

**NUEVAS APORTACIONES BIOGRÁFICAS SOBRE FRANCESCO
ABBIATI Y ESTUDIO CRÍTICO DE DOS MUEBLES NEOCLÁSICOS
EN PATRIMONIO NACIONAL**

**NEW BIOGRAPHICAL INSIGHTS INTO FRANCESCO ABBIATI AND A
CRITICAL STUDY OF TWO NEOCLASSICAL PIECES OF FURNITURE IN
PATRIMONIO NACIONAL**

Mario Mateos Martín*
Patrimonio Nacional

Resumen

Este estudio examina la figura del ebanista lombardo Francesco Abbiati y su relación con el mobiliario neoclásico italiano y español. A través del análisis de documentos inéditos y obras conservadas, se reconstruye su trayectoria entre Milán, Lisboa y Madrid, destacando su dominio técnico en la marquetería y su influencia en las cortes ibéricas. Se abordan, igualmente, dos piezas relevantes —la cómoda-tocador que probablemente perteneció a Manuel Godoy y una arqueta vinculada a Carlos III—, ambas representativas del intercambio artístico entre Italia y España. Pese a los avances, aún persisten incógnitas sobre su autoría y procedencia.

Palabras clave: Francesco Abbiati, marquetería, neoclasicismo, mobiliario, Patrimonio Nacional, Manuel Godoy, Carlos III.

Abstract

This study examines the Lombard cabinetmaker Francesco Abbiati and his connection with Italian and Spanish Neoclassical furniture. Based on unpublished documents and surviving works, it reconstructs his career between Milan, Lisbon, and Madrid, highlighting his technical mastery of marquetry and his influence on the Iberian courts. Two key pieces are analyzed—the chest of drawers that probably belonged to Manuel Godoy and a casket linked to Charles III—both reflecting the artistic exchange between Italy and Spain. Despite progress, questions about their authorship and provenance remain unresolved.

Keywords: Francesco Abbiati, marquetry, neoclassicism, furniture, Royal Collections, Manuel Godoy, Charles III.

Introducción

El arte de la marquetería alcanzó en la Italia de finales del siglo XVIII un especial desarrollo en la zona de Lombardía, lugar donde despuntaron dos artistas que sentaron las bases del gusto neoclásico y su desarrollo en el mobiliario y los interiores palatinos del norte de la península itálica. Por un lado, Giuseppe Maggiolini (1738-1814),¹ responsable del auge que adquirió en aquel momento el mueble decorado con *intarsia* de maderas coloreadas. Por otro, Giocondo Albertoli (1742-1834), arquitecto cuyos diseños, difundidos en repertorios, fueron habitualmente utilizados como base para la ornamentación de muebles e interiores.² Fueron numerosos los ebanistas, no sólo del área de Milán, sino también del Piamonte y otras regiones, que desarrollaron un tipo de mobiliario de características compartidas: de gusto neoclásico, con sencillas estructuras colmadas de ricas marqueterías y, en general, pocos elementos de bronce en comparación con el mueble francés. Entre todos ellos es posible citar a Domenico Vanotti (act. en Milán entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX), Giuseppe Viglione (act. en Piamonte entre 1783 y 1797) o Ignazio Ravelli (1756-1836, act. en Piamonte), si bien aquí se dará protagonismo al milanés Francesco Abbiati.

Francesco Abbiati

La figura de Francesco Abbiati ha suscitado numerosas incógnitas a lo largo de las últimas décadas, tanto en lo referente a su figura como en lo que respecta a las pocas obras que de su mano se conocen. Originario de Mandello, localidad situada junto al lago de Como, su actividad comienza a estar documentada a partir de 1780 en el área de Milán, realizando piezas, entre otras, para las cortes de Nápoles y Madrid.³

Hasta ahora no se conocían más datos referentes a la vida de este ebanista más allá de los primeros años del siglo XIX, de modo que aquí se aportará más información que permita, poco a poco, ir trazando la trayectoria profesional de Abbiati cuyo nombre, tal como se ha indicado en anteriores publicaciones,⁴ fue transformado en España como “Abbeati”. Este hecho es relevante, pues permite situar de nuevo a este avezado constructor de muebles trabajando entre España y Portugal a comienzos del ochocientos. Concretamente, tras su paso por la corte madrileña, Abbiati debió marchar a Lisboa, quizá volviendo entremedias a su patria, aunque esto no se sabe a ciencia cierta. En cualquier caso, en la capital portuguesa se encontraba en 1816, y así lo atestigua el “*Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana*”, donde se incluye el siguiente texto se transcribe de forma íntegra por ser de gran interés:⁵

Para conhecer-se a grande cópia, e variedades das madeiras do Brazil, basta consultar em qualquer Museo, ou Historia Natural desta Capital, as amostras dellas, e combinar as suas differentes especies, e cores; mas nada excita tanta admiração, como quando se pódem ver com hum volver d’olhos a variedade, e viveza de suas differentes cores n’hum composição em xadrez, ou arabesco, onde ellas estejão alternadas.

Porém onde pasma o curioso intelligente he nos Gabinetes do Senhor Francisco Abbiati, Romano de Nação, assistente proximo á Igreja

da Boa-Morte, onde se encontrar não só grande cópia dellas, mas até o judicioso emprego das suas vivissima, e differentes cores, graduadas com outras madeiras da mesma, ou diversa espece, denominação, ou lugar nativo, servindo-se dellas como de meias tintas, ou sombras tão maravilhosamente dispostas, e combinadas, que constituem hum novo genero de pintura, e perfeitamente hun Mosaico de madeira. Assuntos de Historia Sagrada, passagens da Profana em paineis de todos os tamanhos; Arabescos, Ornatos, Figuras executadas em Secretárias, Mezas, etc. attestão tanto a preciosidade das madeiras, quanto o talento, o gosto, e desenho do Senhor Abbiati, que as collocou. Hum tracejado e canivete, dimilhante ao de huma estampa, ou desenho, le o unico meio de que se vale para a passagem do claro escuro, e modificação das côres, assim como para expressar as paixões do animo plo carácter, e expressão do rosto, e ondeado dos cabellos, ao que não podem clegar as cores das madeiras.

Este célebre Artista tem todo o prazer em patentear estes monumentos da sua rara habilidade, e preciosos effeitos das nossas madeiras: a affabilidade com que se presta a este serviço he mais hum testemunho da sua bella educação, e singulares talentos. Todos os curiosos podem dirigir-se a sua casa, na certeza de que encontrarão a enunciada franqueza, e affabilidade.

Na Ermida de Nossa Senhora das Dores, á Boa Morte, la hum painel de Moysés em Mosaico de madeira, que este devoto Artista fez, e offereceo em testenumho da sua devoção á Padroeira da Ermida: está collocado na parede do corpo da Igreja, da parte da Epistola.

Sin duda suscitó gran admiración el trabajo de Abbiati en Lisboa, donde a su saber hacer se sumó la abundancia de exóticas maderas procedentes de Brasil, tal como explica esta reseña. Aunque se indica que era natural de Roma, sin duda se trata del Abbiati milanés, debiéndose este probablemente a un error o, simplemente, a desconocimiento del escritor. En 1818, de hecho, Abbiati realizó una muestra de sus piezas en una búsqueda de ganar clientela; dicha exposición se anunció en febrero de dicho año en la *Gazeta de Lisboa*,⁶ donde se indicaba que:

Abbeati, inventor de Mosaico em madeira, vai expor ao Publico, na rua de S. Francisco da Cidade N.º 14, o seo gabinete de peças ezquisitas; por ser todo o colorido, e sombras das figuras, e dos ornatos, formado das cores naturaes das mesmas madeiras, sem tinta de qualidade alguma, como se especifica nos annuncios affixados nas esquinas, e sitios do costume: ha de principiar a 2 de Março.

El 10 de marzo, en el mismo diario, se dio aviso de que la exposición continuaba “*para receber de cada hum dos Senhores Espectadores alguma gratificação do seu invento, e trabalhos, de que precisa para viver*”,⁷ terminando la muestra a comienzos de mayo⁸ para proceder a subastar las piezas los días 27 y 28 de dicho mes⁹, así como el día 2 de junio.¹⁰

El ebanista viajó entre España y Portugal en aquellos años, pues a comienzos de la década de 1820 aparece de nuevo en Madrid. En el acta de la Sesión del 18 de marzo de 1821, publicada en el *Diario de las Sesiones de Cortes*, se indica que:

A la citada comision, una exposicion del intendente de la provincia de Extremadura, con la escritura que acompañaba de D. Francisco Abbeati, el cual cedia á la Nacion seis cuadros de mosaico en madera; sobre lo que decia el Gobierno haber mandado suspender la exaccion de derecho, interin el interesado se presentaba con lo cuadros al Congreso, y admitia ó no éste la cesion.¹¹

Una semana después, en el acta del 25 de marzo del mismo año, se recoge lo siguiente:

Se dio cuenta de una exposicion de D. Francisco Abbiati, natural de Milan y profesor de bellas artes, en la cual ofrecia y presentaba á las Cortes cinco cuadros y una mesita, obra y produccion de sus manos, y rara en su clase por ser á lo mosaico y en madera; obra que decia el interesado le habia costado el abandonar á su pátria, y muchos años de trabajo; habiéndole reducido á la escasez, pues ocupado en este trabajo no habia podido atender á proporcionarse el sustento: y concluia suplicando á las Córtes se dignasen admitir este presente como una prueba de su amor á una Nacion tan heróica como la española, y que siempre se habia distinguido en premiar á los profesores de las bellas artes. Las Córtes lo recibieron con agrado y mandaron que la comision de Gobierno interior dispusiese su colocacion como mejor le pareciese”.¹²

La resolución se publicó en 1822, determinándose “Que se releve del pago de derechos á don Francisco Abiati, natural de Milan, en la introduccion de seis cuadros de mosaico en madera oyéndose á la comision de bellas artes, sobre la cesion que hace de ellos á las Córtes du autor, y sobre el mérito que tengan”.¹³

Probablemente en esta fecha cuando el italiano trasladó su residencia de nuevo a Portugal. La *“Gazeta de Lisboa”*, en su ejemplar del 3 de marzo de 1825, incluía una noticia donde se informaba que Abbiati, profesor de bellas artes:

Se acha nesta Corte ocupado em aperfeiçoar e pôr em prática o invento de Mosaico em madeira, obra delle unicamente conhecida, e que nonbum outro executou; pretende dar ao publico huma demonstração das mesmas obras, e para este fim Sua Magestade ihe concedeo, pela Intendencia Geral da Policia, a facultade de fazer huma loteria de varias peças de referida obra, que ha de ser extrahida conjunçtamente com a primeira loteria da Real Casa Pia, que vai a verificar-se no corrente anno de 1825, conforme o plano que tem mandado imprimir, e que se manifesta nas casas da venda dos bilhetes desta e outras simlantes loterias.¹⁴

Debió Abbiati retornar a Italia a finales de los años 20, momento en que

se dio gran reconocimiento a su labor. El 4 de octubre de 1828, en el marco de los *Premi all'Industria Nazionale*, se le otorgó la medalla de plata por “*Stampe colorate riportate sul legno. Francesco Abbiati di Mandello, prov. Di Como, ove dimora*”.¹⁵ Así queda testimoniado:

Francesco Abbiati di Mandello, provincia di Como – Ad ornamento de' mobili domestici, de' quali la ricercatezza ed il lusso sono a dismisura cresciuti, serve non poco l'arte, da non molto tempo introdotta, di riportare su di essi i tratti delle stampe incise in rame. Nell'applicazione di tal processo di è distinto il signor Abbiati, il quale ha spinta l'industria fino al punto di fer si che le lettere poste appiè delle incisioni vengano ad applicarsi sulla nuova superficie della retta direzione della scrittura.¹⁶

Antes de eso, el ebanista se había asegurado de patentar su técnica ante las autoridades; según auto del 31 de marzo de 1828 se le otorgó la patente “*A Francesco Abbiati fabbricatore di mobili di Mandello nel Comasco per invenzione di trasportare sopra qualunque genere di legno ogni qualità d'intaglio tanto colorato quanto no colorato, e di dare per tal modo ai mobili una più bella apparenza; per cinque anni*”.¹⁷

No se tiene constancia, desgraciadamente, de cuales fueron los cuadros de mosaico en madera o el mueble que regaló a la nación española. Quizá pudo tratarse de las dos obras que actualmente se encuentran en la Catedral de Jaén: dos cuadros realizados en marquetería donde se representa al Niño Jesús abrazando la cruz y a la Virgen María dolorosa en actitud implorante, ambas con marco de sencilla moldura ornada con flores tomadas de los habituales repertorios decorativos empleados por el italiano. No hay duda de la autoría de Abbiati de estas dos piezas, pues ambas están firmadas en su parte posterior, si bien no se conoce el momento en que estas dos obras llegaron a Jaén. Plantea Lollobrigida la posibilidad de que este hecho tuviese lugar durante el episcopado de Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793), si bien no existe ningún dato que avale esta hipótesis.¹⁸

La cómoda-tocador de Manuel Godoy

Se conserva en las colecciones reales una pieza de origen incierto, incógnita de la que ya se han hecho eco diversos especialistas del mundo del mobiliario. Se trata de la cómoda oval expuesta, actualmente, en la Galería de las Colecciones Reales¹⁹ y publicada por autores como Luis Feduchi,²⁰ Juan José Junquera²¹ o González-Palacios.²² Estos dos últimos autores sitúan la factura del mueble en el área de Lombardía, reseñando las similitudes con la obra de Abbiati, si bien González-Palacios no considera probable que sea de su mano. Sin embargo, este autor valora como posibilidad que el escritorio-tocador conservado en el Palacio de la Zarzuela sí pueda ser obra de Abbiati, planteando que fuese una de las tres piezas adquiridas por la reina María Luisa al ebanista, y que llegaron a España en 1791 tal como indica en la súplica que realizó a la soberana solicitando auxilio “*en consideracion á los gastos q.º se le han originado en la conduccion de dhas obras y en sus viages de benida [a Madrid] q.º ha hecho solo con este objeto*”.²³ A pesar de ello, no parece probable

que este escritorio haya sido realizado por Abbiati, pues, aunque presenta analogías estilísticas con el mobiliario lombardo, sus características técnicas poco tienen que ver con las del ebanista milanés (fig. 1).



Fig. 1. Cómoda-tocador. Vista de la parte frontal.

La cómoda-tocador, de planta oval, se articula en un cuerpo de tres cajones y tapa superior abatible, destacando fundamentalmente por su decoración. El frente está dominado por un carro triunfal tirado por seis caballos y guiado por un emperador con armadura y corona de laurel. A los pies de este, junto a la bocallave, el escudo de armas del propietario del mueble: Manuel Godoy²⁴ ¿Fue un encargo para el ministro preferido de Carlos IV o se modificó posteriormente añadiendo el escudo de este? Aunque no es posible saberlo a ciencia cierta, observando en detalle el trabajo de marquetería parece más plausible la primera hipótesis. El modelo del escudo parece seguir aquel del Exlibris de Godoy, mostrando algunas de sus condecoraciones, como la Cruz de la Orden de Santiago (concedida en 1790), la Gran Cruz de la Orden de Carlos III (en 1791) o el collar del Toisón de Oro (en 1792).²⁵ Esto permitiría situar la factura del mueble de una fecha posterior a este último año; de hecho, el escudo copia aquel realizado por Manuel Salvador Carmona en 1794,²⁶ por lo que la cómoda sería realizada entre aquel momento y 1808, año de la caída de Godoy. En cualquier caso, las virtudes que debía poseer se dejan ver entre los personajes representados en torno al escudo: es el caso de las alegorías de la justicia y de la prudencia, acompañadas de las figuras de los hermanos Diana y Apolo, así como de Mercurio y la Abundancia.

El resto de espacios del mueble muestran escenas del Antiguo Testamento. Concretamente, en la parte posterior se representa la liberación de los judíos de Egipto, pasaje narrado en el Libro del Éxodo; para los laterales se optó por Susana acusada de adulterio, texto perteneciente al Libro de Daniel, y el Juicio de Salomón, narrado en el Libro I de los Reyes. De los modelos de las dos primeras escenas representadas no se conoce la autoría, si bien en el caso de El Juicio de Salomón el ebanista siguió un dibujo del mismo tema realizado por Giuseppe Piattoli (documentado en Florencia entre 1785-1807) y conservado en colección particular (fig. 2).



Fig. 2. Cómoda-tocador. Vista de la parte trasera.

El mueble está sostenido por cuatro pies decorado con atlantes realizados en hueso grabado, material empleado junto con madera teñida para el zócalo, los espacios donde se insertan las columnas, las cenefas con motivos florales que perfilan las escenas y el friso superior. Este último se articula en un entablamento con escenas de *putti* donde se representan las artes y distintos trabajos y bajo una cornisa con gotas realizadas en marquetería. Estos motivos decorativos, tal como apuntó González-Palacios,²⁷ beben de repertorios como aquel titulado *Ornamenti Diversi Inventati Disegnati ed eseguiti Da Giocondo Albertolli*,²⁸ publicado en 1782 por este profesor “*d’Ornati*” de la Real Academia de Bellas Artes de Milán; en este repertorio, Albertolli incluyó los diseños que habían sido realizados en estuco “*nelle grandiose Fabbriche de’ nostri Reali Arciduchi*” por orden de Giuseppe Piermarini, primer arquitecto de S.M. Imperial en la Lombardía y profesor de Arquitectura en la citada Real Academia milanesa. Así, se observa cómo el motivo de hojas de acanto que perfila cada una de las escenas copia el motivo C de la lámina que recoge la “*Dimostrazione in grande de’ profili delle Cornici co’ suoi ornati del Gabinetto famigliare*”. Sin duda fue muy sencillo para Abbiati acceder a este repertorio pues, tal como se indica en la propia publicación, se vendía en Milán por el mismo Albertolli (fig. 3).

Otros de los elementos geométricos, como las grecas de flores o las fajas con cintas de torsión abierta decoradas con hojas y sartas de perlas siguen igualmente grabados tomados de repertorios. Aunque se trata de motivos ornamentales reproducidos por numerosos artistas, es posible citar como posible fuente la obra de Stella, titulada *Divers Ornemens d’Architecture, recueillis et Dessegnes apres l’Antique par M.^r Stella, Peintre ordinaire du Roy*, publicado en 1658.²⁹

La tapa, elemento no original, revela el interior superior del mueble, donde una caja abierta se divide en distintos compartimentos perfilados con perlas y flores de marfil y dotados de sencillas tapas individuales. El único motivo ornamental de mayor complejidad se presenta en la persiana del espacio central, donde se muestra una flor tomada, igualmente, del citado repertorio de Albertolli, concretamente del motivo B de la lámina XII, donde se representan individualmente los elementos decorativos de la lámina XI o “*Metá dell’ ornato*

del Volto eseguito a Stucco in una delle Sale di Compagnia della R. Villa di Monza”.



Fig. 3. Cómoda-tocador. Comparativa; en la imagen superior, detalle de una de las molduras de la cómoda-tocador; en la imagen inferior, detalle de uno de los grabados del repertorio de Albertolli.

Son tres los cajones que ocupan la práctica totalidad del mueble. Sin embargo, para los espacios que la planta oval genera en los laterales y la parte posterior se crearon tres módulos independientes ocultos que se deslizaban hacia arriba al accionar un sistema mecánico hoy inexistente, pero del que quedan señales, como los espacios que ocupaban los botones encargados de accionar los engranajes cuyo funcionamiento habría sido, cuanto menos, sorprendente de ver. Tampoco se ha conservado el módulo central, que probablemente estaría dotado de un espejo e igualmente decorado con marquetería (fig. 4).



Fig. 4. Cómoda-tocador. Vista lateral.

Los dos módulos laterales tienen planta semicircular con ángulos en bisel, y ambos muestran una estructura pareja: tanto la parte posterior como la anterior incluyen un entablamento cuyo friso se ornamenta con grutescos en hueso sobre madera teñida y que está sustentado por sendas columnas de orden corintio apoyadas un zócalo ornado de flores que dan ritmo a la composición. Cada módulo está dotado de un compartimento superior con sencilla tapadera, y de un conjunto de seis cajones en el frontal, cinco de los cuales presentan una cubierta a modo de persiana que se abre hacia el lateral. Tanto la parte posterior, como el grupo de cinco cajones, además de la persiana que los cubre, están decorados con escenas de *capricci* que reflejan tanto la exquisita técnica del ebanista como el gusto del momento por la antigüedad clásica (fig. 5).



Fig. 5. Cómoda-tocador. Vista frontal de uno de los módulos móviles.

A pesar de que algunas de las escenas no han podido ser identificadas, ha sido posible localizar las fuentes que se tomaron como modelo para la mayoría de ellas. En el caso de uno de los módulos, la parte posterior presenta una escena que muestra similitudes con obras del arquitecto y pintor francés Charles-Louis Clérisseau (1721-1820), concretamente con la pintura *Capricho con figuras bajo un gran arco*, realizada en 1786.³⁰ Los cajones interiores, cuya persiana de cobertura no se ha conservado, muestran una escena que copia el grabado *Paisaje con templo*, realizado por entre 1750-70 por el grabador alemán afincado en Venecia Joseph Wagner (1706-1786) según dibujo del propio Clérisseau (fig. 6).



Fig. 6. Cómoda-tocador. Comparativa: en la imagen izquierda, detalle de uno de los módulos laterales; en la imagen derecha, Paisaje con templo, grabado por Wagner según dibujo de Clérisseau.

La decoración de la parte posterior del módulo compañero presenta una escena que copia el grabado de divertido título *A chi nol cura amor fa festa un cane E l'uomo insidia a chi gli da del pane*, capricho de carácter veneciano ideado por Giuseppe Zais (1709-1784) y grabado, al igual que el anterior, por Wagner. En cuanto a la parte anterior, los cajones muestran otra escena de capricho, mientras que en la persiana se representa una fuente donde un hombre sopla un cuerno recostado en un caballo marino.

Son tres los cajones del mueble, y todos ellos presentan la peculiaridad de incluir decoración de marquetería en todas sus superficies. Tanto la base como los laterales en su cara interna y externa y, lo que es más llamativo, la parte trasera e invisible, están ornados con fajas ornamentadas de cordones geométricos de torsión abierta entre pequeños filetes, jugando siempre con la madera de fondo para crear contrastes cromáticos.

En el caso del cajón superior, el interior se encuentra compartimentado en tres grandes espacios cubiertos con sus respectivas persianas, todas ellas decoradas con caprichos. Parte del *Prospetto della Chiesa del SS.^{mo} Salvatore* de Canaletto fue la escena elegida para la persiana izquierda: concretamente, la fuente sobre cuyo centro se eleva un obelisco. Para las persianas central y derecha se seleccionó un *Capriccio architettonico* que Marco Ricci realizó entre 1720 y 1730 y que se conserva en el *Museo Civico di Modena* (fig. 7).³¹

Toda la decoración del mueble está realizada con marquetería de recubrimiento. Los volúmenes se consiguen, en la mayoría de los casos, mediante la combinación de maderas de distintos tonos, mientras que la técnica del sombreado por arena caliente aparece de forma puntual. Es este hecho el que permite, definitivamente, descartar a Abbiati como autor de este mueble, pues

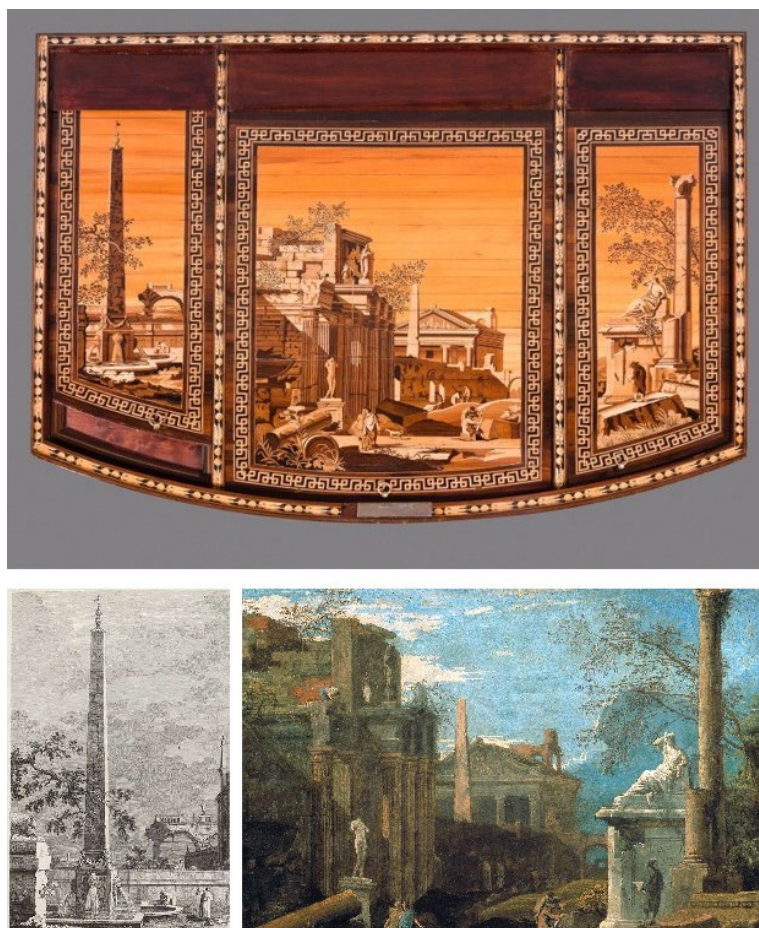


Fig. 7. Cómoda-tocador. Comparativa: en la imagen superior, vista de las persianas del primer cajón; en la imagen inferior, composición creada mediante la unión de un detalle del Prospetto della Chiesa del SS.mo Salvatore de Canaletto y un Capriccio architettonico de Marco Ricci.

el ebanista lombardo conformaba los volúmenes a través de líneas grabadas sobre la madera. Yendo más allá, es posible afirmar que las obras conocidas de Abbiati, aunque de gran efecto visual, presentan una calidad inferior a aquella de la cómoda-tocador de las Colecciones Reales, cuyos trabajos de marquetería muestran un indiscutible dominio técnico. Igualmente, y aunque no es un hecho que determine el descarte de su autoría, Abbiati firmó algunos de sus muebles. ¿Porqué no hacerlo en una pieza destinada a uno de los hombres más poderosos de España?

A pesar de todo lo expuesto no es posible, por el momento, proponer ninguna atribución para esta peculiar obra, algo que sí se hará con la pieza que se expone a continuación.

Una arqueta para Carlos III

Entre las últimas adquisiciones de Patrimonio Nacional cabe reseñar una magnífica arqueta realizada en maderas finas y bronce dorado,³² pieza que por su cronología y decoración guarda similitudes con la cómoda-tocador antes vista. Apenas existe información acerca de este pequeño mueble, de modo que únicamente es posible aventurar alguna hipótesis sobre su historia.

La pieza, en forma de prisma rectangular,³³ presenta todos sus frentes decorados con distintas escenas de marquetería enmarcadas por cenefas ornadas con flores y realizadas en maderas de caoba, palosanto, ébano y limoncillo. El interior, recubierto de palo rosa, incluye cuatro sencillos compartimentos perfilados con ébano, mientras que en la tapa dos cartelas rectangulares muestran escenas cinegéticas y flanquean un jarrón con flores que conserva parte del colorido original. El bronce dorado aparece de forma tímida, perfilando los cantos de la caja y ganando presencia en la bocallave y, sobre todo, en los asideros (figs. 8 y 9).



Fig. 8. Arqueta. Vista oblicua.



Fig. 9. Arqueta. Vista del interior.

No se conocen, pues, datos sobre el origen de esta arqueta. Realizada posiblemente en la década de 1780, es deudora de los trabajos lombardos de la época, presentando elementos decorativos idénticos a aquellos de la cómoda-tocador ya mencionada, aunque no son obra de la misma mano. En este caso, cabría plantear a Medardo Arnold (act. h. 1800) como posible autor de este contenedor, el cual guarda similitudes con el escritorio conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas, firmado por este ebanista y realizado en 1806;³⁴ destacan entre ellas la técnica del sombreado, a base de arena caliente y, sobre todo, la manera de articular las escenas que, en la arqueta, remite directamente a los modelos figurativos y paisajísticos empleados por Arnold, tanto en la construcción de los personajes como en la concepción espacial del paisaje, donde la representación de las arquitecturas presenta un característico aire naif.

Tampoco se tiene constancia de quién fue el primer propietario de esta arqueta. La única pista referente a alguno de sus posibles poseedores procede de una de las dos llaves, decorada con el escudo simplificado de España por un lado y con el anagrama del rey Carlos III por el otro. Es probable, por tanto, que la pieza se realizara para un comprador indeterminado y fuera entregada posteriormente al rey, hipótesis plausible por los siguientes motivos: en primer lugar, de haber sido destinada desde un inicio a Carlos III, la decoración seguramente habría incluido algún elemento alusivo a él, ya fuesen sus armas, el escudo de España o alguna alegoría referente a su reinado; sin embargo, las figuras del tondo central representan a Marte junto a una mujer coronada, flanqueados por las alegorías de la paz y de la fortaleza, un mensaje válido para cualquier monarca o noble. En segundo lugar, la llave original es la que carece de escudo y se adorna con un cesto de flores, mientras que la llave con la cifra real, de ejecución más cuidada y decorada con filetes dorados, debió realizarse en alguno de los talleres reales de cerrajería una vez que la arqueta pasó a manos del soberano.³⁵

Desgraciadamente, ninguna de las referencias a este tipo de piezas en la testamentaría de Carlos III aporta información suficiente como para aseverar que esta arqueta estuvo entre sus posesiones.

En cuanto a las escenas que decoran esta arqueta, ha sido posible localizar algunas de las fuentes empleadas. Concretamente, los paisajes copian grabados que reproducen las vistas de puertos franceses pintadas de Joseph Vernet (1714-1789). Estas obras, llevadas a cabo en el marco del encargo que este pintor recibió del marqués de Marigny en 1753,³⁶ tuvieron una gran difusión por toda Europa a través de compendios de grabados, siendo ejemplo de ello aquel titulado *Ouvres de Joseph Vernet, Peintre du Roy, et de son Académie Royale de Peinture et Sculpture, représentant divers ports de Mer de France et d'Italie, Gravés par Cochin, Le Bas, Aliamet, & autres célèbres Graveurs François*. Pintores como Mariano Sánchez, en el caso español, se sirvieron de estos repertorios, mezclando y eligiendo a placer elementos de las obras de Vernet para sus propias composiciones.³⁷

En este caso, la obra de Vernet aparece a través de los siguientes grabados: para el frente se han unido *Les pecheurs corses*, por Robert Daudet en 1767 y la *Deuxième vue du Levant*, por Jacques Aliamet en 1760; en los laterales se muestran sendas escenas de dos estampas tituladas *1.ª* y *2.ª Vue*

des environs de Bayonne, por Jean-Jacques Leveau entre 1750-1785 y hacia 1775 respectivamente. Finalmente, la parte posterior copia la 2.^{me} *Vue du Marseille*, grabada igualmente por Aliamet hacia 1776. Al igual hizo Mariano Sánchez en sus pinturas, el ebanista autor de esta arqueta tampoco tomó literalmente las escenas completas, sino las figuras principales y algunas arquitecturas, siendo estas las que restan realismo por lo fallido en el empleo de la perspectiva (fig. 10).



Fig. 10. Arqueta. Comparativa: en la imagen superior, vista del lateral derecho; en la imagen inferior, detalle de la 2.^e *Vue des Environs de Bayonne* por Jean-Jacques Leveau.

Conclusión

El análisis de la figura de Francesco Abbiati y de las obras vinculadas a su producción permite avanzar en el conocimiento de un ebanista cuya trayectoria, hasta fechas recientes poco documentada, refleja la intensa circulación artística entre Italia, España y Portugal en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Los datos reunidos sitúan a Abbiati en un contexto de intercambios culturales en el que las artes decorativas desempeñaron un papel esencial como manifestación del gusto.

Las piezas conservadas, tanto las documentadas como las atribuidas a su entorno, evidencian un elevado dominio técnico y una particular atención al potencial expresivo de la marquetería, entendida no solo como recurso ornamental, sino también como medio de experimentación formal. La identificación de las fuentes gráficas y de los repertorios ornamentales empleados en la cómoda-tocador de las Colecciones Reales y en la arqueta confirma la estrecha relación entre los talleres italianos y los encargos promovidos por la monarquía hispánica durante el periodo neoclásico.

Sin embargo, aún persisten incógnitas en torno a ambos muebles, tanto en lo que respecta a su autoría como a su procedencia, lo que deja abiertas nuevas vías de investigación sobre su historia y contexto.

NOTAS

¹ Sobre Maggiolini: Alvar González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo* (Longanesi, 1993), 353; Enrico Colle, *Il mobile neoclassico in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1775 al 1800* (Electa, 2005), 297-99; Giuseppe Beretti y Alvar González-Palacios, *Giuseppe Maggiolini. Catalogo ragionato dei disegni* (In Limine, 2014).

² Enrico Colle, *Il mobile in Italia dal Cinquecento all'Ottocento* (Mondadori Electa, 2009), 184-85, 191-92.

³ Sobre Francesco Abbiati destacan: Alvar González-Palacios, *Mobili d'Arte: Storia del Mobile dal '500 al '900* (Fratelli Fabri, 1973), 162; González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 350-59; Mario Tavella, «Additions to the 'oeuvre' of Francesco Abbiati», *Furniture History, The Furniture History Society* 38 (2002): 97-107; Andrea Bardelli y Manuela S. Carbone, «Francesco Abbiati, ebanista neoclassico lombardo. Proposta di un catalogo aggiornato», *Antiqua nuova serie*, 2021, <https://www.antiquanuovoserie.it/francesco-abbiati-ebanista-neoclassico-lombardo/>; Simone Chiarugi, *Enigma in un mobile di Francesco Abbiati* (Mandragora, 2023).

⁴ González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 350.

⁵ *Journal de Bellas Artes, ou Mnémosine Lusitana*, Num. IV, 1816, Lisboa, 70.

⁶ *Gazeta de Lisboa*, núm. 51, año 1818, 28 de febrero, 4.

⁷ *Gazeta de Lisboa*, núm. 67, año 1818, 21 de marzo, 3.

⁸ *Gazeta de Lisboa*, núm. 105, año 1818, 5 de mayo, 4. “Abbeati vai terminar a exposição das suas peças de Mosaico de madeiras, feita na rua de S. Francisco da Cidade N.º 12 a fim de separar algumas dellas para hazer leilão em qualquier dia de semana futura que indicará”. En este caso indica que se trata del número 12, en lugar del número 14.

⁹ *Gazeta de Lisboa*, núm. 122, año 1818, 26 de mayo, 8. “Abbeati vai fazer, nos dias 27 e 28 do corrente, o leilão já anunciado em huma das Gazetas precedentes, de algumas das suas peças de Mosaico de madeiras (moveis, e quadros); na mesma casa da rua de S. Francisco da Cidade N.º 12”.

¹⁰ *Gazeta de Lisboa*, núm. 127, año 1818, 1 de junio, 4.

¹¹ *Diario de las Sesiones de Cortes*, Número 21, sesión del día 18 de marzo de 1821, 539.

¹² *Diario de las Sesiones de Cortes*, Número 28, sesión del día 25 de marzo de 1821, 670. De la entrega de estas piezas por parte de Abbiati se hace eco *El Universal* del lunes 26 de marzo de 1821, núm. 85, 2.

¹³ *Diario de las actas y discusiones de las Cortes*, Legislatura de 1822, tomo III, Madrid, sesión del 28 de marzo de 1822, p. 2.

¹⁴ *Gazeta de Lisboa*, núm. 53, año 1825, 3 de marzo, 4

¹⁵ *Utile Giornale ossia Guida di Milano Per l'anno 1829*, 114

¹⁶ *Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da vari letterati*, tomo LII, año 13, octubre, noviembre y diciembre, 1828, Milán, 102.

¹⁷ Patente Núm. 46, Gov. N. 13560-1056. *Elenco Delle Patenti di privilegio diramate dal primo gennaio a tutto dicembre 1828 accordate a diversi inventori ed artisti sotto le condizioni dell' Sovrana Patente 8 dicembre 1820 e delle prescrizioni vigenti all'epoca della concessione*, recogido en *Collezione delle Leggi, Istruzioni e Disposizioni di Massima pubblicate o diramate nelle Provincie Venete in oggetti di Amministrazione Politica, Camerale e Giudiziaria*, Vol. 19, parte 2, 218.

¹⁸ Consuelo Lollobrigida, «Le pitture italiane nella cattedrale di Jaén», en *La Catedral de Jaén a examen II*, de Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Universidad de Jaén,

2019), 194-96.

¹⁹ Inv. 10090782, Galería de las Colecciones Reales, Patrimonio Nacional.

²⁰ Luis Feduchi, *Colecciones Reales de España. El Mueble*. (Patrimonio Nacional, 1965), 92.

²¹ Juan José Junquera Mato, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV* (Organización Sala Editorial, 1979), 55.

²² González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 356.

²³ González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 350.

²⁴ González-Palacios considera que se trata de un mueble de carácter eminentemente femenino, dada su función como tocador, y sugiere que pudo haber pertenecido a la reina María Luisa de Parma. No obstante, al margen del escudo del Príncipe de la Paz, tanto las dimensiones imponentes del mueble como las escenas que lo ornamentan apuntan más bien hacia un propietario masculino. González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 356.

²⁵ José María de Francisco Olmos, «Errores y omisiones falerísticas en los retratos de Carlos IV, Godoy y el cardenal Borbón Vallabriga», en *Hidalguía* (Año LXIV, 2017, 376), 747-748.

²⁶ Carrete Parrondo fecha este escudo en 1794, titulándolo “Escudo de Armas de Manuel Godoy, Duque de Alcudia”. Juan Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona* (Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989), 182, núm. 332. Por su parte, el mismo grabado aparece en el catálogo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando datado en 1795 bajo el título “Escudo de armas de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz”.

²⁷ González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 356.

²⁸ Giocondo Albertolli, *Ornamenti Diversi Inventati Disegnati ed eseguiti Da Giocondo Albertolli* (Milán, 1782).

²⁹ Jacques Stella, *Divers ornements d'architecture, recueillis et desseignes après l'antique / par Mr. Stella, peintre ordinaire du Roy et chevalier de son ordre de St. Michel*. (Aux Galleries du Louvre, 1658).

³⁰ Probablemente en colección particular. Subastado en Christie's (Londres), septiembre de 2016, “Brian Sewell – Critic & Collector”, lote 53.

³¹ Inv. DIP 134. La escena del mueble está invertida respecto a la pintura de Ricci, dado que probablemente copie un grabado de la misma. Aquí se presenta la pintura invertida para poder realizar la comparación.

³² Casa Ansorena, subasta 442 del 10 de diciembre de 2024, lote 303. Precio de salida de 2.100 €. Núm. de inventario de Patrimonio Nacional: 10247149.

³³ Medidas: 23 cm alto x 50,5 cm ancho x 40 cm fondo.

³⁴ González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 357; Casto Castellanos Ruiz, «Escritorio», en *Goya y el Infante Don Luis de Borbón: homenaje a la «Infanta Doña María Teresa de Vallabriga»*, de Juan José Junquera Mato (Ibercaja, 1996), 206-7; María Villalba Salvador, *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño* (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2012), 45.

³⁵ La llave decorada con el cesto de flores acciona el sistema de cierre de forma fluida, mientras que aquella con la cifra de Carlos III ofrece cierta resistencia al giro. Aunque este hecho no resulta concluyente, constituye un indicio para determinar cuál puede ser la llave original.

³⁶ Alexandre Cantin, «Les Ports de France (1753-1763) de Joseph Vernet: un regard au service du roi», *Histoire de l'art*, n.º 65 (2009): 59.

³⁷ Jordán de Urríes y de la Colina realiza un excelente compendio de las vistas de puertos de Mariano Sánchez y los grabados de Vernet empleados por el artista como fuente. Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «Las vistas de puertos de España: Mariano Sánchez copista

de Vernet», *Investigart*, 2022, <https://www.investigart.com/2022/02/15/las-vistas-de-puertos-de-espana-mariano-sanchez-copista-de-vernet/>.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2025

Fecha de revisión: 4 de febrero de 2026

Fecha de aceptación: 2 de marzo de 2026