

# Catálogo de obras en exposición

---

## AUTORES

ACG	Ascensión Ciruelos Gonzalo
AMP	Alejandro Martínez Pérez
ANP	Almudena Negrete Plano
ASF	Ana María Sanjurjo de la Fuente
CDG	Carmen Díaz Gallegos
CLM	Carmen Lítez Mayayo
DCD	Daniel Crespo Delgado
JJUC	Javier Jordán de Urríes y de la Colina
JLSG	José Luis Sancho Gaspar
MK	Moritz Kiderlen
SMB	Susanne Müller-Bechtel

*Afrodita de Capua*  
(detalle de cat. 42)



## Autorretrato

Hacia 1765

Anton Raphael Mengs

Este autorretrato de aspecto inacabado –“bosquejado” se dice en el catálogo del Prado de 1828– parece haber sido pintado en su primera estancia en España, considerando que la tabla se documenta en nuestro país en fecha temprana y, sobre todo, si atendemos al rostro, que no aparenta desde luego cuarenta años de edad ni muestra signos evidentes del deterioro físico que motivó la salida de Mengs de Madrid en noviembre de 1769.

Con bata de artista en terciopelo marrón anaranjado, ribeteada de piel, y empuñando unos pinceles, Mengs se presenta como pintor, con semblante grave y sereno, consciente de su valía. El fondo neutro aclarado en torno a la figura la destaca y realza, como sucede en diversos retratos de amigos, en el de su padre (desaparecido del Kaiser Friedrich-Museum de Berlín) y en otros autorretratos pintados a lo largo de su vida. Semejante recurso empleó, por ejemplo, en el más famoso de ellos, en la Galleria degli Uffizi, representado esta vez con el carboncillo y clarión en la mano apoyada en un cartapacio –en pose análoga al más juvenil de la Casa de Alba–, señalando el dibujo como el “verdadero camino”. Acerca de ese cuadro Azara explicaba a Thomas Pelham una interesante conversación mantenida con Mengs: “*Le portrait qu’il a laissé à Florence n’est pas le meilleur qu’il a fait. Je le lui dis il y a quatre ans, mais il me répondit qu’il l’avoit fait exprés, et qu’il l’avoit peint d’une manière tout à fait différente de la manière ordinaire, c’est a dire d’une facilité et franchise apparente*”, pero, como precisaba, quien emprendiese la copia vería la dificultad [Jordán de Urríes 2012, p. 231, nota 55].

En España el más célebre autorretrato fue el que pintó para Bernardo Iriarte en 1775, grabado por Manuel Salvador Carmona, que ilustró las *Obras* del pintor en su edición madrileña [cat. 2] y del cual se tiró estampa separada, con orla, distribuida al igual que el libro el 26 de diciembre de 1780. Tenemos un retrato de sus años romanos en la tabla de *La adoración de los pastores* del Prado, de 1771-1772, asomando por la izquierda aunque demasiado bajo para estar de pie y demasiado alto si arrodillado, de modo que en una versión apaisada en la catedral de Tortosa el copista le puso medio agachado.

En la *Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España*, Azara registró el cuadro expuesto: “*Varios Retratos de sí mismo de menos de medio cuerpo: uno de ellos ha adquirido posteriormente el Señor Infante D. Gabriel*”, aunque no figura en una *Lista* anterior de Andrés de la Calleja, de 28 de julio de 1779 [véase doc. 27], empleada por Azara para elaborar la suya. Esto se debe a que en el ínterin había sido comprado “*de orden de S. A.*” por el dibujante a pluma fray Domingo María de Servidori, que recibió por ello seis mil reales el 3 de junio de 1780. El infante tuvo otra pintura de Mengs, “*un cuadro en tabla de la Oración de el Huerto, de dos baras en cuadro, aunque sin concluir*”, en apunte de Calleja copiado por Azara, en la actualidad en la catedral de Lérida, y seis más a él atribuidas. El autorretrato fue tomado por Carlos IV de la testamentaria de su hermano en 1791, siendo trasladado más tarde a la Real Casa del Labrador de Aranjuez, en donde se pintó en blanco el “252.” visible en la tabla. Desmembrada la colección ribereña en marzo de 1808, sorprende que fuera el “*Portrait de Mengs*” citado en junio de ese año por Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, al tacharlo de “*croûte*” (mamarracho), pero en 1814 sería inventariado con el 252 en el mismo sitio, el dormitorio de los príncipes, y de allí pasó al “*Museo del Rey nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte*”. —JJUC—

Óleo sobre tabla, 63 x 50 cm

Museo Nacional del Prado, P-2197

### BIBLIOGRAFÍA

Mengs y Azara 1780b, pp. XLIX-L;  
 Sánchez Cantón 1929, p. 19; Honisch 1965, p. 105; Águeda Villar 1980b, p. 18;  
 Martínez Cuesta 1991, pp. 43 y 47, nota 24, y p. 49; Roettgen 1999, pp. 349-350;  
 Sancho Gaspar 2001, pp. 121 y 125;  
 Almagro-Gorbea en Almagro-Gorbea y Maier Allende 2010, pp. 330-331;  
 Urriagli Serrano 2012, p. 190; Maurer 2013, pp. 8-9.





## Obras de Mengs, publicadas por Azara

1780

Anton Raphael Mengs y José Nicolás de Azara

El jueves 26 de octubre de 1780, a los dieciséis meses de la muerte de Mengs en Roma, su amigo José Nicolás de Azara recibía el primer ejemplar encuadernado de las *Opere* del pintor, cuya edición, en dos soberbios volúmenes, había emprendido en la Stamperia Reale de Parma regentada por Giambattista Bodoni. Dos meses después, el 26 de diciembre, la *Gazeta de Madrid* anunciaba la venta de la versión española del libro, también al cuidado de Azara, y publicada en la Imprenta Real de la Gazeta en un solo tomo adornado con el autorretrato de Mengs grabado por Manuel Salvador Carmona.

La edición española, como la italiana, abre con unas *Noticias de la vida y obras* del pintor compuestas por Azara, que han sido muy útiles para trazar su biografía, seguidas de una *Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España*, que pretendía ser exhaustiva y dar una idea de que “*lo más y mejor*” estaba en nuestro país. Sin embargo, a diferencia de las biografías de Ratti (1779) y Bianconi (1779-1780), o del erudito *Discorso funebre* recitado en la Arcadia por el abate Amaduzzi (1780), en las *Opere / Obras* de Azara se presentaban los escritos de Mengs, dos de ellos publicados en vida y el resto inéditos, los cuales han contribuido a fijar su fama de “*pintor filósofo*”. En efecto, las *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura* habían sido publicadas en alemán en 1762 (reediciones de 1765, 1771 y 1774) y en ellas defiende la primacía de Rafael en el dibujo y la expresión, del Correggio en la gracia y el claroscuro, de Tiziano en el colorido, y del modelo de la Antigüedad clásica, ideas reiteradas en el libro de Azara en unos nuevos *Pensamientos sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano, y los antiguos*. También la *Carta* a Antonio Ponz había visto la luz en vida del pintor, en el tomo sexto del *Viage de España*, de 1776, y tenía traducción italiana de 1777, de la cual Mengs se mostró “*pochissimo soddisfatto*”, y al alemán, de 1778.

Los otros textos eran inéditos, tres de ellos del propio Azara: el *Comentario al Tratado de la Belleza de Mengs*, apartándose de su platonismo, y un par de escritos en los que, bajo el nombre y la autoridad del pintor, interpretaba su pensamiento: *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las bellas Artes en España*, que deja inacabado “*per essere troppo belle le cose che avrei da dire*”, comenta irónico a Bodoni, y la *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*, título suavizado por Eugenio de Llaguno, ya que la edición italiana mantuvo por empeño de Azara la referencia explícita a la Real Academia de San Fernando. Como expuso a Llaguno, activo colaborador en la versión española: “*Si Mengs pudo escribir esto, o si lo pensava, y me lo enseñó a mí, [cre]yo puedo publicarlo por suyo. Para qué pues todos estos miramientos? Creo que mi estilo y el de Mengs se distinguen bastante, y pocos se equivocan. Además yo he declarado desde el principio que he puesto las cosas de Mengs a mi modo*”.

El libro se completa con las cartas a Fabroni, Falconet y *A un amigo, sobre el principio, progresos y decadencia de las Artes del Diseño*, las *Noticias de la vida y obras* del Correggio y las *Lecciones prácticas de pintura*.

Las *Opere / Obras* tuvieron tempranas reediciones italianas (1783 y 1787, esta última corregida y aumentada por Carlo Fea) y española (1797), y fueron traducidas al francés, alemán e inglés, ejerciendo gran influencia en la teoría de las artes de finales del siglo XVIII y en el XIX. —JJUC—

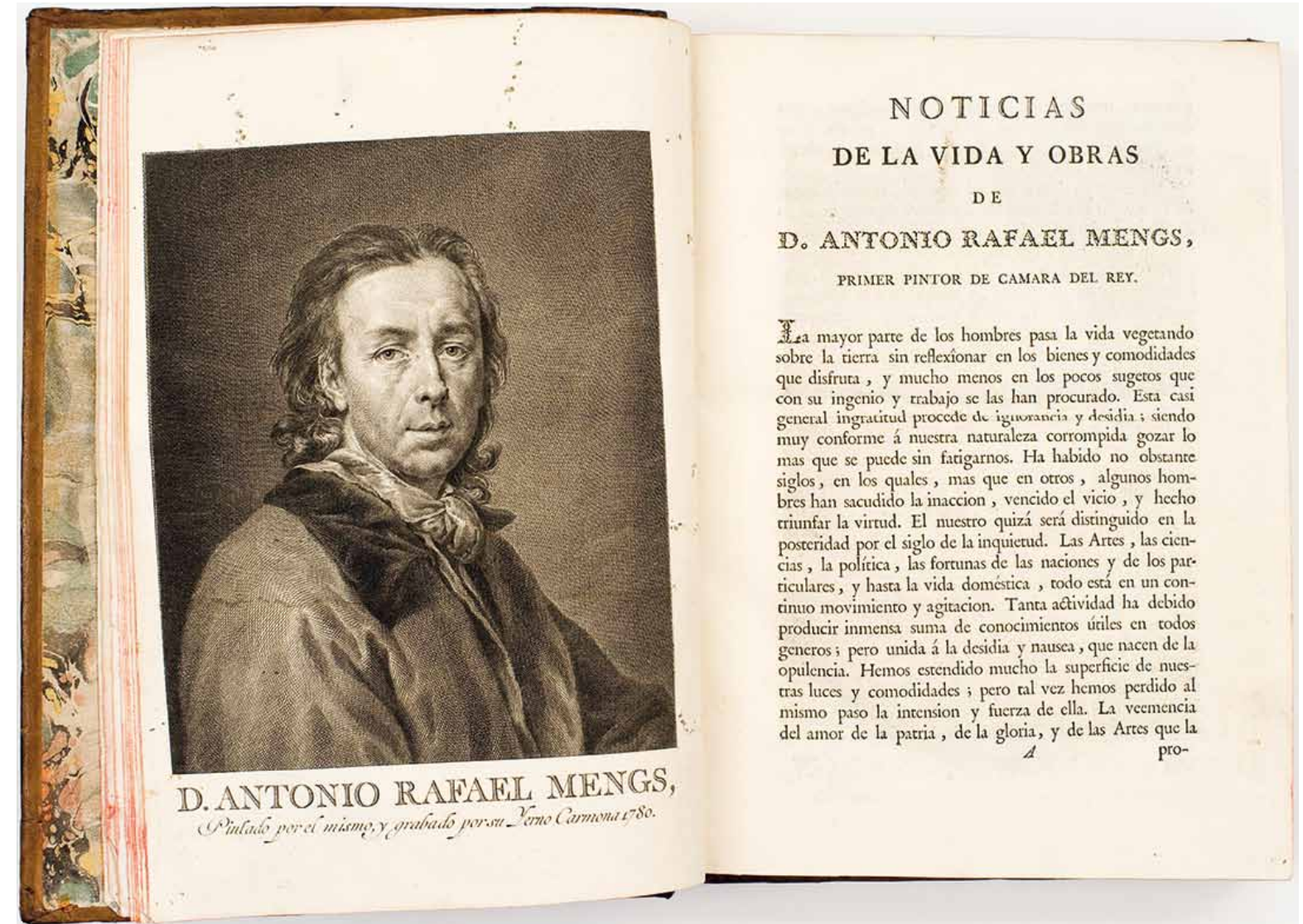
*Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara.* Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780

12 + L + 404 p. + 1 estampa  
(autorretrato de Mengs, grabado por Carmona); 27 cm

Colección particular

### BIBLIOGRAFÍA

Orozco Díaz 1943, pp. 264-269;  
Tellechea Idígoras 1972, pp. 45-68;  
Ciavarella 1979, pássim; Águeda Villar 1989, pp. 5-57; Levi 1990, pp. 44-47;  
Jordán de Urries y de la Colina 1995, pp. 117-146; Úbeda de los Cobos 2001, pp. 185-212; Roettgen 2003, pp. 419-426; Jordán de Urries y de la Colina 2010, pp. 252-253.





## Historia del Arte de la Antigüedad

1766

Johann Joachim Winckelmann

Uno de los aspectos más fascinantes en la elaboración del discurso clasicista es el referido a la recepción de la *Historia del Arte de la Antigüedad* de Johann Joachim Winckelmann. En el complejo entramado en el que se fraguó el discurso anticuario –e histórico-artístico– sobre la estética clásica, esta obra ocupa un espacio controvertido, y hasta refractario, en la teoría del arte español, probablemente, a causa de criterios no tanto artísticos como políticos. Es cierto que el papel protagonista de Mengs en la difusión de los preceptos neoclásicos provocó que sus *Reflexiones* ensombrecieran a otras obras y redujeran el impulso traductor desde otras lenguas, pero ¿fue su éxito un obstáculo para la recepción de la obra de Winckelmann?

Existieron en la década de 1780 hasta dos traducciones españolas hechas por académicos: la de Antonio Capmany de la Academia de la Historia (no conservada) y la de Diego Antonio Rejón de Silva de la Academia de San Fernando (RABASF, Archivo-Biblioteca, ms. 373-3, 373-4); sin embargo, este texto no cosechó el éxito de otras iniciativas pedagógicas para la instrucción de los artistas. En el seno de la Academia sí se reconocía su valor histórico –basta refrescar las palabras de Jovellanos en su discurso de 1781 o releer la *Oración* de Ramón Cabrera pronunciada en 1799– y, de hecho, la biblioteca de la institución contó con una amplia representación de sus textos, pero la obra no llegaría a publicarse en castellano hasta mediados del siglo XX.

En el catálogo de la Biblioteca de la Academia de San Fernando, iniciado por Juan Pascual Colomer, encontramos ocho títulos que ya figuraban en los fondos de la Academia antes de 1800, y once si prolongamos la búsqueda hasta las adendas de José Franco redactadas en 1826. De entre éstos, cuatro ediciones de la *Histoire de l'Art*, todas en francés, que ingresaron por diversos cauces: una encargada por la propia Academia –en 1802 se compra la edición de Barrois publicada en 1789 (B-436 a B-438)–, otra procedente de la captura del Westmorland (el ejemplar que se describe, con las siglas “P.Y.” en la anteportada referidas a su origen: “Presa Ynglesa”), y otras dos que aparecen en los inventarios de Colomer (Ámsterdam, 1766) y Franco, en el que no se especifica año ni lugar de la edición, sin aclararse el motivo de su adquisición (ninguna de estas dos últimas se conserva en la actualidad).

Sin embargo, su éxito no sería comparable a la traducción del *Tratado* de Leonardo (1784) por Rejón de Silva o la del *Compendio* vitruviano de Perrault por Castañeda, y cabe sopesar que los criterios censores –que provocaron que obras como el *Méthode pour étudier l'Histoire* de Lenglet Du Fresnoy, los *voyages* de Francheville, Delaporte, Bourgoing, Lahontan, Poellnitz y Robertson, o la *Histoire de l'Empire romain* de Gibbon fueran censuradas por motivos religiosos, sediciosos e injuriosos hacia la Historia de España– coartaran su recepción. Además, sabemos que la obra logró apoyos muy tempranos en Francia, al identificarse el relato liberal que se desprende entrelíneas con un sentimiento de renovación conjunta de arte y política acorde a los intereses sociopolíticos revolucionarios; de modo que el nuevo ideal clásico sirvió de argumento para la reivindicación de la libertad democrática. Una realidad que no podría pasar por alto la censura absolutista, especialmente tras el edicto real del 13 de diciembre de 1789 a partir del cual se prohibieron “*todos los libros y papeles sediciosos que excitan los pueblos contra los poderes legítimos*”. –AMP–

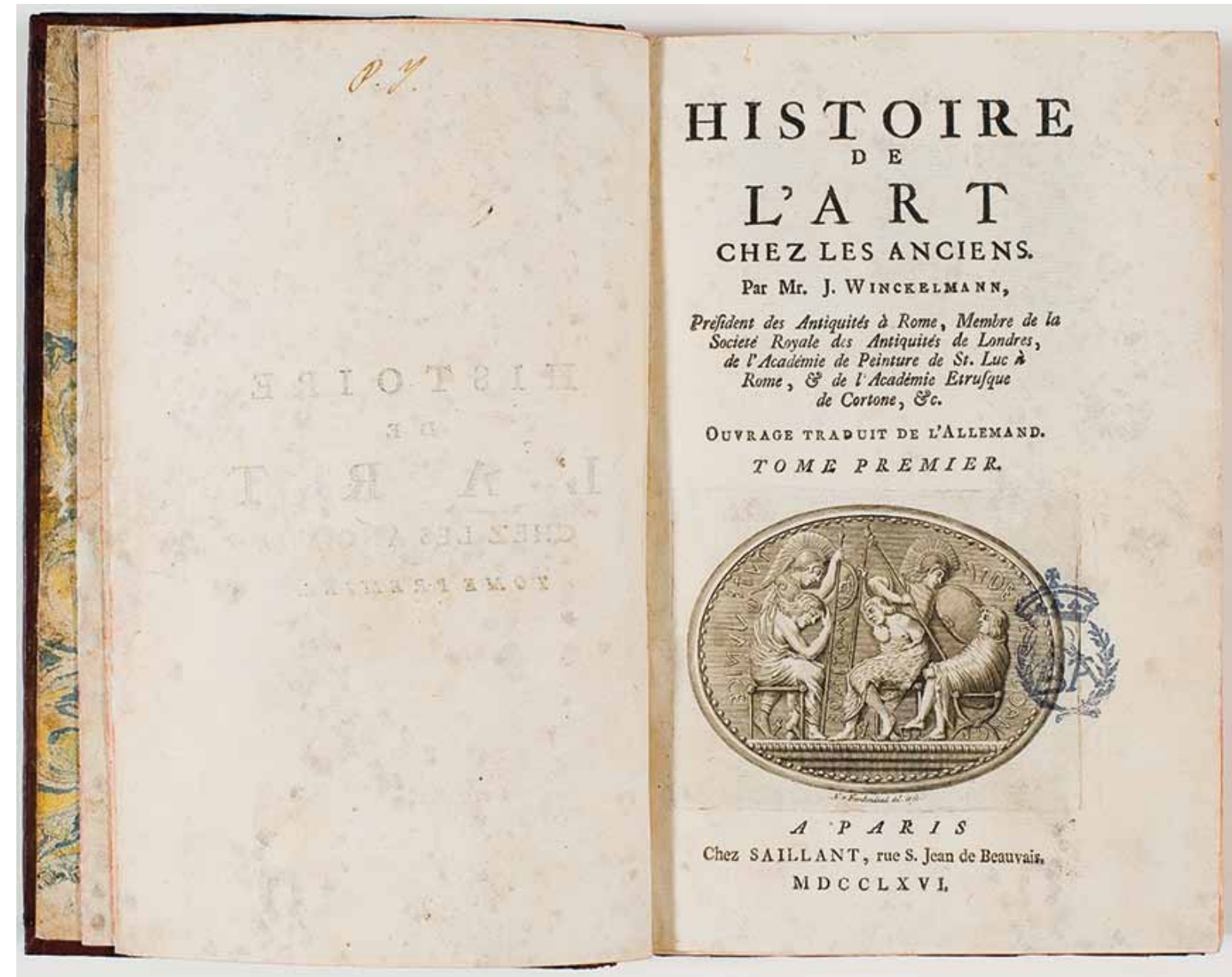
*Histoire de l'art chez les anciens, par Mr. J. Winckelmann; ouvrage traduit de l'allemand*, Paris: Chez Saillant, 1766 (1ª ed., Dresde, 1764)

2 vol. ([4], LVI, 360 p.; [4], XXVIII, 343 p.); aguafuerte y buril, 20 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca, C-1098, C-1099

### BIBLIOGRAFÍA

Bédat 1967-1968, pp. 5-31 y 52-85;  
Navarrete Martínez 1989, pp. 291-314;  
Navarrete Martínez 1999, pp. 127-165;  
Winckelmann (ed. Madrid 2013);  
Martínez Pérez en Kunze y Maier  
Allende (en prensa)



## Estudio para la figura del dios Pan

Hacia 1762
Anton Raphael Mengs

Estudio para la figura del dios Pan, 1762, lápiz negro y clarión, papel verjurado grisáceo, 279 x 367 mm. Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/4034

Con un diestro manejo del lápiz negro –“*plumeado de lápiz*” se decía– matizado con realces de clarión, Mengs realizó una obra maestra en este dibujo de la figura de Pan, estudio preparatorio del fresco de *La apoteosis de Hércules* en la bóveda de “*la pieza donde cena S. M. y de la conversación*”, su antecámara, en el Palacio Real de Madrid. Sin la cuadrícula que tienen muchos de sus diseños para frescos, la postura se asemeja bastante a la del dios en la pintura, situado en el ángulo nordeste del arranque de la vuelta, e incluso la hallamos sin variantes en un delicioso dibujo a tinta sepia que, con su cuadrícula a lápiz, planteaba una composición general diversa para esa “*fachada*” oriental de la bóveda [Edimburgo, The National Gallery of Scotland, RSA 168].

La figura, en concreto la espalda, parece inspirada en la más célebre de la Antigüedad clásica, la del *Torso del Belvedere*, si bien algo menos musculada pero manteniendo esa encorvadura tan característica del mármol vaticano. También guarda estrecha relación con otro modelo de prestigio, el *Torso de fauno* de la Galleria degli Uffizi, conocido como *Torso de Gaddi*, que al parecer fue vendido a Giovanni Gaddi con otros bienes que habían pertenecido al escultor Lorenzo Ghiberti, según precisa Gaetano Milanesi en anotación a las *Vite* de Vasari. En este caso la semejanza se advierte en la inflexión del torso e inclinación de los hombros, y en la posición precisa de lo que resta del brazo izquierdo; de ambas esculturas obtendría Mengs vaciados en yeso, y del *Torso de Gaddi* se encargó en Florencia “*forma*” o molde [Negrete 2012, pp. 44, 118, 251-253 y 267-268, N 102 y N 114]. Parece evidente que a la hora de diseñar la figura del dios, dentro del proceso selectivo de la “*belleza ideal*” propugnado en sus escritos, tuvo en mente los contornos y las formas de estos dos modelos clásicos, el primero considerado por Mengs “*obra puramente Ideal*” en la que “*se hallan juntas todas las Bellezas de las demás Estatuas*”, alcanzando “*el más bello Gusto a que puede llegar la imaginación*”, “*lo sublime, porque en él está junto lo Ideal con la Belleza y la verdad*” [Mengs y Azara 1780b, pp. 150 y 152].

Frente al primor del dibujo en brazos y espalda, la cabeza se resuelve con trazos más ligeros, como en la oreja puntiaguda similar a las de los sátiros; en el fresco el rostro queda más a la vista asomando gran parte de la nariz. No representó ciertos detalles presentes en la pintura: la siringa de la mano izquierda, el manto de piel de leopardo o jaguar, y los cuernos y patas de cabra, elementos que permiten la identificación de esa deidad monstruosa: “*los cuernos significan la Luna, el rostro encendido el Sol, el manto que tiene cubierto de Estrellas es el Cielo, que está pintado, y adornado con los Astros Celestiales; los pies de Cabra significan la tierra, y el medio cuerpo de hombre la naturaleza humana, que habita sobre la tierra; la zampoña de siete flautas, o cañas los siete Planetas...*”, explica Baltasar de Vitoria al tratar de Pan en su *Teatro de los dioses de la gentilidad*.

Para abordar programa tan complejo, con grandioso despliegue mitológico, pero manteniendo siempre “*las decentes desnudezes*”, Mengs pudo contar con el asesoramiento de algún ilustrado, aunque debió de gozar de cierta libertad, y no sólo “*en materia de Artes y de gusto*”, si atendemos a una divertida anécdota relatada por José Nicolás de Azara acerca de las instrucciones recibidas de fray Martín Sarmiento y su *Sistema de adornos* del Palacio Real de Madrid: “*Muchas veces me contaba Mengs viendo lo que le sucedió a su primera llegada a Madrid. Se dirigió a quien debía para saber lo que había de pintar; y le fue mandado que fuese a instruirse del Padre Sarmiento, y que recibiese sus órdenes. Fue en efecto por ocho días a la escuela de aquel*

Lápiz negro y clarión; papel verjurado grisáceo, 279 x 367 mm

Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/4034

—————

BIBLIOGRAFÍA

Sancho Gaspar y Jordán de Urríes y de la Colina 2001, p. 84, il. 8; Roettgen 2003, p. 620, n. 296.

*Abencerrage Mulato, que entre muchos Corbatas de Madrid pasaba por el Varrón de España. Éste que no entendía a Mengs, y Mengs que no entendía al Gallego componían un diálogo el más singular del mundo. Por fin el P.º Maestro le dio para que estudiase y se hiciese hombre su libro de los ‘Adornos de Palacio’. Mengs como pudo entendió el barbarismo de aquel mazacote, y se fue una noche al Padre Maestro y le dixo con claridad christiana que de su libro nada había podido sacar en limpio para las pinturas que había de hacer, y que no hallaba en él cosa que tubiese el sentido común en materia de Artes y de gusto. La humildad religiosa oyendo esta antífona se exaltó al punto que levantándose únicamente, agarró al Pintor por los cabezones, y empujándolo con la otra mano, lo acompañó hasta la portería gritándole dos mil veces a la oreja, Macho, Macho, Macho [es decir, “hombre necio y tonto”]; y ya Mengs estaba en la calle, que el fraile desde la puerta le gritaba, Macho. Lo bueno es que Mengs no sabía lo que esta palabra quería decir, y se la hizo explicar después, y hasta el fin de su vida se ha acordado de esta escena ridícula”. Concluía este relato a Isidoro Bosarte explicando que el pintor “Acudió a Carlos III: contándole lo sucedido, y S. M. que tenía más inteligencia y gusto en las Artes que todos los frailes del mundo, le dixo, que dexaba enteramente a su arbitrio el pintar lo que creyese en Palacio” [Sambricio 1986, p. 397, nota 5]. En el tomo sexto del *Viage de España*, de 1776 [pp. 22-23], el docto e informado Antonio Ponz señaló que esta obra “*fue muy del agrado del Rey*”, y que en ella hizo ver Mengs “*el fruto de su continuo estudio, y observaciones en las obras de los antiguos Griegos, y de los autores más clásicos, después del restablecimiento de la pintura, así en el dibujo, como en el colorido, y arte de claro, y obscuro, sin olvidarse de darnos una idea de la verdad, si ésta fuese siempre tan bella como se desea*”.*

Se conocen dibujos de las otras tres “*fachadas*” de la bóveda, diversos preparatorios de figuras, de Marte y de Esculapio –situados cerca de Pan en el fresco–, de Pomona, Ceres, del grupo de Diana y Proserpina [cat. 8], de las cabezas de Marte e Higía, un cartón con las tres Gracias, pasteles de las cabezas de Cibeles y una de las Gracias, y hay copias de otros dibujos no localizados [Roettgen 1999, pp. 368-381, n. 296-298], que son sólo muestra de los muchos que haría. Ciertamente el método académico empleado por Mengs era muy elaborado con la realización de numerosos dibujos, algunos simples apuntes, “*rasguños*” que al decir de Juan Agustín Ceán Bermúdez serían “*los originales de las mismas pinturas originales, y el espíritu y la quintaesencia del arte*”, y otros sin embargo en extremo detallados, puesto que, como también explica Ceán, “*Mengs ocupaba meses enteros en pensar en la obra que había de emprender, y otros tantos en hacer dibuxos: ya del todo de la composición, ya de cada grupo, de cada figura y hasta de cada uno de sus miembros separadamente. Desconfiado de sí mismo conocía la limitación del entendimiento humano para poder formar de una vez una obra perfecta, por lo que son muchos los estudios que quedaron de su mano [...] Hacía los dibuxos de todas maneras, esto es: con lápiz negro y roxo, sobre papel blanco, sobre papel obscuro y sobre el azulado, ayudados del crayón: los hacía con tinta de china, al pastel y al temple*” [BNE, ms. 21455<sup>s</sup>].

Los precios en reales de vellón anotados en el ángulo inferior izquierdo, “*70 r*” a tinta y “*100 r*” a lápiz, y sus grafías, evidencian que el dibujo circuló muy apreciado por el mercado del arte español de las últimas décadas del siglo XVIII o comienzos del XIX. —JJUC—





*Torso de Sátiro conocido como Torso de Gaddi.*  
Vaciado en yeso, Dresde,  
Skulpturensammlung,  
Staatliche Kunstsammlungen  
Dresden [ASN 2788]



*Estudio para la figura del dios Pan (cat. 4)*

## Musa Talía

Anton Raphael Mengs

Anton Raphael Mengs plasmó en este dibujo una estatua antigua no documentada, que representa a la musa Talía, como una mujer vestida de pie con sus atributos típicos, la máscara y la corona de hiedra o bien uno de los vaciados que poseía en su colección [Negrete 2012, N 77, pp. 221-222].

Al contrario que en el diseño del *Antinoo Egipcio* [cat. 26], en el que Mengs observa al modelo hacia arriba, en el caso de la *Talía* el artista había dirigido la mirada hacia abajo. Al mismo tiempo, buscó un punto de vista desplazado lateralmente, en el que la cabeza de la diosa aparece de perfil. La imagen está posicionada en la mitad izquierda del papel y en la composición trazó el sombreado de una figura iluminada desde la izquierda, mientras que la parte derecha la rellenó sólo esencialmente con el sombreado característico en el fondo y suelo. Con ello el artista asignaba a la figura el espacio de acción que ésta a su vez parecía reclamar con sus brazos alzados y con la torsión de cabeza y cuerpo.

Mengs dedicó especial atención al tratamiento de los pliegues de la tela, registrando con gran precisión los distintos y múltiples plisados, frunces, las partes estiradas, ceñidas y retorcidas del tejido. La túnica, anudada bajo el pecho y que cae hasta el suelo, se arruga a su vez a través del sutil manto que la cubre y que se entrelaza ligeramente alrededor del cuerpo y desciende con grandes cascadas de pliegues. Observó con precisión el exquisito juego del modelado de vestimenta y cuerpo, cuyas formas se vislumbran claramente a pesar de estar cubierto por el ropaje.

La concisa elaboración del estudio permite suponer que Mengs lo realizó como modelo para sus discípulos y, por extensión, para los futuros alumnos de la Academia de Madrid. Asimismo sería razonable que este diseño hubiera tenido carácter de muestra, para ofrecer a la corte madrileña una idea de lo que supondría la posterior instrucción artística.

La minuciosidad de la ejecución coincide en todo caso con los diseños de mano de Mengs que sabemos eran copiados por sus aprendices, como los dibujos de desnudos conservados en la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe [Roettgen 1999, pp.439-441, Z 57], o bien con aquellos que quería hacer llegar a personas influyentes en la política artística, como los de la colección Silvio Valenti Gonzaga atesorados en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Roma [Roettgen 1999, p. 459, Z 104 y Z 105].

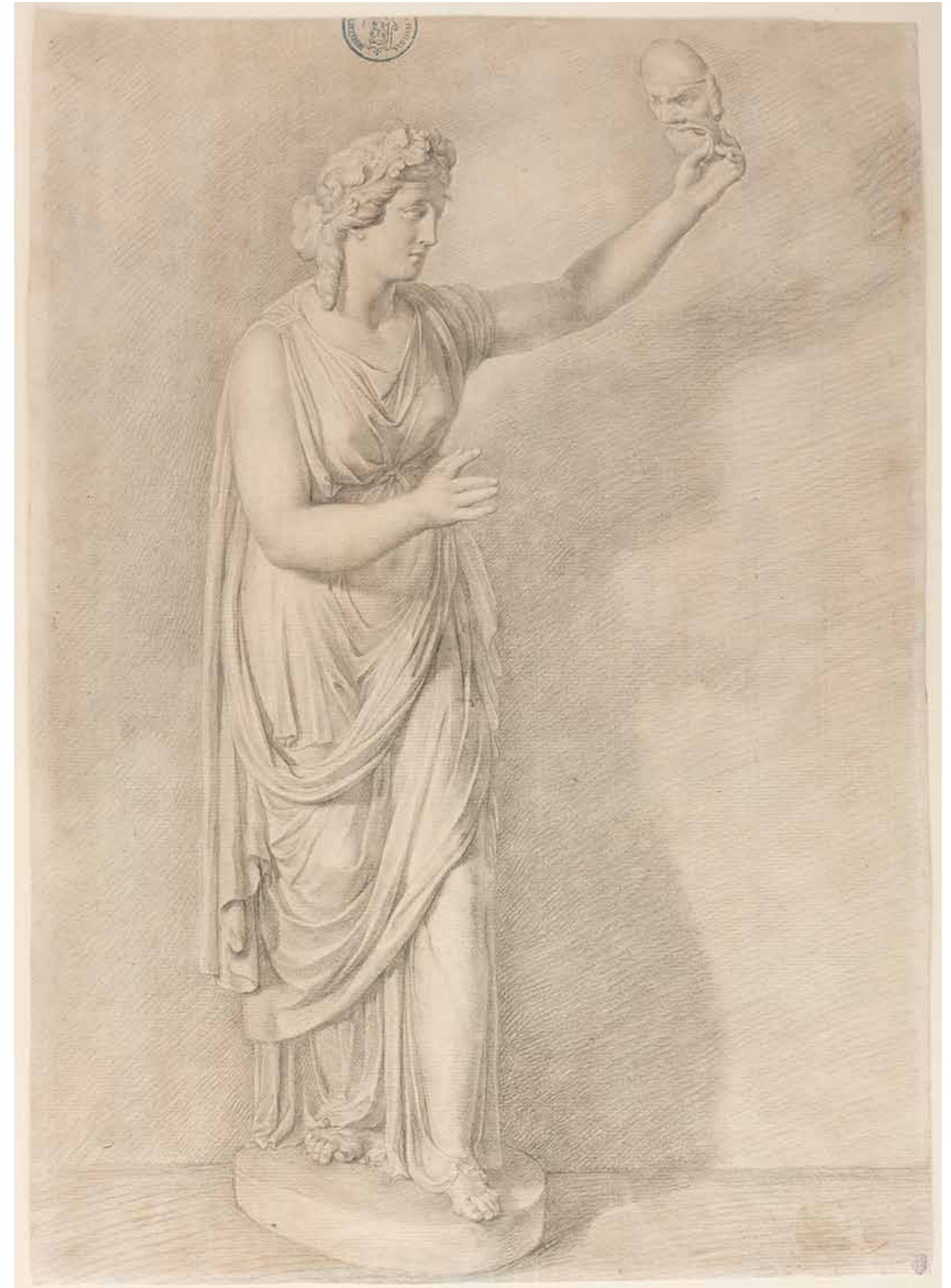
El vaciado de la *Musa Talía* llegó a la Academia de San Fernando junto a los muchos donados por Mengs, y López Enguídanos lo incluyó, en posición frontal, entre las estampas de su *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibuxadas y grabadas por Don Josef López Enguídanos, Profesor de Pintura* (1794).

Un rastro del original perdido de la *Talía* se ha encontrado recientemente en relación con la residencia de Shugborough en Staffordshire, del noble inglés y apasionado por la cultura griega Thomas Anson. En el tercer cuarto del siglo XVIII quiso recrear allí, arquitectónica y escultóricamente, una pequeña villa al estilo clásico. En el National Trust se custodia una acuarela de Moses Griffiths que muestra el original de la *Musa Talía* ubicado en una hornacina de la villa en Shugborough. En una carta de los años 1760 el escultor inglés, restaurador y comerciante de antigüedades Joseph Nollekens, hacía referencia a un vaciado de la estatua representada, que él mismo había copiado para el abad veneciano Filippo Farsetti. —SMB—

Lápiz negro y carboncillo; papel verjurado, 515 x 370 mm  
Museo Nacional del Prado, D-3074

### BIBLIOGRAFÍA

López Enguídanos 1794, il. 6; Águeda Villar 1980a, p. 85, n. 1; Roettgen 1999, pp. 447-448, Z 72; Coltman 2003, pp. 371-396, il. 6; Negrete Plano en Brook y Curzi 2010, pp. 438-439; Negrete Plano 2012, N 77, pp. 221-222.





## Boceto de *La apoteosis de Trajano*

1774

Anton Raphael Mengs

Diseño de un fragmento correspondiente a una de las esquinas de *La apoteosis de Trajano*, decoración mural de la primera saleta del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, realizada por Mengs entre 1774 y 1776. El boceto procede de la colección del marqués de Salamanca (n. 108), y pasó a formar parte del patrimonio de la Corona al adquirir Isabel II parte de dicha colección en 1848.

En 1780 José Nicolás Azara describe la obra de Mengs como “*La bóveda del Salón de Trajano donde come el Rey en la qual figuró la apoteosis del Emperador Español, con sus virtudes, que le conducen al templo de la Gloria*”. Aquí se quisieron poner de manifiesto, envueltas en lenguaje alegórico, las virtudes de Carlos III y su buen hacer en los asuntos de Estado en parangón con las glorias del propio emperador Trajano.

Son escasos los bocetos que conocemos de Mengs para sus pinturas murales y es éste el único trabajo parcial conocido con empleo del óleo. Sobre un papel cuadriculado con lápiz negro ha dispuesto un grupo de personajes alegóricos; la figura de Hércules está tratada con trazos de pluma, representando al *Hércules Farnesio* de espaldas, tal como se ve en la obra acabada, y junto a él, con la misma técnica, dos figuras alegóricas de la *Victoria* con palmas en las manos de las cinco que rodean al Emperador. En un plano inmediatamente inferior se sitúan los elementos coloreados con óleo: la *Fama* y, a la izquierda, un emblema descrito por Fabre (1829) como “*La Felicidad de los Tiempos*”, que consta de cuatro niños mostrando los atributos de las estaciones del año. Tras el grupo de niños, flanquean el ángulo de la composición figuras masculinas calificadas por el mismo Fabre como “*esclavos en actitudes de asombro*”. Éstos en la pintura definitiva van acompañados de trofeos guerreros dando testimonio de las victorias de Trajano. El resto de alegorías, de ejecución menos acabada, se asocian con la *Antigua Roma*, la *Nobleza* y la *Felicidad Pública*.

El boceto es prácticamente idéntico a la misma sección de la obra acabada, tanto en su estructura como en los elementos que la configuran y, en su caso, en el tratamiento del colorido. Por el contrario, difiere notablemente del esquema propuesto en el dibujo preparatorio transferido a cuadrícula del Museo Nacional de Copenhague, dado a conocer por Roettgen en 1999. La similitud del boceto de Patrimonio Nacional con la obra definitiva pone de manifiesto una fase avanzada en el proceso de ejecución de la pintura mural. Están delimitados los perfiles curvilíneos de los estucos de la cornisa, tanto en el ángulo inferior izquierdo como en la parte superior, donde el boceto muestra un espacio alargado, solo con cuadrícula, coincidente con el ala de un águila, que conforma la ornamentación de estuco dispuesta en el centro de cada uno de los lados menores de la bóveda. Al igual que en el fresco inacabado del Palacio de Aranjuez sobre el tema *El Tiempo que arrebató el placer*, en el boceto de Patrimonio Nacional se pone de manifiesto el método de trabajo de Mengs, quien, en su búsqueda del ideal clásico de perfección, elaboraba cuidadosamente los componentes del conjunto sobre módulos cuadrados para ampliar después el dibujo y realizar el paso del boceto al tamaño definitivo de la obra en el muro, cuya superficie había sido a su vez compartimentada en cuadrícula. —CDG—

Tinta a pluma y óleo; papel reforzado con lienzo, 480 x 615 mm

Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez, 10027686

### BIBLIOGRAFÍA

Mengs 1780, p. XLIV; Fabre 1829, pp. 140-142; Sancho Gaspar 1997, pp. 515-528; Roettgen 1999, pp. 385 y 388, n. 299 VZ1 y 300; Roettgen 2001, pp. 338-340 y 344-345, n. 126 y 129.





## Dominio de sí mismo

1774

Anton Raphael Mengs

Correctamente atribuido e identificado por Águeda Villar como preparatorio para la figura del *Dominio de sí mismo* que Mengs realizó –sin variantes respecto a esta idea– en la bóveda de la Saleta de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, este diseño constituye un buen ejemplo de la altísima calidad artística del pintor y en particular de sus estudios previos, acabados con una perfección académica insuperable que el maestro supo transmitir a sus discípulos españoles, sobre todo a Bayeu.

Dentro de la vasta composición de esta bóveda consagrada a la *Apoteosis de Trajano*, el *Dominio de sí mismo* aparece muy próximo a la figura del protagonista, debajo de él y junto con otras de sus virtudes como la *Firmeza*, la *Liberalidad*, la *Justicia distributiva* y, más elevada, su *Próspera Fortuna*, todas ellas representadas conforme a las indicaciones de Ripa, pese a la negativa opinión que sobre su *Iconología* había publicado Winckelmann en *Versuch einer Allegorie*. Especialmente fiel a los dictados de Ripa se muestra esta personificación “mediante un joven en cuya robustez está expresada su fortaleza, y en el manto rojo que le cubre su superioridad sobre las malas inclinaciones: está sentado sobre un feroz león, a quien sujeta con una cadena que le sirve de freno, al mismo tiempo que le hiere con un aguijón” [Fabre 1829, p. 135]. Ni el león ni las riendas –en la mano izquierda– están figurados en este dibujo, y el palo –en la derecha– sólo apuntado. Toda la capacidad del artista está concentrada en el estudio de la figura masculina desnuda, que sigue el ideal estético de la estatuaría antigua pero trabajada desde el modelo natural y con la autonomía creadora que aparta siempre a un artista de la talla de Mengs del servilismo respecto a las fórmulas.

Presentar el *Dominio de sí mismo* como una de las virtudes fundamentales del gobernante constituye uno de los rasgos eruditos señalados por Riaza en este fresco, pues no suele aparecer en la caracterización de los valores regios tal capacidad, que era imprescindible en un rey para los tratadistas estoicos contemporáneos de Trajano, el emperador a quien visiblemente se rinde homenaje en este fresco para, bajo su figura, enaltecer la del soberano reinante, Carlos III, una de cuyas prendas morales era desde luego el autocontrol.

En el margen del primer boceto para la composición completa, conservado en Copenhague [Roettgen 1999, pp. 385-386, n. 299, VZ 1], figura anotada una lista de dieciocho personificaciones y virtudes que, cabe suponer, Mengs consideró incluir, pero de las cuales sólo dos, significativamente, aparecen en la obra definitiva, y son la *Constancia* y el *Dominio de sí mismo*. Éste no ocupa en dicho esbozo la posición definitiva, puesto que la composición, y sobre todo su extremo oeste donde se inserta esta alegoría, fue notablemente alterada por el pintor entre esa primera idea, que ha de fecharse antes de su marcha de Madrid a Roma en 1769, cuando dejó ya empezado el fresco, y su terminación en el último periodo español del artista.

Lo más probable es que el concepto para la estructuración definitiva del techo no fuera elaborado por Mengs hasta su vuelta a Madrid en 1774, cuando debió de realizar para la bóveda diversos estudios entre el que destaca uno al óleo [Sancho 1997], pero realizado sobre papel cuadriculado también como éste [cat. 6], y en tal momento debe datarse esta bella “academia” preparatoria. —JLSG—

Lápiz negro, carboncillo y clarión, cuadriculado a lápiz negro; papel verjurado, 532 x 398 mm

Museo Nacional del Prado, D-3071

### BIBLIOGRAFÍA

Inventario del Museo del Prado 1857, n. 150; Arnáez Pérez-Agote 1972, p. 144, n. 329 [como Bayeu]; Águeda Villar 1980a, p. 95, n. 9; Águeda Villar 1980b, pp. 156-157, n. 67; Roettgen 1999, p. 387, n. 299, VZ 2; Riaza Moya (en prensa).



## Diana y Proserpina

1762-1764

Anton Raphael Mengs

En los trabajos preparatorios para la realización de sus pinturas al fresco, Mengs seguía la práctica académica que partía del uso de esbozos para el conjunto de la composición más abocetados –como el conservado en Copenhague para la *Apoteosis de Trajano* [Roettgen 1999, pp. 385-386, n. 299, VZ 1]–, estudios del natural para la formulación de la figura conforme a su postura final –como en el *Dominio de sí mismo* [cat. 7]– y dibujos de figuras ya perfectamente definidas. A este tipo corresponde la bella agrupación de *Diana y Proserpina*, plasmadas en el diseño como finalmente fueron representadas en el ángulo noroccidental del fresco de la *Apoteosis de Hércules*.

Mengs recibió en los primeros meses de 1762 el encargo para realizar esta bóveda de la antecámara, o pieza de la conversación y de cenar, en el cuarto de Carlos III del Palacio Real de Madrid. El rey aprobó los bocetos en abril de ese mismo año, pero durante los meses siguientes el pintor hubo de concentrar sus esfuerzos en la sala de la *Aurora*, es decir, el fresco del dormitorio de la reina en la misma residencia, y no acabó la bóveda de *Hércules* hasta finales de 1764. Por tanto cabe fechar este dibujo entre la primavera de 1762 y principios de 1764, si bien es probable que dentro de ese arco temporal quepa otorgarle una datación más bien temprana; en cualquier caso, la colocación, posturas y actitudes de ambas diosas siguen lo previsto por el artista en sus dibujos preparatorios [Roettgen 1999, p. 377, n. 296, VZ 8].

Aunque, a diferencia del *Dominio de sí mismo*, este dibujo no presenta la cuadrícula destinada a ser transcrito al cartón para a su vez pasar el diseño a la bóveda, su función consistía precisamente en preparar la realización de los cartones que, para no exceder de unas dimensiones manejables, solían contener grupos de unas pocas figuras –como se ve en los correspondientes para este mismo fresco, uno de ellos conservado en la colección ducal de Alba, y otros copiados por Fügner hoy en Viena y por Wagner en Würzburg–. Por tanto, como instrumento para la composición definitiva, este diseño no presenta variantes respecto a la obra acabada, salvo el objeto llevado por Diana en su mano izquierda, algo indefinido aquí, donde más bien parece una flecha, pero que en el fresco se convierte de manera inequívoca en el arco con el que la diosa de la caza suele representarse. Éste y los demás atributos de ambas divinidades son los habituales, el creciente lunar sobre la cabeza de la hermana de Apolo y el manto morado que denota sin error posible a Proserpina, como señala Fabre [1829, p. 178]. El estudio de las *Musas* procedentes de la Villa Adriana y de la colección de Cristina de Suecia –a la sazón ya expuestas de manera permanente en la planta baja del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso– pudo servir de inspiración para estas y otras figuras sedentes del ambicioso compendio mitológico emprendido por Mengs en este fresco de tan grande calado programático. —JLSG—

Lápiz negro, carboncillo y clarión;  
papel verjurado, 393 x 534 mm  
Museo Nacional del Prado, D-3069

### BIBLIOGRAFÍA

Inventario del Museo del Prado 1857, n. 71; Arnáez Pérez-Agote 1972, p. 142, n. 329 [como Bayeu]; Águeda Villar 1980a, p. 96, n. 10; Águeda Villar 1980b, pp. 154-155, n. 66; Roettgen 1999, p. 376, n. 296, VZ 6.





## Venus con Adonis moribundo

1778

Angelo Campanella,  
por dibujo de Anton Raphael Mengs

A finales de junio de 1777 en Roma se iniciaba una excavación arqueológica en unos terrenos situados en Villa Negroni alle Terme, entre las colinas Viminal y Esquilino. Los propietarios de aquella finca, los marqueses Negroni, habían obtenido las debidas licencias para llevar a cabo esos trabajos, en los que tuvo parte esencial el diplomático José Nicolás de Azara, que en agosto del año anterior, de regreso de un permiso en España, había estado alojado en el casino de la villa llamado la Torretta. En carta de 13 de noviembre confesaba a Manuel de Roda que tenía “una tercera parte de esta empresa, la cual seguiremos los asociados hasta que no haya más esperanza”.

En esa “*cava di antichità*” se hallaron restos de una antigua casa romana de dos pisos, como se muestra en un evocador cuadro de Thomas Jones de aquel tiempo [Londres, Tate Britain, T03544]. El piso superior estaba prácticamente destruido y sólo restaban algunos estípites y zócalos con incrustaciones de mármol. Sin embargo, el inferior conservaba en buen estado la decoración pictórica, repartida por casi todas las habitaciones: el vestíbulo estaba pintado sin figuras; cuatro estancias mantenían, respectivamente, pinturas murales de Adonis, Venus, Baco y Juno; otra estaba decorada con nichos y “*Arabeschi*”, y una última habitación tenía un fresco de Minerva. Con el movimiento de tierras afloraron también la escalera de acceso al piso superior y un peristilo con piscina en el centro. En el *Elogio* de Mengs, el erudito Gian Lodovico Bianconi planteaba que la casa pudiera haber pertenecido a Lucilla, la hija de Marco Aurelio casada con Lucio Vero.

Camillo Buti, arquitecto en Villa Negroni, fue el encargado de levantar la planta de la casa, mientras que dos pintores de renombre se ocuparon de copiar las pinturas murales por su calidad y ante el temor de que se echaran a perder por el contacto con los agentes atmosféricos. De los hallazgos se informó en el romano *Diario Ordinario*, y el propio Azara facilitó algún detalle en las *Noticias de la vida y obras* de Mengs, de 1780: “*Habiendo yo descubierto una casa antigua en el monte Esquilino con varias pinturas a fresco, corrió al instante Mengs a verlas: y determinando que se gravasen, ofreció hacer los dibujos. No contento con eso, emprendió copiarlas en pequeño con un amor y empeño increíbles. Lo executó con las tres primeras, haciendo tres prodigios del Arte, que con generosidad me regaló. La muerte no quiso que acabase las restantes hasta trece, que eran los originales hallados*”. En efecto, esas tres pinturas – *Venus con amorcillos*, *Venus con Adonis moribundo* y *Venus con una ninfa y dos amorcillos* – fueron copiadas por Mengs y las demás por su cuñado Anton von Maron, puesto que el 17 de junio de 1779, concluida ya la tercera estampa, que Azara juzgó “*mucho mejor q. las otras*”, el promotor de esta empresa escribía a Eugenio de Llaguno: “*Lo q. me embaraza es la continuación de la Obra, no pudiendo ya contar con Men[g]s p. nada; pues aunq. vive es lo mismo q. las estatuas de Yeso q. hos embía*”; de hecho murió a los doce días. Cinco antes, el 24, se presentó en Villa Negroni ese tercer grabado, “*miniato*”. Los dos primeros, uno dedicado a Azara y el segundo a Mengs, habían salido a la venta en enero de ese año en las librerías de Bouchard y Gravier en el Corso y Carlo Losi en via Condotti, “*in negro*” al precio de 6 *paoli* la estampa y “*miniato*” o iluminadas a 5 *zecchini*.

Antonio Canova vio las copias de Mengs en la casa de Azara en Roma el 4 de junio de 1780, y a la muerte del diplomático serían vendidas por su sobrino Dionisio Bardaxi a Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, quien las incluyó en su venta parisina de 1811, como lote 221: “*Trois Tableaux:*

### Inscripción

“*Eques Antonius Raphael Mengs delin. – Angelus Campanella sculpsit // Antonio Raphaeli Mengs CAROLI III Hispan. Reg. ut quondam Alexandri Magni Apelles, / Pictori; Graecorum summis Artificibus comparando; imaginem Adonidis morientis in sinu Veneris, nuper / in exquiliis detectam, in aenea tabula expressam, Amicus Amico Dulcissimo D D D. MDCCLXXVIII. / Cum Privilegio SS. D. N. Pii VI.*”

Aguafuerte y buril; 612 x 726 mm (papel), 550 x 668 mm (huella)

Colección particular

### BIBLIOGRAFÍA

Buti [s. a.]; Bianconi 1779-1780, pp. 251-253; Mengs y Azara 1780b, pp. xxxv-xxxvi; Winkelmann 1783-1784, vol. II, p. 58, nota a; Uggeri 1800-1834, vol. II (1801), il. xxiv, fig. 1, y vol. III (1802), p. 53, il. xiv-xvii; Lebrun 1811, p. 74, n. 221; Massimo 1836, pp. 212-216; *El espíritu...* 1846, vol. III, pp. 129-130; Orti y Brull 1896, vol. I, il. entre pp. 216-217; Pietrangeli 1958, pp. 45-48; Bassi 1959, p. 137; Joyce 1983, pp. 423-440; Cacciotti 1993, pp. 12-15 y 43-44, notas 66-86; Roettgen 1993, pp. 34 y 144-147; Jordán de Urries y de la Colina 1995, pp. 150-152, 176-179 y 490-491; Jordán de Urries y de la Colina 1996, p. 96; Paris 1996, pp. 29-35; Roettgen 1999, pp. 472-473 y Roettgen 2003, pp. 371-372 y 605-606; Jordán de Urries y de la Colina 2000a, p. 83, nota 47; Roettgen 2001, pp. 248-252; Curzi y Meyer en Brook y Curzi 2010, pp. 394-395; Wallace-Hadrill 2011, pp. 193-203; Cinelli 2012, pp. 209-219; Schmittmann 2013, pp. 378-385; Schröder 2013, pp. 28-29.







Thomas Jones, *Excavación de una ruina antigua en Villa Negrone*, h. 1777. Óleo y tiza sobre papel, 406 x 552 mm. Londres, Tate Britain [TO3544]

*Vénus pleurant la mort d'Adonis; Vénus au bain, accompagnée d'une nymphe et de deux Amours; Vénus debout, accompagnée de trois Amours*"; por una anotación en un ejemplar del catálogo sabemos que las compró Laneuville, por 199,95 francos, en sesión de 16 de abril. Tanto las medidas como el soporte indicados –lienzos de 40,6 x 29,8 cm– apuntan la posibilidad de que dos de ellas sean las conservadas en el Museum der bildenden Künste de Leipzig [inv. 147 y 148], pues tienen calidad y las copias de Mengs se circunscribían a las escenas centrales.

Las doce estampas que finalmente compusieron la colección: cinco de Angelo Campanella (I a V), tres de Pietro Vitali (VI a VIII) y cuatro de Girolamo Carattoni (IX a XII), tendrían amplia difusión en las decoraciones europeas, en lugares tan distantes como Rusia, en el Gabinete de plata de Tsarskoie Selo, o Gran Bretaña, en la Pompeian Room de Ickworth House, y las escenas mitológicas de las cuatro primeras estampas fueron copiadas en grabado “*de puntos*” por Giovanni Vendramini en Londres. En fin, la figura de Adonis en pie de la cuarta estampa sería empleada por Alessandro Cades en un entalle en sardónica realizado para milord Percy, según se indica en las romanas *Memorie per le Belle Arti* de mayo de 1785 (p. LXXXVI).

Junto a esas “*cámaras pintadas, que se han aserrado los cuadros*”, explica Azara, fueron asimismo localizadas algunas estatuas. En octubre de 1777 se halló una escultura de “*Venere di buona maniera*” a la que faltaban las piernas, una mano y un hombro. Al decir de Azara, Mengs quedó enamorado de su estilo gracioso y quiso restaurar él mismo las piernas. Lo hizo con tal corrección, gracia y delicadeza, asegura su panegirista, que dejó admirados a los escultores, pero insatisfecho las retiró para hacer otras que no pudo completar; Azara restituiría las primeras, “*conservando este tesoro del Arte*”. En noviembre Pío VI visitó la excavación del brazo de Azara, el mismo día en que se halló una estatua de fauno “*perfectamente conservada, y de la mejor escultura griega*”, y poco después fueron desenterradas otras dos de faunos, “*griegas y enteras*”. Finalmente, en apunte de 20 de diciembre se registran en el manuscrito *Diario di Roma* “*due Putti, o sieno Genj di marmo antichi*” y un bajorrelieve de “*una donna che dorme*”, al parecer también de mármol, como últimos frutos de esta primera empresa arqueológica de Azara, cuyo propósito inicial fue otro bien distinto, según explicaba al duque de Villahermosa el 30 de octubre de 1777: “*Estoi mui contento porque en la cava de antigüedad que estoi haciendo he hallado una magnífica estatua de Venus de mármol pario que compite con la famosa de Medicis. Esto he topado vuscando el sepulcro de Horacio que he emprendido la locura de vuscar*”. —JJUC—



## Copia de Venus con amorcillos

1777

Anton Raphael Mengs

Este delicado dibujo casi al contorno, sombreadas únicamente la túnica de Venus y la roca del lado derecho, es una de las copias realizadas por Mengs de las pinturas murales de época imperial romana halladas en 1777 en una *domus* excavada en Villa Negroni, en Roma.

Como informa José Nicolás de Azara en las *Noticias de la vida y obras* del pintor: “*Habiendo yo descubierto una casa antigua en el monte Esquilino con varias pinturas a fresco, corrió al instante Mengs a verlas: y determinando que se gravasen, ofreció hacer los dibujos*”. Hizo al menos tres, como atestiguan las letras de las tres primeras láminas grabadas por Angelo Campanella: “*Eq. Ant. Raph. Mengs delin.*” en la primera y en la tercera, y “*Eques Antonius Raphael Mengs delin.*” en la segunda [cat. 9]. En su explicación añade Azara que “*No contento con eso, emprendió copiarlas en pequeño con un amor y empeño increíbles. Lo executó con las tres primeras, haciendo tres prodigios del Arte, que con generosidad me regaló*”. Esas tres copias regaladas a su amigo serían subastadas en París el 16 de abril de 1811, y por las indicaciones de medidas y soporte en el catálogo de la venta de Lebrun – “*Haut. 0,406 m, larg. 0,298 m toile*” – dos de ellas se han relacionado con los lienzos conservados en el Museum der bildenden Künste de Leipzig, de 42,5 x 30,5 cm cada uno, que a decir verdad no alcanzan la maestría ni la gracia del dibujo, acaso porque las copias pintadas fueron concebidas con una mayor fidelidad a los originales romanos, sin la idealización que se adivina en el dibujo.

La Dra. Steffi Roettgen confirmó la atribución anotada al pie del dibujo en su visita al Museo Nacional del Prado el 2 de diciembre de 2009, según se indica en la ficha informatizada: “*Roettgen piensa que este dibujo, cuadrículado para su traspaso, podría ser de mano del propio Mengs*”. El dibujo es sin duda de Mengs y se trata en efecto del empleado por Campanella para la realización del primer grabado de la serie de Villa Negroni, para la escena central, puesto que el resto de la decoración mural, sin duda “*annoiante*” para Mengs, sería copiada por el arquitecto Camillo Buti. Las medidas del recuadro con cuadrícula son las mismas en la estampa, y en el papel del dibujo se aprecian incisiones en las líneas principales de la composición que realizaría el grabador para su traslado y facilitarse de esta manera el trabajo. Por otra parte, aunque se trata de una réplica del antiguo se aprecian ciertos rasgos que delatan al copista, que reflejan su estilo, sobre todo en los rostros de los amorcillos en pie, y también en el de Venus, bastante alejados de la mencionada copia al óleo. Puesto que no se conoce el paradero de la pintura romana, sólo a través de esa copia al óleo podemos hacernos otra idea del original perdido. Parece que Mengs quiso perfeccionar en el dibujo el original romano dentro de su concepto de la belleza ideal, corrigiendo y mejorando aquellas partes que no alcanzaban el grado de belleza deseado por el copista; por ejemplo, el rostro mofletudo y torso algo deforme en el óleo del amorcillo de la derecha adquiere unas formas más bellas en el dibujo de Mengs, como también se advierte una idealización en las facciones de Venus trazadas con el lápiz.

El dibujo ingresó en el Museo del Prado en 1931 con el legado de Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós [inv. 1476], sin que se tengan noticias anteriores de su procedencia. El papel tiene la marca de agua “OLAVIDA”, en letras capitales, que por ejemplo encontramos en un dibujo del veneciano Pietro Antonio Novelli (1729-1804), casi coetáneo de Mengs, en el Rijksmuseum de Amsterdam [Meijer 1996, p. 143, n. 58]. —JJUC—

Inscripción

“*dibujº [dibujado] por Mengs*”

Dibujo a lápiz; papel verjurado blanco, 241 x 175 mm (papel; con marca de agua “OLAVIDA”), 200,5 x 143,5 mm (recuadro)

Museo Nacional del Prado, D2307

BIBLIOGRAFÍA

Mengs y Azara 1780b, p. xxxv.



## Donación de los vaciados de Mengs a la Academia

19 de octubre de 1776

Marqués de Grimaldi

El 19 de octubre de 1776, el marqués de Grimaldi remitía una nota a Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando, con el listado de las copias en yeso y los moldes que el rey había aceptado de su primer pintor de cámara con destino a la enseñanza en la institución [véase doc. 22]. Mengs, conocedor de la falta de medios de la Corporación y al mismo tiempo de su necesidad de conseguir modelos antiguos que facilitaran a los alumnos la comprensión de los principios estéticos clasicistas, había decidido transferir a la Academia su magnífica colección.

Como las relaciones con la Corporación eran muy tensas, tras un largo historial de desavenencias y especialmente desde el momento en que había decidido renunciar a su cargo como director honorario de pintura en 1769, Mengs resolvió el problema donando el repertorio al monarca para que lo entregara a la Academia en su nombre. El pintor, que recibió la gracia en 1776 de Carlos III de retirarse a Italia por su delicado estado de salud, lo expresaba agradecido en una misiva de esta manera: “*pudiendo sospechase fuese un acto de vanidad mia si pretendiese ofrecerlos à esta R<sup>a</sup> Academia y con esta idea desagradar à los mismos à quienes deseo servir; Suplico a V.E. humille de mi parte estos Modelos à los R<sup>s</sup> P<sup>s</sup> de S.M. para q<sup>e</sup> se digne aceptarlos de mi, para q<sup>e</sup> como cosa suya pasen a la R<sup>a</sup> Academia*” [AGP, “Expediente personal de Mengs”, caja 673, exp. 24].

Grimaldi, primer secretario de Estado y protector de la Academia, comunicaba a Antonio Ponz la aceptación por parte del monarca y el deseo de éste de que los yesos fueran expuestos “*en una sala clara, adonde, formando Galería, puedan servir para aquel fin*”, es decir, que fueran útiles para el “*adelantamiento de las Bellas Artes y pública enseñanza*”.

De este modo, y como Mengs había pretendido, los modelos podían ser contemplados y estudiados tanto por discípulos como por profesores, pudiendo éstos elegir los temas que más les interesaran y “*entrar libremente de día a horas determinadas, sin necesidad de removerlas del parage adonde estén*”. Con ello se intentaba también que no sufrieran daños por movimientos innecesarios, pues la fragilidad del material desaconsejaba sus continuas traslaciones.

Mengs se había preocupado de todos los pormenores para que su apreciada colección de vaciados fuera aprovechada y se conservara en las mejores condiciones, pues aunque su gratitud para con el rey por el permiso concedido era grande, no deseaba dejarla a la suerte de la corona. Para ello propuso que un director de pintura o de escultura, acompañado por el propio secretario de la Academia, recibiera el conjunto por inventario de manos del arquitecto italiano y amigo personal del pintor, Francisco Sabatini. Así lo aceptó Carlos III y Grimaldi se lo comunicaba a Antonio Ponz, que como secretario de la Corporación estaba implicado en la iniciativa.

En el elenco dirigido a Ponz se mencionan los vaciados y formas que Mengs tenía en su taller madrileño, pues desde el momento de su llegada a España en 1761 había solicitado repetidas veces que le fueran enviados desde Roma aprovechando los viajes de los navíos reales. Aquéllos primeros se habrían visto aumentados por los que él mismo trasladó con motivo de su regreso de Italia en 1774, y probablemente algunos de ellos reclamaban su atención en especial, pues obras como el *Laocoonte*, el *Apolo Pithio de Belvedere*, el *Antinoo de Belvedere* o la *Lucha de Florencia*, por citar sólo algunos ejemplos de los que tenía en su *atelier* en la corte española, aparecen mencionados explícita y elogiosamente en sus escritos teóricos. —ANP—

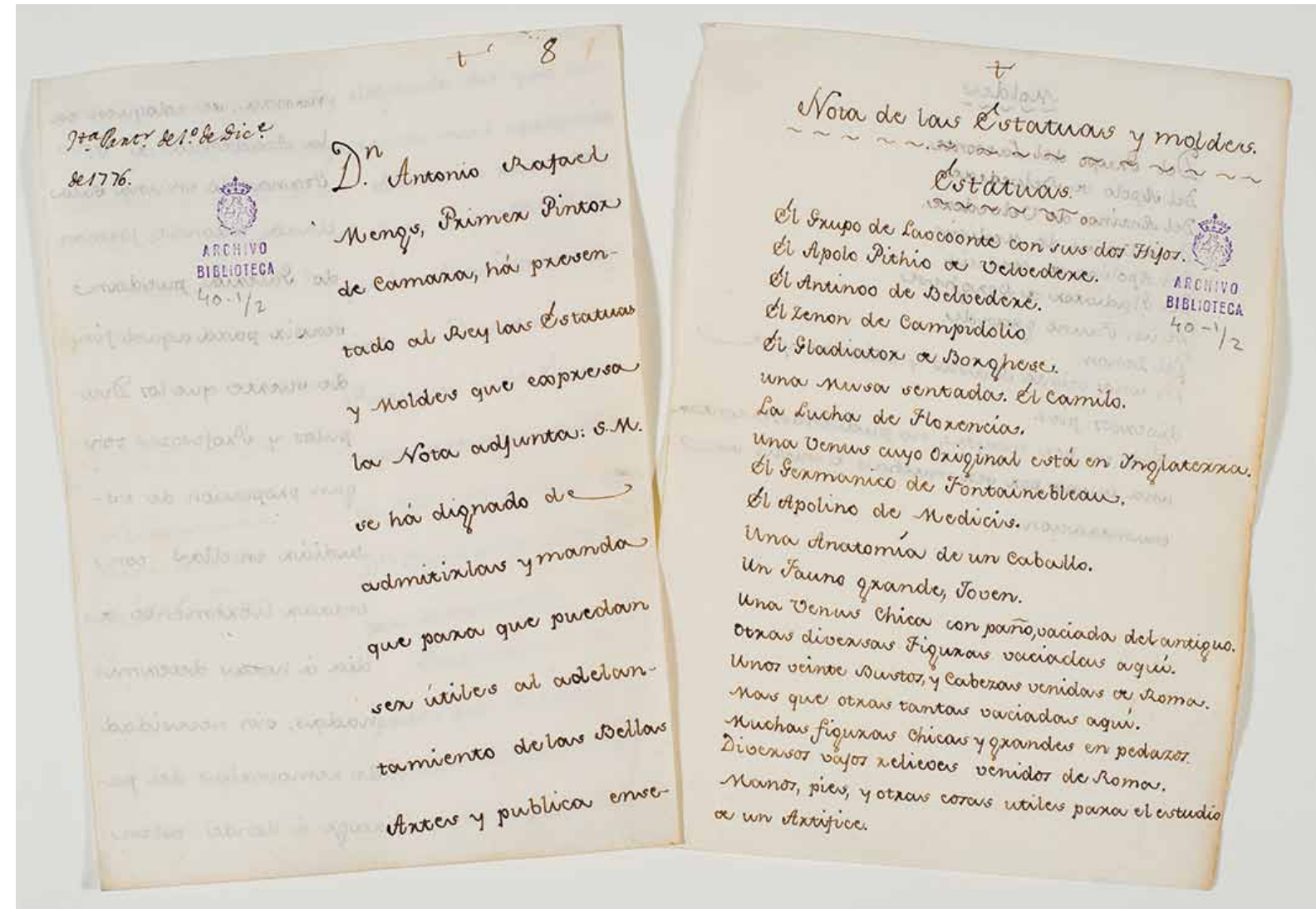
*Oficio del marqués de Grimaldi dirigido a Antonio Ponz trasladando la resolución del Rey de que las estatuas y moldes de yeso que le ha regalado Antonio Rafael Mengs se coloquen en la Academia en calidad de donación y con la finalidad de ser utilizadas en la enseñanza de las bellas artes.* [San Lorenzo el Real, 19 de octubre de 1776]

3 h. + 1 h. adjunta con nota de las estatuas y moldes; 21 x 15 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, Leg. 2-40-1

#### BIBLIOGRAFÍA

Águeda Villar 1983, pp. 445- 476;  
Negrete Plano 2005, pp. 169-184;  
Negrete Plano 2012, pp. 612- 613.





## Lista de los vaciados llegados desde Roma

Primavera de 1779

Francisco Preciado de la Vega

Como sucediera con el listado de las piezas que se enviaron desde Florencia, se elaboró una relación provisional de los yesos remitidos desde Roma [Negrete 2012, doc. 80], seguramente solicitados ambos por el duque de Grimaldi para que, como indicaba Preciado de la Vega, con “esta cantidad de numeros podrá hazerse el juicio q<sup>e</sup> podran las Caxas tal vez pasar de ochenta, i q<sup>e</sup> las mas serán mui grandes i pesadas”.

El resultado fue un total de setenta y seis cajas [véase doc. 24], de las cuales dos contenían obras ajenas a la colección de vaciados de Mengs: una con las reducciones en yeso que el pensionado Juan Pérez de Castro expedía a la Academia para justificar su estancia en Roma, y otra con dos retratos de *Nicolás de Azara*, también en escayola. Cada uno de los dos bustos de Azara se empaquetaron posteriormente por separado, pues en las instrucciones para el transporte [véase doc. 23], Preciado de la Vega indicaba que finalmente se habían remitido setenta y siete cajones, “pero este num<sup>o</sup> q<sup>e</sup> se añadió ultimam<sup>te</sup> i el 76 son pertenencia del S<sup>or</sup> D. Nicolás de Azara para entregarse el uno al S<sup>or</sup> D. Eugenio Llaguno, i el otro al S<sup>or</sup> Iriarte”.

El director de los pensionados en Roma, Preciado de la Vega, se ocupó meticulosamente de los trabajos derivados del transporte de los vaciados de Mengs a España, y tomó la precaución de ir numerando las cajas. Dicha numeración coincide con el presente listado pues, como apuntaba, “los num<sup>os</sup> q<sup>e</sup> llevan, y q<sup>e</sup> van aquí al margen se declaran aquí de lo q<sup>e</sup> contienen las caxas”, y para que los modelos sufrieran menos durante el viaje proponía que los embalajes fueran siempre colocados con la cifra hacia arriba.

Sin dejar un detalle al azar, Preciado de la Vega avisaba, además, del modo cómo se tenían que manejar los cajones que contenían los *Centauros Furietti*: “con los numeros 25 y 26, en q<sup>e</sup> van los dos Centauros, llevan la cifra de flanco i sobre la cubierta la señal de una C q<sup>e</sup> indica la cabeza de la figura afin q<sup>e</sup> en el trasporte se procure llevarlas hácia arriba”.

El presente documento, así como la lista de los vaciados remitidos desde Florencia, ha sido esencial para la identificación de los modelos pertenecientes a la colección de Mengs, pues la Academia a lo largo de su historia ha recibido diferentes repertorios por donaciones o adquisiciones, que se agrupaban y entremezclaban dificultando su individualización.

Por otra parte, el presente elenco, compuesto por el propio Mengs con la colaboración de Preciado de la Vega, especificaba los nombres con los que se conocían en el siglo XVIII a las estatuas originales de las que derivaban las copias en yeso –nombres que difieren en algunos casos de su denominación actual– y puntualizaba la identidad del coleccionista, del restaurador o del museo dónde se conservaban esos originales. Estos datos complican a veces la filiación de ciertos ejemplares, pero a la vez simplifican y facilitan la identificación de otros.

Algunas piezas aparecen descritas de manera muy somera, como la “Estatua de un Atleta” o “Un pequeño Apolo”, por citar sólo un par de ejemplos, que tras el cotejo de varias fuentes y un mejor conocimiento de la colección se han identificado como el *Atleta* y el *Narciso*, actualmente conservados en el Altes Museum de Berlín. —ANP—

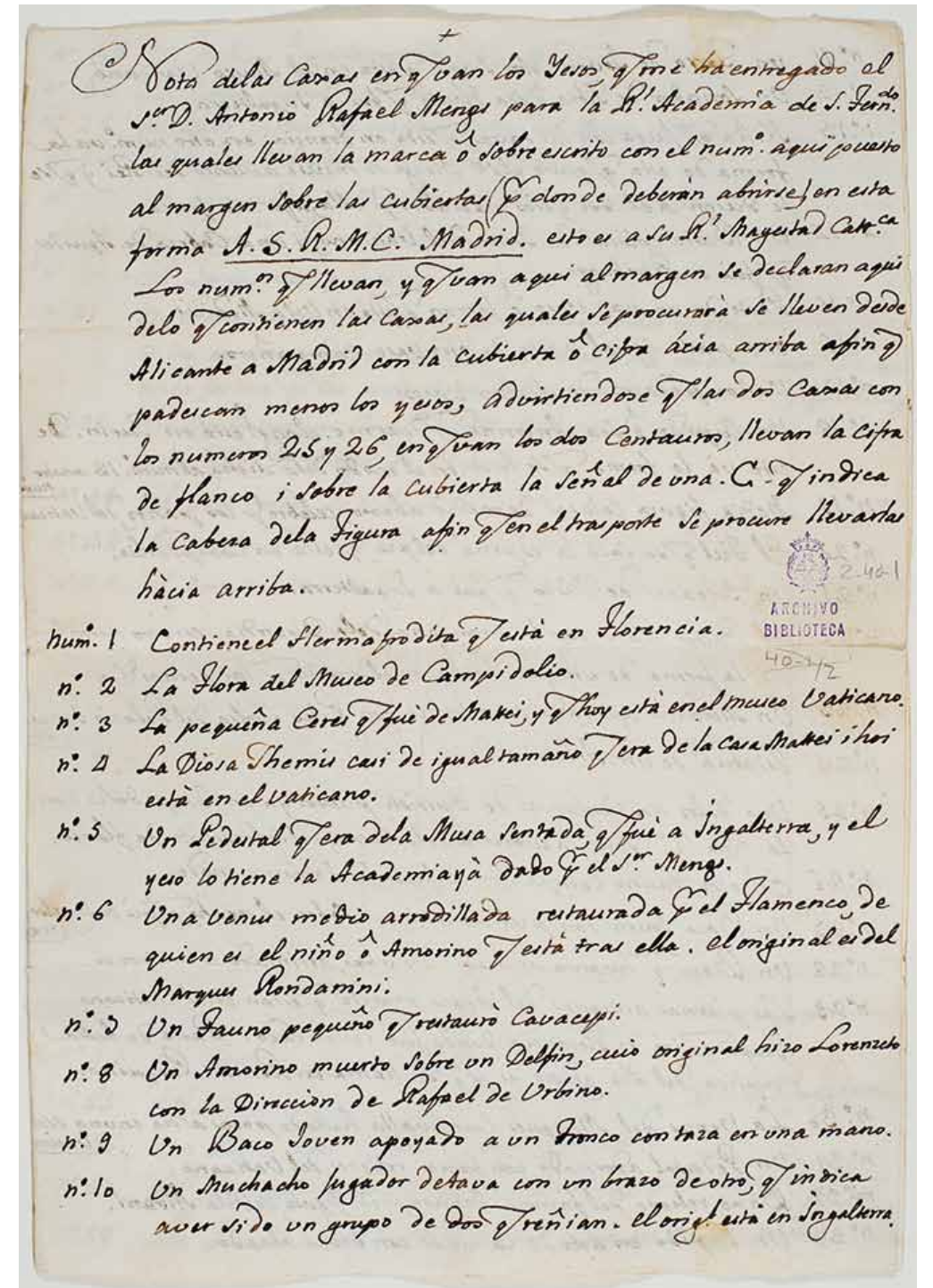
*Nota de las estatuas de yeso vaciadas por los originales de mármol antiguas, que regala a Su Majestad el Señor don Antonio Rafael Mengs, y que ha recibido don Francisco Preciado para hacerlas encajonar con orden del Excelentísimo Señor duque de Grimaldi, embajador de Su Majestad en esta Corte de Roma.*  
[Roma, primavera de 1779]

2 h.; 31,5 x 21,5 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, Leg. 2-40-1

### BIBLIOGRAFÍA

Negrete Plano 2005, pp. 169-184;  
Negrete Plano 2012, pp. 612-613.





## Apolo del Belvedere

Finales de la década de 1760 – inicios de la década de 1770

El deseo de obtener vaciados de algunas de las esculturas que se conservaban en el *Cortile del Belvedere* incitó a Mengs a mencionarlo varias veces en la correspondencia con su discípulo Raimondo Ghelli, que se ocupaba en Roma de los asuntos del maestro en su ausencia. El 3 de febrero de 1766 le premiaba a que, habiendo oído que se encontraban en la ciudad los moldes del *Laocoonte*, del *Apolo del Belvedere* y de otras estatuas antiguas, se informara en su nombre “*di tutto quello che in hogi si trova di giessi belli*” así como del precio de cada uno de ellos y de las condiciones de venta [véase doc. 5]. Unos días más tarde reincidía sobre el tema, y aunque decía estar al corriente de la dificultad de conseguir copia de unas obras como aquellas, le instaba a buscar en los estudios de los artistas que acostumbraban a tenerlas.

Es posible que las buenas relaciones de Mengs con monseñor Riminaldi y el cardenal Rezzonico le ayudaran a conseguir los permisos necesarios para extraer yesos de las esculturas más alabadas.

Aunque desde el momento de su hallazgo y hasta bien entrado el siglo XIX, el *Apolo* no dejó de ser incluido en ningún repertorio de estampas, vaciados, ni copias que pretendieran representar las creaciones más excelsas de la Antigüedad, la comprensión de la obra en su totalidad fue una conquista del Neoclasicismo, apoyada por los comentarios de Winckelmann y Mengs.

La admiración que sentía el pintor por esta obra se refleja en que la seleccionó en sus escritos para analizar la soltura y la elegancia en el arte de los antiguos, pues en ella se observaban todos los atributos de la perfección: “*En el Apolo se ven la expresion, la nobleza, y todos los demás atributos de la perfeccion. [...] Mirando, pues, esta Estatua [...] hallamos en ella la elegancia, la union y la harmonía de los contornos, y un caracter dominante tan perfecto executado, que no hay diferencia del de un contorno á otro, ni del de una forma al de otra, desde la mayor hasta la menor extremidad del dedo del pie*”.

Pero además Mengs, uno de los primeros en observarlo, recurrió a ella para demostrar la diferencia entre originales griegos y copias romanas, cuestión que levantó controversias en la sociedad culta de la época, pero que habría de establecer un concepto básico para la percepción y el estudio de la historia del arte.

Aunque todavía hoy siguen sin conocerse con total certeza la procedencia, autoría y fecha del descubrimiento del *Apolo del Belvedere*, se sabe que pertenecía al cardenal Giuliano della Rovere, años antes de que éste fuera proclamado papa con el nombre de Julio II. En 1508 está ya documentado en el Vaticano y, según Vasari, el propio Miguel Ángel había sugerido que lo restaurara Montorsoli, quien inició los trabajos en 1532.

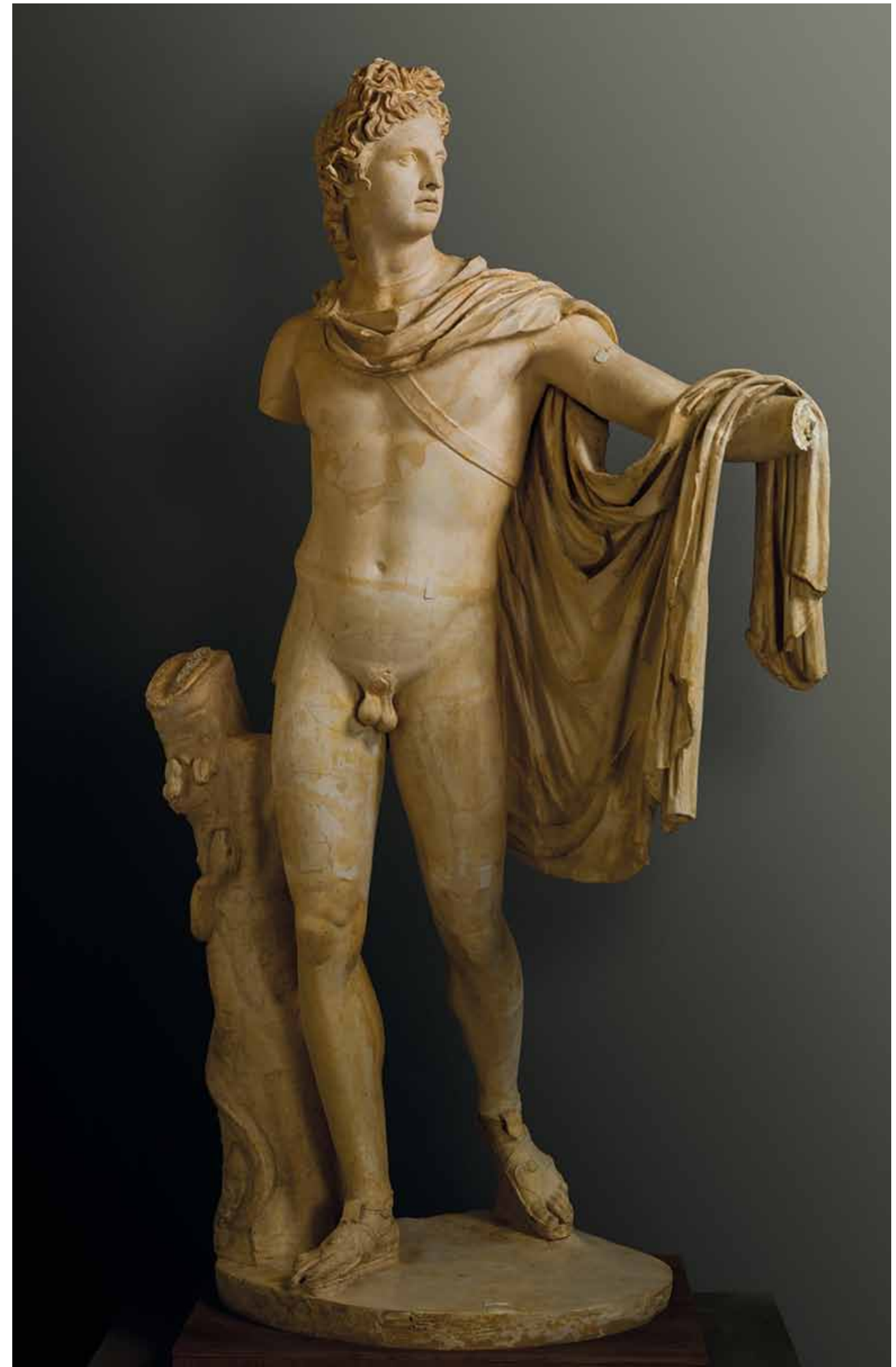
La estatua, considerada hoy como una copia romana de época adrianea de una obra en bronce del primer helenismo, representa al dios en el momento de su epifanía, avanzando ligeramente hacia el lado izquierdo.

El brazo izquierdo lanzado hacia adelante con un amplio gesto, está enfatizado por el movimiento de la clámide, que descansa sobre el hombro y se alarga hacia el antebrazo creando una superficie de gran teatralidad. Probablemente con esta mano sostenía el arco y en la derecha debía tener una flecha o una rama de laurel de la que quedan restos en el tronco del árbol que sirve de apoyo, en el que se enrolla una serpiente alusiva a la mítica muerte de la Pitón. El rostro, con una boca carnosita semiabierta, está enmarcado por una cabellera fuente de suaves rizos que caen sobre la nuca y se recogen en un grueso nudo sobre la cabeza. —ANP—

Vaciado en yeso, 226 x 129 x 88 cm  
Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-014

### BIBLIOGRAFÍA

Mengs y Azara 1780b, p. 151; Amelung 1904, pp. 325-347; Amelung 1903-1908, pp. 256 y ss.; Fuchs en Helbig 1963-1972, vol. I, n. 226; Tölle 1966, pp. 142-166; Brummer 1970, pp. 44-71; von Einem 1973, carta n. 13, pp. 52-53; Haskell y Penny 1994, pp. 148-151; Himmelmann 1998, pp. 211-225; Negrete Plano 2012, N 2, pp. 136-138.





## Torso de Dionisos

Hacia 1777-1778

El vaciado del *Torso de Dionisos* puede considerarse un documento con valor histórico en sí mismo, al revelar el estado de la escultura original antes de las restauraciones a las que fue sometida.

De forma recurrente, y en particular durante los dos últimos siglos, los modelos en yeso han sido denostados por varios motivos, entre ellos su escaso valor material o su condición de copia. Lo cierto, sin embargo, es que en muchos casos son el único testimonio para conocer una obra sin las “adulteraciones” de las reintegraciones modernas ejecutadas por escultores o restauradores.

Así sucede con el torso en mármol del joven Dionisos, que se conserva actualmente en la Sala de la Biga de los Museos Vaticanos y que debió despertar el entusiasmo de Mengs, pues es conocido que el pintor poseía un yeso del mismo, como mencionan los catálogos antiguos de la colección vaticana. En ellos se indica que el hallazgo del original tuvo que ser anterior a 1779, año de la muerte de Mengs, tomado como referencia pues en su colección existía un vaciado de la estatua, que algunos opinaban había empleado como prototipo para pintar el Apolo de los frescos del *Parnaso* en Villa Albani.

En la factura presentada por Vincenzo Barsotti, su vaciador de confianza, por los trabajos realizados entre mayo de 1777 hasta abril de 1779 se recogen con detalle todos los gastos en yeso y materiales y empeños derivados de los trabajos de formación. En agosto de 1777 reseñaba: “*Principai a formare un Torzo al Vaticano e alcune cose in casa del Caval.re*”, y un mes más tarde añadía: “*Gettai due torzi che formai al Vaticano a fresco*”, entradas que bien podrían referirse al torso de *Dionisos* y al más conocido *Torso del Belvedere*.

El anticuario Ennio Quirino Visconti, conservador del Museo Pio Clementino, alude en su descripción sobre el museo a la fascinación y predilección de Mengs por la obra en sus últimos años de vida, incluso estando mutilada: “*Così mutilato com'era, ne fu ricercato il gesso per molte collezioni, ed uno fragli altri divenne la delizia del cavalier Mengs negli ultimi periodi della sua vita*”.

El original fue adquirido, cuando todavía se encontraba sin la cabeza y extremidades, antes de 1784 por Pío VI para los Museos Vaticanos, como se lee en la inscripción del pedestal. El lugar en que estaba depositado anteriormente, cuando fue extraído el vaciado, se desconoce. Con posterioridad fue restaurado como un *Dionisos* y aún hoy se exhibe con todas sus integraciones, habiéndosele añadido en las manos un racimo de uvas y una copa, un pequeño tronco de árbol que le sirve de apoyo y una cabeza dionisiaca.

El tratamiento del cabello, cayendo en largos mechones sobre los hombros y el pecho, indica que la copia en mármol procedía de un original en bronce. La carnosidad de la figura, que tanto había asombrado a Visconti, es un tanto femenina. Aristides, en su obra sobre Baco, apreciaba que el dios parecía una muchacha entre los jovencitos y un varón púber entre las muchachas, aludiendo a su carácter andrógino.

Los especialistas han datado la escultura vaticana en tiempo de los Antoninos. —ANP—

Vaciado en yeso, 133 cm x 46 x 24 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-074

### BIBLIOGRAFÍA

Visconti 1818, vol. II, pp. 182 y ss.;  
Lippold 1956, vol. II, 2, pp. 67 y ss.,  
n. 610, il. 37; Fuchs en Helbig 1963-1972,  
vol. I, n. 498; Zanker 1974, p. 105, n. 8,  
il. 78,4; Negrete Plano 2012, N 76,  
pp. 220-221.



## Cabeza del Río Tigris

Hacia 1768

Entre julio y agosto de 1768, Mengs apremiaba, en carta dirigida a su discípulo Raimondo Ghelli, para conseguir vaciados de las cabezas de las estatuas de *Ríos* que se conservaban en el Belvedere.

Se desconoce el motivo por el que el artista especificaba estar sólo interesado en la reproducción de las cabezas, y es de suponer que con sus conocimientos sobre la estatuaria antigua supiera que, en el caso de la representación alegórica del *Tigris*, su testa no era original sino resultado de una restauración acometida en el Renacimiento. Sin embargo, la belleza y expresividad del *Río Tigris*, así como su similitud con el rostro angustiado del *Laocoonte*, que se exhibía en el mismo *Cortile* y que tanto fascinaba a Mengs, tal vez fueron las razones que le animaran a dirigir el mencionado encargo a Ghelli.

La profunda preocupación reflejada en el rostro, como señalan algunos historiadores, podría no ser característica de los dioses fluviales o del célebre *Moisés* de Miguel Ángel, según advierten otros, sino que, atendiendo a la hipótesis de Rubinstein, recordaría la tensión de la efigie del sacerdote troyano Laocoonte.

Lo cierto es que la contundente personificación del *Tigris*, representado en forma de un dios maduro, robusto y barbado, recostado sobre su brazo izquierdo, semidesnudo, ataviado sencillamente con un himatión que le cubre la parte inferior del cuerpo y sosteniendo una urna de la que brotaría el agua –ya que la obra formaba parte de una fuente–, debió impresionar a Mengs, pues lo incluyó inicialmente en su boceto para la decoración al fresco de la Sala de los Papiros de la Biblioteca Vaticana [véase fig. 6 en el ensayo de Müller-Bechtel en esta publicación].

El original en mármol se conserva en el Museo Pio Clementino (Scala 600) y, aunque la escultura podría datarse en época adrianea, a partir de un prototipo helenístico, la cabeza fue reelaborada en el siglo XVI remedando el estilo de los otros *Ríos* del Belvedere.

La organización del nicho donde descansaba la pieza sobre un sarcófago romano y los trabajos de restauración del *Tigris* fueron dispuestos por Miguel Ángel y acometidos por alguno de sus colaboradores, probablemente Montorsoli o Baccio Bandinelli.

El anticuario Ennio Quirino Visconti, en el catálogo del Museo Pio Clementino, interpretando a su manera el texto de las *Vite* de Vasari, atribuía la restauración al propio Miguel Ángel en tiempos de Clemente VII, quien supuestamente habría rehecho la cabeza inexistente, hasta el final de los mechones del cabello y la barba, el brazo derecho con la urna, la mano izquierda con la planta y algunas esquivras en el plinto y vestimenta. En opinión de Visconti, aunque Buonarroti era el “*principe della moderna scultura*”, la nobleza de la parte antigua sobresalía sobre la moderna.

El trabajo de cincelado de la cabeza, entre cuyos mechones de cabello se entrelazan espigas y frutos típicos de las riberas de los arroyos, resulta particularmente interesante, con vitales tonos renacentistas inspirados en el estilo de las otras estatuas antiguas del Belvedere.

No se conoce con certeza dónde y cuándo fue encontrada la escultura del *Tigris*, a la que Aldrovandi le dio una lectura florentina identificándola con el *Arno*. Algunos especialistas suponen que llegó al *Cortile delle Statue* en la época de Julio II o León X.

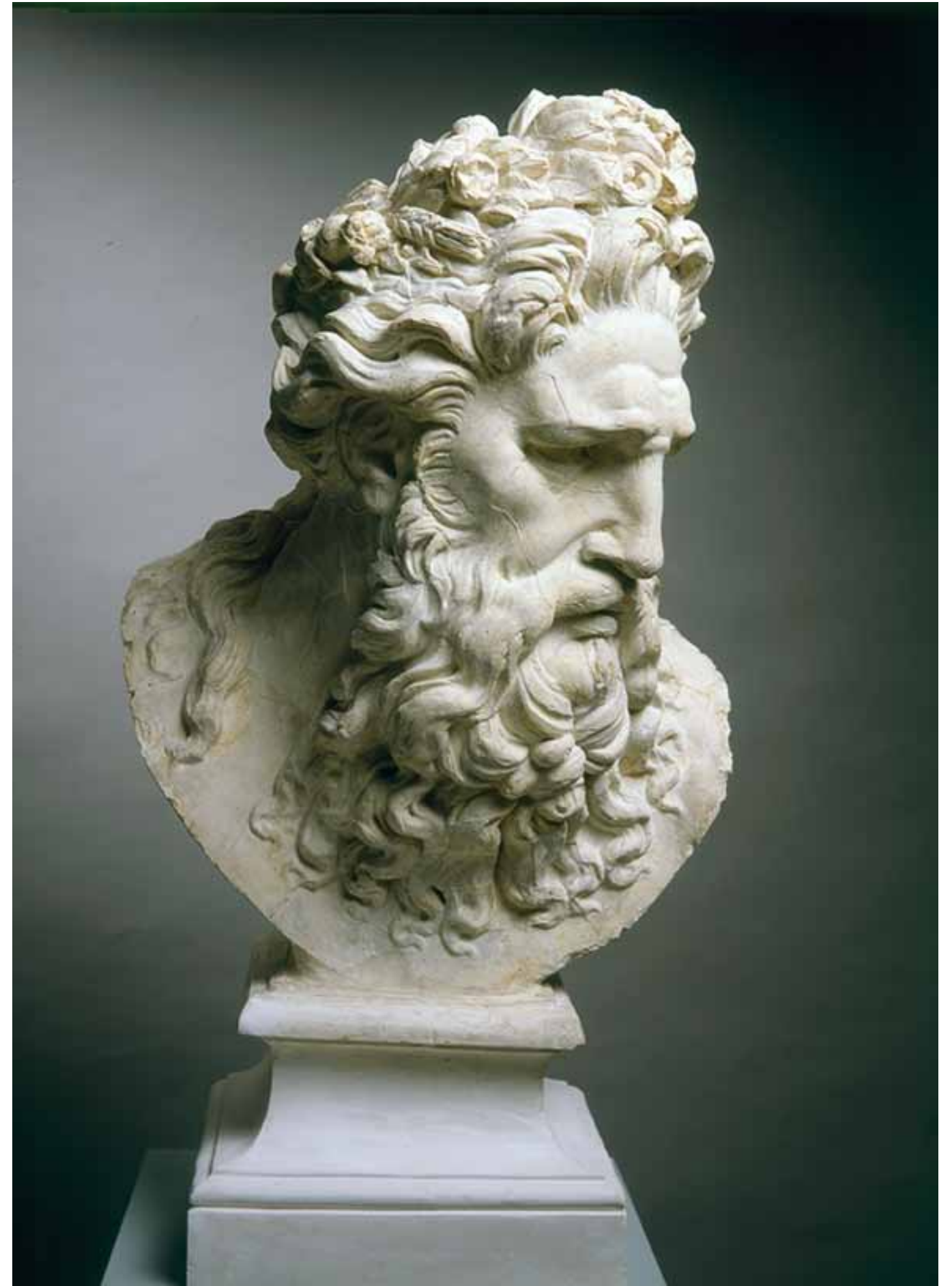
Rubinstein sugería que debía datarse durante el papado de Clemente VII, atendiendo al escrito *Antiquitates Urbis* de Andrea Fulvio publicado en 1527, así como a la primera descripción que había hecho Fichard de la escultura en su nicho en 1536, confirmada por un dibujo de Heemskerck realizado entre 1532 y 1536 y, por supuesto, a la mencionada referencia de Vasari sobre la restauración. —ANP—

Vaciado en yeso, 85 x 47 x 34 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-202

### BIBLIOGRAFÍA

Brummer 1970, pp. 186-190; von Einem 1973, carta n. 7, p. 45; Spinola 1996, vol. II, pp. 59-60, il. 8; Rubinstein 1998, pp. 275-285; Kiderlen 2006, p. 227, n. 65; Negrete Plano en Brook y Curzi 2010, p. 437; Negrete Plano 2012, N 20, pp. 161-162.





## Máscara del Río Nilo

Hacia 1768

Las máscaras de las representaciones alegóricas de los ríos *Nilo* y *Tigris* evidencian el interés de Mengs por las “*teste de Fiumi*”, es decir, las cabezas de los ríos expuestas en el Belvedere, donde se mostraban las piezas más deseadas y admiradas del momento y que el pintor conocía muy bien.

La escultura original del *Río Nilo* fue hallada, junto con la figura del *Tíber* que actualmente se conserva en el Louvre, en el lugar donde estuvo ubicado el templo de Isis y Serapis en el Campo Marzio, entre las iglesias de Santa Maria sopra Minerva y San Stefano del Cacco.

Parece que el *Nilo* fue descubierto y trasladado al *cortile Belvedere* durante el pontificado de León X, según describe Fulvio en 1527 en sus *Antiquitates Urbis*. El río egipcio aparece personificado, igual que sus compañeros del *cortile*, como una monumental presencia masculina que, recostada con las piernas ligeramente flexionadas, apoya su brazo sobre una esfinge, sosteniendo con la mano izquierda el cuerno de la abundancia símbolo de su riqueza natural. Le rodean y trepan sobre él dieciséis *putti*, encarnación de los codos que podía ascender el río en la estación de las lluvias propiciando la prosperidad del país, como relata Plinio [*Hist. Nat.* XXXVII, 58].

El *Nilo* y el *Tíber* fueron intensamente reparados entre 1524 y 1525 por Piero Antonio de Seminati, desconociéndose con precisión la envergadura de las intervenciones. En unas magníficas imágenes de Hendrik Goltzius fechadas en 1591, aún se aprecia el estado en que se encontraban a finales del siglo, hallándose deteriorados y muy mutilados, sobre todo en los dedos de pies y manos y en las figurillas de los niños que junto a animales propios de la región, como el cocodrilo o la mangosta, completan la composición. Poco antes de la muerte de Clemente XIV en 1774, se encargó a Gaspare Sibilla la restauración de ambas divinidades fluviales, tarea finalizada en época de su sucesor Pío VI.

El original, hoy en el Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti de los Museos Vaticanos, es una copia romana de una obra helenística de la escuela de Alejandría.

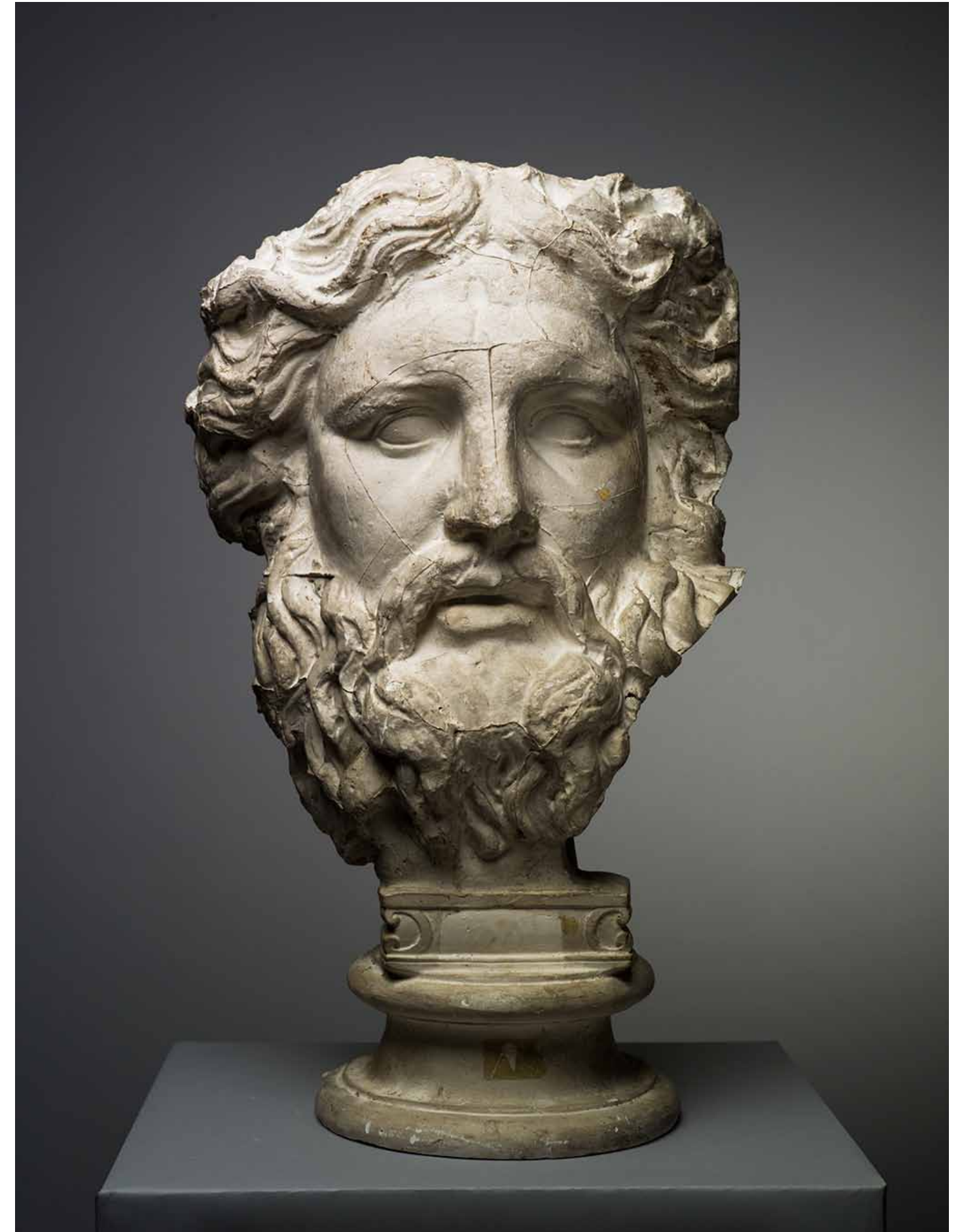
La profusión de mechones en el cabello y barba se relacionó con el abundante número de afluentes del Nilo. La plasticidad creada por el juego de luces y sombras debió atraer a Mengs, ya que se preocupó de conseguir vaciados de las cabezas.

Es muy posible que, además de la presente máscara y de la cabeza del *Tigris*, llegara a Madrid el vaciado de la testa del *Tíber* con el resto de su colección, pues en la Skulpturensammlung de Dresde se conserva un busto del río, cuyo gemelo es probable que se haya perdido en la Academia. —ANP—

Vaciado en yeso, 60 x 37 x 20 cm  
Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-101

### BIBLIOGRAFÍA

Fulvio 1527, fol. XCIIb; Visconti 1818, vol. I, il. 38; Amelung 1908, vol. II, pp. 122-123, n. 109; Fuchs en Helbig 1963-1972, vol. I, n. 440; Brummer 1970, pp. 191-204; von Einem 1973, carta n. 7, p. 45; Kiderlen 2006, pp. 228-229, n. 68; Negrete Plano 2012, N 21, pp. 162-163.



## Busto de la Hera Barberini

Entre 1772 y 1779

El dato aportado en la lista de transporte, confeccionada por Francisco Preciado de la Vega y el propio Mengs, con el elenco de los modelos y moldes que llegaron a la Academia desde Roma, precisa que la escultura ya estaba en el Vaticano cuando se realizó el vaciado, por lo que éste es posterior a 1772.

Aunque no se conozca con exactitud cuándo se ejecutó la copia en yeso, obviamente fue después de esa fecha, ya que en 1772, junto a otras obras de arte, la princesa Cornelia Costanza Barberini la vendió a Clemente XIV para los museos vaticanos. En la citada lista se describe como “*un Busto colosal de Juno, q<sup>e</sup> está en el Vaticano*”, de modo que el yeso se realizó entre 1772 y 1779, año de la muerte de Mengs y del envío de los vaciados a Madrid.

Se la conoce como *Hera o Juno Barberini* por haber pertenecido a la colección de dicha familia, y se ignoran las razones por las que Mengs encargó sólo el busto de la escultura, cuyas dimensiones son verdaderamente colosales, casi tres metros de altura. Lippold estudió la obra en detalle, considerando la cabeza y la parte superior del torso como especialmente elaborados. Quizás fuera ése el motivo por el que Mengs sólo deseó poseer el busto o el enorme formato de la pieza.

El original fue hallado a mediados del siglo XVII por el anticuario Leonardo Agostini, quien trabajaba para el cardenal Francesco Barberini, en la colina del Viminal cerca del convento asociado a la iglesia de San Lorenzo en Panisperna, en el lugar ocupado antiguamente por las denominadas *Terme Olimpiade*.

En 1774, poco después de su adquisición por Clemente XIV para las colecciones vaticanas, restauró la estatua uno de los más prestigiosos restauradores-escultores del momento, Gaspare Sibilla, llamado “*scultore pontificio*” por la cantidad de encargos papales recibidos.

La diosa viste un chitón sin mangas de tejido muy fino, abrochado sobre el hombro derecho y suelto de sujeción en el izquierdo, deslizándose por ello hacia abajo el borde de la tela. Un himatión la cubre desde el hombro izquierdo cayendo hacia los laterales. Los cabellos, recogidos en un pequeño moño en la nuca, se ven coronados por una alta diadema de perfil cóncavo, nominada *stephane*. Esta banda, más ancha por su parte central, colocada verticalmente sobre la parte delantera de la cabeza, se ciñe alrededor de ella en las sienes, pasando por detrás de las orejas para quedar sujeta en la nuca.

La estatua repite la tipología de la *Hera Borghese* y sería una copia de mediados del siglo II de un original griego de influencia fidiaca del siglo V a.C. —ANP—

Vaciado en yeso, 90 x 75 x 52 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-136

### BIBLIOGRAFÍA

Visconti 1818, vol. I, n. II, pp. 17 y ss.;  
Brunn y Bruckmann 1888-1889, p. 492;  
Lippold 1950, p. 188; Lippold 1956,  
vol. III,1, pp. 126-128, n. 546, il. 37-39;  
Steuben en Helbig 1963-1972, vol. I,  
n. 40; Bieber 1977, p. 48, il. 160-161;  
Pietrangeli 1987, p. 134, n. 546; La Rocca  
en LIMC, vol. V, p. 840, n. 193; Spinola  
1998, pp. 254 y ss.; Negrete Plano 2012,  
N 51, pp. 187-188.





## Raccolta di antiche statue restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano

1768-1772

Bartolomeo Cavaceppi

Roma floreció en el siglo XVIII como capital artística europea y meta del *Grand Tour*, transformándose en un gran comercio muy bien estructurado donde podía adquirirse prácticamente cualquier objeto a través de los *dealers*, anticuarios, artistas o especialistas de todo tipo, que se dedicaban a satisfacer los deseos de los viajeros, pero también de embaucadores.

El escultor y restaurador Bartolomeo Cavaceppi destacó en aquel ambiente y aunque legó a la posteridad un reducido número de creaciones propias, se especializó en la restauración, moviéndose con destreza en los círculos artísticos de la época y dirigiendo un taller visitado por pontífices, soberanos, aristócratas y eruditos.

La Villa Albani, que desde 1746 se estaba construyendo para albergar la rica colección que poseía el cardenal del mismo nombre, resultó una verdadera escuela para el restaurador. Allí se reunía lo más selecto de la sociedad culta del momento, donde Winckelmann y Mengs brillaban con luz propia orientando al prelado en la forma de dar vida al complejo arquitectónico concebido en función de los repertorios arqueológicos. Cavaceppi, valioso protegido del cardenal Albani, iba a recibir las enseñanzas de aquéllos que lo guiarían en la admiración y gusto por la Antigüedad, así como en el conocimiento seguro de la estatuaria antigua.

Las teorías de restauración de Cavaceppi y las ideas reflejadas en sus escritos están claramente influenciadas por Winckelmann, para quien lo principal era identificar el tema representado, la mediación de restauradores expertos y que la obra no se viera sometida a un uso impropio.

En el primer tomo de la *Raccolta*, tras acreditar su pericia demostrada por los treinta y cuatro años de experiencia en el campo de la escultura, Cavaceppi analizó los puntos en los que se debía fundamentar no una conveniente “*maniera*” de restaurar sino “*l'unica vera*”.

Siguiendo los conceptos de Winckelmann, inicialmente debía ser reconocido el tema. Como a veces los escultores carecían de conocimientos iconográficos precisos, para evitar posteriores humillaciones era conveniente dejarse asesorar por los estudiosos de la mitología y la historia y si, a pesar del asesoramiento, la identificación del asunto seguía sin estar clara, resultaba preferible demorar el trabajo que equivocarse, pues era un gran demérito para el restaurador confundir la iconografía.

A continuación debía observarse el mármol del original intervenido y emplear el mismo tipo para las partes reintegradas, limitándose el restaurador a adaptarse al estilo del escultor antiguo y evitando reformar la obra al gusto moderno, pues no consistía en hacer “*un bel braccio, una bella testa, una bella gamba*” sino en mantenerse fiel al original.

Las uniones se elaborarían de modo que parecieran casuales e irregulares, como casuales e irregulares eran las roturas en un hallazgo arqueológico, pues debía aparentar una obra caída, rota y recompuesta.

El segundo volumen estaba dedicado a enseñar la diferencia entre lo antiguo y lo nuevo, con la intención de excluir del mercado a comerciantes que vendían fraudulentas antigüedades y proteger y perpetuar su propia industria. Se sabe, no obstante, que el propio Cavaceppi vendió falsificaciones y pastiches de extraordinaria elaboración, aunque asegurara lo contrario en la introducción.

Analizaba cómo diferenciar la belleza y la perfección de una escultura antigua de una imitación ayudándose de algunos indicios, como la forma de las pupilas o determinados anacronismos.

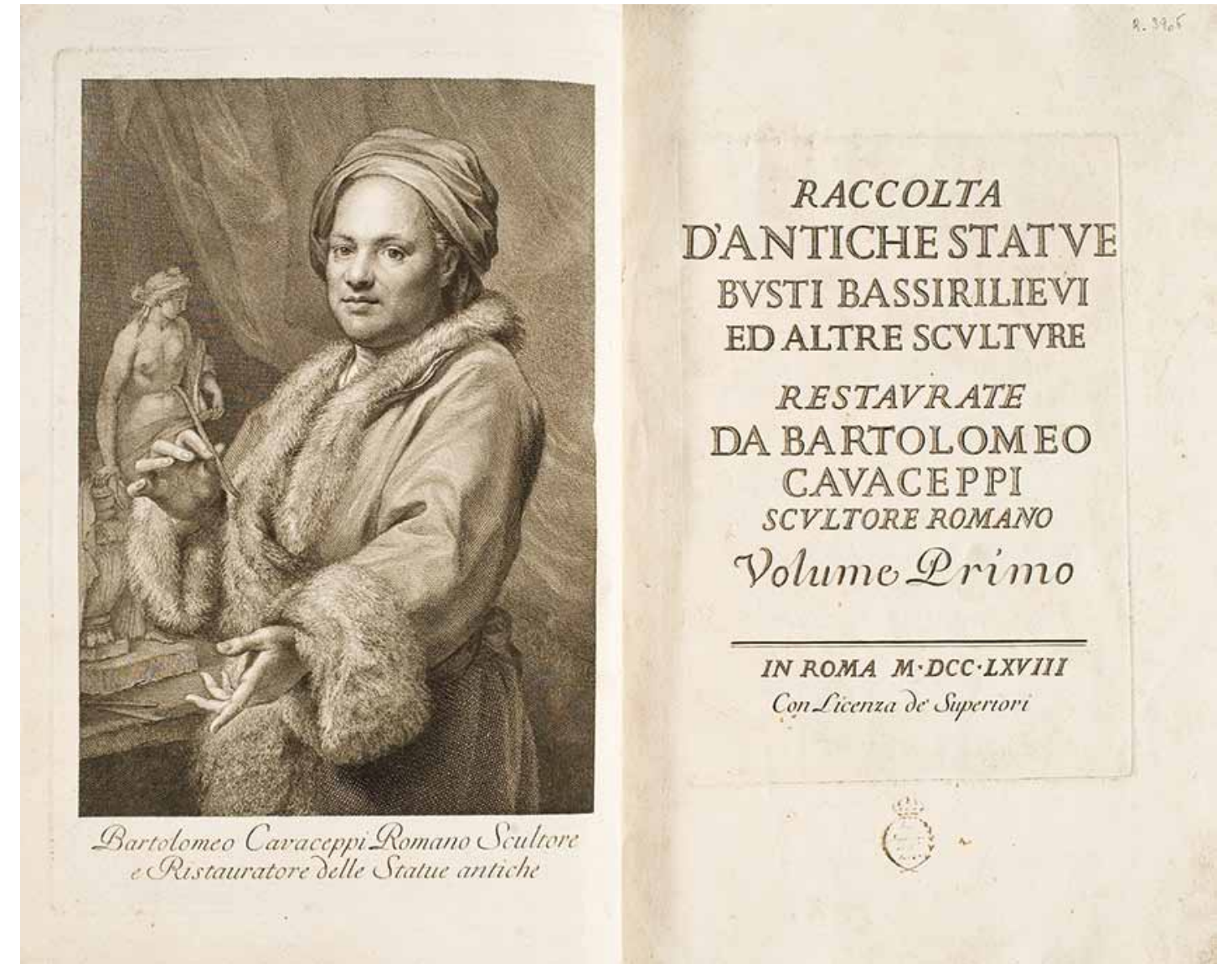
*Raccolta d'antiche statue busti bassirilievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, Roma: Stamperia di Generoso Salomoni y Stamperia di Marco Pagliarini, 1768-1772

3 vol. ([24] p., [1], 60 estampas; [34] p., [1], 60 estampas; [22] p., [1], 60 estampas); aguafuerte y buril, 44 x 30 x 3 cm

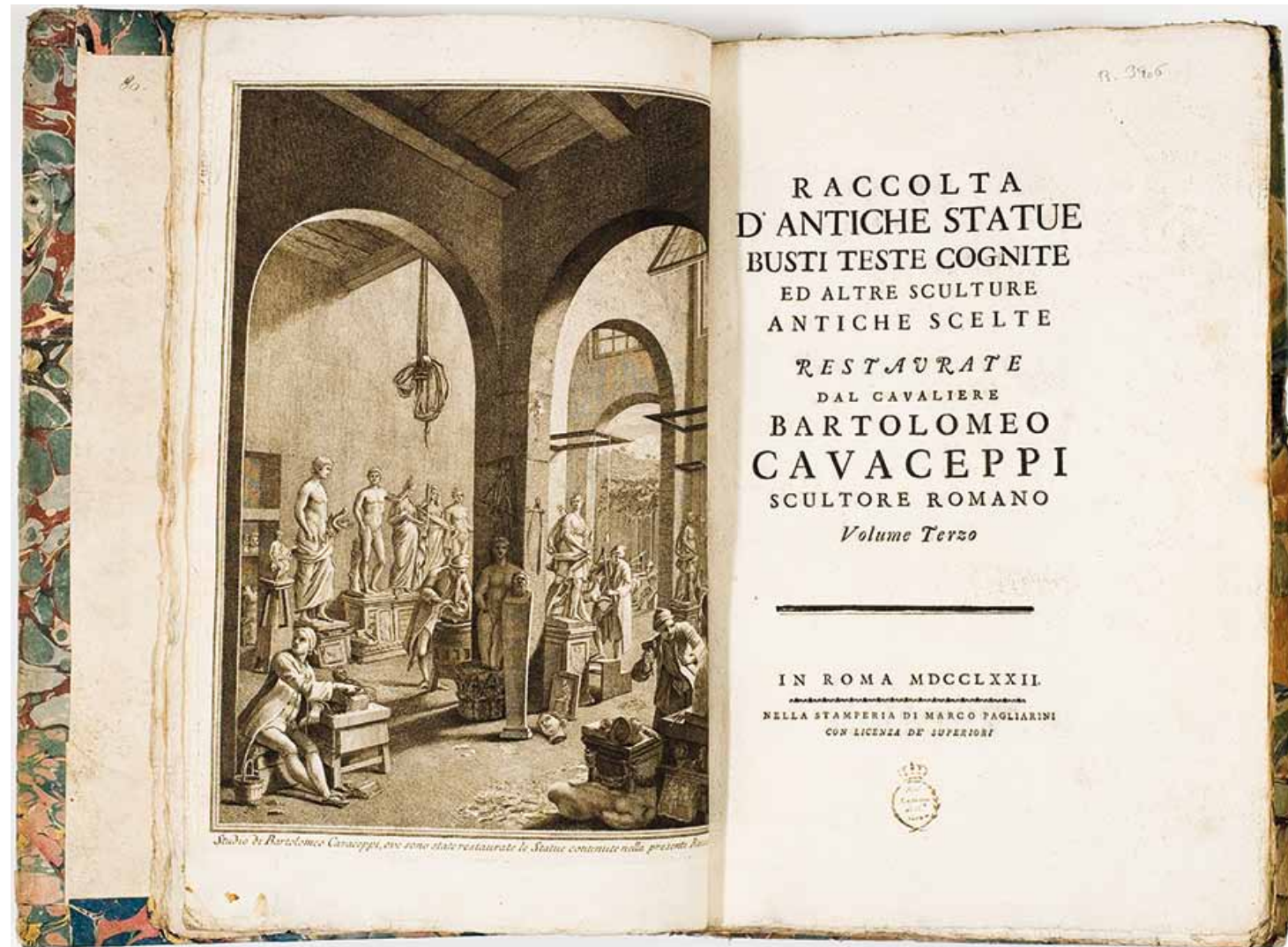
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca, C-290, C-291, C-292

#### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1768-1772; Gesche en Beck y Bol 1981, pp. 335-341; Gesche en Beck y Bol 1982, pp. 437-460; Howard 1982, pp. 13 y ss. y 158 y ss.; Gasparri 1993, pp. 93-106; Barberini en Barberini y Gasparri 1994, pp. 26-32; Negrete Plano 2012, pp. 521-537.







Avisaba que valiéndose de distintas técnicas los escultores podían conferirle mayor valor a una antigüedad, mejorándola para subir el precio en el mercado.

En el tercer libro seguía alertando sobre los peligros que podía conllevar la compra de antigüedades. Al menos dos terceras partes de la pieza debían ser antiguas, pues era mejor gozar de un bello fragmento que reconstruirlo por completo. Y proponía no alterar la superficie puliéndola con piedra pómez u otros métodos, aunque la obra estuviera deteriorada por el “*tempo corrosivo*”.

Lo que pretendía Cavaceppi con la *Raccolta* no era sólo salvaguardar la práctica de la restauración y el coleccionismo sino también, como exponía abiertamente, incrementar su propio negocio y su reputación.

Los tres volúmenes de la *Raccolta* iban acompañados con las estampas de las esculturas, bustos y bajorrelieves restaurados por Cavaceppi, en los que indicaba, no siempre de manera fidedigna, el lugar de conservación, el propietario al que pertenecía, la autoría o las partes que habían sido intervenidas por él. Muchos de los vaciados de la colección de Mengs proceden del lucrativo *atelier* que poseía el afamado restaurador romano. —ANP—



## Fauno de rosso antico

Década de 1760 ó 1770

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

La excepcionalidad del modelo del *Fauno Rosso* de la Academia se debe a su rareza como pieza de una colección de vaciados, –ya que no se conserva ninguna otra en las gipsotecas europeas–, así como a su magnífica factura técnica.

Mengs consiguió este yeso presumiblemente en el taller de Cavaceppi, quien se había encargado de restaurar el original. Durante los años 1740 Cavaceppi permaneció, a la muerte de su maestro Carlo Antonio Napoleoni, en el taller heredado por su colega Clemente Bianchi, donde trabajaron juntos en régimen de igualdad y continuaron atendiendo principalmente algunas restauraciones de la colección capitolina, como había hecho Napoleoni, acometiendo en 1744 su encargo más importante: la restauración del *Fauno Rosso*.

El *Fauno en rosso antico* fue encontrado en Villa Adriana en 1736 y diez años más tarde donado por el papa Benedicto XIV al Museo Capitolino, donde en 1817 fue emplazado en una sala bautizada con su nombre. Debe su denominación y prestigio al material en el que está realizado, un mármol de vetas apretadas y de un color rojo oscuro, que extrañamente se encontraba en piezas tan grandes.

Todos los escritos hacen referencia a la espectacularidad de la obra debida a su material y se decía que aquél que la observaba quedaba asombrado por su “preciosidad”.

Al haber sido encontrado junto a los *Centauros Furietti*, firmados por los escultores de época adrianea Aristeas y Papias y debido a la similitud del *Fauno*, especialmente con el *Centauro joven*, todos los investigadores han coincidido en que, a pesar de no estar firmado, también se debía a los mismos artífices o a su taller.

Los escultores del Helenismo crearon una nueva y distintiva tipología de sátiros jóvenes de cuerpo esbelto, cimbreante, con una cabeza de cabellos espesos y una redonda cara sonriente con prominentes orejas de cabra. El rostro en estas esculturas es claramente no humano, sin embargo, el estilo del cuerpo es de músculos vigorosos y parece derivar de los atletas, aunque tienen una extraordinaria energía animal difícil de definir y siempre reconocible como de sátiro y no de atleta en los torsos encontrados sin cabeza. Uno de los mejores ejemplos de esa tipología es el *Fauno rosso*.

La figura se ladea hacia la derecha, y la pierna izquierda, como sucedería en el original griego, está ligeramente adelantada y muestra el pie girado hacia el exterior, sugiriendo el ritmo de la danza. Con la mano derecha sostiene en lo alto un racimo de uvas hacia el que giran la cabeza y la mirada. Las cuencas vacías de los ojos estuvieron probablemente rellenas en su momento con metales o piedras duras, como fue habitual.

La línea de la pelvis está delineada de una manera clara, y los músculos abdominales, nítidamente marcados, muestran una anatomía casi atlética. La parte superior del torso aparece ornada con un *nebris*, piel de animal, uno de los atributos típicos de los faunos. En este caso la piel es de cabra y está anudada sobre el hombro derecho, dejando prácticamente al descubierto toda la desnudez de la figura. Con la mano izquierda sujeta un *pedum* y en el hueco formado por la piel de animal, entre la mano y el antebrazo, se amontonan frutas, uvas y granadas.

Un tronco de árbol le sirve de sustento, y de él penden los instrumentos musicales propios del cortejo de Baco. La composición se completa con una cesta de mimbre entreabierta llena de frutos, sobre la que se apoya una cabra. —ANP—

Vaciado en yeso, 168 x 84 x 70 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-029

### BIBLIOGRAFÍA

Stuart Jones 1912, pp. 309- 310, il. 77;  
Aurigemma 1961, pp. 72 y 140; Steuben  
en Helbig 1963-1972, vol. II, n. 1420;  
Barberini 1993, pp. 23-35; Negrete  
Plano 2012, N 89, pp. 236-237.



## Musa sentada

Década de 1760 ó 1770

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

Bartolomeo Cavaceppi reparó el original de la *Musa sentada* y lo vendió a William Weddell, según confirmaba en su *Raccolta di antiche statue: “Musa. Or esistente in Inghilterra presso il Sig<sup>r</sup> Cav. Weddell”*. En el activo taller de restauración de Cavaceppi, Mengs obtuvo una copia, que fue de las primeras en llegar a España ya que está incluida en la lista de las que poseía en su estudio madrileño. El elenco de piezas trasladadas desde Roma reseñaba, además, el pedestal sobre el que debía colocarse: “64 Otro pedestal de la Musa sentada q<sup>a</sup> ya está en Madrid, i el original en Inghilterra”. Ese pedestal no ha sido localizado entre los yesos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La estatua original fue llevada a Inglaterra por William Weddell, quien la adquirió en torno a 1765. Weddell se había establecido en Roma para familiarizarse con las colecciones de antigüedades. Su residencia inglesa, conocida como Newby Hall en North Yorkshire, estaba siendo renovada y en relativamente poco tiempo compró una serie de mármoles clásicos para construir una nueva galería de esculturas. Seguramente, las personas que más le ayudaron en la selección fueron dos de los *dealers* más importantes de la ciudad, Thomas Jenkins y Gavin Hamilton.

Según las *lettere di passo*, es decir, los permisos de exportación de los días 27 de marzo, 15 de abril y 17 de mayo de 1765, diecinueve cajones llenos de obras de arte fueron expedidos por John Dick, el cónsul británico en Génova, a *Guglielmo* Weddell.

La colección fue heredada por su sobrino Lord Grantham, quien a la muerte de su tío aún no había alcanzado la mayoría de edad; de Grantham pasó al conde Grey y de éste a su hija Lady Mary Vyner. Ella la conservaba en el tiempo en que el estudioso Adolf Michaelis visitó la residencia de Newby Hall en 1873, cuando estaba realizando las investigaciones para publicar su libro sobre las antigüedades en Gran Bretaña.

El historiador alemán señalaba que Weddell murió sin dejar memoria de cómo había conseguido cada pieza, pero a través de distintas fuentes se podía precisar que ocho de ellas habían sido restauradas por Cavaceppi. En su obra *Ancient Marbles in Great Britain* proporcionaba una descripción del estado en que se hallaban las esculturas cuando él las vio en la entonces residencia de Lady Vyner, colocadas en tres salas decoradas al gusto de la época y específicamente construidas para ellas.

La *Musa*, cincelada en mármol pentélico, vestida con un chitón con mangas y un manto que la cubre el brazo izquierdo y las piernas, aparece sentada en una sencilla postura de reposo, descansando los pies sobre un escabel.

La parte posterior de la escultura, que Michaelis calificaba como decorativa pero no mala, está trabajada de un modo menos cuidado que la frontal.

La cabeza, de mármol de Paros y montada después, pertenece a un *Apolo Sauróctono* del tipo de Praxíteles. Esta tipología de cabezas del dios se usó a finales del siglo XVIII para completar estatuas femeninas, cuyos largos cabellos y dulces facciones concordaban bien con los rasgos apolíneos. No obstante, otros historiadores opinan que la cabeza pertenecía, sin duda, a una musa. El cabello está ceñido por una cinta y recogido hacia la nuca.

La datación propuesta del original sería aproximadamente el año 100, y la cabeza podría encuadrarse en la temprana época imperial, copiando el *Apolo Sauróctono* de Praxíteles datado en torno al 340 a.C. —ANP—

Vaciado en yeso, 137 x 57 x 77 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-051

### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, n. 30; Michaelis 1882, p. 527, n. 18; Klein 1898, p. 110, n. 4 y p. 210, notas 4-7; Howard 1982, pp. 64 y ss.; Boschung y von Hesberg 2007, pp. 40-42, il. 7-9; Negrete Plano 2012, N 6, pp. 142-143.





## Niño sobre el delfín

Anterior a 1769

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

Este grupo escultórico, conservado en el Hermitage, alcanzó una importante notoriedad durante una época y generó una viva polémica al ser atribuido a Rafael. La referencia a Mengs se vio implicada en el debate, pues la existencia en su colección de un vaciado del *Niño sobre el delfín* fue utilizada como argumento en la discusión sobre la autenticidad de la pieza, ya que resultaba coherente que el pintor tuviera una reproducción de su venerado Rafael.

Actualmente se acepta como obra del taller de Cavaceppi, elaborada por él o por su colaborador Nollekens, según insinuaba la reseña en la *Raccolta* publicada por el restaurador para alzar su precio y prestigio. Hay quien sostiene que Mengs participó en el engaño y que, a modo de juego, habría realizado el boceto del modelo a ejecutar por Cavaceppi, identificándose ellos mismos con Rafael y Lorenzetto, autores mencionados en el pie que acompañaba a la ilustración de la *Raccolta*.

En la leyenda de la *Raccolta*, Cavaceppi presentaba la obra como un “*Delfino, che riconduce al lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello, eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da sua Essellenza il Sigr. Bali de Breteuil Ambasciadore della Sacra Religione Gerosolimitana presso la Santa Sede*”. De Breteuil pasó a manos del duque de Parma y en torno a 1779 se encontraba entre las piezas del coleccionista inglés Lyde Browne, que años después compró la emperatriz Catalina II de Rusia.

A finales del siglo XIX fue reencontrada en los almacenes del Hermitage de San Petersburgo por el director del museo, Guédéonov, quien la publicó sosteniendo la atribución a Rafael, al confundir seguramente la escultura con un *Putto* modelado por el maestro y pasado al mármol por Pietro d’Ancona. El tema se complicó por la existencia de otro *putto* en mármol creado por el urbinés y la discusión se agudizó.

La historia de esta estatuilla ilustra perfectamente los enredos y maquinaciones que eran frecuentes a mediados del siglo XVIII en el mercado anticuario italiano, a través del que los artistas en más de una ocasión vendieron obras propias como antiguas y falsificaciones como originales.

El escultor británico Joseph Nollekens, posiblemente el artífice del *Niño sobre el delfín*, había colaborado en el taller de Cavaceppi en la década de 1760, durante la que vendió varias copias de la escultura a diversos viajeros ingleses. En este caso los compradores se conocían entre sí y evidentemente sabían que no estaban adquiriendo un ejemplar único de la Antigüedad.

Lo cierto es que la obra carece de la calidad esperada en Rafael u otro artista del Renacimiento, y los elementos formales, los pastosos volúmenes hinchados, el modelado superficial o los contornos son ingredientes característicos de una composición neoclásica. La postura teatral y la llamativa torsión del muchacho, los debilitados y flácidos músculos y la suavidad de la carne son vestigios de un estilo tardo barroco que encajaba muy bien con la formación de Cavaceppi, como señala Howard.

La historia está tomada de una fantasía moralizante de Claudio Eliano recogida en sus *De Natura Animalium*, en la que se narra cómo un delfín, fascinado por la belleza de un joven, comienza a jugar con él causándole accidentalmente la muerte. El animal, en un acto simultáneo de devoción y arrepentimiento, lo toma sobre sí y lo conduce a la playa. —ANP—

Vaciado en yeso, 57 x 108 x 57 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-020

### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, n. 44; Howard 1982, pp. 154 y 188-189; Negrete Plano 1999-2000, pp. 80-83; Negrete Plano 2012, N 45, pp. 180-182.



## Cabeza de Ares o Aquiles

Década de 1760 ó 1770

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

El renombre que adquirió Bartolomeo Cavaceppi, encargado de restaurar las más importantes colecciones escultóricas del momento, le procuró una amplia clientela en toda Europa. Aunque sus compradores principales fueron británicos, también recibió –en gran parte debido a su amistad con el erudito Johann Joachim Winckelmann que le sirvió de puente– encargos de benefactores alemanes como el general Wallmoden-Gimborn, el margrave de Bayreuth (cuñado de Federico II), la principesca familia Anhalt-Dessau y especialmente la corte real de Prusia, a través del agente en Roma de Federico II, Giovanni Ludovico Bianconi.

El último viaje que emprendió el arqueólogo a su patria, que como se recordará terminó de manera trágica con su muerte, lo iba a comenzar en compañía de Cavaceppi, a quien había ido anunciando en diversas misivas a sus conocidos con el objeto de promocionarle en tierras germanas.

Algunos de los vaciados de Mengs derivan de esas comisiones materializadas en el taller de Via Babuino. En la *Raccolta* aparecen reseñadas en Prusia y en otras colecciones alemanas, como es el caso del busto con yelmo recogido en el catálogo de Cavaceppi como “*Eroe incognito esistente in Annover presso il Generale Walmoden*”.

El original realizado en mármol pentélico formaba parte de la colección del general Johann Ludwig, conde de Wallmoden-Gimborn, hijo natural del rey Jorge II y la condesa de Yarmouth, que ejerció como ministro plenipotenciario de Hannover en Viena y fue el primer cliente alemán de Cavaceppi. Entre 1765 y 1767 le hizo algunas adquisiciones en Roma, aparentemente bajo los consejos de Winckelmann.

Posteriormente lo debió vender al conde Schuwaloff, donde fue visto por Bernoulli en 1777, pasando posteriormente al Hermitage, donde todavía se conserva en la actualidad. Son añadidos modernos el pecho, una parte de la nariz (la mitad derecha de la nariz es antigua), casi todo el labio inferior, la zona superior del penacho del casco y parte de la esfinge que funciona como unión entre el casco y el penacho. Están fuertemente modificados el sector inferior del yelmo en la zona de las orejas y mejillas, los cabellos, las patillas y el globo ocular, que se presenta muy alisado.

La celada está adornada en el frente por dos perros a ambos lados de una palmeta, sobre los que se encuentran cincelados dos grifos y, en la unión con la cimera, una esfinge.

La cabeza es una buena copia muy retocada de época de los Antoninos del tipo conocido como *Ares Borghese*.

Identificado como Aquiles en los últimos años del siglo XVIII, fue también así descrito por el redactor del elenco provisional de los vaciados que se enviarían desde el taller romano de Mengs a la corte madrileña, pues lo citaba como una “*cabeza de Aquiles de Vila Burghese*” por su semejanza con la cabeza del *Ares* de dicha colección, o quizás equivocado por el hecho de que durante el siglo XVII se hubiera descrito al *Gladiador Borghese* como un Aquiles.

En los listados definitivos de exportación de los modelos en yeso de Mengs a la Academia aparece corregida la procedencia, identificándose la obra como “*una Cabeza de Aquiles q fuè a Petreburgo*”. —ANP—

Vaciado en yeso, 100 x 43 x 47 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-211

### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, n. 53; Waldhauer 1928-1936, vol. II, pp. 17 y ss., n. 108, il. XIX; Howard 1962, pp. 111- 113; Kalveram 1995, pp. 208-210; Negrete Plano 2012, N 52, pp. 188-189.





## Ganímedes

Década de 1760 ó 1770

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

La procedencia de este modelo en yeso queda precisada en la lista de piezas que se expidieron desde el taller romano de Mengs a la Academia, en la que se reseña “*Un Ganímedes grande q̄ fue de Bartolomé Cavaceppi*”.

Es evidente que la amistad que los unió indujo a Mengs a adquirir muchos de los vaciados de su colección en *Casa Cavaceppi*, ya que para el pintor resultaba muy sencillo adquirir yesos en el estudio del restaurador.

El original, conservado actualmente en la galería norte de Petworth House en West Sussex, Inglaterra, fue incluido por Cavaceppi en su *Raccolta* como: “*Ganimede. Posseduto anch’esso da Milord Egremont in Inghilterra. Egli è grande al naturale; e la testa è opera di mia mano*”. En el caso de esta escultura señalaba qué parte había sido restaurada por él –la cabeza–, observación que no indica siempre en su catálogo.

En la cabeza cincelada por Cavaceppi veía Howard una adaptación libre del *Espinario*, y von Blanckenhagen sugería la posible vinculación con la cabeza de *Antínoo*. También retocó el brazo derecho por debajo del hombro con la mano y la clámide, algunos pliegues de la misma en el hombro izquierdo, el pene, la punta de los dedos del pie derecho, el pulgar de la mano izquierda, el pico del águila y la mitad inferior del ala izquierda. La mano izquierda estaba rota y el codo derecho, de nueva factura junto a la mano, apoya sobre un antiguo *puntello*, de modo que la posición del brazo correspondería aproximadamente a la antigua postura. La superficie de la obra fue también reelaborada y muy trabajada durante la restauración.

El *Ganímedes* salió de Italia en 1763, al ser comprada la estatua por Charles Wyndham, segundo duque de Egremont a través del joven arquitecto y *dealer* Matthew Brettingham Junior. El duque, miembro de la *Society of Dilettanti* desde 1740, se interesó en reunir una colección de esculturas, que formó entre 1750 y 1760 gracias a la ayuda de sus agentes en Roma, el referido Brettingham y su amigo el pintor Gavin Hamilton.

La estatua personifica a Ganímedes, el más bello entre los mortales, hijo de Tros y Calíroo y, por tanto, príncipe troyano, que fue secuestrado por Zeus metamorfoseado en águila mientras cuidaba los rebaños de su padre. Enamorado de la belleza del muchacho, Zeus lo convirtió en el copero de los dioses, de ahí que aludiendo al nombramiento divino fuera representado con un recipiente en la mano izquierda.

Algunos historiadores estiman un tanto forzada la pose de apoyar la mano sobre el ala del águila, que le obliga a inclinarse hacia adelante. Los hombros están cubiertos por una clámide, recogida en la parte derecha con un broche, que le cubre parte del pecho. La rapaz alza la cabeza dirigiendo su mirada hacia el muchacho, tiene su garra derecha al mismo nivel del pie de Ganímedes y la izquierda sobre una roca.

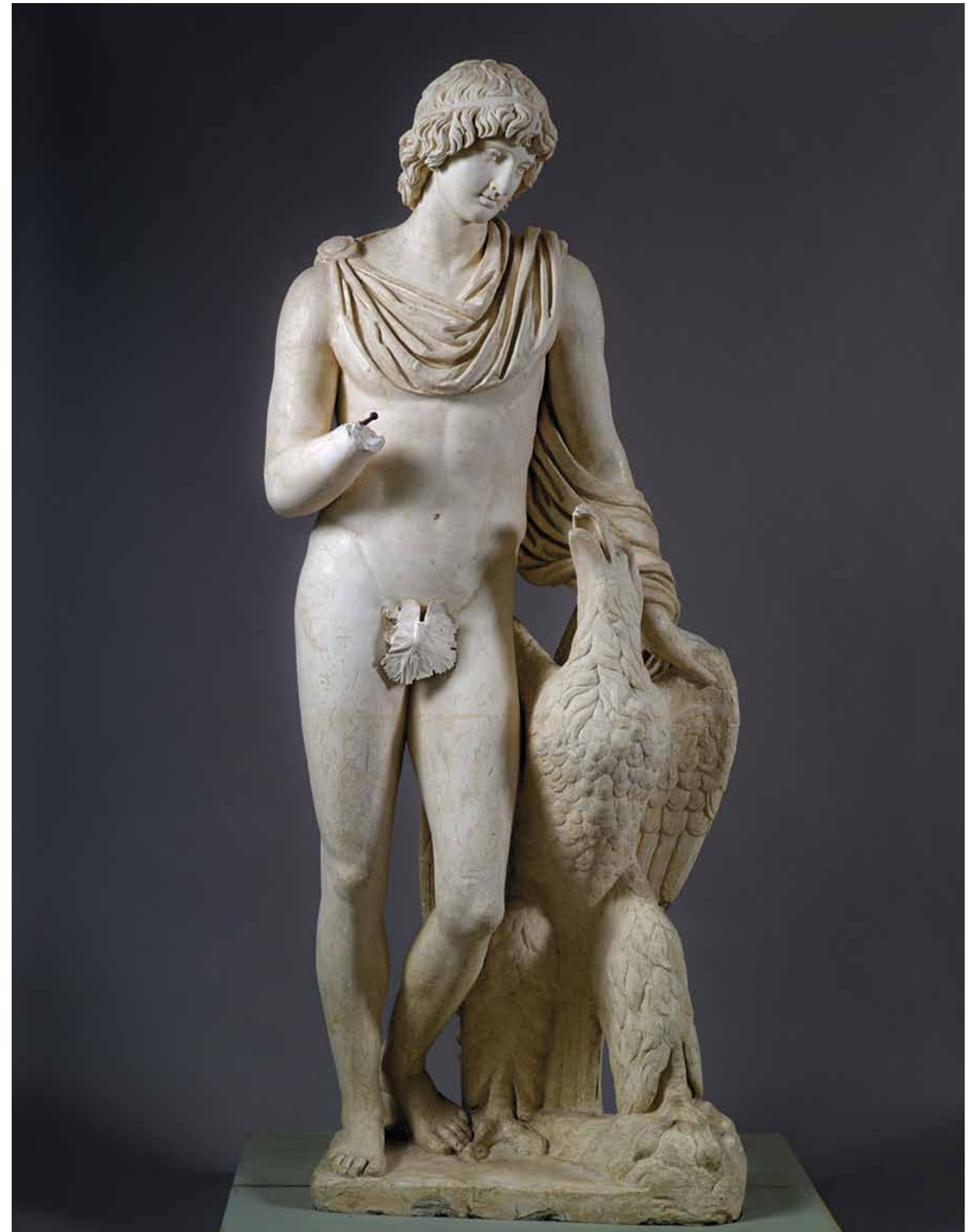
El maestro de la escultura de Petworth House se habría orientado seguramente por un modelo clásico del siglo IV a.C., que presentaría similitudes con el *Meleagro* en el drapeado del manto y con un excelente ejemplar del *Hermes* encontrado en Itálica. La presente versión del *Ganímedes* sería una creación del siglo I a.C. —ANP—

Vaciado en yeso, 185 x 90 x 55 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-025

### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, n. 13; Dallaway 1800, p. 281, n. 10; Michaelis 1882, p. 598, n. 1; Wyndham 1915, pp. 1-2, il. 1; Howard 1982, pp. 45 y ss.; Raeder 2000, pp. 87-90, il. 32.2; Negrete Plano 2012, N 75, pp. 219-220.



## Sileno Piloso

Fecha de ejecución sin determinar

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

La escultura original del *Sileno Piloso* se encuentra actualmente en la colección del Major Rowland Winn en Nostel Priory, cerca de Wakefield, Yorkshire. Aunque no está verificada la procedencia de esta estatua en Nostel Priory, a juzgar por una información del Archivo di Stato en Roma, el *Sileno*, junto con una escultura de *Artemis*, fue enviado a Inglaterra por Cavaceppi el 27 de agosto de 1751: “*una statua di un Fauno vecchio ristorato di mano ordinaria - un altro torso che si può ridurre a Diana [...]*”.

La cabeza y el cuello fueron reintegrados por Cavaceppi, aunque posiblemente pertenecieran al cuerpo del *Sileno*, ya que la rotura está ensamblada de una manera muy natural. La testa fue completamente reelaborada, por lo que no subsisten muchos elementos antiguos, y los brazos, la parte inferior de las piernas y el plinto están íntegramente restaurados en el estilo característico de Cavaceppi. La superficie de la obra recibió, además, un intenso pulido.

Es probable que la escultura formara parte de una fuente, ya que en la parte posterior tiene incorporada una conducción que originariamente podría haber estado unida con el recipiente que sostiene en la mano derecha, del que fluiría el agua. Por ende, se podría suponer que sirvió como decoración en el ninfeo de una casa privada.

No es posible una datación fija de la pieza a causa de la insegura tradición del modelo, pero Amelung proponía el primer Helenismo, basándose en la posición similar de algunas figuras de Lisipo, y Andreae estaba de acuerdo en que la tipología podría encuadrarse en esas fechas. Se deduciría, pues, que es copia romana de edad adrianea de un original helenístico.

Cavaceppi fue contratado para intervenir en algunas de las más importantes esculturas romanas, procedentes de las colecciones papales, así como de las regias y nobiliarias de toda Europa. Sus clientelas más destacadas fueron la alemana y especialmente la británica, lo que motivó que Mengs pudiera conseguir copias en yeso de muchas de las esculturas que como *souvenirs* estaban saliendo de Roma, es decir, desapareciendo del panorama artístico de la ciudad, tema que preocupaba en extremo al primer pintor de cámara de Carlos III. Como comentaba en una carta a su discípulo Raimondo Ghelli, para conservar su memoria deseaba adquirir vaciados de todo aquello que estuviera a su alcance y que en algún momento hubiera estado en la Ciudad Eterna, ya que de otro modo sería imposible volver a contemplarlo [véase doc. 10].

Roma se había transformado en un gran comercio muy bien organizado, donde podía adquirirse prácticamente cualquier objeto a través del contacto con los marchantes, anticuarios y artistas que se dedicaban a satisfacer los deseos de los viajeros. Por ese motivo, unida a los descubrimientos arqueológicos, había aumentado considerablemente la práctica de la restauración de esculturas mutiladas.

Bartolomeo Cavaceppi hizo de la restauración su modo de vida, moviéndose con soltura por los círculos artísticos de su época y dirigiendo un taller frecuentado incluso por pontífices y reyes. El escultor emergió como una figura central en la exclusiva sociedad de artistas, patronos, agentes, *amateurs* y literatos, responsable de un ferviente gusto por lo antiguo que dominaría gran parte del siglo XVIII, y que como fenómeno ayudaría a establecer el Neoclasicismo en Europa. —ANP—

Vaciado en yeso, 160 x 77 x 46 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-050

### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, n. 16; Amelung 1903-1908, vol. I, n. 672; Howard 1982, pp. 51- 52; Andreae 1998, vol. I, il. 660; Boschung y von Hesberg 2007, pp. 130-132, il. 103, 1-3 y 104, 1,3,4; Negrete Plano 2012, N 92, pp. 239-240.





## Moloso

Anterior a 1774

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

En la lista de vaciados donados por Mengs a la Academia se citan dos perros: “*Nº 56 Un Perro mastin del Museo Vaticano*” y el yeso procedente de Florencia “*Numº 19 El Perro o Mastin Grande*”. El primero no coincide con la figura de perro de las colecciones vaticanas, sino con la escultura restaurada por Cavaceppi, y del segundo ya no hay constancia en la Academia de Madrid, pero puede inferirse su identificación al corresponder con la réplica de los Uffizi cuyo vaciado aún perdura entre los suministrados por los herederos de Mengs a la corte de Dresde. Fragonard aseguraba en su diario haber visto los yesos de los canes que Mengs tenía en su taller. El artista francés había coincidido con el pintor alemán durante su primera estancia en Roma (1756-1761) y en su siguiente viaje descubrió la colección de vaciados que éste tenía en la ciudad. El 8 de julio de 1774, Fragonard visitaba junto a su compañero Pierre-Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt los Uffizi y reparaba en las dos esculturas antiguas de perros allí expuestas. La visión de ambas estatuas le hizo recordar el repertorio de yesos de Mengs y dejó escrito: “*Jeu avois vu des beaux plâtres à Rome, de ces chiens (antiques) chez M. Mynx fameux peintre de portraits à present en Espagne*”.

En la *Raccolta*, Cavaceppi acompañaba la estampa correspondiente con la inscripción: “*Molosso, che, per l'eccellenza della scultura, suppongo esser opera di Fidia. Egli è presentemente in Londra, presso il Sigº Enrico Jennings*”, aportando datos muy precisos. Por una parte, informaba sobre el comprador, concretamente Henry Constantine Jennings, quien lo adquirió por 400 escudos, y por otra, daba noticia de su atribución a Fidias. Debido a su excelente calidad, durante los siglos XVIII y XIX el original fue atribuido a Mirón, Lisipo o Leucón, como aseguraba Winckelmann, ya que el último era célebre por este tipo de trabajos.

El animal, cuyo tamaño es dos veces el natural, está sentado sobre sus patas traseras; las delanteras, estiradas y separadas entre sí, sugieren una pose tensa y momentánea, como si algo llamara su atención, girando y elevando la cabeza con el hocico abierto.

La procedencia de la pieza es desconocida pero su historia más reciente está bien documentada. Jennings la compró entre 1748 y 1756, y le gustaba referirse a ella como *Perro de Alcibíades*, ya que tenía la cola rota, como se contaba le sucedía al perro del estadista griego. Plutarco relataba que habiendo oído decir Alcibíades que todos los atenienses sentían pena por el animal y hablaban de esa peculiaridad, entre risas proclamó: “*Prefiero que los atenienses hablen acerca de esto, a que digan algo peor de mí*” [Plutarco, *Vida de Alcibíades*].

La afición de Jennings por las carreras de caballos le provocaron grandes pérdidas financieras, obligándole a entregar su colección de antigüedades a Christie's para que se subastara. En 1778 el *Moloso* fue comprado por Charles Ducombe para su residencia en Yorkshire y allí estuvo hasta 1983, año en que fue adquirido por el British Museum.

El número de réplicas de este tipo y tamaño es sorprendente, pues ninguna otra escultura de animal tuvo tantas copias en el mundo antiguo, lo que testimonia la admiración de que fue objeto. Todas ellas proceden de Italia y la mayoría se localizaron en Roma o alrededores.

Si bien el significado y la función de esta tipología de perro no pueden ser determinados con exactitud, quizás fuera concebido para un monumento funerario o formara parte de un grupo hecho en Epiro para ofrendar en un santuario. Más difícil de establecer es la fecha y autor de la obra, habiéndose propuesto su datación en el Helenismo tardío o en el periodo adrianeo. —ANP—

Vaciado en yeso, 120 x 72 x 93 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-073

### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, n. 6; Michaelis 1882, pp. 92-93 y 294-295, n. 1; Bergeret de Grancourt y Fragonard en Tournezy 1895, p. 368; Boschung y von Hesberg 2007, pp. 116-118, il. 87.3-4 y 88.1-2; Negrete Plano 2012, N 96, pp. 243-245.



## Antinoo Egipcio

Hacia 1755-1761

Anton Raphael Mengs

Mengs copió en este minucioso dibujo el conocido como *Antinoo Egipcio* de mármol blanco que en aquella época se exponía en la sala principal del Museo Capitolino, de donde fue trasladado en 1838 al Museo Gregoriano Egipcio en los Museos Vaticanos. Se trata de una monumental escultura que identifica a Antinoo en su apariencia de Osiris, pues ambos habían muerto ahogados, y como en el caso de la *Talia* [cat. 5] no es fácil determinar si el artista dibujó el original o uno de los vaciados de su colección.

Los especialistas se han pronunciado a favor del vaciado como modelo [Águeda 1980a, aceptado también por Roettgen 1999]. Dibujar el propio yeso resultaba indudablemente más cómodo, pues así Mengs no tenía que atenerse a los horarios en que las respectivas colecciones eran accesibles al público interesado, sino que podía practicar cuándo y cómo él quisiera en su taller. La prolijidad del dibujo denota que invirtió al menos entre diez y doce horas de trabajo, pues es el tiempo demostrado para desnudos de similar meticulosidad.

En este estudio de gran formato, Mengs se concentró totalmente en la reproducción fiel de la estatua del *Antinoo Egipcio* manteniendo un fondo neutro con trazos regulares y sin otros elementos compositivos. El artista muestra la monumental figura de cuerpo entero y contemplada ligeramente desde abajo, pues evidentemente el punto de vista del pintor estaba a la altura de la base de la obra a copiar.

Mengs se decidió por una presentación con un enfoque oblicuo que le ofrecía varias ventajas, pues desde esa posición el gesto de avance del personaje era bien perceptible y el pecho izquierdo se situaba exactamente en la línea de contorno, que se modelaba en un perfil ondulado agradablemente rítmico. Esa oblicuidad disimulaba, asimismo, el distanciamiento de las obras de arte egipcizantes que, según las guías de la época, tanto desconcertaban a los contemporáneos en sus conceptos estéticos.

El *Antinoo Egipcio* fue considerado, además, una obra representativa de la escultura antigua al ser incluido por Giovanni Battista Bottari en el frontispicio para el tercer volumen de su *Musei Capitolini* (1755), en el que un grupo de artistas copiaban el *Galo moribundo* entre numerosas y famosas antigüedades.

El presente diseño plasma también el interés que durante el siglo XVIII se manifestaba por el mundo antiguo egipcio junto al greco-romano. Las esculturas egipcias fascinaban, a pesar de su distanciamiento estilizado, por su calidad estética. Precisamente se estaba constituyendo un importante nexo de unión con la cultura egipcia a través de la corte papal, pues en ella se creía reconocer un precedente sacral del Cristianismo [Roettgen 2003, p. 321].

El correspondiente significado se señalaba en los papiros de las colecciones pontificias, por lo que era consecuente el adorno del gabinete de los papiros con una decoración basada en elementos egipcizantes.

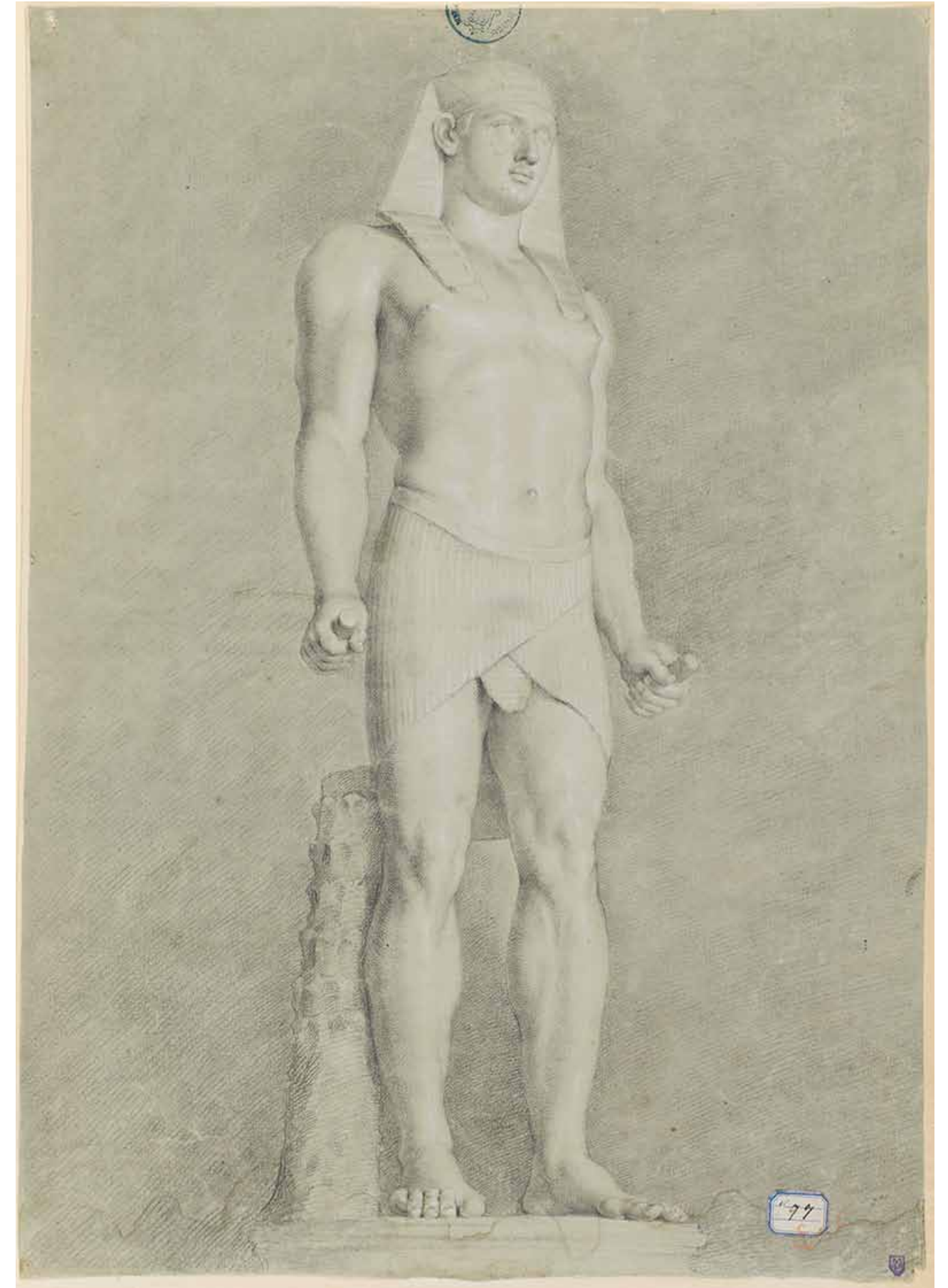
Parte del vaciado del *Antinoo Egipcio*, concretamente el torso, se conserva actualmente en la Academia de San Fernando [cat. 27] y fue incorporado –como *Ídolo Egipcio*– en la publicación de López Enguídanos, en la que aparece representado con una ligerísima inclinación.

Por el contrario, y de manera diferente al planteamiento de Mengs, el académico romano Giovanni Domenico Campiglia proponía la perspectiva estrictamente frontal en el diseño preparatorio para el grabado del libro de Bottari [Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.C. 128111]. —SMB—

Lápiz negro, carboncillo y clarión;  
papel verjurado, 515 x 365 mm  
Museo Nacional del Prado, D-3072

### BIBLIOGRAFÍA

Bottari 1755, vol. III, p. 145, il. 75; López Enguídanos 1794, il. 3; Inventario del Museo del Prado 1857, n. 97; Águeda Villar 1980a, p. 86, n. 6; Águeda Villar 1980b, pp. 146 y ss., n. 60; Quieto 1984, il. 6; Syndram 1990, pp. 146 y ss.; Roettgen 1999, p. 448, Z 73.





## Antinoo Egipcio

Fecha de ejecución sin determinar

Cuando en 1978 se creó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, su precursora en las enseñanzas artísticas, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando envió un repertorio de vaciados con la intención de que se incluyeran en el programa didáctico del centro universitario. No se conoce con precisión cuántos se mandaron, pero sí que muchos de ellos fueron destruidos o dañados como reacción contra el academicismo o bien sufrieron las consecuencias de usos, traslados y almacenajes inadecuados debido a la fragilidad de las piezas. Sin embargo, aún se conservan en la Facultad de Bellas Artes algunos de aquellos modelos antiguos, pocos, identificados durante el estudio de la colección de copias en yeso de Mengs. El *Antinoo Egipcio* es uno de ellos, conservándose en la Facultad un ejemplar desmontado en tres fragmentos, además del busto restaurado recientemente y depositado en la Academia.

En la lista de transporte de los vaciados que llegaron desde Roma se le denominaba “*Idolo Egipcio del Campidoglio*”, pues se hallaba efectivamente en el Museo Capitolino en la época en que Mengs consiguió la reproducción. Aunque posteriormente se le identificó como un Antinoo a la egipcia, es muy factible que el apelativo de *Idolo egipcio* fuera el habitual en el siglo XVIII, ya que en un códice del Museo Británico se reseña su descubrimiento en la Villa Adriana como “*idolo Egittio di marmo pario*”.

En 1838, con la creación del Museo Gregoriano Egipcio por Gregorio XIV, hoy integrado en los Museos Vaticanos, el *Antinoo* fue transferido allí junto con todas las piezas egipcias o egipzantes que en aquel momento pertenecían a la Administración romana.

Un vaciado del *Antinoo Egipcio* y algunos otros de la colección de Mengs fueron vendidos por sus herederos a la muerte del pintor al Museo de Dijon. Así, el *Antinoüs Egyptien* estaba comprendido en la nota del registro de *Les plâtres qui suivent sont achetés par les Elus de la province de Bourgogne en 1780, après la mort du célèbre Raphael Mengs, à qui ils avaient appartenu*.

El gusto del artista por esta escultura queda patente en el dibujo de la misma que conserva el Museo del Prado [cat. 26].

El original, obra clasicista de edad adrianea, fue hallado en la viña Michilli en Villa Adriana. En 1742 su propietario la donó al papa Benedicto XIV, que la emplazó en el Museo Capitolino.

Antinoo es representado siguiendo las premisas del arte egipcio, de pie, con la pierna izquierda avanzada y los brazos a ambos lados del cuerpo, pegados a la altura de los codos. Sostiene en las manos dos pequeñas varas cilíndricas.

En la cabeza porta una cofia *nemes* de franjas lisas paralelas de la que sobresalen las orejas y parte del cabello. Los hombros, así como el pecho, amplios y geométricos, y el cuello corto y macizo concuerdan con la tipología formal del hieratismo egipcio. Con la nariz recta, la boca carnosa y arqueada, los ojos alargados con las pupilas marcadas y las cejas señaladas mediante cortes oblicuos, los rasgos del joven amante del emperador Adriano están modelados cuidadosamente.

El cuerpo, apenas cubierto por un *shenti* de lino, se ciñe estrechamente alrededor de la cintura mostrando unos pliegues en forma de abanico y acentuando la redondez de los glúteos.

—ANP—

Vaciado en yeso, 67,5 x 68 x 39 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-038

### BIBLIOGRAFÍA

Bottari 1755, vol. III, p. 145, il. 75;  
Levezow 1808, p. 126, n. 3, il. 11 y 12;  
Righetti 1833, vol. I, pp. 95 y ss.,  
il. XCIII; *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon* 1883,  
pp. 333-334; Botti y Romanelli 1951,  
pp. 95-97, il. LXVII-LXXII; Águeda  
Villar 1980a, p. 86; Pietrangeli 1985,  
p. 164; Meyer 1991, pp. 121 y ss.;  
Mambella 1995, p. 75, il. XIIIa; Negrete  
Plano 2012, N 87, pp. 233-235.



## Flora capitolina

Década de 1760 ó 1770

La estatua, esculpida en mármol lunense, fue hallada en 1744 en los terrenos pertenecientes a Liborio Michilli en Tívoli, el lugar que había ocupado el antiguo Pecile en Villa Adriana. Fue donada por su propietario, junto a otras piezas, al pontífice Benedicto XIV quien la instaló en el Museo Capitolino, de donde fue enviada a París desde 1797 a 1815 en cumplimiento del Tratado de Tolentino.

Carlo Monaldi la restauró añadiéndole, entre otros fragmentos, la mano izquierda que sostiene un ramillete de flores, atributo que sirvió para identificarla como la diosa de la primavera. Winckelmann dudó de esa atribución, pues resultaba evidente que la extremidad con las flores era de factura moderna y no existían argumentos para caracterizar a la figura como una Flora, pues para él carecía de la belleza ideal propia de las divinidades y más bien correspondía al retrato de una bella muchacha.

Otros estudiosos aceptaron la sugerencia del historiador proponiendo la identidad de Sabina, esposa de Adriano, por haberse encontrado en la villa del emperador. Según Righetti se trataba de la imagen de una cortesana romana que habiendo reunido una riqueza importante cedió al Senado todos sus bienes, por lo que fue incluida como agradecimiento entre las diosas y se establecieron sacrificios anuales para honrarla.

La escultura representa a una mujer joven cubierta por un chitón sobre el que porta un himatión de pesada tela, con una serie de aberturas cerradas mediante fíbulas sobre el brazo derecho. El pie derecho avanza con la pierna ligeramente flexionada y la mano se alza hacia adelante; con la izquierda sostiene el mencionado ramo y una corona floral adorna su cabello.

Se ha especulado mucho sobre la autenticidad de la escultura, atribuyéndose su totalidad a Carlo Monaldi. Algunos historiadores suponen que se trata de una imitación del siglo XVIII, aunque otros no descartaban que fuera una obra antigua tan recompuesta durante el Barroco que haría imposible cualquier atribución convincente.

Actualmente se acepta que es una copia romana de época adrianea de un original atribuido a un maestro de la escuela de Policeto del siglo IV a.C., mientras que la cabeza y el ramillete pertenecerían a la mano de Monaldi.

Durante una nueva restauración realizada en el año 2000 se reconoció un resto de la unión en una de las arrugas del cuello y se relacionó con el documento administrativo conservado en el Archivo Segreto Vaticano, en el que se informa que Bartolomeo Cavaceppi realizó algunas restauraciones en 1758 en pliegues de la tela y volvió a unir la cabeza y unos dedos de la mano derecha. Una década antes también había intervenido sobre la escultura y, como publica Maria Giulia Barberini, en aquella ocasión se le había pagado por “*avergli riattaccato la testa ed altri pezzi intorno al Collo. Nella detta testa riattacato n. 10 fiori della corona*”, es decir, cobró por adherir la cabeza y diez flores de la corona.

El restaurador romano tenía como costumbre vaciar las esculturas que manipulaba, por lo que no sería improbable que Cavaceppi proporcionara a Mengs un vaciado de la *Flora*, como sucedió con otros muchos de su colección. —ANP—

Vaciado en yeso, 182 x 70 x 50 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-034

### BIBLIOGRAFÍA

Bottari 1755, pp. 92-94; Winckelmann 1776, pp. 310 y 413; Visconti 1818, vol. I, p. 149, il. XXIII; Righetti 1833, p. 2, il. IV; Stuart Jones 1912, p. 353, n. 14, il. 87; Lippold 1950, p. 265; Aurigemma 1961, p. 64; Steuben en Helbig 1963-1972, vol. II, n. 1435; Pietrangeli 1964, p. 50, n. 11; Linfert 1966, p. 277; Barberini y Gasparri 1994, pp. 22 y 50; Barberini 1996, pp. 112-120; Müller-Kaspar en Rozman y Müller-Kaspar 2004, p. 74; Racioppi 2010, p. 396; Negrete Plano 2012, N 40, pp. 175-176.





## Camilo

Fecha de ejecución sin determinar

El núcleo de la colección de los Museos Capitolinos comenzó a constituirse en 1471, con la donación solemne por parte del papa Sixto IV de cuatro esculturas en bronce que hasta esa fecha se conservaban en el Laterano: la *Cabeza de Constantino*, la *Loba capitolina*, el *Espinario* y el *Camilo*. En un primer momento se emplazaron en la fachada externa y en el patio del Palazzo dei Conservatori y se convirtieron en el germen de la colección, luego enriquecida con diversas donaciones y adquisiciones. En el siglo XVI el papa Pío V legaba un importantísimo conjunto de más de ciento cuarenta estatuas antiguas de dioses paganos, que debido a su temática quería eliminar del Vaticano. Posteriormente, en 1733, uno de los mayores coleccionistas del momento, el cardenal Albani, conocido como el "*Adriano del seculo*", cedía un buen número de retratos y estatuas.

Cuando en 1734 Clemente XII trasladaba al Palazzo Nuovo parte de la colección y abría las puertas a los visitantes, se estaba asistiendo al nacimiento del primer museo del mundo. Éste se fue ampliando con las compras de repertorios procedentes de las excavaciones urbanas llevadas a cabo en Roma y que el pontífice no deseaba ver salir de la ciudad con dirección al extranjero.

El *Camilo* fue descrito inicialmente como una "*zingara*" por el peinado y túnica similares a los femeninos y el color oscuro del material en que está realizado. La obra, datada a mediados del siglo I, está elaborada en un bronce de alta calidad, en la que los brazos, piernas, cabeza y manos se trabajaron por separado. Las partes más pequeñas, como los rizos, cara y uñas, se ejecutaron en frío y los ojos se rellenaron con pasta vítrea después de la fundición, excepto los iris que fueron incrustados al igual que algunos detalles de plata en las sandalias.

A través de la comparación en el siglo XVII con los bajorrelieves antiguos y con algunos episodios de la *Columna Trajana* se identificó la figura como un camilo, es decir, uno de los acólitos en los sacrificios que portaban los vasos sagrados con incienso y vestían como uniforme una túnica corta con mangas largas. Estos jóvenes asistentes eran muchachos impúberes, seleccionados entre las familias más nobles de Roma, que debían cumplir varios requisitos: haber nacido libres y que ambos progenitores estuvieran vivos en el momento de la elección. El *Camilo* capitolino fue una obra que gozó de gran consideración y a la que el propio Cellini comparó por su belleza con el *Laocoonte*, el *Apolo del Belvedere* o la *Cleopatra*, y de él se realizaron un gran número de vaciados, versiones y réplicas. —ANP—

Vaciado en yeso, 150 x 63 x 53 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-070

### BIBLIOGRAFÍA

Aldrovandi 1556, pp. 274; Righetti 1833, pp. 33-34, il. XXXIII; Michaelis 1891, V, fasc. 1, pp. 14-15; Spaulding 1911, pp. 44 y ss., il. 49; Stuart Jones 1912, pp. 47-48; Simon en Helbig 1963-1972, vol. II, n. 1450; Bober y Rubinstein 1986, pp. 192-193; Haskell y Penny 1994, pp. 167-169; Parisi Presicce 2000, pp. 188-200; Negrete Plano 2012, N 7, pp. 144-145.



## Harpócrates

Década de 1760 ó 1770

Se desconoce con exactitud cómo obtuvo Mengs los yesos pertenecientes al Museo Capitolino. Es posible que algunos de ellos procedieran del taller de Cavaceppi, pues se había encargado de restaurar, sobre todo en sus años de juventud, varias de las estatuas luego integrantes de aquel fondo museístico, como el *Fauno rosso*. Otra posibilidad es que el pintor tuviera tratos con el Museo Capitolino, aunque la documentación relativa a ese contacto, si es que existe, aún no ha sido encontrada.

La Academia Francesa en Roma, desde el momento de su fundación en 1666, había acumulado más de un centenar de vaciados destinados a la producción de copias para Versalles y las otras residencias reales. El Palazzo Mancini, sede de la Academia Francesa, se había convertido en una especie de museo en el que podían apreciarse las más relevantes esculturas romanas, al que se iban incorporando más vaciados a medida que se descubrían nuevos hallazgos en las recientes excavaciones, y pudo aprovisionar de reproducciones a estudiosos e interesados, como Mengs.

El *Harpócrates* fue descubierto en 1740 junto al *Antinoo Egipcio* en Villa Adriana, en los terrenos propiedad de la familia Michilli.

El descubrimiento fue recogido por el pintor y caricaturista Pier Leone Ghezzi en un códice conservado en el Museo Británico, donde se describe el hallazgo en los viñedos de Michilli de “*le tre statue di marmo pario una rappresentante Antinoo che usce dal Bagno, l'altra rappresentante il dio del Silenzio con il fiore lotos sopra la testa, e l'altra un idolo Egittio di marmo pario due volte alta il naturale, e le altre due di misure al naturale*”.

En la misma narración se informa que apenas dos años más tarde el papa Benedicto XIV recibió la donación por parte de Liborio Michilli, juez del gobierno de Roma, del *Harpócrates* y el *Antinoo Egipcio*, que fueron instalados en el Museo Capitolino.

El nombre del dios significa en egipcio *Horus niño* y simboliza al sol débil del amanecer o del invierno y la renovación constante. El hijo de Isis y Osiris, muy popular en época imperial fuera de Egipto, esperó a su madre cuando partió en busca de Osiris y es representado desnudo, en edad preadolescente, con una apariencia blanda acentuada por un vientre levemente abultado que contribuye a acentuar su juventud.

Lleva la mano derecha a la boca con los dedos extendidos instando al silencio y como invitación al secreto para proteger los misterios de la religión. Plutarco escribe: “*No hay que imaginar que Harpócrates sea un dios imperfecto en estado de infancia ni grano que germina. Mejor le sienta considerarlo como aquel que rectifica y corrige las opiniones irreflexivas, imperfectas y parciales tan extendidas entre los hombres en lo que concierne a los dioses. Por eso, y como símbolo de discreción y silencio, aplica ese dios el dedo sobre sus labios*” [Plutarco, *De Iside et Osiride*].

Con la mano izquierda sostiene un cuerno de la abundancia. Sobre la cabeza, orlada de mechones largos de gran elegancia que llegan hasta los hombros y la base del cuello, aparece el rizo y la flor de loto que lo identifican y que a menudo fue interpretado en alusión a la doble corona de Egipto.

Un tronco de palmera colmado de frutos sirve como apoyo a la pierna derecha, adelantando la izquierda con naturalidad. La técnica empleada en la elaboración de los cabellos y los ojos ha incitado a datar la estatua en época adrianea. —ANP—

Vaciado en yeso, 155 x 56 x 45 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-037

### BIBLIOGRAFÍA

Ficoroni 1744, p. 65; Bottari 1755, pp. 142-144; Righetti 1833, pp. 11-12; Lanciani 1893, p. 180; Stuart Jones 1912, p. 292, n. 28, il. 71; Pietrangeli 1951, pp. 52 y ss., n. 13; *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. I, pp. 671-672; Aurigemma 1961, p. 64; Parlasca en Helbig 1963-1972, vol. II, n. 1389; Negrete Plano 2012, N 83, pp. 229-230.





## Lista de los vaciados llegados desde Florencia

Primavera de 1779

Francisco Preciado de la Vega

Al igual que la “*Nota con las Caxas en q̄ van los Yesos*” procedentes de Roma, el presente documento fue redactado en castellano por el director de los pensionados españoles en la Ciudad Eterna [véase doc. 26]. Es el elenco definitivo con los vaciados y moldes que se enviaron desde Florencia. El colega y amigo de Anton Raphael Mengs, el pintor y grabador Sante Pacini, junto al formador de confianza del artista alemán, Vincenzo Barsotti, se encargaron de todo el proceso.

Sante Pacini se había preocupado, desde hacía años, de almacenar en su taller y mantener en buenas condiciones los magníficos modelos y moldes que Mengs había ido acumulando en la capital toscana, a partir de los permisos concedidos por el gran duque Pedro Leopoldo para extraer copias de las obras más insignes de la ciudad del Arno. Barsotti, que en la primavera de 1779 había viajado a Florencia para inspeccionarlos y duplicar algunos con destino a Madrid, le ayudó en las tareas previas al envío, como se desprende de la correspondencia mantenida entre ambos en aquellos años.

En una de las misivas Pacini le confesaba a Barsotti que estaba esperando la resolución para mandar a España las veinticuatro cajas “*che mi imbarazano tutto lo studio*”, es decir, que le estorbaban en su propio taller.

El grabador había enviado una primera lista, probablemente a Preciado de la Vega e igualmente conservada en el archivo de la Academia [Negrete 2012, doc. 84], en la que reseñaba lo que pensaba mandar, con la finalidad de que se hicieran una idea del número de embalajes que conformaría la remesa. Aquella primera relación provisional se vio ligeramente modificada en la definitiva, pero igualmente contenía “*24 Caxas dirigidas p̄ mar a Alicante*”.

Preciado de la Vega añadió a su elenco algunos comentarios, “*pues la lista se me ha dado mui confusa, i yo he procurado explicar esta con algunas noticias para mayor inteligencia de los curiosos*”, e incluía, además de los relieves del coro de la catedral de Florencia esculpidos por Baccio Bandinelli, la magnífica *Puerta del Paraíso* que constituye una de las joyas de la colección de Mengs. Con extremo cuidado se embalaron para despacharlas a España las distintas partes en que se dividía la obra maestra de Lorenzo Ghiberti, y en la relación definitiva se aclaraba lo que representaba cada escena.

También llegaron algunos de los ejemplares artísticos más admirados del momento y conservados en los mejores lugares de la ciudad, como la Tribuna de los Uffizi y los palacios granducales, además de fragmentos del grupo del *Pasquino* que vendrían a completar los consignados desde Roma.

Es interesante observar, además, cómo desde Florencia se enviaron un mayor número de madre-formas que desde Roma, ya que en la capital toscana el pintor no poseía un taller propio en el que rentabilizarlas y tampoco pensaba tenerlo, mientras que en Roma, donde se había establecido definitivamente tras su retorno de España, deseaba fundar una Academia en la que a buen seguro le serían muy necesarias. —ANP—

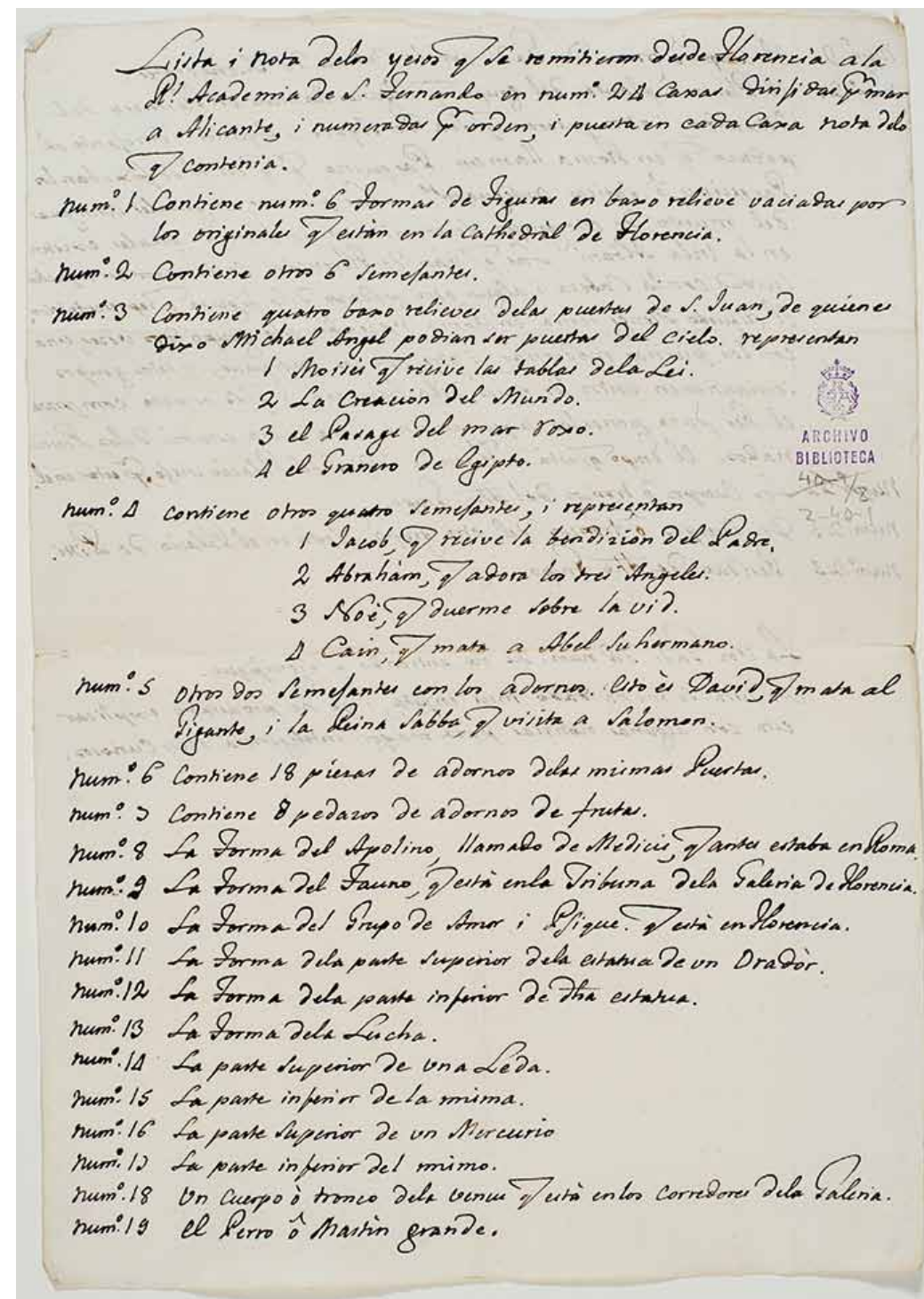
*Lista y nota de los yesos que se remitieron desde Florencia a la Real Academia de San Fernando en número de 24 cajas dirigidas por mar a Alicante, y numeradas por orden, y puestas en cada caja nota de lo que contenía.* [Roma, primavera de 1779]

1 h.; 31,5 x 22 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, Leg. 2-40-1

### BIBLIOGRAFÍA

Jordán de Urries y de la Colina 1998, pp. 435-450; Negrete Plano 2005, pp. 169-184; Negrete Plano 2012, pp. 612- 613.



## Los luchadores

1770

La inclinación de Mengs hacia esta escultura queda patente por distintos indicios, uno de ellos, es el que fuera una de las primeras piezas seleccionadas para que le enviaran desde Roma a su taller madrileño y poder gozar de los rasgos de estos atletas “bellísimos”. Así los juzgaba en su *Carta a Antonio Ponz*: “Bellísimos son el Cástor y Pólux de San Ildefonso, la Lucha de Florencia, el Gladiador Borghese, y el mismo Hércules de Farnesio. Todas estas obras son diversísimas de carácter; pero no obstante se conoce que sus Autores nunca se olvidaron de acompañarle con la hermosura”. De casi todas las esculturas mencionadas obtuvo Mengs vaciados y moldes en escayola. *La Lucha* en concreto, que procedente de las colecciones romanas de los Medici había llegado a Florencia en 1677, fue contemplada por Mengs en 1770 decorando la espléndida Tribuna de los Uffizi. Ese mismo año solicitó al gran duque de Toscana formar una copia de ella y de otras estatuas existentes en la *Real Galleria*.

Además de adquirir vaciados para su propio uso, en 1772 donó a la *Accademia Ligustica di Belli Arti* de Génova, seguramente como agradecimiento por haber sido nombrado miembro de la misma dos años antes, un yeso de *Los luchadores*. Desde Roma había escrito al artista Giovanni Agostino Ratti, padre de su alumno y posterior biógrafo Carlo Giuseppe, para que la entregara en su nombre: “avendo inteso, che la cassa con il gruppo della Lotta in gesso è salvamente arrivato a Genova, la supplico riceverlo dal sig. Tealdo, e presentarlo a nome mio all'Accademia Ligustica per un piccolo ricordo”.

El grupo le parecía apropiado para que los jóvenes estudiantes se ejercitaran en el dibujo, acostumbrándose a las bellas formas. Consciente del poco espacio con que contaba la academia ligur, y a pesar de que le hubiera gustado enviar algún otro modelo útil, había decidido mandar sólo aquella pieza que compendia la perfección.

Otro testimonio de la idoneidad y gusto por la obra como modelo de inspiración para el propio Mengs, es un dibujo realizado durante su estancia en Florencia en 1770-1771 y actualmente conservado en el Hessisches Landesmuseum de Darmstad [Inv. n. HZI928, véase fig. 5 en el ensayo de Müller-Bechtel en esta publicación]. Este dibujo representa la confrontación de dos modelos vivos, en el que el artista imita libremente el grupo de *Los luchadores*. Según propugnaba en sus principios teóricos, el objetivo era adquirir las reglas del arte antiguo para después reelaborarlas y poderlas utilizar en el estudio de la naturaleza, y así lo demostraba el maestro reuniendo de manera ejemplar la apreciación del natural y el atento examen de la obra antigua.

La escultura original había sido hallada, junto con el *Grupo de la Niobe*, en abril de 1583 cerca de la Porta San Giovanni en Roma, y un par de meses después fue adquirida por uno de los coleccionistas de arte más importantes del momento, el cardenal Fernando de Medici. El grupo gozó de una considerable fama desde su descubrimiento, y aunque en un principio se pensó que formaban parte de los *Nióbides*, y así fueron reproducidos en grabado a finales del siglo XVI, Perrier los ilustraba ya en 1638 restaurados y con la leyenda “*Luctatores, in Hortis Mediceis*”.

Es difícil reconocer las partes restauradas de las antiguas y faltan datos documentales sobre la intervención en la escultura. En torno a 1677 Ercole Ferrata realizó algunos retoques de los que no se sabe demasiado y en 1784 la obra fue nuevamente restaurada por Francesco Carradori.

Se considera una copia de mármol de un bronce quizás relacionado con los seguidores o imitadores de Lisipo o con la escuela pergamena. —ANP—

Vaciado en yeso, 70 x 115 x 90 cm  
Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-022

### BIBLIOGRAFÍA

Mengs y Azara 1780b, p. 207; Dütschke 1878, n. 547; Amelung 1897, n. 66; Mansuelli 1958, vol. I, pp. 92-94, n. 61; Becattini *et alii* 1991, pp. 342 y ss.; Roettgen 1999, p. 428, n. Z27; Roettgen 2001, p. 224; Roettgen 2003, p. 331; Negrete Plano 2012, N 8, pp. 145-146.





## Venus Medici

1770

Vincenzo Ciampi

La *Venus Medici*, exhibida en la Tribuna de los Uffizi, se consideró durante los siglos XVII y XVIII la representación más hermosa de la diosa, llegando incluso a recibir el apelativo de “*milagro del arte*”. El lugar y fecha de su descubrimiento siguen siendo desconocidos y ha sido catalogada como una copia del siglo I a.C. de un original en bronce derivado del prototipo de la *Venus de Cnido* de Praxíteles. El vaciado en yeso debió ser uno de los preferidos de Mengs, como demuestra que lo tuviera consigo en su taller madrileño y que lo mencionara elogiosamente en sus *Obras*.

En la *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz*, incluida por José Nicolás de Azara en su edición de las *Obras* del pintor, Mengs opinaba que se podía apreciar “*en la Venus Médicis la hermosura de los sugetos graciosos*” y que esta escultura, junto al *Apolino* y el *Hermafrodita* de la Villa Borghese, eran “*los exemplares Griegos mas perfectos*” del estilo bautizado por él como “*gracioso*”.

Según el libro publicado en 1722 por los artistas británicos Reynolds, padre e hijo, en el que comentaban algunas de las obras de arte que podían observarse en Italia y que sirvió de guía a muchos viajeros del *Grand Tour*, debido a la preocupación por el deterioro que los moldes pudieran causar a la estatua, no se había vuelto a realizar ninguno desde los tomados años atrás para la copia en bronce del duque de Marlborough.

En 1770, dos meses antes del arribo de Mengs a Italia, ya se hablaba sobre su autorización para extraer vaciados, y aunque el director de la *Real Galleria*, Giuseppe Querci, aconsejaba que el pintor reutilizara las matrices que otros formadores pondrían a su disposición, no iba a contentarse con segundas copias. Como informan los documentos del Archivo della Galleria degli Uffizi, consiguió el permiso para encargar nuevas formas, entre ellas la de la estatua de *Venus*, que elaboró el formador Vincenzo Ciampi.

El 23 de junio de 1770 Ciampi firmaba un acta en el que aseguraba haber recibido la *Venus Medici* sin ninguna rotura “*e mancanza tante nelle parti antiche che in quelle restaurate*”, comprometiéndose a devolverla en el mismo estado que se le había consignado.

Durante los trabajos para el vaciado de la pieza se extendió el rumor por Florencia de que la *Venus* había sido deteriorada. El propio Mengs junto con el escultor Spinazzi, el anticuario y el superintendente de la *Real Galleria*, redactaron un informe dirigido al conde Orsini-Rotenberg, secretario de Estado de Finanzas, que estaba en Viena cumpliendo sus obligaciones gubernamentales, en el que comunicaban que la figura, a la que se le había saltado en algunas partes el estuco, no había sido dañada en la elaboración del molde sino durante el transporte, y se recomendaba como prevención que en un futuro no se permitiera vaciar las esculturas más bellas o, lo que es lo mismo, las más deseadas de la *Galleria*. Es evidente que al aplicarse tal medida, las copias ya existentes, como la de Mengs, adquirirían un valor mucho mayor al convertirse en reproducciones únicas y, consecuentemente, más costosas.

El director de la *Real Galleria* había considerado oportuno que Mengs y el escultor Spinazzi inspeccionaran la *Venus*, para que en el caso de haber padecido algún desperfecto durante el traslado o la formación, se ocuparan ellos mismos de repararla y restituirla al estado inicial. Tras un atento examen vieron que únicamente había saltado el estuco en algunas de las uniones de las partes restauradas, y sugirieron arreglar el estucado y limpiar la pieza, pues la suciedad ocultaba gran parte de su belleza. —ANP—

Vaciado en yeso, 159 x 49,5 x 53 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-076

### BIBLIOGRAFÍA

Mengs y Azara 1780b, p. 208; Dütschke 1878, n. 548; Amelung 1897, p. 47; Mansuelli 1958, vol. I, pp. 71-73, n. 45; Haskell y Penny 1994, pp. 325-328; Becattini *et alii* 1991, pp. 342 y ss.; Negrete Plano 2012, N 38, pp. 172-173.



## Amor y Psique

1770

Niccola Kindermann

Mengs recibió la comisión del rey de España de retratar a la familia de su hija durante su estancia italiana en los primeros años de la década de 1770. Aquel encargo hubo de propiciar que el artista estableciera un trato muy cordial con María Luisa de Borbón y su esposo Pedro Leopoldo, gran duque de Toscana, que años más tarde ocuparía el trono imperial con el nombre de Leopoldo II de Austria.

Para cumplir con la tarea encargada por Carlos III, el pintor residió una temporada junto a los grandes duques en el Palazzo Pitti y su intimidad llegó a ser tal que en 1771, cuando nació la hija del artista, María Luisa Leopolda Antonia, bautizada con muy significativos nombres, los que habían sido sus anfitriones serían los padrinos de sacramento a través de su ministro plenipotenciario en Roma.

Aquella amistad facilitó a Mengs la obtención de los permisos para extraer muchos vaciados de las obras que pertenecían a la familia, pero antes de emprender su viaje a Italia en 1770, para no abandonar nada a la suerte, ya había establecido contacto con el ministro en Toscana de la corte española, el marqués Viviani, y con el conde Orsini-Rotenberg, secretario de Estado de Finanzas y hombre de confianza del gran duque Pedro Leopoldo, para asegurarse el privilegio que le permitiría realizar copias de las obras de Florencia.

En otoño de 1770 el formador Niccola Kidermann firmaba una declaración en la *Real Galleria* al recibir *Il gruppo d'Amore e Psiche*, para vaciarlo por encargo de Mengs, e informaba del estado de la pieza, comprometiéndose a devolverla sin daños: “*il Gruppo è tutto ristorato, e guasto, esendovi il dito indice della destra dell'Amore staccato, i Capelli, e le pieghe smozzicati e mancanti in più parti*”.

El pequeño grupo escultórico, símbolo de la unión del cuerpo con el alma, en el que se representa el amor de Eros y Psique, la más bella de las mortales, se había encontrado cien años antes, en 1666, cerca de Santo Stefano Rotondo en Roma. Junto con un buen número de obras de arte, había sido conducido a Florencia por los Medici con la intención de ampliar la colección que poseían en la capital toscana.

El hijo de Afrodita, que encarna la Pasión, se enamoró de la joven Psique, la Razón, pasaje que fue recogido entre otros poetas por Apuleyo en sus *Metamorfosis* y que la presente figura personifica en cuerpos infantiles que se adaptan a los versos: “*Colmándole de besos y palabras de halago, se ciñó a él con la totalidad de su cuerpo*” [Apuleyo, *Metamorfosis*, V, 6].

La obra parece pertenecer a la época de los Antoninos por la rica manufactura en claroscuros, especialmente en cabellos y ropaje, en la carnosidad de las formas y en la manera de trabajar los ojos, y remeda un original helenístico fechado en los siglos II-I a.C.

En el siglo XVIII se elaboraron un gran número de copias y réplicas, siendo quizás la más conocida la hallada en el Aventino en 1749 y donada por el papa Benedicto XIV al Museo Capitolino. Se distingue de la florentina en que la capitolina no posee alas y las cabezas de los personajes se tocan, inclinándose, por tanto, de manera diferente. —ANP—

Vaciado en yeso, 105 x 52 x 41 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-028

## BIBLIOGRAFÍA

Zannoni 1840, vol. IV, p. 148, il. XLIII; Dütschke 1878, n. 508; Mansuelli 1958, vol. I, pp. 90-91, il. 54; Borroni Salvadori 1979, p. 1232; Roettgen 2003, pp. 288 y 532; Negrete Plano 2012, N 108, pp. 261-262.





## Mercurio

1771

Además de las esculturas que se conservaban en la *Real Galleria* de Florencia, de las que había tomado vaciados en una importante cantidad, Mengs se interesó por otras obras de arte repartidas en distintos lugares públicos de la ciudad y en los palacios reales florentinos. El 6 de marzo de 1771, el artista requería la licencia para vaciar para su uso y estudio diversas piezas, entre las que menciona “*un Mercurio che si conserva nel Giardino privato sotto i Quartieri di S. A. R. la Serenissima Gran Duchessa*”.

Mengs se había alojado en el Palazzo Pitti mientras retrataba a la pareja gran ducal por encargo de Carlos III, y durante esa estancia tuvo oportunidad de admirar y conocer en detalle las colecciones artísticas allí ubicadas. Apenas un mes después de la solicitud, Francesco Piombanti, secretario del *Scrittorio delle Fabbriche*, participaba al secretario de Estado de Finanzas, Antonio Francesco Bonfini, la merced otorgada al pintor.

Se le había remitido a Piombanti la petición de Mengs a fin de que expresara su parecer en relación con las estatuas existentes en las *Reali Fabbriche*, y aquél había pedido su criterio a dos expertos en el tema: el escultor Spinazzi y el arquitecto Paoletti. Finalmente, habían llegado a la conclusión de que no parecía que se le pudiera ocasionar daño a las obras a copiar si “*un abile formatore*” procedía con la “*dovuta diligenza*”. Con el objeto de evitar deterioros posteriores, se sugería que Mengs cediera el primer vaciado, el de mejor calidad, para servir como modelo en el futuro del que extraer ulteriores copias. En caso de que el Gran Duque no estuviera de acuerdo con tal cautela, pensando quizás en la inclinación que sentía por Mengs a quien no querría contrariar, Piombanti daba el visto bueno de todas maneras a la ejecución de los yesos siempre que “*sia fatta da un soggetto capace e che vi sia in vigilato*”.

El original del *Mercurio* se representa por primera vez en un boceto de Amico Aspertini (ca. 1530-1535) y puede ser identificado seguramente con la descripción de un “*Mercurio di naturale, tutto antico, li manca una mano con il suo caduceo*” en el inventario de las propiedades de la familia Della Valle de 1584.

Ya a finales del siglo XVI habría pasado a los Medici, en cuyo jardín es representado por Franzini con una restauración diferente del brazo derecho, habiéndose añadido un pequeño saquito en la mano.

Por sus características se considera a la escultura como una buena copia de época imperial de un original del siglo V a.C., y pertenecería a una serie de réplicas del tipo denominado como sus principales ejemplares: *Lansdowne-Berlin-Pitti*.

Debido al modelado, ponderación y estilo de la cabeza se relacionó con el *Discóbolo* de Naucides, y a pesar de algunas opiniones discrepantes, se adscribe como obra de la primera escuela policletea, conectándola con la referencia de Plinio [*Nat. Hist.* 34, 80] de un *Mercurio* junto al *Discóbolo*. —ANP—

Vaciado en yeso, 179 x 65 x 45 cm  
Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-032

### BIBLIOGRAFÍA

Inghirami 1819, p. 19; Dütschke 1875, vol. II, p. 9, n. 16; Amelung 1897, p. 138, n. 193; Bober 1957, p. 52, il. 16 y 18; Linfert 1966, pp. 14, 20 y 61, nota 7, n. A.1; Gasparri 1983, p. 228; Linfert 1990, p. 267, il. 136 y p. 269 con nota 85, pp. 270 y ss.; Siebert en LIMC V, p. 360, n. 943; “Hermes”, LIMC VI (1992) “Mercurius” (ad vocem), pp. 500-554; Roettgen 2003, pp. 536-537; Polito en Capecchi *et alii* 2003, p. 589; Negrete Plano 2012, N III, pp. 264-265.



## Leda

Junio de 1770

El 6 de junio de 1770 Anton Raphael Mengs solicitaba al gran duque de Toscana poder vaciar a sus expensas “*le più belle statue della R. Galleria*” y otros lugares de Florencia, tanto de mármol como de bronce, e incluía un repertorio de las obras ambicionadas, entre las que citaba a la estatua de *Leda*.

Simultáneamente, aparte de exponer su voluntad de duplicar esculturas, también declaraba el interés por copiar cuadros y frescos de la *Real Galleria* y del Palazzo Pitti, y solicitaba permiso para contemplar, estudiar y “*copiare i disegni d’Autori antichi esistenti in libri della medesima R. Galleria*”, así como los camafeos y entalles.

Apenas unos días después, Pedro Leopoldo concedía la autorización advirtiendo que se operara con cuidado y “*che il tutto sia eseguito senza pericolo, o detrimento delle Statue e quadri*”. A su firma acompañaban las de dos de sus hombres de gobierno, Orsini-Rotenberg y Bonfini, secretarios de Estado de Finanzas.

Según el mito, el divino Zeus, enamorado de la extraordinaria belleza de Leda, la poseyó metamorfoseándose en cisne, de cuya unión habrían resultado dos huevos y de ellos nacerían Helena y Clitemnestra, Cástor y Pólux. Como Tindáreo, esposo de la joven, había yacido con Leda la misma noche que lo hiciera el dios, cada una de las parejas habría sido engendrada por un padre diferente.

Mansuelli, al estudiar la colección de esculturas atesorada en la Galleria degli Uffizi, juzgó que la estatua bien podría representar a Afrodita en vez de Leda, ya que el pájaro no era fácil de identificar como cisne y tanto la oca como el pato también formaban parte del ciclo de la diosa de la belleza.

Sea como fuere, Mengs la describía como *Leda* en el listado de piezas requeridas, y así era identificada por la opinión general de la época. No se conoce con seguridad cuándo y cómo llegó a la colección Medici, y aunque su calidad no es elevada, más bien al contrario pues adolece de un tratamiento de los paños bastante tosco, algunos historiadores la han relacionado con el *Grupo de la Niobe* conservado en los Uffizi.

El original está realizado en mármol del Pentélico y la cabeza, también antigua, en mármol de Paros, lo que denota la diversa procedencia de las partes. Furtwängler atribuía la obra a Escopas, comparándola con la *Afrodita de Capua* y la cabeza con la réplica *Caetani*. Pocos años después, Amelung admitía inicialmente la teoría de su colega, pero revisando la *Afrodita Caetani* descartaba tal hipótesis, pues el ritmo y la disposición de los paños no se podían datar en el siglo IV y rechazaba, por tanto, la autoría anteriormente propuesta. —ANP—

Vaciado en yeso, 181 x 50 x 47 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-033

### BIBLIOGRAFÍA

Dütschke 1878, n. 192; Furtwängler 1893, p. 646; Amelung 1897, p. 92; Mansuelli 1958, vol. I, pp. 123-124; Becattini *et alii* 1991, pp. 341-342; Roettgen 2003, pp. 530-533; Negrete Plano 2012, N 110, pp. 263-264.





## Prisionero dacio

Inicios de la década de 1770

El 6 de abril de 1771 Mengs firmaba una *Nota* dirigida a Giuseppe Querci, superintendente de la *Real Galleria* de Florencia, destinada a informar al gran duque de Toscana sobre el estado y valor de las esculturas mediceas en la villa familiar sobre el Pincio. Unos días después el pintor aprovechaba la coyuntura y solicitaba permiso para extraer copias de algunas de ellas y enriquecer su extensa colección de vaciados.

Parece que fue el propio Mengs el que sugirió a Pedro Leopoldo que se trasladaran de Roma a Florencia algunas de las mejores estatuas para revitalizar la ciudad, como afirmaba en 1807 Puccini en su escrito *Dello Stato delle Belle Arti in Toscana, lettera del cavaliere Tommaso Puccini segretario della R. Accademia di Fiorenza al Signore Prince Hoare, segretario della R. Accademia di Londra*. Según el secretario de la academia florentina, siguiendo el “*consiglio del celebre Raffaello Mengs condusse da Roma i marmi più squisiti di sua pertinenza, tra i quali l'Apolino, e il Gruppo di Niobe [...]*”.

En el mencionado informe sobre las antigüedades de la colección Medici, Mengs consideraba que una vez construida una sala de grandes dimensiones en Florencia, sería útil transportar algunas obras de gran tamaño desde la Ciudad Eterna con la finalidad de que pudieran exhibirse en un lugar espacioso, para que preservaran un buen efecto desde lejos y para enseñar a los profesores modernos el modo de esculpir piezas de gran formato.

El propio artista hizo vaciar para su colección dos de las estatuas colosales que adornaban los jardines de la Villa Medici, el *Esclavo o Bárbaro* de mármol blanco, conservado actualmente en el Palazzo Pitti, y la *Tusnelda*.

Existen dos hipótesis sobre la procedencia originaria de los *Dacios*. La primera hace referencia a las excavaciones comisionadas entre 1525 y 1526 por el cardenal Andrea della Valle en el área de las termas de Agripa, donde estaban ubicadas en la Antigüedad las oficinas de los *statuarii* y *quadratarii*. La otra teoría da prioridad a las excavaciones efectuadas más tarde por Antonio de Sangallo el Joven en la parte noroeste del Foro de Trajano.

El *Esclavo* perteneció, con otras cuatro figuras de bárbaros prisioneros y varias estatuas colosales femeninas, a la colección del cardenal Andrea della Valle, en cuyo jardín, situadas en altos pedestales y representando el tema de la *maiestas imperii*, fueron contempladas por Vasari y Ulisse Aldrovandi.

Cuando el cardenal Fernando compró la colección Della Valle en 1584, los *Bárbaros* pasaron a flanquear una nueva logia, donde se recolocaron junto a las estatuas de las *Sabinas*.

Delbrueck circunscribía la datación de estas figuras colosales entre la edad trajana y la adrianea, correspondiendo, en efecto, a la segunda y más importante fase de restauración del Panteón, en torno al 110, que debió extenderse a las termas de Agripa y a toda el área circundante del Campo Marzio.

El personaje viste un chitón ajustado a la cintura que llega hasta la rodilla, con manga corta y un manto sobre el pecho recogido con una fíbula en el brazo izquierdo. La cabeza, ligeramente inclinada hacia adelante, es barbada y sigue el tipo de los llamados *dacios* del tiempo de Trajano. El cabello, dividido a la mitad por una raya central, se ondula hacia las puntas de un modo que recuerda, según Dütschke, a la *Tusnelda* de la Loggia dei Lanzi. Quizás el mismo Mengs observó también alguna semejanza entre las dos esculturas, lo que le incitó a copiarlas y considerarlas como una pareja. —ANP—

Vaciado en yeso, 264 x 89 x 41 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-018

### BIBLIOGRAFÍA

Dütschke 1875, p. 6; Delbrueck 1932, p. 47; Lachenal 1987; Lachenal 1991, pp. 610 y ss., il. 202; Negrete Plano 2012, N 71, pp. 213-214.



## Tusnelda

Inicios de la década de 1770

Anton Raphael Mengs llegaba a Florencia en junio de 1770 y, aunque el pintor ya había conocido la ciudad del Arno en 1752, este viaje tuvo una especial repercusión, también en lo que al incremento de su colección de vaciados se refiere, pues su vínculo con los grandes duques de Toscana se afianzó. Dicha cercanía, especialmente con Pedro Leopoldo, iba a dar como resultado, por consejo del artista, el traslado de una serie de esculturas de las posesiones Medici de Roma a Florencia, así como la formación de un repertorio de yesos destinados a la academia de bellas artes de la capital toscana.

Ambos se beneficiaron de aquella relación y mientras el gran duque se servía de los conocimientos sobre la Antigüedad de su huésped, encargándole la tarea de supervisar las obras escultóricas de Villa Medici, Mengs aprovechaba la ocasión para conseguir el permiso y vaciar las piezas que le interesaban de la colección medicea, además de algunas otras repartidas por distintos palacios de la familia ducal.

Por sus grandes proporciones y, seguramente para formar pareja con el *Prisionero dacio*, la escultura de *Tusnelda* despertó el interés de Mengs. Desde el siglo XVI formaba parte de un grupo de seis estatuas femeninas colosales en el patio del Palazzo della Valle, que fueron bautizadas por Aldrovandi como *Sabinas*, denominación aceptada hasta hoy excepto para *Tusnelda*, que se ganó un apelativo propio con el paso del tiempo.

Esta escultura, de más de dos metros de altura, representa a una mujer joven en actitud de profunda aflicción. La figura está de pie, con la pierna izquierda cruzada por delante de la derecha, cuya posición, producto de la concentración y el pesar, parece expresar el estado de ánimo y el dolor de la joven. El brazo izquierdo está flexionado a la altura del pecho y sujeta el codo del brazo derecho, en cuya mano apoya la cabeza. El rostro es oval, con la boca bien modelada en un mentón redondeado. La frente no es espaciosa y los ojos aparecen enmarcados por finas cejas. La nariz está restaurada. Toda la superficie de la cara fue reelaborada en el siglo XVI y son visibles las trazas del instrumento utilizado.

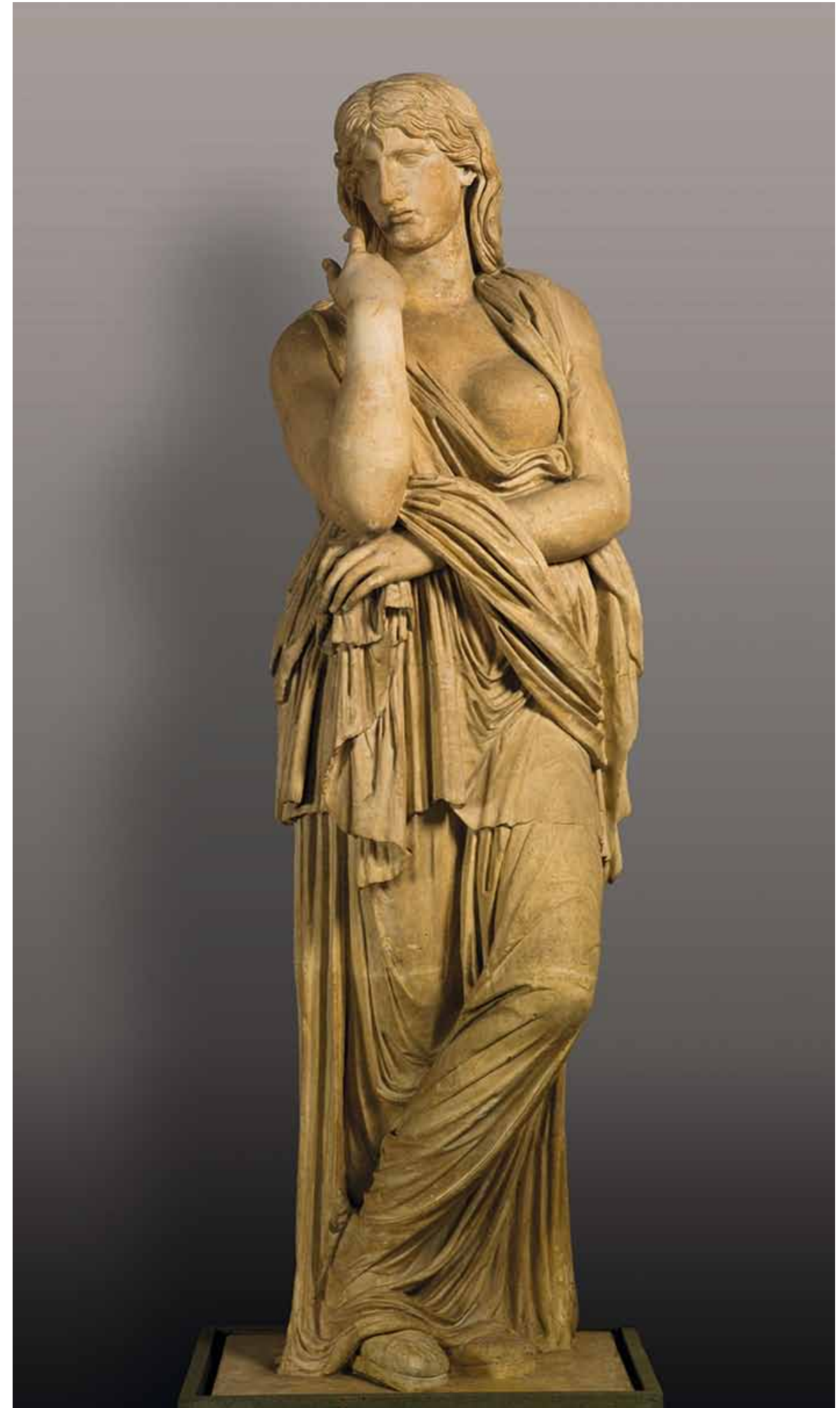
Los largos cabellos se dividen en el centro de la frente, rodeando la cara en dos bandas voluminosas y onduladas. Dos rizos parecen fuera de lugar, contribuyendo a acrecentar la impresión de una diversidad de origen y de la clase baja del personaje, subrayada también por su vestimenta, en contraste con los rígidos y artificiosos peinados característicos de las mujeres romanas en época de Adriano y Trajano y del grupo de las *Sabinas*. Las vestiduras son ligeras, sin mangas, ceñidas en la cintura y sujetas a los hombros a través de botones circulares. Un manto cae en fluidos pliegues por los costados y rodea el brazo izquierdo. El vestido largo hasta los pies deja al descubierto un pecho, acentuando la desesperación y la angustia de la prisionera.

En 1841 comenzó a ser identificada con Tusnelda, quien, según el relato de Tácito [*Annales*, II, 88], era la infeliz esposa de Arminio, el príncipe que se batió bravamente contra el ejército romano, y fue conducida a Roma en el año 17 para formar parte de la ceremonia de triunfo de Germánico. Desde el Renacimiento se sugirió esta identificación por la imponente figura de prisionera bárbara que parece personificar. —ANP—

Vaciado en yeso, 265 x 78 x 54 cm  
Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-019

### BIBLIOGRAFÍA

Aldrovandi 1556, p. 218; Dütschke 1875, p. 6; Capecchi 1975, pp. 169-172, n. 3; Bober y Rubinstein 1986, pp. 198-199, il. 166; Lachenal 1987; Giusti 2002, pp. 28-31; Negrete Plano 2012, N 72, pp. 215-216.





## Baco Medici



El *Baco Medici* es una de los vaciados más interesantes de la colección de Anton Raphael Mengs, pues en él puede descubrirse el aspecto que tenía la escultura tal y como la contemplaron los coetáneos del pintor, es decir, con las integraciones que mantenía durante el siglo XVIII, eliminadas posteriormente. Es por ello que la presente copia en yeso constituye un documento histórico en sí, pues sería el testimonio plástico del estado de la obra en aquel tiempo.

El original fue identificado, durante los trabajos de investigación que condujeron a un mejor conocimiento del repertorio de vaciados del artista alemán, como un “*torso de sátiro*” conservado en la Galleria degli Uffizi. Dicho fragmento aparece clasificado en el actual inventario del museo florentino como una pieza de “*bottega romana*” del siglo I, según el juicio de Mansuelli en su catálogo de escultura de dicha institución.

Aunque el *torso* se encuentra hoy sin las citadas reintegraciones, Mansuelli menciona que los miembros y la cabeza habrían sido elaborados aparte y añadidos posteriormente, como indican los orificios correspondientes en el mármol. No se sabe con seguridad cuándo se le retiraron las partes restauradas, pero Dütschke en 1878 y unos años más tarde Klein y Amelung, lo publicaron ya sin ellas.

Tanto Mansuelli como otros expertos parecen estar de acuerdo en que se trata de una *Umbildung*, es decir, una modificación o innovación un tanto afeminada del *Sátiro en reposo* de Praxíteles y, como algunas de las obras del famoso escultor ático, la figura presenta un elegante contraposto. El peso del cuerpo descansa sobre la pierna izquierda mientras la derecha permanece relajada y el codo derecho apoya sobre el tronco de árbol que le sirve de sostén. En el *Dionisos* la mano izquierda apoya sobre la piel de cabra y no directamente sobre la cadera como ocurre en el resto de versiones praxitelianas.

En nuestra opinión la obra fue restaurada y completada por Bartolomeo Cavaceppi, pues el aspecto final del vaciado es del estilo del restaurador romano, quien habría reconstruido el *torso* como un Dionisos con la cabeza coronada con hiedra y la cinta propia de aquella divinidad sobre la frente y no como un fauno, según sucedía en las innumerables réplicas del original de Praxíteles. Para reforzar dicha identidad le añadió un racimo de uvas en la mano derecha en sustitución del instrumento musical que lo hubiera caracterizado como sátiro.

El calificado como *Baco Medici* en el listado de vaciados de Mengs, muestra el físico de un joven aún impúber con miembros ágiles y proporciones muy alargadas y estilizadas, cuya desnudez aparece interrumpida por una piel de animal que cruza el pecho y se anuda sobre el hombro derecho descendiendo por la espalda. La piel esculpida casi como si de una tela se tratara pertenece en esta versión a un macho cabrío y no a una pantera como es habitual en los sátiros, y la cabeza caprina, a la altura del pecho del dios, luce una barba puntiaguda dividida en dos.

El gesto del rostro, más serio en contraposición con la expresión burlona típica de los faunos, y las proporciones más esbeltas le confieren un aire en consonancia con Dionisos.

En la Gliptoteca de Copenhague se muestra un ejemplar de características muy similares al vaciado de Mengs, que fue catalogado por Poulsen como una falsificación de Cavaceppi. Según el historiador y director de la Gliptoteca danesa a mediados del siglo XX, la cabeza es moderna pero el mármol en que está esculpida coincide en calidad y tono con el del original, detalle necesario en toda buena restauración, como defendía Cavaceppi en sus escritos.

Vaciado en yeso, 195 x 70 x 45 cm

Real Academia de Bellas Artes

de San Fernando, Museo, V-054

\_\_\_\_\_

BIBLIOGRAFÍA

Dütschke 1878, pp. 220-221, n. 506;

Amelung 1897, p. 95, n. 150; Klein 1898,

p. 204, n. 37; *Reale Galleria* 1921, n. 341;

Poulsen 1951, p. 341, n. 476; Mansuelli

1958, vol. I, pp. 150-151, n. 121; Negrete

Plano 2012, N 80, pp. 225-226.

En cuanto a la documentación de archivo referida a esta pieza, los inventarios de la Villa Medici del siglo XVIII describen la obra en el mismo estado de conservación que el vaciado de Mengs, ya que fue durante la segunda mitad de la centuria cuando el pintor extrajo el yeso de dicho mármol. Entre las varias estatuas de Baco de posesión medicea recogidas en los inventarios, el vaciado de la Academia parece coincidir con un ejemplar que se exhibía en la *Galleria* de la Villa, que formaba pareja seguramente con otra escultura del dios joven, igualmente con una piel caprina sobre el pecho pero con un tigre a los pies, y que se definía como: “[...] *altro Bacco giovane laureato con corona d’edera, cinto di pelle di caprio, e che appoggia la sinistra sopra il fianco, e la destra sopra un tronco con grappolo d’uva in mano*” [*Inventario di Villa Medici 1740-58*, fol. 7].

En el inventario de 1774 se volvía a reseñar la estatua, ubicada en la pared de la *Galleria* frente a la Villa: “[...] *una statua antica [...] grande al naturale, rappresentante Bacco coronato d’ellera, con pelle di capra a traverso del busto, con un grappolo d’uva nella mano destra, il di cui braccio appoggia ad un tronco*”. Y se especificaba que “*Detta opera è di buona maniera, ma i diversi restauri moderni non corrispondono al carattere antico*” [*Inventario di Villa Medici 1774*, fol. 3v], puntualizando que se trataba de una pieza restaurada, lo que encaja con el presente vaciado. —ANP—



*Torso de Dionisos o Sático,*  
escultura romana del siglo I.  
Mármol, Florencia, Galleria  
degli Uffizi [inv. 341]



*Baco Medici (cat. 39)*



## Amazona

Década de 1770

Probablemente, taller de Bartolomeo Cavaceppi

En el siglo XVIII se puso en práctica una metodología que posteriormente sería empleada por los arqueólogos como medio para estudiar la escultura sin manipular los originales. Se trataba de reconstruir prototipos escultóricos griegos desaparecidos, a través de la combinación de los vaciados de diversos fragmentos de las réplicas romanas conservadas.

Mengs utilizó sus reproducciones como un campo de experimentación que le permitiera comprender el aspecto que habían tenido algunos originales en la Antigüedad, y en su colección se incluían también ejemplos de las reinterpretaciones y montajes realizados en los talleres de los restauradores o escultores coetáneos. Kiderlen estudió exhaustivamente el tema y publicó los resultados en su obra sobre los vaciados del pintor adquiridos por la corte de Dresde.

Aunque en el elenco de modelos en yeso donados por el artista a Carlos III y llegados desde Roma se especifica que se mandaba “*la Amazona q<sup>a</sup> fue de Casa Mattei, i hoy está en el Museo Vaticano*”, si se observa con detenimiento pueden percibirse algunos detalles diferentes a la estatua vaticana, ya que en realidad nos hallamos ante una de aquellas reconstrucciones elaboradas en un *atelier* romano.

Como en el vaciado de la *Amazona* perteneciente a la Skulpturensammlung de Dresde, la cabeza, brazos, parte inferior de las piernas, árbol, plinto y cierre del carcaj se corresponden efectivamente con la réplica Mattei, mientras que el torso y los muslos concuerdan con los de la versión conservada en Petworth House, West Sussex. La posición del brazo derecho en el vaciado es diferente a cualquier réplica conocida de las amazonas, pues aquí baja situándose delante de la frente, peculiaridad no observada en ningún ejemplar.

Los restos de un sistema doble de costuras, pertenecientes a las señales improntadas por el molde en la superficie del yeso de Dresde, demuestra que aquél era un vaciado extraído de otro vaciado, por lo que el de la Academia habría servido como matriz para el del museo sajón.

Es muy posible, una vez más, que la pieza proceda del taller de Bartolomeo Cavaceppi, pues el restaurador había recibido en 1763 el encargo del Museo Capitolino de restaurar dieciséis estatuas entre las que se hallaba la *Amazona*. Según Howard también se habría ocupado de restaurar la *Amazona* conservada en Petworth House, pues en ella se reconocen las características generales de otras obras restauradas por el romano para la colección inglesa.

Las principales estatuas conservadas de amazonas en mármol son copias de la primera mitad del siglo II de aquellas esculpidas en bronce y mencionadas por Plinio [*Nat. Hist.*, XXXIV, 53]. Fueron realizadas con ocasión de un concurso (440-430 a.C.) para el santuario de Artemis en Éfeso, en el que participaron los más célebres artistas del momento: Fidias, Policleto, Cresilas. La *Amazona* se representa herida en la pierna izquierda, mientras se apoya en la lanza con ambas manos, aunque otros autores no ven ningún gesto de dolor y opinan que estaría captada en el momento justo anterior a subirse al caballo. Vestida con un chitón sin mangas ceñido a la cintura, porta un carcaj, y sobre el suelo y colgado en el tronco de árbol, que a su vez le sirve de apoyo, se ven sus restantes armas, es decir, la pelta y el casco. —ANP—

Vaciado en yeso, 207 x 76 x 73 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-010

### BIBLIOGRAFÍA

Howard 1982, p. 48; Barberini y Gasparri 1994, p. 28; Bol 1998, pp. 58-66; Raeder 2000, pp. 36-42, il. 3-7; Kiderlen 2006, pp. 51 y ss., n. 1, p. 202.



## Paris

Fecha de ejecución sin determinar

En un congreso celebrado en Berlín en marzo del 2011, el profesor Claudio Pizzorusso desarrolló una interesante ponencia en la que identificaba la inscripción “I.B.”, presente en varias esculturas, como la firma del escultor y restaurador Ippolito Buzio. El lombardo, como Gian Lorenzo Bernini y Alessandro Algardi, había intervenido sobre algunas estatuas de la colección Ludovisi.

La escultura de *Paris*, que hasta ese momento no había sido relacionada con dicha familia, fue rastreada por el historiador italiano y advertida en los inventarios Ludovisi. En 1749 se exponían en la *loggia* de entrada al *Casino dell'Aurora* en ocho nichos, otras tantas esculturas de tamaño menor que el natural, entre las que había un “*Paride di marmo*”. En 1633 y 1641 se había señalado la presencia de un “*Adonis*” y un “*Cacciatore*” que concordaban con las medidas, y en 1749 se describía con mayor detalle como un “*Paride di marmo, di maniera Greca*”. Es evidente que la interpretación de la firma no sólo ha ayudado a individualizar al restaurador sino también a reconstruir la historia de la pieza.

Las estatuas en las que son visibles las mencionadas iniciales “I.B.” poseen un número, en el caso del *Paris* el 48, que Pizzorusso descifra como una especie de registro testimonial de los trabajos realizados por Buzio. Hasta la reciente y muy factible hipótesis de Pizzorusso se había especulado mucho sobre el significado de dichas siglas. Entre otras interpretaciones, las iniciales se llegaron a relacionar con el nombre de Giambologna, aunque el estilo de las esculturas signadas es muy diferente al del escultor manierista. Penny había propuesto de una manera más verosímil que la cifra era un número de inventario y las iniciales podían corresponder a Lyde Browne, uno de los propietarios del *Paris*.

Con el gorro frigio que lo caracteriza, Paris viste un chitón, sostiene con la mano izquierda el *pedum* típico de los pastores y con la derecha la manzana de oro que habría de regalarle a la diosa más bella, causando la guerra de Troya. Winckelmann equiparaba a la figura con un joven sacerdote de Cibele y la describía como una pieza fuertemente restaurada de la colección de Lyde Browne, procedente de las posesiones Ludovisi. Expuesta en su villa de Wimbledon Browne, el propietario la vendió al marqués de Rockingham, quien la reagrupó con unas estatuas modernas de *Venus*, *Minerva* y *Juno* comisionadas por él mismo a Joseph Nollekens, para recrear el pasaje del *Juicio de Paris*.

El 15 de julio de 1986, el administrador del Fitzwilliam Settlement vendió a Christie's en Londres, pasando poco después al J. Paul Getty Museum, una serie de estatuas que habían formado parte de la colección de esculturas de Wentworth Woodhouse, la gran casa de Yorkshire construida por los marqueses de Rockingham en el siglo XVIII y heredada por los condes Fitzwilliam. Entre las piezas vendidas se encontraban las integrantes de aquel *Juicio de Paris*, y mientras las tres divinidades femeninas se exponen en el Getty Museum, el *Paris* permanece en los almacenes debido a su difícil interpretación y a la inseguridad sobre la antigüedad de la obra. Para algunos historiadores parece evidente que fue extremadamente retocada durante el Neoclasicismo y que sólo la cabeza sería de factura antigua, pero otros especialistas opinan que la totalidad de la pieza es moderna, apuntando la probable autoría de Nollekens. —ANP—

Vaciado en yeso, 140 x 67 x 45 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-021

### BIBLIOGRAFÍA

Neverov 1984, p. 39, il. 57; Penny 1991, pp. 5-34; Fusco *et alli* 1998, p. 97; Scott 2003, pp. 138 y ss., il. 96; True 2003, pp. 3-4; Coltman 2009, pp. 273 y ss.; Negrete Plano 2012, N 59, pp. 196-197; Pizzorusso en Kansteiner 2013, pp. 75-82.





## Afrodita de Capua

Fecha indeterminada entre 1758 y 1772

Las estrechas relaciones de Mengs con la stirpe real borbónica le facilitaron la provisión de una serie de yesos procedentes de las posesiones regias en sus sedes española e italiana. En Nápoles, donde el artista se había desplazado varias veces para retratar al monarca y su familia, pudo conseguir copias de las estatuas que iban saliendo a la luz en las diversas excavaciones arqueológicas, como las de Capua, y quizás también gracias al contacto con los soberanos tuvo acceso a algunos retratos de la colección Farnese.

El modelo en yeso de la *Afrodita* conservado en la Academia fue extraído del original antes de su posterior restauración, en la que se le reintegraron los brazos, por lo que representa un documento histórico que permite observar cómo era la estatua en su estado previo.

En la lista de transporte de los yesos que habrían de llegar de Roma a Madrid se mencionaba “*un Torso de Muger de Napoles*” que se corresponde con la figura de *Afrodita*. No sabemos el motivo por el que Mengs hizo vaciar sólo el torso prescindiendo de la vestimenta. Es posible que sólo el torso desnudo de la diosa respondiera al ideal estético del artista, careciendo para él de interés el plegado del ropaje que cubre sus piernas, o también es factible que Mengs poseyera ya copias de estatuas vestidas que se adaptaran más a su gusto.

La conocida como *Afrodita de Capua* fue descubierta en 1750, en Santa Maria Capua Vetere, mientras se realizaban los trabajos de excavación en el Anfiteatro Campano. Junto con otras estatuas, de similares caracteres estilísticos y seguramente procedentes del mismo taller local, decoraron el pórtico construido sobre la *summa cavea* del mencionado edificio.

También otra de dichas piezas halladas en aquel lugar y perteneciente a la misma escuela que la *Afrodita* llegó a Madrid en forma de modelo en yeso entre los de la colección de Mengs. Se trata de un torso masculino de formas suaves y juveniles que fue interpretado como Apolo o Adonis y que en el momento en que se extrajo el modelo tampoco estaba restaurado [Negrete 2012, N 86, p. 233].

La estatua romana en mármol de la diosa del amor, datada en la época del principado de Adriano (117-138), durante el que se reformó el teatro de Capua, copiaría un ejemplar griego del siglo IV a.C.

Augusto Brunelli en 1820 se ocupó de la restauración en la que se añadieron, entre otros elementos, las extremidades superiores que le faltaban, y tuvo que decidirse entre dos temas: la victoria de Venus sobre Marte o sobre Juno y Minerva en el juicio de Paris. La deidad aparece simbolizando su triunfo ante las otras dos, ciñendo en su frente la diadema de Juno y apoyando su pie izquierdo sobre el casco de Minerva. La teoría de que la divinidad de la belleza estuviera admirando su imagen como en un espejo en el escudo de Marte, al que también habría vencido, estaría aceptada por la existencia de monedas corintias de época imperial que así la representan. En algunas de ellas está acompañada por su hijo Eros sujetando el escudo que se añadió también en un primer momento en la reconstrucción de la *Afrodita de Capua*, de la que fue eliminado en 1869. —ANP—

Vaciado en yeso, 118 x 65 x 37 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-036

### BIBLIOGRAFÍA

Broneer 1930, pp. 65 y ss.; Lippold 1950, p. 284; Laurenzi 1962, pp. 384 y ss.; Petrarca 1978, pp. 384 y ss.; Cantinela *et alii* 1989, p. 104; Knell 1993, pp. 117-133; Negrete Plano 2012, N 81, pp. 226-227.



## Antinoo Hamilton

Fecha de ejecución sin determinar

Mengs pudo obtener algunos de los vaciados de su colección por la amistad con varios agentes que trabajaban en Roma para clientes extranjeros. Aquellos *dealers*, muchas veces artistas, supieron beneficiarse de la coyuntura que se estaba viviendo en una ciudad en la que el mercado anticuario bullía animado por las numerosas excavaciones arqueológicas. Thomas Jenkins, cuando Mengs se trasladó a Madrid, continuó gestionando sus asuntos, vendiendo sus cuadros, enviándole encargos y procurándole modelos en yeso, procedentes algunos de su propio repertorio de copias, como se discierne de la correspondencia conservada entre el maestro alemán y su discípulo Raimondo Ghelli.

También el pintor escocés Gavin Hamilton ejerció como tratante de arte y arqueólogo, y proporcionó un buen número de obras especialmente a coleccionistas ingleses que confiaron en su experiencia, pues se ganó la fama de honesto, docto y de tener buen gusto. Jenkins y Hamilton colaboraban con el restaurador y escultor Bartolomeo Cavaceppi, el mayor proveedor de vaciados para Mengs, cerrándose así un círculo de compra-venta de piezas y favores entre colegas.

En 1771, Hamilton encontraba una réplica del *Antinoo del Belvedere* en la excavación de Tor Colambaro en el que se reconocen las características del estilo de Praxíteles. En una misiva a Lord Shelburne, posteriormente marqués de Lansdowne, le refería el hallazgo, similar en categoría al del Belvedere y confesaba sus esperanzas en encontrar algunos fragmentos más que lo completaran para poder establecer un precio: “*There is as yet wanting one hand, a knee with part of the thigh, and a small part of one arm [...]. As yet I cannot fix a prize upon it, as I am still in hopes of having it quite complete. As it is, I rank it with the one at the Belvedere*”.

Los deseos de Hamilton no se cumplieron, pues no se halló ningún otro fragmento y fue restaurada en algunas partes sin que cambiara, no obstante, la naturaleza excepcional de la obra. La cabeza, que estaba prácticamente intacta, fue retocada en la nariz y ha sido comparada con el *Hermes* de Andros en el que se observa el mismo arqueo ligero de la nariz y la misma forma de ojos y cejas.

La escultura, en excelente estado de conservación fue considerada de mejor calidad, por su delicadeza y suavidad de contornos, que el *Antinoo del Belvedere*, motivo por el que Clemente XIV prohibió su exportación. Sin embargo, el Papa no fue muy riguroso en su cumplimiento pues, como señala Michaelis, al poseer una réplica en el Belvedere no puso ningún impedimento para que se realizara la venta a Lord Shelburne por 600 libras.

La perfección de la obra, catalogada como copia romana de época adrianea, motivó a Mengs a obtener un vaciado de ella a pesar de que ya contaba con uno de la estatua vaticana.

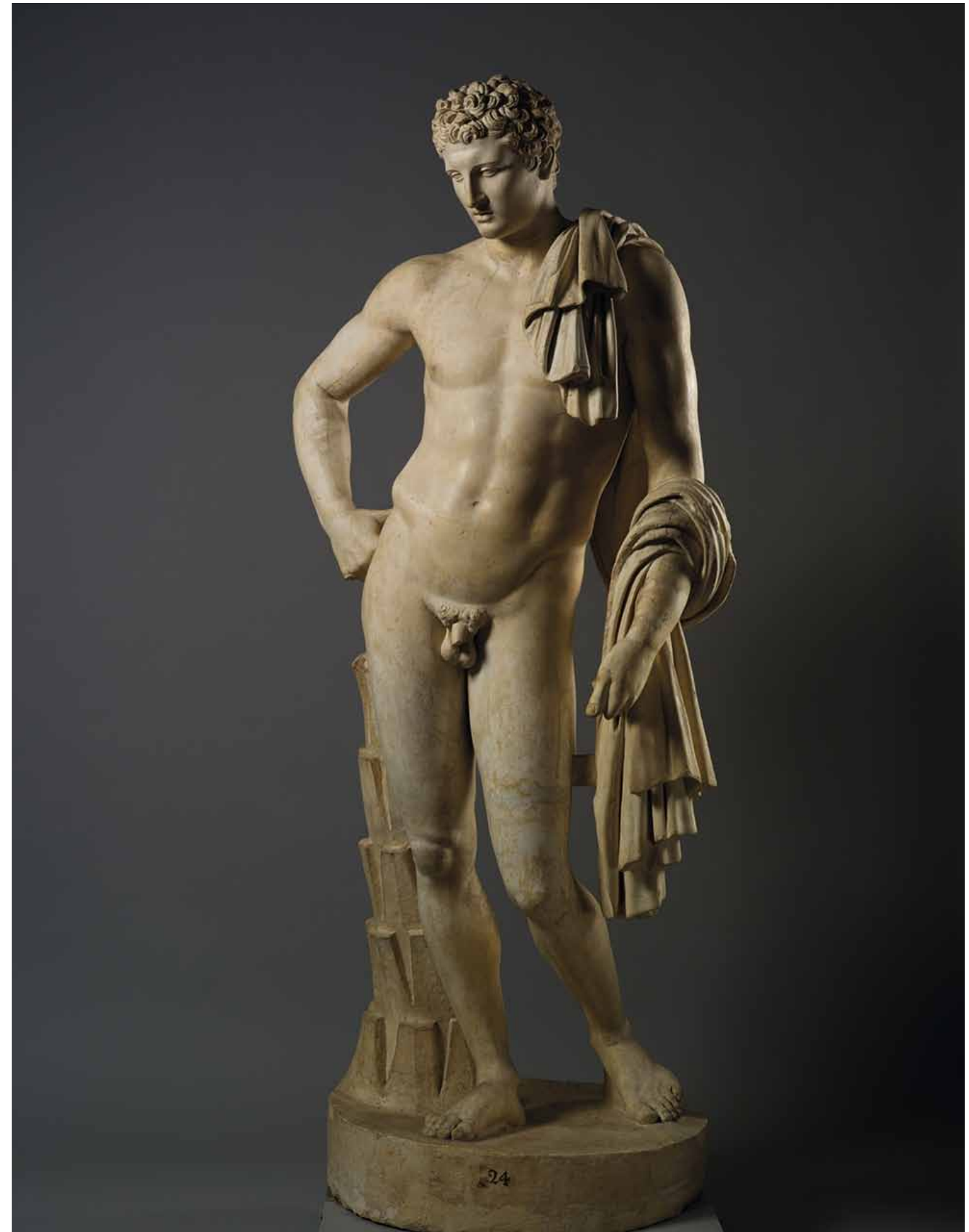
El original en mármol pario fue donado en 1984 al Santa Barbara Museum of Art de California por Wright S. Ludington, quien en 1930 había adquirido en una subasta algunas de las antigüedades procedentes de la colección del marqués de Lansdowne. —ANP—

Vaciado en yeso, 210 x 96,5 x 73 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-755

### BIBLIOGRAFÍA

Kekulé von Stradonitz 1869, pp. 157-158, n. 368; Michaelis 1882, pp. 454-455; Vermeule y von Bothmer 1956, p. 335; Irwin 1962, pp. 87-102; Haskell y Penny 1994, pp.141-143; Negrete Plano 2012, N 97, pp. 245-246.





## Busto de Níobe

Fecha de ejecución sin determinar

El vaciado de la *Níobe* que posee la Academia procede, por lo que se desprende de la documentación, de un molde que Mengs prestó durante un tiempo a la Real Fábrica de la China, de la que ostenta un sello encarnado en el frente del yeso.

No es de extrañar que la madre-forma de una obra que circulaba entonces por el mercado anticuario romano llegara a la real manufactura por Mengs, quien mantenía buenas relaciones con los artífices que trabajaban en la Fábrica, en su mayoría italianos.

En un informe del siglo XVIII realizado por el portero y formador de la Academia con la *Lista de los Moldes q<sup>e</sup> tiene la R<sup>l</sup> Academia de S<sup>o</sup> Fernando*, José Panucci exponía que algunos de los bustos y figuras se “hallaban primeramente en la China, y luego pasaron a el Estudio del S<sup>o</sup> Mengs, y por ultimo cuando este S<sup>o</sup> se marchó los remitieron a esta R<sup>l</sup> Academia”. Es probable, por tanto, que varios yesos y moldes del artista alemán hubieran estado un tiempo en la Fábrica de la China, en calidad de préstamo, para ser reproducidos y empleados allí, siéndole devueltos después.

El original de la *Níobe* fue vendido por el escultor irlandés Nollekens a Lord Exeter, quien a su vez lo regaló a Lord Yarborough, motivo por el que actualmente se conserva en Brocklesby Park. Nollekens realizaba en aquel tiempo falsificaciones de antigüedades y colaboró durante una temporada en el taller de Bartolomeo Cavaceppi, donde pudo conocer a Mengs y suministrarle un yeso de la obra.

Michaelis la suponía una pieza antigua restaurada parcialmente en el siglo XVIII tomando como modelo el *Grupo de los Nióbides* que había sido trasladado a Florencia, y la juzgaba más bella en boca, ojos y cabello. Oehler coincidía con el historiador británico y la databa en la época de los Antoninos (138-192), agregando que estaba montada sobre un busto moderno. Sin embargo, la crítica moderna, encabezada por Geominy, sostiene acertadamente que el original de Brocklesby Park es una obra esculpida íntegramente en la centuria de 1700.

Angelo Fabroni, sacerdote preceptor de los hijos del gran duque de Toscana, antes de publicar su descripción sobre el *Grupo de la Níobe* solicitó su opinión a Mengs. Éste en un primer momento la creyó un original griego, coincidiendo con Winckelmann, quien la había incluido entre las obras del “gran estilo” importado por los romanos, debido a su hallazgo en Roma. Pero al estudiar una vez más la escultura para Fabroni, Mengs la observó detenidamente durante su estancia florentina y comparándola con otras estatuas cambió de idea y llegó a la conclusión de que era una copia romana de excelente calidad.

Winckelmann, que vio el original –actualmente conservado en los Uffizi– mientras estaba todavía en Roma, lo atribuyó a Escopas o a un imitador de su estilo. Sin embargo, el vaciado del *Busto de Níobe*, que poseía Mengs y que Winckelmann había podido analizar directamente en casa del pintor donde se alojaba, le había parecido de un estilo posterior. Aunque afirmaba no saber adónde había ido a parar el original, lo databa en tiempo de Praxiteles, basándose en el tratamiento del cabello y cejas, similares según su opinión a las del *Meleagro-Antinoos del Belvedere*. —ANP—

Vaciado en yeso, 84 x 56 x 36 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-210

### BIBLIOGRAFÍA

Winckelmann 1776, p. 656; Mengs y Azara 1780b, pp. 157 y ss.; Michaelis 1882, p. 227; Oehler 1980, p. 47, n. 1, il. 16; Geominy 1984, p. 337; Winckelmann (reed. 2007), pp. 227-228, n. 491a; Hoffer 2008, pp. 244-259; Negrete Plano en Brook y Curzi 2010, p. 436; Negrete Plano 2012, N 18, pp. 159-160.



## Vaciados en yeso de las réplicas florentinas del grupo del Pasquino

Torso del guerrero erguido hallado en el área del Mausoleo de Augusto

Hacia 1770-1771

Cabeza de guerrero hallada en Porta Portese

Hacia 1771-1772

En la década de 1560 fue encontrado, en los alrededores de Porta Portese en Roma, la parte inferior de un grupo antiguo monumental, en el que un guerrero maduro sostenía el cadáver de un joven camarada fallecido en el campo de batalla. El hallazgo llamó la atención rápidamente y fue reconocido como el resto de una composición de un famoso grupo que se había anclado en la fantasía del Renacimiento. Se trataba del *Pasquino*, la primera y más conocida estatua “parlante” de Roma, que se había erigido desde hacía dos decenios en las proximidades de la Piazza Navona.

El nombre “Pasquino”, con el que los poetas firmaban los escritos satíricos o pasquines que fijaban sobre la estatua, hacía referencia, según se decía, a un zapatero autor de textos muy críticos que había vivido en aquella esquina de la calle donde había sido instalada la escultura. Como aseguraba el escultor Vacca, el reciente descubrimiento fue inmediatamente relacionado con otro *Torso* descubierto en 1546 en la zona del mausoleo de Augusto. Aquél se correspondía con otra versión de la misma composición en la que se habían conservado las partes superiores.

Ambos hallazgos terminaron, a través de compra y donación, entre las posesiones de Cosme I de Medici y se trasladaron a Florencia donde se instalaron en la Sala Grande del Palazzo Pitti, que acababa de ser finalizada según un proyecto de Ammannati. Las paredes estaban suntuosamente decoradas con damasco rojo, y en diez hornacinas y sobre los dinteles de las puertas lucían preciadas esculturas restauradas, entre las que se mostraba el *Ganímedes* restaurado por Cellini a partir de un torso de sátiro. Los colosales torsos de los *Pasquinos* se situaron en el centro de la sala. Aunque ulteriormente también se restauraron, su cercanía con el igualmente incompleto grupo de *Hércules y Anteo* no deja prácticamente dudas del sensacional contraste que debían provocar aquellos quebrados miembros con el resto del ambiente.

Las tres versiones del *Pasquino* encontradas en Roma han sido datadas en época imperial y se las supone descendientes de un prototipo común, que por la estructura piramidal del conjunto se sitúa en el Helenismo. Temáticamente encarna una hazaña heroica conocida y apreciada iconográficamente en la pintura de cerámica desde tiempos arcaicos: Áyax transportando el cuerpo sin vida de su compañero Aquiles, asesinado en el campo de batalla.

El grupo hallado en la zona del mausoleo de Augusto fue el primero en ser restaurado. Algunas cuentas, de los años 1590 y 1591, detallando el importe por el pedestal de la estatua, permiten datar aproximadamente el momento en que se instaló en el Cortile Grande del Palazzo Pitti adornando uno de los dos nichos del patio interior diseñado por Ammannati en los jardines Boboli, para formar pareja con el grupo de *Hércules y Anteo*. Una estampa de Marcus Vogt de 1652 ilustra aquel emplazamiento.

Es difícil hacerse una idea actualmente de aquella apariencia con los añadidos tardomanieristas con los que Mengs se lo encontró en 1771, ya que las partes restauradas fueron eliminadas en 1834 por Stefano Ricci y desde entonces están perdidas. La fuente principal para conocerla es la estampa de Vascellini de 1789, así como la descripción de las medidas del escultor de la

*Torso del guerrero erguido del grupo del Pasquino hallado en el área del Mausoleo de Augusto*

Vaciado en yeso, 152 x 90 x 72 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-59

Bibliografía

Vascellini y Soldini 1789, il. 3; Mandowsky 1946, pp. 115-118; Kiderlen 2006, pp. 64-72, Negrete Plano 2012, N 66, pp. 207-209.

*Cabeza de guerrero del grupo del Pasquino hallado en Porta Portese*

Vaciado en yeso, 61 x 31 x 33 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-208

Bibliografía

Maffei 1704, il. 42; Baldinucci 1846-1847, vol. IV, pp. 90-91; Ragionieri 2000, pp. 20-21, notas 12-13; Parronchi 2002, pp. 104-106; Roani 2002, pp. 45-51; Kiderlen 2006, pp. 72-83, n. 81-82; Negrete Plano 2012, N 66, pp. 207-209.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Vacca 1594, n. 29 y 97; Haskell y Penny 1994, n. 72, pp. 291-296; Himmelmann 1995, pp. 13 y ss., pp. 58 y ss.; Saladino 2003, pp. 131-133, nota 59; Kiderlen 2006, pp. 63-64.



*Torso del guerrero erguido*



corte florentina Francesco Carradori. A través de ambas informaciones se puede deducir que el restaurador probablemente se decidió por una interpretación muy libre, construyendo el grupo de un modo más erguido de lo que correspondía al original antiguo. Con ello la composición se asemejaba mucho al grupo de *Esculapio e Hipólito* de Giovanni Caccini también expuesto en los jardines Boboli, por lo que Ema Mandowsky –aunque hasta ahora no se ha podido comprobar– atribuía la restauración a dicho artista.

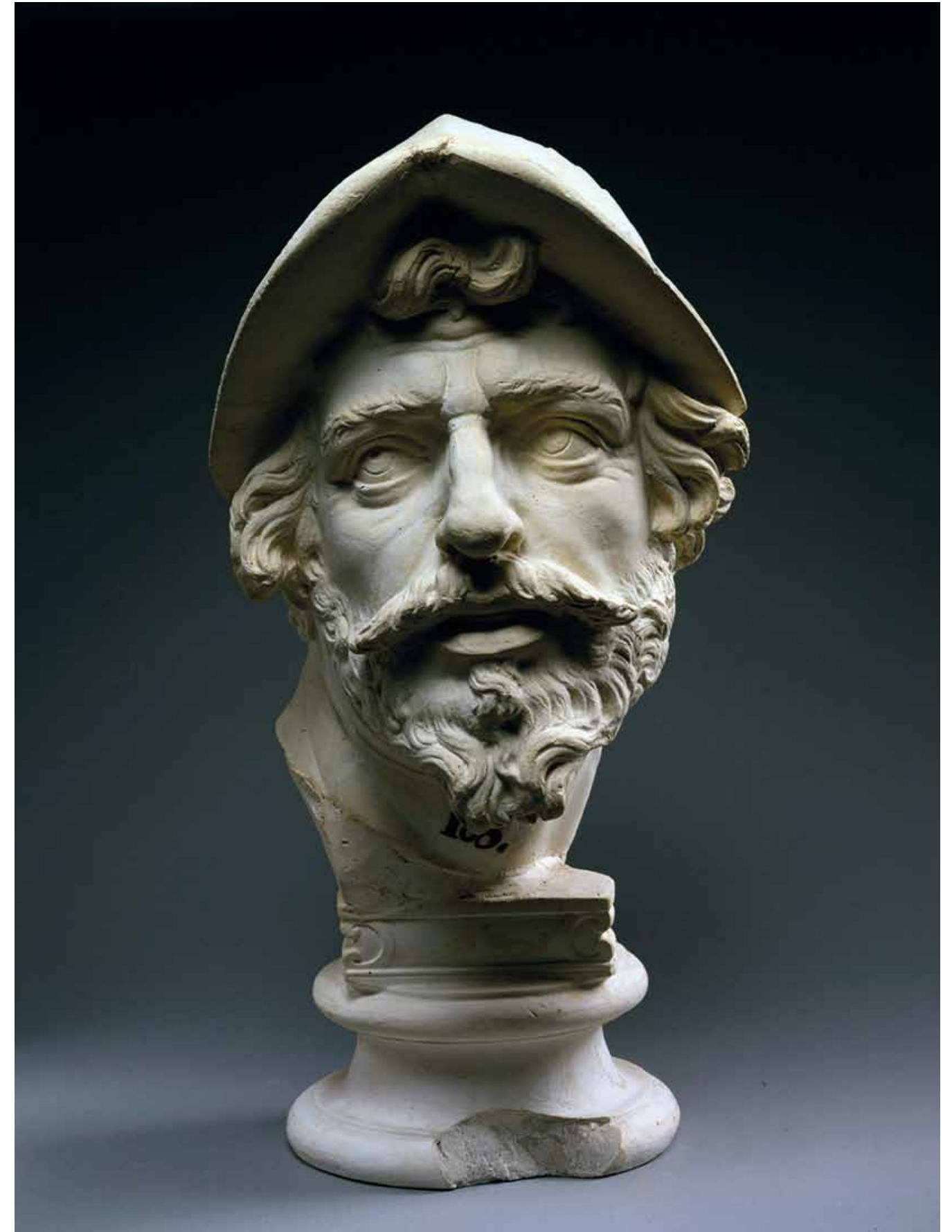
El presente vaciado del torso del guerrero más maduro está, por así decirlo, “segado” o cortado del grupo, comprendiendo sólo partes que son antiguas. Evidentemente se trata de uno de los “elementos” que Mengs quería emplear en su reconstrucción del arquetipo antiguo del grupo del *Pasquino*. Para comprender cómo había sido el ejemplar combinó los vaciados de las partes antiguas que contenía cada réplica. Son interesantes, como pueden observarse en el yeso conservado en la Real Academia de Bellas Artes, detalles de la superficie que posteriormente fueron pulidos por Ricci en sus retoques. Eso demuestra también la sensibilidad y el respeto por preservar lo “antiguo” que distinguió al restaurador de finales del siglo XVI, no obstante de su vivaz interpretación.

La restauración del otro grupo florentino se inició una generación después del anterior, para ser exhibido prominentemente en el Ponte Vecchio. La responsabilidad de los trabajos fue del escultor Pietro Tacca y para la supervisión de aquéllos se reunió una comisión representada por el experto en arte Michelangelo Buonarroti, descendiente del célebre y homónimo artista. El 4 de junio de 1638 Tacca le enviaba una carta a Buonarroti con la factura final y mencionaba también un “*modellino*” del grupo en cera que igualmente le remitía. La bibliografía artística coetánea recalca la intervención de Lodovico Salvetti, uno de los más importantes colaboradores de Tacca. Éste habría trasladado al mármol el diseño de la reconstrucción de Tacca, consiguiendo imitar magníficamente el estilo del artista griego en la caracterización del modelado.

El modelo en cera se conserva en Florencia en la Casa Buonarroti y aporta una idea directa del proceso de diseño. El aspecto final del grupo restaurado, que fue expuesto en el Ponte Vecchio, circulaba como reducciones en bronce del taller de Tacca, así como en reproducciones también a tamaño reducido del taller de su sucesor, Foggini, y en un grabado de Maffei.

A ellos se añade la presente cabeza de la colección de Mengs y la reconstrucción, hasta ahora anónima, del grupo completo en yeso de la pinacoteca de Brera en Milán, en la que evidentemente se había incorporado gran parte de la restauración de Tacca. Todos los vestigios de las labores de Tacca y Salvetti fueron eliminados posteriormente a través de la restauración de Ricci, en torno a 1830, aunque se mantuvo la tradición del concepto básico. La obra se encuentra desde entonces en la Loggia dei Lanzi.

Tacca se inspiró fielmente, para la estructura general y el ajuste espacial de su reconstrucción, en el concepto antiguo, a partir de la combinación racional de la información que conocía de los tres torsos conservados y conocidos en su tiempo. Las partes restauradas no eran, sin embargo, meras copias de los fragmentos correspondientes. El vaciado de la cabeza de la Academia de San Fernando presenta un modelado más definido y pronunciado que su semejante antiguo, pues la barba y cabello se asemejaban a la moda contemporánea y el yelmo a un morrión de la época. —MK—



Cabeza de guerrero

## Príamo y Héctor. Copia de la reconstrucción de Mengs del grupo del Pasquino

Hacia 1774-1775

Juan Adán Morlán

Juan Adán (Tarazona, 1741 - Madrid, 1816) residió en Roma casi una década, desde 1765 hasta 1776. Los dos primeros años vivió a sus expensas hasta que en 1767 consiguió que la Academia de Bellas Artes de San Fernando le pensionara tras remitir una obra que mostraba su valía. El embajador español en aquella ciudad, Tomás de Azpuru, creyó en la habilidad del escultor e interesado en que los académicos conocieran la aplicación del joven costeó el envío de la primera de las estatuillas en barro cocido, que le supondría a Adán el nombramiento de pensionado. Aquél fue el primero de una serie de ejercicios que tuvo que mandar periódicamente a la institución, como era lo habitual, para justificar su estancia en la Ciudad Eterna.

En 1774 fue nombrado académico de mérito y por esas fechas, probablemente entre 1774 y 1775, expidió este minucioso trabajo, firmado con su nombre y procedencia: “*Juan Adán / Hisp*”. Aunque en la Academia se identificó como el tema de Príamo y Héctor, actualmente se acepta que los personajes representados se corresponden con Áyax, que porta el cuerpo de su compañero muerto, y el héroe Aquiles. Unos años después, en la solicitud para la mejora de sus emolumentos en 1797, hacía referencia a la pieza y subrayaba que Mengs y otros profesores le habían encargado en el pasado vaciados de esta terracota para sus estudios. Efectivamente, en la Staatliche Skulpturensammlung de Dresde se atesora actualmente un vaciado de la estatuilla procedente de las posesiones de Mengs.

Desafortunadamente, Adán no añadía en su escrito nada sobre la naturaleza y el modelo de la obra, aunque cualquiera podía saber que los originales de las versiones del *Pasquino* en Roma y Florencia tenían otra apariencia: o bien estaban fuertemente fragmentados o habían sido significativamente restaurados en época barroca. Visto con atención se aprecia que la terracota reproduce, en pequeño formato, una reconstrucción en yeso a tamaño natural del *Pasquino*, que ya no se conserva, producida en el taller romano de Mengs.

Ésta, evidentemente, había sido elaborada combinando los fragmentos de los vaciados seleccionados que Mengs había comisionado, entre 1770 y 1771, de los grupos florentinos exhibidos en el Ponte Vecchio y en el Palazzo Pitti. Para la parte inferior de la reconstrucción se habían empleado los fragmentos correspondientes a la réplica del Ponte Vecchio, en la que se conservaba parte del plinto antiguo; mientras que el tronco, cabeza y brazo derecho del guerrero de más edad pertenecían a la versión del Palazzo Pitti. Para los brazos entrelazados, así como para el brazo colgando del joven guerrero, que no eran antiguos en ninguna de las esculturas florentinas, se adoptó la restauración barroca realizada por Pietro Tacca en el grupo del Ponte Vecchio.

¿Era esa gran reconstrucción un trabajo conjunto con la cooperación de Adán o se debía adjudicar la autoría sólo a Mengs? La primera iniciativa debe atribuirse inequívocamente a Mengs, pues de otra manera no habría requerido formar los vaciados de ambas réplicas, pero para la ejecución en el taller el artista alemán necesitaba la asistencia de experimentados formadores y también de escultores, ya que los diversos elementos de la reconstrucción no encajaban a la perfección y tenían que ser readaptados para que ensamblaran. Resulta, por tanto, factible que un joven escultor como Adán hubiera sido designado para dirigir dichos trabajos, pudiendo contribuir de alguna manera con sus propias ideas en la obra. —MK—

Barro cocido, 75 x 50 x 35 cm  
Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, E-212

### BIBLIOGRAFÍA

Pardo Canalís 1951, pp. 162-165;  
Azcue Brea 1993, p. 288; Azcue Brea  
1994, pp. 236-238; Kiderlen 2006,  
pp. 84 y 234-235, n. 80.





## Documento sobre el traslado de los yesos de Mengs a España y cajón de transporte

10 de junio de 1779

Francisco Preciado de la Vega

La misiva redactada y firmada por Francisco Preciado de la Vega, director de los pensionados españoles en Roma, con las instrucciones para el transporte a España de la colección de modelos seleccionados por Mengs, es un texto que aporta una información de extraordinario interés para conocer los detalles pormenorizados del viaje, y también para entender cómo debía ser la manera habitual de trasladar esculturas en la época [véase doc. 23].

El procedimiento de encajonado y envío, que resultó de gran complejidad, estuvo atentamente supervisado por Preciado de la Vega, bajo el consejo y guía del propio Mengs en el periodo final de su vida.

Aunque en un primer momento se pensó ir expidiendo los vaciados aprovechando los viajes de los navíos reales que cubrían la ruta, finalmente se fletó ex profeso la embarcación *Santísima Concepción* que, como se indicaba, “deberá conducir las a Alicante inmediatamente, pues no lleva otra carga”. Este hecho permite deducir la alta consideración en que se estimó la donación de los vaciados como modelos didácticos dirigidos a la Academia, pues la cuantía de la expedición fue elevada.

El espíritu práctico de Preciado de la Vega se refleja en el presente documento, testimonio de cómo se empaquetaron las piezas, quiénes colaboraron en la operación, cómo debían tratarse los cajones durante el desembarco y conducción terrestre, y la forma de reutilizar todos los materiales empleados, como madera y serrín, tan afanosamente obtenidos.

Las setenta y siete cajas remitidas a España desde Roma, setenta y cinco de ellas conteniendo los vaciados y moldes legados a la Academia cuidadosamente empaquetados, fueron conducidas al puerto de Civitavecchia bajo la vigilancia del pensionado Juan Pérez de Castro, amigo íntimo de Vincenzo Barsotti, formador de Mengs, junto a Francisco García, “q<sup>e</sup> me ha provisto del Bastimento necesario para este fin”, según señalaba Preciado. Éste había dispuesto que el carpintero que había ejecutado los cajones acompañara a la carga en el viaje para controlar el correcto desembarco, posterior traslado y “podrá ayudar a desencaxonarlos”, ya que había estado presente durante el proceso de embalaje. Además de poder recomponer durante el trayecto los posibles desperfectos, portaba una lista con lo que contenía cada caja, con anotación de las piezas que “necesitan de mayor cuidado”.

Preciado le había instruido sobre el modo de reciclar la madera de los cajones en la construcción de pedestales para los propios yesos una vez llegados a España, lo que se hizo siguiendo las pautas del gusto neoclásico, sustituyendo a los pedestales con ornamentos barrocos que poseía la institución: “Este carpintero pasando a esa Corte podrá servir a trabajar con la misma madera de las Caxas los pedestales sobre q<sup>e</sup> podrán colocarse, i yo le he instruido del modo q<sup>e</sup> podran construirse”. Muchos sirven todavía hoy como sustento a algunos vaciados expuestos en las estancias de la Academia o guardados en los almacenes. Y no sólo pueden contemplarse en la Academia estos cajones convertidos en pedestales, sino que también se han localizado e identificado recientemente algunos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde se enviaron modelos con el fin de que fueran útiles en la enseñanza junto con sus respectivos soportes de apoyo.

Del mismo modo, Preciado sugería que la enorme cantidad de serrín empleada “podrá venderse ahí a horneros o lavanderas a quienes podrá servir de leña”, reservándose una parte la Aca-

*Carta de Francisco Preciado de la Vega dirigida a Antonio Ponz [Secretario general de la Academia] anunciando que ya están de viaje hacia el puerto de Alicante las cajas con los yesos entregados por Antonio Mengs, siendo unos para la Academia, otros para Nicolás de Azara, Eugenio Llaguno e Iriarte. [Roma, 10 de junio de 1779]*

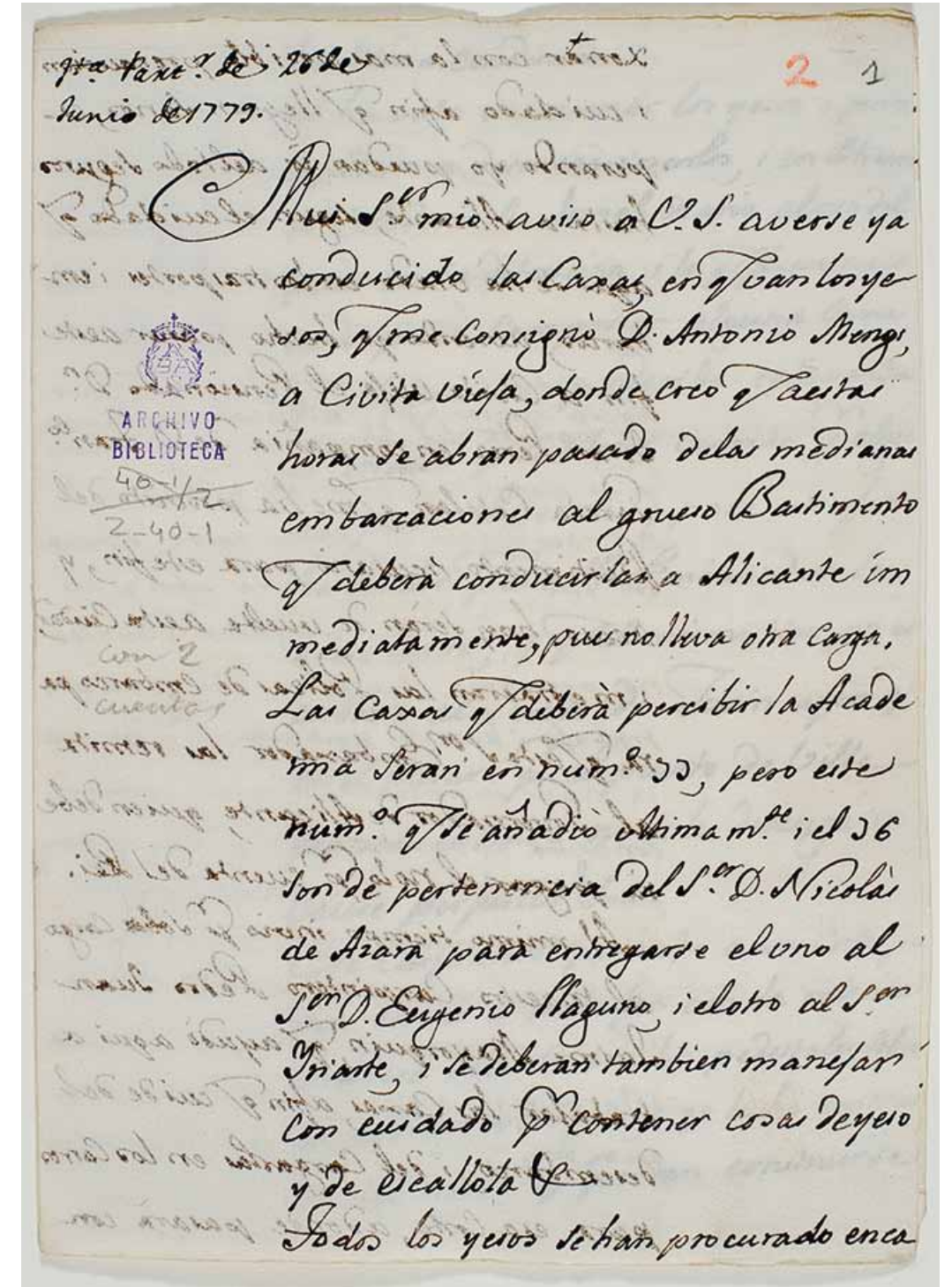
4 h.; 22 x 15,9 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 26 de junio de 1779, Leg. 2-40-1

Cajón de transporte/pedestal de madera policromado, 58,5 x 77 x 42 cm

### BIBLIOGRAFÍA

Negrete Plano 2005, pp. 174-182;  
Negrete Plano 2012, pp. 96-106.



demia para usos semejantes. Dicho material había costado una importante suma de dinero, pues Preciado afirmaba haber agotado cuanto había en la ciudad.

El director de los pensionados aseguraba que *“a muchos yesos ha sido necesario cortar pedazos para poderlos encaxonar, a otros fortalecerlos, i a otros dexarlos con aquel daño q<sup>e</sup> se me entregaron para q<sup>e</sup> ahí se compongan, teniendo este cuidado D. Fran<sup>co</sup> Gutierrez”*, teniente director de escultura en la Academia, como deseaba Mengs.

Una vez descargados en el puerto de Alicante se debían observar las precauciones oportunas para que los bultos fueran cargados en carros y carretas, como debía ser el método usual en Roma: *“m<sup>s</sup> podran ir cabalgando de un solo exe con dos ruedas y un timon como aquí se conducen m<sup>s</sup> travertinos en el día quando no son de los mayores. I si los exes fuesen dos i cuatro ruedas con dos maderas fuertes de un exe al otro podrían tambien ir colgados con fuertes cuerdas m<sup>s</sup> caxas de las gruesas”*. Para amortiguar las inevitables sacudidas, a los dispuestos sobre carros se les acomodaría un lecho de sarmientos y algunos costales de paja, y a las cajas *“se les pusieron sus asas de cuerda fuerte”* para poderlas manipular más fácilmente. —ANP—





## Carta náutica del Mediterráneo

1793

John Hamilton Moore

Magnífica carta náutica del mar Mediterráneo, publicada por el hidrógrafo británico John Hamilton Moore (Edimburgo 1738 - Chingford, Essex 1807). Moore fue profesor de matemáticas en la Royal Navy, hacia el año 1770, y posteriormente creó una Academia Náutica en Brentford, Middlesex. Fue autor y editor de cartas náuticas fundando su empresa editora en Londres (King Street, Little Tower Hill). A partir de 1784 publica sus propias cartas y para ello contrató a dibujantes como William Heather y John Norie. A su muerte le sucedió en la empresa su yerno Robert Blachford.

Moore se autodefine como “*Maestro de navegación, hidrógrafo y vendedor de cartas de Su Alteza Real el Duque de Clarence*”. Además de sus numerosas cartas náuticas, escribió varios textos sobre navegación, como *The Practical Navigator* (1772), obra recibida muy favorablemente, llegándose a publicar veinte ediciones hasta el año 1828. También escribió un libro de viajes titulado *A New and Complete Collection of Voyages and Travels*, publicado en Londres en 1778.

Esta carta náutica procede de la denominada *Colección Mendoza*, reunida por el capitán de fragata José Mendozay Ríos, que fue comisionado por la Primera Secretaría de Estado para adquirir en Inglaterra los mejores mapas y obras geográficas publicados. Mendoza, excelente matemático y astrónomo, reunió dos espléndidas colecciones, una de libros de viajes y otra de mapas, impresos la mayoría en Inglaterra. Comprende más de dos mil mapas, de gran valor, ya que fueron realizados en la época de mayor auge de la Geografía científica en Europa. Esta colección ingresó en la Biblioteca Nacional el año 1913, procedente del Ministerio de Estado, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores. —CLM—

### Inscripción

“*A New and Correct Chart of the Mediterranean Sea / Regulated by Astronomical Observations by John Hamilton Moore. - Escala [ca. 1:2.300.000]. 40 English & French Leagues 20 to a Degree [= 9,5 cm]. - London : Publish'd as the Act directs 23 d. Octr. 1793, by John Hamilton Moore, Tower Hill, 1793*”

Carta náutica; aguafuerte, iluminada, 790 x 1850 mm

La carta inserta los siguientes planos:

1. Ferrol Harbour. 2. The Bay and Roads of Toulon from an actual Survey 1793.
3. Genoa Harbour. 4. Bay of Villa Franca.
5. Malaga Bay. 6. Bay of Almeria.
7. Alicant Bay. 8. Leghorn Bay.
9. Civita Vecchia. 10. Barcelona.
11. Gulf of Marseilles. 12. Gulf of Naples.
13. Messina in Sicili. 14. Bay of Ancona.
15. Gulf of Tarento. 16. Cefalona isle.
17. Gulf of Salonica. 18. Scanderoon Harbour.
19. Alexandria. 20. Algiers.
21. Gulf of Smyrna. 22. Tripoli in Barbary.

Orientado con lis. Longitud del meridiano de Londres. Márgenes graduados. Nudos de rumbos. Sondas. Indica variaciones magnéticas. Toponimia localizada en las costas.

Biblioteca Nacional de España, MR/5/I Serie 45/013

### BIBLIOGRAFÍA

Mendoza Ríos 1796; Litér Mayayo *et alii* 1994, pp. 307-308; Tooley 1999-2004, p. 276.





## Veduta del Porto di Ripa Grande

Entre 1761 y 1778

Giovanni Battista Piranesi

Ripa Grande, el puerto fluvial más activo e importante de Roma, se ha representado en imágenes en numerosas ocasiones. El aguafuerte de Israel Silvestre (hacia 1660) con una rudimentaria rampa como muelle de atraque y una aduana, hoy desaparecidos, contrasta con las *vedute* de las estampas de G. B. Falda, Vasi o Piranesi y del óleo del pintor holandés Gaspar van Wittel.

El embarcadero situado a la orilla izquierda del Tíber, durante el pontificado de Inocencio XII se trasladó a la orilla opuesta en 1694, al realizar la Aduana Nueva que facilitase la llegada de peregrinos que en Año Santo acudían a Roma y desde el puerto seguían hasta la basílica romana. A Ripa Grande llegaban embarcaciones pequeñas procedentes de Ostia transportando productos agrícolas, y desde allí arribaron en 1779 los vaciados de obras de la Antigüedad que Mengs coleccionaba en su taller de Villa Barberini en Roma para ser trasladados a la Academia de San Fernando en Madrid [cat. 47].

La *Veduta del Porto de Ripa Grande* es el número 51 en el catálogo de Piranesi. Estampada sobre papel de gran formato, incluye título, nombres de los edificios representados y nota de estampación. Aunque sin fecha, debió realizarse en vida del artista, entre el traslado del taller al Palazzo Tomati y su muerte.

En el aguafuerte idealizado de Piranesi destacan los negros, los fuertes efectos de luz y la mezcla de enormes edificios –Dogana Grande, Arsenale Pontificio, Ospicio di San Michele– con minúsculas figuras, vegetación irregular y el río separando las dos orillas con una barcaza desplazándose sobre el agua, con aspecto de desorden y caos. En un estado posterior suprime la barcaza dejando una mancha luminosa que contrasta con las nubes que amenazan tormenta. Las figuras representan desde faenas como subir una escala, mover mercancías o cruzar el río, hasta pasear o charlar delante de los edificios. El mástil del primer plano cruzado por una vela principal parece sujetar el monumental edificio.

Piranesi llega a Roma por primera vez en 1740 y Mengs en 1741. Se mueven en los mismos círculos artísticos, tienen como protector al cardenal Albani, conocen a Lord Charlemont y, sobre todo, a Winckelmann, el erudito alemán que influirá en sus vidas. Mengs realiza retratos a los turistas ingleses que se reúnen en el *Caffè degli Inglesi* decorado por Piranesi y éste vende sus estampas como recuerdo del *Grand Tour*.

Académicos de San Luca en Roma (Mengs desde 1752 y Piranesi desde 1761), se relacionan con artistas, como el grabador Domenico Cunego, que abre planchas con retratos de Mengs y del papa Clemente XIII. Mengs pinta en 1758 dos óleos del papa, y Piranesi toma como modelo el conservado en la Pinacoteca Nazionale de Bologna para un buril de Cunego de 1761; a su vez, el *Autorretrato* de Mengs de 1773 en la Galleria degli Uffizi, sirve a Cunego para el buril con la efigie del pintor en 1776. Según documentos recogidos por Roettgen, en Junta de la Academia del 11 de octubre de 1772, presidida por Mengs, es rechazado el proyecto de Piranesi para el monumento funerario de Balestra, que realizará Tommaso Righi. De la misma fecha es la extensa carta de Piranesi a Mengs relacionada con este tema.

El ejemplar de la Academia procede de la carga de la fragata *Westmorland* capturada en diciembre de 1778, poco después de partir de Livorno hacia Londres. —ASF—

*Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, n. 42

Aguafuerte, 536 x 767 mm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, A-1071

### BIBLIOGRAFÍA

Hind 1922 (reed. 2005), n. 27; Catelli Isola *et alii* 1975, n. 95-96; Marconcini 1991; Riera Mora 1996, pp. 210-214; Roettgen 2001, pp. 85-87, n. 5-6; Negrete Plano 2001, pp. 9-31; Luzón Nogué 2002, pp. 316-318, n. 61; Roettgen 2003, pp. 544-545 y 583; Segarra Lagunes 2004, pp. 354-357; Negrete Plano 2005, pp. 169-184; Nante *et alii* 2008, n. 68-69 y 127; Sureda Pons 2008, vol. 2, pp. 75-85, 108-111 y 159.





## Modelo de pingue genovés

Siglo XVIII

Joseph Copny

Para el traslado por mar de los modelos de Mengs desde Italia a España se utilizó un pingue. Esta embarcación –“*pinco*” en italiano– era una de las de mayor capacidad de vela latina que surcaban el Mediterráneo en la segunda mitad del siglo XVIII. Como el jabeque, cabría englobarlo en la amplia, y muy difundida por todo el Mediterráneo, familia del laúd.

Surgido a mediados del siglo XVII el pingue fue extensamente empleado a partir de la segunda mitad del XVIII, sobre todo en la costa italiana occidental y en especial por los genoveses. La documentación del traslado de los yesos de Mengs revela que el patrón del pingue utilizado, el *Santísima Concepción*, era genovés. Se estima que en los años de este viaje, un tercio o más del comercio ligur se realizaba mediante este tipo de embarcaciones. Pero el periodo dorado del pingue fue breve y a mediados del siglo XIX ya era raro.

La singularidad del pingue radicó en su capacidad, elevada popa y aparejo. Aun con las ineludibles variantes propias de toda nave antigua, el pingue tenía tres palos y un aparejo peculiar, montando velas latinas y cuadradas. Su uso fue eminentemente comercial, pues su gran capacidad lo convertía en adecuado para el transporte de mercancías. Era, además, maniobrable, veloz y su idoneidad para armar cañones le permitía defenderse de la todavía amenazante piratería berberisca. Los menores transportaban hasta cincuenta toneladas, los mayores entre cien y doscientas. Es difícil saber el peso y volumen de las cajas que llevó el *Santísima Concepción* como carga única, pero en todo caso justificaría la contratación de una embarcación de notable porte, de un “*grueso bastimento*” en palabras de Preciado de la Vega.

El pingue, por tanto, fue común en el comercio marítimo italiano de la segunda mitad del siglo XVIII, no siendo extraño, dadas sus características, que se utilizase en el transporte del legado de Mengs. Las grandes velas de esta embarcación, de las mayores latinas de la época, se reconocerían en multitud de puertos mediterráneos. El arribo de un pingue al puerto de Alicante no resultaría excepcional. Sin ir más lejos, en una de las vistas de este puerto realizadas por Mariano Sánchez a finales de siglo podemos distinguir un jabeque. No obstante, el contenido que el *Santísima Concepción* descargó en Alicante un día de 1779, se alejaba bastante del vino, algodón o aceite que habitualmente conformaría su carga. —DCD—

Hueso, metal, hilo de algodón,  
38 x 31 x 8 cm

Museo Naval de Madrid, MNM 291

### BIBLIOGRAFÍA

O’ Scalan 1831, pp. 420-421; Guillén Tato 1961; Monleón Torres 1989, vol. III, il. 50; Bellabarba y Guerreri 2002; Panella 2006; Negrete Plano 2012, pp. 96-106; Navascués Palacio y Revuelta Pol (en prensa).



## Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres nobles artes de Madrid

1794

José López Enguídanos

José López Enguídanos y Perlés (Valencia, 1751 - Madrid, 1812) fue pintor y grabador y perteneció a una estirpe de artistas. Sus hermanos menores, Tomás y Vicente, también fueron grabadores. Los primeros rudimentos del arte de la pintura los aprendió en la Academia de San Carlos de Valencia, trasladándose posteriormente a la de San Fernando de Madrid, donde tuvo como maestro a Mariano Salvador Maella. Aunque no fue un creador particularmente brillante alcanzó cierta fama con los bodegones e ingresó como académico de mérito en la Corporación madrileña en 1795. En 1806, gracias al patrocinio de Manuel Godoy, obtuvo el nombramiento de pintor de cámara a título honorífico, con derecho a sueldo dos años más tarde.

Participó con el dibujo del retrato de Cervantes en la edición de 1797 del *Quijote*, salida de las prensas de la Imprenta Real, y fue el autor de los diseños y estampas de un repertorio de figuras anatómicas para la enseñanza: la *Cartilla de principios de dibujo*. Con esa misma intención didáctica abrió al aguafuerte las láminas de la *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres nobles artes de Madrid*, publicada en 1794 y dedicada al duque de la Alcudia, protector de la real institución.

En folio holandesa, la portada y la letra de las cuatro primeras páginas con la lista de los suscriptores fueron grabadas por Bartolomé Sainz, a las que seguían ochenta y cuatro estampas por dibujo y grabado de López Enguídanos. El título de la obra aparece inscrito en una especie de lápida que descansa sobre el suelo en un paisaje de ruinas antiguas, y las tres nobles artes que se impartían en la Academia –Pintura, Escultura y Arquitectura– se representan en el frontispicio con los instrumentos distintivos de las mismas.

López Enguídanos estuvo vinculado a la Academia desde el momento de su llegada a Madrid. Colaboró con su secretario Antonio Ponz, acompañándole en alguno de sus viajes, y recogió en este volumen de grabados al aguafuerte, la compilación de modelos en yeso que la Academia había ido recibiendo a través de donaciones y adquisiciones hasta la fecha de su publicación.

La identificación de determinados vaciados de la colección de Mengs fue compleja a causa de la somera descripción con la que algunas piezas se citan en los listados, muchas de las cuales eran conocidas entonces con una denominación diferente de la actual. Pues bien, el repertorio gráfico de López Enguídanos, que en ciertos casos utilizaba la misma nomenclatura antigua que aparece en las relaciones, junto con el *Inventario de las Alhajas y Muebles en la Real Academia de San Fernando* de 1804, han sido fuentes esenciales para el reconocimiento de numerosos vaciados. En el *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*, Juan Carrete recoge la noticia aportada en la *Continuación del Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* según la cual en la librería de Barco se vendían a 8 reales “Nueve quadernos de la colección de estatuas del antiguo, cuyos modelos se hallan en la sala de la Real Academia de las Tres Nobles Artes”. En 1793 dicho *Memorial* informaba que habían salido a la venta nueve cuadernillos con un total de cincuenta y cuatro estampas de los vaciados de la Academia, dirigidos especialmente a los principiantes. —ANP—

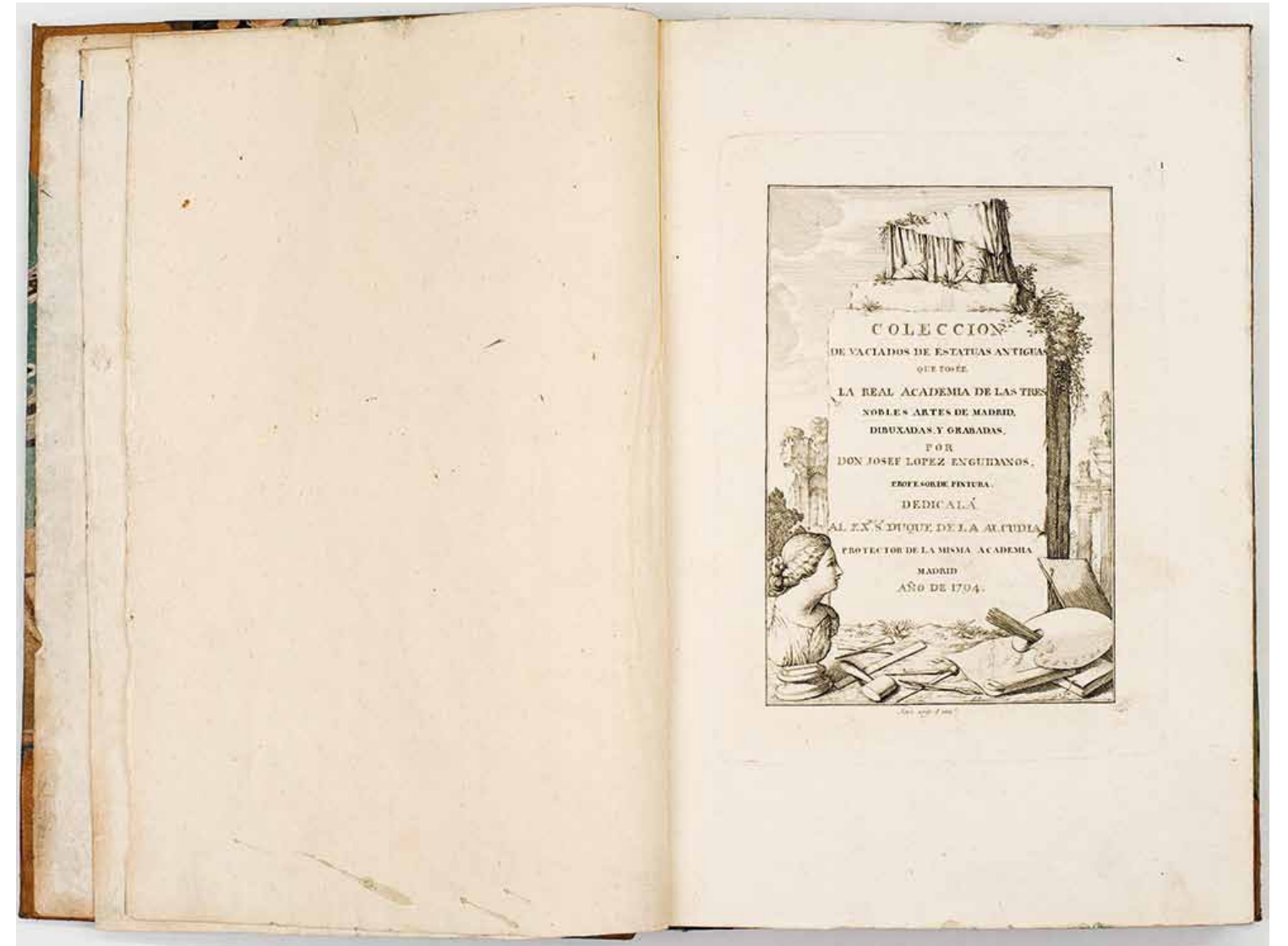
*Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibujadas y grabadas por Josef Lopez Enguidanos, Madrid: Real Academia, 1794*

[6] p., 84 estampas; aguafuerte, 30,8 x 22 x 2,3 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca, C-8311

### BIBLIOGRAFÍA

Luzón Nogué 2007, pp. 432-433; *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, vol. I, Imprenta Real, 1793, pp. 212-213.





## Aula de dibujos de modelos al natural

1781

José Gómez de Navia

## Sala de modelo natural en una academia de bellas artes

1791

José Joaquín de Troconiz

Estos diseños representan una sala de estudio del modelo natural, proyectada en perspectiva, con una tarima central semicircular en graderío, y fueron realizados por sus respectivos autores como ejercicios para la obtención de la ayuda de costa mensual por la clase de perspectiva.

El plan de estudios de la Real Academia de San Fernando, y en general de todas las academias europeas en el siglo XVIII, se basaba en un aprendizaje progresivo dividido en tres etapas: las salas de principios, yeso y natural. Tal método de enseñanza, centrado en la imitación de las formas, pretendía persuadir al alumno de que la fidelidad a los modelos que copiaba era la mejor manera de alcanzar los objetivos deseados. El fin último de esa concepción mimética era la representación del cuerpo humano, considerado como el más alto ideal de perfección y belleza. Una visión tradicional de la enseñanza artística la ofrece la estampa de Charles-Nicolas Cochin (1763), reproducida en la *Encyclopédie*, donde se escenifican en una sola estancia las diferentes fases de aprendizaje. Difiere de los dibujos conservados en el Museo de la Academia, ya que en éstos se representan de forma aislada las aulas de pintura [P-2304], arquitectura [P-2298] y biblioteca [P-2302]. Otras imágenes alusivas a la enseñanza artística son la estampa de Agostino Veneziano (1531) que muestra a varios alumnos de la Academia de Bandinelli dibujando pequeñas esculturas a la luz de una vela, o el diseño de *La escuela de dibujo de los hermanos Tramulles*, de Antoni Casanovas i Torrents, durante una sesión de copia de un vaciado femenino.

Para estimular a los alumnos en cada una de las disciplinas del arte, la Academia estableció un sistema de incentivos consistente en la concesión periódica de ayudas, premios y pensiones. Las ayudas de costa mensuales se instituyeron en Junta ordinaria de 31 de enero de 1768, con el fin de normalizar las repetidas pretensiones de los aspirantes a las distintas pensiones que concedía la Academia. Se conseguía de este modo animar y promover a todos los discípulos, haciéndoles competir entre ellos. En lo sustancial apenas sufrieron variaciones, pero acontecieron numerosos cambios organizativos y de dotación económica, hasta su desaparición en 1792. El proceso desde que el alumno comenzaba el dibujo hasta que era presentado en Junta era el siguiente: la primera noche escribía su nombre, a tinta, en el reverso del papel y lo entregaba al conserje o portero de su respectiva sala; al finalizar la clase, el director o teniente encargado de dicha sección rubricaba el diseño y al día siguiente el Secretario de la Academia hacía lo propio, indicando la fecha. Al ir datados los dibujos se evitaba que fueran presentados en distintos meses. En los días sucesivos la dinámica era siempre la misma. El portero o conserje, al finalizar la clase, guardaba celosamente todos los diseños en un cajón bajo llave y al día siguiente, al iniciarse los estudios, entregaba a cada alumno el suyo. En caso de que algún estudiante no diera su obra al celador, éste tenía la obligación de dar cuenta al Secretario, y perdía su derecho a presentarse de nuevo durante ese mes. Los discípulos podían realizar dos o más diseños, que eran presentados conjuntamente. El día anterior a la Junta ordinaria en que se concedían las ayudas, los alumnos que no estuvieran satisfechos de su dibujo podían retirarlo. Estaba terminantemente prohibido que ninguna persona, profesor o alumno, pudiera ver las pruebas fuera del horario de clase [*Junta ordinaria de 10 de junio de 1770*, sig. 3/83, fol. 28-29]. Los nombres de los agraciados pasaban a formar parte de la lista de asistentes fijada en las puertas de las

### *Aula de dibujos de modelos al natural*

En el anverso, fechado a tinta: "Nov<sup>re</sup>. 29 de 1781". En el reverso: "Joseph Gomez de Navia".

Tinta china a pluma y aguada de tintas gris y sepia; papel verjurado, 420 x 410 mm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, P-2299

### *Sala de modelo natural en una academia de bellas artes*

Fechado y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Marzo de 1791". Al reverso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Joseph Joaquin de Troconiz".

Lápiz, tinta china a pluma y aguada de tintas rosa y gris; papel verjurado, 341 x 478 mm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A-172

### BIBLIOGRAFÍA

Azcárate Luxán *et alii* 1988, p. 452; Vega González 1989, p. 23; Martín González 1992, p. 191; Ruiz Ortega 1992, pp. 119-120; Ciruelos Gonzalo 1994, pp. 144-147; Ciruelos Gonzalo 2002, p. 283; Arbaiza Blanco-Soler y Heras Casas 2003, pp. 178-179; Bonet Correa 2012, p. 17.



*Aula de dibujos de modelos al natural*

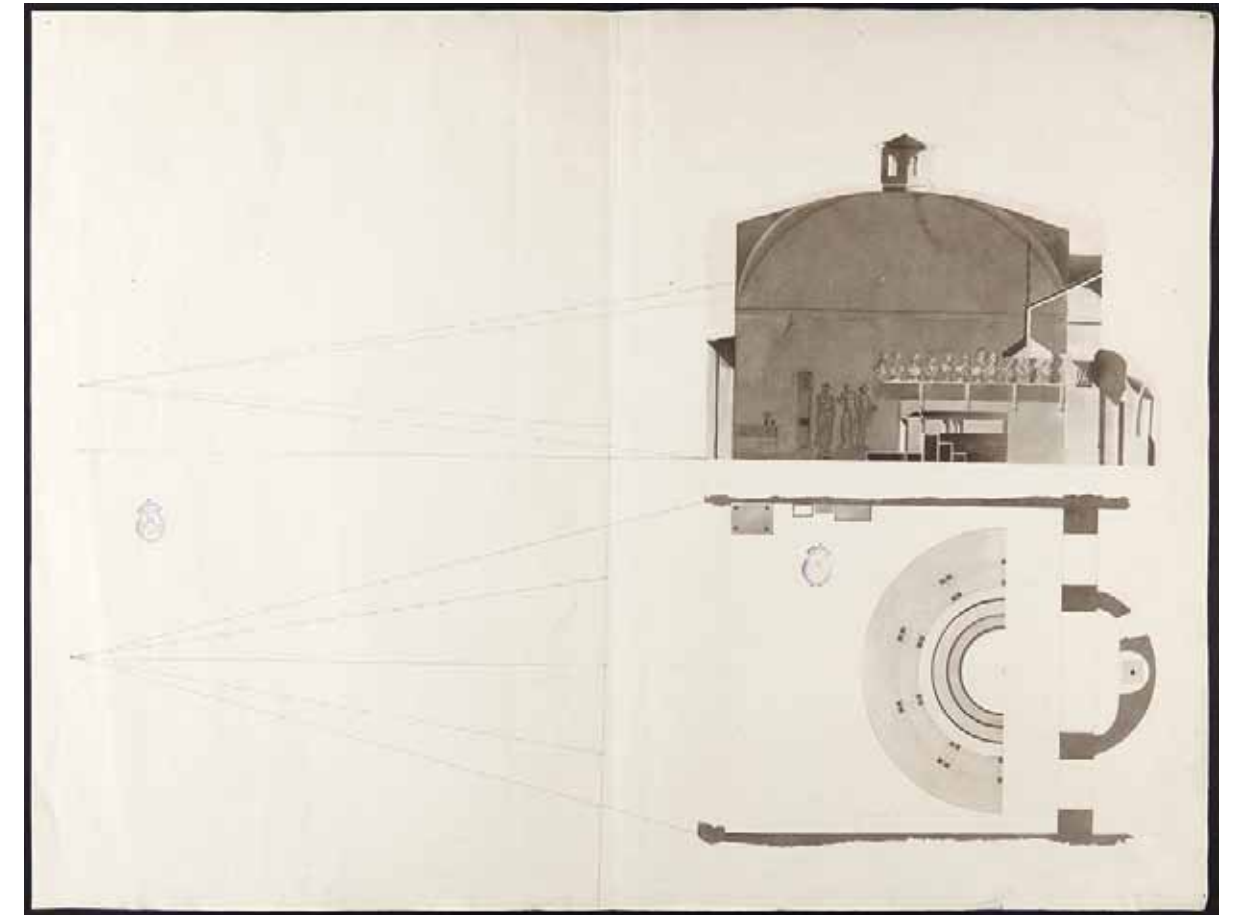
diferentes clases. Con esta medida se pretendía subsanar el desorden existente en los pases de salas y obligar a que sólo permanecieran en las aulas los inscritos en ellas [*Junta ordinaria de 13 de febrero de 1771*, sig. 3/83, fol.54-55].

José Gómez de Navia, autor del primero de los diseños, nació en La Granja (Segovia) en 1757. Fue discípulo en grabado de Manuel Salvador Carmona. Durante los años 1778 y 1785 consiguió varias ayudas de costa por la perspectiva, así como el premio por el grabado de láminas en el concurso de Premios Generales de 1784. El asunto para la obtención de la ayuda de costa correspondiente al mes de noviembre de 1781, "*la sala del natural*", fue dado en la Junta ordinaria de 7 de octubre de ese año, siendo acreedor por unanimidad de una dotación de cien reales. En el dibujo de Navia (ampliamente divulgado entre las publicaciones dedicadas a la enseñanza artística en el siglo XVIII) tienen un particular protagonismo los modelos dispuestos sobre la tarima iluminada por un lucernario, rodeados de diversos estantes con bustos y fragmentos de yesos.

El segundo de los proyectos, complementario de otro plano correspondiente a *La planta y sección* [A-171], es obra de José Joaquín de Troconiz. Nacido en Madrid en 1770, se matriculó en la Academia el 15 de octubre de 1789. Durante su etapa de formación fue merecedor de varias ayudas de costa, un primer premio de segunda clase en el año 1790 y otro de primera en el concurso de 1793. Al año siguiente alcanzó el grado de maestro arquitecto. Fue también académico, desde el 7 de agosto de 1814, y miembro de la Comisión de Arquitectura.

El enunciado del tema, correspondiente a la ayuda de costa del mes de marzo de 1791, aparece registrado en las actas de la Junta ordinaria del 6 de febrero: "*La sala del modelo natural con sus agregados interiores*". Aunque fue el único opositor, se le consideró con mérito suficiente para alcanzar el premio de ciento cincuenta reales. La falta de alumnos en los estudios de perspectiva, a pesar del aumento de la dotación de la ayuda en cincuenta reales, obligó a renovar el acuerdo adoptado en Junta de 4 de enero de 1784 de que no se permitiese el pase a otras salas, ni fueran admitidos los alumnos que no hubieran cursado dichos estudios.

Aunque no puedan ser considerados como una reconstrucción historicista de los interiores de la Academia durante el siglo XVIII, los diseños de Gómez de Navia y de Troconiz proporcionan datos reconocibles de una de sus aulas, como es la estructura en serliana que aún hoy se conserva en el patio de esculturas de la Corporación, ubicada en los planos de Diego de Villanueva de 1773 en el piso bajo: "*Sala del modelo Natural, aprovechando uno de los dos segundos patios por no haber otro sitio donde hazerla sin deshacer mucha fábrica, y para ella no hay que hacer más que el cubierto [...] y recibirla a la altura del Cuarto Principal con unos arcos*". La reforma del palacio de la calle de Alcalá como sede de la Academia fue muy alabada por Carlos III en su visita a la misma el 21 de enero de 1776: "*Vistas todas las salas unidas al salón de Principios pasó el rey [...] a la del Modelo de yeso, de esta à la del Natural, y se enteró igualmente del método, conque una y otra se estudia. Por la comunicación de la Sala del Natural à las de Arquít<sup>a</sup> pasó S.M. a estas, y de ellas à las de Geometría y perspectiva, informándose siempre de los métodos y prácticas de los estudios de todas. Agradó mucho à S.M. la disposición de todas las referidas salas, su fácil expedito y bien arreglado uso y el acierto, con que está aprovechado el sitio. También mereció su Real aprobación la cómoda disposición de la escalera, sus luces, capacidad y magnificencia*". —ACG—



Sala de modelo natural en una academia de bellas artes



## Taller del escultor

1804

Dámaso Santos Martínez

Dámaso Santos fue matriculado como alumno en la Academia el 14 de diciembre de 1764, con doce años de edad. Durante su etapa formativa obtuvo varias ayudas de costa por la perspectiva y un segundo premio de primera clase de arquitectura en el concurso de Premios Generales del año 1781. El dibujo del *Taller del escultor*, presentado al concurso de la cátedra de perspectiva del año 1804, representa una sala cubierta con techumbre de madera, con estatuas, capiteles, relieves y vaciados colgados de las paredes y en repisas. Los objetos escultóricos aluden al arquetipo clasicista elevado a la categoría de dogma por la Academia a partir de la teoría estética de Mengs. Por otra parte, constituyen un testimonio inequívoco de la recurrente presencia de vaciados escultóricos en los espacios de enseñanza y en los obradores de los artistas. Para su ejecución Dámaso Santos pudo haberse inspirado en las dependencias de la propia Academia, donde existía una “*Sala del Modelo de Yeso*” que comunicaba con la “*Pieza de modelos de yeso*”, ubicadas ambas en la parte trasera de la planta baja del edificio. Se conserva otro diseño del mismo artista, abocetado a lápiz, a modo de tanteo o prueba de repente, realizado en la misma sesión del 28 de noviembre de 1804 [P-2307].

En 1766 Mengs propuso a la Academia varias reformas en el sistema educativo, entre las que incluyó nuevas materias de estudio como la perspectiva, a cuyo frente estaría un profesor con el cargo de director. A la muerte de Guillermo Casanova, titular entre los años 1787 y 1804, se decidió cubrir la plaza vacante mediante concurso público, del que ha quedado abundante documentación en el Archivo de la Academia [*Perspectiva. 1766-1855*, sig. 32-14/1].

En el edicto de la oposición, firmado por el secretario Isidoro Bosarte a primeros de septiembre de 1804, constaban los acuerdos adoptados por la Junta. El concurso tendría dos partes: una primera, el dibujo a tinta china de “*un asunto de perspectiva que comprenda objetos de las tres Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura*”, y la segunda, un examen sobre “*geometría elemental, Óptica, y Perspectiva teórica y práctica*”. Se asignaban cuatrocientos ducados al director y se instaba a los interesados a firmar la solicitud en el término de dos meses contados desde la fecha del edicto.

El domingo 18 de noviembre fue convocada una Junta particular para señalar los días en que debían concurrir los opositores, nombrar a los encargados de velar por el orden y determinar el mejor modo de evaluar las aptitudes de cada opositor. A las siete de la mañana del 21 de noviembre se sorteó el tema, saliendo en suerte “*el Taller del Escultor*”. A continuación los opositores hicieron sus diseños en mesas separadas, en pliegos de papel de Holanda, rubricados por el Viceprotector y Secretario. Comparecieron a la prueba el arquitecto y académico de mérito Ignacio de Tomás, el escultor y académico de mérito Ángel Monasterio y los discípulos de arquitectura Francisco Pérez Rabadán, Manuel Joaquín de Medina y Dámaso Santos Martínez. Pasadas las reglamentarias quince horas, todos los diseños fueron recogidos y custodiados por el conserje (actualmente se conservan en el Gabinete de dibujos del Museo). A la mañana siguiente los aspirantes fueron citados para realizar el segundo examen los días 23 a 28 de noviembre; ésta última fue la fecha asignada a Santos Martínez.

Finalmente, y tras cotejar las pruebas, los jueces no encontraron mérito suficiente en los opositores, por lo que fue declarada vacante la plaza, nombrándose como sustituto a Mateo Mauricio Medina. —ACG—

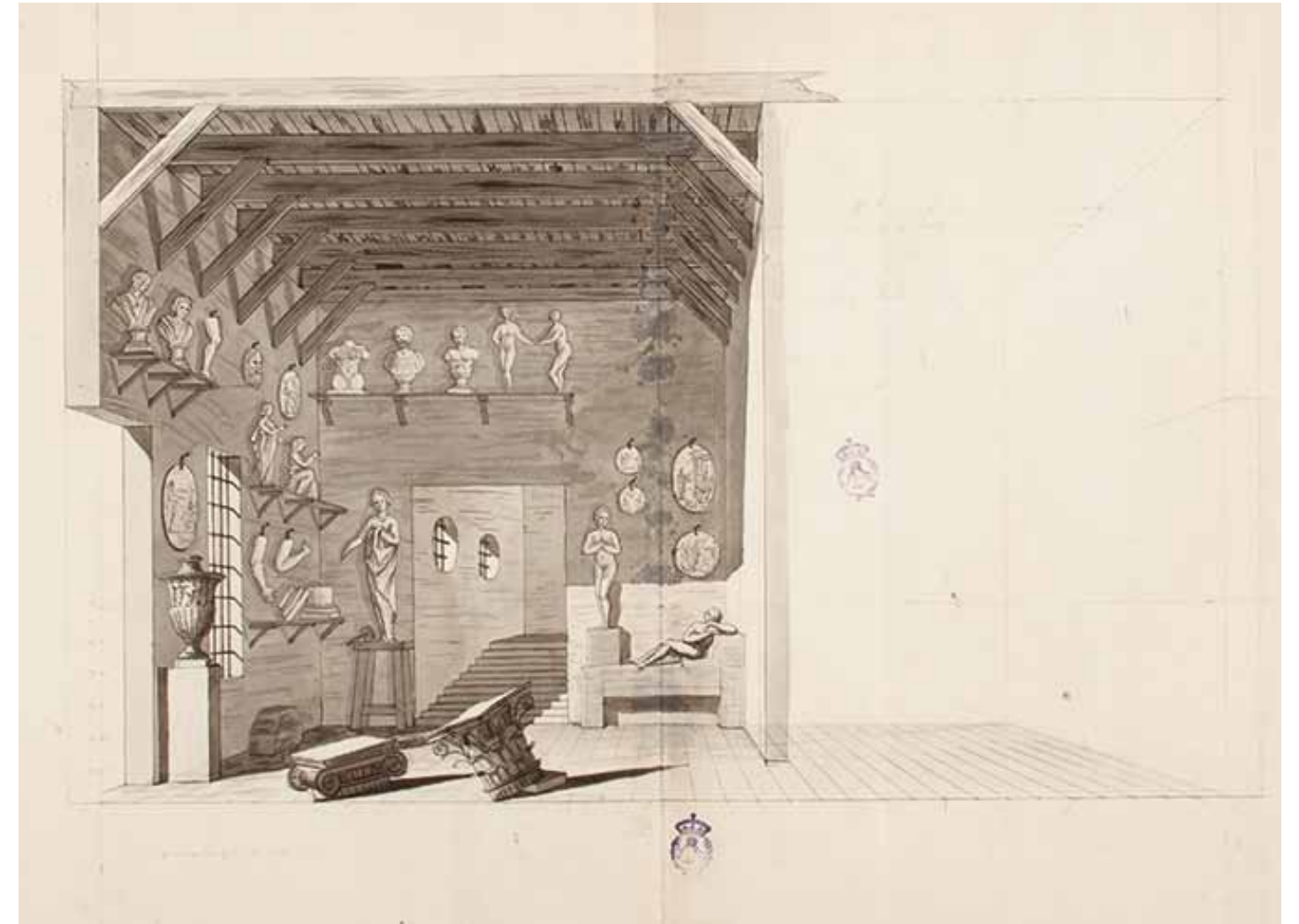
En el reverso: “Numo 50. / Dn Damaso Santos Martinez / En 28 de Novre de 1804”

Lápiz, tinta china a pluma y aguada de tinta gris; papel verjurado, 670 x 1020 mm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, P-2305

### BIBLIOGRAFÍA

Azcárate Luxán *et alii* 1988, p. 452; Martín González 1992, pp. 194-199; Cabezas Gelabert 1994, p. 182; Navarrete Martínez 1999b, pp. 193-194; Bonet Correa 2012, p. 16.



## Apolo del Belvedere

1778

Juan Navarro

## Lucha de Florencia

1805

Joaquín Gallardo

Estos diseños fueron galardonados en los concursos generales de premios de la Real Academia de San Fernando celebrados los años 1778 y 1805, respectivamente. De todos los premios establecidos por la Academia como incentivos para la aplicación de los jóvenes alumnos, “los generales” alcanzaron el mayor prestigio. Su primera convocatoria tuvo lugar en 1753, concediéndose con carácter anual hasta 1755. A partir de entonces y hasta 1808 fueron otorgados cada tres años, salvo el concurso que debía celebrarse en 1775 y no se llevó a efecto por problemas económicos. El conflicto bélico desencadenado por la invasión del ejército napoleónico provocó el cese en la celebración de los concursos, volviendo a restablecerse por última vez en 1832.

La convocatoria se hacía a través de un edicto, fijado en los lugares públicos de la Corte y remitido a las capitales de provincia y principales ciudades del reino. En él se recogía el tema a desarrollar por los aspirantes, así como la fecha de entrega de las obras a la Academia. En base al grado de dificultad que conllevaba la ejecución de las obras, se establecieron dentro de cada disciplina artística (pintura, escultura, arquitectura y grabado) tres categorías: “primera”, “segunda” y “tercera clase”. A cada clase le correspondía un primer y un segundo premio.

En la fase de concurso el aspirante estaba obligado a realizar dos pruebas, denominadas “de pensado” y “de repente”. El plazo establecido para la realización del primer ejercicio (la prueba de pensado) era de seis meses.

Confeccionada la lista de opositores, con los números asignados a cada uno, se fijaba la fecha y hora para la realización del ejercicio de repente, señalándose un día para cada clase y disciplina. La prueba consistía en desarrollar, durante dos horas, un asunto escogido por sorteo de entre los propuestos por los académicos de mérito. Los aspirantes eran distribuidos por las diferentes salas de la Academia, bajo la asistencia y vigilancia del Viceprotector, quien rubricaba y sellaba los papeles. Al finalizar los exámenes las obras se disponían en el Salón de Juntas. Confrontadas las pruebas de pensado y de repente, los académicos facultativos procedían a graduar su mérito a través de una votación secreta. A los galardonados se les declaraba individuos de la Academia y gozaban de las ventajas propias de su condición.

La entrega de los premios tenía lugar en sesión pública y solemne presidida por el monarca o algún miembro de la Casa Real. En el acto de entrega se proclamaba el nombre de los ganadores, quienes recibían un certificado y una medalla de oro o plata de diferente valor según la categoría a la que hubieran opositado. Los primeros y segundos premios por cada clase no siempre se cubrieron. Las medallas, talladas por Tomás Francisco Prieto, llevaban en el anverso la efigie del rey Fernando III, patrono de la Academia, y en el reverso el emblema de la corporación. Durante la ceremonia se leían discursos y poemas y, al finalizar ésta, se servía un refresco o una taza de chocolate con dulces. Los pormenores de la ceremonia, los asuntos o temas y la lista de premiados se recogían, de forma impresa, en la *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los Discípulos de las tres nobles artes*.

Las obras premiadas se colocaban y exponían al público en los salones de la Academia, pasando posteriormente a engrosar sus fondos. Por lo que respecta a la sección de pintura, la prueba de pensado consistía en la realización de un cuadro de composición para la primera

### *Apolo del Belvedere*

En el anverso, a lápiz negro:  
“Navarro // N° 17”

Lápiz negro; papel verjurado,  
660 x 480 mm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, P-1579

### *Lucha de Florencia*

Lápiz negro; papel verjurado,  
510 x 720 mm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, P-1673

### BIBLIOGRAFÍA

Azcárate Luxán *et alii* 1988, pp. 399-400 y 409; Úbeda de los Cobos 1987, pp. 447-462; Bargellini y Fuentes 1989, pp. 41-43; Bédar 1989, p. 231; Úbeda de los Cobos 1993, pp. 325-333; Azcárate Luxán *et alii* 1994, pp. 137-138 y 243-248; Ciruelos Gonzalo 1994, pp. 142-144; Ciruelos Gonzalo 2002, pp. 287-292; Martínez Pérez 2010, pp. 236-241; Úbeda de los Cobos 2010, p. 46; Negrete Plano 2012, pp. 136-137 y 145-146.



*Apolo del Belvedere*



clase, y diseños a lápiz, sanguina o aguada para la segunda y tercera. Los temas elegidos en pintura para las dos primeras clases, en ambas pruebas, eran de carácter alegórico, mitológico, bíblico o histórico; reservándose la copia de la estatuaria clásica para la tercera clase.

Debido a la escasez de medios de la Academia, determinada por la compra y reforma de su nueva sede en la calle de Alcalá, el concurso que debía celebrarse en 1775 fue pospuesto hasta el año 1778. Ante las dificultades para dibujar convenientemente la estatua de “*la Flora*” –tras su cambio de ubicación desde el atrio de la Real Casa de la Panadería al vestíbulo de la Academia–, inicialmente escogida para la prueba de pensado, se acordó que el modelo fuese el “*Apolo Pythio que está en una sala*”. Convocada la Junta el 11 de julio de 1778, y habiendo entregado sus obras dieciséis de los diecisiete concursantes que firmaron como opositores, se sortearon los temas para la prueba de repente, saliendo elegida para la tercera clase “*la estatua de un fauno*”. Cotejadas las pruebas, Juan Navarro, natural de Madrid, de dieciocho años de edad, tuvo nueve votos; Luis Velázquez, cuatro, y Ángel Bueno un voto, por lo que se adjudicó el primer premio a Juan Navarro y el segundo a Luis Velázquez.

Para el concurso de 1805 se escogió como tema de pensado “*La Lucha de Florencia*” y de repente “*la estatua de Apolino*”. Acudieron para hacer los ejercicios ocho opositores, consiguiendo el primer premio Joaquín Gallardo, natural de San Martín de Canejan (Lleida), de veintiún años, al que se otorgó una medalla de plata de cinco onzas. El segundo premio, consistente en una medalla de plata de tres onzas, lo obtuvo José Altarriba, natural de Madrid, de diecinueve años.

La enseñanza finisecular mantenía el modelo definido por Anton Raphael Mengs en la década de 1760. Un método riguroso basado en la razón, con unas normas claras e inmutables, que no ofrecía resquicios para la interpretación subjetiva. Mengs indica que “dos son los caminos que conducen al Buen Gusto cuando se camina con la guía de la razón. El más difícil es el de escoger lo más útil y bello de la Naturaleza; el otro más fácil es el de estudiar las obras en que la elección está ya hecha”. Para conseguir este objetivo bastaba con observar la belleza natural inherente a la escultura clásica. La estatuaria, conocida a través de la copia directa de modelos y vaciados, se convirtió en transmisora de un anhelo ideal que actuó a modo de espejo para los artistas.

“*Eine edle Einfalt und eine stille Grösse*” (noble simplicidad y serena grandeza). Con estas palabras resumía Winckelmann las cualidades fundamentales del arte antiguo. La imitación de los modelos clásicos, utilizados en muchos casos como sustitutos del “natural”, exigía del artista una mayor pericia en su afán de crear obras intemporales. Los alumnos fijaban su mirada sobre las esculturas con avidez, en busca de unos referentes que muy pocas veces satisfacían los modelos desnudos que la Academia les ofrecía.

Las Academias dieciochescas tuvieron un alto aprecio por los vaciados, considerados al mismo nivel artístico que las esculturas originales en mármol o bronce. El aprendizaje, al igual que en la sala de principios, progresaba de lo más sencillo a lo más complejo. El alumno se iniciaba con la copia de elementos parciales de los modelos en yeso, como manos, pies y cabezas; después las figuras enteras y por último los grupos, cuya dificultad se dejaba para los más diestros. Los vaciados se dibujaban desde diferentes ángulos, dando como resultado una gran variedad de visiones de la misma obra.

La colección de vaciados de estatuas antiguas que Mengs donó a la Academia, entre los que se encuentran el *Apolo de Belvedere* y la *Lucha de Florencia*, constituía un excelente auxilio del “modelo vivo”. Más allá de su carácter referencial y canónico, llegaron a convertirse en verdaderos iconos “del buen gusto”. —ACG—



*Lucha de Florencia*



## Copia del grupo de Eros y Psique capitolino

Hacia 1777-1779

Francisco Agustín

Al igual que el dibujo del busto de *Atenea Farnese* por Salesa [cat. 56], este diseño ilustra un aspecto esencial en el proceso formativo de los discípulos de Mengs en Roma, que combinaba el estudio de los grandes maestros de la pintura –Rafael, Tiziano, el Correggio...– con el dibujo del desnudo masculino por el natural y la copia de las más célebres estatuas de la Antigüedad clásica, ya fuera a través de los yesos reunidos por Mengs en su academia privada o de los originales en mármol conservados en los museos de la Ciudad Eterna, como en este caso.

Francisco Agustín (Barcelona, 1754-Utrera, 1801), discípulo de Mengs en Roma de 1777 a 1779, copia en este dibujo el célebre mármol romano del Museo Capitolino, que a su vez deriva de una obra helenística del siglo II a. C. El grupo gozó de una fama enorme tras su hallazgo en el Aventino en febrero de 1749 y su inmediata incorporación al museo, por disposición de Benedicto XIV, debido a su buen estado de conservación y estilo gracioso. De hecho en el concurso clementino de 1762, a los trece años del descubrimiento, la Accademia di San Luca proponía su copia a los opositores de la tercera clase de pintura –“*Si dovrà copiare in disegno il gruppo di marmo rappresentante Amore e Psiche che sta nel Museo Capitolino*”–, concurso en el que el salmantino Antonio Carnicero obtuvo el tercer premio con un dibujo que en poco se asemeja al de Agustín [Cipriani y Valeriani 1991, il. en p. 42]. A diferencia de los opositores de 1762 el discípulo de Mengs incide en el estudio del claroscuro con amplias superficies blancas realzadas con clarión contrastadas con masas de sombra reticuladas a lápiz negro. Tampoco plantea una visión frontal como Carnicero, ni refleja la acción de la aproximación al beso, sino que se centra en la anatomía desnuda de Eros, con Psique medio oculta.

Mengs no tuvo vaciado de este grupo, pero sí obtendría la forma de otro no menos prestigioso en su tiempo, el *Eros y Psique* de los Uffizi, visible en la Tribuna con las otras joyas del museo florentino en el famoso cuadro pintado por Johann Zoffany sólo unos años después de que Mengs lograra el permiso para vaciarlo y encargara el molde al formador Niccola Kindermann [Negrete 2012, N 108, pp. 261-262].

La fidelidad al maestro manifestada por Agustín en este diseño quedaría desdibujada a su regreso a España, si atendemos a un apunte de Wilhelm von Humboldt escrito tras coincidir con el pintor en Córdoba: “*Es un hombre muy valioso y como pintor no carece de mérito. Es muy unilateral en sus gustos y, exceptuando a Murillo apenas aprecia a ningún otro pintor y casi ni siquiera considera a Rafael*”. En cierto modo esta evolución recuerda la experimentada décadas más tarde por José de Madrazo, que tras su formación mengsiana en Madrid y davidiana en París, y su admiración por Rafael en Roma, acabaría decantándose ya en España por los grandes maestros nacionales, por “*la pastosidad, suavidad y armonía de Murillo y de aquel mágico efecto de Velázquez*”, sin olvidar a Rafael y a Tiziano, que con el Correggio eran “*los tres héroes*” del libro de Mengs, junto al modelo de la Antigüedad clásica.

El dibujo forma parte del lote de academias enviado por José Nicolás de Azara, en 1786, como material didáctico para los alumnos de la Escuela de Dibujo de Zaragoza. —JJUC—

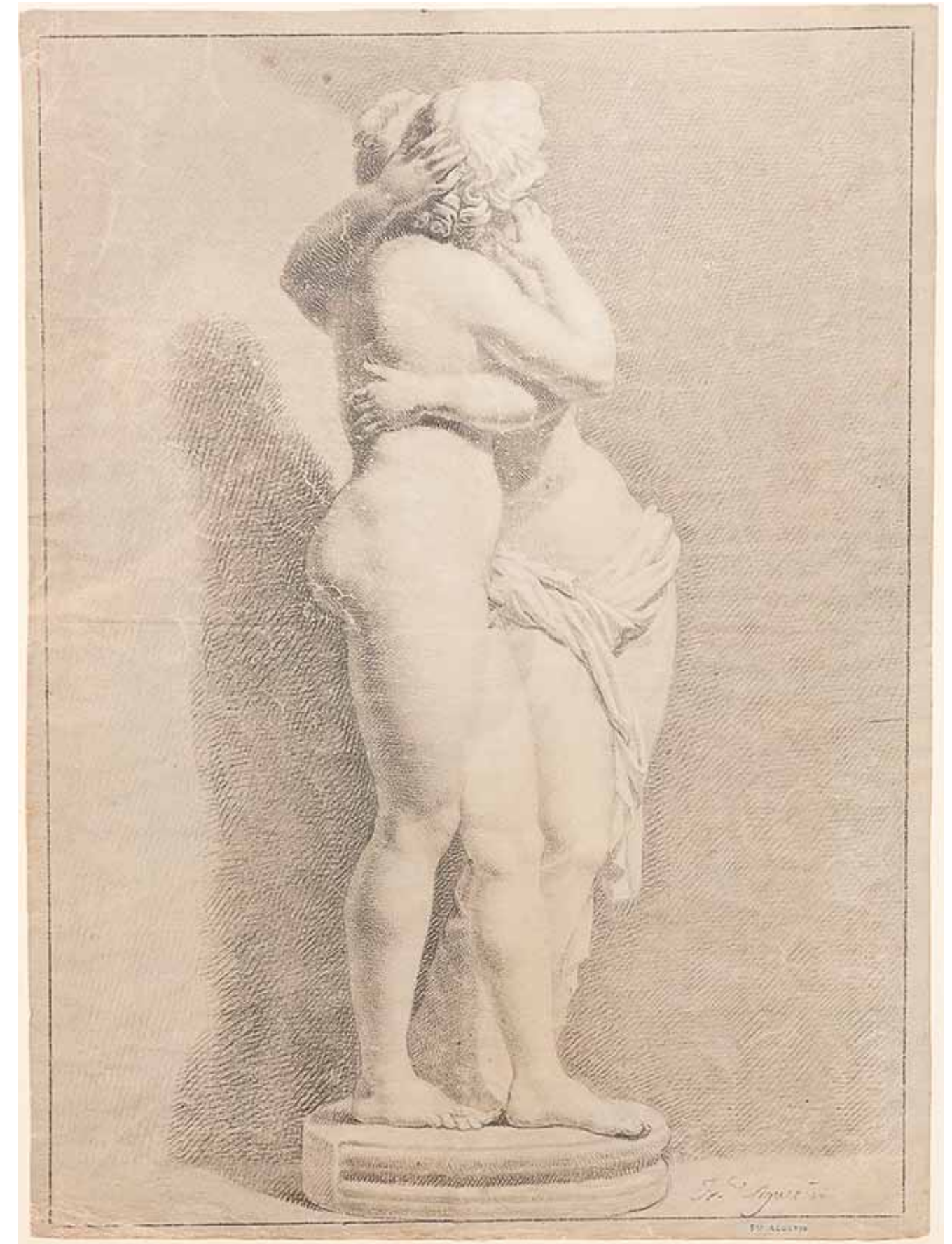
Firma: “*Fr.º Agustín*” en el ángulo inferior derecho

Dibujo a lápiz y clarión; papel verjurado blanco preparado en gris, 544 x 400 mm

Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País

### BIBLIOGRAFÍA

Diego Chóliz y Pasqual de Quinto 1983, p. 45, n. 6, con il. (como *Dafnis y Cloe*); Pérez Sánchez 1986, pp. 394-395 (como *Dafnis y Cloe*); Ansón Navarro 1993, pp. 185-186, nota 34c (como *Dafnis y Cloe*); Ansón Navarro 1996, p. LII; Jordán de Urries y de la Colina 1998, p. 439; Hollweg 2008, pp. 239 y 377, il. 100 (como *Daphne und Chloe*); Jordán de Urries y de la Colina 2012, p. 216.





## Copia del busto de Atenea Farnese

Hacia 1777-1779

Buenaventura Salesa

Esta precisa copia del antiguo muestra las dotes para el dibujo del aragonés Ventura o Buenaventura Salesa (Borja, 1755-Zaragoza, 1819), discípulo de Mengs, que ya en sus comienzos en Madrid, siendo alumno de Francisco Bayeu, había obtenido en la Real Academia de San Fernando el segundo premio de la tercera clase de pintura, en 1772, por sus dibujos de los yesos de *Hércules Farnesio* y *Apolino*, así como los premios mensuales de dibujo correspondientes a noviembre de 1772 y febrero y abril de 1773.

Salesa fue uno de los cinco jóvenes que acompañaron a Mengs en su viaje a Roma en 1777, cuatro de ellos como pensionados del rey de España. El propio Mengs había recomendado la súplica del alumno de Bayeu en un informe en el cual señalaba “[h]aber visto algunos dibujos de este sugeto que me parecían poderme asegurar de su aplicación y suficiente talento para poderse esperar que haga progresos en el Arte de la Pintura”. En Roma estuvo poco más de dos años junto al maestro y a su muerte permaneció cerca de veinte en la Urbe como pensionado y dibujante de prestigio, obteniendo diversos encargos gracias a su paisano el diplomático José Nicolás de Azara, que consideraba que entre los discípulos de Mengs fue “el que más se arrimó a su manera de dibujar” e incluso declararía que “Después de Mengs yo no conozco mexor Diseñador que este mozo”. A la muerte de Francisco Preciado, que había ejercido de director de los pensionados españoles, el ministro Azara nombró a Salesa director de la escuela nocturna de dibujo establecida en el Palacio de España en Roma, en 1790, y le emplearía en diseños para grabar, muchos de ellos copias de la Antigüedad romana, como los dos mosaicos de su propiedad estudiados en las *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti su due Musaici antichi istoriati* (Parma, 1788); los cincuenta y tres “monumentos” –medallas, camafeos y bustos– que ilustran los cuatro tomos de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* traducida por Azara (Madrid, 1790); un camafeo para las *Osservazioni sopra un antico cammeo rappresentante Giove Egioco*, de Visconti (Padua, 1793), o tres dibujos para *Los comentarios de Cayo Julio César* traducidos por José Goya y Muñain (Madrid, 1798), que fueron grabados por Pietro Fontana y Pietro Bettelini.

El dibujo expuesto puede inscribirse en su periodo de formación romana bajo la dirección de Mengs, de 1777 a 1779, puesto que copia fielmente uno de los yesos de la colección del maestro [cat. 57], que a su vez reproduce el busto del mármol conservado en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles [inv. 6024], entonces en la colección romana del cardenal Alessandro Albani. En efecto, en el proceso de vaciado se prescindió del resto del cuerpo de la estatua y de los adornos del casco, esfinge y dos pegasos, elementos tal vez superficiales para Mengs que estaría interesado sobre todo en la expresión del rostro, derivado de un prototipo griego del periodo clásico de la segunda mitad del siglo V a. C.

Este dibujo a lápiz negro y clarión, maltratado por el uso, fue enviado a Zaragoza desde Roma en 1786, formando parte de un interesante lote de academias reclamadas para la educación de los alumnos de la Escuela de Dibujo de la capital aragonesa. A su regreso a España Salesa sería nombrado director de la clase de pintura en la Real Academia de San Luis de Zaragoza en 1800, un año después de ingresar al servicio de Carlos IV como pintor de cámara. —JJUC—

Firmas: “Salesa” a la izquierda, sobre el hombro, y “Sale” en el ángulo inferior derecho

Dibujo a lápiz y clarión; papel verjurado blanco preparado en gris, 440 x 294 mm  
Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País

### BIBLIOGRAFÍA

Diego Chóliz y Pasqual de Quinto 1983, p. 90, n. 80, con il. (como *Busto de una Venus*); Ansón Navarro 1993, p. 184, nota 34c; Ansón Navarro 1996, p. LII; Jordán de Urries y de la Colina 1998, p. 439; Jordán de Urries y de la Colina 2012, p. 216.



## Busto de la Atenea del tipo Hope Farnese

Fecha de ejecución sin determinar

Taller de Bartolomeo Cavaceppi

La escultura, que perteneció originariamente a la colección Albani, fue incluida en 1769 en la *Raccolta* de Cavaceppi con la leyenda “*Pallade Presentemente situata nella Villa dell’Eminentissimo Sig’ Cardinale Alessandro Albani*”. Quizás porque sólo le interesaba esa parte como modelo, Mengs encargó el busto de la *Atenea* hasta el borde de la égida y prescindió de toda la decoración del casco ático que en la figura está ricamente adornado con una esfinge flanqueada por dos pegasos. Bajo el yelmo los cabellos se presentan ondulados y divididos sobre la frente, cubriendo en parte las orejas y cayendo en dos bucles a los lados del cuello. La *Atenea* deriva de un prototipo de la segunda mitad del siglo V a.C. y pasó posteriormente a la familia Farnese. Por la majestuosidad de la diosa y su serenidad en el rostro, el original ha venido siendo atribuido a Agorácrito de Paros, discípulo de Fidias.

La coincidencia en la villa Albani de Cavaceppi con Winckelmann y Mengs fue el inicio de una amistad que sería una auténtica escuela para el joven escultor y que habría de reportarle un gran conocimiento sobre la estatuaria antigua. La erudición de Winckelmann y los conocimientos de Mengs, dos de las personas más influyentes del momento en materia de teoría artística, ilustraron a un hasta entonces inexperto Cavaceppi y la autoridad de ambos se deja entrever claramente en los escritos del romano.

Muchos de los pensamientos vertidos en la *Raccolta* nacían del ideal estético y crítico de ambos teóricos, y hubo quien aseguraba que éstos dirigían la mano del escultor cuando emprendía una restauración. Así ocurría, según la impresión de Quatrèmere de Quincy que viajó a Roma con veinticinco años y visitó el taller de Cavaceppi, mientras restauraba una Flora: “*Es war eine bekleidete Flora von Cavaceppi, der einene grossen Theil seines Lebens mit Ergänzung alter Bildwerke für den Cardinal Albani unter Anleitung von Winckelmann und Mengs zugebracht hatte*”. Es evidente que en ese clima de camaradería no fue difícil para Mengs encargar y comprar numerosos vaciados en el *atelier* del colega.

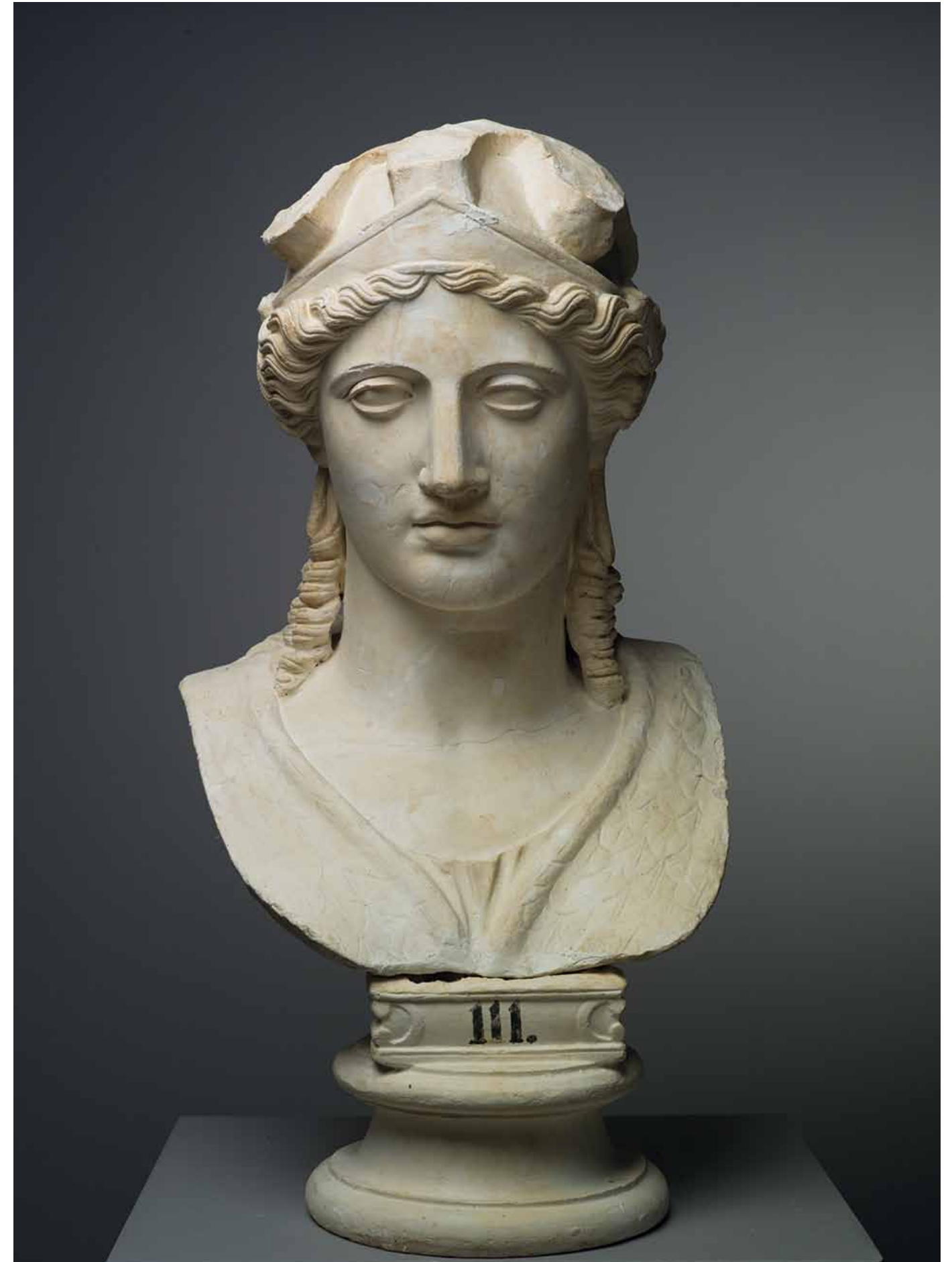
Una de las mayores motivaciones de Mengs en el encargo de vaciados es que fueran útiles en la enseñanza artística y que los jóvenes aprendices pudieran copiarlos para comprender, asimilar e imitar la perfección de los antiguos. Testimonio de aquella práctica en el entorno del pintor de cámara de Carlos III es el dibujo de la *Atenea* realizado por uno de sus discípulos, Buenaventura Salesa [cat. 56]. —ANP—

Vaciado en yeso, 65 x 40 x 35 cm

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando, Museo, V-133

### BIBLIOGRAFÍA

Cavaceppi 1769, vol. II, il. 1; Howard 1982, p. 16; Canciani en LIMC, vol. II, n. 148, p. 1085; Cantilena *et alii* 1989, p. 156, n. 21; Kiderlen 2006, p. 203, n. 4; Negrete Plano 2012, N 28, pp. 165-166.





## Cabezas y bustos diversos

Décadas de 1760 y 1770

Además de esculturas y grupos escultóricos completos, Mengs donó a la Academia procedentes de sus talleres, “unos veinte Bustos, y cabezas venidas de Roma mas q<sup>e</sup> otras tantas vaciadas aquí. Muchas figuras chicas y grandes en pedazos. Diversos vajos relieves venidos de Roma. Manos, pies y otras cosas útiles para el estudio de un Artífice”, así como los moldes para seguir reproduciendo “unos veinte Bustos y Cavezas, y de diversos pies”.

Es complicado identificar dichas obras con tan escueta descripción, pero esa mención de las piezas con las que él, entre otras muchas, contaba en sus estudios de Madrid y Roma, permite hacerse una idea de los referentes que tenía a su disposición en aquellos momentos y de lo que consideraba necesario como complemento de las estatuas más conocidas.

El elenco proporciona, además, otra información. Junto a las copias que le estaban llegando de Roma enviadas por su familia y su discípulo Raimondo Ghelli, el pintor durante su estancia en España estaba dedicando esfuerzos para conseguir “otras tantas vaciadas aquí”, supuestamente de las colecciones reales españolas a las que tenía acceso por su vinculación con el monarca.

Con la expresión tan genérica del enunciado y la falta de datos concretos sobre los relieves, bustos y cabezas, fue preciso recurrir a la comparación con los ejemplares vendidos por sus herederos a la corte de Dresde, almacenados actualmente en el Albertinum.

El único modo de poder individualizarlos, dentro del enorme repertorio que posee aquella institución, fue equiparar los vaciados del Albertinum de Dresde y la Real Academia de Bellas Artes detectando las líneas de unión que las distintas partes de un molde dejan como huella en la superficie del yeso. Aunque en muchos de los vaciados dichas marcas se habían eliminado por razones estéticas, siempre queda algún resto testimonial.

Algunos de aquellos ejemplos representan obras actualmente no localizables o perdidas, por lo que adquieren un valor documental añadido. Es el caso de la *Máscara de Dionisos*, enmarcada por espesos tirabuzones rizados, que copia un original de época helenística y resulta similar a un *Dionisos* conocido como tipo “Yaco”, conservado en el Braccio Nuovo de los Museos Vaticanos.

La segunda cabeza que encarna al mismo dios, cuyo original está igualmente perdido y del que no se conocen otras réplicas, luce algunos de los atributos característicos de la divinidad, un fragmento de la piel de animal asoma en el hombro derecho, y la cabellera, recogida sobre la nuca y con algunos mechones libres colgando sobre los hombros, está decorada con la cinta dionisiaca y una espléndida corona de hiedra.

Otro original extraviado es el de la *Cabeza colosal de diosa*, del que se conocen, además de éste, dos vaciados: uno en el Albertinum de Dresde también perteneciente a Mengs y otro en la academia francesa de Roma restaurado en 1980. En el catálogo elaborado por Matthäi en 1794 con los vaciados del pintor comprados por la corte sajona, se describe el modelo como una “*Iunon de Petersbourg*”, pero no existe en la actualidad un original con estas características en San Petersburgo. La cabeza femenina está ligeramente inclinada hacia la derecha y los cabellos ondulados se recogen en un moño. Los labios se entreabren tenuemente y las pupilas e iris están trabajados con detalle.

El *Busto de Roma*, cuyo original está realizado en mármol de Paros y depositado en el Louvre, perteneció durante un tiempo al cardenal Richelieu. La diosa, figurada como una amazona con un pecho al descubierto y el casco ornado con la loba amamantando a Rómulo y Remo, símbolo de la ciudad, copiaría una obra griega de gran calidad. —ANP—

Vaciados en yeso

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, V-119, V-129, V-241, V-181

### BIBLIOGRAFÍA

#### *Máscara de Dionisos*

Gasparri en LIMC III, pp. 440-441, n. 157; Kiderlen 2006, p. 249, n. 117; Negrete Plano 2012, N 23, pp. 163-164.

#### *Cabeza de Dionisos*

Kiderlen 2006, p. 212, n. 28; Negrete Plano 2012, N 24, p. 164.

#### *Cabeza colosal de diosa*

Kiderlen 2006, p. 238, n. 89; Negrete Plano 2012, N 22, p. 163.

#### *Busto de Roma*

Froehner 1869, p. 427, n. 469; Kiderlen 2006, p. 254, n. 132; Negrete Plano 2012, N 26, p. 165.

