

Los vaciados en la enseñanza de la Academia

José María Luzón Nogué

La historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando está estrechamente ligada a la colección de yesos que fue formando desde sus orígenes. El dibujo en las academias europeas formaba parte esencial de la enseñanza y estaba programado de forma que los alumnos se iniciaban primero en el estudio de las partes del cuerpo y de las estatuas para pasar más adelante a ejercitarse en el modelo vivo. Esto hace que la Academia, que se había creado a mediados del siglo XVIII, tuviese desde sus principios la necesidad de dotarse de un repertorio suficiente de modelos de estatuas antiguas. Los únicos que se encontraban disponibles en ese momento en Madrid eran los maltrechos restos de las estatuas que había traído Velázquez en su segundo viaje a Italia y los que pudieron hacerse de la colección de Cristina de Suecia, adquirida por Felipe V e Isabel de Farnesio algunos años antes y que se encontraban en el palacio de La Granja en San Ildefonso. En el primer caso da instrucciones el marqués de Villarias en 1744 a Giovanni Domenico Olivieri para “*llevar las estatuas a la Panadería y que las componga alguno de los escultores que tienen sueldo y no trabajan*”. Con respecto al segundo grupo de esculturas al que podía tener acceso la recién creada Academia se autoriza a Olivieri en 1746 y el vaciador Félix Martínez aprovecha las condiciones del verano para vaciar las figuras de *Cástor y Pólux (Grupo de San Ildefonso)* y el *Pastor Griego (Fauno del Cabrito)* que se hallaban en La Granja de San Ildefonso.

Los conjuntos de escultura que se utilizaban para la enseñanza en las academias europeas eran, sobre todo, las que poseían en Roma grandes familias como los Medici, los Borghese, los Ludovisi y el propio Papa en los jardines del Belvedere en el Vaticano. Por ello, la primera cuestión que se plantearon los promotores de la Academia en Madrid fue la adquisición de una buena colección de vaciados que había de ser trasladada desde Roma. Coincide este deseo con la presencia en la Ciudad Eterna como embajador de Manuel de Roda y también la de los primeros becarios que la Academia de San Fernando estaba pensionando para su formación en el estudio de la Antigüedad y de los grandes maestros. De este modo, hubo algunos artistas que supieron ver la necesidad de adquirir y trasladar a Madrid las obras de la Antigüedad que se estaban utilizando como modelo para la formación de artistas y para la educación del buen gusto. A ello se suma el hecho de que apenas dos años después de la llegada de Carlos III como rey de España, pide que venga a España el pintor Anton Raphael Mengs, a quien había conocido en Nápoles. Y Mengs sabía exactamente cuáles eran las más conocidas y admiradas esculturas que se conservaban en las colecciones romanas. El antiguo pensionado Felipe de Castro y el pintor de Cámara elaboran en 1768 una lista muy completa de lo que la Academia debía adquirir en Roma. Pero esa larga relación no pasó de ser un excelente deseo de dos artistas que conocían muy bien los caminos por los que se estaba adentrando el gusto, volviéndose a las formas clásicas en detrimento de la moda barroca que había imperado hasta entonces. En cierto modo, esta preferencia por la Antigüedad que tuvo Mengs fue uno de los motivos de su desacuerdo constante con la Academia de San Fernando.

Al ser los pintores y escultores quienes dibujaban repetidamente, y desde diversos ángulos, las estatuas antiguas que fueron llegando a la Academia, serán éstos los únicos que conocen y analizan de primera mano el arte antiguo. Quieren estudiar los modelos de belleza griega y creen originales las obras firmadas por sus propios artistas, como son el *Laocoonte*, el *Gladiador Borghese* y algunas otras que se atribuían a mano griega. De igual modo, los arquitectos anali-

zaban los más emblemáticos edificios romanos y los dibujaban en planta y en alzado, o bien se fijaban en sus elementos decorativos, de los que también sacaron vaciados para dedicarlos a la enseñanza. El Panteón de Roma era uno de los modelos, como edificio de la Antigüedad que había llegado completo hasta la fecha. También los capiteles del templo de Cástor y Pólux en el Campo Vaccino, que identificaban como pertenecientes al templo de Júpiter Stator eran objeto del interés preferente de los arquitectos. No lejos de Roma se estudió de manera exhaustiva el templo de Vesta en Tivoli, del que el propio Juan de Villanueva trajo un capitel que se ha venido dibujando por los futuros arquitectos españoles durante varias generaciones. Los artistas y arquitectos eran de los pocos que, por esta vía, estaban familiarizados con algún aspecto de los monumentos de la Antigüedad. No había otros especialistas, ni se formaban de otra manera, salvo quienes entraban en ella por una vía más teórica estudiando a tratadistas como Vitrubio o leyendo los textos clásicos. En Roma tenemos la figura de José Nicolás de Azara, que fue un gran erudito y hombre de gusto a la manera de la época. También bajo su amparo destaca la figura del padre Márquez, quien con los textos en la mano buscaba lugares emblemáticos de la Antigüedad clásica entre los que figuraban la Villa de Mecenas o la Villa Laurentina de Plinio el joven. Pero los que realmente tenían contacto con las antigüedades y opinaban sobre ellas eran los artistas y los arquitectos. En este sentido se puede decir que Mengs era un anticuario de la época. Opinaba y expertizaba obras como el famoso camafeo que se ofrece en venta a Carlos III y que finalmente acaba en manos de Catalina de Rusia. Es precisamente este interés de anticuario el que va a condicionar su teoría de las líneas por las que debía transcurrir la creación artística. La pintura de la Antigüedad, decía Mengs, no es mejor en calidad que la contemporánea, pero la escultura que nos han legado los antiguos sí alcanza la máxima cota de creación artística que jamás se haya superado. Esto lo decía porque la única pintura que había llegado a su conocimiento era la de los recientes descubrimientos de Pompeya, Herculano o la Villa Negroni, que el pintor de Cámara conocía bien. Por ello, cuando realiza su última gran obra, el *Perseo* y *Andrómeda* que se conserva en el museo del Hermitage, Mengs pretende competir con los creadores de la Antigüedad para mostrarse ante sus contemporáneos como superior a todos ellos. Este desafío fue también uno de los motivos que impulsaron al Neoclasicismo durante algunas décadas del siglo XVIII.

Para comprender el interés de Mengs hacia las esculturas de la Antigüedad hay que observar atentamente la enorme colección de vaciados que formó en Roma y Florencia a lo largo de muchos años. Gastó enormes cantidades de dinero y se valió de su condición de pintor de cámara de su Majestad Católica y de los personajes más influyentes de la época, aristócratas, cardenales o el mismo Papa, para tener el acceso y los permisos que a otros les estaban vedados. Consiguió vaciados en Florencia, en el Belvedere y en las principales colecciones romanas. Fue cliente de Bartolomeo Cavaceppi, que era uno de los grandes proveedores de esculturas y copias en yeso para todos los artistas, las academias y las cortes europeas. Tuvo ocasión de intercambiar opiniones y conocimientos con su paisano Winckelmann. Conoció de primera mano los más recientes hallazgos que se estaban produciendo en las ciudades sepultadas por el Vesubio. Adquirió vasos griegos y, sobre todo, formó la mayor colección privada de vaciados de esculturas antiguas que tuvo ningún artista de su tiempo.

Conocer a fondo el interés de Mengs por la Antigüedad y su conocimiento de ella constituye un capítulo esencial para poder estudiar el movimiento neoclásico. Esto sólo es posible estudiando en profundidad la colección de vaciados que formó en Roma, en Madrid y en Florencia y que hoy se conserva en su mayor parte en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta exposición constituye el último paso de un proceso de investigación realizado durante años por la doctora Almudena Negrete y aporta una visión muy completa de en qué punto se encontraba el interés por la Antigüedad en la segunda mitad del siglo XVIII, en un momento en el que la figura de Anton Raphael Mengs fue decisiva.

La Academia de San Fernando muestra una parte de sus colecciones poco conocida y contribuye de este modo a la difusión de un aspecto fundamental en la figura de uno de los artistas más representativos del siglo XVIII.

PRÓLOGO

Mengs, pedagogo y teórico del arte

Antonio Bonet Correa

PRÓLOGO

PRÓLOGO

PRÓLOGO

PRÓLOGO

Cuando en el otoño de 1761, llamado por Carlos III, llegó a Madrid el alemán Anton Raphael Mengs era considerado el pintor más grande y famoso de Europa. De treinta y tres años de edad y en la cima de su gloria, venía de Roma, la ciudad entonces más importante desde el punto de vista cultural, aureolado de todos los honores artísticos para ocupar con pingües emolumentos el puesto de pintor de Cámara del monarca español y realizar al fresco varios techos del Palacio Real Nuevo de Madrid y del Palacio de Aranjuez. Su reputación no podía ser mayor. El diplomático español en Roma José Nicolás de Azara, biógrafo, recopilador y editor de los textos de literatura artística de Mengs, aseveraba que el artista alemán, nacido en Aussig, ciudad de Bohemia, había venido *“al mundo para restablecer las artes”*. El historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez, llamado *“el Plinio español”*, en su *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800) afirmaba solemnemente que, gracias a Mengs, *“el arte de la pintura, decaído en este siglo, recobró su perfección; y las olvidadas pasiones del alma, la grandeza de los caracteres, la suma corrección del dibuxo, el decoro, la costumbre, la belleza ideal y otras sublimes partes, volvieron a aparecer en Europa con las obras de este gran profesor”*.

Artista cosmopolita, considerado como *“pintor filósofo”* que pintaba para sabios concedores del arte al más alto nivel, Mengs era un artista que, según su amigo Azara, *“en toda su vida no se distrajo a otra cosa que a pintar y estudiar”*, lo que muy pronto arruinó su salud y acortó su vida, falleciendo en Roma a la edad de cincuenta y un años.

Amigo íntimo de Winckelmann, el arqueólogo alemán, profeta del Neoclasicismo que con sus escritos, en especial su transcendental *Historia del Arte en la Antigüedad*, revolucionó el concepto historiográfico de los estilos, Mengs fue para sus coetáneos el artista que con sus obras pictóricas y su concepto de la “belleza ideal”, “la noble sencillez” y “la tranquila grandeza” de los antiguos clásicos, hacía posible un arte opuesto totalmente al movido y juguetón Rococó, a la moda entonces en París y las cortes de Europa. Así, no es extraño que Winckelmann afirmase que Mengs era *“el artista más colosal de su época y de las venideras”*, bendecido como el ave fénix del primer Rafael *“para enseñar al mundo la belleza del Arte, para alcanzar el vuelo más alto consentido a las fuerzas humanas”*. Fruto de esa amistad y mutua admiración entre Winckelmann y Mengs fueron el techo de *El Parnaso* en la villa romana del cardenal Alessandro Albani, y su réplica al óleo en el Hermitage de Petersburgo, o el célebre cuadro *Júpiter y Ganímedes*, admirado por Goethe en su *Viaje a Italia* y con el cual Mengs gastó una broma a su amigo Winckelmann haciéndolo pasar como el fragmento original de un fresco pompeyano.

La llegada a Madrid de Mengs coincidió con el momento de la transición del Barroco al arte académico internacional; su presencia suponía una novedad radical y una puesta al día en el terreno de las ideas estéticas. La capital de España, con la acción didáctica de su entonces recién iniciada Real Academia de Bellas Artes y la política urbana emprendida por Carlos III, sufrió un cambio arquitectónico y artístico a escala monumental. De ciudad conventual, de numerosas iglesias repletas de retablos dorados con imágenes pictóricas y escultóricas del siglo XVII, Madrid pasó a adquirir un nuevo aspecto más acorde con el gusto dominante en las demás capitales europeas. Acerca de la impresión que Mengs tuvo de Madrid no poseemos testimonios fidedignos. Únicamente a través de varias cartas de Winckelmann a sus amigos,

sabemos que Mengs “*se lamentaba de haber hecho el viaje*” y que, probablemente, no tardaría en abandonar la ciudad. También nos informa que Mengs, ante las contrariedades, dado su temperamento hipocondriaco hacía de “*un mosquito un elefante*” y su “*felicidad personal era la de nunca sentirse feliz*”. Sin duda, se encontró molesto en Madrid, ciudad en la cual pronto comenzó a tener dificultades, en especial con el medio académico muy conservador y contrario a sus ideas innovadoras desde el punto de vista artístico y pedagógico, por lo que no dudaría en regresar a Roma.

La Real Academia de San Fernando tardó más de un año en llamar a Mengs. Tras ingresar en la Corporación y ser nombrado director honorario de pintura, dimitió de su cargo a causa de no ser admitidas las reformas de la enseñanza que proponía. De ello se hace eco el historiador José Caveda en sus *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y las Bellas Artes* (Madrid, 1867) al señalar que Mengs, que pretendía “*que las innovaciones partiesen de la Academia*” autorizándolas con “*el ejemplo y su doctrina*”, a causa de las resistencias de los consiliarios, pese al prestigio de su nombre y de su ciencia, no logró vencer las dificultades. Enrique Lafuente Ferrari en el prólogo del libro de Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* (Madrid, 1989), constata que Mengs “*no tuvo conflicto*” con los artistas, pero sí encontró oposición por parte de los nobles que regían la Academia, pues éstos opinaban que era “*locura persuadirse a que sólo los artistas puedan juzgar de sus respectivas artes*”. Azara, que sentía desdén hacia los académicos no artistas a los que acusaba de premiar a los alumnos mediocres en detrimento de los buenos, arremete contra los consiliarios, diciendo que “*la protección de esos señores a las Artes [...] se reduce a entrar en la Academia para mandarla, embrollar, disparatar, envilecer a los profesores y proponer a los de poco mérito*”. Pese a las vejaciones recibidas, Mengs, que como pedagogo pensaba que para el aprendizaje del arte era indispensable el aprender a dibujar copiando las estatuas antiguas y de los grandes maestros del Renacimiento, regaló a la Academia de San Fernando su colección de modelos en yeso. Su generosidad es de alabar. Gracias a Mengs, hoy la Academia posee la mejor gipsoteca del mundo. Sánchez Cantón, estudioso y admirador de Mengs, en el volumen de *Ars Hispaniae* dedicado al arte español del siglo XVIII, constata que la Academia no fue lo suficientemente agradecida con el pintor bohemio, ya que en 1779, cuando falleció en Roma, “*no levantó en sus Actas la muerte del que tanto se había distanciado con ella, ni recordó su regalo de modelos*”.

A lo largo de su laboriosa carrera de pintor, Mengs, que sostenía que la pintura “*se compone con igual proporción de mecánica y ciencia*”, redactó una serie de textos, que manuscritos unos e impresos otros, constituyen su legado teórico sobre el Arte. El primero de sus escritos, de carácter filosófico, fue el opúsculo *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*, publicado a instancias de Winckelmann y otros amigos en 1762, sin nombre de autor, en lengua alemana. Este pequeño ensayo, que muy pronto se hizo famoso, fue reeditado repetidas veces. En español figura en las *Obras de D. Antonio Rafael Mengs. Primer Pintor de Cámara del Rey, publicadas por Dn. Joseph Nicolás de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III, del Consejo de su S.M. en el de Hacienda, su Agente y Procurador General en la Corte de Roma* (Madrid, 1780). Este libro, traducido al italiano en el mismo año de 1780 en Parma, fue impreso por el famoso editor Bodoni. En la actualidad, del volumen español existe una edición facsímil (Madrid, 1989) en la colección *Tratados* dirigida por José López Albaladejo y con una magnífica introducción de la profesora Mercedes Águeda, la gran especialista del arte español del siglo XVIII.

No es cuestión aquí el pormenorizar la confección y el contenido del volumen de las *Obras* de Mengs publicadas por Azara en 1780, sin duda alguna, el último tratado de la pintura publicado en español anterior a la Edad Contemporánea. Ahora bien, para su total comprensión es conveniente señalar la importancia histórica y valor intelectual de su recopilador y editor José Nicolás de Azara (1730-1804), diplomático, literato, promotor de excavaciones arqueológicas, coleccionista de arte antiguo y moderno, editor, mecenas y protector de eruditos y estudiosos del arte. En tanto que editor, en 1765 Azara hizo una importante edición de las

Obras de Garcilaso de la Vega: ilustradas con notas. Figura esencial de la Ilustración y amigo de los personajes más influyentes de la época, para la edición de las *Obras* de Mengs en Italia se valió del arquitecto y tratadista Francesco Milizia, y para la corrección de los textos en España contó con Eugenio Llaguno, hombre de Estado y el primer historiador de la arquitectura española, con el cual mantuvo correspondencia epistolar. Tampoco es cuestión de dar cuenta de las distintas ediciones en otros países y lenguas de los escritos de Mengs. Más bien lo que nos interesa ante todo es constatar que, tanto a nivel español como internacional, el pensamiento estético de Mengs, adalid arquetípico del Neoclasicismo, pese a la actualidad novedosa que tuvo en su momento, es hoy el de un epígono, considerado desde la perspectiva actual de entender el arte.

En el grueso volumen del *Tratado de la Belleza* y demás obras de Mengs, figuran diferentes textos, unos teóricos y otros pedagógicos. Junto a los de carácter estético sobre “*La Belleza y el Gusto*” o sus “*Pensamientos sobre los grandes pintores Rafael, Correggio, Tiziano y los antiguos*” y la “*Carta de Mr. Esteban Falconet, escultor francés en Petersburgo*”, en la cual relata la opinión de este artista a propósito de una traducción de Plinio, hay que señalar no sólo los escritos sobre la enseñanza práctica de la pintura, sino también los que se refieren concretamente a temas artísticos españoles. Son éstos los más polémicos y los que tuvieron mayor incidencia en la futura fortuna crítica de Mengs en España. Nos referimos a la “*Carta a Ponz*”, publicada por este académico en el tomo VI del *Viaje de España*, los “*Fragmentos sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*” y la “*Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*”.

En los textos de carácter estético, Mengs trata en abstracto de la belleza, que “*en particular no es otra cosa más que un modo de ser de las cosas que por los medios más sencillos nos da una idea clara de sus buenas y esenciales qualidades*”. Tras afirmar que “*como solo Dios es perfecto, por eso la Belleza es cosa divina*”, Mengs, que cree que el espíritu es superior al cuerpo, proclama la superioridad del Arte sobre la Naturaleza. La verdadera mimesis es no sólo copiar lo natural, sino escoger de los seres y objetos lo más bello y armonioso para lograr la perfección superior del arte. Mengs, como buen neoplatónico, piensa como Plotino que “*El Arte está sobre la Naturaleza, porque representa las ideas*”. Panofsky, en su libro *Idea*, señala como Bellori, en el siglo XVII, con su concepción de la superioridad de la mente humana y a la vez de su valoración de la Antigüedad clásica, es un precursor de Winckelmann y Mengs acerca de la belleza y del gusto. Sin entrar en la discusión sobre las influencias de Leibniz, la estética kantiana o las ideas de Lessing en torno al arte, podemos afirmar que Mengs no sólo razona de manera metafísica sobre la pintura, sino también se ocupa de las razones prácticas que acerca de la invención, la composición, el colorido y demás partes de la pintura ofrecen interés para el artista. A este propósito, es curioso señalar que Azara introduce en el volumen su propio comentario acerca del arte y que, más avanzada intelectualmente frente a la noción universal, inmutable y abstracta de Mengs, mantiene una posición más hedonista o sensualista que, en gran medida, es ya la de un prerromántico. También queremos señalar que Francesco Milizia, quien como dijimos ayudó a Azara para la recolección y depuración de los textos de Mengs, fue el autor, en 1781, del libro *Dell'arte di vedere nelle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, obra que fue publicada en español, primero en Barcelona, traducida por Ignacio March, en 1823, y años después, traducida por Agustín Ceán Bermúdez, en Madrid, en 1827. Compendio de las ideas neoclásicas, a los principios de Mengs añade los del filósofo y naturalista alemán Johann Georg Sulzer (1729-1779) autor del libro *Allgemeine Theorie der Schönen Künsten – Teoría Universal de las Bellas Artes*–, publicado en Leipzig en 1771, y de otros libros sobre el placer, las imágenes y las alegorías, obras que influyeron poderosísimamente en el pensamiento artístico prerromántico. Sulzer, colaborador de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, exaltó la fecundidad eidética del arte.

Importantes en tanto que objeto de discusión, son los textos que Mengs escribió acerca del arte en España. Los cuadros y las esculturas que poseía la corona española, lo mismo que la

pintura española de los siglos XVI y XVII, fueron evaluados críticamente por el pintor alemán. Señalemos que ello llevó a una bronca discusión estudiada por Andrés Úbeda de los Cobos en su *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Goya* (Madrid, 2001). Los amigos y admiradores de Mengs, como Jovellanos, el cual juzgaba que el *Tratado de la Belleza* de Mengs era el “catecismo del buen gusto” y afirmaba que en él veía “la sombra de un profesor gigante que descuella entre los demás y ofusca: la sombra de Mengs, hijo de Apolo y Minerva, del pintor filósofo, del maestro y el legislador de las Artes”, en materia de arte español difiere de sus ideas.

Defensores y admiradores de los pintores españoles del pasado no opinaban lo mismo que Mengs sobre la pintura española, quien únicamente se inclinaba ante Velázquez, del cual elogia su dominio de la perspectiva aérea y su sentido de la realidad. Interesante como refutación de lo que Mengs pensaba sobre la pintura sevillana y en especial de Murillo, es el pequeño opúsculo de Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diálogo sobre el arte de la pintura* (Sevilla, 1817) en el cual se reproduce una imaginaria conversación entre Murillo y Mengs acerca de la belleza y la pintura.

A Mengs lo respetaban y admiraban los mejores intelectuales españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. El poeta Juan Meléndez Valdés, sin duda el lírico más importante del Neoclasicismo español, en la *Distribución de Premios en la Academia de San Fernando*, en 1781, comenzaba la oda dedicada al alemán “y tu extraordinario / tu malogrado Mengs”, plena de ditirámicas frases sobre su arte. En lo que respecta a su fama póstuma en España, aparte de las frases en contra de Madrazo o de Villaamil, hay que recordar aquí cómo Menéndez Pelayo, en su fundamental libro *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Madrid, 1886) arremete contra la obra teórica de Mengs, de la que opina es “un cúmulo de reglillas y preceptos, extraviándola con resonantes palabras de estudio de lo antiguo, filosofía, belleza ideal y metafísica del arte”. Para el gran filósofo español del siglo XIX, Mengs era un dictador que “pesó con verdadero despotismo sobre nuestros tratadistas de pintura y escultura en toda la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX”. Su aserto es todo lo contrario de lo que pensaba Azara, quien en carta al embajador Juan Manuel de Roda, sobre el tratado de Mengs afirmaba que “sería inmortal”. Opuesto fue el criterio de los historiadores del siglo XX. Juan Antonio Gaya Nuño en su *Historia de la Crítica de Arte en España* (Madrid, 1975) no sólo trata a Mengs de “artista engreidísimo y altivo” que llegó a España “precedido de un prestigio tan enorme como desproporcionado”, sino que lo minusvalora como tratadista. A propósito de sus obras teóricas, que juzga “un tanto misceláneas”, recrimina su dogmatismo, así como su ignorancia y desdén por la historia plástica del país que con tanta admiración le acogió. Solamente señaló como favorable que se inclinase con reverencia ante Velázquez.

En tanto que pedagogo, Mengs, que no pudo ejercer de profesor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, era un teórico que sin embargo encomiaba el duro aprendizaje práctico que él, por designio de su padre, tuvo cuando era niño. En su *Tratado de la Belleza* recomienda el estudio de los antiguos y el seguimiento de una serie de normas y reglas que puedan calificarse de académicas. Aunque en la obra pictórica de Mengs, como es el caso del *Retrato de la marquesa de Llanos*, hay una libertad que contrasta con sus rígidas teorías, o en su actuación cuando dirigía la Real Fábrica de Tapices revolucionó su confección, ya que en vez de seguir los modelos comerciales flamencos a lo Teniers, encargó los cartones a pintores que, como Bayeu, Goya y otros artistas, componían escenas populares de la vida de la Villa y Corte. Hay que admitir que el león no es tan fiero como lo pintan. Indudablemente, a la hora de enfrentarse en el lienzo en blanco, su posición parece ser más libre y suelta que los preceptos y las normas que proclama en sus textos. De todas formas, sus ideas didascálicas, que perduran en muchas academias, se vinieron abajo a fines del siglo XVIII –el siglo de la Revolución francesa y de la Revolución industrial inglesa–, cuando todo cambia y aparece la libertad romántica. Frente al clasicismo normativo de Mengs se opone el criterio libérrimo del genio de Francisco de Goya. En el año 1792, cuando a petición de la Academia de San Fernando Goya escribe un in-

forme acerca del plan de estudios, textualmente comienza de la forma siguiente: “Cumpliendo por mi parte con la orden de V.E. para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el Estudio de las Artes, digo: que las Academias no deben ser primitivas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas desterrando toda sugestión servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefiar tiempo de que estudien Geometría, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo. [...] Daré una primera para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión de obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil”. Sin entrar a dilucidar lo que dice sobre “el depreciar a la naturaleza en comparación de las estatuas griegas” y los modelos de yeso, Goya habla de dejar correr en su plena libertad “el genio de los Discípulos” que manifiestan “o este o aquel estilo en la Pintura”.

Toda la obra teórica de Mengs gira sobre la idea de la belleza. Mejor que hacer una antología de las diversas definiciones que sobre el arte figuran en sus textos, citamos únicamente la que sobre el término “Belleza” proporciona Antonio Rejón de Silva en su *Diccionario de las Nobles Artes para Instrucción de los Aficionados y uso de los profesores* (Segovia, 1788): “Belleza. El conjunto de formas bellas y nobles, con perfecta proporción en una figura, adecuadas a su edad, sexo, carácter y situación. Quando la belleza llega a ser tan sublime, que no se puede hallar sempiterna en la Naturaleza, se llama belleza ideal, con la cual representaron los Antiguos a sus Dioses y Héroses solamente”. Antonio Rejón de Silva, noble murciano, hombre de Estado, literato, traductor y diletante, según nos informa Ceán Bermúdez, era además “pintor por afición. Lo he visto en Madrid dibuxar y copiar con acierto las obras de Mengs, de lo que existe alguna prueba en la Real Academia de San Fernando”. Traductor de “las reglas y preceptos que escribieron para la pintura Leonardo da Vinci y León Alberti”, Rejón de Silva es autor de un “poema didáctico a la Pintura, que anda también impreso, tan difícil de desempeñar, como fue fácil de emprender”. Su interés por la literatura artística le llevó a traducir la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Winckelmann, cuyo manuscrito regaló su viuda a la Real Academia de San Fernando y que en la actualidad está en imprenta en un estudio sobre la traducción del joven historiador del arte Alejandro Martínez Pérez.

Mengs, que pensaba que la belleza ideal era eterna e inmutable y despreciaba las bambochadas, las escenas de campesinos y personajes grotescos, por considerarlos de un género inferior de la pintura, aspiraba a realizar un arte puro y sublime. La estética de lo feo, lo desagradable, lo caricaturesco y lo deforme le horrorizaba. Aunque sabía que en el arte antiguo, medieval y moderno siempre había existido la representación de lo patético y lo monstruoso, rechazaba todo lo que no fuese bello siguiendo los cánones de un clasicismo utópico e idealizado. Las obras de Füssli o de Goya que manifiestan una inclinación a la estética de lo grotesco y de la belleza cruel y tenebrosa a finales del siglo XVIII eran contrarias a la dulce estética académica de Mengs. El Romanticismo y la evolución del arte contemporáneo a lo largo del siglo XIX vinieron a hacer que los postulados y los temas de Mengs quedasen obsoletos o, más bien, fuesen considerados como las muestras de un estilo sujeto a una época y manera de entender el arte. La obra pictórica de Mengs, que Mariette juzgaba “sin fuerza y gélida”, recibió ya en vida del autor la fama de ser un arte elitista y nada popular. Azara, a propósito de los cuadros de Mengs, constata que “los ignorantes hallan fría su composición, porque están hechos a juzgar solamente por los ojos y usar poco o nada del entendimiento. Aquel reposo de las figuras y aquel carácter de divinidad no pueden mover a los que están hechos al estrépito y yesca de Jordan y a las estropeaduras de Corrado”. Es decir, el arte barroco de Luca Giordano, el “Luca fã presto”, y Corrado Giaquinto, el académico italiano que abandonó su puesto de pintor áulico en Madrid cuando llegó Mengs a España, cargado de omnipotente reputación de artista neoclásico.

Baudelaire, el poeta, esteta y crítico de arte más importante del siglo XIX, quien reclamaba un pintor de la vida moderna y sabía que la belleza depende de un cúmulo de factores propios

de cada época, citando a Stendhal pensaba que existen tantas bellezas como formas habituales de buscar la felicidad. En las obras completas de Baudelaire, se pueden encontrar dos citas de Winckelmann, una al hacer la crónica de la Exposición Universal en París de 1855 y la otra precisamente a propósito de *El Pintor de la vida moderna*. La primera cita es para imaginar lo que diría Winckelmann al encontrarse “*delante de un producto chino, un producto extraño, contorneado en su forma, intenso por su color y muchas veces delicado hasta el desmayarse*”. El misterio de una obra como ésta, que pertenece al enorme catálogo de la belleza universal, lleva a Baudelaire a pensar en el misterio que encierran todas las obras artísticas y a juzgar que siempre pertenecen a lo bizarro, a la magia del arte. El dandi, que era hostil a la naturaleza, que hace el elogio del maquillaje y de lo exótico, que se interesa por la moda y el vestido de los personajes de su tiempo, sabía que en el mundo moderno la crítica del arte tenía que ser “*parcial, apasionada y política*”. También que la arbitrariedad del arte sólo podía manifestarse a través del “*arte por el arte*”. El concepto de la inmutabilidad de la belleza quedaba así abolido por Baudelaire, quien en sus meditaciones estéticas se adelantaba a las vanguardias que en el siglo XX cambiarían radicalmente el concepto del arte y de la belleza tal como la entendían Mengs y los neoclásicos.

El desencanto de la cultura y del arte finisecular decimonónico, los movimientos políticos, las guerras y la violencia universal, y la ruptura con el concepto de la belleza perpetuado desde la Prehistoria hasta principios del siglo XX, sólo se puede entender ante la quiebra de orden ideológico del arte oficial y establecido. No en vano, los griegos entendían que el término belleza tenía más que ver con la ética y la metafísica que con lo estético. Las vanguardias, al rechazar definitivamente el valor del buen gusto de las clases dominantes, ponían en evidencia que la belleza, lo mismo que lo feo y lo horrible, era una cuestión social. La destrucción dadaísta de los cánones tradicionales, al pedir el asesinato de la belleza y del arte, querían llevar a cabo un cambio radical y sin vuelta atrás. Los objetos encontrados o “*ready made*” de Duchamp, como son el “*escurre botellas*”, el “*mingitorio*” o “*las ruedas de una bicicleta*” son una forma de conceder al azar y a la imaginación el antiguo papel del arte admitido como la obra individual de un creador. Estos objetos, al ser elegidos en tanto que obras de arte, no sólo revelan una inesperada e inédita belleza, sino también se cargan de un significado estético, igual o superior, según Duchamp, a los objetos elaborados o manipulados por las manos de un artista. En el fondo, es una apropiación de lo existente y factible de un nuevo concepto de lo artístico.

La esteticidad del pensamiento débil o la esteticidad difusa vigente suponen un caso de la belleza o el fin del arte. Los filósofos como Hans Georg Gadamer en su ensayo sobre *La actualidad de lo bello* (1991) o el librito del historiador Eric Hobsbawm, titulado *A la zaga. Decadencia y fracaso de los vanguardistas del siglo XX* (1998), por citar solamente dos ejemplos que tratan del tema, analizan desde puntos de vista filosóficos e históricos el quebrantamiento de una tradición artística acerca de la noción estética sobre la cual, de manera brillantísima, ha tratado Umberto Eco en su libro *Bellezza. Storia di un'idea dell'Occidente* (2002). El actual miedo a la belleza, tanto por parte de los artistas como por los críticos, inquieta y desazona a los aficionados y amantes del arte que quieren entender lo que sucede en el mundo de las exposiciones y de las galerías.

A la pregunta de ¿qué es la belleza? se pueden dar muchas respuestas. En una época en la que artísticamente se rechaza “*lo bonito*” y “*lo hermoso*”, sin embargo, la palabra belleza sigue siendo empleada en determinados medios de masas. Desde los años veinte del siglo pasado, Hollywood creó los mitos de una nueva belleza corporal masculina y femenina, y lo bello se convirtió en el *glamour* de las estrellas de cine. El mundo de la cosmética, de la publicidad y las clínicas de belleza y demás empresas de la moda se han apoderado de un término antes sólo usado por los estetas y los historiadores del arte. El código cultural, que cambia con los siglos y el miedo a la belleza por parte de los artistas, ha llevado a la visión irónica del *pop-art* o del *kitsch*. El canon de belleza clásica vigente durante siglos ha muerto y hoy sólo es utilizado popularmente para la exaltación de los deportistas, la alta sociedad de los famosos o los seres

de ficción del cine y las series televisivas. El colapso del viejo sistema estético de los tratadistas del arte junto con el ocaso de la modernidad es un hecho evidente. Ahora bien, con la revalorización en nuestra época del cuerpo y la materia viva y la apropiación o manipulación artística de lo que se consideran los restos de imágenes y los objetos, existe una posibilidad conceptual de apropiación de unas cualidades obsoletas. Una nueva fascinación artística hace que, por ejemplo, los modelos de yeso de Mengs que en principio tenían un destino pedagógico, al igual que los maniqués, los autómatas u otros artilugios de ficción, pasen a ser obras que cobran una nueva e insólita vida, un aura de sorprendentes piezas museables. En realidad, la historia acaba rescatando para la actualidad todo lo existente, incluidas las obras y las teorías estéticas que, arrinconadas, parecían estar abandonadas y carentes de valor emocional y estético. Es, a fin de cuentas, el triunfo del “*no sé qué*” que hace que el arte nunca muera.