

Buscando la perfección

Concepto y génesis de la colección de vaciados en yeso de Anton Raphael Mengs

Almudena Negrete Plano

Anton Raphael Mengs (Aussig 1728 - Roma 1779) es célebre por ser uno de los principales representantes de la pintura neoclásica en Europa¹, pero además de su faceta de artista es igualmente relevante y excepcional su papel como pedagogo, teórico, coleccionista, estudioso de la Antigüedad e incluso arqueólogo, aspectos todos ellos que pueden ilustrarse y explicarse en gran medida a través de su colección de vaciados de escultura².

Su biógrafo y amigo, el erudito diplomático José Nicolás de Azara, aseveraba que alcanzó tal grado de excelencia que podría considerársele la reencarnación de uno de aquellos artistas antiguos a quiénes tanto admiraba: “*Don Antonio Rafael Mengs habia venido al mundo para restablecer las Artes. A ser admisible la transmigracion de las almas, se podía creer que alguna de la floreciente Grecia se habia transfundido á su cuerpo: tal era la profundidad de sus ideas, la elevacion de sus invenciones, y la simplicidad y candidez de sus costumbres*”³.

Con estas afectuosas palabras honraba y enaltecía la cualidad esencial del “*pintor filósofo*”, pues para Mengs la única manera verdadera de aproximarse al arte era imitar la Antigüedad⁴. Adoptando las teorías platónicas, afirmaba que la belleza se obtenía a través de la reconstrucción intelectual de la naturaleza a partir de la selección de los elementos más bellos: “*El Gusto que mas se acerca á la perfección es aquel que escoge lo mejor y mas útil de la Naturaleza, conservando todo lo esencial de cada cosa y desechando lo inútil*”⁵.

Mengs en su obra teórica el *Tratado de la Belleza* revelaba a sus colegas en las *Instrucciones a los Pintores para adquirir el buen Gusto* que los “*antiguos*” habían logrado comprender el proceso de idealización de la naturaleza. A falta de vestigios pictóricos, en sus esculturas podía percibirse el ideal de corrección, por lo que el valor de la estatuaria antigua era incuestionable para los artistas modernos: “*Dos son los caminos que conducen al buen Gusto cuando se camina con la guía de la razón. El más difícil es el de escoger lo más útil y bello de la Naturaleza; el otro más fácil es el de estudiar las obras en que la elección está ya hecha*”⁶.

A través del estudio e imitación de las estatuas –o, en su ausencia, de sus reproducciones fieles en yeso–, los jóvenes artífices podían adquirir conocimiento de su observación y ejercicio, pues en ellas se sintetizaba todo el saber necesario y la más absoluta magnificencia. El paradigma estético que Mengs propugnaba en sus escritos se ve reflejado en gran medida en su colección de vaciados, pues en ella se reúnen los modelos indispensables para entender el “bello ideal”.

El interés por la Antigüedad le incitaría a visitar excavaciones arqueológicas, como la de Villa Negroni, en la que participó Azara, donde dibujó las pinturas con gran entusiasmo por temor a que se perdieran [cat. 7]. Ese interés también le animaría a coleccionar algunos objetos que le sedujeron⁷, constituyendo, por ejemplo, un formidable repertorio de vasos antiguos, –aludido por Winckelmann en sus obras–, trescientos de ellos adquiridos durante su estancia en Nápoles entre agosto de 1759 y abril de 1760. En 1773 intercambió sesenta y siete de aquellos vasos por dos mil doscientas cuarenta y seis estampas de la biblioteca vaticana, y muchos de ellos debió venderlos en vida, pues no se reseñan en su testamento y sólo se conoce la ubicación actual de un pequeño número. En su condición de artista, las estampas le resultaban de gran utilidad y muy “valiosas”.

No poseyó una relevante cantidad de antigüedades, la mayoría de las cuales fueron regalos, pero la pieza más espectacular de su propiedad era un camafeo en ónice que representaba a

1 Las investigaciones de Steffi Roettgen son fundamentales para el conocimiento de la biografía y la producción artística de Anton Raphael Mengs. S. Roettgen, *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Leben und Wirken*, Múnich, 2003, y S. Roettgen, *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnich, 1999.

2 En 2009 Almudena Negrete Plano defendió en la Universidad Complutense de Madrid la tesis doctoral *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. En ella se estudia en detalle el tema del repertorio de los modelos en yeso del artista. Publicación electrónica, 2012: <http://eprints.ucm.es/17146/1/T31083.pdf>

3 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. II.

4 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 24. A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001, p. 163.

5 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 21.

6 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 27.

7 El tema de las antigüedades de Mengs lo trató S. Roettgen, “Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguss- und Formensammlung” en H. Beck y P. Bol (eds.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlín, 1981, pp. 129-148.

Perseo y Andrómeda. Lo compró por un precio desorbitado, incluso para el rey de España que rechazó su adquisición, y se lo regaló a su esposa, quien en 1763 lo llevó en su viaje de regreso a Roma donde alcanzó gran notoriedad, excitando incluso la curiosidad del cardenal Albani que la visitó para contemplarlo. Tras la defunción de Mengs, la zarina Catalina II pagó por él tres mil escudos a sus herederos, razón por la que en la actualidad se conserva en el Museo del Hermitage de San Petersburgo.

Valiéndose de las memorias que el pintor había dejado escritas “*de su puño*”, Azara describió la educación recibida por él y sus hermanas de su inflexible padre, el miniaturista y esmaltista danés Ismael Mengs. El proceso formativo se adecuó al esquema habitual de instrucción artística, y desde los seis años de edad, sin haber recibido nunca un juguete que no fuera un lápiz o un papel, transitó por todas las etapas que le conducirían a convertirse en el magnífico dibujante y artista que fue. Desde los rudimentos más sencillos, su progenitor le guió en el proceso de aprendizaje, haciendo especial hincapié en el dominio del diseño y refrenando su atrevimiento creador. Cuando con ocho años “*le pusieron á pintar al oleo [...]; viendo su padre el talento grande que descubría, quiso fundarle mas en los principios, y le hizo volver al dibuxo con mayor atención y prolixidad [...]; no pasaba día que no contornase dos figuras enteras de las mejores estampas de Rafael ó Caraci*”⁸.

Una vez asimilados los principios básicos del dibujo, junto con las nociones elementales de química, perspectiva y anatomía, empezó a delinear copiando estampas y vaciados de fragmentos de estatuas antiguas “*según las había llevado su padre de Roma*”, así como pequeños modelos de las mismas esculturas iluminados con velas para analizar mejor la relación entre luces y sombras. Así pues, según las noticias de Azara, en la casa familiar de los Mengs en Dresde el joven Anton Raphael habría tenido acceso a fragmentos de estatuas antiguas. Con ello el padre no hacía más que obedecer al tradicional plan de estudios de talleres y academias divulgado por los manuales de la época⁹.

Cumplidos los doce años, Ismael estimó que era el momento oportuno e ineludible de dirigirse a Roma para que su hijo asimilara de primera mano el “*buen gusto*”, tal como él mismo hiciera décadas atrás¹⁰. Conmovido con tanta belleza, los impulsos del adolescente fueron nuevamente moderados por el padre, “*haciendole estudiar solamente las mas perfectas, bien que las mas difíciles, como el Laocoonte, el Torso ó Tronco de Belvedere, y las obras de Miguel Angel en la Capilla Sixtina*”, pasando posteriormente a las *Estancias* de Rafael donde debía dibujar prestando especial atención a las cabezas y los paños.

Aquel viaje, de alguna manera iniciático, posibilitó el primer contacto directo con los originales de una Antigüedad que iba a amar a lo largo de toda su vida, y la devoción del pintor hacia ellos se vería reflejada en sus teorías estéticas y en su manera de concebir el arte. La severidad del progenitor y la intransigencia en su educación aparece, una vez más, retratada por Azara en este pasaje, en el que lo describe acompañándole al Vaticano: “*le mandaba lo que había de hacer aquel día: y con un frasco de agua, y un pan le dexaba allí hasta las oraciones, que volvía para conducirlo á casa, y hacerle dar razon de su estudio*”.

Pero como conjeturaba su biógrafo, aunque aquella rigidez condicionó su formación como individuo, resultó “*favorable para el Arte*”, pues todas las horas de contemplación y práctica ante las obras capitales de la cultura occidental debieron causar un impacto extraordinario en un muchacho sensible y capacitado para las artes.

Tras un breve periodo que le sirvió de promoción en Dresde, Mengs regresó a Roma ya convertido en pintor de cámara, pensionado por su nuevo patrono el rey de Polonia y elector de Sajonia, Augusto III. Como relata en su *Elogio storico del Cavaliere Antonio Raffaele Mengs* el médico y anticuario Gian Ludovico Bianconi, consejero del mismo soberano y cronista del pintor, en 1752 con ocasión de aquel viaje “*la carrozza d'Anton Raffaele fu seguita da un carriaggio carico di modelli di gessi presso dall'antico che ritornavano a Roma*”¹¹.

En efecto, como acertadamente señala Bianconi, aquellos yesos “regresaban” a Roma, pues debió ser allí donde con anterioridad Ismael Mengs los habría adquirido para facilitar la

8 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. IV.

9 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 78 y ss.

10 A. R. Mengs, J. N. de Azara y C. Fea, *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore del Re Cattolico Carlo III, pubblicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma, 1787, p. XIV.

11 G. L. Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Antonio Raffaele Mengs*, Milán, 1780, p. 32.

12 R. Cioffi Martinelli, *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Nápoles, 1981.

13 J. J. Winckelmann, *Lettere italiane*, en G. Zampa (ed.), Milán, 1961, pp. XVI y ss.; H. Barckhausen, “Deux lettres de Raphael Mengs” en *Bulletin Italien*, XII, 1912, pp. 240-241.



Fig. 1 — Anton Raphael Mengs, *Retrato de Johann Joachim Winckelmann*, h. 1777. Óleo sobre lienzo. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art [48.141]

educación artística de sus hijos, aprovechando que la ciudad se había convertido en un activo mercado de reproducciones, modelos, antigüedades, falsificaciones y todo aquello que tuviera relación con su brillante pasado.

En la Ciudad Eterna Mengs se zambulló en un ambiente en el que la Antigüedad protagonizaba la vida cultural, artística y también en gran parte económica, pues asociado al fenómeno del *Grand Tour* se desarrolló un lucrativo mercado de objetos que evocaban su rica herencia. A orillas del Tíber iban a coincidir intelectuales, creadores y viajeros llegados desde los lugares más remotos, con el deseo de buscar la “*maniera grande*” en el arte antiguo para contemplarla, remedarla o comprarla si les era posible. Uno de aquellos extranjeros jugaría un papel fundamental en la biografía del artista, su compatriota y también pensionado por Augusto III, Johann Joachim Winckelmann, quien llegó a Roma a finales de 1755.

Durante unos meses residió en la buhardilla del Palazzo Zuccari, la vivienda de Mengs y su esposa Margarita Guazzi, quienes acogieron al recién llegado. La amistad, que se fue forjando a través de muchas horas de conversación e intercambio de opiniones, dejaría una herencia sustancial a la historia del arte y a la arqueología, pues juntos examinaron la idiosincrasia de las artes con una mirada y un espíritu nuevos¹² [fig. 1]. Ambos compartían los mismos criterios estéticos y siguiendo las teorías platónicas defendieron similares conceptos, luego volcados en sus respectivos textos.

Según sus propias palabras en una carta a su discípulo David Antoine Artur¹³, Mengs detalla cómo Winckelmann nutría su espíritu con la literatura, y aunque él había enseñado a través de

sus escritos ahora tenía la oportunidad de aprender personalmente de su colega. En la misma misiva el artista confesaba que juntos pasaban el tiempo de una manera agradable recapacitando sobre el carácter, el nacimiento, el bautismo y la “*patria delle statue*”. Mientras Winckelmann le aleccionaba sobre historia, él aportaba sus conocimientos sobre el gusto de las artes.

Es evidente que ambos se deleitaban e instruían al escucharse mutuamente, y Mengs revelaba: “*io ho il contento di godere della di lui amicizia; e passiamo insieme piacevolmente molte ore. Egli mi nudrisce del suo sapere; e quando è stanco, principio io a ragionargli dell’arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri, e del sapere fondato degli antichi maestri: il che gli è di tanta soddisfazione quanto lo è a me il sentir lui*”¹⁴. Bianconi¹⁵, biógrafo de Mengs y mentor de Winckelmann, resumía la afortunada simbiosis atestiguando que el arqueólogo debía a Mengs muchas de las ideas expuestas en su obra cumbre, *Geschichte der Kunst des Altertums*, mientras que el pintor se había enamorado de la bella severidad de las estatuas griegas y de la “*erudizione antiquaria*” por las enseñanzas de aquél.

El grado de compenetración en sus conversaciones, en las que el argumento principal versaba seguramente sobre la supremacía de los escultores grecorromanos, invitó al historiador a dedicar a Mengs su *Geschichte der Kunst des Altertums*, publicada en 1764. Ambos fueron dos de las figuras capitales de la Ilustración, que nació bajo un deseo didáctico en todos los campos del saber y que como protectora de las artes y las ciencias tuvo en su punto de mira la imitación y el estudio del mundo antiguo.

Fue en aquel contexto histórico en el que, consecuentemente, un conjunto de esculturas clásicas¹⁶ devendrían en paradigmas de la belleza, unificando los parámetros estéticos en Europa, modelos calificados por Diderot de “*apóstoles del buen gusto*”¹⁷. Sin embargo, por razones obvias, más que los originales mismos en manos de un reducido grupo de propietarios y museos, fueron sus reproducciones en yeso las que iban a invadir culturalmente el continente¹⁸.

En el siglo XVIII se consumó y generalizó una confianza absoluta en los vaciados¹⁹, pues a diferencia de las estampas permitían observar la obra en sus dimensiones reales, llevando a muchos autores a basar sus estudios en ellos en lugar de hacerlo directamente sobre las estatuas originales. Desde finales del siglo XVII se había gestado en el ámbito teórico la conciencia del valor didáctico de los modelos en yeso, como instrumentos indispensables de estudio y perfeccionamiento del gusto clasicista. El escultor francés Etienne Falconet²⁰ mantenía que no era imprescindible ver el original de una escultura para juzgarla con exactitud si se tenía la posibilidad de observar una copia en yeso. Según él, en Roma se admiraban las obras pero no se reflexionaba sobre ellas, y la visión directa de las antigüedades, en la luz embriagadora de Italia, no podía más que aturdir el juicio estético, fin de la crítica y necesario fundamento de toda creación artística. Había que contemplarlas en la desnudez casi ideal de los vaciados para captar a fondo su valor.

También Winckelmann valoraba el vaciado como un instrumento esencial y defendía la blancura del material como potenciador de la belleza²¹: “*Como el color blanco es el que más rayos de luz devuelve y, por tanto, se hace más sensible, un cuerpo bello será tanto más bello cuanto más blanco sea, y hasta desnudo parecerá más grande de lo que es en realidad, y esto lo comprobamos en todas las figuras copiadas en escayola, que parecen más grandes que las estatuas de las que son copia*”.

No debe sorprender, por tanto, que Mengs reuniera su propia colección de vaciados, pues es indudable que para él, como hombre de su época, poseían un valor pedagógico y estético incuestionable al concentrarse en su condición de modelos todo el saber y superioridad de los antiguos. Además, el pintor utilizó sus reproducciones en yeso como un campo de experimentación que le permitió comprender el aspecto que habían tenido algunos originales en la Antigüedad; de hecho, en su colección se incluían también ejemplos de las reinterpretaciones y montajes realizados en los talleres de los restauradores o escultores coetáneos. Combinando los vaciados de los diversos fragmentos de las réplicas romanas conservadas se podían reconstruir tridimensionalmente los prototipos escultóricos griegos desaparecidos²².

El proceso de recopilación de modelos en yeso fue largo y complejo, costándole grandes esfuerzos y una importante inversión económica²³. Pero, sin duda, le proporcionó también gratas

^[14] S. Roettgen, “Winckelmann e Mengs. Idea e realtà di un’amicizia” en M. Fancelli (ed.), *J.J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venecia, 1993, pp. 145-163, véase p. 147 y nota 8. S. Roettgen, “Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst” en T. W. Gaetgens (ed.), *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)*, Hamburgo, 1986, pp. 161-178.

^[15] G. L. Bianconi, *op. cit.*, p. 36.

^[16] F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, 1981, reed. New Haven, 1994. Esta publicación de referencia estudia el fenómeno del gusto por la Antigüedad y analiza pormenorizadamente el grupo de obras esenciales para la educación del criterio del público y los artistas.

^[17] M. Tourneaux (ed.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, París, 1877-1882, vol. V, p. 248.

^[18] O. Rossi Pinelli, “La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell’Europa del Settecento” en *Studi in Onore di Gian Carlo Argan*, Roma, 1984, pp. 419-429.

^[19] H. U. Cain, “Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung” en *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1995, pp. 200-215.

^[20] E. M. Falconet, “Observations sur la statue de Marc-Aurèle, Adressées a Mr. Diderot” en *Oeuvres*, Lausana, 1781, vol. I, p. 317.

^[21] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1964; traducción de J. Chamorro Mielke para la edición de Madrid, 2011, p. 77.

^[22] El tema lo estudió detalladamente 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. 51-95.

^[23] A. Negrete Plano, “Die Apostel des guten Geschmack in Madrid: Mengs’ Gipsabgussammlung in der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en M. Kunze y J. Maier Allende (eds.), *El legado de Johann Johann Winckelmann en España / Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, actas del congreso (Madrid, 20-21 octubre 2011), (en prensa).

^[24] C. G. Ratti, *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs, primo pittor di Camera di Sua Maestà Cattolica socio delle Accademie romana, bolognese, fiorentina, parmense, genovese, ec. ec.*, Génova, 1779, p. XIX.

^[25] G. L. Bianconi, *op. cit.*, p. 38. F. Noack, *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart, 1907, pp. 74 y ss.

^[26] F. Donati, *La gipsoteca di arte antica*, Pisa, 1999, p. 73.

^[27] S. Roettgen, (ed.), *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus*, cat. exp. (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 23 junio-3 septiembre 2001), Múnich, 2001, p. 255.

^[28] Así ocurrió, por citar sólo algunos ejemplos, en los casos de Nicholas Guibal, Giovanni Battista Casanova, Carlo Giuseppe Ratti, Martin Knoller, que dirigieron o enseñaron en diversas academias europeas. Para el tema de los discípulos de Mengs en España, véase J. Jordán de Urries y de la Colina, “Los discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)” en *Actas del I Congreso Internacional “Pintura española en el siglo XVIII*”, Marbella, 15-18 de abril de 1998, Madrid, 1998, pp. 435-450.

^[29] Carta incluida en la edición de A. R. Mengs, J. N. de Azara y C. Fea, *op. cit.* (1787), pp. 377-378.

^[30] J. J. Winckelmann, *Briefe*, publicadas y comentadas por W. Rehm y H. Diepolder (eds.), Berlín, 1952-1957, vol. IV, p. 119, n. 73A.

^[31] L. Pirotta, “Gabriele Vittore de Mirabeau bocciato all’Accademia di San Luca” en *Palatino*, 7, 1963, pp. 126-127.

^[32] J. J. Winckelmann, *op. cit.*, citado en W. Rehm y H. Diepolder (eds.), *op. cit.*, vol. IV, p. 461, n. 73.

^[33] F. Noack, “Des Kardinals Albani Beziehungen zu Künstlern” en *Der Cicerone*, XVI, 1924, pp. 402-413 y 451-459, véase p. 453.

^[34] S. Roettgen, *op. cit.* (1981), p. 133, nota 17.

^[35] Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), Sección Embajada de España ante la Santa Sede, leg. 324, citado por S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 494-495.

^[36] AMAE, Sección Embajada de España ante la Santa Sede, leg. 324, f. 183 y ss.

satisfacciones y aunque recibió algunas críticas por concebir una colección de tal magnitud y derrochar el dinero, ésta resultó inigualable en su tiempo, como aseguraba otro de sus biógrafos, el también pintor Carlo Giuseppe Ratti²⁴.

No existía en Europa en aquel momento ningún artista que poseyera un conjunto de vaciados y moldes, destinados a la práctica del dibujo en un taller privado, de tal calidad. Ratti, que había sido discípulo de Mengs desde 1756 y fue colega del maestro hasta su muerte, conocía muy bien las dificultades y los pormenores de aquella empresa, los desvelos y el tesón del pintor por conseguir nuevas copias, pero también su pasión y entusiasmo, así como la intención y empeño en que fueran útiles en el aprendizaje de los principiantes.

Una vez fundado su propio *atelier* en Roma, comenzó a configurar la colección de vaciados, accesible a todo aquel que quisiera dibujarla. Mengs, cuya generosidad fue reconocida²⁵, especialmente hacia todos los jóvenes artistas que llegaban a la ciudad, les concedía realizar en su taller los ejercicios, corrigiéndolos y valorándolos personalmente²⁶.

Dada la excelente y afamada²⁷ singularidad de sus yesos, aquellos artistas se aprovecharon de su libre disposición, y contribuyeron a divulgar los principios pedagógicos de Mengs por todo el continente. Aunque ninguno llegó a alcanzar la gloria del maestro, algunos tuvieron un papel destacado en la docencia de las bellas artes²⁸, proyectando sus conocimientos mediante la aplicación del mismo método que ellos habían recibido en el taller romano del pintor.

Por la descripción de uno de los artistas que se había acercado a su obrador como tantos otros, el francés Laurent Pecheux, se sabe que apenas un año después de la llegada a Roma de Mengs, ya disponía de una “*sala de estudio*” con yesos en su residencia de Via Sistina.

La idea de fundar una academia, y definir cómo debía estar dotada y organizada, fue una aspiración que no le abandonó en toda su vida y que se repite en sus escritos y acciones. En 1756 escribía a uno de sus seguidores²⁹, el pintor francés Nicholas Guibal, que lo necesario para instituir una academia, en referencia seguramente a la *Stuttgarter Kunstschule* patrocinada por el duque Karl Eugen de Württemberg, era disponer de buenos modelos, maestros que supieran enseñar y jóvenes que quisieran aprender. Especificaba que los modelos tenían que ser de la más “*perfetta natura*”, es decir, copias de estatuas antiguas y de los “*primi maestri*”, según él, Rafael, Correggio y Tiziano.

Pocos meses después, en una carta a sus amigos los artistas Hauterüe, Harper y Guibal, respondiendo a la correspondencia de este último sobre la academia de Stuttgart³⁰, ofrecía abastecerla él mismo de vaciados siempre que se le consintiera reutilizar los moldes para vender otros duplicados y recuperar el desembolso en la obtención de las madre-formas.

En el mismo año de 1756, el suegro de Karl Eugen de Württemberg, el margrave de Bayreuth, le encargaba un plan para la *Bayreuther Kunstakademie* que fundaría aquel año³¹, lo que pone de manifiesto el profundo respeto que se tenía por Mengs en materia académica.

1756 debió ser un año de reconocimientos, pues en septiembre fue nombrado junto a Winckelmann miembro de la *Kayserlich Franciscische Akademie der freyen Künste*³² de Augsburgo. En agradecimiento por aquella distinción y consecuente con sus convicciones, enviaba a la institución dos años después, a través del cardenal Albani, siete vaciados y dos cuadros³³.

Su colección se vio aumentada de manera significativa en 1761 con la compra de los yesos del pintor recientemente fallecido Adrien Manglard³⁴. Aunque se asistía a un auténtico fervor por los modelos de la Antigüedad, no era fácil adquirir matrices recientes. El temor de los propietarios de los originales a que sufrieran daños durante el proceso de reproducción, convirtió en habitual recurrir a colecciones ya formadas y eventualmente en venta.

Aquella fue la temporada en la que Mengs comenzó sus negociaciones con la corona española para establecerse en la corte madrileña, concentrándose en las circunstancias del traslado. El 22 de abril de 1761³⁵ remitía a Manuel de Roda, embajador de España en Roma, una carta solicitando el permiso para transportar algunas cajas con objetos “*necessarie per la mia Proffessione*”.

Se desconoce con precisión si Mengs realizó aquel primer viaje acompañado de algunos de sus yesos, aunque es muy probable que así fuera. Roda³⁶ refería al primer ministro en Nápoles,

el marqués Tanucci, que el artista “*llevaba consigo los muchos diseños, y modelos para sus estudios, diversas pinturas que tiene acabadas, para presentar al Rey N^{ro} S^r, y otras bosquejadas, de que hà hecho algunos Cajones*”, dirigidos al ministro para evitar complicaciones. Éste se encargó de que todo se realizara correctamente, dando el beneplácito para el embarco del pintor, su familia y sus cajones en uno de los dos navíos de guerra de España, el “*Atlante*” o “*Astuto*”, que en el puerto de Nápoles “*le esperaban p^a hazerse à la vela*”³⁷.

Si con motivo del traslado no llegaron algunos vaciados del pintor entre su equipaje, es seguro que lo hicieron posteriormente en los navíos reales que cubrían el trayecto entre los reinos borbónicos, español e italiano, como se deduce de la documentación.

En septiembre de 1764 escribía al marqués de Esquilache³⁸, secretario de Hacienda y de la Guerra, pidiéndole autorización para que en alguno de los barcos del rey de Nápoles a Cartagena se le enviaran “*alcune casse con Gessi*” que su familia le haría llegar desde Roma al puerto napolitano [véase doc. 1]. En aquella fecha no se cumplieron sus deseos, pero un año después empezaron a llegarle sus ansiados vaciados. Un segundo intento había sido igualmente fallido³⁹, por no llegar a tiempo al puerto las doce cajas con modelos en yeso que su colega, el también pintor y marchante de arte Thomas Jenkins, había remitido desde la capital del Tíber [véase doc. 2, 3 y 4]. Jenkins⁴⁰ le había facilitado el acceso a una importante clientela británica, actuando como agente del pintor para la adquisición de varios moldes que formaban la base de su estudio.

Los primeros vaciados de cuyo despacho existe referencia explícita en la documentación, los citados doce embalajes, fueron consignados en el navío “*Triunfante*” que partió de Nápoles el 12 de noviembre de 1765⁴¹. Así arribaban a España los anhelados modelos, muchos de los cuales no los conocía previamente el pintor, pues su cuñado Anton von Maron y su discípulo el ferrarés Raimondo Ghelli los habían adquirido siguiendo sus requerimientos y continuas demandas.

Es conocida la correspondencia mantenida por Mengs desde Madrid con Ghelli y von Maron en Roma⁴². Ambos eran personas de su total confianza, y durante el tiempo que el pintor permaneció en la corte de Carlos III se ocuparon de muchos de sus asuntos. En lo relativo a los yesos les aclaraba en las misivas cuáles eran los mejores canales, los contactos a establecer, las estrategias y los intermediarios apropiados para obtener buenas reproducciones, así como los formadores a los que podían dirigirse. Conseguir buenos vaciados y moldes se convirtió en una auténtica obsesión para el artista. La primera carta conservada en que menciona ese empeño está fechada el 3 de febrero de 1766⁴³ [véase doc. 5].

Habiéndose enterado que en Roma se disponía de formas frescas para vaciar el *Laocoonte* y el *Apolo del Belvedere*, además de otras estatuas antiguas, pedía a su discípulo que se informara de ello con premura y le enviara una lista con los precios. Le interesaba apropiarse de todos los “*giessi belli*”, tanto cabezas como bustos y figuras completas, que Ghelli pudiera encontrar en los talleres de los formadores de Roma. La lista debía contener “*li prezzi di cad’una figura in pezzi, e delle altre cose che si trovano da tutti li formatori di Roma*”.

Un dato de singular interés era su intención, expresada un par de renglones más abajo, de que se mantuviera en secreto que la comisión procedía de su parte, ya que sospechaba que tal dato pudiera elevar el precio de la mercancía, algo que no debía ser inusual, según confirmaba Bianconi⁴⁴ en la biografía del artista.

Apenas un mes más tarde, Mengs fue informado de los problemas para lograr copias de las piezas del Vaticano, y en una carta que versaba exclusivamente sobre el tema de los vaciados exhortaba a Ghelli para que no escatimara esfuerzos: “*la prego non tralasciare deligenza per acquistare tutto quello che sara possibile*”⁴⁵ [véase doc. 6]. Le indicaba, además, que una de las vías para conseguir vaciados eran los estudios de los pintores, en los que con frecuencia se vendían modelos de las esculturas a tamaño natural o reducido, como las que él mismo poseía.

Su deseo era que se le expidiera a Madrid todo aquello que estuviera duplicado en su domicilio romano y, a la inversa, fuera remitido desde la capital hispana lo que no tuviera allí, pues su intención era “*pasare di tempo in tempo a veder Roma*”. Su cuñado, el pintor vienés Anton von

37 AMAE, Sección Embajada de España ante la Santa Sede, leg. 413.

38 Archivo General de Palacio (AGP), “Expediente personal de Mengs”, caja 673/24.

39 El tema se trata con mayor detalle en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 40-42. M.C. Alonso Rodríguez, “La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III” en B. Cacciotti et alii, *Illuminismo e illustrazione: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2003, pp. 29-46.

40 A. Boime, *El arte en la época de la Revolución 1750-1800*, Madrid, 1994, p. 90.

41 B. Tanucci, *Epistolario*, M. D’Addio (ed.), Nápoles y Roma, 1980-2000, vol. XVI, “1765-1766”, p. 271.

42 H. von Einem (ed.), *Anton Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*, Gotinga, 1973.

43 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 1, pp. 39-40.

44 G. L. Bianconi, *op. cit.*, p. 80.

45 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 2, pp. 39-40.

Fig. 2 —
Hubert Robert, *Les antiques du musée du Capitole*, 1762. Sanguina sobre papel. Musée de Valence [D. 81]



Maron, desposado con su hermana Teresa, también se dedicaba a procurarles vaciados; a veces seguramente recibía los mismos encargos, lo que no debía incomodar o distraer a Ghelli, pues el pintor aspiraba a tener duplicados de todos los ejemplares de su colección.

Una vez más le proponía una serie de sugerencias basándose en su propia experiencia, pues como afirmaba, en su tiempo el mayordomo de uno de los coleccionistas de yesos más importantes de la época, el abad Farsetti, vendía piezas de gran calidad. Él mismo había adquirido los vaciados procedentes del taller del pintor Manglard e instigaba a Ghelli a obtener todo tipo de modelos “*per li studii de Pittori e Scultori per trovare cose bone di questo genere*”, ya fueran estatuas, estatuillas, bustos, cabezas, relieves... Y no se olvidaba, por supuesto, de aleccionarle sobre el modo de empaquetar los modelos para que no sufrieran daños innecesarios durante el traslado.

Mengs era incansable en sus encargos y solicitaba a Ghelli que visitara de su parte al *dealer* Thomas Jenkins para hacerle llegar todo lo que éste le había brindado en un mensaje anterior. Cuando Mengs se trasladó a Madrid, el británico continuó gestionando los tratos del artista, vendiendo sus cuadros, proporcionándole encargos y aprovisionándole de vaciados⁴⁶.

Indudablemente, más valiosos que los propios yesos eran los moldes o madre-formas de los que procedían, pues con ellos podían seguir duplicándose ejemplares. A finales de 1767 el pintor insistía sobre el tema y además de especificar que deseaba adquirir el *Antinoo* entero y otro desarmado, le interesaba hacerse también con el molde. En su colección existieron varios moldes, actualmente ilocalizables en el taller de la Real Academia de San Fernando, que respondían al deseo de seguir reproduciendo los modelos [véase doc. 7].

Sin embargo, pese a todas las dificultades que pudieran existir, los inestimables vínculos que Mengs estableció con pontífices, reyes, aristócratas, cardenales y, en general, personas influyentes de la sociedad de su época, le permitieron conseguir las licencias oportunas para la obtención de vaciados de las más célebres estatuas, pertenecientes o bajo la custodia o autoridad de aquellos personajes [fig. 2].

46 B. Ford, “Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English Agent” en *Apollo*, XCIX, 1974, pp. 416-425. T. Ashby, “Thomas Jenkins in Rome” en *Papers of the British School at Rome*, VI, 1913, pp. 487-511. S. R. Pierce, “Thomas Jenkins in Rome” en *The Antiquaries Journal*, 45, 1965, pp. 225-229.

Como se deduce de los continuos agradecimientos expresados en el intercambio epistolar con Ghelli, tal fue el caso de dos prestigiosos prelados que facilitaron a Mengs los vaciados de muchas de las esculturas vaticanas: Gian Maria Riminaldi y Giovanni Battista Rezzonico⁴⁷. El primero fue uno de los cofundadores en 1754 de la *Accademia del Nudo* en Roma, donde conocería a Mengs, quien trabajó en ella como profesor, y el segundo era pariente del papa Clemente XIII.

Su mediación le procuró los “primeros yesos”, es decir, los de mayor perfección, de las estatuas más codiciadas del momento de cuantas se exponían en el Belvedere [véase doc. 8]⁴⁸. Una vez que recibió tal noticia, que como confesaba le había producido gran placer, le requería una vez más a su colega que buscara algún joven y hábil escultor para eliminar las rebabas de las superficies con el objeto de emplear aquellos “primeros yesos” y vaciar sobre ellos. Eran de tal calidad que se podían manipular como si fueran los propios originales y duplicarlos de nuevo.

Mengs era consciente de que no sólo se podían obtener reproducciones de una manera legal, solicitando los permisos pertinentes y cumpliendo todos los requisitos necesarios, sino que existía la posibilidad de “*aver furtivamente li gessi*”⁴⁹ [véase doc. 9]. Disculpándose con Ghelli por las molestias que aquello pudiera acarrearle, y sabiendo que otros no serían tan escrupulosos para actuar del modo más correcto, le instaba a no perder la ocasión de hacerse con los vaciados que pudieran conseguirse “*sotto mano*”.

Dos meses más tarde, y en sucesivas ocasiones, el artista le pregunta si existía “*una strada segreta per ottenere la licenza di formare le Statue della Villa Borghese, e Ludovisi*”⁵⁰. Tanto la colección Ludovisi como la Borghese pertenecían a particulares reticentes en consentir que se copiaran las esculturas por temor a su deterioro.

Por otra parte, a Mengs le intranquilizaba la constante venta de antigüedades y la dispersión de algunas colecciones romanas. Preocupado, pedía a Ghelli estar atento de todo lo que fuera a salir de la ciudad, para preservar al menos un vaciado de las estatuas que sería difícil volver a contemplar [véase doc. 10]. Gracias a esta decisión llegaron a Madrid vaciados de obras escultóricas que de otra manera no se habrían conocido, ya que no pertenecían a los repertorios más afamados, pero resultaban igualmente atractivas para la comprensión del arte antiguo.

La empresa de los vaciados fue, según sus palabras⁵¹, la única fuente de felicidad durante su estancia española. La melancolía por la ciudad de Roma en la que habían quedado parte de su familia y amigos, las envidias y enemistades en la corte madrileña y en la Academia de San Fernando, el sentirse extranjero y poco valorado en un ambiente que percibía hostil le sumieron en una tristeza que sólo encontraba consuelo en la búsqueda y consecución de nuevos vaciados. Manifestaba “*che mai nel mondo ho visuto piu humigliato e piu aflitto [...] e vivo privo dogni sorte di piaceri for di quello di sentire da Vostra Signoria che ha acquistato qualche giessi bello, per altro le fatiche sempre aumentano [...]*”.

En la correspondencia de finales de 1768 deja un insistente testimonio de su desaliento y confiesa vivir, si a aquello se le podía denominar vida, sin placeres, sin libertad, sin ser amado por quienes deberían hacerlo y sin encontrar remedio ni final a su aflicción⁵² [véase doc. 11]. Sólo parece animarse cuando vira el tema hacia el proyecto que más le agradaba en aquel momento, el de los vaciados.

Trabajaban en Roma formadores muy diestros para abastecer la amplia demanda. Los preferidos por Mengs fueron Alessandro Mazzoni y Bartolomeo Maltavelli⁵³, o Matarelli como le llamaba el pintor. Las noticias sobre estos hábiles artífices son escasas y apenas existen datos de sus biografías. De ambos se hace eco el *Diario ordinario* con motivo de las esculturas que estaban duplicando en el verano de 1768 para la zarina de Rusia⁵⁴.

El hecho de que tanto Catalina la Grande como Mengs los tuvieran en consideración para encargarles sus yesos demuestra que Mazzoni y Matarelli debían ser dos de los mejores formadores de la época. En el último periodo de su vida la confianza absoluta de Mengs se orientará hacia el vaciador toscano Vincenzo Barsotti [fig. 3].

Aparte de que pudieran tener un acceso más directo a las colecciones romanas y dispusieran de moldes en sus talleres, existía también la probabilidad de que repitieran vaciados de buena

47 C. Turrill, “Gian Maria Riminaldi and the Affari of the Busts” en *The Art Bulletin*, 74, 3, 1992, pp. 441-452. Para la relación entre Riminaldi y Mengs véase también L. D’Avenia, “Giovanni Maria Riminaldi, Mengs e Pacetti. Mecenasismo romano di un cardinale ferrarese” en *Roma moderna e contemporanea*, 2-3, 2005, pp. 365-379.

48 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 13, pp. 52-53.

49 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 8, pp. 46-47.

50 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 15, p. 55.

51 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 13, pp. 52-53.

52 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 14, p. 54.

53 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 14, p. 54.

54 *Diario Ordinario*, 7962, 9 de julio de 1768, p. 2; publicado en V. Hyde Mirror, “References to Artists and Works of Art in Chracas. *Diario Ordinario*, 1760-1785” en *Storia dell’Arte*, 46, 1982, pp. 218-277, véase p. 233.



Fig. 3 —
Retrato del formador
Vincenzo Barsotti,
década de 1770. Óleo
sobre lienzo. Borgo a
Mozzano, colección
particular

55 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 17, p. 57.

56 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 14, p. 54.

57 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 16, pp. 56-57.

58 H. von Einem (ed.), *op. cit.*, carta 17, p. 57.

59 AGP, “Expediente personal de Mengs”, caja 673, exp. 24. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), documento anexo n. 18, p. 591.

60 AGP, “Expediente personal de Mengs”, caja 673, exp. 24. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), documento anexo n. 19, p. 591.

61 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 288.

calidad a partir de copias previas, como Mengs había sugerido en alguna ocasión a Ghelli. Por ello, proponía preguntar a Bartolomeo Matarelli si estaba dispuesto a seguir aquel procedimiento y “*sopraformare queste Statue*” en posesión del pintor, para ampliar la empresa y obtener un mayor número de réplicas [véase doc. 12]. Eso implicaba abaratar el coste, pues había una “*grandissima differenza di sopraformar li pezzi col formarli sul Marmo*”, debido, sobre todo, a la dificultad de trabajar con los originales por el especial cuidado para no dañar las piezas.

Con esa práctica de obtener nuevas reproducciones a partir de copias de su propiedad, Mengs veía también una oportunidad de hacer negocio, pues sus vaciados de las mejores esculturas eran de tan elevada calidad, muchos de ellos “primeros yesos”, que podía resultar lucrativo hacerlos “*sopraformare*”⁵⁵ para suministrarlos al mercado [véase doc. 13]. Como su colega Jenkins poseía también una selecta colección, insistía a Ghelli lograr su permiso para “*sopraformare*” los modelos del británico. Dadas las excelentes relaciones que mantenía Jenkins, su repertorio de vaciados era importante, permitiéndole disfrutar de algunas copias difíciles de conseguir, como las de la familia Ludovisi.

Más sencillo era lograr modelos en pequeño formato “*di tre palmi*”, de las estatuas que se conservaban en las “*ville e Palazzi*” de Roma y que podían encargarse a jóvenes escultores⁵⁶. Para demostrar su habilidad los pensionados españoles, como los de otras cortes de Europa, estaban obligados a enviar a las academias que los becaban pequeñas réplicas modeladas en barro de las esculturas de Roma. De ese modo justificaban su adelantamiento en las artes y la inversión realizada en ellos. Evidentemente, las copias en dimensiones reducidas eran mucho más económicas que los vaciados a tamaño natural, cuya dificultad técnica, aunque no artística, exigía un esfuerzo muy superior.

En buenos modelos en yeso Mengs estaba dispuesto a gastar lo que hiciera falta, ningún desembolso le parecía excesivo e incluso apremiaba a Ghelli que no perdiera el tiempo en hacer las cuentas, pues nada le parecía caro si se atenia a la impagable belleza de las esculturas, “*poi che questa non ha prezzo possibile*”⁵⁷. Veía incluso factible realizar un trueque de vaciados a cambio de sus pinturas⁵⁸.

Ghelli fue recopilando con paciencia una magnífica selección de yesos siguiendo las indicaciones del maestro. Mengs tuvo ocasión de ver algunas de aquellas copias poco después, en 1769, pues ese año solicitaba permiso para que, aprovechando el desplazamiento de su mujer y cinco de sus hijas, se le consintiera trasladar “*à lo menos lo mas necesario de sus Modelos de Yeso*”⁵⁹.

A finales de 1769, el primer pintor de cámara de Carlos III solicitó autorización del monarca para ir a Italia a reponer su delicada salud⁶⁰, merced que le fue concedida. Sin embargo, aquel no era un viaje de descanso, sino también de trabajo, y Mengs dedicaría gran parte del tiempo a ampliar su estimada colección. Ya antes de emprender la travesía se había preocupado de establecer contactos que le facilitaran nuevas adquisiciones. Al pintor de corte, excelentemente relacionado con los gobernantes italianos y españoles, diligente en atender numerosos encargos para el Papa y otros representantes de la Iglesia, no debió resultar complicado obtener las credenciales necesarias para extraer vaciados de las esculturas antiguas que aquéllos poseían o custodiaban.

La primera escala fue Florencia, donde llegó con la recomendación real y el encargo desde Madrid de retratar al gran duque de Toscana y a su esposa María Luisa de Borbón, hija del monarca español. Pedro Leopoldo, príncipe real de Hungría y Bohemia y archiduque de Austria, que con el tiempo asumiría el trono del Sacro Imperio Romano Germánico y de Hungría y Bohemia, acogió al primer pintor de cámara de su suegro con gran amabilidad. El vínculo de Mengs con la familia llegó a ser muy estrecho, pues durante el tiempo que cumplía con la comisión de Carlos III residió con ella en el Palazzo Pitti⁶¹, circunstancia que le permitió cultivar una amistad que tendría repercusión directa en el incremento de sus modelos en yeso.

Como el pintor no podía prever la afinidad que surgiría con Pedro Leopoldo y que le abriría tantas puertas, para no dejar lugar a la improvisación desde Madrid había establecido contacto con los hombres de confianza del gran duque, el marqués Viviani, ministro de la corte española



Fig. 4 —
Retrato del escultor y
restaurador Bartolomeo
Cavaceppi, estampa de
la portada de la *Raccolta
d'antiche statue*, Roma,
1768. Madrid, Archivo-
Biblioteca de la Real
Academia de Bellas Artes
de San Fernando [C-290]

en Florencia, y el conde Orsini-Rotenberg, secretario de Estado y de Finanzas, con el objeto de garantizar el permiso para extraer copias de las esculturas de la ciudad.

Dos meses antes de su llegada a la capital del Arno ya se hablaba sobre la autorización concedida por intermediación del marqués de Viviani para reproducir las obras que se conservaban en la *Reale Galleria*. El conde Orsini-Rotenberg⁶² escribía al director de la *Galleria*, Giuseppe Querci, solicitando información de las posibles madre-formas existentes que pudieran ser reutilizadas [véase doc. 14].

Querci contestaba⁶³ que aunque otros ávidos coleccionistas de yesos, como el abad Farsetti, ya habían realizado copias, no quedaban en la *Galleria* los moldes de aquellas, por lo que recomendaba que Mengs se dirigiera a otros artistas para obtenerlos, evitando así volver a intervenir sobre los originales [véase doc. 15].

Por supuesto, el pintor no iba a conformarse con segundas copias y a la semana de su llegada a Florencia requería el consentimiento⁶⁴ para, a sus expensas, formar las estatuas de mármol y bronce más bellas de la *Galleria* y de otros lugares de la ciudad, así como estudiar y copiar cuadros, dibujos, camafeos y tallas [véase doc. 16].

La cantidad de esculturas a las que tuvo acceso fue tan extensa que se le permitió montar una especie de cortina o tienda desmontable en la *Stanza dell'Ippotamo*⁶⁵ para realizar allí los trabajos de formación. Durante los meses posteriores a su llegada, a mediados de 1770, se vaciaron las estatuas de la *Galleria*. Para esta ingente labor fueron contratados diferentes artesanos cuyos nombres se citan en la documentación relativa a las tareas, como Giuseppe Ferrini, Vincenzo Ciampi o Niccola Kindermann.

Los formadores fueron recibiendo las estatuas y bustos, y a finales de 1770 se confeccionaba una nota⁶⁶ con las obras autorizadas en un primer momento por la “*gracia da S.A.R.*”, que los vaciadores habían concluido [véase doc. 17]. A continuación se reseñaban las no citadas

62 Archivio Statale e Gallerie Fiorentine (ASGF), Filza II, 1769-1770, ins. 63. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 529.

63 ASGF, Filza II, 1769-1770, ins. 63. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 529.

64 Archivio Galleria degli Uffizi (AGU), Filza II, 1769-1770, 63. Citado en M. Becattini *et alii*, “Il ‘gesso’ in età Neoclassica” en *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*, Florencia, 1991, pp. 341-342.

65 ASGF, Filza II, 1769-1770, ins. 63. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 531.

66 ASGF, Filza II, 1769-1770, ins. 63. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 533.

en dicha “*gracia*”, pero igualmente reproducidas en yeso, de lo que resultaba una cantidad de vaciados extraordinaria para un particular.

No satisfecho con ello, Mengs, aunque ya se había trasladado a Roma, buscó⁶⁷ y obtuvo⁶⁸ la aprobación para copiar muchas de las estatuas repartidas en distintos lugares públicos de la capital toscana y en los palacios reales florentinos.

El 3 de abril de 1771⁶⁹, en vista de la gran demanda de modelos por el pintor, el secretario del *Scrittoio delle Fabbriche* sugería la cesión del primer yeso al *Reale Palazzo*, para que de esos vaciados se pudieran hacer nuevas copias sin necesidad de recurrir al original. Piombanti temía que el permiso concedido a Mengs suscitara la solicitud de los mismos privilegios por otros demandantes, poniendo en riesgo la integridad de las estatuas ante la probable inexperiencia de algunos formadores o el frecuente contacto. Sin embargo, su consejo no llegó a cumplirse⁷⁰.

Además del formidable número de vaciados conseguidos en Florencia, su relación con el gran duque de Toscana le facilitó el acceso a otros muchos. Aprovechando los conocimientos sobre la Antigüedad de su huésped, Pedro Leopoldo le encargó una selección de las esculturas de Villa Medici en Roma que a su juicio merecían ser trasladadas a Florencia para embellecer la ciudad⁷¹, lo que repercutiría en el desarrollo cultural de la capital toscana.

Cumpliendo con el encargo, el artista examinó y valoró las obras que aún poseía la familia ducal en la villa sobre el Pincio, redactando un informe⁷² que remitió al director de la *Reale Galleria* florentina [véase doc. 18]. El artista concluía su informe indicando las piezas dignas de ser llevadas a Florencia y llamaba la atención sobre otras muchas cuyo deficiente estado aconsejaba una intervención. Entre 1772 y 1788⁷³ se procedió al traslado de la mayor parte de las esculturas seleccionadas, reubicándose en el Palazzo Pitti, los Uffizi y la Loggia dei Lanzi.

En contrapartida, Mengs sacaba beneficio de la coyuntura y solicitaba reproducciones de los originales “*esistenti nella R. Gall^{ria} e giardino della Villa Medicea*”⁷⁴ que había analizado recientemente, así como de otros repartidos por Roma [véase doc. 19]. Actualmente muchas de esas esculturas constituyen las señas de la identidad cultural de Florencia, pero el pintor las reprodujo mientras se localizaban aún en la Ciudad Eterna. Como resultado de aquella concesión obtuvo los vaciados del *Vaso Medici* o sus fragmentos, el *Prisionero dacio* [cat. 37], la *Tusnelda* [cat. 38], un *Ganímedes*, el *Pothos*, el *Baco Medici* [cat. 39] y algunos bajorrelieves⁷⁵.

El regreso a la Urbe liberó al artista de sus añoranzas y carencias en la corte madrileña. Volvió a reunirse con los amigos, reencontrándose con una ciudad y un clima cultural que le regalaba muchos momentos de felicidad. Con aquella visita, además, podía saciar la sed “*che avevo di rivedere le stupende opere degli Antichi e Moderni capi delle tre belle arti*”⁷⁶.

Durante su estancia en Roma pudo ver por vez primera muchos de los vaciados que Ghelli y von Maron habían adquirido durante su ausencia, y ocupar parte del tiempo en ampliar la colección. Es obvio que sus buenas relaciones con los personajes más influyentes y poderosos de la sociedad romana, puso a su alcance una significativa cantidad de modelos en yeso de relevantes esculturas.

En la primavera de 1772, mientras decoraba la *Stanza dei Papiri* para el papa Clemente XIV, ocupó una habitación con dos camas –quizás la otra fuera para su discípulo Ratti⁷⁷– en las dependencias vaticanas, y parece razonable deducir que aquella circunstancia contribuyó a la consecución de más vaciados⁷⁸.

Desde el año anterior, según testimonio del barón de Edelsheim en carta⁷⁹ remitida a la margrave Karolina von Baden, pintora y fundadora de la galería de pintura de Karlsruhe, Mengs estaba vaciando las esculturas “*plus précieux*” que habría de llevarse a España, ocupándose en persona de revisarlas y corregirlas: “*Mengs va faire tirer les moules de ce qu’il juge être le plus précieux tant en statue qu’en relief, ici et il reverroit et corrigeroit la copie que j’en prenderois. La pièce reviendra à 5 ducates [...]. Menx amenera ses moules avec lui en Espagne*”.

Durante su permanencia en Roma probablemente adquirió la gran cantidad de modelos de su colección procedentes del taller del escultor y restaurador romano Bartolomeo Cavaceppi [fig. 4], al que había conocido años antes cuando ambos trabajaban para el cardenal Albani en

67 Archivio di Stato di Firenze (ASF), Misc. di Finanze A. 323. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 535.

68 ASF, Misc. di Finanze A. 323. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 536.

69 ASF, Misc. di Finanze A. 323. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), pp. 536-537.

70 A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 409.

71 El tema se trata en profundidad en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 423-484.

72 ASGF, Filza III, 1771^A, n. 13. Citado en M. Becattini *et alii*, pp. 347-349.

73 E. Schröter, “Antiken der Villa Medici in der Betrachtung von Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Johannes Wiedewelt. Neue Quellen” en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 34, 1990, pp. 379-412, véase p. 384.

74 ASGF, Filza III, 1771^A, n. 13. Citado en M. Becattini *et alii*, *op. cit.*, pp. 347-349.

75 Se corresponden con dichos vaciados los catalogados en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), con los siguientes números: N 53, N 71, N 72, N 79, N 80, N 82, N 84, N 103 y N 104.

76 Carta enviada a Giuseppe Querci, director de la *Reale Galleria* de Florencia, desde Roma. ASGF, Filza III, 1771, ins. 11. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 536.

77 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 541.

78 S. Roettgen, *op. cit.* (1981), p. 135.

79 M. Krebs, “Wilhelm von Edelsheim in Italien. Reisebriefe an die Markgräfin Karoline Luise von Baden”, *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins*, 99, 1951, pp. 240-270, véase p. 253. Citado en S. Roettgen, *op. cit.* (1981), p. 135, nota 29.

el ornato de su residencia. Allí, Mengs y Cavaceppi pudieron compartir muchas horas de conversación erudita con Winckelmann en un ambiente agasajado por el cardenal⁸⁰. El pintor y el arqueólogo asesoraron en muchas ocasiones y en diversos temas al joven restaurador, y sus teorías e ideas influyeron de manera indiscutible en la práctica de su trabajo y en la redacción de la *Raccolta di antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore Romano*⁸¹.

La mayor experiencia de Mengs y de Winckelmann fue puesta al servicio del escultor en más de una ocasión. Aquella amistad llevó al primero a encargar y comprar muchos vaciados en *Casa Cavaceppi*, uno de los talleres más dinámicos de Roma, cuya actividad daba trabajo a una plantilla superior a los cincuenta escultores y asistentes.

Cavaceppi fue contratado para restaurar algunas de las más célebres esculturas de los fondos papales, capitolinos, lateranos o vaticanos, así como de prestigiosas colecciones regias y nobiliarias de toda Europa. Sus clientelas más destacadas fueron la británica y la alemana, lo que posibilitó a Mengs conseguir copias de muchas de las obras exportadas de Roma como *souvernîrs*.

Numerosos coleccionistas preferían, en lugar de un original antiguo de segunda o tercera categoría, la copia moderna de una obra de arte clásica de primer nivel, ya que la estética y el interés decorativo eran más valorados en aquel contexto que la autenticidad.

Cavaceppi acostumbraba a sacar un vaciado de todas las estatuas que pasaban por sus manos, ya fuera con destino a museos o a particulares, atesorando una recopilación difícil de ser igualada, un repertorio que satisfizo las ambiciones de Mengs.

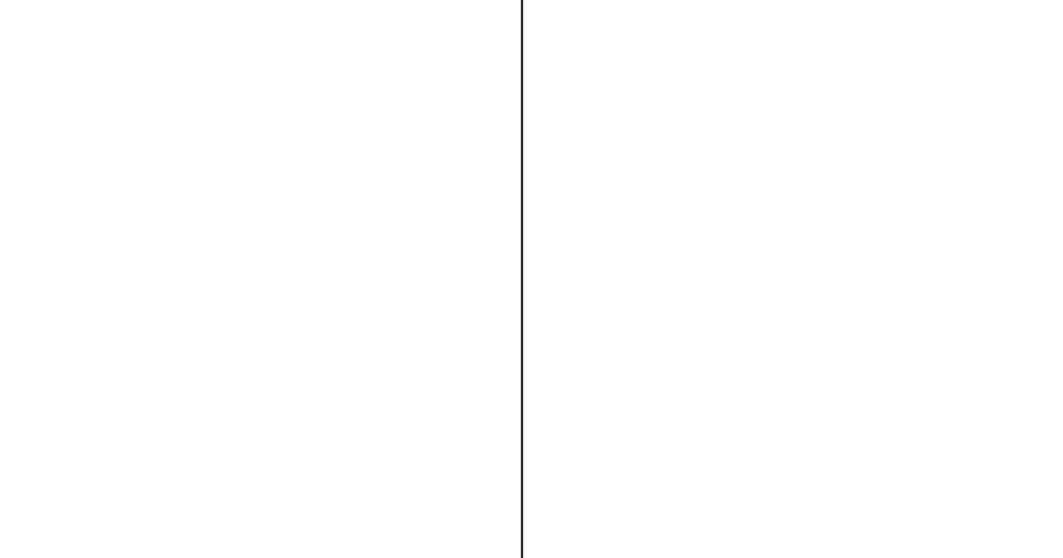
En el listado de los vaciados que llegaron a Madrid sólo dos de ellos son señalados como procedentes del *atelier* del restaurador: el “*Nº 7 Un Fauno pequeño q restauró Cavaceppi*” y el “*Nº 38 Un Ganimedes restaurado p. Bartolomeo Cavacepi*”. Pese a esta escueta referencia en la relación de piezas, es coherente suponer que muchos otros yesos enviados a Madrid provenían del obrador de Cavaceppi, pues de otro modo hubiera resultado imposible para Mengs lograr determinadas copias, en particular las de originales que actualmente se conservan en Inglaterra o Alemania.

La revisión, cotejo y comparación de la lista de los vaciados de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la bibliografía del restaurador⁸², junto a la información contenida en la *Raccolta*, las estampas de José López Enguídanos⁸³ y el *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando* de 1804, permiten inferir que pudo adquirir una treintena de ellos en el taller de Cavaceppi.

Las labores de restauración en algunos de los vaciados de la Academia ayudaron a reconocer la técnica constructiva de los yesos elaborados en la *bottegay* a determinar identificaciones fuera de toda duda. Aunque se han perdido varios yesos desde la donación del pintor⁸⁴, se conserva en la Academia un número considerable, como la *Musa sentada* [cat. 20], el *Niño sobre el delfín* [cat. 21], el *Faunorosso* [cat. 19], el *Moloso* [cat. 25], el *Ganímedes* [cat. 23], la *Cabeza de Ares* [cat. 22], el *Busto de la Atenea Hope-Farnese* [cat. 57], el *Sileno Piloso* [cat. 24] y, seguramente, el *Baco Medici* [cat. 39], la *Amazona*⁸⁵ [cat. 40], así como muchas de las obras capitolinas y algunos bustos, cabezas y relieves⁸⁶.

No se sabe con exactitud cómo obtuvo Mengs los yesos pertenecientes al Museo Capitolino, que forman una parte sustancial de la colección académica. Es verosímil que muchos de ellos procedieran de *Casa Cavaceppi*, pues el escultor había restaurado, sobre todo en sus años de juventud, varias estatuas de aquel fondo, como el *Fauno rosso* o la *Flora capitolina* [cat. 28]. Otra posibilidad es que el pintor tuviera tratos directos con el propio Museo o con la Academia Francesa, propietaria de un monumental repertorio a la venta, pero la documentación al respecto, si es que existe, no ha sido localizada.

También es factible que los hubiera proporcionado el vaciador que mayores encargos recibió de Mengs, sobre todo en los últimos años de su vida, el toscano Vincenzo Barsotti. A partir de mayo de 1777 trabajó bajo contrato para el pintor por quince escudos al mes más los gastos



⁸⁰ S. Roettgen, “Alessandro Albani”, en H. Beck y P. C. Bol (eds.), *op. cit.* (1982), pp. 61-184, véase pp. 123 y ss.

⁸¹ B. Cavaceppi, *Raccolta di antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore Romano*, Roma, 1769-1772.

⁸² S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, Londres, 1982. C. A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English Private Collections*, cat. exp. (Londres, The Clarendon Gallery, 23 noviembre - 22 diciembre 1983), Londres, 1983. M. G. Barberini y C. Gasparri (eds.), *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, cat. exp. (Roma, Museo del Palazzo di Venezia, 25 junio - 15 marzo 1994), Roma, 1994.

⁸³ J. López Enguídanos, *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres nobles artes de Madrid, dibuxadas, y grabadas, por Don Josef Lopez Enguídanos*, Madrid, 1794.

⁸⁴ A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), N 9, N 14, N 44, N 49, N 58, N 61, N 62, N 64, N 65, N 69, N 90, N 93, N 94, N 99 y N 100.

⁸⁵ A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), N 6, N 28, N 45, N 52, N 75, N 80, N 89, N 92, N 96 y N 98.

⁸⁶ A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), N 19, N 30, N 66 y N 73.

de materiales, con el encargo de reparar algunos de los yesos conducidos desde España al regreso definitivo del artista a Roma y de arreglar y duplicar otros con destino a Madrid. En una factura⁸⁷ presentada por el formador a finales de 1778, especificaba que entre marzo y abril de aquel año había empezado y concluido un molde del “*gladiadore Moribondo di Campidoglio*”, posteriormente remitido “*a casa del Cavagl^{re}*”. Si realizó aquella forma del *Gladiator* en el Museo Capitolino bien pudo ejecutar otras para Mengs del mismo fondo.

Gracias al análisis y estudio de la documentación conservada en el archivo particular de los descendientes de Vincenzo Barsotti, se conocen sustanciosos detalles de la relación de Mengs con su formador de confianza y las comisiones recibidas, así como sobre el funcionamiento del taller de un vaciador en el siglo XVIII. La correspondencia⁸⁸ muestra el ascenso social de un sencillo *figurinaio*, que había comenzado vendiendo yesos a lomos de una mula y se convertiría con el tiempo en el formador de los artistas más célebres y en el preferido de pontífices, academias y particulares.

Es muy posible que Mengs y Barsotti se conocieran en la década de 1760, cuando el joven viajó a España acompañando a su padre para elaborar y vender vaciados. No obstante, el contacto se intensificó cuando Mengs retornó definitivamente a Roma y Vincenzo se ocupó de reparar y duplicar los modelos del artista. De hecho, el envío a la Academia de San Fernando estuvo constituido, en amplia medida, por los vaciados resultantes de la vasta comisión del pintor a Barsotti para reproducir gran parte de lo que poseía en su *atelier* romano y de lo que había ido adquiriendo en los últimos años en Florencia. Los yesos de Mengs en la capital toscana habían quedado bajo la custodia del grabador y pintor Sante Pacini, quien junto a Barsotti organizaría desde allí el envío a España.

El encargo al formador fue de tal magnitud que cuando murió Mengs tenía pendiente de cobro inmediato unos cuatrocientos escudos⁸⁹. Pero la deuda real contraída con el formador era mucho mayor y los herederos del artista no pudieron saldarla al no contar con liquidez, por lo que tuvo derecho a retirar del estudio del maestro algunos moldes, pinturas, dibujos y distintos bienes como anillos o vestuario⁹⁰.

Para compensar los atrasos, además de lo mencionado, recibió todos los moldes existentes en la residencia del artista y se comprometió a proporcionar a sus sucesores el primer yeso de cada forma. Estos “primeros” vaciados fueron posteriormente vendidos por sus hijos a la corte de Dresde⁹¹.

Las estrechas relaciones de Mengs con la estirpe real borbónica le abastecieron de una serie de yesos existentes en sus sedes española e italiana. En Nápoles, donde el artista se había desplazado varias veces para retratar al monarca y su familia, pudo obtener copias de originales de la colección Farnese y de las estatuas halladas en algunas excavaciones, como las de Capua⁹².

En España su repertorio se vio acrecentado con los modelos de las colecciones reales, y sacó copias de distintas esculturas de la reina Cristina de Suecia, entre ellas el *Fauno del Cabrito* o el *Grupo de San Ildefonso*, así como de las llevadas a Madrid por Velázquez en el siglo XVI para decorar el Alcázar, como el *Hermafrodita*⁹³.

Fue de este modo como el primer pintor de cámara de Carlos III forjó uno de los más importantes repertorios europeos de los “apóstoles del buen gusto”, luego cedido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cumplir el sueño del artista: ser útiles en la enseñanza de los jóvenes aprendices y mostrarles el camino hacia la perfección a través de la Antigüedad.