

Los vaciados escultóricos de Mengs como instrumento de investigación

Moritz Kiderlen

- ¹ El presente ensayo amplía en parte la información aportada en dos capítulos de la monografía M. Kiderlen, *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Múnich, 2006, pp. 41-95, y en el artículo M. Kiderlen, “Los vaciados de Mengs en Dresde” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, 2005, pp. 239-262.
- ² José Nicolás de Azara, que estuvo muy estrechamente unido a Mengs en sus últimos años y editó sus escritos, elogiaba la capacidad del pintor de deducir directamente el pensamiento artístico mediante el examen directo de las obras. En su biografía sobre el artista, Azara lo recordaba con estas palabras. A. R. Mengs y J. N. de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara*, Madrid, 1780, reed. Madrid, 1989, p. VII.
- ³ “Noticias de la vida y obras de Antonio Alegri, llamado el Corregio” y “Reflexiones sobre las excelencias de Corregio” en A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), pp. 275-307 y pp. 308-319. F. Haskell, “Correggio e la sua importanza per il diciottesimo e il dicciannovesimo secolo” en A. Coliva (ed.), *Correggio e l'Antico*, cat. exp. (Roma, Galleria Borghese, 22 mayo - 14 septiembre 2008), Milán, 2008, pp. 69-75, véase pp. 70-71. A. Coliva, “Gli affetti lieti di Antonio Allegri da Correggio” en A. Coliva (ed.), *op. cit.*, pp. 13-29, véase pp. 22-23. C. Franzoni, “Tra Correggio e la Grecia. Antonio Allegri e l'arte classica” en A. Coliva (ed.), *op. cit.*, pp. 47-57.
- ⁴ “Pensamientos de D. Antonio Rafael Mengs sobre los grandes Pintores Rafael, Corregio, Tiziano, y los Antiguos” en A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), pp. 87-155, véase para Rafael pp. 92-119.
- ⁵ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florencia, 1550, reed. Florencia, 1568.
- ⁶ A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 108: “*Ninguna de las figuras que puso en sus historias podría servir a otro asunto diferente [...] y no es expresivo solamente en cada figura; sino que el todo de la historia, y los episodios de ella, corresponden igualmente a la passion de la figura principal*”.

“[Mengs] *podía formar la historia de todos los pensamientos de Rafael. Yo logré varias veces el gusto de oírle explicar delante de las pinturas de las Estancias las ideas que tuvo Rafael haciendolas. Por el modo con que una parte está pintada demostraba que por aquella habia empezado, pues conserva su primera manera. En la siguiente, executada ya de otro modo, manifestaba la reflesion que forzosamente debió hacer aquel Artifice para haber mudado. Notaba las enmiendas, y de ellas sacaba las razones. De suerte que acabando de recorrer así el quadro, se hallaba la serie de quantas ideas habian pasado por la cabeza de Rafael executando aquella obra: y esto lo explicaba con razones y observaciones tan claras y evidentes, que el entendimiento se rendía á ellas, como á demostraciones geométricas*”².

Lo que estimuló su trabajo teórico y provocó en Anton Raphael Mengs la voluntad de una explicación, fue la fascinación sentida a través de muchos años de práctica artística y del estudio de la calidad y diversidad de ciertas obras realizadas por otros artistas. Esto es particularmente evidente en sus, hasta hoy, muy respetados textos sobre Correggio y las descripciones contenidas en ellos³. También resulta manifiesto su respeto hacia Rafael, aunque todos los escritos de Mengs estuvieron de manera inevitable revisados por Azara para la publicación póstuma⁴.

Si se comparan con la *Vida* de Rafael, redactada por Vasari⁵, puede apreciarse con claridad que las reflexiones de Mengs se fundamentan en sus observaciones directas de las obras del artista urbinés. Aquí entraba en juego una increíble combinación de ingenio y habilidad, pues aludía a los aspectos que se podrían denominar actualmente estructurales, como la estrecha imbricación entre forma y contenido en Rafael⁶ o la descripción exacta de la evolución del artista a lo largo de los años⁷, que a la vez se podría caracterizar como estilo de su época.

Realizaba también indagaciones casi detectivescas sobre el método concreto de trabajo, que, mediante las huellas dejadas por los cartones sobre los frescos o la hipótesis de que Rafael empleaba modelos de cera para estudiar las condiciones de iluminación, permitían discernir aproximadamente en qué zonas de sus frescos se había servido de los modelos en cera y en cuáles no⁸.

Mengs aprovechaba esos análisis de las obras para su contextualización. Esto no era nada nuevo pues, por ejemplo, para la atribución de una obra anónima, que también implicaba una “contextualización”, se había llegado desde siempre a la propuesta de autoría a partir de las características de la obra en cuestión. Pero el artista sajón fue más allá y en determinados casos se sirvió de dichas observaciones para la elaboración de argumentos de mayor alcance.

Con la contemplación de los frescos de Correggio en la cúpula de la catedral de Parma aventuró la desde entonces atractiva teoría de un posible viaje a Roma del artista que no se ha podido documentar, como demuestra un cambio indudable en su estilo, que aquí podría haber sido impulsado por el conocimiento de la Antigüedad y los recientes trabajos de Rafael y Miguel Ángel⁹.

conocida por él como de gran calidad e imprescindible para que los estudiantes practicaran y la comprendieran. Es probable que estas partes fueran obtenidas ocasionalmente, ya que se podían encontrar de un modo sencillo en el mercado y con frecuencia procedían de los talleres de otros artistas que habían muerto²².

No se sabe si era conceptualmente interesante para el pintor aislar un fragmento y concentrar la atención en un aspecto de la obra original.

Las mismas reglas son válidas para los modelos a tamaño reducido. Estos ejemplares podían estar elaborados en terracota directamente o bien ser vaciados de figuras realizadas en arcilla o cera²³. En una misiva de diciembre de 1768 a Raimondo Ghelli, Mengs le plantea encargar algunos modelos a jóvenes escultores²⁴. Lógicamente esto era más asequible que hacer un vaciado a tamaño real y los propietarios de los originales se mostraban menos reticentes a la hora de conceder el permiso para extraer el vaciado.

Algunos de esos modelos eran los trabajos que estaban obligados a hacer los pensionados en Roma para consignar a sus respectivas academias y justificar su estancia en la Ciudad Eterna. Muchos de los reunidos en la colección de Mengs habían sido modelados por alumnos españoles, ya que el pintor en sus últimos años fue el profesor de pintura de los pensionados en Roma²⁵.

Escultura antigua

La mayor y más significativa parte de la colección de vaciados de Mengs, hoy en Dresde y Madrid, estuvo constituida por las grandes obras escultóricas de la Antigüedad, según la definición de aquella época. Esta elección se explica por sí misma al ser el resultado de los arquetipos que habían alcanzado la celebridad desde el Renacimiento hasta el primer Neoclasicismo. Durante el siglo XVIII estas obras venían conformando, desde hacía tiempo, un canon incrementado frecuentemente por los hallazgos en las excavaciones arqueológicas.

Las estatuas de aquel catálogo estaban incluidas en las grandes colecciones de antigüedades y eran conocidas por el público interesado a través de las estampas y otros medios²⁶. La mayoría de ellas se encuentra entre las noventa piezas del inventario que Haskell y Penny redactaron en 1981²⁷, en el que estudiaron la preeminencia que tuvieron las piezas más famosas de la Antigüedad en el gusto de la edad moderna.

Es evidente que en la colección de vaciados de Mengs no figuran todas ellas debido a la dificultad de adquirirlas. Este canon, referente a las grandes representaciones de dioses y héroes, se centraba en las fases tardías del arte griego: el tardoclasicismo²⁸, el primer helenismo²⁹, el helenismo pleno³⁰ y el helenismo tardío³¹, el posthelenismo clasicista³² y las obras de escultura ecléctica de época republicana e imperial romana³³.

De acuerdo con ese paradigma, en la colección de Mengs no existen modelos de obras arcaicas ni del primer clasicismo, y las esculturas del clasicismo pleno son raras³⁴. La clasificación por épocas aludida es naturalmente la empleada en el presente, pues Mengs consideraba que el original del *Apolo del Belvedere* había sido esculpido en el tiempo de Fidias, mientras que la opinión generalizada en la actualidad propone su datación en el clasicismo tardío o al inicio del helenismo. La mayoría de las piezas de su colección las tenía por más tempranas de lo que hoy se piensa.

De las obras maestras de la Antigüedad al menos hay trece vaciados de torsos no restaurados³⁵, entre los que consta el *Torso del Belvedere* y el *Torso de Gaddi* sobradamente conocidos [véase cat. 4]. Los otros torsos, en el momento de hacerse los moldes, estaban probablemente en los talleres de los restauradores donde era más económico lograrlos, ya que los propios restauradores durante el proceso de trabajo hacían vaciados para sí mismos³⁶.

Ese importante número de torsos en la colección expresa el interés de Mengs por los fragmentos no manipulados o reelaborados. Esto sorprende todavía más al no haber sido empleados, debido a su fragmentación, como modelos en sus minuciosos dibujos. Por ejemplo, el *Torso*

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

23 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), vaciados en yeso de reducciones, n. 36, 38, 48, 50, 51, 63, 74, 77, 78, 82, 87, 154, 200, 209, 211, 375, 376, 382, 389, 390, 391, 392, 394, 421, 440, 441. Reducciones hechas en terracota, n. 365 a 371.

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

25 C. Bédat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*, Toulouse, 1974, pp. 283 y ss. L. Azcue Brea, “Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII” en *Goya*, 233, 1993, pp. 281-288. Sobre el fenómeno en general véase V. Kockel, “Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können... - Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jh.” en *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert*, Mainz, 2000, pp. 31-48.

26 F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuorum que temporis dentem invidium evase*, Roma y París, 1638. P. A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne date in luce da I. de Rossi, con note di P. A. Maffei*, Roma, 1704. A. F. Gori, *Museum Florentinum, III. Statuae antiquae deorum et Virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae exstant in thesauro Mediceo cum observationibus Antonii Francisci Gorii publici historiarum Professoris*, Florencia, 1734. G. Bottari, *Del Museo Capitolino*, Roma, I (1741); II (1748); III (1755); N. Foggini, *Del Museo Capitolino*, IV (1782).

27 F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, 1981, reed. New Haven, 1994.

28 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 11, 32, 33, que corresponden respectivamente al *Antinoo del Belvedere*, la *Lucha de Florencia* y el *Apolo del Belvedere*.

29 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 34, 37, que corresponden al *Apolino* y a la *Ceres Mattei*.

30 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 52, 56, 58, equivalen al *Marsias cautivo* de Florencia (la versión realizada en mármol blanco), al *Sátiro de los crótalos* y a la *Venus Capitolina*. El *Galo moribundo* actualmente no se conserva pero fue citado en el manuscrito con dibujos de los vaciados de Dresde en J. G. Matthaei, *Catalogue des jets de stuc... par Jean Gottlob Matthaei. Dresde ce 5^{me} Mars 1794*, Dresde, 1794, n. LXXV.

31 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 60, 72, 73, que pertenecen a la *Venus Calipigia*, el *Fauno del Cabrito* y el *Eros y Psique* de Florencia. Y los citados por J. G. Matthaei, *op. cit.*, n. XVIII, XXVIII y LXXX, la conocida como *Venus Urania* de Florencia, la *Venus Medici* y el *Eros y Psique* de los Museos Capitolinos.

32 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 97, 111, 123, la *Flora Capitolina*, el *Gladiador Borghese* y el *Torso del Belvedere*.

33 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 13, 86, 109, 131, pertenecientes al *Antinoo capitolino*, el *Espinario*, el *Idolino* y el *grupo de San*

Ildefonso. Y el no conservado pero citado por J. G. Matthaei, *op. cit.*, n. XXIII, que es el *Laocoonte*.

34 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 1 y 6, correspondientes a una reconstrucción de la *Amazona del tipo Mattei* y el *Hermes Pitti*. También los siguientes bustos y fragmentos con n. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9.

35 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 17, 53, 57, 59, 62, 64, 69, 71, 85, 95, 110, 123, 150. Se trata de réplicas existentes en varios lugares del *Eros con el arco* del Louvre, el *Marsias cautivo* de la Villa Albani, el *Sátiro de los crótalos* de Kansas City, la *Venus Capitolina* en lugar desconocido, el *Torso con clámide* en lugar desconocido, el *Torso de Gaddi* en los Uffizi, el *Dionisos desnudo* del Vaticano, una *Afrodita* en lugar desconocido, el *Sátiro en reposo* de Múnich, el *Torso con clámide* en lugar desconocido, el conocido como *Adonis de Nápoles*, el *Torso del Belvedere* y la *parte inferior de un togado* del Museo Vaticano, así como la *Afrodita de Capua* citada por 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, N81, pp. 226-227.

36 F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Florencia, 1802, p. XXVIII. U. Müller-Kaspar, *Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jh. in Rom*, Bonn, 1988, p. 59.

37 “*Così mutilato com’era, ne fu ricercato il gesso per molte collezioni, ed uno fragli altri divenne la delicia del cavalier Mengs negli ultimi periodi della sua vita*” citado en E. Q. Visconti, *Museo Pio-Clementino II*, 1784, il. 28. Para el tema de los torsos H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, Berlín, 1953. R. Wuensche, *Der Gypsy. Ruhm und Rätsel*, cat. exp. (Múnich, Glyptothek, 21 enero - 29 marzo 1998), Múnich, 1998.

38 Sólo están documentados como dibujos en J. G. Matthaei, *op. cit.*, n. LXXXIX y LXXXVIII.

39 Ch. Boehringer, “Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jh. am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung” en H. Beck, P. C. Bol *et alii* (eds.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlín, 1981, pp. 273-291.

40 D. Grassinger,“Antikensammlungen in England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts” en *Von der Schönheit wissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis*, cat. exp. (Wörlitz, Schloß Wörlitz y Galerie am Grauen Haus, 19 junio - 5 septiembre 1999), Mainz, 1999, pp. 23-34. R. Guilding, *Marble Mania. Sculpture Galleries in England 1640-1840*, cat. exp. (Londres, The Soane Gallery, 10 octubre - 22 diciembre 2001), Londres, 2001.

41 W. Schiering, “Der Mannheimer Antikensaal” en H. Beck, P. C. Bol *et alii* (eds.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*,

desnudo de Dionisos del Vaticano [cat. 14] según Visconti era una de las piezas preferidas por el pintor en los últimos años de su vida y añade Visconti que este vaciado fue uno de los más apreciados en aquel tiempo³⁷. Sin embargo, cuando se colocó finalmente el *Torso de Dionisos* en el Museo lo fue con algunas reintegraciones, a pesar de la popularidad que había tenido en el estado en que se encontraba anteriormente.

Llama la atención el gran número de retratos antiguos en la colección de Mengs. Para él no era fundamental poseer ciclos o series completas, como por ejemplo la galería de los césares romanos, sino que más bien deseaba reunir cabezas expresivas de ambos sexos, de todas las edades, de los diferentes estamentos sociales y diversas mentalidades. Además, en la colección tenían mayor relevancia los retratos de los filósofos que los de militares o atletas. En este género reunió obras del tardoclasicismo, primer helenismo, helenismo pleno, tardohelenismo, República romana y algunas cabezas de edad imperial hasta la época de los Severos. Faltan, de nuevo, el primer y pleno clasicismo y la edad tardoimperial.

Otra parte del conjunto la componen los animales, y el gusto y elección de éstos se orienta a obras helenísticas e imperiales. La selección es muy similar a la coetánea de la Galería de los Animales del Museo Pío Clementino, que era además la más importante fuente de abastecimiento para realizar dichos vaciados.

De los relieves prefería los de género decorativo, compendiando el espectro típico del arte decorativo de la edad tardorepublicana y del primer Imperio hasta alcanzar la estilización arcaica de composiciones narrativas y el género “helenístico”. Un ejemplo típico son las cráteras de las colecciones Borghese y Medici que formaban parte del canon desde hacía tiempo³⁸. Otros relieves estilísticamente de la misma familia son los llamados “de Campana” que desde hacía poco tiempo eran deseados por los coleccionistas, como Charles Townley, uno de los suministradores para Mengs de este tipo de objetos. El pintor no estaba sustancialmente interesado en tener relieves de sarcófagos y, de hecho, fueron raros en las colecciones de vaciados, probablemente porque eran difíciles de formar debido al detallismo y gran número de entrantes y salientes.

Estatuaria moderna

Actualmente resulta muy extraño tener una colección de vaciados en la que se reúnen obras antiguas y modernas, tan anómalo como tratar estos dos tipos conjuntamente en un texto. Por lo general estamos habituados a museos arqueológicos especializados y gipsotecas universitarias que desde que comenzaron a fundarse, como la de Gotingen en 1767³⁹, agrupaban exclusivamente escultura antigua. Sin embargo, los coleccionistas ingleses que comenzaron a adquirir vaciados y originales desde 1750, solían mezclar obras antiguas con modernas para decorar sus villas⁴⁰ y en las academias de bellas artes de aquel tiempo era muy frecuente reunir al mismo tiempo modelos de escultura antigua y moderna, aunque haya ejemplos de lo contrario, como en la “Antikensaal” de la academia de Mannheim⁴¹. En las academias de bellas artes no se disociaban estas tipologías sencillamente porque ambas se creían necesarias. Se pensaba que en algunos casos las obras del Renacimiento y del Barroco romano podían superar incluso a las de los antiguos y esta idea era compartida por el propio Mengs, como hace constar en sus escritos⁴².

Respecto a la colección de modelos en yeso de Mengs, entre los vaciados que llegaron a Dresde y Madrid se incluían obras de Donatello, Ghiberti, Desiderio da Settignano, Miguel Ángel, Baccio Bandinelli, Cellini, Jacopo Sansovino, Giambologna, Fedele, Bernini, Algardi, Duquesnoy, Naldini, Maderno, Le Gros, De’Rossi, Nollekens o Hewetson, por mencionar sólo a los identificables.

En relación con esta larga lista de nombres, la elección del pintor de Carlos III era muy selectiva y faltan ejemplares del Gótico, el primer Renacimiento y los más antiguos estilos medievales. De la primera mitad del siglo XVIII hay sólo una reducción de una obra de De’Rossi y

Mengs aludía a la argumentación sostenida por Richardson y prevenía de ser irreflexivo o pasarlo por alto a la manera de Winckelmann con la mencionada videncia –sin nombrar explícitamente a Richardson ni a Winckelmann–.

Un primer testimonio por el que sería incoherente considerar los *Nióbides* como obras autógrafas de los mayores artistas, así como las réplicas del *Heracles Farnese* o el *Apolo del Belvedere*, sería la mediocre calidad del acabado final. En el caso del *Apolo* también sería contradictoria una datación temprana por el uso del mármol lunense, que según Plinio sólo se habría empleado desde época imperial.

El *Gladiador Borghese* y el *Laocoonte* estaban realizados con gran maestría, pero con liviana técnica, en la que se había prescindido de la piedra pómez y la escofina, un fenómeno tardío, porque pertenecían a una etapa avanzada en el discurso de la belleza. El *Gladiador Borghese* estaba firmado por Agasias de Éfeso, pero este nombre no se hallaba en ninguno de los autores antiguos que trataban de los artífices más eminentes. En resumen, las más celebradas esculturas conservadas o bien eran copias o eran relativamente tardías, es decir, cinceladas por encargo romano.

Si se preguntara cómo serían aquellas obras insignes, “*yo respondo que esto no lo sabemos, y que debe confundirse nuestra ignorancia, ensalzando la grandeza de los Griegos, pues no alcanzamos á comprenderla*”⁵¹. Por tanto de ser cierta esa confesión, su colección de vaciados realmente no contendría ninguna copia de una escultura clásica original y Mengs al parecer no habría sido capaz de detectarlas y reconocerlas, a pesar de que en las colecciones romanas había un cierto número de originales, como el *Relieve del jinete* de Villa Albani.

El acabado superficial de las esculturas griegas originales no se correspondía con sus ideales de belleza, y por eso no atrajo su interés para entrar en discusión sobre esas obras. En ello no se diferenciaba en nada de su entorno, que sólo una generación después adecuaba sus sensores con los mármoles Elgin.

La falta de obras maestras originales griegas no parecía de todas maneras desalentar a Mengs, que escribía explícitamente: “*Estas reflexiones en vez de disminuir en mi la veneracion por las cosas de los Antiguos, me las hacen mucho mas estimables, considerando por las que nos quedan quales debian ser las que hemos perdido; pues vemos tanta ciencia y arte en obras hechas por Esclavos y Libertos, que eran los que se ocupaban en Roma en estas Artes, despues que habian faltado los estímulos y la honra que las habia ensalzado tanto en Grecia*”⁵².

Las cuestiones que permanecían abiertas procuraban con ello un potencial utópico. Pero con esto Grecia no se convertía en un país en las nubes, pues Mengs conocía la discusión de originales y copias derivadas del campo de la pintura moderna, donde en algunos casos el punto de partida original del discurso pictórico tampoco resultaba tangible. La situación era, por lo tanto, un incentivo para la investigación: “*Por eso me parece que sería muy útil al adelantamiento de las Artes del Diseño, que se considerasen los monumentos que nos quedan, para inferir con razon cuáles debian ser los que hemos perdido*”⁵³.

Se debía demostrar con ello que los “*errores grandes*”, innegablemente presentes en las obras conservadas, no tenían su raíz en los originales. Qué método quería emplear Mengs es algo que permanece en el terreno de lo incierto. Probablemente pensaba ya en una especie de revisión de las réplicas. De todos modos resulta llamativo que en su colección de vaciados poseyese más de una copia romana de un ejemplar griego, por ejemplo tenía dos versiones del *Eros que tensa el arco* de Lisipo, dos del *Marsias cautivo*, dos del *Fauno de los crótalos*, dos del *Eros y Psique* y varios derivados de la *Afrodita Cnidia*. El caso más notable, el de las réplicas del grupo del *Pasquino*, se trata detalladamente a continuación.

51 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 161.

52 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 170.

53 A. R. Mengs y J. N. de Azara, *op. cit.* (1780b), p. 161.

54 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006). Los *Leones* no se conservan y la versión del grupo del *Pasquino* del Palazzo Pitti está documentada en la herencia de Mengs pero no se compró para Dresde.

55 E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen*, Colonia, 1968, pp. 156 y ss. Künzl toma estos dos grupos para hacer ver las diferencias principales entre la composición de un grupo helenístico y otro moderno.

56 Esto recuerda a la propuesta de Winckelmann en su escrito “*Ausbildung der Empfindung des Schönen*”, donde recomienda a los aprendices comparar los vaciados de las antiguas gemas con las modernas: “*Um aus beider Vergleichung den Begriff des wahren Schönen in den alten, und den irrigen Begriff desselben in den mehresten neuen Arbeiten zu zeigen. Sehr viel kann gezeigt und begreiflich gemacht werden, auch ohne Anweisung in der Zeichnung, denn die Deutlichkeit erwächst aus dem Gegensatz*”, J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften*, W. Senff (ed.), Weimar, 1960, p. 163.

57 A. Úbeda de los Cobos, *op. cit.* (1992), p. 333: “*Le point le plus important de la copie des statues, c’est précisément la nécessité pour le peintre de ne pas se limiter à peindre le modèle, mais, aussi l’idée et la raison, selon lesquelles ladite sculpture fut composée, parce que c’est là que prend racine la justification de l’art. De cette manière, Mengs obtint que la statuaire devienne l’axe central de la pédagogie artistique*”.

58 J. G. Matthaei, *op. cit.*, p. IV y ss.

Restauración y reconstrucciones escultóricas: el encuentro entre maestros griegos, “esclavos” romanos, autores modernos y Mengs

Como se ha dicho anteriormente, la coexistencia de la escultura antigua con la moderna en las colecciones de vaciados de las academias de bellas artes era lo habitual. En el caso del repertorio de Mengs no fue un eclecticismo arbitrario, ya que el pintor estaba interesado en conocer las distintas formas de resolver problemas artísticos en otras épocas.

El tratamiento de temas antiguos en época moderna no está sólo representado por los vaciados de creaciones totalmente nuevas como el *Baco* de Sansovino o el *Mercurio* de Giambologna, sino que también está patente en un grupo de antigüedades restauradas por artistas de gran nivel y que suponían una mezcla inseparable de formas antiguas y modernas. De este tipo son el *Ganímedes* de Cellini, la variante de Bonarelli del *Hermafrodita* restaurado por Bernini, las versiones también de Bonarelli de los *Leones* restaurados por Vacca, la reducción del grupo del *Centauro y Heracles luchando* restaurados por Giambologna y Caccini, y finalmente la réplica del grupo del *Pasquino* del Palazzo Pitti⁵⁴, restaurado probablemente por Caccini. Todas estas obras fueron realizadas en los siglos XVI y XVII, en un momento en que la restauración estaba en pleno auge como proceso interpretativo, sin embargo, las piezas fuertemente restauradas o pastiches del XVIII están prácticamente ausentes en la colección de Mengs, con la significativa excepción del *Baco Medici* de Cavaceppi [cat. 39].

También es revelador que las esculturas nuevas antiquizantes y las restauraciones en la colección de Mengs forman grupos, a veces, en los que se comparan con las obras antiguas tipológicamente similares. Es el caso, por ejemplo, de las cabezas de las tres deidades fluviales del Vaticano: el *Tigris* [cat. 15], el *Tíber* y el *Nilo* [cat. 16]. También cabría mencionar el grupo del *Centauro luchando con Heracles* restaurado por Giambologna y Caccini y la creación de Giambologna del mismo tema⁵⁵; el conjunto formado por el *Marsias cautivo* de Pierre Le Gros y la serie de réplicas del antiguo tipo del *Marsias cautivo* anteriormente citado; o la réplica del *Pasquino* del Palazzo Pitti y varias reconstrucciones del arquetipo antiguo de este grupo proyectadas por el propio Mengs. Además, en la colección del pintor existían también detalles del grupo del *Pasquino* [cat. 45], incluyendo un modelo de la versión ubicada en el Ponte Vecchio restaurada por Pietro Tacca.

Otros grupos donde se podía analizar también la reelaboración de los arquetipos antiguos son las series de réplicas del *Sátiro de los crótalos*, del *Eros con el arco* y del *Marsias cautivo*, que siempre contienen un torso antiguo de gran calidad. De esta manera, se podían calificar las restauraciones como respuesta del escultor moderno a la propuesta creativa del escultor antiguo, y el espectador era así estimulado –por la comparación de los distintos estadios del problema (torso antiguo / restauración manierista / restauración barroca)– a observar las cualidades y debilidades específicas de las épocas y artistas implicados⁵⁶.

El aspecto central de los escritos teóricos de Mengs fue, sin duda, intentar entender los principios de proyección y realización de las obras de los antiguos y los grandes artistas de los siglos XVI y XVII –así lo interpreta también Úbeda de los Cobos en los pocos pasajes en los que Mengs habla expresamente sobre la función del estudio de las obras escultóricas maestras⁵⁷–. Los vaciados de Mengs subrayan de una manera especial el interés por la comparación de soluciones antiguas y modernas de los mismos temas. El pintor también podía estudiar restauraciones famosas a través de los vaciados y desarrollar él mismo proyectos de reconstrucción pero, como ya se ha señalado, desafortunadamente carecemos de “protocolos” dibujados o fuentes escritas sobre el modo que tenía de trabajar con sus yesos.

En 1831, Johann Gottlob Matthaei, el primer director de la colección de vaciados en Dresde, sugería que Mengs estaba interesado por las comparaciones “*Vergleichungen*” entre obras antiguas y modernas. Probablemente, Matthaei no tenía fuentes escritas para esta aseveración y contaba sólo con la colección del artista⁵⁸.



Fig. 1 —
Vincenzo Foggini,
modelo reducido del
Pasquino restaurado por
Pietro Tacca, 1744-1745.
Vaciado en yeso. Dresde,
Skulpturensammlung
[ASN 2485]

En torno a 1770 Mengs decidió emprender sus propios experimentos para reconstruir la antigua apariencia de ciertas esculturas que le atraían especialmente y que estaban fuertemente mutiladas o se distanciaban de las obras maestras por las intervenciones realizadas durante el Barroco. Seguramente le inspiró la práctica de algunos restauradores coetáneos, que en una fase anterior al trabajo con el mármol realizaban un molde en yeso del torso a reconstruir al que añadían en escayola y barro las partes que faltaban, para revisar sus conceptos y desarrollarlos.

En caso de que el torso a restaurar perteneciera a un tipo de estatua ya conocido por hallazgos anteriores, se podían agregar los fragmentos en yeso de que carecía, tomados de las réplicas mejor conservadas. A partir de este método, en principio extendido ya en el siglo XVI, derivan dos vaciados de la colección de Mengs: una versión de la *Amazona* tipo Mattei [cat. 40] y otra del *Eros tensando un arco*⁵⁹, que el artista debió comprar seguramente en el taller del restaurador Cavaceppi o de otro colega.

El procedimiento descrito lo utilizó Mengs para sus propios fines en el grupo del *Pasquino*. En las versiones del *Pasquino*, por él adquiridas y reconstruidas, tenemos el mejor ejemplo de un experimento arqueológico. El planteamiento del ensayo muestra la importancia del método comparativo para Mengs y proporciona información sobre su conocimiento de los problemas artísticos a través de la historia.

El grupo colosal, al que se conocía popularmente como *Pasquino*, representa un guerrero heroico que porta el cuerpo de un joven compañero fallecido en el campo de batalla [cat. 46]. La réplica más deteriorada y también la más famosa fue emplazada en 1509, por mandato del cardenal Caraffa, en uno de los ángulos del palacio que había alquilado junto a la Piazza Navona en Roma. La composición piramidal de invención helenística inspiró ya a Miguel Ángel, de cuyo círculo también quedan algunos estudios de detalles elaborados en terracota.

Pero en la mente de los *connoisseurs* del siglo XVIII el arquetipo estaba también vigente por dos réplicas expuestas en Florencia, ambas completamente restauradas en el Barroco. Una de ellas, muy célebre y que había sido encontrada no lejos de Porta Portese en Roma, estaba situada en el lateral sur del Ponte Vecchio al haber sido llevada a Florencia por el gran duque de Toscana, Cosme I, tras su compra. Años después, a finales de 1634, fue restaurada por Pietro Tacca y su ayudante Ludovico Salvetti.

Maffei reprodujo este grupo en una estampa y se podían comprar versiones en pequeño tamaño de mano del propio Tacca y de sus sucesores de las que Mengs poseía un yeso [fig. 1]. Posteriormente se instaló en la Loggia dei Lanzi tras una nueva restauración emprendida por Stefano Ricci en los años 1830.

El otro grupo florentino, menos célebre en el tiempo de Mengs, y también conseguido por Cosme I en el mercado anticuario romano, se exhibía en el patio principal del Palazzo Pitti. Sus integraciones, más libres que las de Tacca, habían sido realizadas en torno a 1590. En las mismas fechas que el otro grupo también lo restauró Stefano Ricci, destruyendo las integraciones anteriores, y fue trasladado al *cortile* contiguo a la Sala degli Argenti.

Además de estos tres ejemplares, a mediados del siglo XVIII, se hallaron algunos fragmentos más en las excavaciones de Villa Adriana, incluyendo una cabeza del guerrero maduro y las piernas del joven muerto, que fueron incorporados inmediatamente a las colecciones vaticanas.

Durante su estancia en Florencia, Mengs solicitó el permiso para vaciar los dos *Pasquinos* presentes en aquella ciudad, y en Roma consiguió duplicar también los restos encontrados en la Villa Adriana en aquella centuria.

De los vaciados de las dos réplicas florentinas, Mengs segó –literalmente– los añadidos modernos y realizó una primera reconstrucción del arquetipo antiguo combinando las partes antiguas de las distintas réplicas. Unas partes “segadas” como las que se manejaron para aquel propósito se conservan actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando [cat. 45].

Es muy posible que aquella reconstrucción, que hoy no se conserva, llegara también a la Academia madrileña como sugiere el inventario de la Corporación, redactado en 1804, en el

59 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 1 y 16, pp. 51-62.



Fig. 2 —
Jacques Louis David,
Ménélas et Patrocle, h.
1775-1780. Tinta negra
a pluma y aguada gris
sobre papel. Tournus,
Hôtel-Dieu-Musée
Greuze [2001.3.1]

que se reseña entre las “Estatuas” con el número 98 el “*Ayax, y Patroclo muerto y un soldado que lo lleva, Grupo colosal su original en Florencia*”⁶⁰.

La redacción de las listas de transporte de los vaciados de Mengs donados al rey Carlos III para la Academia es muy confusa y tampoco el texto del inventario de 1804 especifica que se trate de una reconstrucción, seguramente porque en la Corporación no eran capaces de reconocerla como tal. La única certeza es que se trataba de un grupo íntegro y a tamaño natural.

La existencia del *Pasquino* completo en Madrid queda igualmente demostrada por la correspondencia en octubre de 1876 entre el director interino del Museo Nacional de Pintura y Escultura, el actual Museo del Prado, y el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que el primero solicita un vaciado de dicha obra para decorar una hornacina de una de las entradas⁶¹: “*Tengo el honor de solicitar de esa ilustrada Corporación, el permiso competente para hacer un vaciado del grupo de Patroclo con destino á este Museo á fin de llenar una de las ornacinas de la entrada de medio día*”. José Grágera añadía que en caso de recibir la concesión del permiso le gustaría que lo ejecutara Cristobal Luquesi, “*Formador que merece mi confianza*”.

Cuatro días más tarde de la recepción de la misiva de Grágera el secretario de la Academia escribía al presidente de la comisión inspectora de vaciados: “*Habiendo rogado á la Academia el Sr. Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura se permita sacar un vaciado del gran grupo de Ayax y Patroclo para decorar con él una ornacina de un portico de aquel edificio y deseando este cuerpo artístico complacer al mencionado Sr. Director, ha acordado que esa Comi-*

60 Archivo-Biblioteca RABASF, *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando*, 1804, sig. 616/3, p. 114.

61 Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 2-40-1. Agradezco a Almudena Negrete Plano la presente información.



Fig. 3 —
Jean Baptiste Wicar,
Pasquino, último
cuarto del siglo XVIII.
Carboncillo sobre
papel. Lille, Palais des
Beaux Arts [X. 423]

sión inspectora disponga lo que crea mas conveniente para satisfacer sus deseos, sin salirse de las prescripciones del Reglamento especial de aquella dependencia, ni lastimar los derechos del Formador”⁶².

El aspecto general que tuvo la primera reconstrucción dirigida por Mengs nos ha llegado a través de un modelo a escala reducida del pensionado español Juan Adán [cat. 46] y de dos bocetos de Jacques Louis David con la leyenda “*nel museo del cavaliere Mengs*”, es decir, dibujados directamente en el taller del pintor alemán [fig. 2], por lo tanto todos ellos creados en Roma, así como por la estampa de López Enguñanos⁶³ reproduciendo el yeso conservado en 1794 en la Academia de San Fernando.

El arquetipo de Mengs seguía muy de cerca la solución barroca adoptada por Tacca respecto a la reconstrucción de los cuerpos, el ajuste sobre la base, el punto de vista elegido para ser contemplado, así como la dirección de la mirada. A pesar de la libertad en los detalles, Tacca había procedido de forma totalmente lógica en la elección de criterios con sentido arqueológico.

En la vista principal seleccionada, tanto el grupo de Mengs como el de Tacca se elevaban en un triángulo isósceles, por lo que el movimiento sugerido desde la profundidad del espacio conduce al espectador, al que el héroe roza con la mirada. Curiosamente, todos los arqueólogos contemporáneos, que han datado el modelo griego a comienzos o en el pleno Helenismo, aceptan también esa barroca y dramática visión principal.

Mengs tenía claro, aparentemente, que existían otras posibilidades de interpretación y por ese motivo realizó reconstrucciones alternativas. La segunda la conocemos a través de un di-

62 El vaciado no se conserva en la actualidad en el Museo del Prado y tampoco en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, cuyos fondos pasaron recientemente a formar parte del Museo Nacional de Escultura. Agradezco a Alberto Campano su colaboración.

63 J. López Enguñanos, *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres nobles artes de Madrid, dibujadas, y grabadas, por Don Josef Lopez Enguñanos*, Madrid, 1794, il. 55. La estampa de López Enguñanos parece representar la reconstrucción en yeso de Mengs de gran formato y no el pequeño modelo de terracota modelado por Juan Adán en Roma, que se conserva en la Academia y que representa actualmente la fuente más fidedigna para conocer el “experimento” de Mengs.

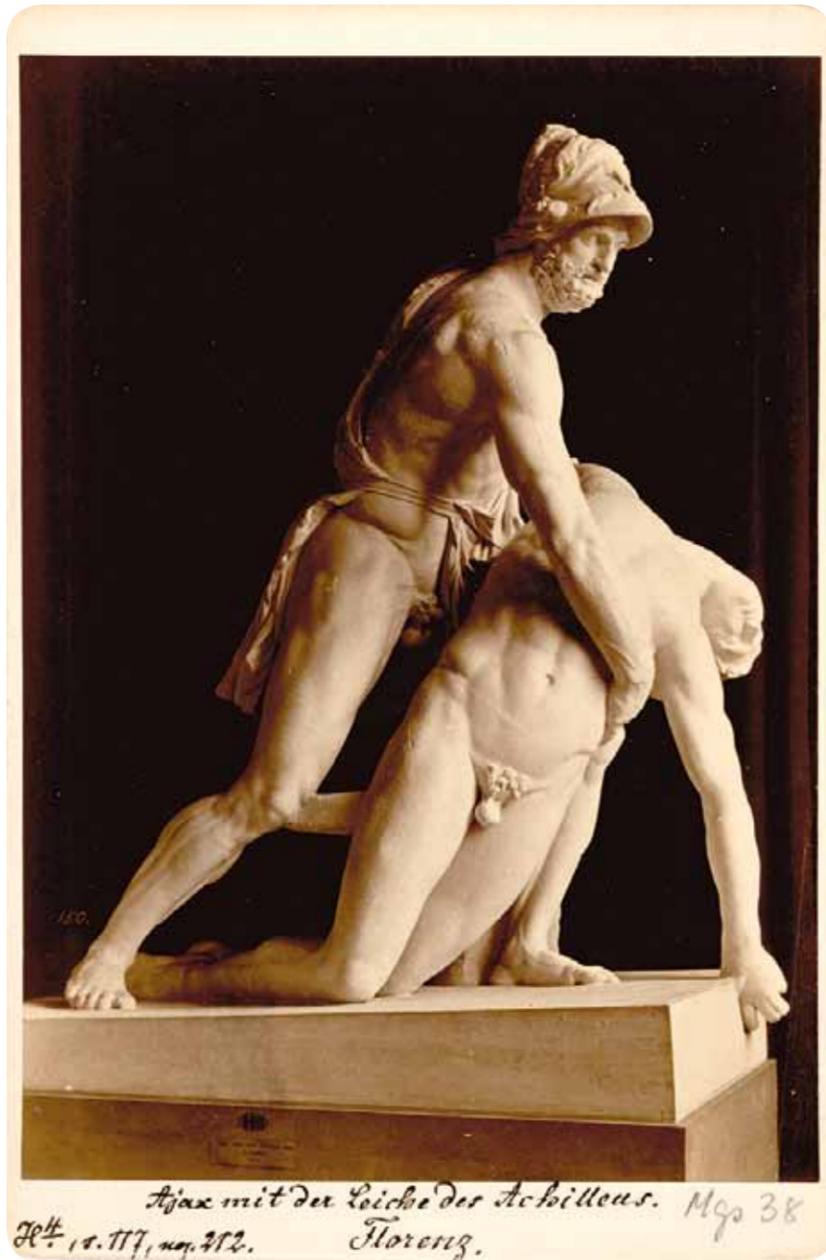


Fig. 4 —
Hermann Krone, *Tercera reconstrucción del grupo del Pasquino de Mengs*, 1871. Fotografía. Dresde, Archiv der Skulpturensammlung [N. 150]

Fig. 5 —
Formador desconocido, *Cabeza de Ajax del Palazzo Pitti*, h. 1770. Vaciado en yeso. Dresde, Skulpturensammlung [ASN 1932]

64 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), p. 92. Los muslos y las caderas proceden de la réplica Pitti, no como en la primera reconstrucción que derivaban de la del Ponte Vecchio. Se puede apreciar en el plegado de la tela, diferente en ambas réplicas.

65 M. Kiderlen, *op. cit.* (2006), n. 79, pp. 92-93.

66 A la historia de dicho método en el entorno de la arqueología universitaria a finales del siglo XIX y siglo XX se dedica M. G. Picozzi (ed.), *L'immagine degli originali greci. Ricostruzioni di Walther Amelung e Giulio Emanuele Rizzo*, cat. exp. (Roma, Museo dell'Arte Classica, 21 junio - 30 septiembre 2006), Milán, 2006.

bujo de Wicar [fig. 3], en el que varió en términos de revisión de las copias los componentes de los dos torsos florentinos⁶⁴.

En una tercera reconstrucción –que arribó más tarde a Dresde y está bien documentada a través de tempranos dibujos, fotografías [fig. 4] y una *Cabeza del Ajax* de la réplica del Palazzo Pitti⁶⁵ [fig. 5]– incluyó elementos en las piernas del guerrero muerto que habían sido encontrados en la Villa Adriana en Tivoli. Pero especialmente Mengs definió aquí una nueva vista principal en la que recortó el contorno del plinto, ajustando además el eje vertical del grupo. Como resultado, el conjunto se acercaba a una composición organizada a modo de relieve, en el que permanecían todos los contornos y ejes corporales así como las direcciones de movimiento sugeridas en el plano de la imagen.

Esto revela la relación del grupo con una línea tradicional clasicista del arte antiguo. En la arqueología actual se hace referencia a esa vista principal cuando se pretende establecer una datación tardía del grupo a finales del Helenismo.

Cuál de sus reconstrucciones asumía Mengs como la “correcta” o si era para él un problema irresoluto, es algo que no podemos saber ya que no refiere una sola palabra sobre el tema en sus textos. En cualquier caso, el pintor emprendió el camino de la reconstrucción por medio de un discurso visual, con precisas declaraciones sobre las características estructurales ambivalentes en los grupos antiguos, ya que esto no era posible con recursos verbales.

De todos modos no se conoce ningún pasaje en los escritos de Mengs, o en los de sus coetáneos, en los que hubiera discutido de una manera tan decidida la concepción básica de una escultura y en los que el análisis formal hubiera conducido, de acuerdo a nuestras percepciones, a declaraciones tan coherentes.

Pero no le debía resultar suficiente, ya que al mismo tiempo conservaba vaciados y modelos de las versiones modificadas en el Barroco. A través de la comparación vinculaba Mengs la ambivalencia formal del grupo del *Pasquino* con los comentarios plásticos de los restauradores barrocos, y utilizaba el discurso visual de los “*Modernos*” para entender el de los “*Antiguos*”.

El carácter experimental de las reconstrucciones de Mengs y el conocimiento de la problemática de las definiciones normativas sobre la apariencia y esencia de las obras maestras de la Antigüedad no fueron valorados por sus contemporáneos y no encontró eco en ellos. Con todo, la parte técnica de los ensayos de Mengs, para determinar una reconstrucción a través de la combinación racional de vaciados, se convirtió en estándar en tiempos sucesivos⁶⁶.