup> y los miembros de la familia Paradis, expertos escayolistas. Marcos Antonio de Orellana (Valencia, 1731-1809), que conoció al hermano jesuita Andrés Paradis, hijo del ensamblador de retablos Tomás Paradis, los consideraba de origen aragonés y cultivadores destacados de la llamada “pintura plástica”<sup>8</sup>, que es como Palomino denomina a los trabajos de escayola policromada<sup>9</sup>. El texto de Orellana es de gran interés porque revela la complejidad y actualidad de los trabajos de los Paradis respecto a los escayolistas italianos. A Tomás lo destaca “*por su particular ingenio, idea, y habilidad de la Pintura plástica, composición de alabastros, que imitan los jaspes y mármoles, figurando en las obras quantas muestras, historias, países y demás que quieran imitarse*”, lo que en el contexto general de la escayola valenciana del primer tercio del siglo XVIII evidencia el cultivo de lo que se ha dado

---

Se ha intentado localizar en el Museo Fournier de Vitoria, sin los resultados deseados, alguna baraja española que respondiera en su anverso y reverso a la que se representa en la tapa de escayola. Una baraja semejante, pero con otro tipo de espadilla, aparece representada en el dibujo de hacia 1799, que representa una *Mesa revuelta con estampa del San Cecilio, obispo de Granada*, vendido recientemente en Sevilla, subasta Arte Información y Gestión, 23 abril 2008, lote n.º 262, que ha sido adquirido por el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

<sup>6</sup> Alberto PÉREZ GONZÁLEZ, “La Real Fábrica de Madrid”, en “Una introducción y dos precisiones”, en *La sota*, 19, ASESCOIN, Madrid, 1998. Aurora RABANAL YUS, “En torno a la introducción y localización de las Reales Fábricas en el Madrid del siglo XVIII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXI, 1984, p. 79.

<sup>7</sup> Pablo GARCÍA TORNEL, *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, 2005. Capítulo del libro, publicado con anterioridad, es “Antonio Aliprandi, un estucador lombardo en la Valencia de 1700”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, tomo 15, 2002, pp. 127-145.

<sup>8</sup> Marcos Antonio DE ORELLANA, *Biografía pictórica Valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Edición preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930, pp. 346-348.

<sup>9</sup> Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 81 (Libro I, cap. V, IV).

en denominar la “escayola pictórica” cultivada contemporáneamente en Toscana por el monje del monasterio de Vallumbrosa Enrico Hugford, aunque tenga algunos antecedentes en Carpi<sup>10</sup>. Por su parte, el hermano Andrés Paradís perfeccionó “*la labor de la escayola fina... Y habiendo entrado después hermano coadjutor en la religión de la Compañía de Jesús, trabajaba en esta Casa Profesa y en el claustro interior de sus Congregaciones, y sin duda adelantó los esmeros en la artificiosa práctica de la escayola fina, de la que ejecutaba cosas excelentes, y que así en la firmeza y solides (sic), como en la brillantes (sic) y hermosura, pueden casi competir con los mármoles y jaspes, en cuyas obras y artefactos executaba con los coloridos más vivos y apropiados, quantos dibujos e historias se le encargaban*”<sup>11</sup>. Lo más interesante es que el hermano Andrés realizó no sólo obras de carácter religioso en la Casa Profesa de los Jesuitas de Valencia, muchas de ellas complemento de los retablos construidos por su padre, sino también obras de carácter civil que Orellana vio y describió en las casas valencianas, como la pareja de mesas (una ya maltratada) propiedad de don José Casaus, decoradas respectivamente con un escudo de armas y con “*diferentes naipes de la baraja, un guitarrón y papeles de solfa, todo de por sí historiado a lo natural, y con los colores más propios y correspondientes*”. Y el mismo Orellana había mediado para que el hermano Paradís “*labrase cierta loza ochavada, pues había de encaxonarse ajustada a una mesa de tal figura, y en ella labró varios naipes tan al vivo presentados, que pudieran tenerse por los mismos originales. De cuya conformidad hay otras de dicha mano en la Ciudad*”<sup>12</sup>.

Estos temas de carácter ilusionista, de ficción y engaño visual en obras mesas de uso civil con tapas decoradas con cartas, mapas, partituras, naipes, instrumentos musicales, herramientas de escritorio o de dibujo, flores naturales y un sinfín de objetos se hallan en las escayolas de Carpi y de Florencia, especialmente en las de Carlo Gibertoni (¿Carpi?, c. 1635 - documentado hasta 1699)<sup>13</sup>. En este sentido sus creaciones participan de una moda común a la Europa del Barroco, habiendo destacado en el campo de la pintura el clérigo valenciano Vicente Victoria, contemporáneo de los escayolistas<sup>14</sup>.

Quizá por estar aún vivos, Orellana, que recopilaba sus noticias a fines del siglo XVIII, ignorara a los sucesores de los Paradís<sup>15</sup>, especialmente a Antonio Marzal, el mayor, a su hijo Antonio, el menor, y a José Ginés (Polop, 1768-Madrid, 1823), más conocido como escultor, que continuaron cultivando las artes del estuco y de la escayola en la Corte de Madrid, coincidiendo con los artistas de origen italiano. Por el contrario, restablece la línea de continuidad del estuco y la escayola conectándola con los esfuerzos de don Ramón Pascual Díez (? - Madrid, 1815), racionero de la catedral de Ciudad Rodrigo y académico de honor de San Fernando, que él conoció ya como capiscol de Osma, por enseñar y difundir las artes del estuco. Después de que Carlos III promulgara el 25 de noviembre de 1777 la Real Orden que prohibía la construcción de retablos de madera, Pascual Díez participó en las obras que algunos estuquistas italianos contrataron en Ciudad Rodrigo y él mismo realizó más tarde algunos retablos de estuco policromado. Recopiló

<sup>10</sup> MASSINELLI, *op. cit.*, 1993, pp. 24 y ss.

<sup>11</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1947, p. 347.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>13</sup> Una excelente tapa de mesa de Carlo Gibertoni, representando sobre fondo negro un trampantojo con un mapa del Estado de Siena cuadernos de música, dibujos y objetos estuvo a la venta en Artemisia. Arte Antica de Madrid, hacia el año 2003. Hay folleto editado bajo el título *Importante piano di scagliola (s. XVII) di Carlo Gibertoni*. Madrid, sin año.

<sup>14</sup> Además de los elogios de PALOMINO, véase el artículo de Bonaventura BASEGODA I HUGAS, “Noves-dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Denia, 1650-Valencia, 1709), tractadista, pintor, gravador y col·leccionista”, en *Bulleti del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 2, 1994, pp. 37-62.

<sup>15</sup> Pero también pudiera ser todo lo contrario: que los conociera, que aún vivieran y que no los biografiara por no haber fallecido aún, conforme al criterio historiográfico de la época.

sus experiencias en un pequeño tratado que tituló *Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar jaspes a poca costa y con la mayor propiedad* (Madrid, Imprenta Real, 1785) y se ofreció a impartir cursos de dicha técnica en la Academia de San Fernando en el verano de 1792<sup>16</sup>.

A finales del siglo XVIII la familia Marzal se trasladó a Madrid, donde el estuco y la escayola eran especialidades de italianos como Domenico y Giuseppe Brilli, Juan Bautista Ferroni, Pablo Caprani, su oficial de origen suizo Francisco Ferroni y otros. El 7 de abril de 1796, a la edad de dieciocho años, Antonio Marzal, el menor (Valencia, 1778 - ¿Madrid o Aranjuez?, 1804) se matriculó en los estudios de la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>17</sup>. Se sabe que estuvo casado durante muy poco tiempo con Ángela Garasa, que no tuvo descendencia y que falleció sin testar el 8 de junio de 1804, razón por la cual su suegro, Antonio Marzal, el mayor, y ella acudieron de común acuerdo ante el juez para repartirse los bienes de Marzal, el menor, entre los cuales estaba el importe de sus obras realizadas en la Galería de Estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez, que fue preciso tasar<sup>18</sup>.

La obra maestra de Marzal, el menor, es la decoración de estuco y escayola del Retrete del Rey de la Casa del Labrador de Aranjuez, diseñada por Isidro González Velázquez y ejecutada bajo su dirección entre agosto de 1800 y enero de 1803<sup>19</sup>, con tableros de escayola blanca marfileña decorados con grutescos inspirados en las estampas de las *Loggie di Raffaello nel Vaticano* de Giovanni Ottaviani y Giovanni Volpato (Roma, 1772-1777), en los que despliega un colorido suave, con un característico gris azulado y otros tonos apagados. Marzal, el menor, contó con la ayuda de su padre, de sus hermanos Vicente y Rafael, además de los pulidores Juan y José de los Ríos, oficiales estuquistas. La escultura en relieve de medallones, capiteles, basas y detalles escultóricos fue obra de Pedro Hermoso<sup>20</sup>. Entre enero de 1803 y su muerte junio de 1804 siguió trabajando en los estucos murales de la Galería de Estatuas de la misma Casa del Labrador, que prosiguió su padre hasta 1805 y terminó José Ginés en 1807<sup>21</sup>. El Retrete del Rey en la Casa del Labrador es la mejor prueba del dominio y buen oficio que Marzal, el menor, demuestra a los veintidós años, lo que obliga a pensar en una sólida formación junto a su padre, en la asimilación

<sup>16</sup> José Gabriel NAVARRO, “Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar jaspes a poca costa, y con la mayor propiedad”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 24, 1932, pp. 243-257. X. de S. (Xavier DE SALAS), “Sobre ‘El arte’ de hacer el estuco”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 34, 1936, p. 109.

<sup>17</sup> Enrique PARDO CANALIS, *Los Registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, 1967, p. 258.

<sup>18</sup> Los datos están citados por Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, “Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador de Aranjuez”, en *Reales Sitios*, n.º 156, 2003, p. 70, nota 53. Los datos proceden del Archivo General de Palacio. Madrid. Reinados, Carlos IV, casa, leg. 1611: D. Antonio Marzal y doña Ángela Garasa, padre y viuda de don Antonio Marzal, 24 de julio de 1804. Cuenta y tasación de la obra de escayola que dejó hecha para el friso de la Galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez. José Ginés hizo la tasación el 5 de julio. La diferencia entre lo recibido y lo tasado ascendió a 9.500 reales, percibidos por el padre de los Marzal y por Ángela Garasa el 23 de julio. El 9 de junio de 1804, un día después de la muerte de Marzal, el menor, habían acudido al escribano y declarado que había estado casado en régimen de gananciales, aunque al morir sin testamento todo correspondía al padre, quien se había convenido con la nuera en repartir la hacienda al menor costo.

<sup>19</sup> Sobre estas dos obras fundamentales del neoclasicismo español se han ido publicando datos y descripciones. La obra fundamental para todo el contexto del arte de Carlos IV es la de Juan José JUNQUERA MATO, *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979, aunque presta poca atención a los escayolistas. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *op. cit.*, 2003, p. 70, nota 53. SANCHO GASPAS, VALVERDE MERINO, JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *op. cit.*, 2005, pp. 120-123 y 106-107. Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, “El Retrete de la Real Casa del Labrador”, en *Reales Sitios*, n.º 170, 2006, pp. 42-55.

<sup>20</sup> JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *op. cit.*, 2006, p. 49 y nota 18.

<sup>21</sup> JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *op. cit.*, 2003, p. 70, nota 53: “Cuenta y tasación de la obra de escayola que dejó hecha Antonio Marzal “el menor” en la Galería de estatuas (Madrid, 24 de julio de 1804). SANCHO, MERINO y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *op. cit.*, 2005, pp. 106-107.

de las técnicas demostrada por otros artistas italianos en la Corte y en el aprovechamiento de las enseñanzas de la Academia de San Fernando, siempre bajo la supervisión de Isidro González Velázquez, que confió ciegamente en la especialización de la familia como estrictos escayolistas, frente a los estuquistas.

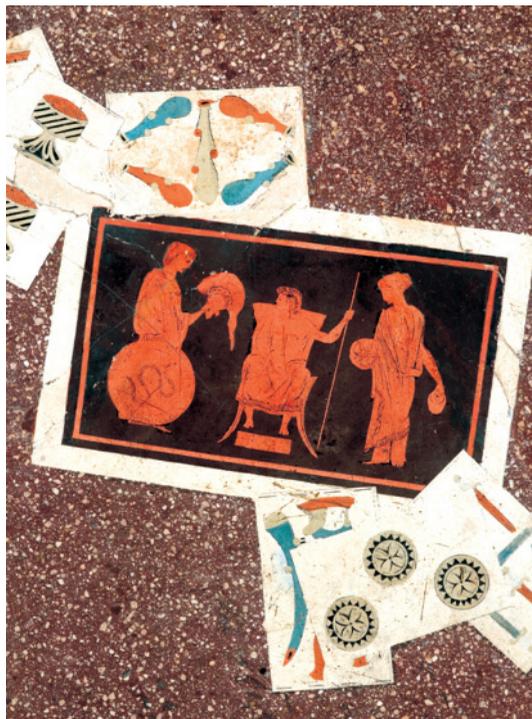


Fig. 3. Antonio Marzal, el menor. *Tapa de mesa (detalle)*. Escayola intarsiada. Firmada en 1798. Madrid. Patrimonio Nacional.

Antonio Marzal, el menor, tiene un lugar de honor en el marco del nutrido grupo de artistas y artesanos valencianos que contribuyeron a enriquecer las casas de campo de Carlos IV y Fernando VII. Tras la muerte de los hermanos Brilli, los escultores, adornistas, estuquistas y escayolistas españoles asumieron el control de las principales obras, relegando a los artistas italianos a papeles secundarios. Parece probable que la independencia de Antonio Marzal, el menor, frente a José Ginés se habría mantenido de no haber muerto tan joven, apoyado y dirigido siempre por Isidro González Velázquez. Las circunstancias hicieron que José Ginés reuniera en sus manos los nombramientos de primer estuquista, primer escultor y escultor de cámara, colocando en posiciones subordinadas a todos los demás, tanto italianos, como Paolo Caprani, de quien se ayudó en los estucos de San Antonio de la Florida, cuanto españoles como Antonio Marzal, el mayor, o su hijo Vicente Marzal, verdadero especialista del reinado de Fernando VII.

De concepción técnica y estética semejantes es una placa de escayola, recientemente aparecida en el mercado de arte<sup>22</sup>, firmada por Vicente Marzal, hijo y hermano de los Marzal

<sup>22</sup> Véase el catálogo de Alcalá Subastas, Madrid, 3 y 4 de diciembre de 2008, lote n.º 475. Mide 19 × 26 cm.



Fig. 4. Antonio Marzal, el menor. *Tapa de mesa (detalle)*. Escayola intarsiada. Firmada en 1798. Madrid. Patrimonio Nacional.

citados anteriormente. Su diseño nos devuelve de lleno al problema de las autorías, de las atribuciones y de la transmisión de técnicas y modelos dentro de los talleres familiares. Por su pequeño tamaño (19 × 26 cm) se trata de una placa realizada al parecer sin armadura interior de cañas o de estopa, lo que ha dado lugar a algunas fracturas en el ángulo inferior derecho, con la consiguiente pérdida de algunos fragmentos menores. Se trata de una placa realizada en escayola de color amarillo anaranjado, imitación de los mármoles amarillos de San Pablo (Cuenca), que ha sido excavada en el frente dejando un pequeño cerco a modo de marco. Su hueco ha sido relleno con una mezcla que imita el pórfido rojo y dentro de él se ha embutido el motivo figurativo. Se trata de un conjunto decorativo de evidente intención óptica, un trampantojo visual (*trompe-l'oeil*) de una mesa revuelta con un fragmento de papel firmado por “María de las Nieves Tordesillas Bru”<sup>23</sup>; tres naipes del seis de bastos, del dos de copas y otro visto por su espaldilla, naipes de diseños más refinados aunque correspondientes también a un modelos de la Real Fábrica de Madrid; un dibujo de una marina con barcos; y una tarjeta de visita con el nombre de “Vicente Marzal”, todo ello dibujado con la misma precisión

<sup>23</sup> Hasta el momento no hemos podido identificar a nadie con ese nombre dentro de la primera mitad del siglo XIX. Conociendo las múltiples relaciones entre los funcionarios y empleados del Palacio Real, en torno a 1830 un don José Tordesillas ocupaba puesto de Gentilhombre de boca y poco después el mismo u otro de igual nombre era oficial de la Tesorería General (véase *Guía de la Real Casa y patrimonio. Año 1848*. Madrid, Imprenta y Fundación de Aguado, 1847, pp. 19 y 90). Mariano Marzal Serrano, hijo de Vicente, obtuvo después de 1843 una plaza de oficial de la secretaría del Banco de Santa Isabel.

y coloreado con la misma calidad de del tablero de mesa de su hermano Antonio Marzal, el menor (fig. 5)<sup>24</sup>. La firma corresponde a Vicente Marzal (Valencia, hacia 1788/1789-Madrid, 1858), quien había comenzado a trabajar en 1800 en la Casa del Labrador de Aranjuez en compañía de su padre y de su hermano bajo la dirección de José Ginés. Protegido por el arquitecto Isidro González Velázquez, quien lo consideraba “sobresaliente en el mayor grado” dentro de su oficio, en 1816 fue nombrado segundo de Ginés, con opción a ocupar su plaza cuando falleciera. En 1823 sucedió a Ginés como el escayolista más importante de la Corte, pero desde 1816/1818 venía responsabilizándose de todo cuanto se reformaba en el Palacio Real de Madrid al hilo de los cuatro matrimonios del rey Fernando VII, obras de decoración fija constantemente renovadas y finalmente hechas desaparecer en su mayor parte con motivo de las reformas de la segunda mitad del siglo XIX. De la numerosa documentación conservada merece entresacarse el cobro de sus trabajos como restaurador de tres mesas “de embutidos de escayolas” en 1823; la realización de tableros de mesas y pedestales para la “pieza de tocador” en 1824; el conjunto del retrete del Palacio de El Pardo contiguo al torreón de Becerra, que cobró en agosto de 1828; y la construcción de un velador, hecho por orden del rey para el



Fig. 5. Vicente Marzal. *Trampanito con naipes y dibujo*. Primera mitad del siglo XIX. Madrid, colección particular.

<sup>24</sup> Agradezco a Elisa D’Ors la fotografía que reproduzco. M.<sup>a</sup> Paz Aguiló (CSIC) me brinda desinteresadamente la información de que la obra fue incautada durante la guerra civil y quedó depositada en el Museo de Arte Moderno con el número 858. Pertenecía a la condesa de Mayorga, calle Quintana, 11, y quedó reflejada en el acta número 259. Se conserva fotografía en blanco y negro en el Archivo de Recuperación de la Fototeca del CCHS del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

cuarto de la reina María Josefa de Sajonia, que quizá sea el que cita Feduchi<sup>25</sup>. Entre 1829 y 1830 permaneció trabajando largas temporadas en San Lorenzo de El Escorial, aunque los documentos no desvelan cuál fue su ocupación concreta, aunque pudiera relacionarse con la construcción de las mesas para los altares de la basílica, citadas en ocasiones como obra de un desconocido “José Marzal”.

Al morir Fernando VII y hacerse cargo del gobierno en la minoría de edad de Isabel II su madre la reina María Cristina de Borbón se produjo una reestructuración de la administración de los oficios y empleos del Palacio Real que ocasionó la separación de Vicente Marzal de su destino de escayolista y estuquista de cámara en agosto de 1834. Declarado cesante en 1843, al año siguiente fue jubilado. Pidió el reingreso en el cuerpo, pero fue definitivamente jubilado en 1849. Sus reiteradas peticiones de reingreso, argumentando ser el “*único artista español en su clase*”, chocaron habitualmente con informes que incidían en el hecho de que Marzal no podía “*competir en trabajo ni precios con los artistas de su profesión*”<sup>26</sup> lo que deja entrever el fin de una época y de un estilo de decoración, que alcanzó su máximo esplendor en el ambiente de la corte de Madrid entre 1770 y 1830 (Ismael Gutiérrez Pastor, 3 de diciembre de 2008).

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR  
Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Universidad Autónoma de Madrid