





# Arte, fortuna y gloria: Anton Raphael Mengs entre Roma y Madrid

STEFFI ROETTGEN

Cuando Mengs llegó a Roma, en la segunda mitad de febrero de 1771, llevaba a sus espaldas un año pletórico en viajes –después de abandonar Madrid había recalado en Montecarlo, Génova, Parma y Florencia– que culminó en la ciudad que había sido desde siempre la meta de sus deseos. Nacido en Bohemia en 1728 y criado en Dresde, la relación del pintor con su patria electiva era rica en matices, compleja y en cierto sentido romántica.

En primer lugar, su propio nombre, elegido a conciencia, presagiaba el camino hacia Roma que el joven de trece años había recorrido por vez primera en 1741 guiado por su padre. Era su padre quien, desde la cuna, le había predestinado a convertirse en un Correggio y un Rafael alemán, al ponerle como nombre de pila Anton Raphael y, más aún, era aquel quien había entregado a este propósito su propia vida y su modesta carrera como pintor de esmaltes al servicio de la corte de Dresde. Probablemente descubrió pronto el extraordinario talento de su hijo, y comprendió que estas aptitudes, junto con la ambición y el estudio, habían de llevarlo al éxito. El curso de los acontecimientos le dio la razón. La seriedad y la aplicación, unidas al privilegio, singular en aquella época, de ser pagado por ello, además del viaje a Roma cuando todavía era un niño, siguiendo un plan de estudios diseñado y dirigido por él mismo allí, hicieron que el precoz talento de Mengs estuviese, ya con dieciséis años, en el punto de mira del mundo de la corte de Dresde. A pesar de la carrera que Mengs podía desarrollar en su país de origen, Roma se convirtió, a partir de este momento, en la meta de sus deseos, y cuando el joven pintor, durante su segunda estancia en la ciudad (1746-1749), se enamoró de la romana Margherita Guazzi, con la que contrajo matrimonio en 1749, Roma pasó a ser su patria también desde el punto de vista humano. Cuando regresó allí por tercera vez, en 1751, comenzó para él un tiempo de intensa actividad que le dio la oportunidad de ampliar su repertorio artístico. Además de retratos oficiales y pasteles comenzó a pintar retratos para turistas británicos y, aparte de pinturas religiosas, ejecutó cuadros de asuntos alegóricos y profanos y, finalmente, pinturas para techos, una de las tareas más exigentes que Roma podía plantearle a un pintor de historia. Su dedicación a la enseñanza académica, sobre todo en el marco de la Accademia del Nudo, fundada en 1754, satisfizo sus ambiciones pedagógicas. Además se hizo con una colección de gran calidad de vaciados de yeso de obras de la Antigüedad clásica y, gracias al amistoso trato con Johann Joachim Winckelmann, que llegó a Roma en 1755, se adentró en el estudio del arte clásico [cats. 136-138] y desarrolló

sus intereses y principios de teoría del arte, lo que tuvo su primer reflejo en el tratado publicado en 1762 por iniciativa de Winckelmann.<sup>1</sup>

Puede deducirse de ello lo difícil que fue para él abandonar este lugar en el que había alcanzado tantos éxitos, ya que –a excepción de la garantía de un sustento económico– en Roma había encontrado todo aquello que podía necesitar en el plano artístico, intelectual y personal. Esto arroja claridad sobre la carta que escribió el 22 de julio de 1761 durante las negociaciones con la corte española, a raíz de ser llamado a Madrid. En ella pedía no solo los mismos privilegios que le habían correspondido como primer pintor de cámara del rey de Polonia sino que quería que en Madrid le encargasen «opere grandi», puesto que solo de este modo obtendría una compensación por la pérdida que suponía el abandono de su casa y del prestigio y la fama que había conquistado en Roma.<sup>2</sup> Como es sabido, Carlos III accedió a sus deseos y efectivamente pudo realizar en Madrid aquello a lo que se había referido con «opere grandi», esto es, los frescos del techo del Palacio Real [fig. 2] en los que supo aplicar su virtuosismo académico en el dibujo, lo que en esa época se consideraba como una premisa indispensable para la excelencia, aun cuando había muchos aficionados al arte que valoraban más la «fantasía y extravagancia [...] en colores y aptitudes» de Corrado Giaquinto, que seguía siendo primer pintor de cámara cuando Mengs fue llamado a Madrid.<sup>3</sup> Después de haber trabajado y vivido allí ocho años y de haberse convertido en 1767 en sucesor de Giaquinto como primer pintor, regresó a Roma por diversos motivos. En primer lugar, en la corte española le faltaba la independencia a la que estaba acostumbrado en la Ciudad Eterna; en segundo lugar, sus relaciones con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que habría sido para él el foro ideal, eran difíciles y desagradables; y, en tercer lugar, estaba seriamente enfermo. Después de unos cuantos años en Madrid, no fue solo Giaquinto el único que había enfermado tanto en lo anímico como en lo físico, sino que Tiepolo, que si bien era mayor también poseía una fuerte constitución cuando llegó a Madrid en 1762, tampoco pudo resistir la crudeza del clima madrileño. Probablemente Mengs supo de su muerte el 27 de marzo de 1770, mientras permanecía convaleciente en Génova y, a buen seguro, tuvo la certeza de que él, pese a ser considerablemente más joven que Tiepolo, se había librado por muy poco de correr la misma suerte, pues su estado de salud había tocado fondo en el otoño del año 1769, de forma que la autorización del permiso se le concedió alegando que el

Fig. 1  
**Anton Raphael Mengs**  
*Los archiduques Fernando y María Ana de Lorena-Habsburgo*, 1770  
Óleo sobre lienzo  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
(Detalle)

<sup>1</sup> La primera edición de *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* (Zúrich, 1762) apareció de forma anónima con una dedicatoria de Mengs a Winckelmann.

<sup>2</sup> Roettgen 2003, p. 494: «(...) ed io impiegato principalmente in opere grandi, nelle quali

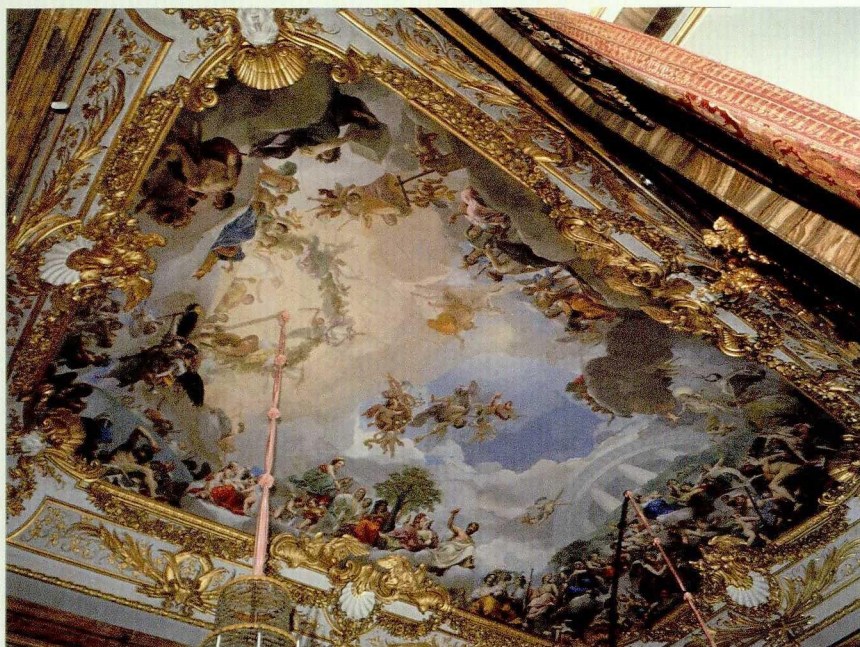
possi avere il piacere di far il mio possibile a mostrarmi degno di tanto amore, mentre altrimenti non troverei il compenso di lasciare la mia casa, ed il posto e la fama già acquistatami a Roma».

<sup>3</sup> Comentario de Manuel de Roda a Ricar-

do Wall, 23 de julio de 1761; véase Roettgen 2003, p. 495.



Fig. 2  
**Anton Raphael Mengs**  
*La apoteosis del emperador*  
*Trajano*, 1768-1776  
 Pintura sobre muro  
 Saleta Gasparini,  
 Palacio Real, Madrid



pintor: «postrado en cama y en mui fatal estado, se halla ya inutil al Servicio de V. M.».<sup>4</sup> Considerado desde este punto de vista, para Mengs el regreso a Roma fue un regalo que le alargaba la vida. En todo caso, tras restablecerse en Montecarlo, donde estuvo bajo los cuidados personales del médico de cámara del príncipe Grimaldi, parecerá haber recuperado toda su vitalidad. Durante su estancia en Génova, en abril de 1770, pudo lanzarse, ebrio de felicidad, al descubrimiento de las obras de arte de esta ciudad: «Vado correndo per questa Città come un pazzo per vedere opur per cercar cose belle, e quando ne trovo mi diverto molto».<sup>5</sup>

En Roma, donde su cuñado Anton von Maron había mantenido abierto su taller durante los años de su ausencia, Mengs era esperado con impaciencia después de los ocho meses que había pasado en Florencia. Esta estancia en Florencia le sirvió, no obstante, para atender a sus obligaciones como pintor de cámara del rey de España. La infanta María Luisa, hija de Carlos III, era desde 1765 gran duquesa de Toscana y, al parecer, Mengs le había dado su palabra al monarca de retratar a su hija, al esposo de ésta y a sus nietos [fig. 1] en Florencia. Los testimonios del sentido del deber del pintor, enviados desde Florencia a Madrid a su patrón, crearon las condiciones de partida propicias para una estancia en Roma pagada por la corte española, de la que ya en Florencia Mengs sabía que iba a durar más de lo que se podía imaginar en Madrid. El 16 de diciembre de 1770, durante su ausencia, había sido elegido *princeps* de la Accademia di San Luca por dos años. Sin embargo, las numerosas obligaciones que asumió en este puesto con ambición y compromiso eran solo una parte de las cargas que hubo de soportar en Roma. La primera obra con la que despertó la admiración de sus amigos romanos fue el retrato, ya comenzado en Parma, de Isabel Parreño Arce [fig. 3], esposa del embajador español acreditado en Parma, José Agustín del Llano. Gian Ludovico Bianconi elogió este retrato en grado máximo. Escribió: «V'è un ritratto in piedi di una Dama spagnola, in maschera, di gran-

dezza naturale, vestita di raso bianco, con trine nere, ch'è un vero incanto, e non ha paura di stare di fronte a Wandick. Non domandate di che nazione sia, perché il suo volto ve lo dice».<sup>6</sup> Hay indicios de que Goya, que todavía permanecía en Roma cuando Mengs llegó allí en febrero de 1771, también conoció este retrato. Así lo sugiere el hecho de que, ya por entonces, Mengs tuviera amistad con José Nicolás de Azara, que llevaba en Roma desde 1766 como procurador del rey y que, siendo él mismo también aragonés, había conocido allí a su paisano Goya.<sup>7</sup> Entre los encargos a cuya pronta realización Mengs se había comprometido ante el rey, estaba la tabla de grandes dimensiones con *La adoración de los pastores* [fig. 4], terminada en 1772. Azara dedicó elogiosas palabras a esta pintura, que fue presentada públicamente en Roma antes de ser enviada a Madrid. Los colores de las carnaciones eran, según Azara, tan naturales que superaban a los de Tiziano; a diferencia de Rafael, Mengs no le había dado a la imagen de la Virgen el rostro de una hermosa campesina sino una belleza heroica; y, en lo que se refiere a la luz, habría competido aquí con la conocida *Noche* de Correggio. La posteridad habría de juzgar si había luchado bien y si había vencido.<sup>8</sup> Según el juicio de Azara, esta pintura satisfacía todos los criterios de excelencia y era un paradigma del canon artístico propagado por Mengs, que tenía a Rafael, Tiziano y Correggio por los tres modelos ideales de pintor.

En otoño de 1771 Mengs recibió un encargo que, por lo visto, desafiaba su ambición, y que perseguía desde hacía tiempo, la pintura de la cámara de los Papiros en la Biblioteca Vaticana [fig. 5, cat. 94]. Al parecer los primeros sondeos para este encargo se llevaron a cabo ya en Florencia,<sup>9</sup> de modo que probablemente ya antes del comienzo de sus preparativos para la pintura, en septiembre de 1771, debió de considerar la arquitectura interior de esta estancia-gabinete que en los años siguientes se recubrió con un innovador revestimiento de selectos mármoles de color. De ello dan cuenta los ricos motivos egipcios de la pintura del techo



Fig. 3, cat. 254  
**Anton Raphael Mengs**  
*Retrato de Isabel Parreño Arce Ruiz de Alarcón y Valdés, marquesa de Llano (o La manchega)*, 1771-1772  
 Óleo sobre lienzo  
 Rijksmuseum, Amsterdam

<sup>4</sup> Valoración de la corte madrileña respecto a la solicitud de permiso de Mengs, anterior al 1 de noviembre de 1769; véase Roettgen 2003, pp. 527-528.

<sup>5</sup> Carta de Ratti a Ghelli, 28 de abril de 1770;

véase Roettgen 2003, p. 529.

<sup>6</sup> Comentario de Bianconi a Domenico Pio, carta sin fechar de finales del año 1771, impresa en Bottari y Ticozzi; vol. VII, pp. 347-356. Aquí véase Roettgen 2003, p. 540.

<sup>7</sup> Roettgen 2003, p. 357 y Arnáiz, J. M., «Goya, Pignatelli y Azara», en *AEA*, LXI, 1988, pp. 136-137.

<sup>8</sup> Azara y Fea 1787, p. XXII.

<sup>9</sup> Mannlich, *Lebenserinnerungen*, 1913, p. 186;



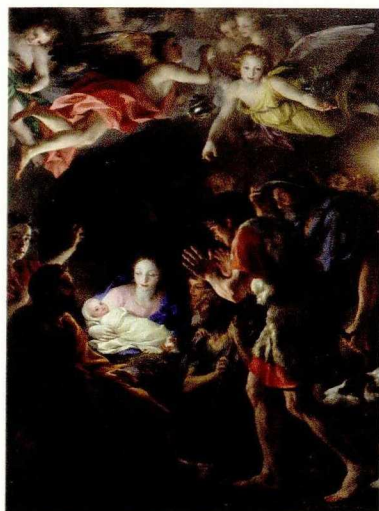


Fig. 4  
**Anton Raphael Mengs**  
*La Adoración de los pastores*, 1770-1772  
Óleo sobre lienzo  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 5  
**Anton Raphael Mengs**  
*Alegoría de la fundación del Museo Clementino*,  
1771-1773  
Pintura mural  
Techo de la cámara de los Papiros, Biblioteca  
Vaticana, Ciudad del Vaticano

y los pámpanos, flores y hojas de parra de policromía dorada de la enmarcación, diseñada por Christoph Unterberger siguiendo las indicaciones de Mengs. Azara, que describe la obra detalladamente, relata que Mengs no se atrevía a pedir permiso a Carlos III para asumir este encargo. Evidentemente, Azara le reprochaba su intención e intentó hacerle ver que ningún otro rey en el mundo habría tolerado tal ofensa; ante el monarca, sin embargo, él justificaba a Mengs aludiendo a la «passione [del pintor] per Roma, dove è il centro delle belle arti» y a su ambición por dejar testimonio de sus facultades en el lugar en que Rafael se había hecho inmortal; algo disculpable en un artista de sus méritos. Sin embargo, como su mala conciencia le atormentaba, habría de viajar a Nápoles antes de terminar la pintura del techo.<sup>10</sup> En efecto, Mengs viajó a Nápoles, de noviembre de 1772 a abril de 1773, para al menos pintar dos de los retratos de la familia real [fig. 6] deseados por Carlos III y tratar de apaciguar al rey, que entretanto había escrito una carta a Tanucci en la que se quejaba de que su comedor oficial «está indecente del modo que está» debido a que la pintura del techo estaba sin terminar.<sup>11</sup> En vista de ello, a comienzos de abril de 1773, Mengs decidió regresar a Madrid directamente desde Nápoles, tan pronto como se le abrió una nueva perspectiva acerca de la que informa en una carta dirigida a un destinatario desconocido, que evidentemente tenía acceso directo al rey en Madrid.<sup>12</sup> Según ésta, Fernando IV le había pedido a su padre alargar el permiso de Mengs para que éste pudiese llevar a cabo una obra en el palacio de Caserta —probablemente una pintura en el techo—. Aunque Mengs admite que un encargo así le agrada y expone cuánto le importa, tras la muerte de Vanvitelli, que se termine la Reggia de Caserta, al mismo tiempo, sin embargo, se disculpa por sus descuidos y asegura que su deseo sería terminar en Madrid aquello que, a los ojos del rey, había dejado inconcluso. No se conocen los motivos por los que no fue a Caserta a realizar su encargo, pero, sin embargo, tampoco viajó como estaba planeado de Nápoles a Madrid, sino que, a finales de abril de 1773, regresó a Roma.<sup>13</sup> Allí terminó la inacabada pintura del techo de la cámara de los Papiros e hizo serios propósitos de regresar a España, ahora por vía terrestre. La primera etapa del viaje fue Florencia, donde parece que se detuvo debido al permiso que le había concedido el gran duque ya en 1771 para el vaciado de célebres esculturas de la Antigüedad clásica. Dio término además a varias pinturas que entregó a quienes se las habían encargado. La gran duquesa le recompensó con una costosa tabaquera cuando él le entregó el cuadro de una Madonna, en la villa de Poggio a Caiano<sup>14</sup> y, de forma casi simultánea, también le fue otorgada, en presencia del gran duque, la cruz adornada con brillantes de la orden pontificia del *Speron d'oro*.<sup>15</sup> Pero sobre todo, Mengs cumplió en Floren-

cía una promesa hecha en 1770, a saber, la cesión de su *Autorretrato* [cat. 78] a la colección de autorretratos en la Galleria degli Uffizi.<sup>16</sup> El 27 de octubre de 1773 fue él en persona quien entregó este cuadro en la galería, lo que fue confirmado por los conservadores.<sup>17</sup> Unos meses más tarde Azara, a su regreso de Parma a Roma, se detuvo en Florencia y se encontró, incumpliendo lo acordado, a Mengs todavía allí.<sup>18</sup> La causa habría sido la habitual indecisión del pintor pero, de todos modos, tuvo como consecuencia que Mengs pintara en Florencia el magistral retrato de su amigo [fig. 7].<sup>19</sup> En resumen, Azara, que tenía buenos elementos de juicio, era de la opinión de que Mengs, durante los cuatro años en total que estuvo de «vacaciones en la patria» habría mejorado mucho su *maniera*. El estudio de la pintura antigua en Herculano y la dedicación a la escultura de la Antigüedad le habrían conferido a su pintura una mayor libertad. Si en sus anteriores obras se percibía el esfuerzo realizado, las últimas poseían *facilità* y *grazia*, y el claroscuro había ganado en fuerza.<sup>20</sup>

Lo que Azara quería expresar se hace patente cuando se contemplan las pinturas inacabadas del techo del antiguo Teatro doméstico del Palacio Real de Aranjuez, o el techo del comedor del Palacio Real de Madrid [fig. 2], que terminó en 1776. El regreso a Madrid tuvo lugar a comienzos de julio de 1774, tras largas paradas intermedias en Parma, Milán y Turín. Era ante todo el sentimiento del deber lo que le había llevado de nuevo hasta Madrid para terminar allí los trabajos comenzados y mostrarse así agradecido ante el rey. En Roma había dejado a sus hijos y a su mujer,<sup>21</sup> lo que afectaba a su estado de ánimo. Desesperación y desánimo son la nota dominante de una carta que escribió en julio de 1775 a su cuñado, el pintor Anton von Maron, que estaba en Roma. Reiterados problemas de salud y ataques depresivos le hacen decir: «speravo di veder un tempo che potrei godere ed ora vedo che il tempo che mi era destinato e gia passato».<sup>22</sup> Sus arrebatos de melancolía estaban relacionados con un sentimiento de fracaso y permanente crisis de autoestima. No puede explicarse de otro modo el que él, que era uno de los pintores más celebrados de su tiempo, se viera a sí mismo en un estado de total desesperación cuando pensaba en su destino, su familia y su honor. Un año y medio después, Mengs le presentaba al rey español una solicitud que comenzaba con las palabras de que se veía ya cerca de la tumba. Apelará en ella a la generosidad y a la *pietas* del rey en lo relacionado con el mantenimiento de su familia, a lo que añadirá que los generosos pagos por la «pasion a las artes» no habrían logrado, sin embargo, dejar a su familia en una posición económicamente desahogada, por lo que en caso de que él muriera antes de tiempo, no podrían mantenerse.<sup>23</sup> Efectivamente, Carlos III se comportó con tanta generosidad como Mengs había esperado. Los impedimentos

véase Roettgen 2003, p. 534 (comienzo de febrero de 1771).

<sup>10</sup> Azara y Fea 1787, p. XXIII.

<sup>11</sup> 23 de febrero de 1773: «(...) me parece que dicho Pintor tiene muy poca gaza de venir, y que save che yo le hize decir qui si no quería venir lo dijese para tomar mi partido (...); véase doc. biogr. en Roettgen 2003, p. 547 y véase «Javier Jordán de Urries y de la Colina: El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXI, 2000, p. 82.

<sup>12</sup> Carta de Mengs a N. N. 1 de marzo de 1773; véase Azara y Fea 1787, pp. 393-395.

<sup>13</sup> Posiblemente esta decisión guarda relación

con el hecho de que su hija de dos años, María Luisa Leopolda, estaba enferma. Ella murió en Roma el 13 de mayo de 1773; véase Roettgen 2003, p. 548.

<sup>14</sup> Noticia aparecida en la *Gazzetta Toscana* el 23 de octubre de 1773; véase Roettgen 2003, p. 549.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>16</sup> Véase la carta de G. Querci a A. Tavanti del 12 de abril de 1771; véase *Ibid.*, p. 537.

<sup>17</sup> Doc. biogr. 27 de octubre de 1773; véase *Ibid.*, p. 550.

<sup>18</sup> Azara y Fea 1787, p. XXIV. Los datos que proporciona Azara sobre la duración de la segunda estancia de Mengs en Florencia no son correctos. Él habla de once meses, mientras

que en realidad solo fueron ocho meses en total. Mengs salió de Roma a finales de agosto de 1773 y permaneció allí hasta finales de abril de 1774. Véase Roettgen 2003, p. 551.

<sup>19</sup> Azara y Fea 1787, p. XXIV: «In quel breve soggiorno fece egli il mio ritratto; e la sua amicizia gli fece fare una maraviglia dell'Arte».

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. XXIV.

<sup>21</sup> Margherita Guazzi había acompañado a su marido hasta Florencia, pero regresó después a Roma. De aquí el *stato d'anime* del año 1775; véase doc. biogr. 16 de abril de 1775, en Roettgen 2003, p. 554.

<sup>22</sup> Véase *Ibid.*, p. 554.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 556, doc. biogr. 19 de diciembre de 1775.





Fig. 6  
**Anton Raphael Mengs**  
*Retrato de la reina María Carolina de Nápoles, 1773-1774*  
Óleo sobre lienzo  
Patrimonio Nacional, Madrid



Fig. 7  
**Anton Raphael Mengs**  
*Retrato de José Nicolás de Azara, 1774*  
Óleo sobre lienzo  
Herederos de Azara, Madrid

burocráticos retrasaron no obstante la concesión de la pensión para sus hijas durante casi un año, un periodo de tiempo que Mengs utilizó para preparar bien la ya planeada despedida de Madrid, solicitada oficialmente el 19 de julio de 1776, y para dejar en España un respetable balance artístico. Escribió la célebre carta a Antonio Ponz, que a su vez hacía accesible su credo teórico artístico al mundo de habla hispana.<sup>24</sup> Desarrolló también un memorándum para el traslado de las posesiones de arte reales a un museo público, y encontró una posibilidad de zanjar sus desavenencias de años con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando regalándole al rey su extensa colección de vaciados en yeso, a condición de que la cediese a la Academia para que sirviese a los estudios de los jóvenes y sus profesores.<sup>25</sup> Este obsequio era su modo de agradecer la generosa dotación económica que Carlos III le había concedido para su retiro, dejándole marchar a Roma con todo su sueldo. En los dos últimos años de su final en España se trazarán los planes para la sucesión artística. Mengs no tenía ninguna duda de que su sucesor había de ser Francisco Bayeu, seis años menor que él. Desde que lo trajese como ayudante desde Zaragoza en 1763,<sup>26</sup> nunca le había decepcionado. Su colaboración resultó óptima durante años y, aunque Bayeu nunca había estado en Italia, había desarrollado una precisión y una pulcritud de dibujo que, a los ojos de Mengs, lo predestinaban para las tareas que había que hacer en Madrid, como por ejemplo la supervisión pictórica en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.<sup>27</sup> Además Bayeu, que había sido nombrado pintor de cámara en 1767, también estaba bien integrado en la Academia. De hecho, ya dos meses después de la muerte de Mengs (2 de septiembre de 1779) solicitó la sucesión de este y se le adjudicó el puesto en enero de 1783.<sup>28</sup>

Cuando Mengs abandonó Madrid el 27 de enero de 1777, le acompañaban en el camino hacia Roma cinco jóvenes pintores españoles a los que se les había dotado con becas.<sup>29</sup> El envío de estos jóvenes le resultaba muy oportuno, pues esperaba realizar así los planes autorizados por el rey, que tenían como objeto asentar a los pensionistas españoles de Roma «en el buen camino del arte».<sup>30</sup> También Goya, al que Mengs había ido a buscar a Madrid en diciembre de 1774, quiso en un principio acompañar a Mengs a Roma. No se sabe si su solicitud, de la que solo se conserva un esbozo, fue rechazada o si él mismo se echó atrás.<sup>31</sup> Además de su compromiso de supervisar a los becarios, Mengs se llevó a Roma el encargo de los tres cuadros de altar de la capilla real de Aranjuez. El viaje por tierra fue muy rápido. Las interrupciones en Génova y Florencia resultaron tan cortas como fue posible, y de este modo a los viajeros no les hicieron falta más que cinco semanas para llegar. Cuando Mengs llegó a Roma el 11 de marzo de 1777, la víspera de su cuadragésimo noveno cumpleaños, su amigo de tanto tiempo, el médico Bianconi, encontró su aspecto muy preocupante.<sup>32</sup> Al principio, no obstante, pareció

recuperarse gracias al aire romano y al círculo de sus familiares. Le acogieron de nuevo la gloria y la admiración, sobre todo por parte de sus seguidores alemanes. El pintor Heinrich Friedrich Füger, al que acogió en su taller, informó claramente sobre la intensa actividad de aquella academia privada:

Abre su casa a todos los que se lo piden y dice: no puedo rechazar a nadie. A pesar de que habita una espaciosa casa, la vieja Villa Barberini, esta se halla tan llena de gente joven que ya ha tenido que alquilar otra para vivir en ella. Da los consejos con mucha disposición y una claridad que le es muy particular (...) Su ojo es tan rápido, tan preciso, que percibe a primera vista la más nimia desviación de lo bello; sus enseñanzas y observaciones cuando examina los trabajos de la gente joven son tan instructivas, tan convincentes, que pueden tocarse con los dedos, ya que siempre se remonta hasta la causa primigenia.<sup>33</sup>

El que Mengs se mudara a la Villa Barberini, situada en las proximidades del Vaticano, y que, además, alquilara el *piano nobile* de la antigua casa de Rafael, guarda relación con el hecho de que, desde su juventud, había estado familiarizado con esta parte de Roma. Había recibido además el encargo de realizar un cuadro para un altar de la basílica de San Pedro del Vaticano, lo que demuestra de nuevo su relación con Rafael, transida de romanticismo. Para él tenía un significado simbólico habitar los espacios de la llamada Casa delle Convertende, en la que su pintor más admirado había pasado los últimos años de vida. Sin embargo, él mismo habría de acabar su vida en el Pincio, en una casa que había pertenecido antiguamente a Salvator Rosa y que hoy forma parte de la Bibliotheca Hertziana.<sup>34</sup> La necesidad de espacio que tuvo Mengs en sus últimos dos años en Roma fue enorme. Esto se explica por su gran familia: a sus siete hijos debe añadirse toda la parentela romana de su mujer. Además, pese a la donación efectuada en Madrid, la extensa colección de vaciados seguía necesitando un espacio muy amplio, ya que también permanecía abierta a visitas interesadas y a artistas que quisieran dibujar. Así, por ejemplo, Jacques-Louis David estuvo dibujando en el «Museo Mengs» durante su estancia en Roma.<sup>35</sup> El taller en la Villa Barberini poseía varios espacios, tal y como se advierte en los apuntes de dos pintores ingleses en los que se describirá la exposición pública de la pintura *Perseo liberando a Andrómeda* [fig. 8] a comienzos del mes de febrero de 1778. Cuenta el paisajista Thomas Jones: «All the Grand Apartments of the Palace being thrown open—in most of which were groupes of Pupils making Studies after drawings pictures or Statues, according to their respective Classes—in the room where his famous piece was placed for public Admiration, decorated with a Superb frame & green silk curtain, the Senior Pupils attended in form, ready to explain the Subject (...)».<sup>36</sup> Aun cuando Jones bien pudiese haber exagerado la pompa exhibida, contra

<sup>24</sup> «Carta de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara de S. M. al autor de esta obra», en Ponz, Antonio, *Viage de España*; vol. VI, Madrid, 1776, pp. 164-229.

<sup>25</sup> Carta a Muzquiz, 10 de septiembre de 1776; véase Roettgen 2003, p. 561.

<sup>26</sup> Carta del 17 de enero de 1763 de Mengs a Esquilache: «V. E. mi fece la grazia di dirmi che averebbe data le disposizioni acio venisse il Pittore di Zaragoza che avevo proposto per mio aiuto secondo la Clemenza di S. M. ed acio V.

E. si possa in questo favore mi prendo la libertà di ponere qui il nome del detto pittore, che si chiama Don Fran.co Bayeu e sta in Zaragoza». Véase Roettgen 2003, p. 501.

<sup>27</sup> Acerca de la relación artística entre Mengs y Bayeu; véase Roettgen 1998b, pp. 393-401.

<sup>28</sup> Roettgen 2003, p. 387, n. 127.

<sup>29</sup> Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa; véase *Ibid.*, p. 564.

<sup>30</sup> Carta de Mengs a Muzquiz, 19 de junio de 1776; véase *Ibid.*, p. 561.

<sup>31</sup> *Cuaderno italiano*, pp. 169r-170a; véase Calvo, Mena y Urrea 1994.

<sup>32</sup> «Ci giunse disfatto, e di lurido colore»; véase Bianconi 1780, p. 63.

<sup>33</sup> Carta del 15 de junio de 1777; véase Roettgen 2003, p. 566.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 282-283.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>36</sup> Thomas Jones, *Memoirs*, 2 de febrero de 1778; véase *Ibid.*, p. 569.



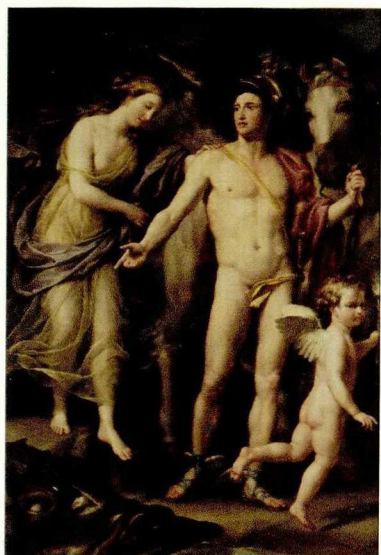


Fig. 8  
**Anton Raphael Mengs**  
*Perseo liberando a Andromeda*, 1773-1778  
Óleo sobre lienzo  
Museo del Hermitage, San Petersburgo

la que elevará su crítica de forma tanto más aguda en la pintura («the result of German flegmatic Industry»), la caracterización del opulento marco exterior de la exposición podía ser, en lo esencial, correcta. También a partir del comentario de James Northcote se puede concluir que se trató de un acontecimiento que atrajo a grandes multitudes de la sociedad romana.<sup>37</sup> Bianconi escribirá que la Villa Barberini, próxima a San Pedro, se convirtió durante varias semanas en una especie de teatro. Vinieron cardenales, prelados, príncipes, damas, extranjeros, sacerdotes, monjes y a todos los habría sorprendido la pintura. El propio papa se mostró deseoso de verla, por lo que la hicieron trasladar a su residencia.<sup>38</sup> El interés era evidentemente tanto mayor cuanto más se compartían los juicios sobre el cuadro. El teórico del arte Francesco Milizia resumía los comentarios contradictorios del siguiente modo: «A me pare che Mengs sia un Pittore di prima Classe, e ch'ei possega, e maneggi sovranamente le quattro principali parti della Pittura, la Composizione, il Disegno, il Colorito, l'Espressione».<sup>39</sup>

Dos meses después de este triunfo, el pintor fue alcanzado por un golpe del destino del que ya nunca más volvió a recuperarse: la muerte repentina, a causa de unas fiebres, de su mujer Margherita,<sup>40</sup> a la que idolatraba y —según Azara— con razón, ya que habría sido «un esemplare di virtù, di onestà, e di compiacenza pel suo caro sposo».<sup>41</sup> Aun cuando el artista, más mal que bien, continuaba trabajando, despachando su correspondencia y administrando los asuntos domésticos, Azara estaba muy preocupado por el continuo empeoramiento que, desde este momento, se produjo en su estado psíquico y físico. Sobre ello, escribirá: «Da quel punto si alterò l'immaginazione in guisa, che divenne un continuo flagello di se stesso, e di chi viveva con lui».<sup>42</sup> Ahora bien, justo en esa época, la agenda de Mengs estaba repleta de obligaciones familiares que, tras la muerte de su mujer, habían de ser resueltas por él. Entre ellas, estaba la del casamiento y manutención de sus hijos, sobre todo de las cinco hijas todavía solteras, a las que Carlos III, con una pensión vitalicia, les había dado al menos una dote que les garantizaba la posibilidad de casarse o de ingresar en un convento. Gracias a esta renta, una de ellas escogió la vida monástica en 1778, mientras que las otras tres pudieron casarse «bien», es decir, por encima de su categoría. El casamiento que más satisfizo a Mengs fue el de su hija mayor, muy dotada para las artes, Maria Anna («Anita») con el grabador español Manuel Salvador Carmona, que fue a buscar a su esposa personalmente a Roma, en otoño de 1778. La activa correspondencia que mantuvo a continuación con el matrimonio

Carmona será la prueba de lo entrañablemente que se hallaba unido Mengs a su yerno español. La creciente lealtad hizo que confiase a Carmona todas las cuestiones difíciles y que le informase también abiertamente sobre su estado, cada vez peor. Así, escribe él a Madrid, en enero de 1779:

(...) desde el día de Natividad me hallo en Cama sufriendo una extrema devilidad y dolores de riñones que todo contribuye tenerme constituido en la necesidad de no trabajar y guardar cama [...] lo que me ocasiona un disgusto inesplicable por no poder concluir el Quadro que Vm. sabe hago para la Real Capilla de Aranjuez, para el tempo que yo le havia prometido al rey, cuya consideracion me entristeze sumamente y sola la consideración que Dio lo quiere assi, podrá hacerme resignar.<sup>43</sup>

Mengs ya no podría completar la pintura de *La Anunciación*. Las noticias que llegan a Madrid se harán en los meses siguientes cada vez más desesperanzadoras. Azara, que vivió con gran proximidad la lenta muerte de su admirado pintor, escribirá que falleció mientras pintaba los brazos del arcángel Gabriel, igual que Apeles, que ya no pudo terminar el cuadro de una Venus. Tras la muerte de Mengs nadie se habría atrevido a tocar este cuadro, al que le faltaría lo que él denominaba la «última grazia». Mientras realizaba la pintura, Mengs había silbado y cantado las sonatas de Corelli y, según Azara, esto indica que a esta obra quería darle el carácter alegre y gracioso del «genere cromatico» que para él encarnaba la música de Corelli.<sup>44</sup> Bianconi, que en estas últimas semanas de su vida lo visitó con frecuencia, contará que a menudo temía que el pincel se le cayese de la mano. Cuando le pedía que descansase, Mengs contestaba: «che a tante grazie fatteglì dal Re di Spagna egli più non potea altrimenti corrispondere, che morendo col pennello in mano per lui».<sup>45</sup> La versión, que no coincide con los hechos,<sup>46</sup> de que murió con el pincel en la mano fue transmitida por Pietro Verri a su hermano Alessandro en Milán, cuando le informó de la muerte de Mengs, el 29 de junio de 1779: «è morto qui a Roma il pittore del secolo, il signor cavaliere Mengs [...] Egli quasi moribondo si faceva portare dinanzi ad un quadro quasi terminato che ha per soggetto l'Annunciazione e con mano semiviva toccava qualche tratto, e poi cadeva sul dorso della sedia, ma tant'era l'entusiasmo della sua arte, che morì, si può dire, col pennello in mano».<sup>47</sup> Parece que Carlos III honró sobradamente la memoria de estos últimos esfuerzos de su pintor de cámara. La pintura no fue a Aranjuez, sino que permaneció en el vestidor del Palacio Real de Madrid hasta la muerte del rey quien, igual que Verri, estaba también convencido de que Mengs había sido «el primero hombre d'este siglo en las artes».<sup>48</sup>

<sup>37</sup> Carta del 4 de febrero de 1778 a Samuel Northcote; véase Roettgen 2003, p. 669. Acerca del estilo de vida y el carácter de Mengs, afirma Northcote: «He has a very large pension from the King of Spain, he lives in vast state, is very conceited and haughty».

<sup>38</sup> Bianconi, G. L., *Elogio storico di Anton Raffaele Mengs* (1780); véase Bianconi 1998, p. 279.

<sup>39</sup> Carta del 14 de febrero de 1778 al conde Francesco Sangiorganni; véase Roettgen 2003, p. 569.

<sup>40</sup> Mengs habla de ello en una carta a Carlo Giuseppe Ratti del 9 de mayo de 1778: «Mi alzai appena da letto, che si ammalò la mia cara moglie con una leggera terzana, che presto si trasformò in febre acuta, la quale la riduse (con l'aiuto di due celebri medici) alla morte (...)»; véase Azara y Fea 1787, pp. 390-391.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. xxv.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Carta del 14 de enero de 1779; véase Roettgen 2003, p. 575.

<sup>44</sup> Azara y Fea 1787, pp. xxvi-xxvii; véase Roettgen 2003, pp. 379-380.

<sup>45</sup> Bianconi 1998, p. 285.

<sup>46</sup> Informe de Reiffenstein a Grimm, 30 de junio de 1779; véase Roettgen 2003, p. 584.

<sup>47</sup> Carteggio Pietro e Alessandro Verri, 7 de agosto de 1779; véase *Ibid.*, p. 586.

<sup>48</sup> Floridablanca a Grimaldi, 9 de febrero de 1779; véase *Ibid.*, p. 576.