

«*Devout lugubrious events*»

Los cuadros religiosos de Mengs para Carlos III

Steffi Roettgen

Prólogo en Dresde y Roma

La cita que sirve de título a este ensayo, cuya traducción podría ser «luctuosas escenas de devoción», procede de una observación que el viajero inglés Henry Swinburne hizo durante su estancia en Madrid, entre 1775 y 1776, a propósito de las pinturas de Mengs en el dormitorio regio del Palacio Real.¹ Si bien católico y familiarizado con los usos religiosos del Sur merced a sus frecuentes estancias en Italia, lo devoto de las pinturas de Mengs que vio en su visita al Palacio Real le causó una patente extrañeza, tanto más por cuanto en esos años Mengs daba que hablar sobre todo en calidad de renovador de la pintura en el espíritu de Rafael y de la Antigüedad. Pero lo cierto es que casi todas sus obras creadas al servicio de la Corona española, dejando aparte frescos y retratos, son imágenes de la historia sagrada o de devoción. Todo ello lleva a preguntarse qué razones tuvo y en qué contexto se dio semejante concentración de temas religiosos, tan poco habitual en la época. Aun cuando Mengs estaba

1. Deseo agradecer su colaboración a la doctora Raquel Gallego en la revisión del texto. Henry Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, Dublín 1779, p. 359: «Mengs: Many fine things, which, even in this rare collection, do not seem intruders; most of them represent devout lugubrious events, the most gloomy of which, such as the flagellation and crucifixion, have been chosen by the king to adorn his bed-chamber».

artísticamente en deuda con la tradición de la escuela romano-bolo- ñesa del xvii, a cuyo repertorio iconográfico aportaban la mayor parte los asuntos religiosos, hay en su caso una diferencia considerable y de principios respecto a los pintores italianos: las más significativas de sus pinturas de asunto religioso surgieron por encargos regios, no eclesiásticos, ni como exvotos de piadosos particulares. Azar o no, es un hecho que en las dos monarquías a las que sirvió como pintor de cámara las metas y normas de la Contrarreforma tenían una vigencia y actualidad que hoy se suele subestimar: en el caso de la corona de Sajonia y Polonia, ello venía condicionado por la conversión de la familia real al catolicismo, que había abierto un foso entre ella y la población protestante de Sajonia; en el caso de España, la causa se encuentra en la marcada religiosidad de Carlos III.²

A poco de haber creado un verdadero manifiesto de un arte puesto bajo el signo de la Antigüedad clásica, con ese fresco del Parnaso que admirara Winckelmann en los techos de la Villa Albani, Mengs se apartaba de ese camino nuevo para ponerse en España al servicio de ámbitos tradicionales de la pintura de corte. No cabe duda de que esto marcó decisivamente su posterior desarrollo artístico. De haber permanecido en Roma se hubiera acomodado su repertorio forzosa- mente a la demanda de los viajeros del norte que hacían el *Grand Tour*, y que incluía más bien temas de la Antigüedad y en general mo- tivos profanos. Esto plantea también otra cuestión, hasta qué punto ese giro en su carrera hizo que su desarrollo no fuera autónomo sino determinado por otros, es decir, se moviera en una dirección que en puridad contrariaba a su natural artístico. Hay, en efecto, indicios de que le desazonaba depender de los deseos de un soberano. Por lo tanto Mengs era capaz de poner a disposición del soberano todo su reco- rrido artístico fundamentado en la selección de modelos reconocidos.

Sobre tal telón de fondo se plantea la cuestión de cuáles fue- ron los modelos que hubo de reactivar para realizar sus cuadros de devoción e histórico-religiosos surgidos en Madrid, y qué papel des- empeñara en ello la pintura española del xvii. A partir de los sober- bios fondos de la colección real Mengs tuvo oportunidad de ampliar su horizonte teórico en materia de arte. Así como en Roma se había limitado a los cuatro grandes modelos –Antigüedad, Rafael, Correg-

2. Nigel Aston, *Art and Religion in Eighteenth-century Europe*, Londres, 2009.

gio y Tiziano—, en Madrid integró en su construcción teórica la tradición pictórica española. Si bien se mantuvo en su valoración que concedía el primado absoluto a la pintura italiana, elevó a la categoría de modelo a dos maestros capitales en la escuela española, Murillo y Velázquez. De este último, quien para Mengs vino a ser *exemplum* en materia de luces y sombras, juzga lo siguiente: «Quien desease en este género algo mas de lo que se halla en las principales obras de Velázquez, lo puede buscar en la Naturaleza misma, pues lo mas necesario siempre se hallará en este Autor». ³ Esa perspectiva así liberada de la doctrina del *ideale classico* trajo consigo también consecuencias artísticas. No sólo su repertorio temático se amoldó a la situación española en materia de encargos, también cambió su forma de pintar. Indudablemente los asuntos religiosos propiciaron esa acomodación, que creó los presupuestos para que pudiera transmitirse a la siguiente generación la vinculación de *ideale classico* y *stilo naturale*. ⁴ En la conocida carta que Mengs enviara a Antonio Ponz desde Aranjuez en marzo de 1776, donde expone resumidos sus principios artísticos junto con la descripción de aquellos cuadros del Palacio Real que estima modélicos, expresa también su deseo de que los jóvenes pintores pudieran estudiar con todo celo los cuadros descritos, no sólo copiándolos sino imitándolos, a fin de crear obras propias independientes con el espíritu de tales modelos. Tal asimilación, secuela de una imitación inteligente y competente, fue uno de los criterios de más peso en la práctica didáctica de Mengs, y aun su actividad como pintor se fundó en ese principio de apropiación selectiva.

3. «Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz (1776)», en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicados por Don Joseph Nicolas de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III, del Consejo de S. M. en el de Hacienda, su agente y Procurador general en la Corte de Roma*, Madrid, 1780, p. 210.

4. Henrik Karge: «Der natürliche Stil. Zur Bewertung der spanischen Malerei in der Kunsttheorie von Anton Raphael Mengs», en *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Christoph Frank y Sylvaine Hänsel (ed.), Fráncfort del Meno, 2002, pp. 45-80.

Las pinturas del cuarto del rey en el Palacio Real

En el año 1750, Mengs había creado sendos retablos para los altares laterales del coro de la católica Hofkirche de Dresde. Los asuntos de esas pinturas situadas directamente en el campo visual del palco de los príncipes, una *Inmaculada Concepción* y el *Sueño de san José*,⁵ remitían a los santos padrinos de la princesa de Sajonia y reina de Polonia, María Josefa de Habsburgo, nacida el día de la Inmaculada. El pintor, que contaba a la sazón veintidós años, había seguido en lo estilístico enteramente los cauces del academicismo romano. La tercera de aquellas pinturas, la *Ascensión de Cristo* pensada para el altar mayor de la misma iglesia, se acabó en 1756, pero no alcanzaría su lugar de destino hasta diez años después, tras salir de Roma y llegar a Madrid, donde Mengs retocó y restauró el lienzo almacenado durante un decenio; antes de despacharla para Dresde, se expuso la pintura con sus 9,30 metros de altura en la sala del trono del Palacio Real, donde Carlos III pudo contemplarla entre el 13 y el 20 de marzo de 1766.⁶

Quizá fuera ese acontecimiento uno de los factores que decidieron el encargo real del *Descendimiento de Cristo*, que debería poner la nota pictórica dominante en la alcoba regia pese a ser una imagen de retablo por dimensiones, proporciones y concepto.⁷ Había precedido a éste la comisión de una *Sagrada Familia con san Juan niño*, firmada y fechada en 1765, cuyo carácter narrativo se orientaba en líneas generales siguiendo la presentación del asunto en Murillo. A él recuerdan el tipo de rostro de María, lleno y dulce, el espacio, un interior cerrado, y los objetos domésticos que animan el cuarto. Intimidad familiar y carácter de género hacen pensar ante todo en la *Sagrada*

5. Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779, Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnich, 1999, cat. 1, 11.

6. Carta del conde Federicus Magnus de Saul (embajador de Polonia y Sajonia en Madrid) al conde Carl Georg Friedrich de Fleming, a 13 de marzo de 1766, véase Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779, Leben und Werk*, Múnich, 2003, p. 514, Roettgen, 1999, p. 113.

7. Steffi Roettgen, «Anton Raphael Mengs in Dresden und Madrid: Zur Geschichte des Hochaltarbildes in der katholischen Hofkirche», en Christoph Rodiek (ed.), «Dresden und Spanien», *Actas del coloquio internacional*, Dresde, 22-23 junio 1998, Fráncfort, 2000, pp. 13-23 (22).

Familia del pajarito, parte del legado de la reina madre Isabel de Farnesio que Mengs compró en 1768 para las colecciones reales.⁸ La pintura de Mengs se hallaba en la llamada «pieza de paso», detrás de la alcoba regia.⁹ Sería uno de los cinco cuadros de Mengs que José Bonaparte (1768-1844) se llevaría consigo en 1812 al huir de Madrid; cuatro en total cayeron en manos de Wellington como botín de la batalla de Vitoria (1813), y se le entregaron oficialmente en 1816 en reconocimiento de los servicios prestados en la guerra contra Napoleón.¹⁰ Bonaparte sólo pudo llevarse a Francia y luego a su exilio americano uno de los cuadros sustraídos; se trata de la *Adoración de los pastores* que hoy se encuentra en Washington y hasta 1765 adornara el oratorio fronterero a la alcoba regia. Pues a principios de ese año, como quiera que la necesaria iluminación artificial de la estancia lanzara reflejos molestos a la contemplación de la obra,¹¹ propuso Mengs substituir el óleo por un fresco, destruido más adelante, que pintó durante el verano tan sólo en una semana.¹²

Nada ha quedado de la decoración original de las habitaciones de Carlos III en el Palacio Real, ya que en el siglo XIX se remodelaron drásticamente en varias ocasiones. Habiéndose conservado no obstante la mayoría de los objetos, incluidos muebles, ha podido reconstruirse casi con toda exactitud por obra de J. L. Sancho,¹³ quien identificó

8. Sobre la valoración de Murillo en Mengs, véase «Carta de don Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara de S. M. al autor de esta obra», en A. Ponz, *Viage de España*, VI, 3, 1793, p. 199, véase Roettgen 2003, p. 244.

9. Ponz, *óp. cit.*, pp. 164-229.

10. Susan Jenkins, «El "equipaje del Rey José" en Apsley House», en *Reales Sitios*, XLV, núm. 176, 2008, pp. 23-41.

11. Sobre la decoración del oratorio, véase José Luis Sancho, «Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior en los Palacios Reales», en Delfín Rodríguez (ed.), *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, Milán, 1993, p. 230.

12. José Merlo Fernández, *Descripción de las Obras de Pintura, assi Históricas como Alegóricas que S. M. (que Dios guarde) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs, su primer pintor de Cámara, Año de 1781*, (Madrid, Biblioteca del Palacio, MS II-942), p. 2, en José Luis Sancho, «Mengs at the Palacio Real, Madrid», en *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1997, pp. 515-528, (521).

13. José Luis Sancho, «El ornato del 'real dormitorio' en el Palacio de Madrid. Anton R. Mengs y Francesco Sabatini al servicio de Carlos III», en *DecArt*, octubre,

como fuente decisiva al respecto la descripción manuscrita de José Merlo Fernández (muerto en 1819), responsable del adorno de las habitaciones regias en materia de muebles y pinturas por su cargo de ayuda de la furriela del rey.¹⁴ Su pormenorizada descripción ha permitido, además, identificar el fresco perdido del oratorio, del que nos han llegado un lienzo inacabado y un dibujo.¹⁵ Asimismo se encontraban en el cuarto del rey otras dos pinturas que a primera vista parecen retablos. Uno de ellos, la *Adoración de los pastores* acabado en Roma en 1772 y desde 1843 en el Prado, se hallaba en la pieza de vestir, colindante a la alcoba por el lado norte, y en tal estima lo tenía Carlos III, que allí se quedaba cuando en invierno se mudaba por cortinajes el resto de los adornos pictóricos.¹⁶ A partir de 1781 se encontraba allí además la *Anunciación*, actualmente en la capilla real; originalmente destinada a la capilla del Palacio de Aranjuez,¹⁷ tanto complació al rey que la señaló para pareja frontera a la *Adoración de los pastores*, pese a sus medidas discordantes. Una decisión debida, según Merlo, no a razones artísticas sino a «meditaciones cristianas»;¹⁸ aunque al parecer el rey contemplaba cederlo a la Real Academia de San Fernando a fin de que se expusiera como modelo para sus miembros y los estudiantes.¹⁹

2004, pp. 35-55 (p. 36). Sancho, «Mengs, las pinturas y las tapicerías en el 'real dormitorio' de Carlos III, en *Reales Sitios*, XLV, núm. 177, 2008, pp. 28-47.

14. Reimpreso en Sancho (1997), pp. 515-528.

15. Roettgen, 2003, pp. 600-601, NN 20 (*olim* QU 12).

16. Merlo Fernández (1781), p. 192: «el aprecio que há merecido á S. Md. por la distinción con que la mira, yá en el primer lugar de S. R. C. [Su Real Cámara] que ocupa, yá en el hermoso Cristal de la R.l Fabrica de S. Yldefonso con que se conserva, yá ultimamente en quedar ella sola en aquel sitio quando por la estacion del Ovierno se desposa esta Pieza de todas las otras para poner los Tapices».

17. Virginia Tovar Martín, «La capilla real del Palacio de Aranjuez», en *Reales Sitios*, XXX, 117, 1993, pp. 46-54.

18. Merlo Fernandez, 1781, p. 210.

19. Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven-Londres, 1992, p. 29.

Las pinturas madrileñas de Mengs a juicio de ilustrados ingleses

El balance de esta breve revisión es inequívoco: el rey consideraba muy estimulante la interpretación que daba Mengs a motivos religiosos. Respecto a las causas de tal preferencia ya se rompían la cabeza sus contemporáneos. Joseph Baretti la fundamentaba así en 1770:

Tiéndelo el Rey por el más grande pintor de su tiempo, y acostumbrando Su Majestad desde la niñez vivir en aposentos ricamente provistos de las mejores pinturas, por fuerza ha de tener Su opinión gran peso, por más desprecio que algunos cínicos afecten sentir hacia Su entendimiento en tales materias.²⁰

Aquí Baretti deja entrever que el resto de Europa ponía rotundamente en duda la competencia regia en materia de arte, y aun puede que debido, precisamente, a haberse decidido por Mengs. Uno de tales «cínicos» que no mostraban respeto alguno por las preferencias artísticas del rey de España era el dramaturgo y crítico británico Richard Cumberland (1732-1811), quien pasó por Madrid en misión diplomática en 1780. De su pluma procede la crítica seguramente más mordaz y pormenorizada jamás publicada sobre Mengs, que la emprende principalmente con las pinturas del cuarto del rey sin dejar títtere con cabeza. Halló un eco inusualmente persistente, sobre todo, gracias a la indignación que desató entre los partidarios de Mengs. Pues en efecto, por poner en evidencia a Cumberland mostrando su ignorancia, inmediatamente después de la publicación en 1782 de sus *Anecdotes of the most eminent painters in Spain* José Nicolás de Azara incluyó varios pasajes de las mismas traducidos al italiano en su biografía del pintor, que pudieron leerse a partir de 1783 en las sucesivas ediciones italianas de esta obra.²¹ Lo que ni por asomo barruntaba el entusiasta Azara desde su

20. Joseph Baretti, *A journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, Londres, 1770, p. 398: «The King thinks him the greatest painter of the age, and as His Majesty has been from his infancy used to live in apartments rich in pictures of the best kind, his opinion must certainly carry a great weight, whatever contempt some cynichs may affect for the connoisseurship of a King».

21. Giuseppe Niccola d'Azara, *Opere di Antonio Raffaello Mengs (...) dallo stesso rivedute ed aumentate (...)*, Bassano, 1783, I, pp. CVIII-CXXI.

punto de vista católico romano era la adhesión que hallaría en la Inglaterra progresista esa crítica de Cumberland, que llevaba agua al molino de adversarios declarados de Mengs como Johann Heinrich Füssli y Joshua Reynolds, quienes declaraban insignificantes a él y a toda la escuela romana sin pararse en más distinciones. A ojos de Azara, lo escandaloso de la crítica de Cumberland estaba propiamente en tomar el caso Mengs como síntoma del atraso cultural y político de España, del que incluso lo consideraba una consecuencia directa. Cumberland les servía en bandeja frases como la siguiente para vincular a Mengs con la presunta miseria española: «Hallose en Madrid en un país sin rivales, y habiendo salido las artes del alcance de su vista, inclinóse a pensar que desde ese punto y hora no existían sino en su paleta». ²² Es comprensible la indignación de Azara ante semejante afirmación, y aún hoy sigue siendo imposible pasar por alto su arrogante e ignorante patriotismo; sobre todo, si se repara en que Cumberland ni siquiera menciona a Tiepolo y a Giaquinto. Aun así, tampoco cabe ignorar que la agudeza polémica de esa crítica se nutría de los ideales de la Ilustración. A juicio de Cumberland, la causa de que España no hubiera asistido a ninguna nueva *age of painters* tras Felipe IV radicaba en que «haberse puesto luego al espíritu de una nación en tal sometimiento y coerción como le han impuesto posteriores situaciones». ²³ A su entender, importar expertos extranjeros trae provecho a un país sólo si ocurre libremente, y no por mandato, que provoca oposición y resentimiento de los nacionales. Cumberland propaga el ideal de una sociedad intelectualmente emancipada y políticamente libre en que puedan alcanzarse los más altos logros artísticos, algo en que converge con las visiones griegas de Winckelman. ²⁴ Y si bien la dinastía reinante ha realizado numerosas y grandiosas obras, prosigue Cumberland, no ha fomentado con ellas el bien público; de

22. Richard Cumberland, *Anecdotes of Eminent Painters in Spain during the Sixteenth and Seventeenth Centuries, with cursory remarks upon the Present State of Arts in that Kingdom* (1782), Londres, 1787, II, p. 208: «He found himself at Madrid in a country without rivals, and because the arts had travelled out of his sight he was disposed to think they existed now here than on his own pallet».

23. Cumberland, 1787, II, p. 149: «*the spirit of a nation had then been put under such subjection and restraint which subsequent connexions have imposed on it*».

24. *Ibidem*, pp. 151-153.

lo que señala como ejemplo los jardines de La Granja de San Ildefonso, en que a su modo de ver se ha violado a la naturaleza.²⁵

Ante las palabras de Cumberland uno evoca sin poderlo evitar esa crítica de Goya, en 1792, donde se lamenta de la dependencia de la Academia respecto a las necesidades de la corte y la falta de libertad de su cuerpo docente.²⁶ La vinculación del arte de Mengs con el Antiguo Régimen seguiría siendo cuestión de actualidad en el XIX y en el XX. Quizá haya que hacer a esa *damnatio memoriae* corresponsable de que la alcoba de Carlos III, en que se materializará la simbiosis entre el «sistema» carolino y Mengs, fuera desmantelada tan concienciadamente que se perdiera sin remedio como conjunto. La opinión corriente sobre Mengs, y en particular sobre su obra española, siguió enseguida el rastro de Cumberland, como muestra la lapidaria observación de William Stirling Maxwell en 1848: «La extraordinaria fama como artista de que gozara Mengs resulta a duras penas comprensible para la posteridad».²⁷ Tanto éste como otros juicios²⁸ fueron tan despiadados, entre otras cosas, por haberse colocado a Mengs en vida a la altura de los maestros más sobresalientes del pasado; Winckelmann veía en él al Fénix renacido de las cenizas de Rafael.²⁹ Se sabe que personalidades estrechamente ligadas al sistema y al pensamiento de su época experimentan una caída más irrecuperable que en otros casos. A más tardar, tras la Revolución francesa de 1789 se pasó a ver en Mengs la cabeza artística del absolutismo tardío, cerrado al progreso y a la liberalización. También le toca a Azara su parte de responsabilidad, por haber puesto al pintor en un pedestal demasiado alto comparándolo a él con Apeles y a Carlos III con Alejan-

25. *Ibidem*, pp. 158-159.

26. Andrés Úbeda de los Cobos, «Del rigor de Mengs a la Libertad de Goya», en *Renovación, crisis, continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, 1992, pp. 61-64.

27. William Stirling Maxwell, *Anecdotes of the Artists in Spain*, Londres, 1848, p. 1205: «The extraordinary fame which Mengs enjoyed as an artist, is hardly intelligible to posterity».

28. José Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, I, Madrid, 1867, p. 143.

29. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764, p. 184.

dro.³⁰ Convencido de que Mengs se había asegurado un puesto en el templo de la inmortalidad con sus pinturas y escritos, le prestó un flaco servicio de amistad poniéndolo no sólo a la par de Rafael sino atribuyéndole un superior grado de perfección.³¹ Particularmente hiperbólico parece el juicio de Azara sobre el *Descendimiento de Cristo*,³² que a su modo de ver le colocaba por encima de Apeles, Arístides, Rafael, Correggio y Tiziano.³³ Retórica póstuma o sobrevaloración, en cualquier caso las consecuencias fueron fatales, pues se hizo imposible cualquier juicio correcto tras semejante exageración.

Las investigaciones realizadas en los últimos decenios han creado una base para situar y valorar con ojos nuevos a Mengs y su papel en el seno del arte español y europeo del XVIII. Ello ha sido posible gracias al distanciamiento de la posmodernidad respecto a las doctrinas modernas, y a un cambio de paradigmas que ha llevado a nuevos planteamientos y perspectivas complejas respecto a la contextualización del quehacer artístico. Así, se reavivó la cuestión de las normas religiosas y políticas de que se deriva el canon estético a que se ciñen las pinturas de Mengs en el cuarto del rey. Recuérdese que en círculos diplomáticos el título habitual para los monarcas españoles seguía siendo el de «rey católico»,³⁴ y no quedará lejos ver en las obras de

30. Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, en Mengs, *Obras*, 1780.

31. «Si Rafael hubiera vivido mas, quizá habria elevado la Pintura a aquel grado de perfeccion; pero el destino habia reservado esta gloria á Mengs» (*ibídem*, pp. XXXVI-XXXVII).

32. El título que tradicionalmente se ha dado en España a este cuadro no se adecúa a su temática ya que, en realidad, se trata de una «Lamentación».

33. Mengs, *Obras*, 1780, pp. XV-XVI: «y S. M. cuyo gusto delicado en las artes no se despierte jamás, le encargó todos los cuadros que adornan la cámara donde dorme, hasta las sobrepuertas. Entre ellos haré ahora solamente mencion de la pintura del Descendimiento, por ser la obra mas singular que han visto los hombres. Cada Pintor regularmente ha sobresalido en una parte, que ha dado caracter a sus obras: Apeles en la gracia, Aristides y Rafael en la expresion, Corregio en el clarobscurto, Ticiano en el colorido etc.; pero el juntar todas estas cosas, y producir iguales bellezas en el genero gracioso, en el robusto, en el natural, y en el alterado, y conducir las todos con la misma filosofia, estaba reservado á solo Mengs».

34. Así, se encuentra aplicada a Carlos III en la edición italiana de los escritos de Mengs en 1787, a cargo de José Nicolas de Azara y de Carlo Fea.

Mengs para el rey testimonios programáticos de la institución monárquica española, como representante de la cual estaba obligado el rey también a proteger y renovar la tradición de imaginería religiosa, venida a ser parte integrante de la identidad nacional. El fomento de las artes y la protección de la tradición nacional admiten así una vinculación; pero cabe preguntarse entonces por qué Mengs, y no Tiepolo, como pintor adecuado a esa misión.

Que Carlos III fuera para Mengs lo que Alejandro Magno para Apeles y viceversa, como afirma Azara, es una cuestión poco admisible atendiendo a las rotundas diferencias entre ambas situaciones. Cercano ya el fin de su vida, empero, el propio Mengs expresó sus sentimientos para con el rey de España cuando trabajaba ya sin fuerzas en su último cuadro –la *Anunciación* que pintaba en Roma en 1779 por encargo de Carlos III y nunca llegaría a terminar–, asegurando «que a tanta merced como le había hecho el rey de España no podía él corresponder de otro modo que muriendo por él con el pincel en la mano». ³⁵ Sin duda, en el curso de los años pasados en España había cambiado su actitud respecto al repertorio temático que le había sido impuesto por circunstancias externas. Así lo indican precisamente los testimonios acerca de su trabajo en esa *Anunciación*. Ante el que sería su biógrafo, Gian Lodovico Bianconi, reconocía que «Esto es nada, empero, comparado a cuanto espero ver de aquí a poco en el cielo, entre todos los demas espíritus que ahí he sombreado como mejor he podido en formas humanas». ³⁶ Puede que los medios expresivos escogidos para representar lo suprasensible no convenzan hoy, pero conmovieron enormemente a los contemporáneos. Así lo indica el poema dedicado a este cuadro que Gregorio Ferro, en su calidad de capellán mayor de la capilla real, leyera en 1781 ante la Academia de San Fernando, en el que puede leerse:

35. Gian Lodovico Bianconi, *Elogio storico del Cavalier Antonio Raffaello Mengs (...)* Milán 1780, p. 75: «che a tante grazie fategli dal Re di Spagna egli più non potea altrimenti corrispondere, che morendo col pennello in mano per lui».

36. Bianconi, 1780, p. 76: «eppure questo è un niente in comparazione di quello che fra non molto spero di vedere in cielo in mezzo a tutti gli altri spiriti, che ho qui adombrati alla meglio, che ho potuto colle forme dell'umanità».

«Sólo parece que es porque asombrados/ de presenciar tan alto y gran misterio / atentos a un milagro que en los siglos / excede, sin ejemplo, toda idea / sin libertad, acción, ni movimiento / extáticos y absortos se han quedado.»³⁷

El «dormitorio real»

Las pinturas destinadas al dormitorio del rey no pueden datarse con exactitud, pero se crearon entre 1763 y 1769. El *Descendimiento*, con la Gloria del Padre en tabla aparte, se instaló el 3 de enero de 1769, ocupando en toda su altura el muro norte de la estancia.³⁸ Igual término *ante quem* ha de aceptarse para las cuatro pinturas cuadradas con escenas de la Pasión.³⁹ Encima de la puerta de ese muro norte se encontraban *Cristo con la cruz a cuestas* y el *Noli me tangere*;⁴⁰ sobre la puerta frontera, la *Flagelación* y la *Oración en el Huerto*. En el mismo muro, a los lados del espejo sobre la chimenea, colgaban dos pequeñas pinturas en tabla, apaisadas, que representaban la una a *San Juan Bautista joven, en el desierto*, y la otra a la *Magdalena penitente*. A la izquierda del cabecero del lecho, adosado al muro este, colgaban otras dos pequeñas pinturas que servían a las devociones particulares del monarca; una tabla de caoba, con forma de tondo, con la imagen de la *Inmaculada*, y un lienzo, con la de *San Antonio de Padua* a quien se le aparece Cristo Niño. Si bien esta imagen intimista era no sólo la más pequeña sino también la más modesta de la estancia, fue la única que atrajo la atención del escritor William Beckford.⁴¹ Acaso la razón fuera no estar en

37. Según Jorge Urrutia, «Una práctica de transposición semiótica: Copia poética del cuadro de la Anunciación», en A. Gallego Morell (ed.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada 1979, p. 511.

38. Madrid, Archivo Geneneral de Palacio (A.G.P.), Reinados, Carlos III, leg. 38, en Sancho (2004), p. 52, nota 9.

39. A 7 de julio de 1769 percibe Mengs una gratificación de 20.000 reales de vellón «en consideración (...) con que ha pintado unos cuadros para el real Servicio que han merecido el agrado de S. M.», con lo que probablemente se refiera a este encargo (Madrid, caja 673/24-62).

40. Sancho, 1997, pp. 521-522; Sancho-Jordán de Urrís y de la Colina, 2001, pp. 75-76.

41. William Beckford, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, Londres, 1834, II, p. 340. Beckford indica que la corte pasaba la Nochebuena en El Escorial, de cacería. Eso contradice el calendario según el cual la corte residía en Madrid

su sitio en ese momento la Inmaculada, por ausencia del rey. Normalmente, ambas imágenes de devoción acompañaban al rey en sus viajes a todos los reales sitios, junto con algunas reliquias que se colocaban en su cabecera.⁴² Beckford señala además que el lecho regio tiene dosel pero no cortinaje,⁴³ lo que significa que el rey podía contemplar en cualquier momento las pinturas que le rodeaban. Enumera también los objetos de devoción colocados en la mesilla de noche:⁴⁴ «Hallábase en su reclinatorio un devocionario con estampas de artistas españoles que, entre otras oraciones en diferentes lenguas, incluye una ajustada al exclusivo uso regio, *Regi soli proprius*».⁴⁵ Por mediación del embajador británico, Beckford había obtenido la venia para visitar las habitaciones reales en ausencia de la corte, durante el invierno de 1787. Así surgió la que podría ser la más sugerente de cuantas relaciones conservamos respecto a esas estancias, hoy tan modificadas. El retrato que de ellas hace Beckford evoca la atmósfera poética y misteriosa de un atardecer invernal en estancias vacías de toda presencia humana:

Como en todas las demás habitaciones que atravesé, sin excepción, también había en ésta jaulas de alambre dorado de diversas formas y tamaños, y en cada una, alguna rara ave exótica, todas cantando a pleno pulmón, y tratando cada cuál de acallar a su vecina (...) Apenas cumplido con todo cariño el ceremonial, y mimadas esas favoritas con plumas, aproveché la luz reflejada de un refulgente ocaso para inspeccionar las pinturas, principalmente del género religioso, de que estaban tapizados esos majestuosos aposentos.⁴⁶

desde el 1 de diciembre al día de Reyes. O Beckford se equivoca, o se trata de un extraordinario.

42. Sancho, 2004, p. 37.

43. Beckford, 1834, vol. II., pp. 340-341.

44. Sancho, 2004, p. 43.

45. Beckford, 1834, p. 340: «A book of pious orisons, with engravings by Spanish artists, and containing amongst other prayers in different languages, one adapted to the exclusive use of majesty, *Regi soli proprius*, was lying on his praying desk».

46. Beckford, 1834, p. 340. «In this room, as in all the others I passed through, without any exception, stood cages of gilded wire, of different forms and sizes and in every cage a curious exotic bird, in full song, each trying to out-sing his neighbour (...) As soon as the ceremony of pampering these feathered favouri-

El escritor se sume luego en la contemplación del cuadro de Rafael en que aparece Jesús con la cruz auestas, *Caída en el camino del Calvario*, el llamado «Spasimo di Sicilia»,⁴⁷ y prosigue: «Quedé absorto en la contemplación de esa sagrada visión, que tal se me antojaba... hasta que acercándose las sombras de la noche cubrieron el último rincón de los vastos aposentos».

Aunque Beckford no mencione en este sugestivo retrato de ambiente ningún cuadro de Mengs, las obras del pintor bohemio tienen que haber dominado ese espacio simplemente por sus dimensiones.⁴⁸ El *Descendimiento*, que por forma, tamaño y composición se diría imagen de retablo, oficiaba en su contexto original como monumental imagen de devoción.⁴⁹ Ello coincide con la noticia de Carlo Giuseppe Ratti, discípulo y amigo de Mengs, según el cual la presentación de la obra ante la corte arrancó lágrimas a todos los presentes, en particular al rey: «Ese cuadro pintado por Mengs es de tan grande expresión en los afectos, en especial en la Virgen que sin estremecerse ofrenda al Padre Eterno su Hijo muerto, que exponiéndose ante la corte arrancó lágrimas a muchos, y singularmente al Soberano».⁵⁰

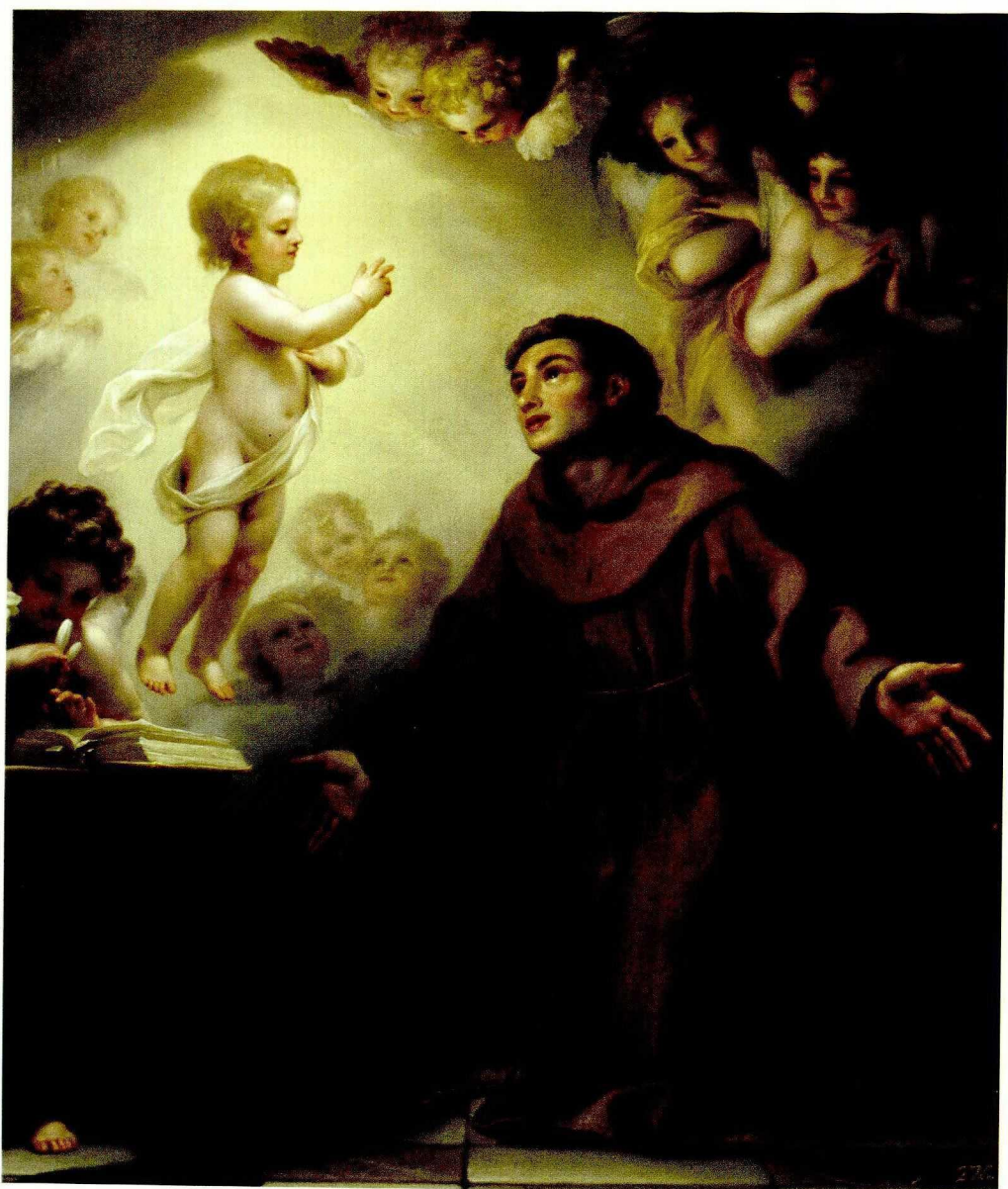
tes had been most affectionately performed, I availed myself of the light reflected from a clear sunset to examine the pictures, chiefly of a religious cast, with which these stately apartments are tapestried».

47. Beckford, 1834, p. 341. «I stood fixed in the contemplation of this holy vision for such I almost fancied it to be – till the approaching shadows of night had overspread every recess of these vast apartments.» El cuadro se hallaba a la sazón en el vestidor del príncipe de Asturias, véase Ponz, *Viage*, ed. 1947, p. 533.

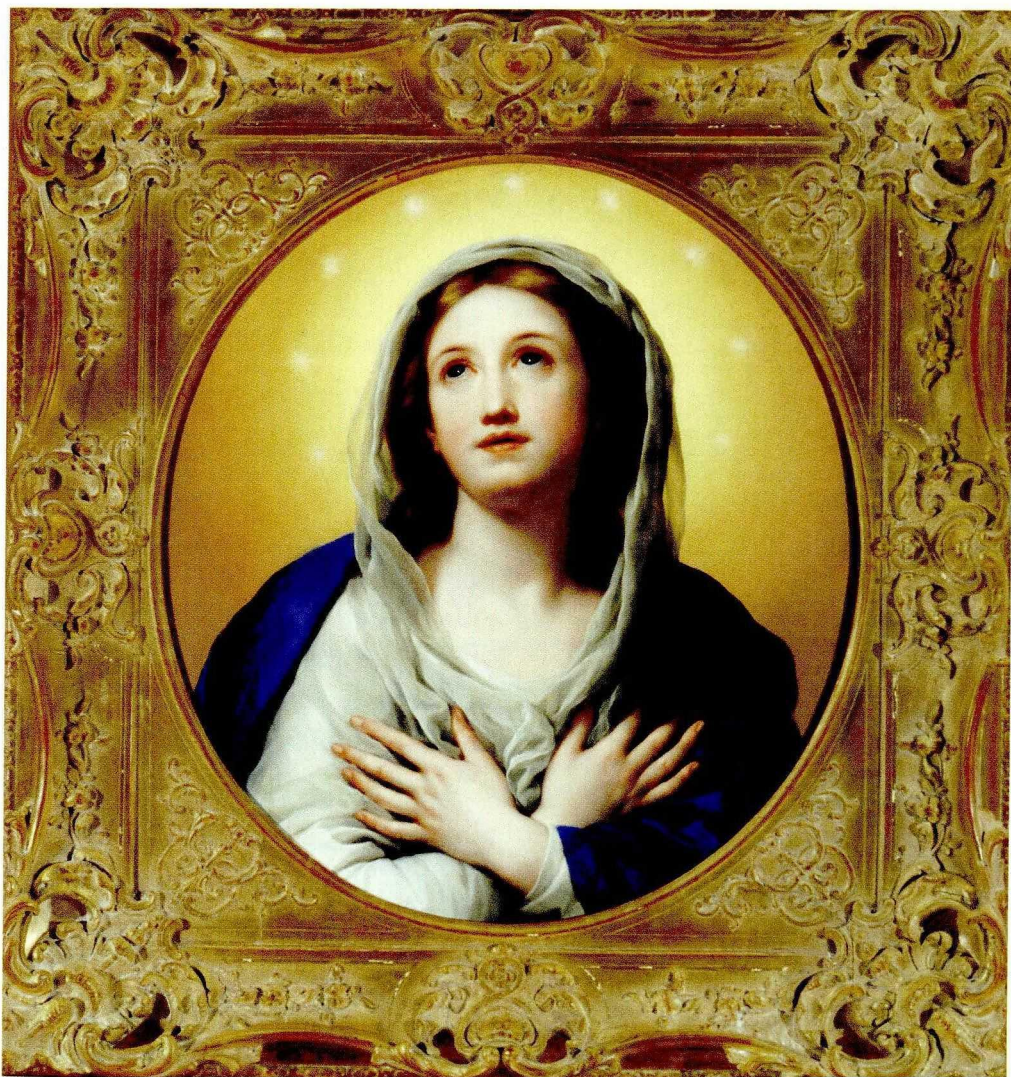
48. Antes había en el dormitorio dos imágenes de devoción, una de *Nuestra Señora de la Soledad* y un *Ecce Homo*, de los que se dice en el inventario de 1772 que el rey les tenía «particular deboción». El *Ecce Homo* era una pintura en mosaico que el papa Clemente XII regalara en 1738 a la reina María Amalia, véase Alvar González Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos del Prado*, cat. exp., Madrid, 2001, pp. 289-293; Sancho supone esa Virgen de la Soledad obra de Mengs, Sancho, 2004, p. 53.

49. Desde 1925, aproximadamente, se encontraba en el altar de la capilla del Palacio Real de Pedralbes (Barcelona).

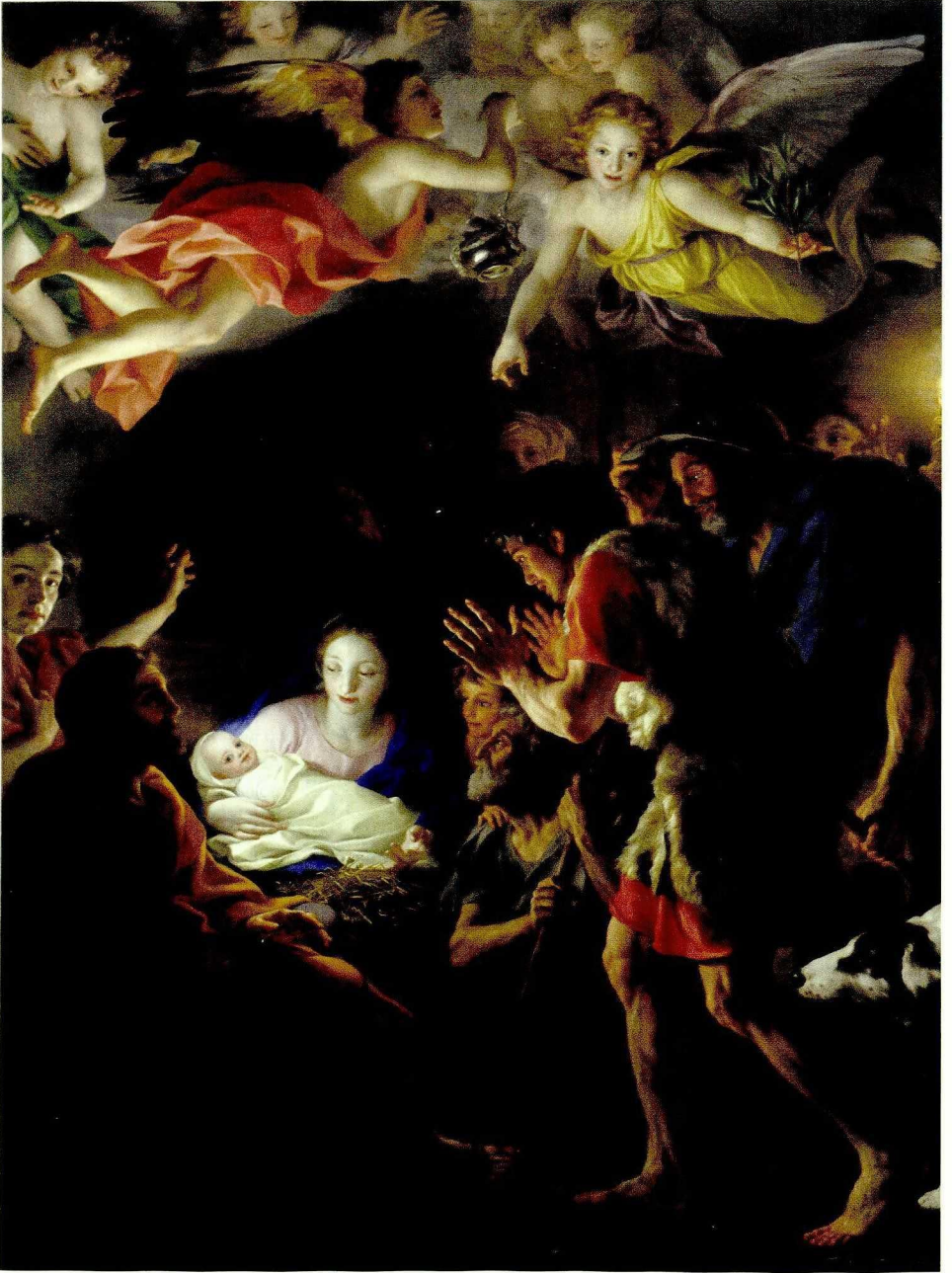
50. Carlo Giuseppe Ratti, *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs primo pittor di Camera di Sua Maestà Cattolica*, Génova, 1779, p. V: «Quello quadro dipinto dal Mengs è di tanta espressione negli affetti, e specialmente nella Vergine, che intrepida fa un'offerta del suo morto figlio all'Eterno Padre che esposto che fu in Corte cavò le lagrime a molti, e singularmente al Sovrano».



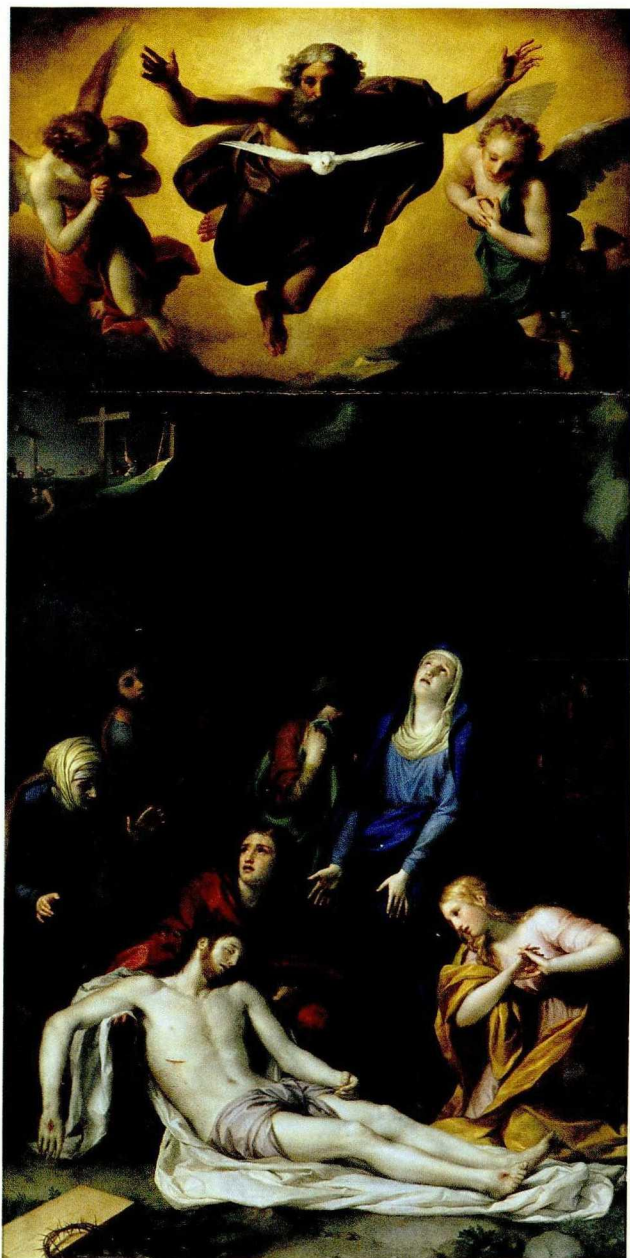
Anton Raphael Mengs, *San Antonio de Padua*
Londres, Apsley House



Anton Raphael Mengs, *Inmaculada Concepción*
Madrid, Patrimonio Nacional



Anton Raphael Mengs, *Adoración de los pastores*
Madrid, Museo Nacional del Prado



Anton Raphael Mengs, *Descendimiento de Cristo*
Patrimonio Nacional, en depósito
en el Museu Nacional d'Art de Catalunya



Anton Raphael Mengs, *María Luisa de Parma, princesa de Asturias*
Madrid, Museo Nacional del Prado



Anton Raphael Mengs, *Archiduques Fernando y María Ana de Austria*
Madrid, Museo Nacional del Prado

Aquí queda claro que una de las razones de esa predilección del rey por las pinturas de Mengs era la religiosidad que infundía en su ánimo. Por su iconografía, el ajuar pictórico de esa alcoba que, apartándose de la norma vigente en el resto de palacio, permanecía invariable en verano como en invierno, corresponde más bien a una capilla. Más allá del contrapeso «profano» que constituían la decoración grutesca de tapices, alfombras y estucos del techo, así como mobiliario y tejidos selectos,⁵¹ cabría interrogarse sobre la motivación del contenido religioso. Y no parece que fuera responsable de tal decisión una iconografía tradicional, pues anteriormente se hallaban en la alcoba dos cuadros de devoción, una *Nuestra Señora de la Soledad* y un *Ecce Homo*, de los que se dice en el inventario de 1772 que el rey les tenía «particular deboción».⁵² Gracias al mencionado Ratti, cuyo trato frecuentó Mengs durante su primer regreso a Italia, nos llega la noticia de que originariamente se pensó en ese *Descendimiento* para formar pareja frontera con la *Caída en el camino del Calvario* de Rafael.⁵³ Partiendo de que el lugar previsto para ello era el dormitorio, sólo podría haberse considerado a tal fin los muros norte y sur. Las medidas de ambos cuadros, ligeramente diferentes,⁵⁴ apenas estorbaban a esa solución; algo más, acaso, que el cuadro de Rafael fuese lienzo, y el de Mengs, tabla de caoba; la composición de la imagen de Mengs permite en todo caso reconocerla inequívoco reflejo de la obra de Rafael. Hasta ahora no se alcanza otra razón de más peso para que se renunciara a ese plan, cuyo mensaje artístico habría sido inequívoco, presentar a Mengs como el nuevo Rafael. Cabe conjeturar que el propósito de colocar el *Spasimo* de Rafael en la alcoba regia prefijó unas pautas para las dimensiones del *Descendimiento*, por las que se habría de regir el resto de la decoración aun tras el abandono de aquella idea. De ese cambio de planes se habría derivado igualmente la idea de complementarlo con una Gloria del Padre en tabla aparte.

51. Sancho, 2008, pp. 39-47.

52. En el caso del *Ecce Homo* se trataba de una pintura en mosaico que regalara en 1738 el papa Clemente XII a la reina Maria Amalia, véase González Palacios, 2001, pp. 289-293.

53. Roettgen, 1999, p. 100.

54. Mengs: 338 × 274 cm; Rafael: 310 × 225 cm.

Es patente que tras el encargo real de redactar la mencionada descripción de Merlo, acabada en 1781,⁵⁵ se encontraba la necesidad de un inventario tras la muerte del pintor en junio de 1779. Sus comentarios, en parte muy pormenorizados, incluyen también los techos, y dan a primera vista la impresión de que las obras de Mengs tuvieran una posición privilegiada en los aposentos regios. Pero esto sólo vale para la alcoba, mientras en las demás estancias dominaban pintores de primera fila de otras escuelas, como se desprende de las descripciones de palacio que hicieran más o menos en las mismas fechas Ponz y Conca. Pero no puede ignorarse que merced a su integración en tal contexto, las obras de Mengs habían de integrarse a la tradición pictórica española. Las mejores obras de célebres maestros italianos y flamencos, como Tiziano, Correggio, Rafael, Veronese, Rubens, Van Dyck o Luca Giordano, se hallaban en la pieza de paso, las principales obras de Velázquez, Murillo y Ribera, en la pieza de vestir.⁵⁶ La mayoría de ellas se cuentan hoy entre las perlas del Museo del Prado, y esa sola circunstancia ya hace creíble la afirmación con que concluye Ponz su descripción del cuarto del rey, que es una de las más bellas y grandiosas moradas que pudiera tener un monarca.⁵⁷

En tanto el *Descendimiento de Cristo* enlaza formalmente con Rafael y la pintura italiana del xvii, en las cuatro escenas de la *Pasión* recurre Mengs a motivos de la pintura española. Así, en su *Flagelación* recurre a motivos de obras de Velázquez,⁵⁸ y el tipo de rostro del flagelado está en deuda con la tradición española relativa a la imagen de Cristo, mientras que la manera y la pincelada son de inspiración romana. En la obra *Caída camino del Calvario*, que en lo compositivo no se rige por el *Spasimo* de Rafael,⁵⁹ Mengs toma resueltamente en

55. Sancho, 1997, p. 518-519.

56. Ponz, *Viage*, ed. 1947, pp. 524-527; Antonio Conca y Alcaraz, *Descrizione odepórica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle Belle Arti*, Parma, 1793-1797, I, 1793, pp. 103-116.

57. Ponz, *Viage*, ed. 1947, p. 527.

58. La figura de la izquierda de la *Túnica de José* (El Escorial), véase José López Rey, *Velazquez, A Catalogue raisonné of his Paintings*, Londres, 1963, cat. 1, lám. 55), así como la arrodillada de la *Fragua de Vulcano* (Madrid, Museo del Prado), *ibíd.* cat. 68, lám. 52.

59. Hay una estrecha similitud compositiva con una pintura del Domenichino

préstamo de Velázquez una de las figuras de la *Fragua de Vulcano* para la cabeza de Simón el Cirineo. En lo iconográfico, la obra se atiene estrechamente al Evangelio de Lucas, que reproduce las palabras con que Jesús, desplomado bajo el peso de la cruz, se dirige a las mujeres que le siguen en su camino del Calvario, «Hijas de Sión, no os aflijáis por mí, sino por vosotras y vuestros hijos» (Lucas 23, V, 28).

También en Aranjuez se adornaba la alcoba regia con una imagen devocional de Mengs. En la iconografía de ese *Cristo en la cruz* el pintor recurre a la tradición española, ante todo a Velázquez;⁶⁰ por contra en el canon expresivo, que Azara adscribía al *modus sublimis*,⁶¹ sigue a la escuela boloñesa. William Beckford describió atinadamente el efecto de esa imagen: «de expresión nada recargada, sino coloreada con finura; fondo y cielo, lúgubres y ominosos, producen gran efecto de luz y sombra».⁶² Totalmente conforme con las metas que perseguía Mengs en el Palacio Real al escoger las mejores pinturas de la colección regia, recurrir a sabiendas en este cuadro a esquemas españoles hacía de él un modelo vinculante para la generación más joven, uno que aunaba los tipos formales confirmados por la tradición con un repertorio expresivo y de motivos pictóricos en deuda con el criterio de simplicidad y adecuación. El efecto de tales medidas puede leerse con particular claridad en las obras tempranas de tema religioso de Goya: imposible dejar de ver la influencia de esa interpretación de Mengs en el *Cristo crucificado* con que Goya ganó la admisión en la Academia de San Fernando.⁶³

de igual asunto y pequeño formato (Los Ángeles, Getty Museum, véase R. E. Spear, *Domenichino*, New Haven, 1982, cat. 36).

60. Roettgen, 1999, pp. 93-94 (cat. 58).

61. «El Descendimiento de Mengs, y aun mas el Christo espirante en la cruz que tiene el Rey, son tambien modelos de la Expresion sublime en el género alterado», comentario al Tratado de la belleza de Mengs por Don Joseph Nicolas de Azara, en Mengs, *Obras*, 1780, p. 81.

62. Beckford, 1834, II, pp. 367-368: «not overburthened with expression, but finely coloured; the back-ground and sky most gloomily portentous, and producing a grand effect of light and shade» carta XVII, Aranjuez 1 de diciembre de 1795.

63. Amelia María Romero Coloma, «Neoclasicismo de Antonio Rafael Mengs en su Crucificado del Palacio Real de Aranjuez», en *Reales Sitios*, XXXVI, 1999, núm. 142, pp. 50-54.

Carlos III y Joaquín de Eleta

No sin cierto asombro constataban los visitantes extranjeros del Palacio Real que gran buena parte de los cuadros presentaba temas religiosos, para lo que había razones concretas: «Aproveché el ocaso para inspeccionar las pinturas de que estaban tapizados los majestuosos aposentos, principalmente de género religioso». ⁶⁴ En 1761 Carlos III había nombrado como confesor suyo al franciscano Joaquín de Eleta, a quien se confiaría espiritualmente hasta el fin de sus días (1788). Le precedió en el cargo José Calzado de Bolaños, también franciscano, que había acompañado al rey en sus años italianos. De modo que Carlos III estuvo toda su vida bajo la tutela espiritual de franciscanos, de ahí que bien pudiera haber sido influido notablemente por temas característicos de esa orden; máxime, perteneciendo ambos confesores a sendas congregaciones franciscanas de las más rigurosas. Los ámbitos de la iconografía cristiana que interesaban particularmente a Carlos III se cuentan entre las tradiciones icónicas marcadas por el franciscanismo. Este argumento vale tanto para la *Pasión* y la *Crucifixión* como de la *Natividad*, cuyo prototipo iconográfico fundara san Francisco con el Belén de Greccio; de este último tema encargó Carlos III un total de tres cuadros a Mengs. ⁶⁵ Como específicamente franciscana ha de contarse también la iconografía de san Antonio de Padua, quien además gozaba de particular popularidad en la Península Ibérica debido a su origen lisboeta. En cuanto a la particular devoción que guardaba Carlos III a la Inmaculada, se explica por una tradición que se remonta a los días de los Habsburgo y que él conocía desde su infancia. ⁶⁶ Mengs, quien se enfrentó a ese tema más de una vez durante su trabajo en España, creó para el rey un tondo que destaca por su perfección pictórica. Por motivos de espacio no podemos comentar con más detalle ese cua-

64. Beckford, 1834, p. 241.

65. Quizá tuviera que ver también con sus recuerdos de tardes dichosas en Nápoles, haciendo dibujos para las figuras del Belén que luego se recortaban ante la reina; comp. R. Causa, «Il presepe cortese», en Nicola Spinosa (ed.), *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, cat. exp., Nápoles, 1980, II, p. 298.

66. S. L. Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, 1994, p. 139.

dro, largo tiempo desaparecido y que sólo hace unos años que está de vuelta en Madrid, cuya enfática expresividad se explica por su función devocional.⁶⁷

El confesor no era sólo figura de peso y determinante en la vida diaria del monarca, también ejercía sobre él una permanente influencia de mayor alcance. En consecuencia, observadores extranjeros de la corte española se manifestaban críticamente acerca de su prominente posición.⁶⁸ La imagen que Mengs nos dejara de Eleta permite figurarse vívidamente el carácter ascético y huraño de ese prelado. Aparte de su influencia en todo asunto eclesiástico o de política eclesiástica,⁶⁹ también intervino Eleta seguramente en decisiones regias en asuntos de arte. Así, cuando en 1762 se trataba de escoger las pinturas para los nuevos aposentos a construir en palacio, algo que era competencia de Mengs en calidad de primer pintor de cámara, el rey dispuso que todas las pinturas que contuvieran desnudos se expurgaran de las colecciones reales y se quemaran.⁷⁰ Tan riguroso distanciamiento de los cánones mundanos y sus placeres se explica, en una parte, por el ascético estilo de vida del rey, enviudado en 1760 a los cuarenta y cuatro años; por otro lado, no queda lejos la sospecha de que el confesor interviniese también en tal decisión, afortunadamente sin efecto.⁷¹ Mengs, a quien se encargó cumplirla, libró de ese

67. Roettgen, 2003, pp. 598-599 (cat. NN 1/2); Carmen Díaz Gallegos y Javier Jordán de Urríes y de la Colina: «La Inmaculada Concepción de Mengs para la devoción de Carlos III», en *Reales Sitios*, XLIV, 2007, núm. 173, pp. 42-49.

68. Informe del embajador austríaco sobre Eleta: «quoiqu'il lui arrive quelques fois de ne pas réussir, mais cela n'arrive ordinairement que dans les cas où le Roi a pris sa résolution avant de lui avoir parlé». M. Levey, Letter to the Editor, en *The Burlington Magazine*, CXXVIII, junio de 1986, p. 42; Chevalier Bourgoing, *Nouveau voyage en Espagne ou tableau d'état actuel de cette monarchie depuis 1782 jusqu'à présent*. París, 1788, I, pp. 266-267.

69. Leandro Martínez Peñas, *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, 2007, pp. 647-653.

70. Mengs aún no tenía tal título en 1762, ciertamente, pero *de facto* ya se había hecho cargo de tareas ligadas a ese puesto tras el regreso de Corrado Giaquinto a Italia en 1762.

71. Fernán Núñez, según Beroqui, 1946, p. 152: «Su castidad era extremada y para aminorar y resistir las tentaciones de la carne, dormía siempre sobre una cama dura como una piedra, y si de noche se hallaba agitado salía fuera de ella y se paseaba descalzo por el cuarto».

destino a las obras concernidas argumentando ante el rey que menos peligroso sería a los pintores copiar sus figuras desnudas de pinturas perfectamente pintadas que haber de desnudar para ello a mujeres de carne y hueso.⁷² El rey convino en que las pinturas se llevaran al estudio de Mengs en la Casa de Rebeque.⁷³

Que la cultura española en el XVIII estaba marcada por un ortodoxo rigorismo religioso, pese al enfrentamiento político con la Santa Sede, es algo que se desprende también de los tratados de pintura, en que la figura del «pictor christiano» y el catálogo de temas cristianos ocupan una extensión inhabitual en la época. El tratado *Pictor christianus eruditus* de fray Juan Interián de Ayala, aparecido en 1730, se esforzaba para que no cayera en olvido la doctrina trentina sobre las imágenes sacras,⁷⁴ empeño para el que obtuvo incluso la plena aprobación del papa Benedicto XIV.⁷⁵ Uno de los tópicos cen-

72. N. Sentenach, Fondos selectos del Archivo de la Academia de San Fernando, IV, 1921, núm. 57, pp. 46-54 véase Duncan Bull y Enriqueta Harris, «The Companion of Velázquez' Rokeby Venus and a Source for Goya's Naked Maya», en *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1986, pp. 647-654, (646, nota 139). Sentenach publica una carta de Alejandro de la Cruz fechada 18 de agosto de 1795 en la que el pintor recuerda lo siguiente: «En el año 1762 tuvo el Sr. Mengs orden, por la Secretería de Estado, para que pasase al Retiro y al Palacio nuevo y hiciese una elección de los cuadros que mostraban desnudez, para mandarlos quemar, porque así había mandado S. M. (...)». Según De la Cruz los cuadros elegidos fueron: «La Danae de Ticiano, Adán y Eva de Alberto Durero, Los baños de Diana, del Ticiano, El juicio de Paris, de Albano, Una Venus que la peinan sus ninfas de Albano, El Bacanal, de Rubens, Otro de Nicolas Pusino, Otro de una figura de Jacobo Palma, El juicio de Paris, de Jordáns, Una Lida historia-da, copia del Corregio, La famosa Venus durmiendo, del Ticiano».

73. Ponz, *Viage*, VI (1776), ed. 1793, pp. 56-57, menciona entre las pinturas que se encuentran en la Casa de Rebeque cinco cuadros de Tiziano así como *Hipomenes* y *Atalanta* de Guido Reni.

74. María Merced Virginia Sanz Sanz, «Los estudios iconológicos de fray Juan de Interián», en *Cuadernos de Arte e Iconografía, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, IV, 8, 1991; Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlín, 1997, pp. 17-393.

75. Fray Juan Interián de Ayala, *El Pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imagenes Sagradas*, Madrid (Joaquín Ibarra), 1782, I, p. V (prólogo).

trales en ese texto es la prohibición de la desnudez en toda suerte de imágenes. Constituye en su mayor parte una revisión y compendio ordenado de temas icónicos, tanto neotestamentarios como de los santos de mayor difusión en España con sus atributos, que sin embargo sólo estuvo disponible y fue aprovechable a partir de la traducción española de 1782, impresa por la imprenta real y provista de una dedicatoria al conde de Floridablanca.⁷⁶ El traductor Luis Durán, teólogo muy bien considerado, resalta en el prólogo que una de las razones de su traducción ha sido la resurrección de las artes bajo Carlos III,⁷⁷ es decir, que parte de dar por sentado que tal pujanza redundará en provecho de la imagen religiosa; esto se verifica, en efecto, si uno piensa por ejemplo en la remodelación de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande, que propiciada en 1781 por el conde de Floridablanca y con el respaldo financiero del rey incluía siete imágenes para el retablo, que llevaron a cabo en parte pintores de cámara y en parte miembros de la Academia. Al parecer, el gusto personal del rey fue determinante en los temas y pintores elegidos, que pertenecían a tres generaciones distintas.⁷⁸ La manifestación más clara de la nueva concepción de la imagen sacra, plagada de elementos místicos y sentimentales, es el encargo de Carlos III a Goya de tres retablos para la iglesia de Santa Ana en Valladolid.⁷⁹ Que Goya se sirviera ahí de un sugestivo manejo de la luz y la concentración en unas pocas figuras para crear una atmósfera de religiosidad y recogimiento meditativo permite reconocer que estaba informado con exactitud de las expectativas de Carlos III en cuestión de pintura re-

76. «Esta obra que presento a V. E. se dirige á los Pintores y Escultores en lo tocante á la historia, y á los ritos, y costumbres de las Naciones, y principalmente en lo que mira á la Religion, y á la Historia Sagrada, y Eclesiastica para las Imágenes que se exponen á nuestro culto, y cuyos defectos en esta parte pueden imbuir errores perjudiciales al pueblo rudo, é ignorante.» (pp. I-II).

77. «Yo la he traducido al Idioma Castellano quando aquella prevision [i.e., ventajas y progresos de las Nobles Artes] se halla verificada con tantos aumentos en el gobierno de un Monarca glorioso, a quien por tan justos títulos se debe el nombre de Restaurador de las Artes», Interián de Ayala, 1782, p. III.

78. Janis A. Tomlinson: *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven-Londres, 1992, pp. 28-38.

79. José Luis Morales y Marín, *Goya, pintor religioso*, Zaragoza, 1990, cat. 74-76, pp. 185-195.

ligiosa; por eso tampoco sorprende que siga el camino señalado por Mengs.

El manual de Interián ofrecía un sólido y provechoso fundamento para la mayoría de temas cristianos,⁸⁰ por lo que no se debería menospreciar su eficacia práctica, colegible también en el hecho de que aún se reimprimiera en el XIX.⁸¹ Cuán seriamente se tomaba en España la cuestión de las imágenes se muestra igualmente en que sólo aquí la prohibición de los jesuitas de 1767 estuvo seguida por una prohibición radical de las devociones al Sagrado Corazón de Jesús, aprobadas por Clemente XIII sólo desde 1765.⁸² Tras la expulsión de la Compañía creció claramente la presión sobre los fieles, como indican las estrictas prescripciones relativas a la confesión y a la vigilancia de las instituciones eclesiásticas; una vigilancia que pronto empezó a sentir Mengs, sospechoso ya simplemente por su condición de extranjero y converso, cuando en 1768 acogió como huésped en su casa a Giacomo Casanova.⁸³

El testimonio más espectacular de ortodoxia en el círculo cercano al monarca es la historia de la decoración pictórica de la iglesia de San Pascual Bailón en Aranjuez. El convento se hallaba a cargo de los franciscanos de Alcántara, una variante rigurosa de la regla franciscana. Pobreza, propaganda de la fe y austeridad eran los votos más importantes de esta congregación a la que pertenecía también el padre Eleta. A poco de consagrarse la iglesia en mayo de 1770, éste ya había transmitido en calidad de protector del convento al arquitecto real Sabatini el deseo del rey de que Mengs pintara un nuevo retablo para el altar mayor a su regreso de Italia. A la vez, se informó a Sabatini de que Mariano Maella pintaría cuatro altares de la iglesia, en sustitución de las pinturas de Tiepolo creadas tan sólo unos años antes y acordes

80. María Merced Virginia Sanz Sanz, art. cit., IV, 8, 1991. [<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0812.html>].

81. *Istruzioni al pittor cristiano ristretto dell'opera latina di Fra Giovanni Interián de Ayala, fatto da Luigi Napoleone Cittadella*, Ferrara, 1854.

82. J. F. de Uriarte-Frías: «La Fiesta del Corazón de Jesús y la corte de España el año de 1765», en *Razón y Fe*, Revista mensual redactada por padres de la Compañía de Jesús, núm. XI, CXXIX, t. XXXIII, mayo, 1912, pp. 165-178, 437-447.

83. Giacomo Casanova, *Geschichte meines Lebens*, traducido de la versión original por Heinz von Sauter, Erich Loos (ed.), Fráncfort del Meno-Berlín, 1985, vol. XI, p. 71, véase Roettgen, 2003, p. 522 (12 de abril de 1768).

en buena parte con idéntico programa iconográfico. Consecuencia de esa intervención fue que cinco años más tarde las siete pinturas de Tiepolo, bien conservadas aunque fragmentadas en parte, se sustituyeran por seis cuadros nuevos de Maella y Bayeu, destruidos más adelante durante la guerra civil española;⁸⁴ se conserva exclusivamente la pintura de Mengs que en 1775 había ocupado el lugar del retablo de Tiepolo. A raíz de este asunto, Mengs cobró una mala fama entre los investigadores de Tiepolo, especialmente durante el siglo xx,⁸⁵ por más que en la época en que se tomó tal decisión Mengs no parara en Madrid, ni pudiera tener el menor conocimiento de que allí le aguardaba tal encargo. Es fácil que lo percibido como inapropiado en las pinturas de Tiepolo fuera el carácter jovial y teatral así como la ausencia de todo misticismo, por ejemplo en el tratamiento de las luces. También pudiera ser que fuese piedra de escándalo el ángel que se aparece a san Pascual Bailón y a san Francisco, por su efecto sensual y femenino.⁸⁶ Aunque la decisión en favor de Mengs y contra Tiepolo la tomara el rey,⁸⁷ no habría que subestimar la parte que le tocara al confesor real en la autoría intelectual de esa elección. Como Aranjuez era una de las residencias reales que más a menudo y más gustosamente visitaban los diplomáticos extranjeros, la nueva iglesia con su decoración estaba en el punto de mira de la opinión política, y en ello podría hallarse otra razón para el cambio. Esto aclara el destino del retablo que Tiepolo pintara en 1750 para la capilla de la residencia del embajador español en Londres, rechazado entre otros argumentos porque transmitiría en el extranjero una imagen deformada de la devoción de los españoles por las imágenes sacras. En el centro de las críticas se hallaba la composición de esa imagen, que daba una posición predominan-

84. Catherine Whistler, «G. B. Tiepolo and Charles III: The Church of S. Pascual Baylon at Aranjuez», *Apollo*, CXXI, 1985, pp. 321-327.

85. Catherine Whistler, «G. B. Tiepolo at the Court of Charles III», *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1986, pp. 199-203.

86. Ofrece una indicación al respecto el boceto para el retablo de San Pascual Bailón (Londres, Courtauld Institute Galleries), en que el brazo del ángel está cubierto por una colgadura amarilla. Es sabido que Carlos III había dado el visto bueno al encargo de Tiepolo fundándose en los bocetos.

87. Punto de vista que defiende Whistler (1985). Sin embargo, hay que partir de que la influencia del confesor mantenida durante decenios había modelado de forma permanente el juicio del rey.

te al caballo de Santiago.⁸⁸ También estos sucesos dejan claro que la mencionada traducción española del *Pictor christianus* de Interián recogía una innegable necesidad ya existente, la de reglas precisas sobre iconografía y decoro en imágenes de altar.

San Isidro el Real

Para concluir, es preciso hablar de una pintura que fue el único retablo de Mengs visible para los madrileños. Se encontraba sobre el altar mayor de San Isidro el Real, y fue pasto de las llamas en 1936 junto con el resto de la decoración.⁸⁹ Gracias a una vista de la iglesia anterior al incendio⁹⁰ se pudo referir recientemente un croquis, a primera vista imperceptible, a esta composición, hasta entonces no documentada por ningún dibujo.⁹¹ Si bien el mal estado de conservación limita la legibilidad de detalles, no cabe duda de que el dibujo procede del círculo más cercano a Mengs.⁹² Aunque no pueda atribuirse inequívocamente a su mano, ese dibujo en limpio reproduce la última fase del trabajo de abocetado, lo que se aprecia en la cuadrícula con cuya ayuda se trasladaría al gran lienzo.⁹³ De las fuentes disponibles se despren-

88. «pero ofrece, [...] una dificultad por las representaciones de los capellanos, que temen que la figura del caballo no cause escándalo en este pays, por su modo de pensar respecto al culto que hacemos a las imagenes», carta de Ricardo Wall a José de Carvajal y Lancaster, 6 de septiembre de 1750, tomado de A. E. Pérez Sánchez, «Nueva documentación para un Tiepolo problemático», en *Archivo Español de Arte*, L, núm. 197, 1977, pp. 75-80 (75).

89. Las medidas del cuadro (Roettgen, 1999, p. 492, QU 48) ascendían a 23 pies de altura por 13 ½ de anchura (644 × 378 cm).

90. Sancho-Jordán de Urríes y de la Colina, 2001, p. 81.

91. Madrid, Biblioteca Real, Colección de Dibujos del Rey Nuestro Señor Dn. Fernando VII, Q.D.G., vol. III, p. 92, núm. 135, lápiz negro sobre papel preparado en gris, cuadriculado, 448 × 356 mm. El dibujo confirma que la copia moderna, hoy en el mismo lugar en que estuvo el original perdido, es muy exacta. Agradezco a la doctora Dña. Carmen Díaz Gallegos sus indicaciones y su amable ayuda en la revisión del álbum.

92. Afín en el trazo es el boceto en limpio para la *Apoteosis de Trajano* en Copenhague, Roettgen, 1999, ilustr. p. 387.

93. En Mengs esos «bocetos en limpio» siempre ofrecen un aspecto más inseguro y agarrotado de lo que impone tener que ceñirse a los perfiles. Una adecuada restauración del papel sería de indudable utilidad para aclarar esta cuestión.

de que Mengs resolvió este trabajo en sólo cuarenta días, lo que lleva a pensar que su taller participó en él. La renovación del altar mayor fue secuela del cambio de advocación del templo, resultado a su vez de la expulsión de los jesuitas. El anterior patronazgo de san Francisco Javier para esta iglesia, una de las principales en el centro de Madrid, se cambió a partir de 1767 por el de san Isidro Labrador, cuyas reliquias se guardaban hasta entonces en san Andrés. El relicario del santo y de su esposa, santa María de la Cabeza, se hallaba sobre el altar mayor, coronado por una talla de san Isidro que desde una nube vuelve el rostro al cielo. Completaba ese escenario la pintura de Mengs, situada en el ábside, en el registro alto del coro. El patrón de la capital aparecía encomendado por tres santos españoles, Dámaso, Lorenzo y Santiago (a la izquierda), a la madre de Dios (a la derecha), quien a su vez se arrodillaba como intercesora ante la Trinidad, figurada por Cristo y Dios Padre sobre los que se cernía el Espíritu Santo en forma de paloma. La pintura, que en lo compositivo se ajustaba al tipo de imagen rogatoria de la tradición romana, fue muy elogiada entre sus contemporáneos por la elevada calidad pictórica de la imagen.⁹⁴ Mengs cobró por ella del conde de Campomanes unos honorarios de 60.000 reales de vellón.⁹⁵ Si bien puede presumirse que no salieron de la caja particular del rey, no hay duda de que éste estuvo directamente interesado en dotar de un ornato adecuado a su importancia a la rebautizada iglesia, que más tarde cumpliría incluso funciones catedralicias. Hasta qué punto se sentía ligado a la devoción de san Isidro lo indica el hecho de que se hiciera llevar las reliquias del santo a su lecho de muerte.⁹⁶ En la substitución del antiguo retablo de Francisco Rizzi⁹⁷ hubo tanto razones estéticas como de política religiosa. Así se desprende claramente de una relación de don Pedro de Ávila y Soto en enero de 1769:

En el segundo cuerpo del altar se allaba una pintura de 23 pies y 13 ½ de ancho que representaba Sn. Francisco Jabier bautizando yndios; pin-

94. Conca, 1793, I, p. 208.

95. Roettgen, 1999, p. 492, cat. qu 48.

96. Pilar Benito García, «La muerte de Carlos III», en *Antología di Belle Arti*, 55-58 (1998), pp. 22-29, (24).

97. Roettgen, 1999, p. 492, doc. 1.

tura bastante ordinaria y ajada de los tiempos [...] y me pareció preciso que la biese Dn. Antonio Mengs, y de acuerdo de éste y Dn. Ventura Rodriguez se declaró que no podia serbir, asi por maltratado que estaba, como por la impropiedad y disonancia que hacía a lo demas del retablo y su significado.⁹⁸

¿Por qué se decidió Carlos III por las imágenes religiosas de Mengs y no por las de Tiepolo? En torno a esa pregunta ha girado mi exposición, y espero haber logrado presentar un panorama del arte y la religión en su corte que haga algo más comprensible a un público del siglo XXI aquella elección regia, hoy difícil de reconstruir. Conocer las causas de constelaciones históricas no sólo ayuda a entenderlas mejor: conforme a la máxima «sólo vemos lo que sabemos», cambia también nuestra manera de mirar el arte.

Bibliografía

Beckford, 1834

Beckford, William, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, Londres, 1834.

Bianconi, 1780

Bianconi, Gian Ludovico, *Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs con un Catálogo delle opere da esso fatte*, Milán, 1780.

Conca, 1793

Conca y Alcaraz, Antonio, *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si dà notizia delle cose spettanti alle Belle Arti*, Parma, 1793-1797.

Cumberland, 1787

Cumberland, Richard, *Anecdotes of Eminent Painters in Spain during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londres, 1787.

González Palacios, 2001

González Palacios, Alvar, *Las colecciones reales españolas de mosaicos del Prado*, cat. exp., Madrid, 2001.

Interián de Ayala, 1782

98. María del Socorro González de Arribas y Filemón Arribas Arranz, «Noticias a documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVII, 1961, pp. 131-296 (176-177).

- Interián de Ayala, Juan, *El Pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores, que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las imagenes Sagradas*, Madrid (Joaquín Ibarra), 1782.
- Merlo Fernández, 1781
- Merlo Fernández, José, *Descripción de las Obras de Pintura, assi Historicas como Alegóricas que S. M. (que Dios guarde) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs, su primer pintor de Cámara, Año de 1781* (Madrid, Biblioteca del Palacio, MS II-942).
- Mengs, *Obras*, 1780
- Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicados por Don Joseph Nicolas de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III, del Consejo de S. M. en el de Hacienda, su agente y Procurador general en la Corte de Roma*, Madrid, 1780.
- Ponz, *Viage*.
- Ponz, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosa apreciables y dignas de saberse, que hay en quella* (1772-1794), segunda impresión Madrid, 1787-1793.
- Ponz, ed. 1947
- Antonio Ponz, *Viaje de España: seguido de los dos tomos del viaje fuera de España con 89 ilustraciones reproducciones de la primera edición de esta obra*.
- Preparacion, introd. e índices adicionales de Casto María del Rivero, Madrid, 1947.
- Roettgen, 1999
- Roettgen, Steffi, *Anton Raphael Mengs 1728-1779, Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnaco, 1999.
- Roettgen, 2003
- Roettgen, Steffi, *Anton Raphael Mengs 1728-1779, Leben und Werk*, Múnaco, 2003.
- Sancho, 1997
- José Luis Sancho, «Mengs at the Palacio Real, Madrid», en *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1997, pp. 515-528.
- Sancho, 2004
- Sancho, José Luis, «Mengs at the Palacio Real, Madrid», en *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1997, pp. 515-528.
- Sancho, 2008
- Sancho, José Luis, «Mengs, las pinturas y las tapicerías en el 'real dormitorio' de Carlos III», en *Reales Sitios*, XLV, núm. 177, 2008, pp. 28-47.

Sancho-Jordán de Urríes y de la Colina, 2001

Sancho, José Luis y de Urríes y de la Colina, Javier Jordán, «Mengs e la Spagna», en Steffi Roettgen (ed.), Mengs. *La scoperta del Neoclassico*, catálogo de la exposición en Padua y Dresde, Venecia 2001, pp. 71-85.

Whistler, 1985

Whistler, Catherine, «G. B. Tiepolo and Charles III: The Church of S. Pascual Bailón at Aranjuez», *Apollo*, CXXI, 1985, pps. 321-327.