

# 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 Fernando<sup>1</sup> [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 S<sup>n</sup> Fernando*”, y como la gracia le fue concedida días después, reiteraba su agradecimiento en la ulterior misiva<sup>2</sup> dirigida a Miguel de Múzquiz, ministro de Hacienda [véase doc. 21], copia de otra redactada en italiano<sup>3</sup>. 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<sup>a</sup> mi propio uso, mas principalm<sup>te</sup> a fin q<sup>e</sup> sirvan à la Jubentud aplicada à las Artes del Dibujo, como à los mismos profesores; y ahora q<sup>e</sup> debo dejarlos, desearia sirviesen al mismo fin con la mayor bentaja 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<sup>l</sup> Academia de S<sup>n</sup> Fern<sup>do</sup>*” 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 “*pudiendo sospecharse fuese un acto de vanidad mia si pretendiese ofrecerlos á esta R<sup>l</sup> Academia y con esta idea desagradar à los mismos à quienes deseo servir*”, suplicaba que el rey los aceptase en su nombre “*para q<sup>e</sup> como cosa suya pasen a la R<sup>l</sup> 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 adecuados<sup>4</sup>.

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 modernas<sup>5</sup>. 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 academias<sup>6</sup>, y cuando en los siglos XVII y XVIII se crearon nuevas escuelas, terminó por triunfar el uso funcional del dibujo<sup>7</sup>, 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 natural<sup>8</sup> [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”<sup>9</sup>.

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 teórica<sup>10</sup>, 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 Mengs<sup>11</sup>, 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]

No por ello dejaba el maestro de aconsejar el constante “*ejercicio de la mano*” a través del dibujo, muy al contrario recomendaba “*infinito su continua práctica, de suerte que ambas vayan unidas*”.

En la misma misiva, Mengs advertía de los elementos imprescindibles para ejercitar la mano, a saber, los dibujos de los insignes maestros y los modelos escultóricos, de los que la Academia de Madrid carecía, “*pues aunque tiene algunos hiesos del Antiguo, los mas son defectuosos por maltratados*”. Y añadía, quizás de manera premonitoria: “*Tengo por seguro que antes de mucho tiempo poseerá una colección muy completa; y entonces podrán los discípulos aprender en ella las proporciones, el arte de expresar la Anatomía sin dureza, la eleccion de las buenas formas, y el bello carácter*”<sup>12</sup>.

A la llegada del artista a Madrid en 1761 para trabajar al servicio de Carlos III, la Academia de San Fernando era de muy reciente creación, pues gracias a los esfuerzos del escultor Giovanni Domenico Olivieri<sup>13</sup> y del marqués de Villarias, Felipe V había aceptado finalmente el proyecto presentado en 1744<sup>14</sup> para establecer una academia de las bellas artes en la corte.

Desde el inicio de su andadura fue evidente la necesidad de conseguir modelos en yeso destinados a la instrucción artística y, en los primeros años, Olivieri redactó la relación preliminar de estampas, dibujos, libros y reproducciones en yeso comprados para ese fin. En dicha memoria se incluían los vaciados con medidas, precios y, en ocasiones, la autoría de los originales<sup>15</sup>, aunque en su mayoría se trataba de reducciones y de partes anatómicas.

Durante la etapa de la Junta Preparatoria se solicitaron al rey los yesos traídos por Velázquez de Roma para la decoración del Alcázar<sup>16</sup>, que se guardaban en los almacenes de palacio sin que nadie tuviera acceso a ellos. Esa situación fue criticada por Mengs en el *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las artes en España*. Admiraba al maestro sevillano y denunciaba que habiendo hecho vaciar algunas de las estatuas más bellas de Roma “*las traxeron a sepultar en el palacio de Madrid, donde nadie supo, ni pudo aprovecharse de ellas*”<sup>17</sup>.

Pero el estado en que habían quedado gran parte de los vaciados traídos por Velázquez tras el incendio del Alcázar en 1734 los había dejado prácticamente inservibles y debían ser restaurados<sup>18</sup>. Por ello un mes después de su llegada a la primera sede de la Academia, y ante la imposibilidad de usarlos para la enseñanza, se encargó al embajador español en Roma, Alfonso Clemente de Aróstegui, que comprara libros y vaciados<sup>19</sup>. Se puntualizaba, además, que “*S.M. no quiere que se embien las copias vaciadas, sino los Modelos ó Matrices*”, para volver a reproducirlos, y se señalaba que debían ser de las mismas medidas que los originales, para diferenciarlos de los yesos de reducido tamaño que utilizaban los artistas y de los que la Academia poseía algunos ejemplos.

No obstante, todo quedó en una tentativa fallida, pues en el inventario de bienes de la Academia de 1758<sup>20</sup> no se mencionaba ninguno de los yesos solicitados a Clemente de Aróstegui. En dicho inventario, sin embargo, constaban los vaciados de Velázquez y las copias en yeso de los bronces realizados en Roma para ornamentar el Alcázar, que habían sido encargadas cuatro años antes al escultor Felipe de Castro. El repertorio se fue incrementando progresivamente con los vaciados procedentes de La Granja de San Ildefonso<sup>21</sup> y con los comprados a los formadores italianos que vendían por las calles de Madrid<sup>22</sup>.

Aun así seguían siendo escasos para cubrir las exigencias pedagógicas y diez años después, en 1768, se demandaba a Felipe de Castro y a Anton Raphael Mengs la confección de una lista<sup>23</sup> con los modelos que consideraran indispensables, para lo que aconsejaron la adquisición de un conjunto de obras de Roma, Florencia y Nápoles.

Aunque Felipe de Castro también había regalado en 1762 un grupo de dieciocho yesos, la mayoría de los vaciados de la Academia eran copias deficientes o fragmentos<sup>24</sup>, y cuando revisaron las existencias en 1768, anotaron: “*No hemos contado con las estatuas q̄ al presente existen en la Academia por no hallarse estas en su primer estado y por consecuencia cuasi inútiles al fin que se desea*”<sup>25</sup>.

<sup>[12]</sup> A. R. Mengs y J. N. de Azara, op. cit., p. 398.

<sup>[13]</sup> M. L. Tárraga Baldó, Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real, Madrid, 1992.

<sup>[14]</sup> C. Bédat, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808), Madrid, 1989, p. 107.

<sup>[15]</sup> Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), leg. 5-63-10-2, incluido en E. Navarrete Martínez, Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752), Madrid, 2007, documento digitalizado n. 2.

<sup>[16]</sup> J. M. Luzón Nogué (ed.), Velázquez. Esculturas para el Alcázar, cat. exp. (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, octubre 2007 - enero 2008), Madrid, 2007. M. L. Tárraga Baldó, “Contribución de Velázquez a la enseñanza académica” en Velázquez y el arte de su tiempo, V Jornadas de Arte Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1991, pp. 61-71, véase p. 64.

<sup>[17]</sup> A. R. Mengs y J. N. de Azara, op. cit. (1780b), p. 187.

<sup>[18]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 1-11-2-38. M. C. Alonso Rodríguez, “Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería” en J. M. Luzón Nogué (ed.), op. cit. , pp. 161-171, véase p. 162.

<sup>[19]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 3-16-1. C. Bédat, op. cit., p. 39. L. Azcue Brea, “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Dinastía Pagniucci” en Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 73, segundo semestre de 1991, pp. 399-428, véase p. 403.

<sup>[20]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, sig. 2-57-1.

<sup>[21]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1.

<sup>[22]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 1-45-3.

<sup>[23]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-58-5. A. Negrete Plano, “Vorschlagsliste zum Erwerb von Gipsabgüssen durch die Madrider Kunstakademie, 1768 verfasst von Mengs und Castro” en 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, München, 2006, pp. 451-456.

<sup>[24]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 3-82. “Junta particular de 13 de junio de 1762”, f. 138r.

<sup>[25]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-58-5.

<sup>[26]</sup> F. J. Sánchez Cantón, “Escultura y pintura del siglo XVIII” en Ars Hispaniae, Madrid, 1965, vol. 17, pp. 158-160. M. Águeda Villar,

<sup>[27]</sup> “Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando” en II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo, Oviedo, 1983, vol. II, pp. 445-476. A. Úbeda de los Cobos, op. cit. (1988), pp. 490 y ss. A. Úbeda de los Cobos, op. cit. (1987), pp. 447-461.

<sup>[28]</sup> “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes” en A. R. Mengs y J. N. de Azara, op. cit. (1780b), pp. 391-404.

<sup>[29]</sup> C. Bédat, op. cit., p. 217.

<sup>[30]</sup> M. Águeda Villar, op. cit. (1983), pp. 451 y ss. y documentos anexos 9 y 10.

<sup>[31]</sup> H. von Einem (ed.), Anton Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron, Gotinga, 1973, carta 11, pp. 50-51.

<sup>[32]</sup> Aunque H. von Einem, op. cit., p. 93, nota 4, lo interpretó como una referencia a la corte prusiana, ya que Federico el Grande adquiriría por aquellos años obras en Roma, es más probable que fuera la de San Petersburgo, como asegura S. Roettgen, “Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguss- und Formensammlung” en H. Beck y P. Bol (eds.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Berlín, 1981, pp. 129-148, véase p. 135, nota 26. Así lo afirmaba también, el 19 de enero de 1769, Preciado de la Vega desde Roma a su embajador Manuel de Roda, avisándole de que “Aqui entretanto se van vaciando las mejores estatuas para Moscovia, de modo que la Academia de Petreburgo se vá a hazer celebre y rica de cosas pr donde puedan adelantarse aquellos Rusos”. Biblioteca Nacional de España (BNE), ms. 12.757, “Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda”. El 26 de abril de 1770 insistía sobre el tema en otra misiva: “Se vê que los Moscovitas procuran en todo el mayor adelantamiento, y que un dia han de ser celebrados. Muchas cosas han comprado aquí pº estudio de aquella Acadimia (sic) e[...].]línea de yesos vaciados pr estatuas y de otras antigüedades &”.

<sup>[33]</sup> Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede (AEESS), leg. 324, n. 195-197.

<sup>[34]</sup> Archivo-Biblioteca RABASF, “Junta particular de 8 de julio de 1773”. Citado por M. Águeda Villar, op. cit. (1983), p. 456.

Mengs y Castro se habían conocido años atrás en la Ciudad Eterna y compartían el gusto por la Antigüedad y las mismas ideas a propósito de la organización y vida académica. Ambos constituían la mentalidad reformadora del núcleo ilustrado entre los académicos, y recordando la estructura y concepción intelectualista de la institución romana pretendían imitarla en España. Pero aquello no haría sino acarrearles problemas y la oposición frontal de los consiliarios, poderosos y decisivos en la Corporación, pero sin ninguna instrucción artística. Aquel fue uno de los puntos de fricción<sup>26</sup>, seguramente el central, entre la Academia y Mengs, pues éste defendía<sup>27</sup> que los aristócratas debían limitarse únicamente a promocionar las artes y no inmiscuirse en los asuntos de gobierno de la institución, aspecto que debía incumbir sólo a los artistas, como ocurría en otras academias europeas.

El periodo comprendido entre 1763 y 1768 coincidió con los esfuerzos de Mengs y de Castro para instaurar nuevas cátedras<sup>28</sup>, optimizar los planes de estudio y modificar el gusto estético. En aquella etapa fueron, sin duda, los principales responsables de la orientación pedagógica de la Academia. En octubre de 1766 se constituyeron nuevas cátedras para ampliar los estudios de anatomía, yeso, perspectiva, colorido, estampas y modelo vivo, y Mengs propuso los nombres de los profesores que debían dirigir<sup>29</sup>. Se entiende con ello que aunque las relaciones con la Academia eran realmente tirantes, se tenía un gran respeto por su opinión y se le consultaban distintas cuestiones.

Mientras Mengs intentaba conseguir vaciados en Italia a través de las gestiones de su discípulo Raimondo Ghelli y su cuñado Anton von Maron, la Academia hacía lo propio. En carta del 10 de octubre de 1768<sup>30</sup> el pintor manifestaba a Ghelli que la institución había decidido solicitar la licencia para formar todas las estatuas bellas de Roma y Florencia “*tanto moderne che antiche*” [véase doc. 10], seguramente las aconsejadas en la relación que había elaborado con Felipe de Castro.

Añadía que el embajador Tomás Azpuru estaba convencido de que el Papa no negaría el permiso por segunda vez –siendo quizás la primera negativa la negociada y fracasada por Alfonso Clemente de Aróstegui diez años antes–, pues el pontífice había concedido recientemente la merced a “*una corte Heretica*”, en referencia probablemente a la de San Petersburgo<sup>31</sup>. Nada hacía sospechar que no se pudiera permitir lo mismo a una nación católica, pero lo cierto es que, a pesar de todos los empeños, en esta segunda ocasión tampoco lo logró la Academia. No era fácil obtener las autorizaciones pertinentes, ya que los dueños y custodios de las estatuas más requeridas temían los daños que se les pudiera ocasionar durante el vaciado de las copias.

Manuel de Roda, embajador en Roma, informaba de aquella circunstancia: “*Se cree que pierden mucho las estatuas con el peso del yeso, que se les carga, y con las unturas, que se les hacen, para que no se pegue quitandoseles lo que aquí se dice patina, y demuestra la antigüedad; y exponiendose à que se rompan y maltraten*”<sup>32</sup>.

El 14 de noviembre Mengs confesaba a su alumno que no sabía cuándo se pedirían los permisos para formar las estatuas destinadas a la Corporación, pero el embajador en Roma había escrito a los “*Signori del Academia*” para informarles de que era el momento oportuno [véase doc. 8].

Dos semanas después le expresaba a Ghelli que se había remitido notificación al director de los pensionados españoles en Roma, el pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega, probablemente para que comenzara con las gestiones [véase doc. 11]. Él, por su parte, se sentía impotente en la Academia, donde se consideraba tan poco estimado como en la corte española: “*Toccante alla comissione delle forme che si dovranno fare per Spagna so che le hanno di gia scritto a Preziado a Vostra Signoria sara ben informato che io non posso niente in questo paese, e meno nel'Academia*”.

En 1773 Pedro Silva, consiliario de la Academia, planteó la compra de vaciados a Mengs, pues éste, que se encontraba en Italia en aquel momento con el permiso de Carlos III, estaba conformando una de las mejores colecciones de yesos de la época, con la garantía de una excelente calidad por haberlas “*hecho construir bajo su mano*”<sup>33</sup>. Suponía que el pintor no iba a negarse, conociendo bien su interés por “*servir a la Nacion*”.

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*”<sup>34</sup>.

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 el*”. 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 Herculano<sup>35</sup>. 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 moldes<sup>36</sup> 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<sup>o</sup> 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*”<sup>37</sup> [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*”<sup>38</sup>. 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 institución<sup>39</sup>. 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 Academia<sup>40</sup>.

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<sup>a</sup> p<sup>ra</sup> 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 biógrafo<sup>41</sup>, 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 Vega<sup>42</sup>, 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 indefectible<sup>43</sup>) el que el Rey establezca una Academia*”<sup>43</sup>.

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<sup>a</sup> 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*”<sup>44</sup>.

Aquella antipatía<sup>45</sup> 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 pensionados<sup>46</sup>, 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 Iriarte<sup>47</sup>, 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 Nuovo<sup>48</sup>.

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*”<sup>49</sup>. 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 Mengs<sup>50</sup> 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<sup>e</sup> aya ocasion de embarco*”. Insistía, además, en que aquel asunto redundaba en beneficio de la Academia, “*sin q<sup>e</sup> aya de costarle un quarto, pues todo el costo, q<sup>e</sup> no será poco, irá de cuenta de S.M.*”<sup>51</sup>. 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<sup>e</sup> han trabajado en esta manioobra, i pasando m<sup>e</sup> 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 enfermo<sup>52</sup> [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<sup>e</sup> a estas horas se abran pasado de las medianas embarcaciones al grueso Bastimento q<sup>e</sup> deberá conducirlos a Alicante inmediatamente, pues no lleva otra carga*”<sup>53</sup> [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 cargamento<sup>54</sup>, lo que demuestra el aprecio con que se recibieron los modelos del artista.

Los embalajes fueron conducidos, según era habitual<sup>55</sup>, 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 Mengs<sup>56</sup>, acompañó la mercancía junto a Francisco García, quien, como señalaba Preciado, “*me ha provisto del Bastimento necesario para este fin*”. Juntos revisaron la maniobra 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<sup>e</sup> podran colocarse, i yo le he instruido del modo q<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> las cubiertas vayan hacia arriba afin q<sup>e</sup> 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 particularm<sup>te</sup> que este genero aquí se conserva i se vende para la continua encaxonadura q<sup>e</sup> 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 Estado<sup>57</sup>. 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*”<sup>58</sup>, 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 D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Preciado la lista adjunta de los Caxones, en los q<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> padescan menos los yesos*”<sup>59</sup> [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 Pacini<sup>60</sup> 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 Correggio<sup>61</sup>. El nombre de aquél se menciona en la documentación en relación a los yesos que Mengs estaba reuniendo en la capital toscana<sup>62</sup>. Pacini se responsabilizó de tareas de cierta importancia, como la extracción del molde de la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti<sup>63</sup>, 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 yesos<sup>64</sup>. 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 descendientes<sup>65</sup> 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 Bernardino<sup>66</sup>, 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*”<sup>67</sup>. Pacini elaboró una lista provisional en italiano reseñando lo que se transferiría a Madrid<sup>68</sup>, 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*”<sup>69</sup> 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 Panucci<sup>70</sup> “*hubiese de conducir los modelos de Mengs desde el Puerto donde llegasen*”, sin ninguna otra retribución que su propio salario<sup>71</sup>. Una vez en Madrid Panucci se ocupó de acomodarlos, repararlos y componerlos, labor en la que estuvo ocupado durante año y medio<sup>72</sup>.

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 1775<sup>73</sup> 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 clásicas<sup>74</sup> 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 Bosarte<sup>75</sup>, 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 esperados<sup>76</sup>. 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.