

Mengs y el dibujo como medio para comprender la Antigüedad

Susanne Müller-Bechtel

La recepción de la Antigüedad discurre a través del arte del Neoclasicismo como el célebre hilo de Ariadna recorría el laberinto del Minotauro. Así como Teseo podía orientarse con él, la Antigüedad le serviría al artista moderno como norma hacia el conocimiento de la belleza ideal en comparación con la naturaleza. El estudio de lo antiguo se empleaba desde el Renacimiento como práctica esencial en la formación y desarrollo de la propia energía creativa artística, y hacia mediados del siglo XVIII el clasicismo aportó una cualidad nueva en la tradición orientada hacia el mundo antiguo.

Anton Raphael Mengs recurrió a su colección de vaciados y al dibujo como herramientas para la comprensión de la Antigüedad. Igual que el gusto por ella se puede seguir como una hebra roja traspasando el arte moderno, el diseño como medio estaba presente desde el siglo XV en todos los procesos creativos. Si nos basamos en la prioridad que se le ha concedido al dibujo –por posibilitar una mirada más profunda sobre la experiencia artística que cualquier otro medio–, no debe sorprendernos el alcance de su vigencia en el tejido de las artes.

El presente ensayo se centra en el debate de Mengs con el modelo antiguo a través de la práctica del dibujo. Dicho de otra manera, enlaza los dos ovillos anteriormente citados del arte moderno, por una parte, la recepción de la Antigüedad y, por otra, el dibujo con su potencial transformador, sin perder de vista los enlaces y nudos de unión, en lo que respecta a la actividad artística de Mengs.

Se pueden observar tres funciones diferentes con sus correspondientes procedimientos: primero estaría la copia de esculturas antiguas o de sus vaciados o reconstrucciones; segundo, la recepción de la Antigüedad en dibujos de desnudos del natural, y por último quedaría la integración y transformación de modelos clásicos en sus bocetos para los escenarios de temática antigua en estilo clasicista.

La copia puede calificarse como la manera tradicional de confrontación de un artista con un ideal. Raphael Rosenberg propuso como clasificación del ejercicio de la copia de esculturas las categorías de “*Abilden*”, “*Lernen*” y “*Verstehen*”, es decir, “reproducir”, “aprender” y “comprender”¹.

Innumerables famosos, y menos conocidos artistas, como Pisanello (1395-1455), Maarten van Heemskerck (1498-1574) y Peter Paul Rubens (1577-1640), por citar sólo algunos, eligieron obras antiguas como tema de sus “academias”². En la actual marea de imágenes es prácticamente inconcebible que antes de la difusión de la fotografía y los nuevos medios de comunicación, una obra de arte –o también de la naturaleza– sólo podía ser duplicada manualmente. Incluso el arte gráfico necesitaba el paso intermedio de la transcripción del motivo a través del dibujo. Esa función del diseño como copia desaparece en la teoría contemporánea, al ser valorada la veracidad del dibujo en relación a la evidencia de cómo fue realizado, mientras que se contemplan con gran escepticismo los diseños ejecutados con excesivos pormenores³. Una característica típica de los numerosos dibujos del siglo XVIII copiando la Antigüedad fue la factura, en la cual se basaba su alta estima entre los coetáneos.

En alusión a los dibujos de Mengs interpretando obras antiguas, se presentan en la exposición la *Talía* [cat. 5] y el *Antinoos Egipcio* [cat. 26]. Éstos revelan algunas analogías, pues el artista empleó en los dos casos un soporte de gran formato eligiendo un papel ya teñido o prepa-

¹ R. Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, (tesis doctoral, Universität Basel, 1996), Múnich y Berlín, 2000, pp. 53-63, véase p. 54. En su caso los modelos proceden de las esculturas de Miguel Ángel.

² De la amplia bibliografía sobre el tema destacan: M. Winner, *Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450-1800*, cat. exp. (Berlín, Kupferstichkabinett, febrero - abril 1967), Berlín, 1967. R. J. Campbell y V. Carlson (eds.), *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawing*, cat. exp. (Los Angeles, County Museum of Art; Minneapolis, Institut of Art, 1993), Los Angeles, 1993. T. Bartsch y P. Seiler (eds.), *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, Berlín, 2012.

³ Véase especialmente N. Bryson, “Ein Spaziergang um seiner selbst willen” en F. T. Bach y W. Pichler (eds.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, congreso internacional (Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Viena, 14-16 octubre 2004), Múnich, 2009, pp. 27-42, principalmente pp. 27-30. Para definir objetivamente “transparencia” véase A. Boesten-Stengel, “Aporien der Kennerschaft. Zeichenduktus und Strichbild bei Joseph Meder und Bernhard Degenhart / Aporie znawstwa. Dukt linii i rysunek kreskowy u Josepha Medera i Bernarda Degenharta” en W. Balus y J. Wolanska, (eds.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, congreso internacional en el 125 aniversario de la creación de la primera cátedra de historia del arte en Polonia (Cracovia, 2007), Cracovia, 2010, pp. 165-182.

rando él mismo el fondo con color (azul, marrón, gris o verde), para lograr un tono medio como base inicial del diseño. Los trazos los elaboró con un carboncillo oscuro, que sombreó gradualmente, completándolos mediante realces blancos, con los cuales disponía las zonas iluminadas.

A la copia inacabada del *Fauno danzante* de Florencia le faltaba ese último paso, lo que revela el planteamiento del dibujante [fig. 1]⁴. Los estudios de la *Talía* y el *Antinoo Egipcio* permiten intuir cuáles eran los siguientes retoques previstos para el bosquejo del *Fauno danzante*. Además de completar el trazado de la figura, que en la zona de las piernas tenía sólo parcialmente delineados los contornos y la preparación del modelado, presentaba el acabado superficial del soporte con el sombreado regular, que suponía esencialmente la culminación de la tarea.

Estas obras tenían además en común el tratamiento del objeto en sí, ya que Mengs se concentró en ambas en la representación de una única escultura. No le interesaba escenificar la estatua observada como un tema de discusión académica, como asunto de una clase de dibujo o como pieza de un *pasticcio*⁵.

En dichos diseños las esculturas antiguas permanecen como tal, inequívocamente reconocibles y no sólo en su interpretación figurativa, sino también en su materialidad en piedra o yeso –éste último en el caso de que Mengs hubiera empleado sus vaciados como modelo en lugar de los originales–. Es significativo que se decidiera cada vez por una perspectiva determinada, no conformándose con la frontalidad de la figura. El punto de vista lateral del *Antinoo Egipcio* acentuaba el gesto de avance, casi la única atenuación de una forma rígida y poco natural. A *Talía* el pintor consiguió aportarle el espacio necesario para desplegar su ademán de movimiento gracias al ángulo y la posición compositiva en el margen lateral del papel.

Con estos trabajos Mengs se incorporó sin esfuerzo al largo elenco de acreditados artistas que se dedicaron vivamente al examen de la escultura antigua. Entre sus contemporáneos gozaba de gran reconocimiento por sus copias de la Antigüedad su más directo competidor, Pompeo Batoni (1708-1787)⁶. Su fama se basaba en una parte nada despreciable de dibujos del “antiguo” realizados al inicio de su carrera. Sus dibujos trazados preferentemente con sanguina tuvieron una excelente acogida, especialmente entre los coleccionistas británicos, gracias a la mediación de Francesco Fernandi, conocido como *l’Imperiali*. Batoni realizó un porcentaje considerable del repertorio de dibujos de piezas antiguas de las colecciones romanas del *Settecento*⁷.

Entre las recopilaciones más significativas de la época se contaba –aparte de las de Villa Ludovisi, el Palazzo Ruspoli, el Palazzo Farnese y el Palazzo Barberini– con la colección del cardenal Alessandro Albani en la Villa Albani⁸. Una parte sustancial de antigüedades de aquella colección constituyeron el núcleo de los museos capitolinos que fundó el papa Clemente XII⁹.

Además de Batoni no puede dejar de citarse como copista de la Antigüedad al muy apreciado Giovanni Domenico Campiglia (1692-1779)¹⁰. Junto a Batoni produjo una gran parte de los dibujos de la Antigüedad que pasaron a la *Topham Collection*, un conjunto muy importante para la historia de los estudios antiguos¹¹. Campiglia se responsabilizó, entre otros, de los diseños preparatorios para las estampas de la más sólida obra de Giovanni Gaetano Bottari: los tres volúmenes de sus *Musei Capitolini*¹².

Siguiendo la hipótesis sobre las categorías de las funciones de los dibujos, los casos de Batoni y Campiglia se encontrarían entre aquellos en los que “reproducir” la Antigüedad constituía el interés prioritario, como sugiere el amplio número de sus estudios empleados como plantillas para copiar en Inglaterra.

Mengs tenía probablemente otra intención: sus dibujos se englobarían en el ámbito de las categorías de “aprender” y “comprender”, ya que servirían como material didáctico, ilustrativo para la enseñanza y la instrucción de los jóvenes. Es decir, él mismo adquiriría, naturalmente, también los principios de la creación de las esculturas clásicas al dibujarlas –y a través de su análisis mientras las examinaba, aumentaba su comprensión de los modelos–, pero seguramente deseaba capturar la esencia de aquellos principios para posteriores intervenciones.

Sería razonable ver en aquellos dibujos de la Antigüedad realizados por Mengs, “pruebas” que acompañarían a la colección de vaciados donados a la corte madrileña para visualizar la

- 4 S. Roettgen, *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnich, 1999, p. 432, n. Z 38.
- 5 Por ejemplo el *Retrato de Hviid* firmado en 1780 por Jean Grandjean, en el que el teólogo y orientalista Andreas Christian Hviid muestra la restauración del *Antinoo Albani* en el Museo Capitolino, Ámsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. N. RP-T-00-2053, véase J. P. Marandel en E. P. Bowron y J. J. Rishel (eds.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, cat. exp. (Philadelphia, Museum of Art; Houston, Museum of Fine Arts, 16 marzo - 28 mayo, 2000), Londres, 2000, pp. 516 y ss., n. 361. El dibujo del *Patio y galería de los Museos Capitolinos* de Charles-Joseph Natoire, 1759, París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphique, Inv. N. 31381, véase A. Percy, “Drawings and Artistic Production in Eighteenth-Century Rome” en E. P. Bowron y J. J. Rishel (eds.), *op. cit.*, pp. 460-559, il. 116 (p. 461). El *Cortile del Palazzo Farnese* de Louis Chays, 1775, Berlín, Kunstbibliothek, HdZ 3027, véase E. Berckenhagen, *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlín, 1970, p. 394. De Giovanni Battista Piranesi el *Capriccio con la tumba de Nerón, 1744/1745-1747*, Washington, National Gallery of Art, véase E. P. Bowron y J. J. Rishel (eds.), *op. cit.*, pp. 543 y ss., n. 387.
- 6 Sobre el tema véase, fundamentalmente, H. Macandrew, “A Group of Batoni Drawings at Eton College and some Eighteenth-Century Italian Copyists of Classical Sculpture” en *Master Drawings*, 16, 1978, pp. 131-150, 191-215. Además, A. M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Nueva York, 1985, p. 388, D235-287; E. P. Bowron y P. B. Kerber (eds.), *Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, cat. exp. (Houston, Museum of Fine Arts, 21 octubre 2007 - 27 enero 2008, Londres, The National Gallery, 20 febrero - 18 mayo 2008), New Haven y Londres, 2007, pp. 144-148; A. Aymonino, L. Gwynn y M. Modolo, *Paper Palaces: the Topham Collection as a source for British Neo-Classicism*, cat. exp. (Windsor, Eton College, mayo - noviembre 2013), Eton, 2013.
- 7 E. P. Bowron en A. Lo Bianco y A. Negro (eds.), *Il Settecento a Roma*, cat. exp. (Roma, Palazzo Venezia, 10 noviembre 2005 - 26 febrero 2006), Milán, 2005, p. 181, n. 63.
- 8 E. P. Bowron en A. Lo Bianco y A. Negro (eds.), *op. cit.*, p. 181, n. 63; E. P. Bowron y P. B. Kerber (eds.), *op. cit.*, pp. 144-148.
- 9 F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, 1981, reed. New Haven, 1994, pp. 63-66; E. P. Bowron y P. B. Kerber (eds.), *op. cit.*, p. 145.
- 10 Para Giovanni Domenico Campiglia como copista de la Antigüedad véase P. P. Quieto, “Giovanni Domenico Campiglia, Mons. Bottari e la rappresentazione dell’Antico” en *Labyrinthos. Studie e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX diretti da Gian Lorenzo Mellini e Sergio Ruffino*, III, 5-6, 1984, pp. 3-36. E. P. Bowron y J. J. Rishel (eds.), *op. cit.*, pp. 484 y ss.

- 11 A. Aymonino, L. Gwynn y M. Modolo, *op. cit.*
- 12 G. G. Bottari [Johannes Bottarius], *Musei Capitolini*, Roma, 1750-1755; E. P. Bowron y J. J. Rishel (eds.), *op. cit.*, pp. 485 y ss., n. 329, hace referencia a noventa dibujos de Campiglia de las estatuas antiguas del Museo Capitolino. Véase E. P. Bowron en A. Lo Bianco y A. Negro (eds.), *op. cit.*, p. 181, n. 63.
- 13 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 459, n. Z 104; S. Roettgen (ed.), *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus*, cat. exp. (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 23 junio - 3 septiembre 2001), Múnich, 2001, pp. 222 y ss., n. 66a. S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 459, n. Z 105; S. Roettgen, *op. cit.* (2001), pp. 222 y ss., n. 66b.
- 14 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 459.
- 15 Sobre diversos procesos de restauración trata S. Kansteiner (ed.), *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*, actas del congreso internacional en la Humboldt Universität (Berlín, marzo 2011), Berlín, 2013.
- 16 M. Kiderlen, *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Múnich, 2006, pp. 63-95.
- 17 M. Kiderlen, *op. cit.*, p. 85, il. 63.
- 18 S. Roettgen, *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Leben und Wirken*, Múnich, 2003, p. 365, il. VI.-27; M. Kiderlen, *op. cit.*, p. 85, il. 64.



Fig. 1 — Anton Raphael Mengs, *Fauno danzante*, s.d. Lápiz negro y clarión, papel preparado en gris. Fermo, Biblioteca Civica Romolo Spezioli [10 18]

ejemplaridad de lo antiguo, el estándar de representación y el modo en qué debían ser empleados los yesos como patrones didácticos.

En ese sentido serían comparables a los dibujos de desnudos de Mengs en el repertorio del cardenal Silvio Valenti, que se pueden datar en los inicios de la *Accademia del Nudo*¹³. Aunque ingresaron, por así decirlo, como “*doni*” –regalos– en la colección del cardenal, podrían haber sido pensados como ejemplos para la enseñanza en la nueva academia¹⁴.

Desde la perspectiva de la cultura académica del siglo XVIII como una cultura ilustrada, los dibujos de las esculturas antiguas deben considerarse como representaciones científicas realizadas por cultos artistas para eruditos e instruidos diletantes. El práctico lenguaje visual, que funcionaba con gran precisión y evitaba mensajes subjetivos, secundaba y se adaptaba perfectamente a aquel cometido.

Un aspecto peculiar es el relativo a las antiguas esculturas halladas con daños importantes, restauradas tras su descubrimiento, que conservaban los añadidos en la reconstrucción, pero que posteriormente fueron eliminados y sustituidos por otras alternativas¹⁵. El tema se complicaba cuando, como en el caso del *Pasquino* [véase el ensayo de Kiderlen en esta publicación], varios hallazgos impulsaron distintas reconstrucciones y se configuraron en forma de vaciados en yeso diversas variantes¹⁶.

Tanto vaciados como dibujos documentan actualmente anteriores restauraciones perdidas. La reconstrucción del grupo del *Pasquino*, que Mengs ensayó en yeso, nos ha llegado en parte a través de esbozos realizados por otros artistas. Uno de ellos procede de su discípulo Jean-Baptiste Wicar [fig. 3 del ensayo de Kiderlen en esta publicación], quien lo elaboró presumiblemente en Florencia¹⁷. Igualmente, Jacques Louis David realizó dos dibujos, según la inscripción “*nel museo del cavaliere Mengs*”, que muestran dos perspectivas de otra reconstrucción del grupo en su colección romana¹⁸ [fig. 2 del ensayo de Kiderlen en esta publicación]. Sobre todo los dibujos de David ponen de manifiesto la trascendencia que tenía para los artistas el repertorio de modelos en yeso de Anton Raphael Mengs como lugar de estudio en Roma.

Una hasta ahora no demasiado analizada, pero sin embargo muy extendida, práctica de la recreación de la Antigüedad en el siglo XVIII fue el estudio del cuerpo masculino desnudo a partir de modelos vivos en poses simulando las de las esculturas antiguas¹⁹. Ese método se puede observar no sólo en Mengs, sino en muchos reconocidos artistas de círculos académicos del siglo XVIII, entre ellos, por ejemplo, el director de la academia de Francia en Roma, Charles-Joseph Natoire²⁰, o el responsable de los pensionados españoles en la misma ciudad, Francisco Preciado de la Vega. Dicho procedimiento en Preciado sólo puede ser imaginado indirectamente, pues él decidió la postura del modelo en el concurso académico de la *Scuola del Nudo* en marzo de 1776, que según los dibujos ganadores conservados muestran cómo la posición a repetir fue la de los *Dioscuros* de Monte Cavallo²¹.

No se puede demostrar, sin embargo, si Mengs experimentó las posibilidades de la reconstrucción del *Pasquino* con la ayuda de modelos vivos. De los dibujos del pintor de desnudos masculinos se pueden descifrar algunos que siguen más o menos veladamente parangones antiguos. Entre ellos destacan el que remeda la *Lucha de Florencia* conservado en el Hessisches Landesmuseum en Darmstadt, el dibujo del natural de un hombre imitando el *Fauno de los címbalos* del mismo museo, el estudio académico de un hombre sentado como Baco con corona y copa en la mano inspirado en el *Apolo* del Museo delle Terme –propiedad de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe–, el de un hombre tumbado en la actitud típica de las divinidades fluviales en el Martin von Wagner Museum de la Universidad de Würzburg, así como otros dibujos basados en el *Ares Ludovisi* –Karlsruhe–, o en la Dirce del grupo del *Toro Farnesio* –en el mercado anticuario–²².

Los procesos que intervienen en la recepción de la Antigüedad en los dibujos de desnudos pueden utilizar, para ser descritos de un modo preciso, las categorías del profesor Hartmut Böhme y su equipo, con el fin de diferenciar los procedimientos transformadores según los diversos métodos²³.

Un primer paso de la influencia de la Antigüedad se reconoce, en el caso del desnudo masculino como Baco del museo de Karlsruhe [fig. 2], en la decisión de Mengs de elegir como modelo de referencia una escultura antigua, el *Apolo sentado* del romano Museo delle Terme²⁴, ignorando otros posibles prototipos para una figura sentada.

El dibujo de un hombre en movimiento con cara de Fauno y un instrumento musical en la mano izquierda varía de los faunos conocidos de la Antigüedad²⁵. Posiblemente el artista “entrecruzó” el *Fauno de los címbalos* de los Uffizi de Florencia con el *Fauno del cabrito* del Museo del Prado de Madrid generando –como si de una especie botánica o zoológica se tratara– un espécimen nuevo. También aquí la selección del arquetipo significa el rechazo de otros referentes y muestra lo presente que estaban para Mengs las esculturas antiguas en la elección de poses para los modelos vivos.

Una larga lista de personificaciones de divinidades fluviales puede rastrearse como pauta en el dibujo del modelo masculino recostado del Martin von Wagner Museum de Würzburg [fig. 3]. Una equivalencia evidente se encuentra en el diseño realizado por Pompeo Batoni y conservado en Berlín, en el que es representado un hombre que reposa sobre una vasija de la que fluye el agua²⁶. Los dioses ríos fueron empleados también como ejemplos en las poses para los concursos de la *Accademia del Nudo*, como en marzo de 1765, cuando el español Antonio Primo alcanzó el segundo premio de la tercera clase con un estudio de un hombre tendido con las piernas cruzadas²⁷.

En los diseños citados se puede sondear que Mengs encontró inspiración, para las distintas posturas y colocaciones, entre el caudal de antiguas esculturas. Sus soluciones formales coinciden con sus ideas, como formula en “*Lecciones prácticas de pintura*”²⁸, pero su concepto de una figura bien compuesta se basaba en la normativa académica, que había evolucionado con el tiempo en la orientación repetida de los antiguos modelos.

La regla más importante era evitar el paralelismo de los miembros, que garantizaría la impresión de una emoción viva en una imagen bidimensional. Mengs lo expresaba así: “*Hablemos*

19 La autora del presente ensayo trabaja actualmente sobre el tema de los dibujos de desnudos académicos entre finales del siglo XVII y mediados del XIX. La bibliografía básica hasta la fecha para los desnudos en Roma en el siglo XVIII es E. P. Bowron, “Academic Life Drawing in Rome, 1750-1790” en R. J. Campbell y V. Carlson (eds.), *op. cit.*, pp. 74-85. Sobre dibujar en Roma en el siglo XVIII: A. Percy en E. P. Bowron y J. J. Rishel (eds.), *op. cit.* Sobre la influencia de la Antigüedad en los dibujos de desnudos académicos véase S. Müller-Bechtel, “Antikenrezeption im akademischen Aktstudium. Zu transformativen Prozessen im transnationalen Umfeld von Anton Raphael Mengs und Francisco Preciado de la Vega in Rom” en *Figuren des Transformativen. Rezeption, Transfer, Austausch | Figuras de la transformación. Recepción, transferencia, intercambio | Transformational Figurations. Reception, Transfer, Exchange*, congreso internacional (Berlín, 15-17 noviembre 2012), (en prensa).

20 Véase E. Brugetrolles (ed.), *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, cat. exp. (Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 16 octubre-21 diciembre 2003; Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 marzo-1 mayo 2005; Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 16 septiembre 2005-1 enero 2006), Paris, 2003, pp. 221-223, n. 51.

21 Los premiados en el concurso de marzo de 1776 para el dibujo de *Hombre desnudo en pie en la pose de uno de los Dioscuros*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Collezione dei disegni, B 263-268 fueron: Benedetto Landi, primer premio, B 263; Giovanni Porretta, segundo premio, B 264; Luigi Favilli, tercer premio, B 265; Giovanni Battista Turrisi, cuarto premio, B 266; Pietro Pusini, quinto premio, B 267; Giovanni Battista Sivizzeri, sexto premio, B 268. Véase S. Müller-Bechtel, *op. cit.* (en prensa).

22 Para la “doble academia” de los hombres luchando, véase S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 428, n. Z 27; S. Roettgen, *op. cit.* (2001), pp. 224 y ss., n. 67. Para el *Modelo en acto de caminar simulando un fauno*, véase S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 429, n. Z 29; S. Roettgen, *op. cit.* (2001), pp. 228 y ss., n. 69. Para el dibujo del *Desnudo sentado como Baco siguiendo el modelo del Apolo del Museo delle Terme*, véase S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 439-441, n. Z 57f.; S. Roettgen, *op. cit.* (2003), il. V-32. Para el *Desnudo de hombre recostado como un dios fluvial*, véase S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 469, n. Z30. Para el *Desnudo de hombre sentado con el brazo alzado siguiendo el modelo de Dirce en el Toro Farnese*, véase S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 622, n. NN Z 91/92, il. V-31 en p. 307. Para el *Modelo desnudo con la pierna izquierda en la posición del Ares Ludovisi*, véase S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 439-441, n. Z 57d. Información sobre los originales puede encontrarse en: F. Haskell y N. Penny, *op. cit.* (*Grupo del Toro Farnesio*, Museo Nazionale, Nápoles), pp. 165-167, n. 15; (*Fauno danzando*,

Fig. 2 —
Anton Raphael Mengs,
Desnudo masculino como Baco, s.d. Lápiz negro y clarión, papel preparado en marrón grisáceo, Staatliche Kunsthalle [VIII 1981-4]

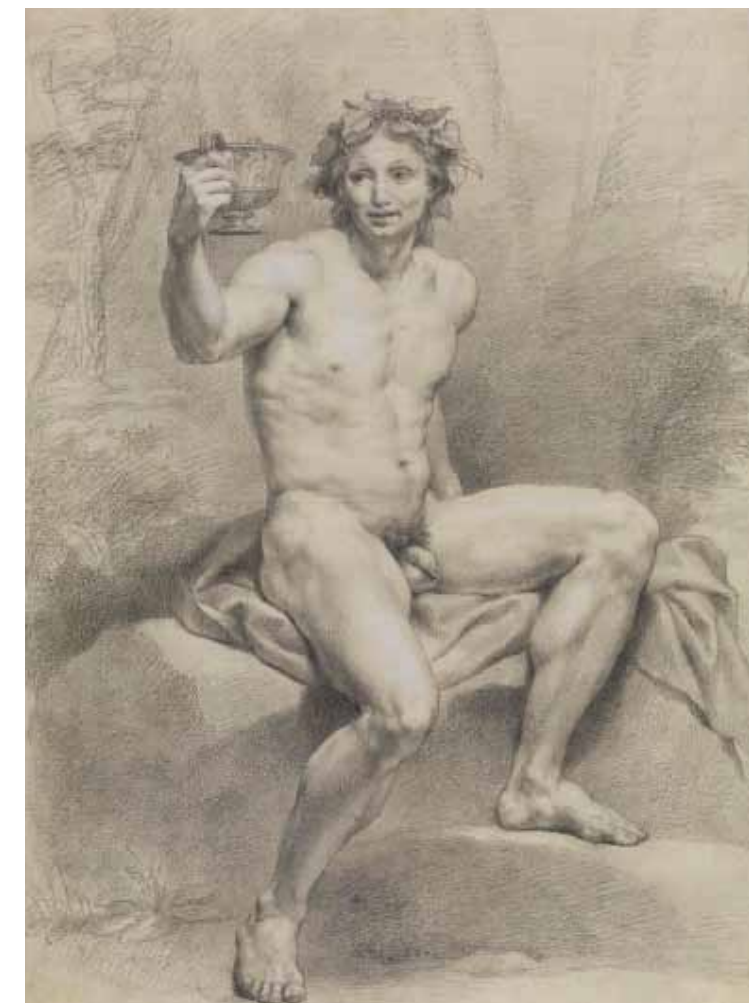


Fig. 3 —
Anton Raphael Mengs,
Desnudo masculino tumbado, h. 1770. Lápiz negro y clarión, papel preparado en gris verdoso. Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität [1273]





Fig. 4 —
Anton Raphael Mengs,
*Desnudo masculino en acto
de caminar como Fauno*,
1770-1771. Lápiz negro
y clarión sobre papel.
Darmstadt, Hessisches
Landesmuseum [HZ 1930]

ahora directamente de las reglas de la Composición de la figura. Las reglas que se han de observar en cada figura son principalmente el contraste ó contraposición de los miembros, la expresión, conveniencia, calidad y edad de las personas. El contraste ó contraposición de miembros, consiste en que si se hace adelantar un brazo, debe retroceder la pierna del mismo lado; y el otro brazo ha de retroceder también, y la pierna del mismo lado se debe adelantar. Los dos brazos no deben abanzarse igualmente, porque no se pueden hacer retroceder las dos piernas, sin que cayga la figura. La cabeza se debe inclinar ácia donde el brazo esté levantado, y volverse á la parte donde la mano esté mas abanzada. Si es una figura plantada, el tovillo interior del pie sobre quien se tiene ha de corresponder al hoyuelo de la garganta, como explicaré en otro lugar. Ningún miembro ha de formar ángulo recto; ni jamás dos miembros han de ser paralelos uno á otro. Nunca una mano ha de estar del todo enfrente de la otra: ningun extremo ha de formar línea perpendicular, ni horizontal con otro: ni ha de haber un pie y dos manos, ni dos pies y una mano, que formen línea recta; porque esto sería un grave error²⁹.

El modelo para el dibujo conservado en Karlsruhe, que se inspiraba en el citado *Apolo sentado*, de acuerdo con esas reglas bajaba la pierna en el lado en el que el brazo estaba levantado y viceversa. Una distribución similar puede contemplarse en la obra conservada en Würzburg del hombre reclinado como un río.

Un tema a considerar es en qué conocimientos se apoyaba la selección de dichas poses. No se puede saber si Mengs estudió el *Apolo* mismo con la ayuda de los dibujos o si había conocido la pose tras su transferencia del desnudo, porque faltan los consiguientes dibujos que lo confirmen. En última instancia es admisible inferir que Mengs sabía que los gestos derivaban de la Antigüedad. Con su colección de vaciados el artista tenía a su disposición en su entorno directo un recurso que excedía con creces a cualquier repertorio de su tiempo, tanto público como privado³⁰.

El paso siguiente en la cadena de transformaciones con referencia al modelo antiguo en los dibujos de desnudos consistía en la colocación del modelo en las anteriormente resaltadas posturas. Mengs compuso, por ejemplo, su figura del hombre sentado como Baco a la inversa del *Apolo*. En caso de que pudiera también reconocerse como modelo en el dibujo de Würzburg el

Galleria degli Uffizi), pp. 205-208, n. 34; (*Ares Ludovisi*, Palazzo Altemps), pp. 260-262, n. 58; (*Luchadores*, Galleria degli Uffizi), pp. 337-339, n. 94. También P. P. Bober y R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londres, 1986, reed. 2010, (*Divinidades fluviales*), n. 66 y ss. Ni en F. Haskell y N. Penny, *op. cit.*, ni en P. P. Bober y R. Rubinstein, *op. cit.*, se catalogan el *Apolo* del Museo delle Terme ni el relieve del pedestal de la columna de Antonino Pío.

23 El propósito de clasificar los procesos de transformación sigue en este ensayo las definiciones categóricas de Lutz Bergmann, Martin Dönike, Albert Schirrmeister, Georg Toepfer, Marco Walter y Julia Weitbrecht en H. Böhme (ed.), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, Múnich, 2011, pp. 39-56.

24 Véase M. Kunze (ed.), *Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt. Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, cat. exp. (Wörlitz, Kulturstiftung Dessau Wörlitz, 16 mayo - 30 agosto 1998; Stendal, Winckelmann-Museum, 30 septiembre - 22 noviembre 1998), Mainz, 1998, p. 11, il. 4.

25 Por ejemplo, el *Fauno danzando* en bronce del Museo Nazionale de Nápoles, en F. Haskell y N. Penny, *op. cit.*, pp. 208-209, n. 35; el conocido como *Fauno de mármol* de los Museos Capitolinos, en F. Haskell y N. Penny, *op. cit.*, pp. 209-210, n. 36; el *Fauno del cabrito* del Museo del Prado, en F. Haskell y N. Penny, *op. cit.*, pp. 211-212, n. 37; el *Fauno con flauta* del Museo del Louvre, en F. Haskell y N.

Penny, *op. cit.*, pp. 212-213, n. 38; o el *Fauno en Rosso Antico* de los Museos Capitolinos, en F. Haskell y N. Penny, *op. cit.*, pp. 213-215, n. 39.

26 Véase A. M. Clark, *op. cit.*, p. 378, n. D18; A. Percy en E. P. Bowron y J. J. Rishel (eds.) *op. cit.*, il. 117; E. P. Bowron en L. Barroero y F. Mazzocca (eds.), *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, cat. exp. (Lucca, 6 diciembre 2008 - 29 marzo 2009), Milán, 2008, pp. 102-104.

27 S. Cánovas del Castillo, "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808" en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, 1989, pp. 153-210, véase p. 170 y 194, il. 7.

28 A. R. Mengs, "Praktischer Unterricht in der Mahlerey" en Ch. F. Prange (ed.), *Des Ritters Anton Raphael Mengs hinterlassene Schriften*, Halle, 1786.

29 A. R. Mengs en Ch. F. Prange (ed.), *op. cit.*, pp. 268 y ss. Texto citado 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. 376.

30 Entre los yesos donados por Mengs a Carlos III para la Academia de San Fernando no se encontraban ni el *Apolo* del Museo delle Terme ni el relieve de la *Apoteosis* del pedestal de la columna en honor de Antonino Pío. Agradezco la información a Almudena Negrete Plano.

31 Para el relieve del pedestal de la columna de Antonino Pío véase E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Roms*, Tübinga, 1961, vol. I, pp. 270-275, il. 322.

32 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Collezione dei Disegni.

33 Sobre los distintos domicilios de Mengs en Roma informa M. Kiderlen, *op. cit.*, p. 17. Acerca de la falta de información sobre cómo estaban colocados, véase M. Kiderlen, *op. cit.*, p. 17.

34 Con un trozo de papel (cuero) enrollado o arrugado, o en el caso de Mengs con un trozo de pan, se podían difuminar los trazos y extender sobre el papel las partículas de color del carboncillo. De esta manera se conseguían efectos pictóricos y la dureza de las líneas del sombreado se suavizaba en beneficio del aspecto de la superficie. Con esa técnica se conseguían gradaciones más tenues en el modelado. Sobre el procedimiento técnico véase J. H. Rubin (ed.), *Eighteenth-century French Life-drawing: Selections from the Collection of Mathias Polakovits*, cat. exp. (Princeton, Art Museum, 2 abril - 8 mayo 1977), Princeton, 1977, p. 30. Acerca del uso de pan por Mengs véase S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 307.

dios fluvial de la personificación del Campo de Marte, representado en el relieve del pedestal de la columna erigida en honor de Antonino Pío³¹, Mengs lo habría planteado igualmente a la inversa, es decir, como reflejado en un espejo.

Probablemente aquellos ejercicios derivados de una sesión del natural fueron realizados en su propio *atelier*, su academia privada en Roma, y no en la institución pública de la *Accademia del Nudo*.

Esto no se puede afirmar con certeza, pues sólo se conservan los dibujos receptores de premios de las sesiones en la academia oficial, en las que se cambiaba el motivo semanalmente³². En su domicilio particular, en el que además de su familia se alojaban con frecuencia discípulos del maestro, Mengs había repartido por distintas estancias su colección de vaciados³³. Si próximos a dichos yesos se situaban los modelos vivos es algo que no se ha podido esclarecer hasta ahora. Puede suponerse que el procedimiento, en el ámbito en que se desarrollaba la práctica, era sustituir temporalmente, como modelos a copiar, las esculturas antiguas por los desnudos masculinos al natural.

Cabe destacar también el hecho de que esa sustitución implicaba interpretar la figura en otro material, pues el mármol o el yeso se veían relegados por un cuerpo *in natura*. Si se entiende el modelo masculino como *pars pro toto* de la naturaleza humana, Mengs habría elegido entre el catálogo de posibilidades de movimiento que la naturaleza proporciona para las personas, una postura determinada rechazando las demás. Para el anteriormente citado dibujo del individuo con el rostro de fauno y el instrumento en la mano derecha [fig. 4], podría identificarse la pose como la intersección entre dos modelos.

En dicha ocasión Mengs recurrió al desnudo para probar y establecer una variante de acuerdo con las normas de la escultura antigua. Combinó la postura característica del *Fauno danzante* de los Uffizi –con el brazo doblado y alzado a la altura de los hombros en contraposición con la pierna de apoyo– y la correspondiente al *Fauno del cabrito* del Museo del Prado, que en gesto de avanzar soporta el peso del cuerpo sobre la pierna derecha mientras la izquierda se estira hacia detrás, y levanta el brazo izquierdo flexionado para sostener al animal.

El artista se decidió por adoptar el brazo alzado a la altura del hombro para el lateral izquierdo del cuerpo y, en contraste, un motivo formal similar en la parte derecha, que alineó hacia abajo. Del *Fauno del cabrito* tomó la pierna exenta, que flexionó ligeramente hacia detrás apoyándola en un escalón bajo para imitar el movimiento de caminar. Con la adecuación de actitudes de esculturas antiguas a modelos vivos, Mengs adquiría una buena base para explorar empíricamente el alcance de las normas establecidas. Los estudios documentan, a modo de dibujos preparatorios, los resultados de tales ensayos.

En el tercer estadio de la asimilación del modelo antiguo en los dibujos del natural, Mengs fijó en dibujos de gran formato el análisis de los modelos dispuestos según las posturas de las figuras escultóricas. En ese paso tenía que encontrar, como cualquier otro que diseñara según el modelo vivo, la forma adecuada que había visto y observado. Como de costumbre, el artista definía con carboncillo las líneas de los contornos y el sombreado para las luces y sombras. Mengs seguía el método francés de difuminar con ayuda del *estompe*, es decir del carboncillo-difumino, que perfeccionaba con pan³⁴. Esa técnica le permitía aumentar la ilusión de plasticidad al tiempo que minimizaba los trazos. Con lápiz blanco podía iluminar, además, las partes no trabajadas del papel.

Los procesos transformativos se diferenciaban entre sí, dependiendo de lo intensamente que Mengs se orientara o se alejara del modelo acomodado por él. Así, el pintor no anotó en el dibujo de Karlsruhe la barra o la cuerda que el modelo seguramente precisaba como sujeción para mantener elevado el brazo derecho. En su lugar proporcionó a la figura un *cantharo* como atributo en la mano, con el que transmutaba el *Apolo* del Museo delle Terme en un Baco, distinguido por lo demás con una corona de hojas de vid.

En relación con estas cuestiones es interesante analizar también el dibujo inspirado en el grupo de los *Luchadores* del Hessisches Landesmuseum en Darmstadt [fig. 5]. En el centro del



Fig. 5 —
Anton Raphael Mengs,
Dos luchadores, 1770.
Lápiz negro, papel
preparado en azul.
Darmstadt, Hessisches
Landesmuseum [HZ 1928]

papel apaisado, un modelo masculino de rodillas en el suelo se inclina hacia adelante y empuja a un segundo hombre acostado de espaldas delante de él. Parece que el vencedor asestará un golpe de gracia al contrincante con el puño izquierdo. Sin embargo, la necesidad de una ayuda para estabilizar el ademán de la mano del modelo obligó en el presente caso a desplazarlo, lo que a la vez era un gran desafío para el dibujante por el enorme escorzo. En contraste con la escultura de los Uffizi en Florencia, el segundo personaje ya está tendido en el suelo y ambos actores apenas se tocan estando uno junto al otro. La estatua clásica, por el contrario, muestra el cuerpo de los combatientes estrechamente enlazados entre sí y los torsos se giran en un quiasmo: el luchador de abajo se resiste apoyando el brazo izquierdo mientras que el otro a su vez parece presionarle con el pecho.

Esta “doble academia” de Mengs se diferencia significativamente de otros ejemplos de artistas coetáneos suyos como Giovanni Battista Casanova, William Mulready o Richard Parkes Bonington, que analizaron el grupo antiguo de Florencia desde diversos puntos de vista³⁵.

El dibujo de Mengs recuerda más a la práctica mantenida en París desde finales del siglo XVII por la que una vez al mes se creaba una “doble academia” en la que dos modelos se disponían para formar un tema de lucha, amistad o aflicción³⁶.

Si Mengs realizó su diseño –rubricado “*Academie dessinée/1770.79bre par R. Mengs*”– en Florencia en noviembre de 1770, este dato sería un indicio de que allí se seguía la misma rutina, mientras que no ha perdurado ninguna “doble academia” de la *Accademia del Nudo* de Roma.

El 16 de junio de 1770 Mengs fue admitido en la *Accademia del Disegno* de Florencia, por lo que resulta lógica la participación del nuevo miembro en las sesiones regulares de dibujo del modelo vivo³⁷. Lo que no se sabe es quién fue el responsable de la pose dibujada por Mengs. Asombra la creación de un diseño del natural con variantes respecto al original de *La lucha*, ya que Mengs por entonces estaba examinando con especial atención en la capital toscana las esculturas originales antiguas. Aquellas atentas observaciones habrían de conducirle a la conclusión, basándose

35 En relación al dibujo de Casanova véase R. Kanz, *Giovanni Battista Casanova (1730-1795). Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden*, Múnich, 2008, p. 104, il. 32; V. Birke y J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, Viena, Colonia y Weimar, 1994, vol. 2, Inv. 1201-2400, p. 1013, Inv. Nr. 1928 (SV 551) (en dicho inventario aparece identificado erróneamente como estudio de escultura de Antonio Canova). Respecto al dibujo de William Mulready con la inscripción “*for permission to draw from the living model W^m Mulready*”, Londres, Victoria and Albert Museum, véase I. Bignamini y M. Postle, *The Artist's Model. Its role in British Art from Lely to Etty*, cat. exp. (Nottingham, University Art Gallery, 30 abril - 31 mayo 1991; Kenwood, Iveagh Bequest, 19 junio - 31 agosto 1991), Nottingham, 1991, p. 52, n. 20. Para el trabajo de Richard Parkes Bonington, Nottingham, Nottingham Castle Museum and Art Gallery, véase I. Bignamini y M. Postle, *op. cit.*, pp. 52 y ss., n. 21.

36 Sobre la práctica francesa informan E. Brugerolles et alii, *L'Académie mise à nu. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, cat. exp. (París, École nationale supérieure des Beaux-arts, 26 octubre 2009 - 29 enero 2010), París, 2009.

37 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 290 y documentación biográfica, p. 531, 16.6.1770.

en el mármol de Carrara en que estaban esculpidas muchas de las obras del periodo imperial, que éstas eran copias romanas y no originales griegas, como se había aceptado hasta el momento. Dichas reflexiones fueron expresadas poco antes de morir en una carta enviada a Angelo Fabroni, preceptor de los hijos del gran duque³⁸. En el verano de 1770 había solicitado permiso al gran duque Pedro Leopoldo para extraer vaciados de las estatuas atesoradas en la ciudad³⁹.

Es interesante observar como convergen en Mengs los diferentes hilos de la recepción de la Antigüedad, el análisis didáctico y científico de los originales y los vaciados, y la adaptación gráfica de las copias de la Antigüedad. Como consecuencia de esa insistente absorción de todo lo antiguo, no es de extrañar que Mengs produjera no sólo dibujos copiando obras antiguas y desnudos en poses de modelos clásicos, sino que esbozó también composiciones clasicistas en los trabajos previos para la culminación de una obra.

El conjunto de dibujos originales que se confeccionan durante el proceso de creación rara vez se ha conservado de manera íntegra. Por lo general, sólo aquellos pocos que quedan por azar proporcionan una visión escasa de esa faceta de la labor artística. A menudo resulta difícil, de manera póstuma, orientarse en el “laberinto” de la génesis de una obra, dado que la mayoría de los hilos de Ariadna se han perdido, al menos en parte, y su estado anterior sólo puede ser parcialmente reconstruido.

Sustancialmente se pueden distinguir las siguientes tareas en el proceso creativo dibujado de un artista en época moderna⁴⁰: en primer lugar, la concreción de una idea primigenia de la composición en un bosquejo rápido, conocido como *prima idea*; en segundo lugar, el desarrollo de un diseño general de la composición –normalmente el original o una réplica del autor era presentado al cliente para su aprobación–, y por último estaba la cuidadosa preparación de estudios parciales para la disposición final de los detalles.

Tales estudios pormenorizados de las figuras se realizaban a menudo basándose en un modelo, pero se diferencian de los anteriormente mencionados dibujos de desnudos académicos al cumplir otra función totalmente distinta. La cuadrícula remite al proceso de transferencia, pues la reticulación con líneas simplificaba la transmisión de elementos individuales.

El cartón de gran formato a la misma escala que el original –como herramienta para el traspaso de los elementos planeados al soporte definitivo de la obra– también tenía la función de diseño preparatorio. La tarea de clarificación de los detalles puede dar lugar a dos dibujos conceptualmente muy diferentes: es el caso del estudio para la figura del dios Pan en la *Apoteosis de Hércules*, en la bóveda de la sala de la conversación del Palacio Real de Madrid, y del boceto para el techo de la Stanza dei Papiri de la Biblioteca Vaticana.

El *Estudio de la figura del dios Pan* [cat. 4] evidencia un tratamiento formal de carácter clásico, en el que el artista acostumbraba a trabajar únicamente aquellas partes necesarias para la composición de la obra. Mengs concibió la figura de Pan sentado junto a un sátiro cerca de la cornisa en la esquina noroeste de la bóveda. El giro hacia el sátiro suponía además volver la espalda al espectador. En el boceto Mengs se centró en la definición precisa de los contornos y el claroscuro, recordando la forma de la espalda de Pan al *Torso del Belvedere*. Los estudios de figuras efectuados con tanta precisión posibilitaban ceder la ejecución final a un ayudante.

La decoración del Palacio Real de Madrid⁴¹, iniciada a mediados del siglo XVIII y prolongada durante décadas, sólo pudo acometerse recurriendo al trabajo colectivo. La gran complejidad del enciclopédico programa general, encaminado a la “*glorificación de los orígenes, de la historia y del poder de España*”⁴², se fue adaptando, incluso durante el período de producción, a las variables condiciones de vida de la familia real y a los necesarios cambios en el ceremonial cortesano. El ornato de la sala de la conversación está dedicado a Hércules como fundador mítico de España, y el citado *Estudio para la figura de Pan* corresponde sólo a uno de los más de sesenta personajes de la bóveda⁴³.

Otro ejemplo de estudio detallado deja ver el trabajo preparatorio para la Stanza dei Papiri conservado en la Biblioteca Civica di Fermo [fig. 6], en el que Mengs se ocupó en la configuración de un fondo. La función se corresponde con el dibujo de la figura de Pan en cuanto que

38 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 292.

39 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), documentación biográfica, p. 530, 12.6.1770.

40 Una breve, pero esclarecedora, mirada en las fases del proceso de creación la ofrece V. Birke, “Die Rolle der Zeichnung im künstlerischen Prozeß” en Gunther Thiem (ed.), *L'arte del disegno: Festschrift für Christel Thiem zum 3. Januar 1997*, Múnich, 1997, pp. 29-41.

41 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 227-241.

42 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 228.

43 Para las figuras de Esculapio, Pomona, Ceres, Marte y la cabeza de Marte, véase S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 375-379, n. VZ 1, 3, 10, 12, 13.



Fig. 6 —
Anton Raphael Mengs,
Boceto para el techo de la
cámara de los Papiros de
la Biblioteca Vaticana,
h. 1772. Lápiz, pluma con
tinta marrón y acuarela
gris sobre papel blanco.
Fermo, Biblioteca Cívica
Romolo Spezioli [10 21]

determina en detalle un sector de la composición para la elaboración definitiva. Sin embargo, es fácil olvidar esa idéntica función al tratarse de sujetos tan diversos: una figura y una *veduta*. Mengs eligió como fondo para la bóveda de la Stanza dei Papiri la vista de la pretérita entrada al Museo Clementino⁴⁴.

Aproximadamente en el centro, ante los ojos del espectador, se abre el corredor del Museo Clementino, en el que llama la atención a lo lejos, como una especie de *point de vue* de la mirada, la estatua yacente de Ariadna⁴⁵. A la izquierda de la entrada se dispone la hornacina decorada de una fuente con un *pasticcio* de diversas obras antiguas, a saber, un sarcófago con una *Amazonomachia* sobre el que descansa un dios fluvial: el *Tigris*. A la derecha se reconoce una ventana oscurecida y, debajo, la base de una columna cincelada con el relieve de una diosa entronizada y un toro.

A pesar de que el estado de la entrada descrita fue ampliamente modificado desde 1773, la *veduta* aparece creíble en los detalles recogidos con exactitud. La obra de Fermo puede ser señalada como híbrido, ya que por un lado refleja una situación real mientras que por otro organiza un detalle para el cuadro acabado. Con la elección de la perspectiva del ingreso al Museo Clementino como imagen de fondo del techo de la Stanza dei Papiri⁴⁶, Mengs concretaba en la pintura definitiva el lugar de las (ficticias) acciones de las personificaciones de la *Historia* escribiendo y de la *Fama*, que tocaba una trompa, creando un vínculo programático entre las antigüedades paganas, los papiros egipcios y las intenciones museológicas del Papado.

Al gabinete de los papiros se le asignó un papel clave en el centro de la imagen, legitimador del museo de las antigüedades en los palacios vaticanos, un rol que tenía sus raíces en la comprensión de los rollos de papiro como reliquias de la cultura religiosa de los antiguos egipcios, valorada como precursora del Cristianismo.

Por último, pero no menos importante, si nos centramos en el dibujo como medio de la recepción de la Antigüedad en Mengs, deben mencionarse los trabajos preparatorios para el destacado fresco del *Parnaso*⁴⁷ en la Villa Albani.

Tomando de nuevo el hilo de la influencia de la Antigüedad en los artistas modernos y los dibujos vinculados al mundo clásico, se puede imaginar una densa red tejida con dichas hebras y las relacionadas con los anticuarios eruditos y los comitentes amantes de lo antiguo. Una fibra de aquella red la sostenía el cardenal Alessandro Albani.

En el entorno de Anton Raphael Mengs, Albani integraba un eje central en el gusto por la Antigüedad como consejero del comitente, en el caso de la Stanza dei Papiri en los palacios

44 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 412, n. 307, VZ I; S. Roettgen, *op. cit.* (2001), pp. 330 y ss., n. 122.

45 Concerniente al original véase P. P. Bober y R. Rubinstein, *op. cit.*, n. 79; F. Haskell y N. Penny, *op. cit.*, pp. 184-187, n. 24. Mengs poseía una reducción en yeso, véase M. Kiderlen, *op. cit.*, pp. 226-227, n. 63.

46 Una interpretación detallada de la imagen del fresco en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 318-325.

47 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 397-403, n. 304; S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 184-193.

48 En relación al tema véase D. Syndram, *Ägypten – Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800*, (tesis doctoral, Universität Hamburg, 1985), Frankfurt, Berna y Nueva York, 1990, pp. 148-152.

49 Sobre el tema del concepto de decoración de la Galería en Villa Albani trata S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 397-403, n. 304; S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 184-193.

50 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 187.

51 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 401 y ss., n. 304, VZ 2.

52 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 189-191.

53 Mengs poseía modelos en yeso del *Pothos*. M. Kiderlen, *op. cit.*, pp. 212-213, n. 29, informa sobre la alusión de Mengs de haber visto la obra en la Villa Medici en Roma; 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>, pp. 223-225, n. 79.

54 F. Haskell y N. Penny, *op. cit.*, pp. 242, n. 51; M. Kiderlen, *op. cit.*, p. 221, n. 50.

55 B. Cavaceppi, *Raccolta di antiche statue, busti, teste cogite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore Romano*, Roma, 1769-1772. También en relación véase S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 400.

vaticanos, o bien él mismo en el papel de mecenas al encargar la obra del *Parnaso* en su propia residencia. Con su colección de antigüedades el cardenal Albani había creado un pionero centro de excelencia para la concepción del arte neoclásico⁴⁸.

La elección del tema iconográfico para la pintura central en la magnífica galería de la Villa Albani –Apolo Musageta con las nueve musas y su madre Mnemósine en el Parnaso–, le otorgaba una interpretación artística adecuada al mismo cardenal como benefactor de las artes e impulsor de una nueva edad de oro, en referencia a una moderna *Renovatio Romae*⁴⁹. El complicado e intelectual concepto del ornato de la Villa, en el que se justifica la preservación de las antigüedades como “reliquias de Roma”, conectaba programáticamente con las alegorías, la teología, la cosmología y la mitología⁵⁰.

También en este caso tan significativo para la decoración clasicista se ha conservado sólo una parte de los trabajos preparatorios. Probablemente el boceto conservado en el Albertina de Viena⁵¹ es un dibujo terminal, como sugiere la cuadrícula subyacente y la sorprendente ausencia, en una composición de ese tamaño, de los conocidos como arrepentimientos. Se trataría de un interesante estado intermedio en la génesis de la composición, que se diferencia manifiestamente del resultado.

En la cronología del proceso creativo de la obra, este dibujo se encuentra todavía en el momento previo a la decisión de incluir la figura de Mnemósine, una determinación profunda que no sólo afectó al contenido sino que también varió fundamentalmente la estructura compositiva.

Para la cuestión de cómo repercutió en la obra de Mengs la asimilación de la Antigüedad, el boceto para el *Parnaso* constituye un revelador documento plástico. La gran composición, desplegada como un relieve, requería una variada y armoniosa combinación de las figuras concebidas singularmente. Fue característico en la figuración del Neoclasicismo evitar agrupar las figuras para articular rítmicamente el campo visual, como se había hecho durante el Barroco.

El desconcertante aislamiento de cada figura, orientada hacia el espectador y apenas comunicada con sus contiguas pero nunca actuando con ellas, era premeditado⁵². Sin embargo también era importante en esta nueva concepción de pintura para un techo, que durante el curso de la labor hubiera cambios en una única figura en relación con las demás, lo que tenía que conllevar necesariamente algún tipo de intervención imprescindible en el concepto. Las diferencias entre el dibujo atesorado en el Albertina de Viena y la obra concluida lo documentan. Una vez más puede ayudarnos la metáfora de la red para visualizarlo, pues al estirar de uno solo de los extremos se provoca que se mueva todo el conjunto.

En el dibujo preparatorio del museo austriaco Mengs situó en el centro la figura de Apolo Musageta, inspirándose para su interpretación en el *Pothos* de Escopas⁵³, en el que también la pierna izquierda pasa por delante de la contraria y el brazo derecho flexionado se cruza a la altura del pecho hacia la izquierda. Al Apolo lo rodean, en un círculo abierto, las figuras de las nueve musas que, como en un rítmico relieve articulado, bailan o aparecen sentadas o de pie.

No sólo Apolo está inspirado en un modelo antiguo, pues toda la obra “respira” el espíritu de la Antigüedad, las figuras siguen directamente modelos figurativos o bien derivan de las reglas académicas de las esculturas greco-romanas, como se expresaba claramente en los dibujos de desnudos. Entre las musas se entremezclan, por ejemplo, la conocida como *Juno Cesi*, que había pasado de la colección Albani al Museo Capitolino en 1733⁵⁴, la musa *Talía*, cuyo vaciado en yeso se encontraba en la propia colección de Mengs [cat. 5], algunas fisonomías de la *Raccolta d'antiche statue* del restaurador romano Bartolomeo Cavaceppi⁵⁵, así como mujeres danzantes de los sarcófagos antiguos.

El dibujo como medio esencial de la recepción de lo antiguo y la transformación del arte moderno acompaña a Mengs en múltiples facetas de su temprana exploración del mundo clásico, como un inestimable instrumento universal y variable. Él se aferró en su camino artístico al hilo de Ariadna, que le guiaría a través del ideal de la Antigüedad contribuyendo de manera substancial a la Historia del Arte.