

La recepción de la Antigüedad en la Academia a través de los modelos en yeso

Almudena Negrete Plano

En otoño de 1776 Anton Raphael Mengs solicitaba permiso a Carlos III para regresar a Roma, fatigado por su débil estado de salud y seguramente hastiado por el ambiente hostil en la corte y en la máxima institución artística española del momento, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹ [véase doc. 20]. En la solicitud exponía que desde su retorno a España había experimentado una “*notable decadencia en su salud y principalmente en la vista*”, lo que le impedía desempeñar correctamente sus labores como primer pintor de cámara. Como en su último viaje a Italia “*logró repararse*”, rogaba se le permitiera volver a Roma, “*manteniéndose en su Real Servicio*”.

Con motivo de su partida a la Ciudad Eterna, el artista ofrecía por primera vez al soberano “*díversos modelos de yeso*” que podían “*ser útiles para la Academia de Sⁿ Fernando*”, y como la gracia le fue concedida días después, reiteraba su agradecimiento en la ulterior misiva² dirigida a Miguel de Múzquiz, ministro de Hacienda [véase doc. 21], copia de otra redactada en italiano³. En ella aclaraba su intención de que fueran útiles para la enseñanza artística, pues “*habiendo echo venir de Italia díversos Modelos de Yeso, no sólo p^o mi propio uso, mas principalm^{te} a fin q^e sirvan à la Jubentud aplicada à las Artes del Dibujo, como à los mismos profesores; y ahora q^e debo dejarlos, desearia sirviesen al mismo fin con la mayor ventaja de los súbditos de S.M.*”.

Los vaciados habían sido producidos con un objetivo muy meditado, el de contribuir a la enseñanza del dibujo, y el pintor, esperanzado de que este fin se cumpliera, manifestaba su deseo de que “*pasasen a la R^l Academia de Sⁿ Fern^{do}*” para que estuvieran a la vista de todos aquellos que los quisieran contemplar y “*aprovecharse de ellos*”. La voluntad altruista del maestro podía verse entorpecida por las tensas relaciones con la Academia, que él creía enturbiadas debido a su condición de extranjero, como afirmaba en la versión italiana de su carta. A pesar de ello y deseando ser útil, incluso a los “*ingrati*”, quiso contribuir a la gloria “*del re mio padrone*” y, por extensión, también a la fundación real a la que pretendía beneficiar.

Mengs temía que la animadversión de la Academia pudiera complicar la donación, pues “*puediendo sospecharse fuese un acto de vanidad mia si pretendiese ofrecerlos á esta R^l Academia y con esta idea desagradar à los mismos à quienes deseo servir*”, suplicaba que el rey los aceptase en su nombre “*para q^e como cosa suya pasen a la R^l Academia*”.

Aquella parecía la solución perfecta ya que la Academia no rechazaría un regalo procedente del monarca, aunque es probable que la institución no hubiera puesto reparos en aceptarlos directamente del pintor, pues la falta de buenos modelos era evidente. En varias tentativas previas se había pretendido conseguir un repertorio de modelos escultóricos apto para la docencia, sin ningún éxito.

Además de los vaciados reunidos en su estudio madrileño, Mengs también ofrecía el envío de la enorme colección recopilada gracias a la asistencia de varios amigos y colegas de confianza, que almacenaba en Florencia y Roma. Conocedor de las dificultades económicas de la Academia, para ahorrar dinero y esfuerzo proponía el traslado de los yesos “*poco a poco por los Navios del Rey*” que cubrían con cierta frecuencia la ruta con Italia. Sin embargo, el obsequio alcanzó tan alta estima que se fletó específicamente un barco con la única carga de los vaciados y moldes del artista.

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

2 AGP, “Expediente personal de Mengs”, caja 673/24.

3 A. R. Mengs, J. N. de Azara y C. Fea, *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore del Re Cattolico Carlo III, pubblicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall' avvocato Carlo Fea*, Roma, 1787, “Carta a N.N.”, n. 31, p. 408 y ss. Aunque en la edición de Fea se cita como una carta dirigida a “N.N.” es probable que las iniciales correspondan a las de Miguel de Múzquiz, por lo tanto “M.M.”.

Aquellos modelos desempeñaron en España una doble función. Por una parte, estaban destinados a cambiar sensiblemente las directrices estéticas de la época, subrayando el rango de la Antigüedad como fuente principal para la interpretación artística y, por otra, debían cumplir una labor didáctica en las academias y talleres, que no era sino la consecuencia y vehículo de esa superior valoración de lo antiguo.

El primer pintor de cámara de Carlos III era consciente de ello y aconsejaba reutilizar los moldes que poseía en Madrid, los de las estatuas más conocidas y admiradas del momento, como el *Apolo del Belvedere*, el *Laocoonte* o la *Venus Medici* entre otros, para difundir la doctrina estética clasicista y enviar reproducciones a “*las otras academias del Reyno como son las de Sevilla, Valencia, Zaragoza y Barzelona*”. También en esas otras corporaciones académicas había espíritus sensibles y atentos “*que seria deseable vieses en sus principios estos Prototipos de la hermosura del dibujo*”. Era deseable que los jóvenes de las recién establecidas academias provinciales fueran guiados al sendero del buen gusto y aprendieran, a través de aquellos modelos, los preceptos adecuados⁴.

Ya desde el Renacimiento se habían empleado en los talleres de los artistas modelos en yeso como medios indispensables para el análisis de muchas obras de arte, antiguas y modernas⁵. Los aprendices dibujaban una y otra vez los vaciados, o fragmentos de ellos, pies, manos, torsos, hasta alcanzar la soltura requerida. Aquel sistema formativo pasó de los obradores de los artífices a las academias de bellas artes.

La afirmación definitiva del concepto de obra de arte como producto mental elaborado por el artista señaló el tránsito del aprendizaje técnico en los talleres al teórico recibido en las academias⁶, y cuando en los siglos XVII y XVIII se crearon nuevas escuelas, terminó por triunfar el uso funcional del dibujo⁷, asignatura previa que debía dominar el aprendiz y no abandonarla a lo largo de su carrera.

La enseñanza estaba dividida en tres etapas de dificultad ascendente: primero se dibujaban las estampas bidimensionales de los grandes maestros, pasando posteriormente a la copia de la tercera dimensión a través de las esculturas o los modelos en yeso, para terminar finalmente con el dibujo del natural⁸ [fig. 1]. El sistema fue el empleado en todas las academias europeas. En el plan de estudios de la Academia de San Fernando, a mediados del siglo XVIII, se fijó el paso gradual de los alumnos por la “Sala de principios”, la “Sala del yeso”, el “Estudio del maniquí” y la “Sala del modelo vivo”⁹.

Sin embargo, cuando Anton Raphael Mengs llegó a España en 1761 importó aires renovadores de otras cortes europeas y de las vigentes teorías neoclásicas, y comenzó a defender la idea de que el inicio de todo proceso pictórico debía ser necesariamente teórico y no práctico. Antes de tomar el pincel el artista debía ser capaz de realizar un análisis intelectual en búsqueda de la belleza. El arte de los antiguos fue considerado como el compendio de lo bello, pues las esculturas clásicas, a falta de pinturas conservadas, resumían la perfección absoluta de la naturaleza, al seleccionar sólo los elementos oportunos.

Así el “*pintor filósofo*” planteó la sustitución del modelo tradicional, adoptado hasta ese momento en las academias de bellas artes, en el que predominaba la ejecución práctica frente a la elaboración teórica¹⁰, por otro nuevo en el que la razón fuera protagonista y principio de toda creación y con el que el creador se despojara de su vestimenta de artesano para convertirse en artista, en el sentido moderno de la palabra.

En carta a un amigo, recogida en la edición de José Nicolás de Azara de las *Obras* de Mengs¹¹, afirmaba que las “*Artes liberales*” tenían unas reglas fijas fundadas en la razón y la experiencia, que conducían a la “*perfecta imitación de la Naturaleza*”. De lo que se infería que un individuo destinado al cultivo de las artes “*no se ha de reducir à la execucion, sino que principalmente debe ocuparse en la teórica y especulación de las reglas*”, pues de lo contrario quedarían degradadas de artes liberales a artes mecánicas. Y aseveraba, “*sin razon y sin reglas será casualidad hacer algo bueno*”, por lo que consideraba necesario para los escultores y pintores conocer “*científicamente*” las formas de los cuerpos a representar.

4 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, 2012: <http://eprints.ucm.es/17146/1/T31083.pdf>, p. 77.

5 L. D'Alessandro y F. Persegati, *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione*, Roma, 1987. P. P. Bober y R. Rubinstein, *Renaissance Artist and Antique Sculpture*, Londres, 1986.

6 N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940.

7 J. Leymarie et alii, *Le dessin: histoire d'un art*, París, 1979, pp. 30 y ss.

8 N. Pevsner, *op. cit.*, pp. 167-168.

9 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, p. 13.

10 A. Úbeda de los Cobos, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Madrid, 1988, pp. 490 y ss. A. Úbeda de los Cobos, “Propuesta de reforma de planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Archivo Español de Arte*, 240, 1987, pp. 447-461. A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001, pp. 216 y ss.

11 “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes” en A. R. Mengs y J. N. de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey*, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara, Madrid, 1780; reed. Madrid, 1989, pp. 391-404.



Fig. 1 — José López Enguñados, *Aula de pintura*, 1780. Tinta y aguada gris, papel agarbanzado claro. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [P/2304]

El propio artista los ofreció a la Academia desde Italia, tal vez enterado de la sugerencia de Silva, pues el conde de Pernia informaba en Junta particular de la carta del conde de Floridablanca al secretario Hermosilla. En ella se trataba de los “*moldes que este [Mengs] quería le comprase la Academia de los que tenía sacados de las mejores estatuas de Roma y Florencia, cuya proposición admitió la Academia bajo la condición de que los moldes se pusiesen en Madrid integros y usuales de cuenta de su dueño*”³⁴.

No se llegó a un compromiso firme al haber emprendido el artista el viaje de regreso a la corte española, y se prefirió “*tratarlo acá vocalmente con él*”. Por las crecientes discrepancias y la precariedad económica de la institución durante el siglo XVIII, no se produjo un acuerdo definitivo. De hecho, la relación entre el artista y la Academia se vio truncada por aquellas fechas y el distanciamiento fue irremediable.

Tras una visita a la nueva sede de la Corporación en la calle Alcalá en 1775, Carlos III donó su propia colección de vaciados procedentes de las obras halladas en las excavaciones de Herculano³⁵. A éstos, de una excelente calidad pues se habían producido para el rey, se unieron en pocos meses los legados por Mengs a la corona, también de características sobresalientes, conformando así un repertorio inigualable para la enseñanza.

El arquitecto italiano Francesco Sabatini, al que le unía una estrecha amistad desde su llegada a España, se encargó por recomendación de Mengs de recibir las estatuas y moldes³⁶ que tenía en Madrid para que pasaran a la Academia.

El marqués de Grimaldi, todavía entonces ministro de Estado y protector de la institución, enviaba una notificación al secretario de la misma, Antonio Ponz, con los yesos y madre-formas que había presentado el rey en nombre de su pintor de cámara, y daba la orden de que se colocaran en “*la Academia de S^o Fernando en una sala clara, adonde formando Galería [...] los Discípulos y Profesores tengan proporción de estudiar en ellas con entrar libremente de día a horas determinadas, sin necesidad de removerlas del parage adonde estén y eligiendo las que parezcan mas a proposito*”³⁷ [véase doc. 22].

Carlos III lo había resuelto de aquella manera y quería que la Academia destinara un director de pintura o escultura para que, acompañado de Antonio Ponz, los recibiera de Sabatini por inventario.

Unos días después, Grimaldi notificaba: “[Para que] *comprenda el aprecio que se hace de su regalo de Hiesos quiere el Rei concurra el propio Mengs á la eleccion del parage adonde hayan de colocarse, como á la disposicion misma de las Estatuas*”³⁸. A partir de su recepción, la Academia debía ocuparse de su buen cuidado y exposición, así como de “*disponer se pongan sobre basas que faciliten el manejo y uso de ellas*” [fig. 2]. El pintor deseaba que se conservaran en buen estado y que se aprovecharan los moldes para seguir reproduciéndolos, por lo que se añadía: “*No se confien las formas á Vaciador que no sea mui hábil, para que de este modo se conserven, y sin recibir menoscabo, puedan servir para multiplicar una misma Estatua*”.

Para trasladar las piezas y controlar la conducción “*con inteligencia y acierto*”, se decidió enviar a casa de Mengs al teniente director de escultura de la Academia, Francisco Gutiérrez, y que el director de escultura, Juan Pascual de Mena, las recibiera en la institución³⁹. Unos meses después, cuando Mengs ya se encontraba en Roma, Esteban Gricci, director de escultura de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro, amigo del artista y hombre de su confianza, se encargó de examinar los moldes. El pintor de cámara de Carlos III había prevenido que los vaciados se llevaran a la Real Fábrica para la inspección, pero posteriormente, para evitar daños y gastos innecesarios, Gricci recibió el encargo de reconocerlos en el domicilio del artista o en su instalación definitiva en la Academia⁴⁰.

Durante aquella supervisión estuvo presente el formador de la institución, José Panucci, “*para que se enterase de las advertencias de Gricci*” y para que supiera cómo proceder en el futuro con las piezas. Se solicitó a Panucci colocar pedestales de yeso a las que no lo tuvieran y arreglar todo lo necesario. Además, acompañó a “*los mozos de cordel*” que portaron los modelos y matrices desde la casa del pintor a la Academia. Tanto Panucci como Alexandro Citadini,

34 Archivo-Biblioteca RABASF, “Junta particular de 7 de noviembre de 1773”.

35 M. C. Alonso Rodríguez, “Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, primer y segundo trimestre de 2005, pp. 25-64, véase pp. 25-26.

36 AGP, “Expediente personal de Mengs”, caja 673, exp. 24. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 611-612, documento anexo n. 59.

37 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 612-613, documento anexo n. 60.

38 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 614, documento anexo n. 61.

39 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 614, documento anexo n. 62.

40 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. “Junta particular de 3 de marzo de 1777”. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 78, nota 270.

Fig. 2 —
Ángel Monasterio, *Taller de escultura*, 1804. Tinta y aguada gris, papel agarbanzado claro. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [P-2300]



asistente de Mengs encargado de la custodia de los yesos y moldes, recibieron una remuneración por tales trabajos.

El artista no había dejado ningún detalle sin vigilar, aconsejando incluso cómo tenían que ser los pedestales que los sustentaran, seguramente en consonancia con el gusto neoclásico. En la noticia de la Junta particular del 3 de marzo de 1777 hay constancia del pago que recibió Citadini por el pedestal de madera, “*que para la estatua de Apolo Pithio, mandó hacer Mengs, con el fin de que sirviese de modelo á los que en adelante quiera hacer la Acad^a p^{ra} uso de las otras Estatuas*”.

Aunque donaba una gran cantidad de modelos de su colección, reunida con una inversión económica superior “*alle forze d’un particolare*”, según su biógrafo⁴¹, Mengs se reservaba un importante número de ellos. Las piezas que se enviaron a Madrid eran el resultado del encargo del maestro a su vaciador de confianza, el toscano Vincenzo Barsotti, de duplicar gran parte de lo que tenía en su taller romano “*con no poco dispendio propio*”, como aseguraba Francisco Preciado de la Vega⁴², y de los yesos que se habían quedado en Florencia encomendados al grabador Sante Pacini.

Que Mengs confiara a Barsotti tal comisión respondía al deseo de seguir disfrutando de sus modelos y emplearlos en una empresa largamente anhelada: la creación de su propia academia en la Urbe. Era evidente que en el proyecto mental de aquel centro los vaciados jugarían un rol protagonista atendiendo a las pautas neoclásicas impulsadas por él.

En una carta llena de aversión del director de los pensionados españoles al embajador en Roma, fechada el 12 de noviembre de 1772, Preciado de la Vega aseguraba que durante el viaje de Mengs con permiso de Carlos III, le había confesado su intención de regresar en un futuro

41 G. L. Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Antonio Raffaele Mengs*, Milán, 1780, p. 63.

42 F. Preciado de la Vega, *Arcadia pictorica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*, Madrid, 1789, p. 280.

próximo a la ciudad y establecer allí una escuela de dibujo: “*El mismo tuvo el valor de decirme que piensa (debiendo volverse aquí indefectible⁴³) el que el Rey establezca una Academia*”⁴³.

No es difícil de entender la animosidad de Preciado de la Vega, quien como artista no había logrado el éxito y reputación de Mengs, pues según sus palabras, el alemán, que le había desacreditado en su profesión como había hecho con los demás profesores, pretendía desempeñar el cargo de director “*i yo el secretario*”, y aún había ido más lejos proponiéndole que “*de su sueldo el aumentaría el mio con doscientos doblones con tal que a falta mia subentrase su hijo que está en el Seminario i no saben lo que será*”.

En otra misiva del 9 de diciembre de 1773 a Manuel de Roda, Preciado comentaba molesto una información relevante: “*Creo que Mengs irá desengañado de lo que puede esperar de esta Corte, a donde esperaba fixar el clavo, no obstante que ha dicho a todos querer bolver a fines del año santo p^a permanecer siempre; suponiendo bolver con su salario, i Director de la Academia que cree le acordara el Rey establecer en su Casa mediante la abundancia de hiesos i vaciados que ha hecho hazer aquí i en Florencia*”⁴⁴.

Aquella antipatía⁴⁵ podía estar justificada si pensamos que las predicciones se cumplieron parcialmente y cuando Mengs llegó a Italia en 1776 reemplazó en sus funciones al director de los pensionados⁴⁶, que sólo pudo recuperar su puesto al fallecimiento del sajón en 1779. Como vemos, el artista tenía bien planificado su proyecto de la nueva academia, su futuro y el destino de sus yesos.

El 2 de agosto de 1775 escribía a Bernardo de Iriarte⁴⁷, oficial de la Secretaría de Estado, planteándole una alternativa a la enseñanza impartida en la Academia de San Fernando y sugiriendo que le acompañaran algunos jóvenes seleccionados por él para estudiar bajo su dirección y evitar la pérdida de sus talentos, como había venido sucediendo “*con todos los Pensionados*”.

El problema, más que la falta de habilidad o diligencia de los aprendices, era una errada enseñanza y para solventarlo se ofrecía a “*establecer una buena Escuela*”. Confesaba que se sentiría orgulloso de “*poder ser istromento de este beneficio que se haria en las artes en general y en particular alla nacion Española si pudiéramos hacer que fueran los primeros que salieran de la barbarie en la qual están las artes del dibujo en nuestros días*”.

Aquella aspiración no se vio correspondida y el maestro tuvo que contentarse con ejercer la docencia en su casa, abierta a cualquier discípulo dispuesto a aprender bajo sus directrices. Como sucediera durante su primera estancia en Roma, su estudio se llenó de jóvenes artistas que le admiraban, le escuchaban con atención, querían aprovechar sus conocimientos y anhelaban copiar su magnífico repertorio de yesos.

El aumento de su colección, cuyos ejemplares estaban siendo duplicados por Barsotti, la cantidad de gente residiendo en su domicilio, así como el espacio requerido por los trabajos en curso, cartones, materiales, etc., le obligaron a alquilar una vivienda de mayores dimensiones. En marzo de 1777 arrendaba el *piano nobile* y el entresuelo, además de los establos y huertos, de la villa Barberina en el monte Santo Spirito, cerca de la basílica de San Pedro, donde estableció su taller y ubicó su repertorio de vaciados. Poco después y en vista de que no era suficiente, tomó también el cercano *palazzo* Cavalieri Sanessi y como morada para su familia el primer piso del *palazzo* de San Giacomo Scossa Cavalli dell’Ospizio delle Convertende, cerca del Borgo Nuovo⁴⁸.

De alguna manera, la idea de crear un centro de enseñanza de las bellas artes no fue desoída y cuando la corte napolitana decidió la fundación de una academia, pensó nombrar como director a Mengs. Con tal motivo, el monarca napolitano solicitó permiso a Carlos III, para que a su protegido “*se le permitiese pasar á Nápoles con este encargo*”⁴⁹. Desafortunadamente aquella noticia, que habría llenado de satisfacción al pintor, llegó demasiado tarde, “*ocho dias despues de su muerte; la qual le privó de ese consuelo, y á Nápoles del provecho que habria sacado de su enseñanza*”.

La donación de los vaciados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando iba a culminar un proceso largamente dilatado y con ella finalmente se verían cumplidas las ambiciones de poseer unos modelos aptos para el estudio.

43 BNE, ms. 12.757, “Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda”. Citado en J. Jordán de Urries 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 p. 436.

44 BNE, ms. 12.757, “Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda”.

45 A. Úbeda de los Cobos, *op. cit.* (2011), pp. 75 y ss.

46 S. Roettgen, “Anton Rafael Mengs y Antonio Ponz” en H. J. Lope (ed.), *Antonio Ponz (1725-1792). Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*, Frankfurt, 1994, 27, pp. 59-72, véase p. 60.

47 AGP, Estado, leg. 6571. Citado en J. Jordán de Urries y de la Colina, *op. cit.* (1998), p. 436.

48 S. Roettgen, *op. cit.* (2003), p. 368.

49 Así lo afirma Azara en A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.*, p. XLII.

50 AEES, leg. 350, n. 103. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), “Reales Órdenes”, leg. 349, f. 252. Citados en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 625, documentos anexos n. 77 y 78.

51 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 96 y 625, documento anexo n. 79.

52 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 626-627, documento anexo n. 80.

53 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 627-629, documento anexo n. 81.

54 A. Negrete Plano, “La colección de vaciados de Mengs” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 92 y 93, primer y segundo trimestre de 2001, pp. 9-31, véase pp. 21-22.

55 A. Blunt, *Guide to Baroque Rome*, Londres, 1982, pp. 254-255.

56 A. Negrete Plano, “Vincenzo Barsotti, formador del *Cavaliere* Mengs. La ascensión social de un *figurinaio* en la Roma del siglo XVIII” (en prensa).

Paradójicamente, fue Francisco Preciado de la Vega el encargado de organizar los envíos desde Italia, tarea que realizó con gran prontitud, cuidando hasta el más mínimo detalle. Así lo había establecido el propio Mengs⁵⁰ y, según lo acordado entre el conde de Floridablanca y el marqués de Grimaldi, se comenzó con los preparativos para expedirlos hasta el puerto de Alicante por ser “*el mas inmediato a la Corte*”.

El 15 de octubre de 1778, Preciado de la Vega tomaba contacto con el secretario de la Academia informándole de la comisión recibida y de haber tratado con Mengs sobre el modo más seguro de trasladarlos, añadiendo: “*Ando buscando sitio para irlos poniendo i encaxonando, y en donde puedan estar las caxas hasta q^e aya ocasion de embarco*”. Insistía, además, en que aquel asunto redundaba en beneficio de la Academia, “*sin q^e aya de costarle un quarto, pues todo el costo, q^e no será poco, irá de cuenta de S.M.*”⁵¹. Y recordaba el enorme trabajo y tiempo invertido por su parte para servir a la institución: “*Yo he debido sufrir un trabajo y perdimiento de tiempo muí grande, aviendo de lidiar con muchos q^e han trabajado en esta manioobra, i pasando m^e enfados i desazones con los operarios con el zelo del ahorro i del que vayan bien las cosas*”.

Elaboró una primera lista provisional para Antonio Ponz, con los vaciados y matrices a enviar y con el objeto de avisar a la Academia sobre la cantidad de yesos y el espacio y dispositivo necesarios, aunque cabía la posibilidad de que Mengs decidiera incluir alguno más, decisión que había quedado aplazada por encontrarse enfermo⁵² [cat. 47]. Posteriormente el pintor incluyó tres vaciados adicionales y un molde sólo unos días antes de su fallecimiento. Preciado de la Vega anunciaba al secretario de la Academia que las cajas se habían conducido a Civitavecchia, “*donde creo q^e a estas horas se abran pasado de las medianas embarcaciones al grueso Bastimento q^e deberá conducirlos a Alicante inmediatamente, pues no lleva otra carga*”⁵³ [véase doc. 23]. Aunque en un principio se había barajado la posibilidad de enviar los vaciados aprovechando los viajes que realizaban los navíos reales, finalmente se fletó un barco sólo con aquel cargamento⁵⁴, lo que demuestra el aprecio con que se recibieron los modelos del artista.

Los embalajes fueron conducidos, según era habitual⁵⁵, al puerto urbano de *Rippa Grande* a la orilla del Tíber [cat. 49], desde donde en “*medianas embarcaciones*” bajaban por el río hasta llegar al puerto marítimo de Civitavecchia, como se hacía desde época romana. Allí embarcaron setenta y siete cajones de los cuales dos, también con “*cosas de yeso y de escallola*” pertenecían a José Nicolás de Azara, biógrafo y amigo de Mengs y en aquellos momentos procurador general del rey en Roma, para ser entregados a Eugenio Llaguno y Bernardo de Iriarte. Además, se expedía un yeso con su molde del pensionado español Juan Pérez de Castro, quien lo enviaba a la Academia para justificar su estancia romana.

Preciado de la Vega consignaba un informe pormenorizado de cómo se habían encajonado los yesos, los participantes en dicha operación y el medio para conseguir los materiales necesarios. También daba instrucciones muy precisas sobre cómo tenían que ser manejadas las cajas al llegar a España, la forma de transportarlas por tierra hasta la corte madrileña y el modo en qué podrían ser reutilizados la madera y el serrín del embalaje.

El mismo Juan Pérez de Castro, amigo personal de Vincenzo Barsotti, vaciador predilecto de Mengs⁵⁶, acompañó la mercancía junto a Francisco García, quien, como señalaba Preciado, “*me ha provisto del Bastimento necesario para este fin*”. Juntos revisaron la manioobra y gestionaron las “*Polizas de embarco*” que el embajador en Roma debía remitir al gobernador de Alicante, “*quien deberá pagar el nolo por cuenta del Rei*”.

Preciado tomó la precaución de que el carpintero que había construido las cajas y presenciado cómo se empaquetaban los yesos viajara a España, donde ayudaría en el desembarco y conducción terrestre. Una vez en Madrid “*podrá servir a trabajar con la misma madera de las Caxas los pedestales sobre q^e podran colocarse, i yo le he instruido del modo q^e podran construirse*”, siguiendo seguramente el gusto de Mengs.

En una lista que tenía el propio artesano estaba especificado el contenido de cada caja, con indicación de aquellas que debían manejarse con mayor cuidado, “*i procurará q^e las cubiertas vayan hacia arriba afin q^e padezcan menos los yesos*”. El director de los pensionados había



Fig. 3 —
Jean Jérôme Baugean,
*Vista de la bahía de
Alicante en Alexandre
de Laborde, Voyage
pittoresque et historique
de l'Espagne*. Paris, 1811.
Aguafuerte y buril

vigilado todas las circunstancias; con gran sentido práctico explicaba la adquisición de la inmensa cantidad de serrín fundamental para tal empresa y aconsejaba su reutilización en Madrid para atenuar los gastos. Se empleó en el relleno de las cajas, evitando que se mancharan los yesos durante el trayecto. El gran volumen de material obligó a comprar una cantidad considerable de serrín: “*Así ha costado trabajo y dinero particularmente que este genero aquí se conserva i se vende para la continua encaxonadura q^e ocurre para fuera de Roma de estatuas i yesos &*”. Una vez llegado a la Academia se podría vender a los horneros y lavanderas, quienes lo empleaban como leña en su oficio, pero sugería almacenar una parte para empacar, y señalaba: “*Puedo decir de aver yo en esta ocasión agotado quanto avia en Roma*”.

Aunque trabajaba bajo el encargo de Mengs, Preciado de la Vega también tomó la iniciativa en determinados temas y sustituyó un vaciado del *Gladiador combatiente*, cuyo mal estado desaconsejaba el viaje. Mengs deseaba que una vez arribados a la Academia el director de escultura se ocupara de arreglar los posibles desperfectos y ensamblarlos.

Una fase especialmente delicada era la del traslado por tierra desde Alicante a Madrid [fig. 3]. La ciudad levantina contaba con el puerto “*mas inmediato á esa Corte*” y desde el reinado de Fernando VI, pero más efectivamente a partir del de Carlos III, se estaba intentando mejorar la red viaria por cuenta del Estado⁵⁷. A pesar de ello, las condiciones para transportar vaciados no eran las más óptimas y por esa razón desde Roma se prevenía sobre las cautelas que debían tomarse.

Para que las cajas no padecieran muchos golpes se dispondrían “*cabalgando*”, o más bien colgando, de ejes con ruedas, “*como aquí [en Roma] se conducen muchos travertinos en el día quando no son de los mayores*”. Los embalajes cuyo tamaño impidiera proceder de ese modo se instalarían en carros sobre “*un lecho de sarmientos*” y algunos sacos de paja que amortiguaran las sacudidas del camino. Una vez llegados a la corte se descargarían sin golpes innecesarios. Para facilitar el manejo fueron colocadas unas asas con cuerdas resistentes.

Hecho a la mar el pingue que los transportó, de nombre *Santísima Concepción*, capitaneado por el patrón genovés Juan Baptistta Raffo, el marqués de Grimaldi escribía al de Floridablanca para el libramiento de 1.250 pesos fuertes por el transporte, además de “*un cinco por ciento por lo que aquí llaman Cappa*”⁵⁸, es decir, la cantidad que recibía el capitán y que se hacía constar en la póliza de flete.

El embajador español añadía como postdata que “*acaba de entregarme Dⁿ Fran^{co} Preciado la lista adjunta de los Caxones, en los q^e van los yesos de Mengs explicandose en ella el modo de*

57 I. Aguilar Civera, *Itinerario histórico. El Camino Real del Reyno de Valencia*, Valencia, 2008.

58 AEES, leg. 350, n. 100. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 629, documento anexo n. 82.

59 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 630-632, documento anexo n. 83.

60 F. Borroni Salvadori, “Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino (1765-1790)” en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, IX, 3, 1979, pp. 1189-1292, véase pp. 1248, 1249, 1275, 1277 y 1286. F. Borroni Salvadori, “Riprodurre in incisione” en *Nouvelles de la Republique des Lettres*, II, 1982, pp. 73-114, véase pp. 75-76. F. Borroni Salvadori, “In Galleria gli artisti e viaggiatori del Settecento contribuiscono a diffondere il mito di Raffaello” en *Rassegna Storica Toscana: Organo della Società Toscana per la Storia del Risorgimento*, XXX, 1, 1984, pp. 21-59, véase pp. 37-39.

61 *Gazzetta Toscana*, 1773, pp. 169 y 197; 1774, pp. 142 y 166. Citado en F. Borroni Salvadori, *op. cit.* (1979), p. 1249.

62 A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 89.

63 A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), N 106, pp. 256-259.

64 F. Borroni Salvadori, “Per un approccio a Santi Pacini incisore” en *Antichità Viva*, 5-6, 1985, pp. 50-57, véase nota 99.

65 A. Negrete Plano, “Vincenzo Barsotti, formador del *Cavaliere* Mengs. La ascensión social de un *figurinaio* en la Roma del siglo XVIII” (en prensa).

66 Archivo particular, carte Pellegrini-Barsotti, n. 421. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 621, documento anexo n. 69.

67 Archivo particular, carte Pellegrini-Barsotti, n. 454. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 101.

68 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 40-1-2. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), pp. 632-633, documento anexo n. 84.

69 AEES, leg. 351, n. 36. Citado en A. Negrete Plano, *op. cit.* (2012), p. 634, documento anexo n. 86.

70 L. Azcue Brea, *op. cit.* (1991), pp. 401-427.

71 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1.

72 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 5-136-4.

conducirlos por tierra desde Alicante a esa Corte”. En la cubierta de las cajas se anotó un número, coincidente con el dado en la lista de las piezas enviadas. Preciado indicaba la conveniencia de que “*se lleven desde Alicante a Madrid con la cubierta ó cifra ácia arriba afin q^e padescan menos los yesos*”⁵⁹ [véase doc. 24].

Mengs también tenía un cuantioso número de matrices en Florencia, conseguidas en virtud a sus estrechas relaciones con el gran duque de Toscana. Ese vínculo posibilitó no sólo la obtención de vaciados, como era habitual, sino la consecución de las madre-formas, motivo por el que desde Florencia se expidieron más moldes que desde Roma. Se ocuparon de todo el procedimiento dos hombres de la entera confianza del artista, el pintor y grabador Sante Pacini, profesor de la *Accademia del Disegno*, y el formador Vincenzo Barsotti.

La amistad con Pacini⁶⁰ se había iniciado durante el viaje de Mengs a Italia en los primeros años de la década de 1770, habiéndose dirigido juntos a Parma para ver las pinturas de Correggio⁶¹. El nombre de aquél se menciona en la documentación en relación a los yesos que Mengs estaba reuniendo en la capital toscana⁶². Pacini se responsabilizó de tareas de cierta importancia, como la extracción del molde de la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti⁶³, que ocasionó muchas controversias, o la restauración de los frescos de Masaccio en la iglesia de Santa Maria del Carmine recomendado por Mengs.

Los moldes obtenidos en Florencia quedaron almacenados en el taller de Pacini, quien también poseía una amplia colección y celebraba fiestas de bailes para hacer admirar sus yesos⁶⁴. Barsotti se dirigió al obrador de Pacini para arreglar, vaciar y preparar todo lo relacionado con el envío a Madrid. En la correspondencia conservada por sus descendientes⁶⁵ se detallan algunos pormenores de la organización del traslado.

Mengs supo rodearse de personas sensatas y capaces para encauzar la expedición de los yesos, pues tanto Preciado como Pacini y Barsotti, lo dispusieron y organizaron todo desde Italia con gran mimo y pulcritud. El formador escribía el 4 de mayo de 1779 a don Bernardino⁶⁶, amigo y agente fiduciario de Mengs, que el grabador había ido acumulando serrín, paja y tamo, especie de pelusa o paja muy fina, necesarios para ir encajonando las formas. Barsotti alababa el trabajo realizado por Pacini, por su cuidado en las labores preparativas del transporte y la custodia de las piezas [véase doc. 25].

En agosto de 1779, Pacini remitía una carta a Barsotti avisándole de que los cajones se encontraban en su estudio para ser despachados a España, de donde esperaba le llegara “*la risoluzione per spedir queste*”⁶⁷. Pacini elaboró una lista provisional en italiano reseñando lo que se transferiría a Madrid⁶⁸, a la que siguió otra definitiva con diferencias mínimas respecto a la primera. Esta última fue traducida al español por Preciado de la Vega [cat. 31], que añadió algunas observaciones y especificó el contenido de las veinticuatro cajas remitidas [véase doc. 26].

En diciembre de 1779, el marqués de Grimaldi anunciaba al de Floridablanca que un “*pingue genovés*”⁶⁹ portaría los moldes desde el puerto de Livorno hasta Alicante, por un importe de casi quinientos escudos, ya abonados por el embajador en Roma a Leonardo Natale, “*comisionado de dicha expedicion*”. Un dato curioso es que aprovechando el viaje se había embarcado también a un grupo de veintitrés desertores para que se enrolaran en el ejército, de los que sólo tres llegaron a Alicante, ya que los demás fueron escapando “*en quantos Puertos tocaron desde Civitavecchia hasta España*”.

En 1815, el bibliotecario de la Academia de San Fernando, Juan Pascual Colomer, redactó una memoria sobre los moldes propios de la misma, intentando ordenar la información que de ellos se tenía desde 1754, y observaba que en 1779 se decidió que el formador José Panucci⁷⁰ “*hubiese de conducir los modelos de Mengs desde el Puerto donde llegasen*”, sin ninguna otra retribución que su propio salario⁷¹. Una vez en Madrid Panucci se ocupó de acomodarlos, repararlos y componerlos, labor en la que estuvo ocupado durante año y medio⁷².

Mengs deseaba, como había expresado varias veces, que sus moldes y modelos se aprovecharan para abastecer a las academias provinciales de reciente creación, como las de Sevilla, Valencia, Zaragoza o Barcelona, y que tuvieran la mayor difusión posible en el fomento de las



Fig. 4 —
José Altarriba, *La Lucha de Florencia*, 1805. Lápiz, papel verjurado. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [P/1672]

artes plásticas y del gusto por la Antigüedad. La Academia de San Fernando envió algunas remesas de copias a partir de los vaciados de Mengs a México, Manila o Lisboa, entre otros destinos fuera del país. Aunque varios yesos donados por el pintor a la Academia de Madrid se han perdido, puede verificarse su antigua presencia en la institución por el rastro que dejaron en forma de dibujos o reproducciones en escayola en alguna de las mencionadas academias.

En 1753 tuvo lugar la primera convocatoria de premios de la Real Academia con el objetivo de fomentar las artes y la aplicación de los jóvenes artistas. En principio la celebración de estos concursos fue anual, pasando posteriormente a ser trienales. Se convocaron con continuidad, a excepción del año 1775⁷³ cuando fueron cancelados por motivos económicos. Desde el momento en que llegaron los vaciados de Mengs a la Academia muchos de ellos se emplearon como modelos en los citados premios [fig. 4]. Dentro de las distintas disciplinas de pintura, escultura, arquitectura y grabado existían tres niveles de pruebas según la dificultad, conocidas como primera, segunda y tercera clase. Las dos pruebas de tercera clase, la más elemental, se fundamentaban en el dibujo de estatuas clásicas⁷⁴ a partir de la copia de modelos en yeso.

Las matrices se emplearon de forma abusiva, pues sólo siete años después de que Mengs las donara, el entonces secretario de la Academia, Isidoro Bosarte⁷⁵, criticaba el mal estado en que se encontraban por la “*liberalidad*” con que se habían reproducido. Lo mismo sucedió con los vaciados, los cuales, según Bosarte, por su fragilidad “*padecen aun sin tocarlos. El aire, las moscas, el vapor de los braseros, el humo de las luces, el polvo, todo les es perjudicial*”, y añadía, preocupado por el deterioro: “*y si el yeso padece aun sin tocarlo, que sera andando entre muchachos?*”.

Sin embargo, los mayores daños no los sufrieron a manos de los alumnos, sino a causa de los numerosos traslados dentro y fuera de la Academia, por el pésimo almacenamiento y las adversas condiciones medioambientales, así como por las numerosas intervenciones de que han sido objeto a lo largo del tiempo.

Desde comienzos del siglo XIX y debido a la inquietud por la conservación, inventario y control de los vaciados y moldes, así como por la restauración de las piezas deterioradas, se dispuso la formación en la Academia de una comisión responsable de los moldes, en la que estaban directamente implicados los escultores de la Corporación y que nunca llegó a dar los resultados esperados⁷⁶. Sólo después de la campaña de restauración sistemática de sus diversas colecciones de vaciados, iniciada en marzo de 2001 por la empresa Albayalde Restauro, los yesos recuperaron parte del esplendor que habían perdido por las vicisitudes del tiempo y hoy se exponen parcialmente en las salas de la Academia.

Los vaciados de Mengs facilitaron a los artistas la comprensión del lenguaje neoclásico e influyeron en el desarrollo del arte en España. La colección es un fiel exponente del interés del maestro desde una perspectiva artística y refleja los conceptos vertidos en sus escritos teóricos. Aquellos modelos, tanto para Mengs como para sus discípulos, alcanzaron una indudable relevancia para forjar el conocimiento del mundo antiguo y fueron unos medios de gran eficacia para estimular el debate alimentado por los planteamientos de la estética clasicista.

73 I. Azcárate Luxan *et alii*, *op. cit.*, p. 15.

74 I. Azcárate Luxan *et alii*, *op. cit.*, p. 17.

75 Informe de Isidoro Bosarte de 20 de agosto de 1776. Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 1-16-22. Citado en A. Úbeda de los Cobos, *op. cit.* (1988), vol. II, p. 508.

76 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1.