

# EL “RIGORISMO ACADÉMICO” DE A. R. MENGES. ORÍGENES DE UNA MALA INTERPRETACIÓN DE SUS IDEAS INNOVADORAS EN LA ESPAÑA DE CARLOS III

A. R. MENGES’ “ACADEMIC RIGORISM”. ORIGINS OF AN  
INCORRECT INTERPRETATION OF HIS INNOVATIVE IDEAS IN  
CARLOS III’S SPAIN

NOEMI CINELLI  
Universidad de Sevilla

Antón Raphael Mengs fue el artista que la Historia recuerda como el *pintor filósofo*. Algunos atributos negativos con que ha sido descrito hasta los años ’70 del siglo pasado tienen sus raíces en la mala interpretación de sus escritos teóricos traducidos y publicados por José Nicolás de Azara, caracterizados por manipulaciones y falsificaciones. Otros juicios negativos proceden de la difícil relación que Mengs mantuvo con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, que abandonó a causa de una concepción incompatible de *institución académica* y de *formación* de los artistas. Su presencia en la institución hizo que ésta moviese los primeros pasos para salir del inexorable aislamiento en que fue condenada por la mala administración de los órganos de gobierno.

**Palabras clave:** Antón Raphael Mengs, Teoría del Arte, José Nicolás de Azara, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mengs was the artist that History remembers as the painter philosopher. Some negative attributes used to describe him up to the Seventies of the last century are due to the misinterpretation of his theoretical writings, translated and published by José Nicolás of Azara and affected by manipulations and falsifications. Other negative reviews come from the difficult relation between Mengs and the San Fernando Royal Academy of Fine Arts in Madrid, which he eventually left because of an incompatible conception of *academic institution* and of *formation of the artists*. His presence let the institution take its first steps for leaving the relentless isolation to which it was condemned by the bad administration of the government’s organs.

**Keywords:** Antón Raphael Mengs, Theory of Art, José Nicolás of Azara, Madrid, San Fernando Royal Academy of Fine Arts.

## INTRODUCCIÓN

Es arduo encuadrar a Antón Raphael Mengs (1728-1779) en una corriente estilística precisa aún hoy, en el momento en que están más disipadas las divisiones cronológicas y las definiciones que se refieren al controvertido siglo XVIII.

“Desmedida ambición artística”, “dictadura estética”, “rigorismo académico” son algunos de los atributos negativos y superficiales, con los que ha sido definido el pintor bohemio; mientras que la crítica, que compartía con Mengs las teorías estéticas y artísticas, se apresuraba, ya antes de su muerte, a proclamarlo “el mejor artista de una época, el *nuovo Raffaello*”; papel perfectamente interpretado por él, hasta el punto de retratarse a los 16 años al modo del *Maestro Urbinate*.

Es paradójico que siendo el artista más cotizado de su época haya sido poco estudiado por la Historia del Arte, hecho que sólo puede explicarse por el hecho de haber sido *teórico* antes que *pintor*. Así pues el mayor éxito, radica en su aportación teórica a la Historia del Arte, a través de la búsqueda y la elaboración de un sistema doctrinal, rastreando los pasos de Johann Joachim Winckelmann.

Dedicó particular atención al estudio del arte antiguo, su colección de calcos de las más famosas estatuas guardadas en las colecciones italianas que tenía depositados en su talleres de Roma y Madrid, fue motivo de interés para los artistas que llegaron a Roma y consagró modelos estéticos de distintas épocas y de los que nunca se alejaría, de la Grecia Clásica, Raffaello, Tiziano y Correggio.

Mengs, cuya profesión fue augurada con la premonitoria elección de los nombre de bautismo que su padre le dio, fue llevado a Roma a los 13 años, para estudiar el dibujo y las grandes obras de los maestros romanos, en la ciudad que en aquella época servía de catalizador de las exigencias de renovación cultural del mundo artístico en el modo de hacer y entender la disciplina de la Historia del Arte.

Su presencia en España fue favorecida por la coyuntura de la subida al trono de un ilustrado, culto y amante del arte, Carlos III tan cercano a él que le aseguró protección sobre todo en la difícil relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La relación del bohemio con la institución se enturbió a causa de las opuestas opiniones sobre la organización académica y la formación de los artistas.

Sus escasos escritos originales han dejado sin respuestas numerosas cuestiones, como la del falso fresco antiguo de *Júpiter y Ganimedes* –sobre el que sólo se ha propuesto la hipótesis de la involuntaria implicación de Mengs– o la polémica suscitada por el *caso Peña*, que llevó a la definitiva ruptura del artista con los consiliarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Aún más complicados son los problemas generados por el volumen *Obras de Antón Raphael Mengs*,<sup>1</sup> escrito por José Nicolás de Azara<sup>2</sup>, amigo y biógrafo de Mengs. El volumen era considerado hasta la década del 1970 la fuente más indudable para la

1 El volumen *Obras de Antón Raphael Mengs* fue publicado por primera vez en España y en Italia en el año 1780.

2 José Nicolás de Azara (Burbuñales 1730- París 1804), perteneció a la generación de los Ilustrados, empeñados en las reformas legislativas del reino de Carlos III y Carlos IV. Sus acciones se dirigieron a la defensa del poder monárquico reformador. Azara coleccionaba obras de arte antiguo. Sus mayores aportaciones literarias fueron ediciones y traducciones para demostrar y probar el valor de los poetas antiguos, de la poesía española del siglo XVI y de las obras contemporáneas, útiles según él a la reforma intelectual que la sociedad española necesitaba en aquella época.

investigación de los escritos del bohemio; pero el hallazgo por Tellechea Idigóras<sup>3</sup> de unos documentos, como las *Cartas de Azara*, pusieron en duda la fidelidad del biógrafo en la copia de los escritos del pintor bohemio: una defensa patriótica exagerada, mezclada con una sed de notoriedad, llevaron al diplomático escritor a manipular y a falsificar los escritos del artista, ayudado por Eugenio Llaguno y Amirola<sup>4</sup>, Ministro de Gracia y Justicia desde el 1794 hasta el 1797. De hecho Azara, empujado por un sentimiento de defensa nacional, pidió a Llaguno –tomando su mismas palabras– “una corrección estilística” que amortiguara las duras críticas que Mengs hacía al arte español. Modificaciones que fueron más que una simple corrección estilística, llegando él a escribir párrafos enteros nuevos.

La obra de Azara tuvo, de todas formas, gran éxito en España e Italia, entre aficionados y entendidos de Mengs y también en los círculos de eruditos y teóricos; eso debido, según Marchan Fiz, al hecho que “la estética se convierte, a mediados del siglo XVIII, en la disciplina de moda”<sup>5</sup>.

Las alabanzas a las *Obras* duraron hasta el primer Romanticismo, cuyas instancias libertarias se oponían al presunto rigorismo teórico del pensamiento de Mengs.

En nuestra época entre los historiadores del arte que han profundizado sobre Mengs, y que más han contribuido al juicio de crítica tan negativo que aún hoy acompaña al bohemio, tenemos que nombrar a Giulio Carlo Argan, a Roberto Longhi y a Antonio Morassi, autores de manuales de Historia del Arte todavía utilizados en las universidades italianas, que han centrado sus propios estudios en una comparación malograda entre el pintor bohemio y Giambattista Tiepolo, a su parecer, pintor de indiscutible superioridad. También en España no faltaron críticas muy duras, como la expresada por Sanchez Cantón con ocasión de la exposición del Prado del año 1929 que subraya el carácter demasiado riguroso y académico de las pinturas que Mengs realizó en la Península. Por otro lado, gracias a escritos como los de Claude Bèdat o Mercedes Agueda Villar<sup>6</sup>, la imagen del bohemio poco a poco esta recobrando su verdadero valor. Más que todos, ha sido Steffi Roettgen, historiadora alemana, la que ha examinado más en detalle la producción pintórica y teórica de Mengs, llegando en 1999 a la publicación

---

3 TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio: *Azara y la edición de las Obras de Mengs. Interpolaciones de Llaguno Amirola*, Madrid, 1971.

4 Eugenio Llaguno y Amirola (Menagaray, Araba 1724- Madrid 1799) además de escritor y político ilustrado fue excelente tratadista de arte, experto de lenguas clásicas, erudito profesor de la Real Academia de Historia de Madrid y coleccionista de arte. Llegó al máximo de la notoriedad escribiendo *Noticias de los arquitectos y de la arquitectura de España*, volumen publicado por Ceán Bermúdez (1829).

5 MARCHÁN FIZ, Simón: *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona, 1982, p. 13.

6 BÉDAT, Claude: *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1774-1808*, Toulouse, 1975; ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: “Mengs y la Academia de S. Fernando”. *Actas del II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, 1983, p. 445-476; MENGS, Antón Raphael: *Reflexiones sobre la Belleza*, introducción de ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, Novograf, 1989, p. 28.

de una obra, en dos volúmenes, que se puede considerar el estudio más importante y objetivo sobre este pintor<sup>7</sup>.

Los escritos de Mengs publicados por Azara animaron el debate sobre la *Belleza* en todos los países embebidos de las teorías de la Ilustración. La publicación de las ediciones italiana y española de las *Obras*, dió lugar a distintas reacciones. En Italia, que acumulaba una larga tradición de escritos teóricos sobre el *Bello Ideale*, la obra de Mengs fue un ulterior ahondamiento, ciertamente de alcance cosmopolita dadas las experiencias del bohemio en las cortes más insignes de Europa. La ventajas traídas a España fueron, de alguna manera, de mayor relieve: las *Obras* fueron pionera de la difusión de escritos eruditos, y contribuyeron a tomar conciencia de que la nación se involucraba en una corriente de desarrollo cultural de alcance europeo. Además –sobre todo en la contestación a las graves críticas del juicio de Mengs con relación a la pintura española– favoreció el nacimiento de sentimientos de orgullo nacional y reivindicación de la calidad del arte español. La efervescencia de la discusión sobre el *Bello Ideale* iniciada por Mengs marcó un momento crucial por la estética española.

Hasta ahora ha permanecido infravalorada su contribución a la renovación estilística del final del siglo XVIII: tendría que ser continua fuente de discusión la responsabilidad de cómo y en qué medida Mengs influyó en el estilo de Francisco Goya, por citar a un artista reconocido por la originalidad creativa, y de otros pintores que en Italia, centro del “Nuevo Debate Cultural”, se movieron alrededor de las teorías de este maestro alemán.

Mengs no es y no merece ser mencionado sólo como el gran “Pintor” de los príncipes, sino como el artista que llevó el arte europeo a los umbrales de la revolución ilustrada.

Intencionalmente han sido recopilados aquí transcripciones en los idiomas originales, o sea español e italiano, con la convicción de que las traducciones han sido motivo de la tergiversación sobre el papel jugado por Mengs, en la Historia del Arte y en la Teoría del Arte, y que es la base de la tesis por la cual el bohemio se repudia o se admira.

Merece la pena citar otra vez a Francisco Goya y su *El sueño de la razón genera monstruos*, para decir que la herencia mengsiana no se entenderá en su verdadero sentido hasta que la Historia del Arte no proceda con divisiones cronológicas y con prejuicios que la falsean.

#### MENGS Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID. CRÓNICA DE UN CONFLICTO INEVITABLE

La llegada de Mengs a Madrid fue impulsada por Carlos III, como ya es sabido próximo al eclecticismo en el gusto pictórico y amante de la arqueología y las Bellas

---

7 ROETTGEN, Steffi: *Antón Raphael Mengs (1728-1779): Das malerische und zeichnerische Werk - Leben und Wirken*, Munich, 1999.

Artes. Su elección marcó un cambio de tendencias en el arte español de la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo al someterse gradualmente bajo su reinado a los dictámenes neoclásicos. Los orígenes del extraordinario interés del soberano por la Antigüedad se remontan al período en que fue rey de Nápoles. El ambicioso proyecto de conformación del nuevo Reino de las Dos Sicilias tuvo como uno de sus objetivos conducir a la ciudad partenopea a lo más alto de la escena cultural europea, sobre todo a partir del fortuito descubrimiento de Herculano, empresa conducida bajo el patrocinio regio<sup>8</sup>.

Los Borbones, y Carlos III en particular, se volvieron en efecto en los portadores ilustrados de los intereses culturales que influyeron sobre el gusto y las modas de la época. Los descubrimientos de Herculano inspiraron diferentes formas artísticas, y las piezas de porcelana producida por la Real Fábrica Ferdinandea de Capodimonte se convirtieron en el medio más rápido de divulgación de los motivos herculaneses:

*Il primo impulso per l'archeologia, la formazione del gusto neoclassico nel Settecento e soprattutto per la papirologia ercolanese provenne dal re Carlo al quale va pertanto riconosciuto il ruolo di promotore della papirologia ercolanese nonché di iniziatore dello studio delle antichità ercolanesi, modello della civiltà artistica del Settecento*<sup>9</sup>.

Carlos III ocupó el trono de España en 1759, después de la muerte de su hermanastro Fernando VI. Este traslado implicaría una serie de reformas decorativas en el Palacio Real de Madrid, para lo que llamó a los representantes más afamados de las dos tendencias pictóricas de la época, el italiano Giovanni Battista Tiepolo y Antón Raphael Mengs. Tiepolo que llegó a la corte de Madrid cuando tenía sesenta años, era el pintor de la inagotable fantasía decorativa la cual tomaba forma gracias al perfecto dominio de la perspectiva espectacular (no al azar fue conocido como el *Veronese redivivo*) y a la paleta cromática de tonos encendidos y argénteos que hacían perder consistencia material a las cosas y a las personas, tratadas como superficies continuas que irradiaban la luz. Guido Piovene escribe:

---

8 En 1738 comenzaron las excavaciones de la antigua ciudad de Herculano donde veintiocho años antes Emanuele Maurizio d'Elboeuf, Príncipe de Lorena, recuperó algunas esculturas de lo que después fue identificada como la escena del Teatro Antiguo. Carlos III encargó a Giovanni Antonio Medrano, ingeniero-jefe de Corte, y a Roque Joaquín de Alcubierre, ingeniero militar, que empezaran la excavación del pozo utilizado por d'Elboeuf. *Le Antichità di Ercolano esposte*, es decir el catálogo de los repertorios hallados, constituye la obra arqueológica más importante del siglo XVIII y ha contribuido a plasmar el gusto de la cultura europea de finales del Setecientos y comienzos del Ochocientos. A pesar del exiguo número de volúmenes publicados, *Le Antichità* fue una iniciativa de amplia difusión cultural, y contribuyó de manera determinante a la expansión en Europa de un "gusto" y un repertorio decorativos nuevo. La obra es el primer fruto del trabajo de la Academia Herculanesa, fundada el 13 de diciembre de 1755 bajo el amparo del monarca napolitano. Para conseguir la publicación de *Le Antichità* herculaneses, pompeyanas y estabianas, Carlos III, además de la fundación de la Academia, creó en Portici una escuela de grabadores y dibujantes.

9 GIGANTE, Marcello: "Carlo di Borbone e i papiri ercolanesi", *Cronache Ercolanesi*, 11, Nápoles, 1981, pp. 7-18, en part. p. 15.

*questo mitologo sincero, pittore metafisico dei sensi e del sangue, tocca le corde del patetico, dell'idillico, dell'elegiaco. Egli trasmette in chi lo guarda un vapore di compiacenza sensuale nella propria vita, un forte attaccamento a se stesso nelle fantasie e nei ricordi, un orgoglioso sentimento d'immortalità personale associata alla carne.*<sup>10</sup>

En Mengs no existe esta “carnalidad”, este anhelo hacia las pasiones y las fantasías, pues en su quehacer todo era –usando las palabras de León Tello–, *dominio técnico y orientación clásica*<sup>11</sup>. Se trata de la voluntad de hablar al intelecto, aunque con un lenguaje que poco tiene que hacer con la frialdad y la racionalidad compositiva con las cuales hoy se le relaciona. A él, en este sentido, se le debe la sofisticada reforma de los modelos estéticos españoles.

La opinión negativa de artista altivo e intransigente que los estudios tradicionales han expresado sobre Mengs, hunde sus raíces en la controvertida relación entre el bohemio y la joven Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Gracias a una revisión crítica de la documentación disponible en los archivos de la Academia, Claude Bédat y Mercedes Agueda Villar<sup>12</sup> nos presentan hoy una imagen del artista depurada de las etiquetas de “absolutismo académico”<sup>13</sup> y “exagerada ambición artística”.

La experiencia de Mengs en el Academia puede ser condensada en tres etapas. La primera de ellas comienza el 5 de junio de 1763 y coincide con el nombramiento del artista como Director Honorario para la cátedra de Pintura<sup>14</sup>, consciente de que el cargo, como el mismo título rezaba, era puramente honorario y le concedía el derecho a asistir sólo a los Consejos Generales, mientras que sólo podría participar en aquellos Ordinarios si era formalmente convocado<sup>15</sup>.

Las complicaciones a causa de la presencia de Mengs no se hicieron esperar, y después de apenas ocho meses desde el nombramiento el artista envió una carta de dimisión del puesto. El origen de ello pudo estar en el conflicto surgido durante el Consejo Ordinario del 15 de enero de 1764, al que fue reclamado a instancia de Felipe de Castro, para expresar su parecer sobre el nombramiento de los artistas D. Alfonso Cruzado, D. Tomás López y D. Juan del Cruz como Académicos de mérito. Entre los candidatos, según la opinión del bohemio, nadie poseía los requisitos necesarios para ser admitido. Tal debió ser su contrariedad cuando se dio cuenta de que los votos de los consiliarios en cuestiones relativas a materias artísticas, pesaron hasta el punto de poder superar sus mismas decisiones. Estos académicos eran en efecto aristócratas y políticos que poco sabían de materias artísticas. Águeda Villar, pionera en el rechazo

10 PIOVENE, Giovanni: *Tiepolo*, Rizzoli, Milán, 2004, p 18.

11 LEÓN TELLO, Francisco José: “Antón Raphael Mengs y el Neoclasicismo español”, *Archivo de Arte Valenciano*, 61, 1980, pp.3-9, en part. p 6.

12 Cfr. nota 6.

13 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Mengs en España*, Madrid, 1972, p. 14.

14 *Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (“RABASF”): *Actas del 5 de Junio de 1763*.

15 *Junta Ordinaria de la RABASF: Actas del 15 de Enero de 1764*.

de las etiquetas del artista, hablando de este acontecimiento expresa una consideración que demuestra lo difícil que es imaginar alejarse de la imagen de un artista consentido por gozar de las preferencias regias: *Mengs, confiando en que todo se resolviera a su favor, renunció en una fría carta a su cargo de Académico*<sup>16</sup>. Pero si Mengs realmente hubiera abusado de su proximidad con el monarca le hubiera mostrado directamente su desacuerdo, por lo que en prueba de modestia prefirió renunciar al encargo convencido de la inutilidad de formar parte de una academia gobernada por quienes tendrían que limitarse únicamente a protegerla.

Sin embargo, las tensiones suscitadas se calmaron pronto y el 27 de marzo Mengs solicitó por una nota a Ignacio de Hermosilla retractarse de su dimisión<sup>17</sup>.

La cuestión más grave concernió a la dirección de la Academia y, más en concreto, sobre cuáles debían ser las competencias de los consejeros y las de los profesores. Cuando Mengs solicitó ser aceptado como académico el pensó indudablemente que estaría estructurada como la otra gran Academia europea de la que formó parte, la de San Luca en Roma.

A finales del año 1764 Mengs envió una carta a la Institución pidiendo ser nombrado Académico de Honor, episodio con que se abre la segunda etapa de la estancia de Mengs en la Academia. Las polémicas acerca de la gestión de la academia continuaron siendo una constante en este segundo período de permanencia de Mengs, aunque en este caso el interés del bohemio se desplazó hacia la tentativa de reformar los planes de estudio. La Academia ya era consciente desde hacía algún tiempo que la escasa reputación obtenida por los artistas mandados a Roma se debía a la falta de adecuación del plan de estudio establecido, por lo que se decidió modificar el plan académico. El erudito pintor Francisco Preciado, Director de los Pensionados españoles en Roma, a quien la Academia encargó un nuevo plan de estudios con métodos dirigidos a mejorar la calidad de la enseñanza, se mostró incapaz de solucionar el problema. Una vez recibido el proyecto y presentado en el consejo de 13 de enero de 1765, el sentimiento generalizado de los académicos fue de desilusión, pues lo juzgaron tan inapropiado a la situación, que pidieron a Mengs y a Felipe de Castro que lo revisaran.

Mengs mostró su disconformidad con el nuevo plan propuesto por Preciado y que se ajustaba al modelo de la academia francesa, pues que lo que haría falta era apostar por una mejora del *curriculum studiorum* de los artistas en España introduciendo nuevas materias. Además, propuso nuevas reglas para asignar las becas a los pensionados elegidos en el curso. Los consiliarios esta vez aceptaron de buen grado sus sugerencias<sup>18</sup> y se decidieron ampliar algunas disciplinas e instituir nuevas cátedras<sup>19</sup>.

Entre las propuestas hechas por Mengs la más interesante, y que más habría cambiado el modo de entender la formación de los pintores y los escultores de la Academia, fue la

16 ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: op., cit., p 448.

17 *Juntas Particulares de la RABASF: Actas de 27 de marzo de 1764.*

18 *Juntas Particulares de la RABASF, Actas de 27 de febrero de 1766.*

19 En concreto la de estudio del modelo en vivo, de perspectiva y de geometría, de anatomía, de modelo de yeso, de color y de copia de estampas.

creación de las cátedras de perspectiva y anatomía. Por la de anatomía fue necesario crear otra de cirugía, de manera que el profesor de pintura o escultura estarían asistidos por un cirujano. Esta responsabilidad caería en manos de Agustín Navarro<sup>20</sup>, previa recomendación de Felipe de Castro. La Academia comunicó la decisión a Mengs con una carta<sup>21</sup>.

En la respuesta del día siguiente Mengs expuso su queja por no haber sido consultado acerca del nombramiento<sup>22</sup>. Su desacuerdo<sup>23</sup> se expresó en una misiva a Ignacio de Hermosilla y Sandoval, en la cual criticaba las *irregolares Representanzas que la Junta Particular hizo a S.M y el poco aprecio que si haze de los Facultativos*<sup>24</sup>.

De esta manera, comenzó la tercera etapa del bohemio dentro de la Academia, caracterizada por una actitud cada vez más desinteresada hacia las cuestiones internas de la institución.

El obstruccionismo de Mengs hacia el reglamento de la Academia continuó con tonos ásperos a propósito de proponer como modelos para copiar en las lecciones de dibujo obras de Carlo Maratta. Según la opinión del bohemio estos ya deberían haber sido sustituidos por otros más modernos<sup>25</sup>, en línea con las nuevas orientaciones estilísticas de la Academia. Finalmente serían reemplazados con los modelos de Bayeu y Maella<sup>26</sup>.

El episodio que generó el alejamiento definitivo de Mengs de la institución remonta al 28 abril del 1768, cuando en la sala principal de la Academia fue colocado el cuadro de *Venus y Adonis* de Juan Bautista del Peña, siendo propuesto éste como Director General de pintura durante el consejo del 5 de junio<sup>27</sup>.

Mengs pretendió le justificaran formalmente los motivos de una decisión considerada inoportuna dado el poco mérito que el bohemio reconocía en las dotes artísticas de Peña. Las acusaciones de Mengs fueron demasiado severas y claras y los miembros del consejo extraordinario, para lanzar una contundente respuesta, se reunieron el 25 de diciembre de 1768 y a cargo de Hermosilla le mandaron una misiva en la que justificaban la elección con las *escrupulosas disposiciones estatutarias de la Academia*.

20 Navarro era profesor de cirugía y médico del duque de Alba.

21 *Juntas Particulares de la RABASF, Actas de 2 de noviembre de 1766.*

22 *Juntas Particulares de la RABASF, Actas de 3 de noviembre de 1766.*

23 En la *Junta Particulare del 8 de marzo de 1767*, se trazaron las diferencias entre el método propuesto por Navarro y el método adoptado por Ventura Rodríguez, Antonio González y Felipe de Castro que “declararon que el estudio de la Anatomía se debía “Hacer sobre el cadaver asistiendo los discipulos a su disecacion y oyendo al tempo de ellas las espicacion del Professor Anatomico”. Navarro juzgó inútil trabajar con un cadaver justificandose con estas palabras: “para su estudio basta adquirir conocimientos del tamaño regular, figura y situacion de los huesos, nervios, tendones y lo qual se via, y podia observar infinitamente mejor que en un cadaver fresco”.

24 *Juntas Particulares de la RABASF, Actas del 3 de noviembre de 1766.*

25 ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: *Mengs y la Academia de San Fernando*, op.cit., p. 46.

26 Después Mengs se empeñó en la revisión de las estatuas conservadas en la Academia antes del comienzo de las lecciones de escultura de yeso. La relación redactada por el artista evidenció el mal estado de conservación de los yesos por lo que la única solución fue comprar otros en Italia.

27 *Juntas Ordinarias de la RABASF, Actas de 5 de junio de 1768.*



En ellas rechazaron los artistas que él propuso, a pesar de que estos demostraban tener dotes pictóricas excelentes y gran mérito.

La réplica no satisfizo a Mengs que subrayó las ambigüedades del estatuto abierto a muchas interpretaciones, según las posturas de la defensa de cada uno de ellos.

El paso hacia la definitiva ruptura fue motivado finalmente por el pintor que atribuyó la decisión de alejarse de la institución por razones que le ofendieron intensamente. La carta fue presentada el 1 de enero de 1769 en el Consejo Extraordinario, y los consiliarios juzgaron duramente el comportamiento de Mengs, tachado de ingratitud hacia los favores y los honores recibidos por la Academia, y se mostraron sobre todo indignados por el hecho de que el pintor hubiera recurrido al Rey, cuando el problema era un asunto interno. Mengs justificó su acción de la misma manera que los consiliarios actuaron en el año 1764, con ocasión de la presentación de la primera carta de dimisión. Dos días después le comunicó al Rey:

*Por otro lado hallandose el suplicante con el genio demasiado zelante por el honor y adelantamiento de las Artes del diseño en estos Felices Reyno de VM. no sabe quedarse con la indiferencia qua le sería necesaria en el estado presente de la Academia: por tanto supplica se digne hacerle la gracia de separarle totalmente de este respetable cuerpo, donde se halla inútil a su malgrado.<sup>28</sup>*

Seis meses después, el 4 de julio de 1769, la Academia se pronunció de forma rotunda:

*Y al fin determinó su Excelencia que no se le respondiese y que se borrarse del libro en que estan sentados los Profesores y Directores Honorarios y que en la relacion de premios no se le ponga.<sup>29</sup>*

La sentencia fue la causa del silencio sobre Mengs en este asunto por parte de la corporación académica y también de la crítica posterior. Sólo Azara lo recordará en su biografía.<sup>30</sup>

## LOS MOTIVOS DEL CONFLICTO: LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO, DE TORRE DE BABEL A FORTALEZA DEL PODER ILUSTRADO

La voluntad del bohemio de acceder a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando habría que relacionarla con su concepción de academia de Bellas Artes.

Excepto su infancia, el pintor bohemio siempre vivió en aquella Roma donde para todos los artistas era obligatorio asistir a las sesiones de la Academia de San Luca.

---

<sup>28</sup> Juntas Ordinarias de la RABASF, Actas de 6 de enero de 1769.

<sup>29</sup> Juntas Ordinarias de la RABASF, Actas de 4 de julio de 1769.

<sup>30</sup> AZARA, José Nicolás: *Obras de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*, Madrid, Imprenta Real, 1780, p. XVII.

En la misma se tenía derecho a votar y decidir sobre los problemas de la institución académica, se discutía acerca de pintura, de estilo, y sobre todo se fijaban las normas a seguir en materia artística. Por lo tanto, sería razonable suponer que, una vez establecido en Madrid, Mengs hubiera deseado entrar en la Academia de San Fernando sin haber valorado antes las grandes diferencias de fines y organización entre las dos instituciones.

Claude Bédat, en su libro *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808*, estudió detalladamente los momentos más relevantes de la redacción de los estatutos entre los años 1744 y 1757, que llevaron a la formación de una institución en la que paradójicamente los artistas no fueron los verdaderos protagonistas.

En el año 1746 Fernando Triviño formuló los estatutos que presenta al rey Fernando VI, concediendo a miembros relevantes de clase nobiliaria el gobierno de la academia<sup>31</sup>. A raíz del encargo de rey, el escultor Felipe de Castro fue quien se ocupó del análisis de los textos y de redactar las anotaciones pertinentes<sup>32</sup>. Este escrito sería la base sobre lo que se redactaran los artículos de 1751. Preocupación principal de Castro fue dotar a los artistas de un papel protagonista en la Academia, y relegar a un lugar secundario a los aristócratas y a los políticos que, incluso siendo parte integrante de la institución, no poseían las adecuadas competencias para expresarse en materia de arte.

El proyecto de Castro consistía en la formación de una academia en la que los artistas tuvieran voz y voto, sin tener que someterse a juicios y a reglas de quienes no tenían nociones en materia de arte.

El texto del estatuto del 1751 testimonia la realización de los planes de Felipe de Castro. En la España del siglo XVIII, una academia así concebida no fue sino una quimera. Los problemas en efecto no tardaron a llegar.

En el año 1757 se volvieron a redactar otros planes<sup>33</sup>. Lo primero que se desprende leyéndolos, es la profunda discrepancia que los separaba del texto de 1751. En apenas

31 Aunque todavía no han sido hallados, se sabe por una carta de Ignacio de Herosilla, que tales documentos fueron sometidos a la aprobación real el día 30 de mayo de 1747.

32 El escrito fue presentado bajo el título “*Adiciones que de orden de S.M el Rey Don Fernando VI, hizo - a los estatutos formados por Don Fernando Triviño primer viceprotector del Real Academia con el título de San Fernando de las tres nobles artes Pintura, escultura y arquitectura - Don Felipe de Castro escultor del Real Persona y de sobre Real Cámara y director extraordinario nombrado por el mismo Señor Don Fernando VI para el concerniente a escultura de dicha sobre Real Academia*”.

33 El problema de la redacción de los nuevos estatutos se presentó cuando Ricardo Wall, protector de la academia desde el 6 de junio de 1754, pidió al entonces viceprotector Tiburcio Aguirre que le presentara el material concerniente al desarrollo y a la organización de la academia en los tiempos de su predecesor, el difunto José de Carvajal, protector desde el año 1746 y causante de la anulación de los estatutos de 1751. Aguirre tuvo que enfrentarse con la ausencia de dichos documentos, porque como Alfonso Clemente de Arróstegui subrayó, en tiempos de Carvajal éste solía comunicarse verbalmente con los académicos, sin preocuparse de poner por escrito sus decisiones, convencido de que todo habría sido ejecutado sin necesidad de un informe.

seis años se pasó de una academia democráticamente sustentada por artistas, a una academia centro del poder ilustrado de los aristócratas.

El número de los profesores fue reducido de treintauno (como prevenían los estatutos del año 1751) a dieciséis; los consiliarios, elegidos no por los profesores pero nombrados directamente por el Rey, se vieron admitidos a participar en todas las juntas quedando así en sus manos la organización de toda la vida de la academia, desde las cuestiones económicas hasta las referentes a las tres artes. Se instituyeron cuatro categorías de juntas: particulares, ordinarias, generales y públicas. Deteniéndonos sobre la junta particular, la más importante en la que se decidió sobre cuestiones económicas y artísticas, se puede entender el cambio radical en el organigrama del poder de la academia. En los estatutos de 1751 fueron llamados a intervenir en tal junta el viceprotector, los seis consiliarios y obviamente los profesores, que siempre estuvieron seguros de conseguir la mayoría a la hora de la votación sobre asuntos de arte. Con la entrada en vigencia del estatuto del 1757, los profesores fueron excluidos en tales juntas y no pudieron conocer las decisiones tomadas en dicha sesión. Éstas habrían sido transcritas en un libro separado y comunicadas a todos en el tiempo debido.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se había vuelto otra vez una institución sede del poder monárquico ilustrado encarnado en la persona de los nobles consiliarios<sup>34</sup>.

Con la llegada de Mengs a España en 1761, Castro y los profesores acariciaron durante un breve período la idea de una academia más democrática y más participativa para los artistas.

Mengs como sabemos, entró en la Academia en junio de 1763, para dimitir temporalmente en el mes de febrero del año 1764. En efecto no pensó poder seguir siendo miembro de una academia en que se procedía con injusticia y donde los consiliarios tuvieran derecho de voto para elegir a los académicos de mérito, cuando éste era contra al artículo cuarto del estatuto. Según la opinión de los consiliarios, en una carta que dirigieron a Carlos III, vista la importancia de la admisión de nuevos miembros de la academia, era obvio que tal elección tuviera que pasar por

*la más sana, más ilustrada y más original parte de ella, pues aun cuando la pericia necesaria faltase en algunos consiliarios, se compensaba superabundantemente con la integridad, celo público, y deseo del bien del instituto y de la nación que reinaba en todos.*<sup>35</sup>

---

Ante la solicitud de Wall, Tiburcio Aguirre se vio obligado a pedir por la redacción de nuevos estatutos, expresión del poder nobiliario, tal como el difunto Carvajal planeó.

34 Los profesores siempre trataron de oponerse a la realización de tales estatutos, pero les faltó la compenetración necesaria para afrontar racionalmente los problemas causados por los consiliarios. Estuvieron tan seguros de sus dotes artísticas que a menudo se llegó a violentas riñas, alimentadas por cuestiones personales e incompatibilidades de carácter. Es por ello, que hacia falta un elemento moderador.

35 *Junta particular de la RABASF*, 14 de marzo de 1764.

El Rey decidió entonces que la elección de los académicos de mérito fuera una tarea que los consiliarios pudieran y tuvieran que desarrollar, pero al mismo tiempo sentenció que ellos no se pronunciaran sobre las obras de arte. Una reivindicación de los artistas fue concedida pues, sólo después de pocos meses de la llegada de Mengs al seno de la institución.

En este punto, no queremos olvidar recordar sobre la academia romana de San Luca, que en el momento de la fundación de la academia madrileña, contaba con casi tres siglos de actividad. Sus orígenes habría que localizarlos en la antigua Universidad de las Artes de la Pintura, fundada en el 1487, corporación profesional de origen medieval que acogió entre sus filas a Pintores, Miniaturistas y Bordadores<sup>36</sup>, de los que se conoce su contribución a la vida civil del *popolo italiano*. En el curso de los siglos, la transformación de Universidad en Academia, ocurrida oficialmente el 14 de noviembre de 1593 gracias a la labor de Federico Zuccaro, sancionó la evolución de la pintura pasando de arte mecánico a profesión liberal, con el consiguiente cambio de estatus social del artista, elevado por fin a intelectual.

Cuándo Mengs entró a la Academia de San Fernando, estaba seguro de encontrar un ambiente en el que fuera prioritaria la enseñanza de las Bellas Artes con un método de formación de los artistas parecido a lo que experimentó en la de San Luca. Por los Estatutos del siglo XVIII se deduce en efecto cuál fue el papel de los artistas y de los profesores dentro de la institución romana. Se lee, en particular en el documento de 1796:

*In coerenza del suo istituto, abbia per oggetto IL PUBBLICO VANTAGGIO, in conservare, e propagare le Arti Liberali di Pittura, Scultura ed Architettura. Ma ad ottenere il proposto intento, è di bisogno annoverare tra noi e chi operi e chi promuova.*<sup>37</sup>

Tenemos que subrayar la preeminencia otorgada a *quien obra*, o sea a los artistas y los profesores, que se tenían así en sus manos el gobierno de la academia. Las propuestas que ellos avanzaron encontraron siempre una buena acogida en las sesiones académicas, llamadas Congregaciones, y nunca se sintieron frustrados o amenazados por quién tuvo el control administrativo y burocrático. Es suficiente pensar que por ejemplo, para ser admitidos en la institución como académicos, la decisión última correspondía al Príncipe, el cargo más alto y respetuoso, pero éste asesorado por el consejo de los que se ocupaban de materias artísticas, o sea empeñados en la creación de obras de arte o en la enseñanza teórica de una de las tres disciplinas.

Otra diferencia decisiva entre las dos Academias, es la continuidad garantizada por el sistema usado para la elección del Príncipe y de sus dos consejeros, tal que estas tres

36 Los primeros estatutos datados al año 1487 se guardan hoy en el Archivo de la Academia, y tienen la firma de los pintores Cola Saccocci y Antonio Benedetti, y del miniaturista Jacopo Rivaldi.

37 PICARDI, Paola, RACIOPPI, Pier Paolo: "Statuto del 1796", Capítulo I, artt. 2-3, p. 450, en *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 1998.

figuras quedaron como cabezas de la academia y se renovaron durante años, aunque con tareas y responsabilidades que cambiaban cada trienio, sin turbar el organigrama del gobierno. El Príncipe después de haber llevado a cabo su mandato, iba a ser el Primer Consejero del Príncipe siguiente, para luego convertirse en Segundo Consejero. En cambio la Academia de San Fernando tuvo uno de sus talones de Aquiles en la alternancia de muchas personalidades como director de la Academia, que no permitió la madurez de una escuela de pensamiento de forma duradera y homogénea.

El juicio sobre las obras le correspondió a los Estimadores de las tres diferentes disciplinas. Estos fueron elegidos en número de dos por cada una de las Bellas Artes, pero en el caso de que la valoración expresa no hubiera sido unánime, se habría recurrido a un tercer Estimador o, en caso de una decisión conflictiva, entrarían en escena los Académicos del arte en cuestión, a los que correspondió la última palabra.

Además para la admisión en la Academia, cada artista pretendiente tuvo que presentar un trabajo realizado en la ciudad de Roma, o si era de origen extranjero, tenía que demostrar su pertenencia a la academia nacional del país de origen.

En lo concerniente a los concursos convocados por la academia de San Luca, o sea el Concurso Clementino y el Concurso Balestra, hay que subrayar la objetividad con que se solía proceder al nombramiento del vencedor. En efecto las obras presentadas fueron expuestas sin el nombre del creador, para evitar favoritismos poco profesionales.

La academia madrileña, era distinta a la romana, estuvo en primer lugar compuesta por una clase nobiliaria, a menudo implicada en política o muy cercana al círculo de Carlos III, más atenta a la administración y al gobierno de la institución que a la formación de futuros pintores, escultores, arquitectos y grabadores. La enseñanza fue dada a profesores que, después de la aprobación de los estatutos de 1759, se vieron despojados de poder decisorio también en materias artísticas.

Ya en los años del gobierno de Olivieri, los órganos de gobierno de la academia se encontraron con el problema del "modelo" al cual adecuarse. Por un lado la tradición italiana que mantuvo a los artistas como jefes de instituciones que se presentaron como herederas de las corporaciones medievales, del otro lado Francia, cuyas academias nacidas en el siglo XVI tuvieron a los artistas ocupados bajo la dirección de maestros de las tres artes procedentes del entorno real. La Academia de San Fernando eligió este último modelo para su configuración.

El conflicto entre Mengs y la Academia de San Fernando se produjo entonces a partir de una discrepancia sobre conceptos teóricos muy profundos, y no se puede explicar con la intransigencia del bohemio, con la cual a menudo se justifican los escándalos que provocó, calidad incluso innegable si tras este término se lee el lema latino *ad maiora semper* que le animó a superar metas cada vez más altas en la práctica pictórica.

Su carácter bien se prestó a esta acusación, pero sólo después de los estudios de los años ochenta de Úbeda de los Cobos<sup>38</sup>, o de la ya citada Agueda Villar que arrojan una luz diferente sobre los acontecimientos en que el pintor fue protagonista, pues los

---

38 ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1999.

contrastes entre Mengs y los consiliarios salen de los límites de la polémica personal originados por su ambición y presunción. En realidad, la causa de los roces hay que localizarla en la diferente concepción de la institución académica: *revival* de los jardines epicúreos, escuela de formación, asamblea democrática para discutir sobre materias artísticas, entre los profesores y los discípulos con que Mengs se alineó; alter ego del poder político monárquico e ilustrado entre los Consiliarios<sup>39</sup>.

En la *Carta de don Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de un Academia de Bellas Artes* recogida en las *Obras* de Azara se leen palabras de Mengs que se refieren a dos diferentes tipos de academias:

*[...] alcune composte solo da professori di arte e altre sia da professori che da persone di nobili origini, o costituite in dignità e impieghi differenti. Nella maggior parte di esse questa classe è puramente honoraria; però in altre prende parte nel governo; esaminata bene la materia si osserverà che ci sono inconvenienti: in quelle accademie non ha influsso, in queste ne ha troppo.*<sup>40</sup>

Además, Mengs se mostró absolutamente contrario a la *infeliz interpretación de cosas facultativas y Gobernativas*<sup>41</sup> o sea a la distribución de las funciones que sancionaba el estatuto del 1757 *que destruye la paz, la quietud y la utilidad de la Academia*.<sup>42</sup> Por un lado, los consejeros encargados de la gestión de la academia, por el otro, los artistas a los que quedó el único poder ejecutivo en las decisiones sobre artes, derecho claramente ejercitado bajo la asfixiante tutela de los primeros.

Consciente de su papel de portador de las exigencias de los artistas, Mengs, junto a Felipe de Castro, propuso una radical demudación en la jerarquización del poder académico, tal que ambos frentes en conflicto se fundieran en uno sólo<sup>43</sup>.

Para los órganos de gobierno de la Academia de San Fernando, organizar la institución sobre estas bases fue inconcebible. La actitud de los consiliarios respecto a los artistas siempre estuvo caracterizada por un violento obstruccionismo, relegándoles a un papel marginal, considerándoles a la guisa de *plebe vulgar* incapaz de asegurar un futuro a la Academia.

La animadversión del consejo académico siempre fue muy dura respecto a los planes de Castro y Mengs y sus propuestas de reforma en la gestión de la Academia nunca fueron tomadas seriamente en consideración. El abuso de poder por instituciones

39 Si la voz de Mengs se levantó con mas fuerza, se debe a la importancia de su obra y al carisma de su personalidad, pero no a la excepcionalidad del hecho en sí, ya que el debate vuelve a repetirse periodicamente a lo largo del siglo XVIII, desde la junta preparatoria de Olivieri hasta los años de las reformas de los planes de estudios en 1799.

40 AZARA, José Nicolás: op.cit., p. 390.

41 *Memorial en el que Mengs explica su vision sobre la situacion en la Academia, los recelos que su funcionamiento le suscita y las soluciones que propone para la misma*, en C. Bédar, op. cit., p. 56.

42 Ídem.

43 ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, op. cit., p.455.

dentro de la San Fernando hizo que la Academia fuera políticamente y económicamente instrumentalizada por los consiliarios, divulgadores del pensamiento monárquico absolutista. La Academia rechazó el modelo propuesto por los artistas para potenciar el desarrollo de la institución y se opuso a una mejoría en la formación de los discípulos, que se habría debido apoyar sobre bases teóricas unidas al aprendizaje de materias fundamentales como el dibujo y la anatomía. Condenó el nacimiento de un foro adecuado a la discusión y a la adquisición de los instrumentos útiles a la práctica de las Bellas Artes.

Aunque los proyectos de reforma en la Academia de San Fernando fueron abandonados definitivamente una vez perdida la facultad de gobierno en la institución por parte de los artistas, las ideas de Mengs acerca de la Teoría del Arte desempeñaron un papel fundamental para el desarrollo de esta disciplina y en concreto para la formación académica de los artistas de toda Europa. El carácter ecléctico y cosmopolita de su actividad hizo que sus ideas sobre la Belleza Ideal penetraran en todos los países que compartieron las inquietudes y las esperanzas que el siglo XVIII acarrió.

La validez de su obra pictórica y teórica estimuló la consolidación de diferentes corrientes estéticas, resistiendo más o menos según las realidades individuales de cada país, hasta que la entrada en escena de Jacques Louis David antes, y la necesidad de emotividad del siglo XIX después, abrieron las puertas al *Romanticismo*. Es evidente que cada nueva corriente creyera necesario rechazar los dictámenes de la pasada para legitimarse así misma, tanto que la pintura de Mengs fuera percibida como académica y racional para seguir mereciendo el consentimiento de los artistas.

De todas formas no se puede negar que sus ideas tuvieran una utilidad didáctica sin parangón para un artista del siglo XVIII, encontrando terreno fértil en el campo de los estudios académicos y transmitiendo el modelo de institución italiana basada en la colaboración entre profesores y artistas para el gobierno y el desarrollo de una academia.

Asimismo Mengs dio a España el impulso necesario para profundizar en los estudios arqueológicos del territorio nacional: la novedad de convertir en disciplina histórica la antigüedad Clásica, tras la identificación de la obra de arte con el contexto en que fue realizada, fue un mensaje asimilado también en la Península.

Actualmente, la falta de fuentes manuscritas originales que certifiquen la verdadera naturaleza de los principios artísticos mengsianos, ha hecho que la imagen que acompaña al pintor sea injuriada con etiquetas de absolutismo académico, rigidez en la ejecución y falta de imaginación. A todo ello ha contribuido indudablemente la equivocada interpretación de la obra de Mengs que generó el trabajo de Azara, el cual sin darse cuenta cayó en el mismo error que su amigo tanto criticó a los académicos de la San Fernando de Madrid implicados en asuntos políticos o diplomáticos. No debería entrar en juicios sobre cuestiones artísticas quien no tenía una formación artística adecuada para hacerlo.