

# Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid

José Luis Sancho Gaspar

- <sup>[1]</sup> A. Ponz, *Víage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1772-1794, vol. VI (de 1776), pp. 19-20.
- <sup>[2]</sup> Cuanta bibliografía se cita en este catálogo es de obligada referencia sobre el artista y su obra en España, destacando sobre todo al monumental catálogo razonado de Steffi Roettgen en dos tomos, S. Roettgen, *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnich, 1999 y S. Roettgen, *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Leben und Wirken*, Múnich, 2003. Para los aspectos más ligados a su obra cortesana *cf*:. J. Jordán de Urríes y de la Colina, “Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España” en *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, 36, 2000 (2000a), pp. 71-84, J. L. Sancho Gaspar y J. Jordán de Urríes y de la Colina, “Mengs e la Spagna” en S. Roettgen (ed.), *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, cat. exp. (Padua, Palazzo Zabarella, 3 marzo-11 junio 2001), Venecia, 2001, pp. 71-85 y J. L. Sancho Gaspar, “Mengs at the Palacio Real, Madrid” en *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1133, 1997, pp. 515-528, remitiéndome a dichas publicaciones para la bibliografía precedentemente publicada, y sobre los aspectos iconográficos a J. Riaza Moya, “Alegoría, Antigüedad e Imagen de la Monarquía en los frescos de Palacio Real Nuevo” en *Reales Sitios*, 2014 (en prensa), cuya amistad y colaboración merecen todo mi agradecimiento pues han sido esenciales para el estudio de los frescos palatinos, algunos de cuyos aspectos generales ya tratamos en J. Riaza Moya y J. L. Sancho Gaspar, “Le discours allégorique dans les galeries au XVIIIe siècle et l’Espagne: la salle du Trône au Palais royal de Madrid” en C. Constans y M. da Vinha (eds.), *Les grandes galeries européennes XVII-XIX siècles*, París, 2010, pp. 91-110.
- <sup>[3]</sup> Una de estas parejas de retratos de Carlos IV y María Luisa se encuentra en esta sala desde el reinado de Fernando VII; pero los otros dos fueron colocados aquí bajo la Segunda República y de acuerdo con los criterios museísticos de entonces, como ha documentado en su inédito trabajo de fin de master Marta López-Rioboo, *Los museos de Patrimonio Nacional durante la Segunda República*, dirigido por Miguel Morán Turina y José Luis Sancho.

*“En esta obra [la Apoteosis de Hércules], en la antecedente [Trajano], y en las demas de que se hablará, ha hecho ver su Autor el fruto de su continuo estudio, y observaciones en las obras de los antiguos Griegos, y de los Autores mas clásicos, despues del restablecimiento de la pintura, así en el dibuxo, como en el colorido, y arte de claro y obscuro, sin olvidarse de darnos una idea de la verdad, si esta fuese siempre tan bella como se desea. Concluido el trabajo de esta pieza, que fué muy del agrado del Rey, le dió S. M. la incumbencia de dirigir las que se hubiesen de hacer en las demas bóvedas de Palacio”*<sup>[1]</sup>.

Mengs, gran artista del Neoclasicismo europeo temprano, vino a España con un gran puesto como pintor de corte, pero no se sintió cómodo aquí<sup>2</sup>. Tampoco han tenido mucha suerte, en general, las obras que más le importaban de cuantas hizo en Madrid –los tres grandes frescos que realizó en los techos del nuevo Palacio Real– puesto que una de las bóvedas, la de la *Aurora*, fue mutilada en 1879 y dañada más tarde; y otra, la de *Hércules*, sufrió deterioros en su lado principal a consecuencia de la Guerra Civil. Sólo la más grande, la de *Trajano*, se mantiene con el mismo esplendor original en toda su superficie pictórica y consigue competir con la seducción de Tiepolo en el inmediato Salón del Trono. A estas tres obras capitales de la pintura europea dieciochesca están dedicadas estas páginas para, a través de ellas, tratar del sentido y del uso otorgados por Mengs a la Antigüedad en las obras creadas por el arte nuevo de 1760.

Frente a la tradición de las escuelas napolitana y veneciana, encarnadas en Giaquinto y Tiepolo, Mengs no sólo se proponía superar a estos competidores suyos en el palacio del rey de España o renovar la escuela romana del Renacimiento, sino desde sus altos techos mostrar al mundo cuál debía de ser el arte nuevo conducido por la filosofía y la belleza ideal de la Antigüedad del que su amigo Winckelmann era profeta. Para predicar tal cosa España era, y sigue siéndolo, terreno particularmente pedregoso donde, además, las interferencias estéticas siempre suelen ser desfavorables a Mengs. En la sala de Hércules su bóveda contrastaba con las paredes donde, además de Ticianos y Rubens, colgaban *Las Meninas* entonces, y ahora cuatro goyas que arrastran la atención del público<sup>3</sup>.

Con Goya, discípulo *sui generis* de Mengs, se cierra el ciclo de la gran pintura del Neoclasicismo en la corte madrileña –y por tanto también el discurso de este artículo– que el maestro sajón abrió al plantear una empresa tan difícil como la cuadratura del círculo: cómo encontrar una forma novedosa, pero basada en la Antigüedad y en su interpretación renacentista, con la que decorar los techos palatinos de modo que fuesen magníficos y, a la vez, expresasen los contenidos retóricos adecuados para el enaltecimiento de la imagen monárquica. Tal empeño era aún más difícil que otro logrado con verdadera brillantez por Mengs y expresado con agudeza, en italiano, por el propio pintor, que manifestó su superioridad sobre Tiepoletto porque, a diferencia de éste, refiriéndose al colorido, él sabía hacer *“che il fresco sembri callido”*, es decir que lo frío parezca caliente. Renovar el lenguaje alegórico cortesano en España era tarea bien ardua porque bajo la transformación formal no existía, ni cabía, una efectiva renovación de ideas, ni

la mayor parte del público –la estrecha minoría española a quienes Palacio era accesible– estaba dispuesto a entusiasmarse con el credo estético del germano-romano. Su propio discípulo mejor y más fiel, Bayeu, pone en su personificación de la pintura el *Esopo* de Velázquez como obra emblemática del arte<sup>4</sup>.

Para tratar de ello aquí conviene analizar por separado cada una de las tres bóvedas pintadas por Mengs en Palacio, sin entrar en cuestiones más vastas como su papel de director de los artistas españoles, o como la programación de contenidos y otros aspectos generales del gran conjunto decorativo formado por los frescos de la residencia real madrileña. Respecto a esto último –aparte del carácter tópico de un asunto como la Aurora para la cámara de una soberana– elegir a Hércules y a Trajano como temas en las habitaciones del rey de España no entrañaba romperse la cabeza ni suponía innovar. Pero merece la pena destacar la ligazón entre ambas figuras, complementarias desde época romana, formulada por un tratadista antiguo tan difundido en la teoría política monárquica como Dión de Prusa, quien al describir al gobernante ideal toma como modelo al propio Trajano y al más grande gobernante de la Historia, benefactor de la Humanidad en el que todos deben mirarse: Hércules, el héroe de los cínicos y de los estoicos<sup>5</sup>. Tal relación temática refuerza la hipótesis de que Mengs presentase a Carlos III simultáneamente los proyectos para ambos techos –o dos ideas diferentes en temática y tratamiento formal para una bóveda– y que el rey, aprobando ambos, decidiese que llevara a cabo sus dos ideas, primero una en la Antecámara y luego la otra en la Saleta<sup>6</sup>.

## El Concilio de los dioses con la Apoteosis de Hércules

Este fresco, pintado en 1762-65 en la Antecámara, o pieza de cenar y de la conversación de Carlos III, provocó la admiración de cuantos lo vieron en su prístino estado<sup>7</sup>, deteriorado en su fachada principal a consecuencia de daños bélicos. Sin embargo la obra merece aún el mayor aprecio, destacando en particular la gran maestría de la composición, tan moderna para 1760 merced a su énfasis clasicista<sup>8</sup> [fig. 1]. Los principales protagonistas ofrecen una doble alusión transparente al monarca –como Hércules, pero también como Júpiter que rodeado de su corte recompensa al héroe– y la acción representada resultaba particularmente adecuado a la estancia de más etiqueta, destinada entre otras cosas a la ceremonia de la cobertura de los grandes cuando tal cosa procedía, y diariamente a la cena del soberano y a su conversación con los embajadores, y en especial con los de familia. Es significativo, en ese sentido, que Azara designe este fresco escuetamente como *la Corte de los dioses* cuando lo nombra primero y que cuando lo trata más a fondo lo defina justamente como *Concilio de los dioses con la Apoteosis de Hércules*<sup>9</sup>.

El personaje protagonista actúa como trasposición del propio Carlos III cuyas reformas eran enaltecidas por los círculos ilustrados elevándolas al nivel sobrehumano de las hazañas de Hércules, ponderación que el propio Ponz utiliza en la introducción precisamente al tomo VI en que trata de Palacio. Loando una de las reformas más popularmente conocidas del “Rey Alcalde”, la de erradicar de la corte el *agua va!*, sentencia el académico: “*El purgar los establos de Augias fue una de las decantadas empresas de Hércules; pero si se compara aquella narración fabulosa con el hecho verdadero de limpiar á Madrid, se conocerá cuánto mayor, y más digna empresa de un Numen Soberano fue esta de lo que aquella lo fue...*”<sup>10</sup>. El héroe aparece de manera destacada en otras salas de esta enfilada, sin ir más lejos en la simétrica a ésta<sup>11</sup>.

Si la aplicación del paralelismo entre el soberano y el héroe es tan tópica como el empleo de esta “historia” en la pieza de la conversación del rey, la identificación entre la máxima autoridad terrena y la celeste, es decir Júpiter, escenifica aquí una de las ideas-fuerza del reinado, la recompensa del mérito, objeto y lema de la orden de Carlos III, que viste así con ropaje ilustrado un concepto recurrente en el neostoicismo hispano de la Edad Moderna. Sobrepasaría los límites de este artículo ofrecer más precisiones iconográficas<sup>12</sup>.

- 4 En la *Apoteosis de Hércules* realizada en el cuarto de la Princesa, hoy Salón de Espejos. La actitud que en España mantuvo Mengs hacia Velázquez fue ambivalente, enaltecéndolo pero dentro del “estilo natural”; cfr. A. R. Mengs, “Carta de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara de S. M. al autor de esta obra” en A. Ponz, *op. cit.* vol. VI (de 1776), pp. 164-229, véase p. 181. Sobre la repercusión de Mengs en España me remito al artículo de J. Jordán de Urries y de la Colina en esta misma publicación y sobre su fama entre los ilustrados españoles a J. H. R. Polt, “Anton Raphael Mengs in Spanish Literature” en J. Aladro-Font (ed), *Homenaje a D. Luis Monguió. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs*, Newark, 1997, pp. 351-374.
- 5 Dión de Prusa o Crisóstomo, *Tratados Sobre la Realeza* (Discursos I-IV), y en especial el I, citado por J. Riaza Moya, *op. cit.* quien sobre la relación entre Trajano y Hércules se remite a M. J. Hidalgo de la Vega, *El Intelectual, la realeza y el poder político en el Imperio Romano*, Salamanca, 1995, donde puede encontrarse un excelente análisis de la teoría y propaganda política en época de Trajano.
- 6 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 232, basándose en P. J. B. Doray de Longrais, *Œuvres de M. Mengs, traduites par Paul-Jean-Baptiste Doray de Longrais, avec un “Éloge Historique de Mengs”, rédigé par L. T. Hérissant sur des Notes qui avaient été envoyées de Stuttgart au Traducteur par Guibal, Élève de Mengs*, Ratisbona, 1782.
- 7 F. Quilliet, “Description des tableaux du palais de S.M.C”, Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid, ms. II-3269. Transcrito íntegramente en J. L. Sancho Gaspar, “Cuando Palacio era el Museo Real. La Colección Real de pintura en el Palacio de Madrid organizada por Mengs, y la Description des tableaux du palais de S.M.C. por Frédéric Quilliet (1808)” en *Arbor*, CLXIX, 665, 2001, pp. 83-141, n. 43: “*magnifique, dignité, grandeur, richesse, tout ce qui peut convenir à un tel sujet*”.
- 8 La restauración realizada inmediatamente después de 1944 es, pese a su resultado forzosamente inferior al original, notablemente buena para aquellos años. Quizá esa misma calidad, junto con la ausencia de noticias fehacientes sobre los deterioros, influyeron en la valoración a mi juicio excesivamente contenida de S. Roettgen, que por otra parte podía relacionar estos desperfectos con repintes del propio Mengs y justificar así su hipótesis de que era esta sala la que había dejado inacabada al volver a Roma.
- 9 Señalado por J. Riaza Moya, *op. cit.* A. R. Mengs y J. N. de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara*, Madrid, 1780; reed. Madrid, 1989, p. XIV y p. XLIV respectivamente.
- 10 A. Ponz, *op. cit.* (1772-1794), vol. VI (de 1776), prólogo, pp. v-vi, añade luego otros interesantes paralelos entre el héroe mítico y el reinado de Carlos en Nápoles.

Fig. 1 —

Anton Raphael Mengs, *Apoteosis de Hércules*, vista general desde el ángulo noroeste hacia el sureste, 1762-1764. Pintura mural al fresco. Palacio Real de Madrid [10002986]

- 11 Giandomenico Tiepolo representó a *Los Argonautas con el Vello de Oro* en la simétrica; y en la siguiente, el *Triunfo de Hércules en un carro tirado por centauros*, obras ambas datables en torno a 1764. De 1768 es ya la *Apoteosis de Hércules* por Bayeu, citada en nota 4, cfr. J. L. Morales y Marín, *Francisco Bayeu: vida y obra*, Zaragoza, 1995, p. 85, n. 32.
- 12 Sobre la identificación de las figuras cfr. J. Merlo, “Descripción de las obras de pintura, así históricas como alegóricas, que S. M. (q. D. g.) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs, su primer pintor de Cámara, año de 1781”, Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid, ms. II-942 y F. J. Fabre, *Descripción de las Alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829; la lectura de éste es eficaz, aunque su orden de exposición no nos convence en general. Le sigue S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 369-371, con un esquema en p. 370. J. Riaza Moya, *op. cit.* aporta precisiones además de consideraciones generales sobre las que volveremos después.
- 13 Archivo General de Palacio (AGP), Obras de Palacio, leg. 137, febrero 1767. “*Memoria de las obras de estuques ejecutadas en el Nuevo Real Palacio por mí, D. Bernardino Rusca, de orden del Sr. D. Francisco Sabatini La pieza de la conversación... mandada ejecutar con diseño del pintor D. Corrado Giaquinto, y que S.M. mandó se pintase por D. Antonio Rafael Mengs, y que se quitasen los estuques, y se dispusiesen por este último pintor, 30.000 rs. [...] En la pieza de conversación del rey por los estuques ejecutados por disposición del señor Mengs, 14.000 rs.; en dicha pieza, por haber ejecutado dos veces la mitad de ella de orden del mismo pintor, 7.000*”.
- 14 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 368-375, n. 296 y dibujos preparatorios n. VZ 1 a13, pp. 375-378. Me remito aquí y en las bóvedas siguientes a su respectiva ficha para la bibliografía previa.
- 15 De las cuentas de materiales deduce S. Roettgen que la *Apoteosis de Hércules* constituyó el principal o único trabajo de Mengs durante 1762, lo que me parece discutible porque las cuentas no especifican si los materiales o el empleo de ayudantes corresponden a este cuarto o al otro.
- 16 Así lo recoge S. Roettgen, quien sin embargo ha propuesto una fecha de ejecución más prolongada –y ha supeditado a ella en gran medida su análisis de la obra– al considerar



Las cuentas del estuquista, aunque no fijan el comienzo de los trabajos, dejan claro que sólo en esta pieza se sustituyeron los adornos diseñados por Giaquinto por otros de Mengs, y también que éste varió su diseño para estos elementos sobre la marcha<sup>13</sup>. Nuestro artista recibió el encargo en los primeros meses de 1762, y en ese momento han de datarse los dibujos preparatorios a los que se atuvo en la realización con escasas variantes<sup>14</sup>. Aunque el rey aprobase los bocetos en abril de 1762 y el pintor dedicase buena parte de sus esfuerzos aquel año a la preparación de este fresco, es decir a sus dibujos y cartones, su atención debió desviarse inmediatamente al de la *Aurora*, pues el rey cedió la precedencia en el ornato de su cuarto, galantemente, a su señora madre<sup>15</sup>. En cualquier caso, Winckelmann hablaba del *Hércules* como terminado a finales de 1764<sup>16</sup>, trasluciendo esperanzas del pintor que debieron cumplirse porque en diciembre de aquel año informaba Sabatini que a Mengs no le faltaba aquí hacer nada más que las ocho figuras femeninas, en grisalla, que flanquean los medallones de estuco de Castro<sup>17</sup>.

Tardase más o menos, Mengs se esmeró en la preparación de la composición de este fresco, tarea cuya minuciosidad cuesta incluso imaginar porque el material subsistente debe de constituir sólo una parte mínima de cuanto llegó a diseñar el maestro. Todos los lados muestran diferencias entre boceto y realización (Apolo está sentado en aquél, por ejemplo); y las discrepancias entre cartones y obra definitiva no corresponden a una evolución del estilo debida al paso del tiempo y a su viaje a Roma sino a un trabajo intenso durante los años 1762-64 que convirtió los gestos forzados de los cartones en actitudes naturales y expresiones serenas, muy relacionadas con sus frescos de la Villa Albani. Mientras, la brillantez del colorido y la plasticidad de las encarnaciones corresponden a su estilo más evolucionado, tal como lo desarrollará en *Trajano*, y permiten imaginar, con nostalgia, el esplendor de la escena principal dañada a consecuencia de la Guerra Civil.



Fig. 2 —  
Anton Raphael Mengs,  
*Apoteosis de Hércules*,  
ángulo noreste, 1762-  
1764. Pintura mural al  
fresco. Palacio Real de  
Madrid [10002986]

Existe una curiosa relación entre la forma de este fresco y su temática, entendida ésta no sólo como Hércules, sino como una especie de resumen de todo el mundo mitológico grecorromano. Al tema “antiguo” corresponde una concepción antibarroca del ilusionismo espacial, en virtud de la cual las figuras se representan de una manera relativamente realista, no flotando en el espacio celeste, sino de pie o sentadas sobre la cornisa: representando sus papeles como si estuvieran sobre las tablas de la escena, no volando por el escenario gracias a la tramoya. Mengs ha querido incorporar a los dioses todos, pero de acuerdo con una convención realista que los sitúa en la tierra, acercándolos a los mortales como tantas veces sucede en las Metamorfosis, un episodio tardío del evermerismo triunfante. Sus bellas formas humanas aparecen con el peso de sus cuerpos bien aplomado, como el de las esculturas bien dispuestas en una galería. De este modo caben muchas más figuras que en un fresco de Tiepolo, lo que supuso para Mengs mucho más trabajo sin mayor compensación económica que la recibida por su colega, y seguramente con menos aplauso del público en general. No era la necesidad, ni tampoco el tema básico de Hércules, lo que le condujo a componer así, sino su propia voluntad dirigida, correlativamente, tanto a una formulación estética clasicista como a compendiar en un cuadrado de diez metros de lado toda la mitología clásica, y esta coherencia entre forma y contenido opera, precisamente, a favor del resultado estético. La lógica de la composición parte de la forma arquitectónica de la sala y de su cometido: destinada a la reunión de pocas personas –menos que las representadas en el fresco, desde luego– y por tanto de dimensiones reducidas. Los lados de su planta cuadrada, de unos diez metros, equivalen prácticamente a la altura de la bóveda en el punto de su mayor elevación. Por tanto no es fácil realizar una composición que, ocupando todo el techo, se comprenda de un golpe de vista, y Mengs opta por elaborar una escena en cada costado. La luz y los movimientos de los cortesanos condicionan la importancia de cada uno de los lados, pues el sol entra por dos balcones hacia el sur; el rey se sienta hacia la esquina noroeste, no

que ésta era la sala que Mengs dejó inacabada cuando marchó a Roma. Su argumentación, aunque opinable (J. L. Sancho Gaspar, *op. cit.* (1997), n. 7, aventuraba que si había quedado acabada), se mantenía en pie cuando publicó el tomo de su catálogo razonado en 1999, pero J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2000a), n. 12, publicó la carta de Carlos III a Tanucci poniendo de manifiesto que el fresco inacabado fue el de la Saleta. Así lo expusimos J. L. Sancho Gaspar y J. Jordán de Urries y de la Colina, en el catálogo de Padua-Dresde dirigido por la propia S. Roettgen (ed.), *op. cit.* (2001), pp. 71-85 quien en su segundo y definitivo tomo S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 227-241 y 344-347, se atiene a la datación propuesta en sus fichas de 1999. Por lo demás me remito incesantemente a la monumental obra de dicha estudiosa.

17 AGP, Carlos III, leg. 141, Sabatini a Squilace, 17 septiembre 1764: “...Per dar dunque conto a V.E. dico, che nella stanza della Conversazione dell'Appartam[en]to del Re nostro Signore non mancano che le otto figure di chiaro oscuro che vengono due per ciaschedun angolo della sud[ett]a stanza, per cui so, sta facendo li studi il Sig[nor]e Mengs, io no so poi quando avera intenzione di terminarla intieram[en]te. [...]”. Citado en J. M. de Mano Mora, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011 (2011b), p. 98, nota 27. Como muy tarde las acabaría en los primeros meses de 1765.

lejos de la chimenea que ocupa el centro del muro norte, y quienes acuden a hacerle la corte entran por la puerta en el lado este. Por tanto, la “fachada” principal, por ser la que mejor se ve, es la del fondo, al norte, sobre la chimenea; y la menos relevante la que está sobre los balcones, al sur, porque la entrada de la luz quita visibilidad a cuanto campea ahí arriba; resultando, por tanto, el lado más vacío de figuras y donde con más claroscuro quedan definidas sus siluetas. El rey, desde su asiento, tiene frente así a Apolo presidiendo la fachada oriental, cuyo balance de masas resulta bastante similar, lógicamente, al de la occidental. El emplazamiento de las figuras del mundo infernal en el lado sur es coherente con la intención globalizadora de Mengs pues obedece tanto a su contraposición con el Olimpo como a su número reducido, su carácter marginal –relegado por tanto al punto más desfavorable– y a la armonía entre sus connotaciones tenebrosas y el claroscuro empleado en su definición formal. La relación entre las figuras presentes en los lados este y oeste también es antitética por su contenido, puesto que en aquel figuran divinidades relativas a los bienes espirituales y en éste las naturales terrenas y sensuales<sup>18</sup>. Su disposición obedece a la lógica de la propia composición: aquéllas se sitúan visualmente a espaldas de Júpiter, como parte más esencial de su empíreo olímpico; mientras que las del oeste quedan detrás de Hércules, como correspondientes al mundo terrestre del que procede el héroe. Manda, por tanto, la escena principal, que Mengs ha ordenado en el sentido habitual de la lectura, de izquierda a derecha, y el resto de la distribución de las figuras obedece a esta opción inicial.

El maestro, por tanto, ha ideado la composición en virtud de su lógica interna, y prestando sólo una atención secundaria a la adecuación exacta con lo que pasara en el espacio de la sala: le ha resultado irrelevante que el terrenal oeste sea el lado del rey, y que por tanto el espectador no viese encima del soberano a Apolo, sino a las tres gracias, lo que no carece de humor porque de ese modo el pudibundo monarca, sentado justamente debajo, no podía ver esas figuras femeninas, las únicas desnudas –o casi tales– en todo este majestuoso fresco.

Los grupos, aunque densos, están tan bien compuestos que resultan muy airosos, y si bien la forma cuadrada y el tamaño de la sala obliga a que cada uno de los lados esté estructurado de modo que produzca una impresión de totalidad completa, la ligazón entre ellos es muy fuerte y garantiza la unidad del conjunto, como no podía ser de otra manera ya que las visiones diagonales de la sala, las que lógicamente debían de ser tenidas muy en cuenta como las más probables, no sólo permiten ver los grupos en dos lados del techo, sino que exigen un motivo fuerte en el centro y armonía entre los componentes a un lado y otro del rincón. Esto es muy evidente en el ángulo noreste [fig. 2], presidido por la fuerte figura de Marte, pero donde por debajo de él Vulcano, a la izquierda, y el sátiro que conversa con Pan, a la derecha, se asocian en un *contrapposto* a la vez que contrastan con las figuras femeninas en claroscuro sobre la cornisa.

Estas parejas de fingidas esculturas quizá son las figuras que más recuerdan, por su vestuario y peinado, a las figuras de Ercolano que Mengs parece haber utilizado con atención para la rigurosidad anticuaria de detalles en vestido, calzado y peinado<sup>19</sup>. Muy cuidadosa es también la unión entre el otro extremo de la “fachada” principal, es decir el rincón noroeste, donde las figuras femeninas de Minerva, Diana y Proserpina forman un poderoso grupo detrás del héroe ascendente. Más sutiles, lógicamente, son las uniones de los lados este y oeste con la fachada sur, la que peor podía verse por la luz y que temáticamente se contraponen al Olimpo. El ángulo suroeste es muy sutil, pues un baile de amorcillos evoluciona entre el de las horas y el Sol en lo alto, dejando las verticales figuras de Jano –a la izquierda– y del joven que acompaña a Cibeles –a la izquierda–, que quizás es Atis, en contrastada relación por su postura y cromatismo. La esquina sureste es más débil intencionadamente pues su oscura masa de nubes expresa el abismo existente entre el mundo olímpico y el infernal; sobre ellas flota triunfante la inmortalidad, “alusión a los gloriosos destinos del héroe”<sup>20</sup>.

La tramoya, es decir el recurso barroco a la figura volante, sólo existe como una concesión en puntos contados, destacando las tres figuras aladas que en el centro de la bóveda no sólo sirven para rellenar el vacío, sino que simulan mantener en vilo la araña. Éstas –Fama, Fortaleza,

18 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 368-380, n. 296. Es decir, Apolo, las musas, Esculapio y Baco como inspirador y conductor de las musas, contrapuestos a Amor, Venus, Cibeles, Higeia y las gracias.

19 *Le Antichità di Ercolano esposte*, Nápoles, 1757-1792, vol. I (1757), il. I y XIV; vol. IV, il. X. Cfr. J. Rianza Moya, *op. cit.*

20 F. J. Fabre, *op. cit.* p. 195.

Justicia– constituyen las únicas personificaciones directas de ideas abstractas en todo el fresco en contraposición con los demás personajes, todos correspondientes a la mitología grecorromana cuyo compendio ofrecen siguiendo sobre todo a Cartari, manual harto usado desde el siglo XVI<sup>21</sup>. La modernidad o el carácter avanzado de este fresco no radica tanto en su iconografía, sino en su tratamiento formal, tanto en sus aspectos compositivos como en la manera de representar las figuras, con una plasticidad compacta bien definida y, sin embargo, de brillante colorido, como el Neoclasicismo desarrollará durante los siguientes decenios.

Como señala Riaza, la *Apoteosis de Hércules* constituye un asunto habitual en la historia del arte, siguiendo generalmente la descripción de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>22</sup>, aunque en nuestro caso el camino hacia el Olimpo el héroe lo hace a pie, y no en la cuadriga de la que habla Ovidio y que es habitual en otras representaciones del tema. Para encontrar un precedente a esta bóveda hay que remontarse un cuarto de siglo atrás, hasta 1736, cuando Charles Le Moyne pintó la del salón de Hércules en Versalles, canto de cisne en Francia –por no hablar de Inglaterra, donde acaba con los Estuardos– de este tipo de decoración que en el Palacio de Madrid ofrece un florecimiento insólito por su magnitud, su calidad y su desfase respecto a los parámetros contemporáneos no sólo galos sino incluso romanos.

En un despliegue de erudición mitológica Mengs exhibe aquí un catálogo de divinidades que no sólo exceden de los olimpos usuales, sino que en algún caso son raras en este tipo de representaciones, como el séquito de personajes del inframundo incluyendo casi cuantos cita Cartari, o la insistencia en los númenes asociados a la curación, como Higía, completando la nómina de personajes asociados con Apolo. Parece pues un consciente intento de hacer aparecer cada deidad principal con su corte de divinidades secundarias, a la manera enciclopédica en la que aparecen en las genealogías de Cartari, Conti o Boccacio, y sin separarse de la iconografía convencional para cada una, derivada de la tradición clásica, de las tradicionales iconografías mitológicas en la pintura de referencia de Mengs y de los tratadistas renacentistas. El clasicismo Helénico no se respeta en la nómina de dioses, al presentarse personajes que solamente son propios de la mitología romana, como Jano, Vertumno o Pomona. Tampoco revela un especial rigor anticuarista, al encontrarnos divinidades como Demogorgon, una invención postclásica glosada por Boccacio en su *Genealogía* y del que se hacen eco los mitógrafos posteriores<sup>23</sup>. Las alegorías que estaba gestando entonces Winckelmann para su *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, publicada en 1766, más bien brillan por su ausencia.

Aunque tal desfile divino constituía una extraordinaria oportunidad para emplear la estatuaria clásica como modelo sólo resulta evidente la influencia del *Apolo de Belvedere* en la postura de ese mismo dios –en el centro del lado oriental– en el que se diría asoma también un recuerdo del *Meleagro* vaticano. Asimismo parece clara la influencia del *Tíber* vaticano (ahora en el Louvre) en la del Eolo (recostado debajo de Júpiter), sobre todo en su cabeza pero también en el cuerpo. Mengs es un artista original y aunque considera que las obras grecorromanas constituyen la revelación de la belleza no hace citas de sus modelos al pie de la letra, que mata, sino que se atiene al espíritu que vivifica, y así no encontramos calcos sino inspiraciones. Para sus contemporáneos su Baco podía recordar al *Fauno en rosso antico* del Capitolio o al *Fauno Barberini* por unas cosas o por otras, y es muy posible que Mengs los tuviese en la cabeza al pintar, pero superando las trasposiciones elaboró obras personales que por momentos nos recuerdan a las pinturas o esculturas de las excavaciones de Herculano y Pompeya, cuya influencia reconoce Azara en los frescos de la villa Albani<sup>24</sup>.

La *Aparición de Hércules*, como hemos dicho, es significativa en este fresco, en la *Apoteosis de Trajano* y en la iconografía general de los frescos de palacio. Ya Honisch señaló cómo la *Apoteosis de Hércules* constituye uno de los temas dominantes de la decoración de las bóvedas del Palacio Real y en aquellos puntos centrales relativos al ensalzamiento de la Monarquía española. El Héroe se asocia desde muy pronto al perfecto gobernante, como veremos en el fresco de Trajano, y muy especialmente se entronca su figura con la de los monarcas españoles a través de la figura de *Hercules Hispanicus*, de lo que existe amplísima literatura, desde

21 J. Riaza Moya, *op. cit.*

22 Ovidio, *Metamorfosis*, IX, versos 239-272.

23 J. Riaza Moya, *op. cit.*

24 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. XIII. Sobre la importancia que tuvieron las mencionadas esculturas me remito a A. Negrete Plano, *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009), publicación electrónica, Madrid, 2012: <http://eprints.ucm.es/17146/1/T31083.pdf>, y en particular a las pp. 278-342 sobre el *Apolo de Belvedere* y pp. 558-572 sobre el *Fauno en rosso antico*.

Fig. 3 —  
Anton Raphael Mengs,  
*La Aurora*, vista general  
antes de la restauración  
de 1980, 1762-1763.  
Pintura mural al fresco.  
Palacio Real de Madrid  
[10003365]



25 J. Riaza Moya señala como bajo Luis XIV un gran proyecto de Galería de Hércules de la mano de Le Brun, que culminaba con la apoteosis, fue abandonado en el último momento; se remite a G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, París, 1999, pp. 215-240.

26 J. Riaza Moya indica que por tanto en este contexto la omisión de Hércules en la Sala del Trono no puede atribuirse a la presunta influencia de una programación ilustrada como defendía A. Rodríguez G. de Ceballos, “La iconografía de los frescos de G. B. Tiepolo en el Palacio Real de Madrid: entre el imaginario barroco y la razón ilustrada” en M. Torrión (ed.), *España Festejante*, Málaga, 2000, pp. 431-440, véase p. 439; y recuerda cómo “El P. Sarmiento lo hace figurar en todos los programas de su Sistema de Adornos en calidad de adorno mitológico, pero atribuyéndole una personalidad plenamente española como tirió y gaditano”, remitiéndose a M. Sarmiento, *Sistema de Adornos del Palacio Real de Madrid*, edición, introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero, Madrid 2002.

27 F. Quilliet, *op. cit.* n. 50, “très beau”. S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 363-366, n. 292. *Los elementos*, pp. 366-367, n. 293; *Las estaciones*, pp. 367-368, n. 294. Al afirmar que los daños son similares a los de las partes deterioradas de la *Apoteosis de Hércules*, parece transcribir notas anteriores a 1980, fecha de la intervención a la que aludimos; la foto que publicamos aquí data de los años setenta.

28 J. L. Sancho Gaspar, “La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid” en *Espacio, tiempo y forma*, III, 1990, pp. 365-392.

29 F. J. Fabre siempre más fiable en la iconografía, no indica aquí el emplazamiento exacto de cada asunto, J. Merlo sí, aunque identifica mal al Titán que representa la Tierra como Eolo –y lo explica como puede– y a Galatea con la figura del Agua.

30 La reconstrucción esquemática que ofrece S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 364, se abstiene, con buen criterio, de intentar definir los elementos decorativos sobre los que faltan testimonios gráficos, pero falsea la forma del medallón central, que no es ovalado sino circular; no orienta los ochavos de los elementos en sentido diagonal, como estaban, y su disposición de los temas es arbitraria, pues no sigue a J. Merlo.

Carlos V y su *Plus ultra* hasta el mismo fundador de la dinastía borbónica, y su ciclo es uno de los más representados en los palacios reales españoles –y particularmente en el Retiro– como también en los programas iconográficos de otras cortes europeas<sup>25</sup>. En el Palacio Real Nuevo la reiterada presencia de Hércules obedece, según Riaza, a una idea programática clara que identifica esa figura “con el perfecto príncipe, que debe esforzarse, sacrificarse y trabajar en pro de sus súbditos, impulsado por sus virtudes. Sólo así recibirá la gloria, la apoteosis, la recompensa. Su origen o pasado español enriquecen el mensaje. La historicidad del “Hercules Hispanicus” probablemente estaba muy en cuestión a finales del XVIII, pero su poder como imagen simbólica vinculada a España era incuestionable y no deja de utilizarse”<sup>26</sup>.

## La Aurora

De esta bóveda cuya belleza alabaron los visitantes ilustrados subsiste sólo el medallón principal, y éste en mal estado debido a daños provocados por la humedad y a una intervención del siglo XX<sup>27</sup>. El resto del techo, desde la cornisa hacia arriba, también estaba pintado pero sucumbió en una reforma de 1879<sup>28</sup>. Las descripciones anteriores, sobre todo la de Merlo, y también la de Fabre, permiten imaginar el efecto total<sup>29</sup> [fig. 3].

El conjunto original incluía las cuatro estaciones en otros tantos recuadros correspondientes a los centros de los lados, mientras que en las esquinas campeaban, en medallones ochavados, los cuatro elementos<sup>30</sup>, todo ello enmarcado por elementos decorativos –arquitectónicos y vegetales– diseñados por Mengs que buscó sin duda inspiración en Rafael, sobre todo en las *logge* vaticanas y en la Farnesina, como pocos años después haría en la Camera dei Papiri. Al prescindir del estuco evitó cualquier encontronazo con Sabatini sobre cuál de ellos debía diseñarlo.

Teniendo en cuenta cómo procedió en el techo del Teatro de Aranjuez, cuyo estado inacabado proporciona un documento sobre su proceso de trabajo, es preciso interpretar que el maestro y sus colaboradores actuaron escalonadamente y procediendo siempre de arriba hacia abajo, de modo que Mengs dirigiría antes que nada el encuadramiento general y pintaría el medallón central entre finales de 1762 y 1763 antes de que los adornistas emprendieran el friso<sup>31</sup>. Luego, a la vez que se pintaban los ornatos, y hasta finales de 1764, realizaría las escenas menores, todo lo cual es coherente con la afirmación de Winckelmann sobre el proceso paralelo y simultáneo de este fresco y el de *Hércules*<sup>32</sup>.

Evidentemente el destino de la sala fue decisivo tanto en el tema como en el tono de la decoración: el conjunto adquiere acentos cósmicos acordes con la alusión solar a la soberana, mientras que la ausencia de escultura y molduras en estuco, así como el empleo de flores, resulta apropiada para un dormitorio femenino, consideraciones todas que se impusieron al artista que adoptó un tono mucho menos anticuario y más decorativo. Aquí, y por tanto antes incluso de terminar *Hércules*, Mengs se desvió de sus principios sobre la decoración de techos, pues si bien en las Estaciones y los Elementos utilizó formas clasicistas y recurrió a las figuras mitológicas como encarnación de ideas<sup>33</sup>, en el plafón central no sólo aparecen personificaciones alegóricas de Ripa, sino que los personajes –menos numerosos que en *Hércules*– se despliegan en una relación desahogada con el espacio y con algunos escorzos pronunciados, todo lo cual manifiesta la influencia de Tiepolo<sup>34</sup>. El tratamiento formal obedece, al menos en parte, al tema, porque las figuras aéreas vienen exigidas por el tema, y cabe suponer que la elección de éste no se debió sólo a Mengs, sino a un conjunto de influencias más complicado, y quizá no ajeno a la Reina Madre que era ya claramente la destinataria de este cuarto cuando el pintor llegó a España. A este respecto, y al de la opción de emplear sólo la pintura para decorar la bóveda sin estuco alguno, cabe señalar que ya en la década de 1740 se adoptó ese partido para los dormitorios de esa soberana tanto en La Granja como en Aranjuez, obras de Rusca con Bonavía como adornista.

El conjunto proyecto decorativo asociaba la resplandeciente Aurora –trasunto de la soberana–, y su benéfica influencia, a elementos propios del ciclo solar como las estaciones, las horas del día o los elementos. Tal temática, con notables precedentes italianos en los dos siglos anteriores<sup>35</sup>, simbolizaba el poder vivificante y armonizador del sol-día frente al mal y el fraude representados por la noche, y sus benéficas consecuencias en la generación de las estaciones y en la fecundidad de la tierra, y podía también aludir a la llegada de una nueva era con el inicio del reinado del nuevo monarca. Aurora avanza sobre su carro precedida por el Lucero de la mañana y seguida por las Horas<sup>36</sup>. Por impulsos de purismo clasicista, o por seguir la tradición de obras precedentes, Mengs representa a las Horas bailando tal como aparecían en las descripciones de Filóstrato donde también vivifican los cultivos y dan lugar a las Estaciones<sup>37</sup>. Partiendo de Hesíodo, que las identifica con la Paz, la Justicia y la buena norma, las Horas, muy próximas a las Gracias, se ponen en relación también desde el Renacimiento con hermosos conceptos, tales como la amistad, la belleza, la amabilidad, el encanto, el divertimento, la alegría o el placer, incluso la misericordia de dios<sup>38</sup>.

Por debajo y algo por delante de la Aurora, el Rocío<sup>39</sup> desciende sobre la Tierra o Cibeles, figura que designa también a la Monarquía de España en un juego de sinonimia tal vez voluntario entre los dominios de ésta y la vasta totalidad de aquélla<sup>40</sup>. Tal ambivalencia iconográfica de Cibeles / Tierra / España, que contempla expectante a la Aurora y su séquito, implica que la Aurora de ser entendida asimismo en esa misma clave monárquica y por tanto como una personificación de la soberana, cuyo influjo benéfico se espera como agente eficaz en la instauración de una nueva situación “luminosa”, en la erradicación de sombras y fraudes y como precursora del sol/rey. No hay que olvidar que cuando Mengs pudo empezar a tomar en consideración este encargo el cuarto de la reina estaba ya destinado a Isabel de Farnesio, y por tanto el panegírico aquí predicado tiene como objeto a la Reina Madre en concreto, y a los esperanzadores destinos de la Monarquía bajo su hijo.

31 Como en Aranjuez, aquí debió de quedar acabado a la vez que el medallón principal su marco “de claro y oscuro tocado con gran primor de algunos respirones de oro para más bien imitar al bronce dorado: está adornado el centro superior de unas vides muy bien imitadas al Natural”, según J. Merlo *op. cit.*, transcrito en J. L. Sancho Gaspar, *op. cit.* (1997), p. 526.

32 Los ornamentistas Guillermo l’Anglois y Alejandro González Velázquez, quienes trabajaron entre febrero y diciembre de 1763, terminaron al año siguiente como confirma no sólo la carta de Winckelmann, sino un informe donde Sabatini a Squilace, el 17 de septiembre (*cit. supra*, n. 17) puntualiza que no esperaba acabasen hasta octubre de 1764, y más bien entrado el mes que a principios. Es decir que quedó rematada justo antes de la primera ocupación de la residencia por la familia real: “La stanza da dormire della Regina Madre nra Signora secondo quello che vedo e secondo mi dice il Sig[nor]e Mengs mancheranno ancora due settimane per finirla, se non saranno poi di più”. Citado en J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011b), p. 98, nota 27.

33 En los medallones de las diagonales, octógonos, figuraban el Aire como Juno, la Tierra como Titán, el Agua como Tetis y el Fuego como Vulcano. Los dos dibujos conservados corresponden perfectamente al formato pues cada medallón según J. Merlo era “un octágono cuadrilongo de tres y medio pies de alto por tres de ancho”, y carece por tanto de base S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 366-367, n. 293, al suponer que serían más bien óvalos o tondos. Aquéllos los usa en la *Apoteosis de Hércules*, éstos en Aranjuez, y no iba a aplicar siempre el mismo esquema.

34 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 363-366, n. 292, remitiendo a F. J. Sánchez Cantón, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779. Noticia de su vida y de sus obras*, cat. exp. (Museo del Prado, mayo), Madrid, 1929, p. 162.

35 Guido Reni en el Casino Pallavicini, Guercino en la Villa Ludovisi, el boceto de Tiepolo en el Metropolitan –y que se ha relacionado con un posible proyecto para el Palacio Real– o dos obras cronológicamente cercanas debidas a Corvi en Roma y a Maulpertsch en Austria, señaladas por S. Roettgen. El Carro de Apolo como sol naciente encierra un sentido similar, tal como lo pintó Giaquinto en la bóveda del salón de columnas.

36 Junto a ellas estaba Euro según describe inequívocamente F. J. Fabre; esta figura no es visible en la actualidad, lo que podría atribuirse a pérdida de superficie pictórica en la intervención de 1879; pero tampoco J. Merlo la menciona, siendo mucho más prolijo. No es esta la única incoherencia entre las descripciones de este fresco por dichos autores.

37 Filóstrato, *Imágenes*, lib II, imagen 34; así aparecen las horas del día en el fresco de Reni. Las imágenes de Filóstrato eran bien conocidas por Winckelmann, que las cita en ocasiones. En la mitología griega clásica son tres, no las cuatro de época romana (ya plenamente personificaciones de las estaciones) ni las doce o veinticuatro horas como partes

Fig. 4 — Anton Raphael Mengs, *Apoteosis de Trajano*, vista general desde el ángulo suroeste hacia el noreste, 1774-1776. Pintura mural al fresco. Palacio Real de Madrid [10002821]

del día de las que habla Ripa. Mengs pinta tres en esta sala, pero no sabemos si eso indica una cierta erudición clásica, porque es el número que emplea también Guercino, en el que pudo inspirarse. Sin embargo pintó cuatro en la *Apoteosis de Hércules*. Tiepolo, mucho menos riguroso, les pone alas y aumenta su número, siguiendo a Ripa. Agradezco todos estos datos a J. Rianza Moya, *op. cit.*

38 V. Cartari, *Imagini degli dei degli antichi*, Padua, 1608, p. 505.

39 J. Merlo identifica esta figura femenina como la Lluvia, lo que parece coherente, y como el Rocío al niño que llevando una redomita la precede; de éste no dice una palabra F. J. Fabre, que parece haberse distraído en esta bóveda.

40 Leones y torre son atributos habituales de la Monarquía Española, tal como aparece también en el fresco del Trono por Tiepolo. Otro programa ilustrado de Carlos III, el del Paseo del Prado madrileño, alude básicamente a la Monarquía (Cibeles) y sus dominios ultramarinos (Neptuno) con la figura de Apolo en medio rigiendo las estaciones, discurso globalizador característico de la tradición iconográfica regia y en sintonía con los de Palacio y que ha sido estudiado por T. F. Reese, “Hipódromos, Carros, Fuentes, Paseantes, y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado; Lección magistral” en *El arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte del Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1989, pp. 1-47.

41 Poussin lo emplea en *Baile de la vida humana al compás del tiempo* (Wallace Collection, Londres) que Mengs pudo admirar en la colección Rospigliosi de Roma, y en el *Phaeton, Helios y Saturno* (Staatliche Museen, Berlín) donde usa una flauta más propia de su carácter campesino. Otro ejemplo de este Saturno flautista lo encontramos en un fresco pintado por Joham Wolfgang Baumgartner para el Palacio Nuevo de Meersburg en 1760. Para la iconografía de Saturno, véase *cf.* E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Nueva York, 1962.

42 J. Rianza Moya, *op. cit.* En el punto diametralmente opuesto de la circunferencia, y poblando el espacio vacío sobre la Aurora, aparecen los dos céfiros, el cálido y el húmedo, según J. Merlo, pues F. J. Fabre no los menciona.

43 Expresiones todas de A. Ponz, *op. cit.* (1772-1794), vol. VI (de 1776), p. 19.



Sobre otra nube resplandece la Verdad acompañada por la Justicia y la Fortaleza y precedida por el genio de la Claridad que ahuyenta a tres personificaciones infantiles de la hipocresía. Huye también delante de ellos la Noche, que, llevando en brazos a los sueños, parece esconderse debajo de la Tierra. Frente a ésta parece presidir toda la composición un Saturno-Cronos alado que tañe una cítara, matiz armónico que caracteriza a esta figura –por lo general amenazadora de destrucción– como una potencia benéfica lo que constituye una representación muy poco frecuente, aunque tratada más de una vez por Poussin, así como por algún contemporáneo de Mengs<sup>41</sup>. Tal rasgo es el más inhabitual en la iconografía de este techo donde tanto la del carro de la Aurora como la de los demás personajes está tomada de manuales al uso como la *Iconología* de Ripa o las *Imagini* de Cartari<sup>42</sup>.

## La Apoteosis de Trajano

Trajano, “Emperador Español”, era tradicionalmente considerado como un dechado de virtudes y por tanto perfecta excusa “para manifestar las que son propias de un perfecto Príncipe”, y frente a su apoteosis “*el Templo de la Inmortalidad, y el coro de las Musas, ocupadas en celebrar sus glorias*”<sup>43</sup>. El tema era idóneo para ornar la sala donde comía y daba audiencia Carlos III, “*el Trajano que hoy rige España*”<sup>44</sup>, identificación obvia no sólo para Azara, sino para el público culto empezando por Merlo y Fabre [fig. 4]. Sin embargo no utilizaron para subrayar tal paralelo la dedicación constante a la caza de Trajano en sus ratos de ocio según Plinio, como señala Rianza con gracia<sup>45</sup>.

Habiendo acabado los frescos ya mencionados en 1765, y durante los años siguientes el conjunto decorativo del dormitorio del soberano y otras obras también de tema religioso, la labor



Fig. 5 —  
Anton Raphael Mengs,  
*Apoteosis de Trajano*,  
vista del extremo este,  
1774-1776. Pintura  
mural al fresco. Palacio  
Real de Madrid  
[10002821]

- 44 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. XXII, define a dicho emperador como “Príncipe español, el más bueno de cuantos ocuparon el trono de los césares, y modelo del Trajano que hoy rige España”.
- 45 F. J. Fabre, *op. cit.* p. 150. J. Merlo insta a glorificar a Carlos III en un fresco de manera explícita; *cf.* J. L. Sancho Gaspar, *op. cit.* (1997), pp. 518 y 526. Plinio, *Panegírico*, *cf.* J. Riaza Moya, *op. cit.*
- 46 Si se atiende a lo que afirma S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 368-380, n. 296, refiriéndose a datos que son pertinentes para *Hércules* y no para *Trajano*, y en particular a los documentos biográficos S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 524, fecha 17.10.1768.
- 47 Así lo ha documentado sin posibilidad de duda J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2000a), p. 82, nota 12, citando la “Carta de Carlos III a Tanucci”, el Pardo 23 de febrero de 1773, Archivo General de Simancas (AGS), Estado, libro 343, fol. 43-44: “te devo dezir para que se lo agas presente [a Mengs] que sentiría que se dijiriese más su venida aquí, pues ... [por hacer retratos de la familia] y para que acabe en el Palacio de Madrid la pieza donde Como en público, que dejó empezada y que está indecente del modo que está, y para que estando a mi servicio y sueldo me aga otras obras de que necesito, pero con todo esto dile que aga lo que quiera; y a ti te digo para tu inteligencia, que me parece que dicho Pintor tiene muy poca gana de venir, y que bien save que yo le hize decir que si no quería venir lo dijese para tomar mi partido, pero esto te lo digo para que sepas lo que ha pasado, y para tí solo”. Azara omite referencia a la interrupción de trabajo alguno e incluye esta bóveda en el segundo periodo madrileño, lo que ha contribuido a descarriar la datación de S. Roettgen.
- 48 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 365-386, n. 299, VZ.1 Kopenhagen, Kgl. Kobberstiksamling, Inv. Nr. TU ital. Mag. XIX b. 17.
- 49 Sobre este tema *cf.* J. Riaza Moya, *op. cit.*
- 50 Resulta visible una parte del intradós de su bóveda mayor aún que en la obra definitiva, lo que habría causado un efecto de *sotto in su* muy forzado, infeliz desde el otro extremo de la sala y que, visto directamente desde abajo, más bien parecería sacado de un tratado del P. Pozzo.
- 51 Boceto en Patrimonio Nacional [10027686], S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 388, n. 300; sobre el cual me remito a J. L. Sancho Gaspar, *op. cit.* (1997) y al comentario de obra [cat. 6] en esta publicación.

de Mengs en Palacio continuó lógicamente por esta pieza del cuarto del rey, la única que faltaba por pintar. Al parecer lo ideó en el verano de 1768, pues lo habría emprendido en octubre de aquel año<sup>46</sup>; pero quedó inconcluso cuando se marchó en 1769. Llevaba ya cinco años acabada la gran bóveda de Tiepolo en la inmediata sala del Trono, y sin duda influyó en Mengs el afán de emular y superar al viejo maestro veneciano, que ya había fallecido cuando el sajón volvió en 1774 y se dispuso a terminar esta obra cumpliendo el deseo expreso de Carlos III<sup>47</sup>. El dibujo preparatorio inicial para el conjunto, fechable en su primer periodo madrileño<sup>48</sup>, manifiesta una influencia de Tiepolo aún más evidente que en la obra definitiva, pues incluso aparece una personificación de la Majestad, la *Monarchia mundana* de Ripa<sup>49</sup>, entronizada sobre un globo, trasunto obvio de la Monarquía en la Sala del Trono. La solución de esa esquina resulta completamente distinta, por tanto, y la posición de Trajano avanza más hacia el centro de la sala, con la figura de la Fama volando directamente sobre él y entregándole una palma, con efecto más barroco que parece haber influido a Bayeu y a Maella aún años después. Por lo demás los grupos y personajes básicos en los demás lados corresponden en su ordenación general a la pintura definitiva, con diferencias de detalle entre los que destaca la menor densidad del grupo de las musas y, en otro orden de cosas, el exagerado escorzo del templo<sup>50</sup>. La perspectiva de realizar una obra tan ajena a los ideales que había defendido y tan vasta también debió de pesar –junto a otras razones– para, dejándola empezada, abandonar Madrid en noviembre de 1769.

Quizá porque la majestad sobre el globo constituía una cita de Tiepolo demasiado obvia, o quizá porque introducía un equívoco impropio entre el Imperio Romano y la Monarquía de España y, en cualquier caso, debido a que ese ángulo de la sala era el que debía ocupar el rey cuando comía, Mengs reelaboró todo ese frente y en particular esa esquina donde Roma continuó dominando entronizada pero más discreta. El “pensamiento” coloreado donde formuló la reelaboración de estos elementos constituye uno de sus bocetos más seductores<sup>51</sup>. Por tanto las variaciones entre el boceto y el fresco obedecen a la maduración del proyecto por Mengs durante su estancia en Roma, y recogen todas sus reflexiones de madurez, contemporáneas

- 52 S. Roettgen, *op. cit.* (1999) la fecha por entero en su último periodo madrileño, datación que mantiene en su volumen de 2003, si bien entre los documentos –a los que se remite en la nota 251–, y en p. 547, copia la carta publicada por J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2000a), y en nota 2 a ese documento reconoce que se trata del Trajano; pero no refleja este importante cambio en los correspondientes capítulos de S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 227-241 y 344-347.
- 53 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 381-385, n. 299 y sus dibujos preparatorios y cartones pp. 385-388.
- 54 El diagrama iconográfico de S. Roettgen intenta sintetizar las descripciones antiguas poniendo en cursiva la identificación de J. Merlo, en redonda la de F. J. Fabre, en negrita aquellas en que ambos concuerdan, y en subrayado otras diferentes de las de ambos; la colocación de los números es confusa y en algunos puntos discrepo de sus conclusiones, pero me remito a J. Riaza Moya, *op. cit.*
- 55 Transcrito así por S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 385: “benignita - castigo, consilio, cortezza, / arme - Clemenza, constanza, decoro / ardire - compassione / Amicizia - concordia militare, dignità / bonta - confidenza, diligenza, / conservazione, dominio di se stesso”. Cabe plantearse si se han extraído de una reflexión o una biografía sobre la vida de Trajano, o sobre la de Carlos III.
- 56 Sobre todo esto me remito a J. Riaza Moya, *op. cit.* que en cuanto a Winkelmann se remite a la traducción francesa, que es la que utilizaba F. J. Fabre, *L'allégorie ou traités sur cette matière par Winkelmann, Addison Sulzer etc.* Paris, 1799, vol. I, pp. 67-68 y 70-71, y argumenta sobre lo expuesto por F. Checa Cremades, “Los Frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico” en *Archivo Español del Arte*, 65, 258, 1992, pp. 157-178 y por A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001, pp. 259-263.
- 57 J. Riaza Moya destaca al respecto la fórmula oficial en la entronización de los emperadores posteriores, *Felicio Augusto Melior Traiano*, y cómo su imagen de emperador capaz y valiente en la guerra y gran gobernante en la paz, en perfecto equilibrio. Contó además para acrecentarse con uno de los más perfectos ejemplos de propaganda regia: su Panegírico por Plinio el Joven; y luego incluso con una leyenda que lo convirtió en cristiano por intercesión de Gregorio Magno y que le hace figurar en el paraíso de la Divina Comedia. Destaca asimismo el uso de su figura como modelo de rey perfecto en el entorno de Luis XIV, *le nouveau Trajan*, como ha estudiado G. Sabatier, *op. cit.* pp. 177-180.
- 58 *Cfr.* J. Beneyto Pérez, *Trajano, el mejor príncipe*, Madrid, 1949 y J. M. Maestre, “Trajano y los Humanistas” en J. González Fernández (ed.), *Trajano, emperador de Roma*, congreso internacional (Sevilla, 14-17 septiembre 1998), Roma, 2000, pp. 313-362;

de su obra en la Stanza dei Papiri, lo que explica la sutileza y perfección de esta compleja pero muy armoniosa obra, cuya inmensa tarea de preparación previa pudo escalonarse por tanto a lo largo del tiempo y realizarse con toda su meticulosidad habitual<sup>52</sup>. El resultado constituye su mejor obra al fresco y donde más que en ninguna otra alcanza su genio la mayor brillantez e imaginación tanto en la composición general como en las figuras individuales. Roettgen destaca que entre todas las del pintor no hay ninguna otra donde maneje “con tanta habilidad y maestría las complicadas actitudes, los escorzos, las diferenciaciones anatómicas y fisiognómicas como en la apoteosis de Trajano”<sup>53</sup>. Esta calidad, por otra parte, es más digna de admiración si se considera el titánico esfuerzo que debió suponer la pura ejecución material de una obra tan grande, sin más auxilio que operarios mecánicos, y mientras en esos dos últimos años y medio en España llevaba a cabo otras muchas cosas, pero con increíble rendimiento destacado por Bianconi y cuyo impulso se debía sin duda al deseo de cumplir su compromiso con el rey –y consigo mismo– y de volver definitivamente a Italia. De haber terminado *Hércules* y pensado la composición de *Trajano* además de todo lo que en verdad hizo, Mengs hubiera superado como *fa presto* a Giordano.

El discurso se articula en cinco apartados muy claros: la Apoteosis o Gloria de Trajano, sus virtudes como hombre, su rol público e histórico, las virtudes humanas del buen gobernante, las cualidades del buen gobierno y, por último, el esplendor de las artes y ciencias a cuyo templo de la inmortalidad conducen sus virtudes al buen soberano [fig. 5]. Este último capítulo –sólo posible, implícitamente, bajo un trajano o un carlos– está calculado para compensar, hacia oriente, las masas relativas a los tres primeros enunciados que ocupan el tercio occidental, y que constituyen el núcleo del discurso, pensado para ser entendido según se avanza y se mira en dirección al cuarto del rey. De este modo, cuando se sale hacia la sala del trono, el techo tiene también un sentido complementario y produce un efecto equilibrado. Todo el conjunto ofrece una gran unidad gracias a las ligazones temáticas y formales entre las figuras que confieren un ritmo armonioso a tal estructura retórica. No cabe aquí un análisis de la iconografía sino algunas referencias<sup>54</sup>.

Es curioso que si bien el boceto inicial presenta una estructura muy similar y casi las mismas figuras aunque con diferencias, en sus anotaciones al margen la mayor parte de las virtudes citadas no están en la obra definitiva, salvo la constancia y el dominio de sí mismo [cat. 7]<sup>55</sup>. Sobre la iconografía me remito a Riaza, quien subraya cuán cercano al barroco resulta el lenguaje alegórico aquí utilizado, con un catálogo de virtudes y cualidades del príncipe cercano a las obras de Giordano y Tiepolo no sólo por su número, sino por la sistemática inspiración en Ripa opuesta frontalmente a Winkelmann y sin que bajo el ropaje clasicista se advierta la presunta evolución hacia un modo nuevo de representar el pensamiento ilustrado, fuese el pintor solo quien se encargase de formular sus conceptos o contase con asesores que, descartado Sarmiento, procederían de la Secretaría de Estado y de la Biblioteca Real<sup>56</sup>.

En cualquier caso ni suponía una innovación, ni se pretendía que lo fuese, aludir al soberano reinante español bajo la figura de Trajano, paradigma del perfecto príncipe desde la Antigüedad<sup>57</sup>, y desde luego en España<sup>58</sup>. La vinculación entre el emperador y su modelo moral, Hércules, se manifiesta en la posición de éste, cuya figura constituye un guiño sutil a la famosa escultura hasta entonces conservada en el Palacio Farnese y que por tanto era un bien de familia nada extraño a Carlos III [cat. 6]. Tan famosa pieza es sugerida aquí por Mengs de manera reconocible pero sin limitarse a una trasposición literal, sino reelaborada mediante una inversión de la postura y la simplificación de los accesorios.

Aunque reconoce que la forma alargada de la Saleta y sus dimensiones mayores permitían soluciones artísticas más convincentes que en la cuadrada Antecámara, Roettgen se entusiasma ante el resultado y concluye que “la dirección formal de este vasto programa alegórico es mucho más inteligente y más imaginativa que la de la “Apoteosis de Hércules”, a pesar de que su tema y programa son similares... La ausencia de un vínculo demasiado esquemático de las figuras con el borde exterior salta claramente a la vista”. Tal comparación entre dos obras de intención



Fig. 6 —  
Anton Raphael Mengs,  
*Apoteosis de Trajano*,  
vista del centro del  
lado sur, 1774-1776.  
Pintura mural al fresco.  
Palacio Real de Madrid  
[10002821]

las referencias pueden prolongarse hasta la actual página web de la Casa de S.M. el Rey, significativamente.

- 59 Mengs, por sí mismo, no iba a imponerse que su decoración de la Saleta armonizase más con el aire pomposo de Tiepolo que con la dignidad solemne, aunque con toques alegres, de su *Hércules*; tal concordancia se le hubo de sugerir desde fuera –si no desde arriba– y de una manera clara. El tema tampoco exigía los escorzos y los vuelos: si los dioses olímpicos podían pasear al borde de la cornisa, las musas y las virtudes también.
- 60 El recurso de la balaustrada, cuya raigambre barroca suele subrayarse, era indicado para evitar la sensación de que los personajes cayesen hacia el espectador, dado que el diámetro de la cúpula es mucho menor que el lado de la Antecámara, pero su altura igual. Lástima que Carlos IV no encargase una bóveda de Palacio a Goya sino al perverso Maella cuyo *Adriano*, parodia del *Trajano* de su maestro, más valdría que se hubiese quedado en proyecto, pues sus dibujos son mejores que la obra misma.

tan distinta resulta injusta, sobre todo teniendo en cuenta que ciertas estrategias y recursos compositivos, aunque aquí resulten especialmente brillantes, ya aparecen con éxito también en *Hércules*, como la disposición de las figuras teniendo en cuenta la iluminación, con un tratamiento privilegiado para la pared frente a las ventanas [fig. 6] y dramático claroscuro sobre éstas. En suma, Roettgen reconoce que entre las de Mengs ésta es la obra donde con mayor fuerza se acusa la influencia de Tiepolo, y también de otros pintores italianos del barroco tardío y del rococó como Gabbiani o Beaumont cuyas decoraciones áulicas eran entonces mucho más conocidas que ahora; y, por tanto, que Mengs estaba traicionando sus principios clasicistas tan programáticamente enunciados en la bóveda de *Hércules*.

Tomando en consideración todos estos elementos y algunos más, como las alusiones de Azara sobre el escaso entusiasmo español por la obra del sajón, su lamentable estado depresivo inmediatamente antes de irse a Roma en 1769 y sus pocas ganas de volver aquí, se diría que Mengs sintió un tanto fría la acogida de la bóveda de *Hércules* en la corte española, y optó conscientemente por una involución o contaminación estilística hacia el barroco tardío. Si los españoles querían Tiepolo lo tendrían, pero con más cuidado dibujo y turgentes superficies, con más vivo color, y encima con una dignidad antigua *à la mode*. El resultado de la Saleta es brillantísimo, pero la coherencia intelectual de la Antecámara ha desaparecido por completo.

Cabe pensar que a finales de la década de 1760 el primer pintor no se sentía con las mismas ilusiones y fuerzas que tenía en 1762, al menos para continuar defendiendo sus esquemas antibarrocos para la composición de frescos. Si hubiera querido seguir adelante en su línea de coherencia no se lo hubieran impedido aquí ni el tema ni el armonizar con la inmediata obra de Tiepolo<sup>59</sup>. Un detalle más que revelador, diría que esencial, en esta claudicación del maestro al gusto retardatario imperante en el entorno regio es que en la Saleta, a diferencia de la Antecámara, Mengs no impuso la eliminación de los adornos de estuco existentes para introducir los suyos, mucho más modernos: fuese porque gustaban al rey, por no pelearse con el arquitecto, por no aumentar los problemas en torno al encargo o por una desmotivación general, respetó las exuberantes formas diseñadas por Sabatini, sobre las cuales en verdad hubiera sido contradictorio no pintar asimismo en la tradición barroca, y el movimiento de los grupos obedece en más de un punto al de las volutas de la cornisa. Esta involución estilística responde desde luego, sin duda alguna, al deseo de concordar mejor con el medio, en el cual Mengs se sintió inadecuado pese a sus honores y sueldo. Cabe pensar que también obedeciese a una sensación más personal de fracaso ante la formulación de su *Apoteosis de Hércules*; es difícil afirmarlo, pero su estado depresivo puede deberse no sólo al resentimiento contra la incompreensión, sino a la insatisfacción consigo mismo.

En mi opinión el *Hércules* es una gran obra, pero los daños en su fachada principal han distorsionado la percepción de ésta y, como consecuencia, la del conjunto, de modo que es difícil imaginarlo en todo el esplendor de su coherencia original. Ponerse en el lugar del artista entre 1765 y 1769 para juzgar su propia obra es aún más arriesgado. Pero que la seriedad de su concepto arraigó y dio fruto en la mejor pintura neoclásica de bóvedas al fresco es un hecho; y no me refiero, claro está, a las alegorías volantes de Luis López, ni siquiera a la *Apoteosis de Carlos III* por Vicente López que, sin embargo, sigue el modelo del *Hércules*; sino al más especial de los discípulos de Mengs: Goya, en su cúpula de San Antonio de la Florida. En ella se atuvo al criterio compositivo de su maestro y, resolviendo en círculo el formato cuadrado del *Hércules*, situó sólidamente a los personajes sobre la cornisa donde forman una escena verosímil sin figura volante alguna. También aquí las citas de la Antigüedad siguen más el espíritu que vivifica y no la literalidad que mata, aunque algunas de estas figuras vestidas con mantos se dirían sacadas del Herculano o de las Bodas Aldobrandinas<sup>60</sup>.