

El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs

Javier Jordán de Urríes y de la Colina

- ↑ Al tiempo de reclamarle en Roma se prevenía también al ministro español en Nápoles, el 30 de junio de 1761: “*Puede ser q. recurra a V. E. un Pintor célebre alemán q. está en Roma y a q.*” conoció el Rey, cuyo apellido cree S. M. q. es Múnche. Hoy mismo se escribe a Roda para q. haciéndole alg.º partidos ventajosos le persuada a que venga a establecerse en Esp.º con su Fam.º Si así sucede irá a Nap.º a embarcarse en alg.º de los Nav.º q. llevan a Yachi”, documento del Archivo General de Simancas (AGS), Estado, leg. 6092, transcrito parcialmente en J. Urrea Fernández (ed.), *Carlos III en Italia, 1731-1759: itinerario italiano de un monarca español*, cat. exp. (Madrid, Museo del Prado, febrero-abril 1989), Madrid, 1989, p.152. Pintor sajón, en Italia se le conocía como Antonio Raffaele o Raffaello Mengs, y en España se le llamó e incluso firmó en español como Antonio Rafael Mengs. Para el pintor véase la fundamental monografía, en dos volúmenes, de S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnich, 1999 y S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Leben und Wirken*, Múnich, 2003. Para sus colecciones de yesos véase 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 y 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.
- ↑ Tras esa licencia de seis meses en Nápoles, prorrogada en otros seis, el 11 de enero de 1763 el rey le concedería finalmente el retiro con una pensión anual de 200 doblones de oro, cfr. M. del S. González de Arribas y F. Arribas Arranz, “Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVII, 1961, pp. 131-296, véase pp. 219-221 y J. Urrea Fernández, “Corrado Giaquinto en España” en A. E. Pérez Sánchez (ed.), *Corrado Giaquinto y España*, cat. exp. (Madrid, Palacio Real, 5 abril-25 junio 2006), Madrid, 2006, pp. 35-55, véase pp. 50-53. El 10 de abril de 1762 ya se había formado inventario “*de la ropa que ha quedado de Don Corrado Giaquinto, en el*

Tras unas breves pero no sencillas negociaciones Anton Raphael Mengs¹ entraba al servicio de Carlos III el 23 de julio de 1761 como pintor de cámara, llegando a Madrid un par de meses después, el 22 de septiembre, para integrarse en los trabajos decorativos del Palacio Real Nuevo y hacerse cargo de todas aquellas obras de pintura que le encargara el monarca. La partida de Corrado Giaquinto (1703-1766) unos meses después –obtuvo licencia para retirarse a Nápoles el 25 de febrero de 1762²– le dejaría en la práctica como “*Director Principal de todo lo perteneciente a Pinturas para el Real Servicio*”, en palabras de Francisco Sabatini³, aunque el nombramiento de primer pintor de cámara, puesto ocupado por el molfettés desde 1753, sólo se haría efectivo tras tenerse noticia en Madrid de la muerte de éste en Nápoles, jurando Mengs la plaza el 22 de octubre de 1766. Ni siquiera la llegada de Giambattista Tiepolo (1696-1770) y sus hijos Giandomenico (1727-1804) y Lorenzo (1736-1776) en junio de 1762, ya sin Giaquinto, supondría una amenaza cierta para la posición y el porvenir de Mengs en España, asuntos que le habían preocupado en Roma en las negociaciones previas a su venida, por lo que se le dieron seguridades de “*guardarle y mantenerle en España, no sólo por cinco o más años, sino toda su vida, en caso de que él se halle bien y lo prefiera*”, con una independencia absoluta en materia artística, sin sujeción a Giaquinto ni a nadie⁴. El septuagenario veneciano no sería rival para la obtención de la plaza de primer pintor de cámara una vez muerto Giaquinto y desde la óptica de algunos ilustrados españoles los frescos de Tiepolo en Palacio resultaron un fracaso⁵. En fin, la retirada de los lienzos del veneciano de los altares de la iglesia del Real Convento de San Pascual Bailón en Aranjuez, para ser reemplazados por una tabla de Mengs en el altar mayor y lienzos de Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella en los restantes, no haría sino refrendar de forma bien explícita que la nueva estética de Mengs, tanto en el lenguaje alegórico y mitológico de sus frescos palaciegos como en la pintura religiosa, era vista con agrado y preferida por Carlos III y su círculo cortesano.

Mengs llegaba a España con el prestigio adquirido con los frescos de Villa Albani en Roma, el cuadro para la Real capilla del Palazzo Reale de Caserta y los retratos pintados en Nápoles, es decir con fama en las tres vertientes de la pintura que desarrollaría en nuestro país: la pintura mitológica al fresco, los cuadros religiosos y los retratos. También se le reconocía una sólida formación teórica, como en Roma manifestó Manuel de Roda cuando intentaba persuadirle para que entrase al servicio de Carlos III, haciéndole ver el éxito seguro que le aguardaba en España al ser superior a Giaquinto “*en el diseño, y en la observancia de las reglas del Arte*”, mientras que aquél era únicamente capaz de dar “*más gusto a los menos inteligentes por la fantasía y extravagancia de sus ideas en colores y aptitudes [sic]*”⁶. Al poco tiempo de residir en Madrid publicaría de forma anónima sus *Gedanken über die Schönheit und über den Geschma[c]k in der Malerey* (Zúrich, 1762, reeditadas en 1765, 1771 y 1774). En sus páginas planteaba diversas consideraciones sobre las cualidades de Rafael, Tiziano y el Correggio, “*los tres héroes*” del libro⁷, y también sus reflexiones acerca de la superioridad del arte de los antiguos, del modelo clásico estudiado en sus años de juventud en la Ciudad Eterna, destacando el grado sublime de belleza del *Laocoonte* y *Torso del Belvedere*, seguidos del *Apolo del Belvedere* y *Gladiador Borghese*, esculturas de las que obtendría réplicas en Roma, ya fueran moldes o sólo vaciado en yeso como en el caso del *Torso*⁸. En 1776 sería Antonio Ponz quien publicase en su célebre *Viage de España* una

“*carta*” demandada al pintor, en la cual trata sobre los estilos, también del dibujo, claroscuro, colorido e invención como largo preámbulo a una interesante descripción de algunos de los principales cuadros del rey de España, con la sola mención de una escultura de las colecciones reales, cuando trata del “*Estilo de la belleza*”: “*Bellísimos son el Cástor, y Pólux de S. Ildefonso*”⁹. Esto no debe interpretarse como falta de estima de las esculturas reunidas por los monarcas de España, pues se hizo con yesos del *Fauno del cabrito*, del *Hermafrodita*, de dos *Leones* de las mesas del salón del trono del Palacio de Madrid y, cómo no, del *Grupo de San Ildefonso*¹⁰. A la muerte de Mengs en Roma su fama se extendería por toda Europa gracias a la edición de sus escritos a cargo de su amigo José Nicolás de Azara, que vienen precedidos de unas noticias de su vida y de sus obras [cat. 2], donde se establece un paralelismo con Apeles y se acuña el apelativo de “*pintor filósofo*”: “*Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos*”, lo cual sería tomado a chacota por un ilustre pensador decimonónico¹¹. Por su parte, el aventurero Casanova negaría en sus célebres memorias esa “*filosofía*” que le atribuye Azara en las *Obras*, concluyendo que “*Mengs no fue más que un gran pintor*”¹².

Esas renovadoras ideas artísticas que pretendían el “*restablecimiento de las artes*” partiendo del proceso selectivo de la belleza ideal, y la calidad de sus pinturas, le granjearon desde un principio la admiración y la amistad de diversos oficiales de la primera Secretaría de Estado y del Despacho, como Azara, Eugenio de Llaguno, José Agustín de Llano o Bernardo Iriarte, en una posición decisoria en la política artística española, y también de un personaje tan influente ante Carlos III como Almerico Pini, su ayuda de cámara, a quien retrató y que se haría con un *Ecce Homo* ahora en el Musée Bonnat de Bayona y con la *Magdalena penitente* y el *San Pedro predicando* del Museo Nacional del Prado, adquiridos en 1790 por Carlos IV con los informes favorables de Bayeu y Maella¹³. Consta también su buena relación con Sabatini, primer arquitecto del rey, que le acogió a su llegada¹⁴, y con el escultor Felipe de Castro; de los dos haría retrato, siendo este último el autor de los bajorrelieves ovalados en estuco dorado en los cuatro ángulos del arranque de la bóveda de *La apoteosis de Hércules* de Mengs en el Palacio Real Nuevo.

En 1761 la decoración pictórica de dicho palacio se hallaba ya iniciada, con los frescos concluidos de Giaquinto en la Real capilla y en la actual escalera principal, y en curso de realización su representación alegórica de *La aparición del Sol y alegría de la Naturaleza* en el plafón de la bóveda del ahora llamado salón de columnas, antigua escalera, con el medallón ovalado de *La Majestad de la Corona de España* sobre la puerta que debía servir de acceso al piso principal. Los hermanos González Velázquez, Luis (1715-1763) y Antonio (1723-1794), que habían empezado a trabajar en Palacio de la mano del primer pintor de cámara¹⁵, tras la marcha de éste pasarían a depender de Mengs, que en abril de 1763 informaba del estado de sus trabajos y de los que debían asignárseles en un futuro inmediato¹⁶. Los otros pintores de cámara “*que gozan sueldo de S. M.*”: Andrés de la Calleja, Antonio González Ruiz, Carlos Casanova, Juan Bautista de la Peña, Domingo María Sani y Matías Gasparini¹⁷, sin formación de fresquista, difícilmente podían contribuir al adorno de las bóvedas palaciegas.

Mengs comenzó su actividad en Palacio en la bóveda del dormitorio de la reina madre Isabel de Farnesio, inmediato al cuarto del rey. “*En el R.º Palacio pintó a el fresco la pieza que comúnmente llaman de la Aurora, por ser este el asunto principal que ejecutó, y en el friso los quatro tiempos del año, con otros varios adornos de Niños, jarrones, flores y follages*”, indica Andrés de la Calleja, buen conocedor de la actividad de Mengs en España, de quien hemos copiado esa descripción registrada al inicio de su “*Lista de las pinturas que executó en Madrid D.º Ant.º Raphael Mengs, primer Pintor de Cámara* [...]”, que ahora se publica por vez primera tal y como la dejó redactada el pintor de cámara, con las tachaduras, correcciones y añadidos de Azara [véanse docs. 27 y 28]¹⁸. Consta que en esa su primera bóveda en Palacio recurrió al piamontés Guillermo de Anglois (h. 1720-1786) para la pintura de los adornos de flores que no se conservan, y está documentada la intervención de mayo a diciembre de 1763 del madrileño Alejandro González Velázquez (1719-1772), hermano de Luis y Antonio, en los ornatos arquitectónicos, tam-

cuarto de su habitación de su casa de la Cadena”, cfr. M. del C. García Sáseta, “Corrado Giaquinto en España” en Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto (Molfetta, 3-5 enero 1969), Molfetta, 1971, pp. 55-92, véase pp. 89-91.

- ↑ J. L. Morales y Marín, “Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII (Documentos)” en *Colección de documentos para la Historia del arte en España*, vol. VII, Madrid, 1991, p. 179, doc. 249.
- ↑ J. Jordán de Urríes y de la Colina, “Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España” en J. J. Junquera y Mato (ed.), *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” doña María Teresa de Vallabriga*, cat. exp. (Zaragoza, Patio de la Infanta, 14 octubre-30 diciembre 1996), Zaragoza, 1996, pp. 89-110, véase p. 89. Véase también S. Roettgen, “I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid” en C. de Seta (ed.), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma-Bari, 1982, pp. 151-179, véase pp. 168-169.
- ↑ 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 (1780b), pp. XIV-XV. J. M. de Mano Mora, “Lorenzo Tiépolo. Vida privada y oficio de un veneciano al servicio de Carlos III” en A. Úbeda de los Cobos (ed.), *Lorenzo Tiepolo*, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 octubre-15 diciembre 1999), Madrid, 1999, pp. 79-95, véase p. 87, nota 42.
- ↑ J. Jordán de Urríes y de la Colina, *op. cit.* (1996), p. 89.
- ↑ J. de M. Carriazo y Arroquia, “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 14, 1929, pp. 157-183, véase p. 172, doc. XIII.
- ↑ A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 134-138, 140-142 y 251-253, N 1, N 2, N 5 y N 102, y pp. 332-342.
- ↑ A. Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1772-1794, véase vol. VI (de 1776), p. 199.
- ↑ A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 274-275.
- ↑ A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. XVI. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883-1891, véase t. III, vol. II (de 1886), p. 398, cuando apunta: “*iRaro modo de pintura y raro público para un cuadro*”.
- ↑ G. Casanova, *Memorias*, trad. del francés de Gloria Camarero, Madrid, 1982, vol. V, p. 172.
- ↑ A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), pp. XLVIII y L, n. 54-55 y 68. J. Jordán de Urríes y de la Colina, “Sobre la *Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España*” en *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, 36, 2000 (2000a), pp. 71-84, véase pp. 76, 78 y 83, nota 33. X. Bray, “Two rediscovered ‘Ecce Homos’ by Anton Raphael Mengs in Basque museums” en *The Burlington Magazine*, CXLVII, 1226, 2005, pp. 331-334, véase pp. 331-332.

- ↑ De hecho fue quien compró “*los Muebles y utensilios que contenía la relaj.º que acompañava para adornar la Casa en que avitaba el Pintor de Cámara D.º Antonio Raphael Mengs*”, por un importe total de 25.600 reales y 18 maravedíes, gasto que fue aprobado por el rey y pagado por la Tesorería general, cfr. AGS, Dirección General del Tesoro (DGT), Inventario 25, leg. 7, documentos de Mengs.

- ↑ El 20 de febrero de 1762 dejaba dispuesto Giaquinto que “*Quando poi fosse del piacere di S. M. ordinare alli due fratelli Velasquez Pittori col Real soldo mi lusingo stante la nosciuta abilità loro, e con li miei bozzetti originali, son sicuro che l’esequirebbero al pari di me da poter dipingere in detto nuovo Real Palazzo*”, en AGS, Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 7, transcrito sin una parte del texto en M. del S. González de Arribas y F. Arribas Arranz, *op. cit.* (1961), p. 220.

- ↑ A. Matilla Tascón, “Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de cámara, y de las fábricas de tapices y porcelana. Siglo XVIII” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVIII, 1, 1960, pp. 199-270, véase pp. 232 y 265, docs. 112 y 236-237. J. M. de Mano Mora, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011 (2011b), pp. 92-93, nota 8.

- ↑ A. Matilla Tascón, *op. cit.* (1960), p. 231, doc. 109.

- ↑ Sin embargo, Azara escribía: “*Comenzó por la pintura de una bóveda de la cámara del Rey, donde representó la Corte de los Dioses* [...] *En una sala destinada para la Reyna pintó después la Aurora con el mismo estilo* [...]”, cfr. A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), pp. XIV-XV. El orden expuesto por Calleja queda confirmado en el estudio de S. Roettgen, *op. cit.* (1999), pp. 363-381, y *op. cit.* (2003) pp. 227-241. Un primer pago de doce mil reales de vellón, “*a título de anticipaz.º en q.º del importe de las labores de su profesión que había de hazer en el nuebo R.º Palacio*”, fue aprobado por Real Orden de 30 de septiembre de 1761, dando Mengs recibo el 9 de octubre, cfr. AGS, DGT, Inventario 25, leg. 7, documentos de Mengs.

- ↑ A. Ponz, *op. cit.* (1772-1794), vol. VI (de 1776), p. 25. A. Matilla Tascón, *op. cit.* (1960), pp. 231-232 y 264-265, docs. 111 y 232-235. J. L. Sancho Gaspar, “Mengs at the Palacio Real, Madrid” en *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1133, 1997, pp. 515-528, véase p. 528. J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011b), p. 92, nota 8.
- ↑ Águeda Villar, “Mengs y la Academia de S. Fernando” en *II Simposio sobre el padre Feijóo y su siglo (ponencias y comunicaciones)*, Oviedo, 1983, vol. II, pp. 445-476, véase p. 466. A. Úbeda de los Cobos, “Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Archivo Español de Arte*, LX, 240, 1987, pp. 447-461, véase p. 450.

- ↑ A. Matilla Tascón, *op. cit.* (1960), p. 231, doc. 109.

bién perdidos en la actualidad¹⁹. Pero ni Anglois ni González Velázquez pueden ser considerados verdaderos discípulos suyos sino colaboradores en este trabajo en aspectos ornamentales para él secundarios en el noble arte de la pintura, aunque llegara a proponer a este último para la plaza de director de perspectiva en la Academia de San Fernando en 1766²⁰. Anglois entraría a trabajar bajo las órdenes de Mengs como pintor de “*exemplares*”, los llamados cartones, para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, puesto que la dirección de las pinturas que debían servir de modelos a los maestros tapiceros estaba al cuidado de Mengs desde el último día de 1762²¹. De 1767 a 1769 se ocupó, con el visto bueno de Mengs, de las pinturas decorativas que serían después tejidas para el dormitorio de Carlos III en el Palacio de Madrid, de roleos vegetales, cestos de flores, aves y otros animales, carcaj con sus flechas, fascas, pebeteros llameantes y grisallas, todo sobre fondo color “*de piedra de venturina*”, dentro de un diseño clasicista que parece emular desde distintos presupuestos la vertiente ornamental de su admirado Rafael en la Logia del Vaticano, un conjunto ideado como fondo a los cuadros del propio Mengs en sala tan principal del Palacio²².

Simultáneamente a los frescos de *La Aurora* Mengs trabajó en la bóveda de la “*Pieza de Cenaar y de conversación de Embaxadores de S. M.*”, en donde pintaría *La apoteosis de Hércules* o, en denominación desarrollada de Azara, “*el Concilio de los Dioses, con la apoteosis de Hércules*”, pudiendo explayar en tan amplia superficie sus eruditos conocimientos del arte de los antiguos, con la “*imitación*”, pero no copia servil, del modelo clásico. A la finalización de esas pinturas, explica Antonio Ponz, “*le dio S. M. la incumbencia de dirigir las que se hubiesen de hacer en las demás bóvedas de Palacio*”²³, como en realidad venía haciendo desde la marcha de Giaquinto.

A partir de 1763 encontramos en las cuentas diversos pagos a Mengs para que los distribuyese entre unos pocos pintores incorporados a instancias suyas a las decoraciones del Palacio Real de Madrid, unos artistas que podrían ser considerados sus primeros discípulos en España. El primero de ellos fue Francisco Bayeu (1734-1795), que aunque venía ya formado de Zaragoza, con José Luzán, frisando además los treinta y con el estilo de Giaquinto asimilado a través de Antonio González Velázquez, acabaría siguiendo los postulados clasicistas del “*pintor filósofo*”. El aragonés había sido reclamado por Mengs el 17 de enero de 1763, para hacerle una prueba antes de emplearle en las obras de Palacio. Su llamamiento se debía a la necesidad de pintores que tuviesen experiencia en la técnica del fresco, y tal vez el testimonio de González Velázquez sirvió de estímulo para que Mengs escribiese al marqués de Esquilache dándole los datos de la persona requerida: “*il nome del detto pittore che si chiama Don Fran.ºº Bayeu esta in Zaragoza*”²⁴. El caso es que desde primero de marzo se dieron a Mengs mil reales mensuales para que los entregase a Bayeu, “*q.º había venido de Zaragoza para ayudarle en las obras de su profesión de q.º estaba encargado en el nuevo R.º Palacio*”, situación que se vería modificada por Real Orden de 14 de mayo de 1765 cuando al zaragozano se le asignó ya un sueldo mensual, de dos mil reales desde primero de año, “*p.º aora y hasta nueva orn. en premio de lo que travajava en su R.º servicio*”, y cuatro años después, por otra de 3 de mayo de 1769, pasaría a percibir treinta mil reales anuales²⁵, con su carrera en la corte definitivamente encauzada: el 13 de enero de 1765 había sido elegido teniente-director de pintura de la Real Academia de San Fernando y el 18 de abril de 1767 había jurado la plaza de pintor de cámara, en ambos casos recomendado por Mengs, quien de este modo comenzaba a situar en puestos de responsabilidad a pintores de su órbita²⁶.

En ese tiempo Bayeu asistió al maestro y mentor en los trabajos de Palacio y bajo su dirección pintaría las primeras bóvedas, con *La rendición de Granada* (1763-1764) en la tercera antecámara de la reina madre, “*pieza de comer, y besamanos*” tras la muerte de Isabel de Farnesio, y *La Providencia presidiendo las virtudes y las facultades del hombre* (1764-1765) en la primera antecámara del infante don Luis, trabajos que le valieron para obtener el referido sueldo del rey²⁷. El boceto al óleo de la primera bóveda, adquirido por el Musée du Louvre en 2000, presenta algunas diferencias con el fresco, la más notable el soldado que tira de las riendas del caballo en primer término, muy giaquintesco en gama cromática y postura. Aunque este

personaje no figura en la composición final, acaso por indicación de Mengs como el resto de las variaciones, el conjunto se mantiene muy alejado de los postulados clasicistas propugnados por el maestro. Sin embargo, en el segundo de sus frescos se aprecia la asimilación del modelo clásico dentro del lenguaje alegórico, bajo el influjo de Mengs. La figura de Hércules (Virtud heroica, en identificación de Fabre²⁶) está inspirada en el *Hércules Farnesio*, en posición invertida respecto al original, como haría Mengs al representarle en *La apoteosis de Trajano*, si bien medio de espaldas, frente al emperador [cat. 6]. El rostro altivo del Entendimiento por Bayeu recuerda al de Apolo en la fachada oriental de *La apoteosis de Hércules*, y para la personificación de la Memoria diríase que Mengs le pasó algún estudio de su Mnemósine para *El Parnaso* de Villa Albani, y en algo recuerda también el candor de Proserpina en el ángulo noroeste de *La apoteosis de Hércules*. Pero la fuerte impronta clasicista del aquel fresco parece diluirse en el pintado en 1768, hacia el final de la primera estancia de Mengs en España, con la representación de *La caída de los gigantes* en la inmensa bóveda de la pieza de besamanos²⁹, donde el vibrante efecto del color, tanto en el boceto o cuadro de presentación [fig. 1] como en el fresco, nos retrotrae a la estética de Giaquinto, como se advierte de manera muy especial en la figura de Minerva en vuelo, deudora del colorido y modelos del mollettés. Con todo, y a pesar de las escenas de lucha entre dioses y gigantes, la composición está ordenada y equilibrada, y son muchas las figuras emplazadas en las proximidades del arranque de la bóveda, como hizo Mengs en sus dos apoteosis en Palacio. No fue poca distinción que Manuel Salvador Carmona, amigo y futuro yerno de Mengs, grabase la pintura al año siguiente³⁰. También de 1768 es el encargo de la bóveda de la sala de conversación y tocador de la princesa. Representó “*Apolo y Minerva que reciben a Hércules en su gloria acompañado de todas las Musas, Marte, Diana, con otras figuras alrededor*”, en descripción testamentaria del boceto de Bayeu³¹. Concluido el fresco al año siguiente, supone la culminación de su actividad en Palacio bajo la dirección de Mengs –no volvería a pintar en sus bóvedas hasta 1785–, con una obra muy influida por sus enseñanzas y por los ejemplos que el maestro había ya dejado en sus dos bóvedas; la relación más notoria se encuentra en el Hércules con la clava, en posición invertida a como Mengs le había representado en su primera apoteosis en Palacio³².

Al igual que Mengs, Bayeu reunió a lo largo de su vida una importante colección de vaciados de las principales estatuas clásicas que emplearía en la formación de sus alumnos. Consta que tuvo yesos del *Apolo del Belvedere*, *Apolino*, *Venus de Medici*, *Espinario*, *Gladiador Borghese*, *Afrodita en cuclillas*, *Niobe con sus cuatro hijas*, *Laocoonte*, *Antínoo*, *Grupo de San Ildefonso*, *Venus de la concha* o la cabeza del *Hércules Farnesio*, entre otras muchas piezas registradas en el inventario formado al año de su muerte, algunas de las cuales, si no todas, serían duplicados de los yesos de Mengs integrados en las colecciones de la Academia de Madrid³³. Como concluía Ceán Bermúdez, “*Es increíble lo que adelantó Bayeu con los sabios preceptos de Mengs: tomó otro rumbo en la composición y otras formas grandiosas en el dibujo*”³⁴. Esa influencia se advierte sobre todo en algunas composiciones al fresco, como hemos visto, y en la pulcritud académica de sus dibujos preparatorios, en los que sigue la técnica y los modos del maestro, con diseños a sanguina y también a lápiz negro realzados con abundante clarión³⁵; un ejemplo elocuente es la copia que hizo de un dibujo de Mengs del grupo de *Proserpina y Diana*, estudio para *La apoteosis de Hércules* [cat. 8]³⁶.

Además de Bayeu tenemos noticia de que el 26 de marzo de 1765 obtuvo Mengs del rey otra ayuda, esta vez de tres reales diarios, para remunerar a un tal Carlos Antonio Piccivoli, para que “*asistiese al lado del Pintor de Cam.^o D.^o Antonio Raphael Mengs, para trabajar, y perfeccionarse en la Pintura*”, ayuda que cesó a fin de marzo de 1766 al marcharse el pupilo a Nápoles³⁷. Con tan escasa remuneración debía de ser un simple ayudante, de menor consideración incluso que Alessandro Cittadini, criado o “*Joven de estudio*” de Mengs, que también estuvo “*empleado en las obras del nuevo Real Palacio*” y acompañaría al maestro a Roma al final de su primera estancia española, para asistirle “*en aquella ciudad a preparar los lienzos colores y pinceles y otras cosas que necesita de su profesión, como lo ha executado en Madrid*”, con una asignación de diez reales

22 Un completo estudio de la decoración del dormitorio, incluidos los cuadros de Mengs, en J. L. Sancho Gaspar, “Mengs, las pinturas y las tapicerías en el ‘Real Dormitorio’ de Carlos III. Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid” en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, XLV, 177, 2008, pp. 28-47. Archivo General de Palacio (AGP), Reinados, Carlos III, leg. 2021, exp. 4, de Guillermo de Anglois, con memorial de 23 de mayo de 1770 en el que detalla sus trabajos.

23 A. Ponz, *op. cit.* (1772-1794), vol. VI (de 1776), p. 23.

24 V. de Sambricio y López, *Francisco Bayeu*, Madrid, 1955, p. 12.

25 AGS, DGT, Inventario 25, leg. 7, documentos de Mengs y Bayeu.

26 A. Ansón Navarro, *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, 2012, pp. 38-43.

27 A. Ponz, *op. cit.* (1772-1794), vol. VI (de 1776), pp. 24 y 26. A. Matilla Tascón, *op. cit.* (1960), p. 269, doc. 250. J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011b), p. 98, nota 29.

28 F. J. Fabre, *Descripción de las Alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829, pp. 274-275.

29 J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011b), p. 141, nota 29. A. Ansón Navarro, *op. cit.* (2012), pp. 69-70.

30 J. Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, 1989, p. 84, n. 88.

31 J. L. Morales y Marín, *Francisco Bayeu: vida y obra*, Zaragoza, 1995, p. 274.

32 A. Ansón Navarro, *op. cit.* (2012), p. 70.

33 A. Ruhland Bergmann, “La escultura clásica en la pintura de Francisco Bayeu” en *La visión del mundo clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte Centro de Estudios Históricos del CSIC, Madrid, 1993, pp. 293-304, véase p. 297.

34 J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. I, p. 99.

35 A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pp. 364-373. A. Ansón Navarro, *op. cit.* (2012), pp. 48-54.

36 A. Ansón Navarro en A. Ansón Navarro y R. Centellas Salamero (eds.), *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la reina María Cristina de Borbón*, cat. exp. (Zaragoza, Palacio de Sástago, 7 octubre-8 diciembre 2008), Zaragoza, 2008, pp. 244-247, n. 67.

37 AGS, DGT, Inventario 25, leg. 7, documentos de Mengs.



Fig. 1 — Francisco Bayeu, *La caída de los gigantes*, 1767. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado [P604]

38 A. Matilla Tascón, *op. cit.* (1960), p. 282, doc. 118.

39 J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2000a), pp. 78-79, y AGP, Reinados, Carlos III, leg. 146, cfr. J. Jordán de Urries y de la Colina, “Mengs en las colecciones del Prado” en *El arte del Siglo de las Luces*, Barcelona, 2010, pp. 239-253, véase pp. 249-250.

40 J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (1996), p. 99. S. Roettgen (ed.), *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, cat. exp. (Padua, Palazzo Zabarella, 3 marzo-11 junio 2001), Venecia, 2001, p. 321.

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

42 J. Jordán de Urries y de la Colina, “Crear artífices y iluminados en el buen camino de el Arte: los últimos discípulos españoles de Mengs” en *Goya. Revista de arte*, 340, 2012, pp. 210-235, véase p. 229, nota 31.

43 AGS, DGT, Inventario 25, leg. 7, documentos de Mengs, y J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011b), p. 91, nota 4, y p. 101.

por día trabajado, “*en vez de los 14 que ahora se le abonan por la obra de Palacio*”³⁸. Este Cittadini colaboraría por su proximidad al maestro en la elaboración de la *Lista* de las pinturas de Mengs publicada en las *Obras* y estuvo al cuidado del traslado a España de la gran tabla de *La adoración de los pastores* pintada por su maestro en Roma, ahora en el Prado³⁹. Parecido cometido desempeñaría el pintor salmantino Alejandro de la Cruz (h. 1738-1811), discípulo de Mengs, en el traslado a Madrid de los yesos del maestro a su muerte, aunque al decir del secretario del conde de Floridablanca no tenía más discipulado que la copia realizada en un par de meses, en 1777, de la Cámara de los Papiros en la Biblioteca Vaticana⁴⁰, “*el primer fresco de mundo, sin alguna exageración*”, escribía Azara⁴¹; no obstante, en un escrito de 1789 Cruz empleaba el timbre de gloria de “*Discípulo que fue de D.^o Antonio Rafael Mings [sic]*”⁴².

Siguiendo con las ayudas concedidas para jóvenes pintores diremos que por Real Orden de 14 de mayo de 1765 le serían entregados a Mengs mil reales mensuales para que los suministrase a Mariano Salvador Maella (1739-1819), “*q.^e últimam.^{te} vino de Roma*”, durante el tiempo que estuviese empleado en las obras del Palacio Real de Madrid, estableciéndose que esos pagos se harían efectivos desde el pasado primero de marzo; por otra de 12 de mayo de 1769, tras un informe de Mengs de 21 de abril, recibiría seis mil reales anuales de aumento sobre los doce mil, “*p.^a q.^e con este auxilio pueda adelantar en su Arte bajo la dirección del [Primer] Pintor de Cámara D.^o Antonio Mengs, con la obligaz.^o de trabajar sólo para el Real servicio*”, cobrando siempre a través del maestro, como había recomendado éste en su informe⁴³. La marcha de Mengs unos meses después le dejaría en una situación aparentemente comprometida, sin el sueldo fijo que tenía Bayeu ni el ansiado nombramiento de pintor de cámara, pero de inmediato recibiría comisiones que le mantuvieron ligado al real servicio ausente Mengs, trabajando junto a Bayeu pero en inferior estima, como más tarde señalara Mengs en su visita a Toledo,



Fig. 2 —
José del Castillo,
*Cuatro ninfas o ménades,
Danzantes Borghese, y
dos amorcillos en óvalos,*
1776-1777. Óleo sobre
lienzo. Madrid, Museo
Nacional del Prado
[P5068.]

según refiere un testigo: “dixo en mi presencia que Bayeu era más pintor que Maella, y que estudiaba mejor sus quadros”⁴⁴.

La primera obra del valenciano en Palacio fue el fresco de *Hércules entre el Vicio y la Virtud* (1765-1766) en la pieza de vestir del príncipe, bajo la dirección de Mengs, y a continuación, también “bajo la dirección de dho. Mengs” indica el propio Maella, pintó al temple la bóveda de un gabinete de la princesa, con *Juno manda a Eolo que suelte los vientos contra Eneas* (1766), oculta desde época de Alfonso XII por un artesonado pero “visible” en la misma sala a través del boceto o cuadro de presentación adquirido por Patrimonio Nacional en 2004, que presenta una claridad y equilibrio compositivos conformes al gusto mengsiano⁴⁵. Los bellos dibujos preparatorios conservados en el Museo Nacional del Prado, a lápiz y clarión sobre papel verjurado gris verdoso, sin la extrema definición de Bayeu, se atienen sin embargo al modo de trabajar de Mengs⁴⁶. En cuanto a la composición o “invención” cabe recordar un pasaje de la carta a Ponz, asimismo aplicable al último fresco realizado por Bayeu a las órdenes de Mengs, el de *Hércules recibido en el Olimpo por Apolo y Minerva*: “los más celebrados quadros que hicieron Polignoto, Zeuxis, Parrasio, y Apeles, eran de pocas figuras: sus invenciones, aunque ingeniosas, no abundaban de objetos [...] Que los antiguos Pintores no usasen de quadros muy numerosos de figuras, puede consistir también en otra razón; y es, que un objeto hermoso, y perfecto necesita espacio suficiente para quedar en su lucimiento, siendo cierto que los muchos objetos sirven de estorvo para gozar la perfección del que es principal”, una crítica velada “al estrépito y gresca de Jordán, y a las estropeaduras de Corrado”⁴⁷. No nos detendremos en *La adoración del Cordero Místico* del valenciano (1767-1768) para la pieza de las reliquias próxima a la capilla del Palacio, puesto que los ecos de la Antigüedad clásica, a través del estudio de los yesos, de las estampas y de las enseñanzas de Mengs, quedaron circunscritos en los frescos a las representaciones mitológicas y alegóricas.

44 A. Vegue y Goldoni, “Mengs, Bayeu y Maella en la Catedral de Toledo. El canónigo Pérez Sedano” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, 1930, pp. 281-284, véase p. 282.

45 A. Ponz, *op. cit.* (1772-1794), vol. VI (de 1776), p. 25. J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011b), pp. 301-303.

46 J. M. de Mano Mora, *Mariano Salvador Maella [1739-1819]. Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, 2011 (2011a), vol. I, pp. 364-369.

47 A. Ponz, *op. cit.* (1772-1794), vol. VI (de 1776), pp. 213-214. A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. XV.

48 J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011a), vol. I, pp. 210-211.

49 I. Azcárate Luxan *et alii*, *Historia y Alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, pp. 35-37 e il. 21 y 22.

50 Biblioteca Nacional de España (BNE), ms. 21455*, cuadernillo con la biografía de Mengs. También menciona al zaragozano José Beratón (1746-1796), aunque sólo se tiene noticia de que aprendió los rudimentos en la escuela de Luzán y que en Madrid estudió con Bayeu, como finalmente publicó en su biografía, *cf.* J. A. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, vol. I, pp. 128-129. A. Ansón Navarro, *op. cit.* (2012), p. 56.

51 J. Jordán de Urrés y de la Colina, “Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)” en *I Congreso internacional de Pintura española del siglo XVIII*, (Marbella, 15-18 abril 1998), Madrid, 1998, pp. 435-450, véase pp. 436-437.

52 AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202¹, exp. 44, “Conto del valore di tre quadri fatti per il Servizio della Real fabrica delle Tapezzeria da tre professori diversi come segue D.^o Giuseppe del Castillo per... 5.000 R.^o [cartón de 15 x 11 pies]. D.^o Domenico Albarez per... 3.000 R.^o [cartón de 8 x 7 pies]. D.^o Reimondo Bayeu per 2.000 R.^o [cartón de 8 x 7 pies]”, firmado por Mengs, con orden de pago a la Tesorería general fecha en 12 de diciembre de 1765. J. M. de Mano Mora, *op. cit.* (2011b), pp. 98-100, notas 30 y 31.

53 V. de Sambricio y López, “José del Castillo, pintor de tapices” en *Archivo Español de Arte*, XXIII, 92, 1950, pp. 273-301, véase pp. 273-274. V. de Sambricio y López, *José del Castillo*, Madrid, 1958, pp. 8-9.

54 V. de Sambricio y López, *op. cit.* (1950), pp. 279-281.

55 C. Sanz de Miguel, “El Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma en el Escorial: José del Castillo y sus imágenes inspiradas en la Antigüedad clásica” en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, XLIX, 192, 2012, pp. 28-47, véase pp. 28-47.

56 El rey de Nápoles había regalado a Mengs, inmediatamente antes de partir hacia España, un ejemplar del tomo segundo de las pinturas de Herculano, como leemos en carta de Bernardo Tanucci a Ricardo Wall, Nápoles, 4 de agosto de 1761, *cf.* AGS, Estado, leg. 6092.

57 V. de Sambricio y López, *op. cit.* (1950), pp. 288-292.

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

59 S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 93. Como es bien sabido con este cuadro se ha relacionado el *Cristo crucificado* de Goya del Museo Nacional del Prado, acaso precisamente por la cartela, aunque en poco se parecen. Sin embargo, ésta fue corregida por el propio Goya, como puede comprobarse en un examen visual: la pintura subyacente ha trepado y se leen con relativa facilidad algunas de las letras griegas de una primera cartela, que simula un papel ondulado como

Curiosamente apenas se conocen dibujos de Maella copias del antiguo –sólo uno tenemos en su *taccuino* o cuaderno de dibujos romano, si es que no es copia de estampa⁴⁸–, y para encontrarlos es preciso remontarse a los presentados en la Real Academia de San Fernando en 1753, cuando se alzó con catorce años con el primer premio en la tercera clase de pintura por sus copias a lápiz de los yesos del *Fauno del cabrito* y *Venus de Medici*⁴⁹. Juan Agustín Ceán Bermúdez, al hacer recuento de los discípulos de Mengs en España, incluía a Bayeu y Maella, que “*deben tenerse por suyos*”⁵⁰. Por lo que llevamos visto, y veremos más adelante, se puede concluir que no era del todo justa la apreciación de Francisco Preciado, director de los pensionados españoles en Roma, cuando en 1772 criticaba a espaldas de Mengs “*su gran método q.^e jacta*”, que no había sacado hasta entonces un solo discípulo⁵¹.

Con el regreso de los pensionados de Roma Mengs incorporó al real servicio a José del Castillo (1737-1793) y Domingo Álvarez (1739-1800), como también al hermano menor y ayudante de Francisco Bayeu, Ramón (1744-1793), en la realización de cartones para tapices, a partir de 1765⁵². En su primera estancia romana Castillo había estudiado con Giaquinto y a su vuelta pintó cartones por encargo del molfettés, entonces primer pintor de cámara. Tras su segundo regreso de Italia acabaría asimilando los principios clasicistas de Mengs con la misma facilidad con que aprehendió la estética del napolitano en Roma y Madrid⁵³. De 1771 a 1773 concluiría el trabajo abandonado por Anglois por su avanzada edad y pérdida de visión, elaborando los modelos restantes para las tapicerías del dormitorio de Carlos III, para las cortinas, muebles de asiento, mampara de la chimenea y almohadón del reclinatorio, del mismo gusto⁵⁴. En 1776, con Mengs de regreso en España, aborda Castillo una obra más decididamente *all'antica*, los cartones para el gabinete de la princesa de Asturias en San Lorenzo de El Escorial⁵⁵. En este caso debemos dar por hecho que Mengs facilitó al artista los modelos que debían copiarse: algunos ejemplos de las pinturas murales halladas en Herculano, a través de las estampas de *Le antichità di Ercolano esposte*⁵⁶, y los relieves de las danzantes y sacrificantes Borghese, por medio de los grabados de Pietro Sancti Bartoli para la obra de Giovanni Pietro Bellori *Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris scvpturae vestigia*, puesto que Castillo pintó esos cartones, según precisa, “*de orden y dirección de Don Antonio Rafael Mengs*”⁵⁷. En las versiones al óleo de los grabados de los relieves [fig. 2] se introducen aspectos muy interesantes por su erudición, como el pavimento de *opus spicatum* entre bandas de mármol blanco, semejante al que emplearía David en el *Juramento de los Horacios*, que no se representa en relieves ni grabados, o la sustitución de las pilastras corintias por columnas del orden dórico romano, amén de otras alteraciones no menores que las alejan de la copia servil, como el número de figuras, el fondo de paisaje, etc. Conviene de nuevo citar a Azara: “*Mengs, que había penetrado tanto en las delicadezas de los Griegos y de su Arte, sabía que en un asunto campestre y pastoril debía usar del modo peonio, y no del ditirámico; y en un bacanal de éste, y no de aquél. En un Descendimiento del modo Dórico; y en un Nacimiento, o una Anunciación del género cromático alegre y gracioso*”⁵⁸.

Del rigor arqueológico de Mengs no debemos asombrarnos: para la tabla del *Cristo crucificado* de Aranjuez tuvo que pedir a algún amigo de Roma transcripción de la reliquia *Titulus crucis*, puesto que en la cartela del cuadro se reproducen fielmente los textos en hebreo, griego y latín de la tablilla conservada en la Basílica di Santa Croce in Gerusalemme, invertidos como en la reliquia y completadas las partes que faltan en la misma⁵⁹.

Su primera residencia en Madrid estaba situada en la plaza de San Ildefonso, en donde vivió desde primero de noviembre de 1761 hasta el 17 de marzo de 1763, alquilando además, por falta de espacio, un estudio junto a los Caños del Peral⁶⁰. A continuación pasaría a ocupar el cuarto que había habitado Giaquinto en la Casa de la Cadena, y “*en el Jardinito que existe* –explicaba Bayeu años después– *se incluyó también un Quarto en donde el citado Mengs custodiaba moldes de figuras y otras cosas pertenecientes a el Arte de Pintura*”⁶¹. En efecto, como se ha documentado⁶², el pintor fue acumulando en el taller diversos yesos traídos en los navíos del rey de España, que servirían para el estudio de los jóvenes que había tomado a su cargo. De hecho, en 1766 entraba como discípulo suyo el madrileño Francisco Javier Ramos (1746-1817), que antes

se había formado con el trinitario descalzo fray Bartolomé de San Antonio⁶³, también maestro de Luis Paret. Ramos nos explica su aprendizaje con Mengs en aquellos años. Al principio le ocupó en el dibujo de contornos, en la “*variedad de curvas*” que el maestro ponderaba en las obras de los antiguos: “*puedo manifestar bastantes papeles de contornos que mi maestro me hizo executar por largo tiempo de las estatuas antiguas y otros originales*”, escribía a Isidoro Bosarte. Una vez adquirida “*una competente facilidad*”, prosigue Ramos, le puso “*a sombrear, cuidando de q.º los diseños queden con la mayor limpieza, porque adquiriendo entonces esta calidad, dura después toda la vida y tanvién para pintar*”⁶⁴. En realidad el método de enseñanza de Mengs viene explicado en sus *Lecciones prácticas de pintura*, publicadas por Azara en las *Obras*, que comienzan en forma de entrevista tras pergeñar esas lecciones “*de diferentes papeles en que estaban esparcidas sin orden*” y dictadas “*en varios tiempos, en varias lenguas, y a diferentes discípulos*”, haciéndole pontificar sobre diversos aspectos relacionados con el aprendizaje del arte de la pintura⁶⁵. Según el texto publicado, antes de los contornos el discípulo desde su más tierna infancia debía “*diseñar las figuras geométricas sin regla y sin compás, para que su vista se acostumbre a la exactitud, que es la basa fundamental del dibuxo; pues no hay objeto cuyos contornos y formas no se compongan de figuras y líneas geométricas, simples o compuestas*”. Otros estudios de anatomía y perspectiva le facultarían para dibujar después el natural. Este modelo de enseñanza viene en cierto modo representado en un lienzo de Castillo, cartón para una sobrepuerta de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio de El Pardo [Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P3534]⁶⁶. En el lienzo nos muestra a tres jóvenes distraídos de sus obligaciones, con un busto clásico en yeso sobre una caja de madera y, colgada de una cuerda con unas pinzas, una academia de desnudo masculino, con sus realces de clarión y en papel gris, como los hacía Mengs y como el que tiene el joven sobre el cartapacio apoyado en las piernas. En fin, en 1766 propuso una reforma de los planes de estudio a la Real Academia de San Fernando, con el establecimiento de la enseñanza de la perspectiva y la geometría, también de la anatomía, del modelo de yeso y del colorido, aunque para la implantación de este último estudio habría que esperar más de veinte años, cuando Ramos fue reclamado en Roma para dirigir la enseñanza del colorido y “*conservar el estilo de la Escuela Romana en la Academia*”⁶⁷. Estas propuestas no llegaron a buen puerto por diferentes motivos, el principal tal vez la divergencia existente en el concepto mismo de academia, que Mengs quería en manos de los profesores y para la formación de artistas, y los consiliarios pretendían compaginarla con la enseñanza de artesanos, manteniendo su capacidad de decisión en asuntos artísticos. Todo acabó con la solicitud de Mengs de separarse del cuerpo académico en enero de 1769⁶⁸. Al respecto señalaba Azara a Llaguno, mientras preparaban la edición española de las *Obras* de Mengs: “*hablo de perfeccionar un arte liberal y sublime, y de desarraigar el mal gusto, y plantar el bueno en la Nación. Si quieren un proyecto p.º hacer artesanos, también se hará. No quieren entender que plantado el buen gusto en lo sublime, todo lo demás viene por sí, y que no es menester escuela para lo malo &c.*”⁶⁹. A pesar de esa tensa relación con la corporación madrileña, el 10 de septiembre de 1776, a los cuatro días de obtener el permiso del rey para fijar su residencia en Roma en atención al “*quebranto que padece su salud en este clima*”, es decir de lograr su retiro con la mitad del sueldo y generosas pensiones de por vida para sus cinco hijas, Mengs ofrecía al monarca en agradecimiento sus yesos y moldes para que pudieran ser empleados como material didáctico en la Academia de San Fernando⁷⁰.

Además de promover la copia de yesos de su colección y el dibujo del desnudo masculino por el natural, Mengs encargaba a sus discípulos réplicas de pinturas de afamados autores, e incluso de las suyas y de algunos de sus dibujos. Sabemos que Ramos copió bajo su dirección *La escuela del Amor* del Correggio y el grupo central del temple de la bóveda del Teatro del Palacio Real de Aranjuez⁷¹, obra que el maestro no pudo concluir y de la cual señaló Andrés de la Calleja “*que dexó como por muestra, por sí se continuava*” [véase doc. 27]. Esa observación desafortunada fue tachada por Azara para añadir en la biografía del pintor esta bella descripción: “*En el Teatro del Palacio de Aranjuez pintó la bóveda, y en medio de ella el Tiempo enojado,*



el dibujado en la página 19 del Cuaderno italiano, en concreto las de la parte derecha: “ONA / OBA / ΤΩΝ”, e incluso el “IHC” medio tapado por el “IESVS”. La modificación tal vez se deba a alguna advertencia acerca del extrañísimo hebreo.

^[1] F. J. León Tello y M. M. V. Sanz Sanz, Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura, Madrid, 1980, pp. 454-456.

^[2] J. L. Morales y Marín, Los Bayeu, Zaragoza, 1979, p. 196, doc. 35.

^[3] J. J. Luna Fernández, “Mengs en la Corte de Madrid. Notas y documentos” en Anales del Instituto de Estudios Madrileños, XVII, 1980, pp. 321-338, véase p. 327. H. von Einem (ed.), Anton Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron, Gotinga,1973, pp. 39-40, 45-47 y 50-57. A. Negrete Plano, op. cit. (2012), pp. 40 y ss.

^[4] J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2012), pp. 212-213.

^[5] A. R. Mengs y J. N. de Azara, op. cit. (1780b), p. 334. J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2012), p. 228, nota 12.

^[6] A. R. Mengs y J. N. de Azara, op. cit. (1780b), pp. 327-389.

^[7] J. L. Sancho Gaspar, El Palacio de Carlos III en El Pardo, Madrid, 2002, pp. 170-173. A. M. Suárez Huerta, “Un perfecto tándem del Neoclasicismo: Anton Raphael Mengs y José Nicolás de Azara retratados por su amigo el escultor irlandés Christopher Hewetson” en Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional, XLVII, 185, 2010, pp. 18-43, véase p. 24 e il. 7 en p. 29.

^[8] A. Úbeda de los Cobos, Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800 (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988), Madrid, 1988, vol. II, pp. 502-503, doc. 130.

^[9] M. Águeda Villar, op. cit. (1983), pp. 445-476. A. Úbeda de los Cobos, op. cit. (1987), pp. 447-460.

^[10] Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid, ms. 1780-011.

^[11] F. J. León Tello y M. M. V. Sanz Sanz, op. cit., pp. 486-487.

^[12] J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2012), p. 213.


el dibujado en la página 19 del Cuaderno italiano, en concreto las de la parte derecha: “ONA / OBA / ΤΩΝ”, e incluso el “IHC” medio tapado por el “IESVS”. La modificación tal vez se deba a alguna advertencia acerca del extrañísimo hebreo.

^[13] A. R. Mengs y J. N. de Azara, op. cit. (1780b), pp. XXII-XXIII.

^[14] J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2012), p. 228, nota 13.

^[15] M. del S. González de Arribas y F. Arribas Arranz, op. cit. (1961), p. 228, n. 387 e il. VIII. J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2012), p. 231, nota 47.

^[16] Lozoya, El marqués de (J. de Contreras y López de Ayala), “El dietario del pintor Gregorio Ferro” en Correo Erudito. Gaceta de las Letras y de las Artes, I, 4.º, 1940, pp. 124-125, véase p. 125.

^[17] BNE, ms. 21455º, biografía de Ferro.

^[18] J. M. de Mano Mora, op. cit. (2011b), pp. 111-112.

^[19] A. Ponz, op. cit. (1772-1794), vol. V (de 1776), p. 181, por errata se dice “Josef Ramos”. Debemos atribuir a la realización del cuadro del Tránsito de san Agustín para La Encarnación la ayuda concedida por el rey a Ramos, el 5 de mayo de 1775, de tres mil reales al año, gracias a la intercesión de su maestro, asignación que le serviría para acompañar a Mengs a Roma en 1777 sin coste añadido para la Real Hacienda, salvo el viaje, cfr. J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2012), pp. 210-211, il. 1 y 2, pp. 212-213 y 228-229, notas 14 y 15.

^[20] J. L. Morales y Marín, Gregorio Ferro (1742-1812), A Coruña, 1999, p. 277, doc. 89.

^[21] J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2012), p. 229, nota 25.

^[22] J. Jordán de Urríes y de la Colina, op. cit. (2000a), p. 82, nota 12.

^[23] G. Cruzada Villaamil, Los tapices de Goya, Madrid, 1870, p. XXXIX, doc. n. 34.

^[24] J. Jordán de Urríes y de la Colina, “Un Goya exótico: La osa hormiguera de Su Majestad” en Goya. Revista de arte, 336, 2011, pp. 242-253.

que arrebata al Placer, de cuya cabeza se caen las flores que la coronan. Esta figura es de las más graciosas que compuso Mengs; y en su expresión se ve la injuria del tiempo, y la lección de aprovecharse de él. Lo demás de la bóveda está acompañado de Cariátides a clarobsкуро, que serán un monumento y escuela del dibujo de aquel grande hombre”⁷². Su ocultación en 1794, para disponer las habitaciones del infante don Luis, príncipe de Parma, y el escaso uso que ha tenido ese espacio desde su “*descubrimiento*” en 1932, han restado trascendencia a obra tan destacada en las decoraciones murales de Mengs. En efecto, esa pintura es el último ejemplo español de su gusto “*anticuario*”, especialmente en los telamones “*estatuarios*” en grisalla, de los cuales se conservan dos bellos y concluidos estudios a sanguina en la Accademia di Brera de Milán, y también en los dibujos de los *ignudi* y *putti*, y del recuadro de *Hércules en la encrucijada*.

En la biografía de Ramos informa Ceán que durante el *intermezzo* italiano de Mengs, de 1769 a 1774, el maestro “*siguió dándole las más sabias instrucciones en el arte por medio de una constante correspondencia, encargándole copias de los originales de los autores más clásicos, qual fue la del Pasmo de Sicilia o calle de la amargura de Rafael, que está en el palacio nuevo*”⁷³. También le había empleado, para el real servicio, en copias de sus retratos de los príncipes de Asturias e infantes, como hizo con Maella y haría con Ramón Bayeu, con sus copias de los retratos del príncipe e infante don Luis, de 1770, además de confiarle la realización de una réplica de su *Lamentación*, en tabla como el original⁷⁴. Encargó asimismo copias a otro de sus discípulos, Gregorio Ferro (1742-1812), entre ellas de una *Venus* de Tiziano⁷⁵, con la misma intención de formarle en el estudio de los grandes maestros por él ponderados y al tiempo proveerse de modelos ejemplares para la academia privada que tenía previsto establecer en Roma una vez obtuviese licencia del monarca para marcharse a aquella ciudad. El gallego, al decir de Ceán, comenzó a estudiar con Giaquinto a su llegada a Madrid, recomendado por su paisano Felipe de Castro, y cuando vino Mengs “*siguió al lado de este otro mientras permaneció en España empapándose en la exacta corrección del dibuxo, en la filosófica expresión del ánimo, y en la sencillez de la composición*”⁷⁶. Por testimonio de Ferro sabemos que “*logró entrar de discípulo de tan sabio Maestro aprovechándose de sus excelentes lecciones; en una de ellas q.º puso p.º ejemplar el Pasmo de Sicilia, demostraba Mengs con razones convincentes, el gran dibujo, colorido y armonía de aquel admirable cuadro y cuan injustam.º le criticaban algunos*”⁷⁷. Hacia 1775 le encargó un cuadro de altar, como a Ramos, Castillo y Ginés de Andrés y Aguirre, para la iglesia del Real Monasterio de La Encarnación en Madrid⁷⁸, y más adelante le procuraría destino, como explica de nuevo Ferro: “*por informes del S.º Mengs antes de que se fuese a Roma, pasé a servir a S. A. el S.º Ynfante D.º Luys, en varios dibujos y retratos*”⁷⁹. Otro de los jóvenes asistentes al “*obrador*” de Mengs hasta su partida en enero de 1777 fue Rafael Ximeno (1759-1825), pensionado en Madrid de la Real Academia de San Carlos de Valencia⁸⁰.

Una de las últimas obras de Mengs en España fue el fresco de *La apoteosis de Trajano*, que había dejado empezado antes de abandonar Madrid en 1769 y retomaría a su regreso, habiendo quedado entre tanto “*indecente [...] la pieza donde Como en público*”, como explicaba Carlos III a Bernardo Tanucci en febrero de 1773⁸¹. Para su conclusión en junio de 1776 tendría que echar mano de Ramón Bayeu, como informa su hermano Francisco⁸², y es probable que también interviniese en la obra Francisco Goya (1746-1828). El joven de Fuentetodos se había incorporado al trabajo “*en las Reales obras de V. M.*” tras ser llamado por Mengs a finales de 1774, como pasó con Francisco Bayeu, que en esta ocasión fue seguramente quien hizo valer los méritos de su cuñado ante el primer pintor de cámara. En un principio fue empleado en la serie de cartones para tapices que había empezado Ramón para la pieza donde comían los príncipes en el Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial y que dejó interrumpida al ser requerido por Mengs. Al concluir Goya esos cartones, el 30 de octubre de 1775, es posible que también fuese reclamado para colaborar en *La apoteosis de Trajano*, como su cuñado, pues tenía experiencia en la técnica del fresco. Hasta julio de 1776, en que Mengs le encarga el “*retrato*” de la osa hormiguera del rey⁸³, no se conoce otra actividad de Goya para el real servicio. Luego pintaría *La merienda*, primero de sus cartones para la pieza donde comían los príncipes en el Palacio

de El Pardo, “*de ynbención mía*”, precisaba Goya en su cuenta, pero añadiendo “*Y bajo de la dirección del S.^{or} d.^o Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de S. M.*”⁸⁴. Por otra parte, el borrador de carta a Mengs en su llamado *Cuaderno italiano*, pidiendo su intercesión para obtener una ayuda económica del rey con la que poder acompañarle a Roma y estudiar a su lado⁸⁵, evidencia el grado de relación con el maestro. En ese *taccuino* con apuntes y dibujos hay tres copias del *Torso del Belvedere* [fig. 3] desde diferentes puntos de vista, considerados del tiempo que estuvo en Roma, “1771 c.”, y otras cuatro del *Hércules Farnesio*, con parecido planteamiento, que se sitúan en un amplio arco cronológico, hacia 1771/75-1780. Pero estos siete estudios del antiguo están situados en el cuaderno entre dibujos y apuntes realizados con seguridad a su regreso a España, pues sólo los de las primeras páginas y algunas anotaciones en las últimas –que no es extraño modo proceder– puede asegurarse correspondan al tiempo que estuvo en la Ciudad Eterna⁸⁶. Evidentemente el cuaderno del Prado fue empleado en Italia, pero no sería el único de sus *taccuini* romanos sino el último, como se desprende del amplio uso que tuvo en España. Puede que esas copias del antiguo, que no son de los mármoles de Italia, tampoco fueran realizadas junto a Mengs⁸⁷, pero en cualquier caso evidencian su estudio de los modelos clásicos propugnados por el “*pintor filósofo*”.

Meses antes de abandonar definitivamente España Mengs procuró dejar situados con sueldos del rey a Castillo, Goya y Ramón Bayeu, que sólo percibían el pago de los cartones realizados para la Real Fábrica. Para el primero recomendó una asignación mensual de 9.000 reales –“*y las obras pagadas a mitad*”–, 8.000 proponía para Goya, “*por ahora*”, y otro tanto para el menor de los Bayeu, que “*empezó a pintar con mi dirección*”, y al que dejaba subordinado a la copia de los bocetos de su hermano Francisco⁸⁸. Precisamente esta necesidad de pintores que suministrasen modelos para la Real Fábrica parece ser el verdadero motivo que frustró el segundo viaje de Goya a Italia, unido tal vez al embarazo de su esposa, que dio a luz cinco días antes de que Mengs y sus discípulos partiesen de Madrid el 27 de enero de 1777⁸⁹.

Ya en noviembre de 1772, mientras estaba de permiso en Italia, Mengs había explicado a Preciado su intención de regresar en un futuro a Roma y establecer allí una academia a costa del rey, con él de director y Preciado de secretario. Pero las primeras noticias de la gestación del proyecto de envío de pensionados del rey se encuentran en una carta de Mengs a Bernardo Iriarte, de 2 de agosto de 1775. El pintor se había servido de su amistad con este oficial de la Secretaría de Estado para obtener la intercesión del marqués de Grimaldi ante el rey, como se desprende de la misiva escrita en peculiar español: “*No necesito decirle cuánto me he alegrado de la noticia que Vm. me da de la favorable conbersación de S. E.; se podemos salir con ello espero hazer Honor a los que abrán contribuido en este negocio, haré ber que no he sólo buscado mi proprio interés, malogrando los talentos de la Joventud Española, como hasta aora a sucedido quasi con todos los Pensionados que an hido allá, no sólo por la Academia mas también muchos otros que an hido con grazias y Pensiones del Rey. Digo que haré ber que el útil lo procuraré a los sugetos que me serán confiado[s] y a la Nación Espagnola, y sólo deseo tener un poco de parte a la Gloria que podrá resultar al Señor Marqués, como Protector principal de este negocio. Hoi mismo he recibido dos quadros de uno de los mejores pintores de Roma, que hazen lástima de ver come este arte ha caído, no por falta de habilidad, aplicación o talento de los hompres, mas sólo por falta de la insegnanza del verdadero camino; donde digo que en hoi es más útil y necesario de establecer una buene Escuela que nunca ha sido, ed io tendré gran gusto y confieso aun vanidad de poder ser istromento de este beneficio que se haría a las artes en general y en particular alla Nación Española se pudiéramas hacer que fueran los primeros que saliesen de la barbaria e[n] la qual están las artes del dibujo en nuestros días*”⁹⁰.

El asunto quedaría finalmente concretado el 30 de octubre de 1776, cuando Carlos III dio permiso para que pasasen a Roma cuatro pintores a fin de que continuasen allí sus estudios “*con el mejor método y aplicación*” bajo la dirección de Mengs⁹¹. Estos nuevos pensionados del rey eran Francisco Javier Ramos, propuesto por el propio Mengs, Francisco Agustín (1754-1801) y Buenaventura Salesa (1755-1819), discípulos de Francisco Bayeu, y Manuel Napoli (1758-1831), de Maella, aunque a estos cuatro jóvenes se uniría un quinto también por iniciativa de Mengs, el

84 V. de Sambricio y López, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, p. XV, doc. 22.

85 M. B. Mena Marqués, “*Cinco son las Llagas*” en M. B. Mena Marqués y J. Urrea, *El Cuaderno italiano (1770-1786). Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, 1994 (se cita por la ed. revisada, Madrid, 2008), pp. 9-33, véase, p. 12, y transcripción en pp. 66-67.

86 M. B. Mena Marqués, *op. cit.* (1994 [2008]), pp. 19-20, 56-57 y 64. B. Navarrete Prieto, “Francisco de Goya en San Nicolás de los Loreneses de Roma 1770” en *Archivo Español de Arte*, LXXV, 299, 2002, 293-296. A. Reuter, “El Cuaderno italiano de Goya” en J. Sureda Pons (ed.), *Goya e Italia*, cat. exp. (Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1 junio-15 septiembre 2008), Zaragoza, 2008, vol. II, pp. 87-97, véase p. 96. Las fechas aproximadas de esas copias están tomadas de las fichas respectivas colgadas en la página web *Goya en el Prado*, del Museo Nacional del Prado.

87 Consta que el yeso del *Torso* de la Academia ingresó con la remesa enviada desde Italia, a la muerte del pintor, *cfr.* A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 124, 129 y 251-253, N 102.

88 G. Cruzada Villamil, *op. cit.*, p. VI, doc. 4. V. de Sambricio y López, *op. cit.* (1946), pp. XI-XIII, doc. 17.

89 V. de Sambricio y López, *op. cit.* (1946), p. XVI, doc. 25.

90 J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (1998), p. 436.

91 Sobre este asunto nos remitimos a J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (1998) y (2012).



Fig. 3 —
Francisco de Goya,
Torso del Belvedere
(vista dorsal), h. 1775-1780.
Dibujo del *Cuaderno italiano*. Madrid, Museo Nacional del Prado [D06068/61]

alicantino Carlos Espinosa (1758-después de 1819), pupilo de Bayeu, a quien el primer pintor de cámara pagaría de su propio bolsillo una asignación mensual de diez escudos y medio, ayuda que a partir del 16 de marzo de 1779 quedaría a expensas del rey y de los informes de su ministro en Roma. Estas pensiones no tenían establecido un límite temporal, y en el caso de Espinosa sabemos que estuvo cobrando del Real Erario por más de treinta años, estableciéndose definitivamente en Italia como pintor de cierta reputación.

Mengs y sus discípulos llegaron a la Ciudad Eterna el 11 de marzo. El maestro estableció su academia privada en Villa Barberini, entre San Pedro y el Tíber, una casa espaciosa que, al decir del pintor Heinrich Friedrich Füger, se hallaba “*tan llena de gente joven que ya ha tenido que alquilar otra para vivir en ella*”, pues estaba abierta “*a todos los que se lo piden y dice: no puedo rechazar a nadie*”⁹². A esa escuela debieron de asistir también otros dos pintores españoles, antiguos pensionados de la Academia de San Fernando, Alejandro de la Cruz y Domingo Álvarez, si bien rondaban ya los cuarenta⁹³.

Esos discípulos españoles de Mengs estudiaron en la capital de las artes las obras del maestro, la magnífica colección de vaciados del antiguo que mantenía en la Urbe y el modelo vivo, aunque por consejo de Azara se aplicaron más particularmente al dibujo de los yesos⁹⁴. Como todo pensionado también acudieron a iglesias, palacios, museos y galerías de la ciudad para copiar, según los criterios del maestro, algunos ejemplos de pintura renacentista y barroca reputados como indiscutibles obras maestras, así como las afamadas esculturas de la Antigüedad clásica, las que Mengs no tenía en yeso y consideraba dignas de ser estudiadas. Se cono-

92 S. Roettgen, “Arte, fortuna y gloria: Anton Raphael Mengs entre Roma y Madrid” en J. Sureda Pons (ed.), *op. cit.*, vol. II, pp. 74-79, véase p. 78.

93 Sobre estos pintores, *cfr.* J. García Sánchez y C. de la Cruz Alcañiz “Alejandro de la Cruz. Un discípulo de Mengs en Roma” en *Goya. Revista de arte*, 323, 2008, pp. 107-120, y C. de la Cruz Alcañiz, “Entre la fortuna y el olvido. La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)” en *Atrio. Revista de historia del arte*, 13 y 14, 2007-2008, pp. 53-79.

94 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 401, nota 1.



Fig. 4 —
Francisco Javier Ramos,
Germánico, 1778. Lápiz
negro y ligeros toques de
clarión; papel verjurado
con preparación al temple
gris. Madrid, Museo de la
Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando
[P-1230]

cen diversos dibujos de estos pensionados, a excepción de Napoli, algunos de los cuales deben corresponder a los dos años y medio que estuvieron junto a Mengs, y otros tal vez sean algo posteriores, del tiempo en que continuaron sus estudios sin director determinado, pero bajo la supervisión de Azara⁹⁵. Hay diseños del natural, desnudos masculinos en posturas variadas, y del antiguo, muchos de ellos presumiblemente por vaciados, detenidos estudios a lápiz negro –“plumado de lápiz” lo llamaban– con toques de clarión en papel verjurado preparado en gris, según la técnica empleada por el maestro. En la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en Zaragoza, se guardan dibujos de esculturas muy famosas, como el grupo de *Eros y Psique* copiado por Agustín en el Museo Capitolino [cat. 55]⁹⁶, y de algunos de los yesos que tenía Mengs, como el *Apolino* y cabeza de *Atenea Farnese*, dibujados por Salesa [cat. 56], y el llamado *Germánico* de Versalles –desde finales del XVIII en el Louvre–, en diseños de Salesa y Ramos. De este último es también otro dibujo del *Germánico* conservado en la Real Academia de San Fernando, pese a la inscripción al pie: “D.^a Jph Ranos.”, ni siquiera Ramos, “*Roma / 1778.*” [fig. 4]⁹⁷, pues en ese año no había más Ramos en Roma que Francisco Javier, y los dos dibujos suyos de la Económica de Zaragoza que copian el mismo yeso de Mengs⁹⁸ presentan un estilo semejante y, como otros dibujos del madrileño, borrones en el ángulo superior derecho. En Zaragoza también tienen un dibujo de Salesa del *Écorché* de Houdon, si bien para el estudio de la anatomía Mengs ponía en manos de sus discípulos la obra de Tortebat, que copia las figuras de Tiziano para el libro de Vesalio, según refiere Ramos⁹⁹.

Hay noticia de que Mengs solicitó permiso al mayordomo del papa, el 22 de marzo de 1779, para que Espinosa y Salesa pudieran copiar “*in piccolo*” sus frescos en la Cámara de los Papiros¹⁰⁰, tal vez para que fuesen grabados. Al final serían las copias de Ramos, Espinosa y Domenico Corvi

- 95 G. de Diego Chóliz y J. I. Pasqual de Quinto y de los Ríos (eds.), *Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, cat. exp. (Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 17 octubre-10 diciembre 1983), Zaragoza, 1983 (reed. en *Fondo de Pintura, Aguafuertes, Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, 1995), pp. 45, 69-70, 86-88 y 90-94, n. 6, 52-56, 73-78 y 80-92, con il. I. Azcárate Luxán, M. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, “Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, 1988, pp. 363-478, véase pp. 380-381 y 386-388, n. 1361/P al 1373/P y 1433/P al 1458/P. V. González Hernández, *Fondos artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Catálogo-Inventario I*, Zaragoza, 1992, pp. 43 y 56-58, n. 55, 83-84 y 87. M. Ruiz Ortega en B. Bassegoda i Hugas y C. Mendoza (eds.), *La colección de Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, cat. exp. (Madrid, Museo del Prado, 25 enero-11 abril 1993), Madrid, 1993, pp. 124-125, n. 49 e il. A. Ansón Navarro y R. Centellas Salameiro (eds.), *Goya y sus inicios académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Siglos XVI-XVIII*, cat. exp. (Zaragoza, Palacio de Sástago, 10 octubre-15 diciembre 1996), Zaragoza, 1996, pp. XLIX-LIII, 156-157 y 162-171, n. 78 y 81-85, con il. A. Álvarez Gracia, “Dibujos de pintores aragoneses del siglo XVIII” en *I Congreso internacional “Pintura española siglo XVIII”*, (Marbella, 15-18 abril 1998), pp. 398-409, véase pp. 397-400 e il. 1-3.
- 96 También hay dibujos de Salesa y Espinosa en G. de Diego Chóliz y J. I. Pasqual de Quinto y de los Ríos (eds.), *op. cit.*, pp. 69 y 91, n. 54 y 85, que parecen copias de otra escultura del mismo museo, de la *Statua virile con testa di Augusto* [Roma, Musei Capitolini, N. inv. 631], aunque los dibujos de los discípulos de Mengs serían anteriores a la colocación del retrato de Augusto y alteración del brazo derecho.
- 97 I. Azcárate Luxán, M. V. Durá Ojea y E. Rivera Navarro, *op. cit.*, p. 368, n. 1230/P.
- 98 A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 148-149, N 10.
- 99 Lozoya, El marqués de (J. de Contreras y López de Ayala), “Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara D. Francisco Javier Ramos” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 8, 1959, pp. 13-27, véase p. 16. El *Cuaderno italiano* de Goya tiene un estudio del desollado de Houdon, p. 147.

100 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 577.

101 G. de Diego Chóliz y J. I. Pasqual de Quinto y de los Ríos (eds.), *op. cit.*, pp. 69-70, n. 53 y 55. J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2012), pp. 216-217 e il. 4 a 6 en pp. 213-215.

102 J. N. de Azara, *Relación de las exequias que celebraron los españoles en su yglesia de Santiago de Roma a la memoria del Rey Carlos III. de orden de su hijo el Rey nuestro Señor D. Carlos IV. siendo ministro plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolás de Azara*, Roma, 1789, pp. XII- XIX e ilustraciones de Pietro Fontana, Giovanni Petri, Tommaso Piroli, Giacomo Bossi y Girolamo Carattoni. G. B. y E. Q. Visconti, *Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambattista [y Ennio Quirino] Visconti*, Roma, 1782-1790, vol. II, pp. 104-105, n. 7, y grabado en il. A. fig. 7.

103 Noticia copiada en J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2012), p. 232, nota 75.

104 Lozoya, El marqués de (J. de Contreras y López de Ayala), *op. cit.* (1959), p. 20, carta I. S. Roettgen, *op. cit.* (1999), p. 163, il. 107 VZ 2. J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2012), p. 220 e il. 11 y 12.

105 J. Jordán de Urries y de la Colina, “El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras” en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXI, 2000 (2000b), pp. 61-87, véase pp. 64-65, y J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (2012), p. 220 e il. 13.

106 J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (1998), p. 445, y *op. cit.* (2012), p. 219.

las empleadas por Domenico Cunego para sus cinco láminas de 1782 y 1783. Se conocen además tres diseños de Espinosa de aquel tiempo que copian otros tantos dibujos de Mengs: un estudio de la cabeza de Perseo para el cuadro de *Perseo y Andrómeda*, una academia miguelangelesca y la figura de María Magdalena, en busto, estudio preparatorio del maestro para la tabla de *La Lamentación*¹⁰¹.

Con la muerte de Mengs el martes 29 de junio de 1779, una semana antes de que llegaran a Roma los seis pensionados de la Academia de San Fernando, sus cinco discípulos quedaron sin director determinado al no aceptarse la propuesta de Azara de que pasaran a estudiar con el cuñado de Mengs, el pintor Anton von Maron, director en Roma de los estudios de los pensionados de la corte de Viena, que, a juicio del que habría de editar las *Obras del “pintor filósofo”*, era el único capacitado para continuar la enseñanza según el método y las máximas del maestro. Preciado, director de los pensionados de la Academia, quedaría encargado de velar por la aplicación y conducta de estos pensionados, de aconsejarles y facilitarles los modelos que debían estudiar, pero sin autoridad para dirigir sus estudios. Con todo, los discípulos de Mengs no dejaron de acudir por las noches a casa de Preciado en Piazza Barberini para estudiar el natural y el yeso en las temporadas que empezaban a primeros de noviembre y concluían al llegar la Semana Santa.

En esos años hasta su paulatino regreso a España, para ejercer en su mayor parte puestos docentes en academias y escuelas de dibujo, los antiguos discípulos de Mengs enviaron obras a la Academia de Madrid y también trabajaron en diversas comisiones en Italia, una de las cuales merece ser mencionada ya que, por iniciativa de Azara, tres de ellos, Salesa, Espinosa y Agustín, pudieron intervenir en las exequias romanas de Carlos III. El ministro plenipotenciario encargó a cada uno dos grandes cuadros en grisalla. Estos lienzos, que no fueron gran cosa y quedaron eclipsados por el templo dórico a la griega erigido en el centro de la iglesia, se plantearon acordes al estilo *all'antica* de las exequias, con representaciones alegóricas de hechos señalados del reinado. En tan amplias superficies de lienzo pudieron explayar sus conocimientos del arte de los antiguos, su aprendizaje con Mengs, aunque en ese sentido el guiño más curioso se encuentra en una figura femenina del *Concordia Imperi* de Espinosa, que versiona una estatua de *Némesis* que tenía Azara y conocemos por el grabado insertado en *Il Museo Pio-Clementino* del erudito Ennio Quirino Visconti, amigo del diplomático¹⁰².

Francisco Javier Ramos, “*il primo degli Scolari, che in quella Città [Madrid] ebber la sorte d'aver per Maestro il Cavalier Antonio Rafael Mengs*”, se decía en una publicación periódica romana¹⁰³, antes de regresar a España pudo distinguirse en la Ciudad Eterna con diversas obras que reflejan su aprendizaje del modelo clásico al lado de Mengs, como los dos cuadros pintados para el príncipe ruso Youssoufov, de *Hebe* (1784) y *Ganimedes* (1786-1787), estando la copera de Júpiter relacionada con una alegoría de la *Vanidad* pintada por Mengs al claroscuro, que Ramos había visto en casa de Azara¹⁰⁴. También destaca uno de los dos frescos pintados en el Palacio de España en Roma, al haberse perdido el de *Diana y Endimión* en el dormitorio de Azara. El conservado representa una escena de “*Minerva asistiendo a dos filósofos dedicados al estudio de las Ciencias*”, en realidad Azara y su amigo Francesco Milizia vestidos a la antigua, con algunas obras de las colecciones del caballero al fondo, un par de esculturas clásicas y dos pinturas de Mengs, su autorretrato, versión al parecer autógrafa del ejemplar de los Uffizi, y un *Augusto y Cleopatra* no localizado pero del que se conoce un dibujo preparatorio conservado en el Kunstmuseum de Düsseldorf¹⁰⁵.

De regreso en España, este discípulo favorito de Mengs quedaría oscurecido por el genio emergente de Goya, su estricto coetáneo, como que nacieron el mismo día. Pese a su nombramiento de pintor de la Real Cámara y ascendente carrera en la Real Academia de San Fernando, hasta ocupar la dirección de pintura en 1812 y 1814, sus obras en España no cumplieron las expectativas creadas cuando se envió desde Roma su cuadro de altar de *San Pedro curando al tullido en la puerta del templo* (1783), “*y le ha enviado tal que parece de su Maestro [...] No he visto cosa más Rafaelesca*”, escribía Llaguno¹⁰⁶, que veía en Ramos un esperanzador representante de la estética clasicista que Mengs había pretendido instaurar en España.